

**Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes**

JOÃO PAULO COSTA DO NASCIMENTO

**O SUBLIME DE LYOTARD E A MÚSICA DE
MORTON FELDMAN.**

TESE DE DOUTORADO

**SÃO PAULO
2017**

JOÃO PAULO COSTA DO NASCIMENTO

**O SUBLIME DE LYOTARD E A MÚSICA DE
MORTON FELDMAN.**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em Música, do Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista - Unesp,
como requisito parcial para obtenção do
título de Doutor em Música, Área de
concentração: Música - Relações
Interdisciplinares.

Orientadora: Profa. Dra. Lia Vera Tomás.

**SÃO PAULO
2017**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

N244s	Nascimento, João Paulo Costa do, 1980- O sublime de Lyotard e a música de Morton Feldman / João Paulo Costa do Nascimento. - São Paulo, 2017 230 f. : il. color. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lia Vera Tomás. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. 1. Lyotard, Jean-François - 1924-1998. 2. Feldman, Morton - 1926-1987. 3. Música - Séc. XX. I. Tomás, Lia Vera. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 780.904
-------	--

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

JOÃO PAULO COSTA DO NASCIMENTO

**O SUBLIME DE LYOTARD E A MÚSICA DE
MORTON FELDMAN.**

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música no Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Música – Relações Interdisciplinares, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dra. Lia Vera Tomás – Orientadora
Instituto de Artes/UNESP

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini –
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP

Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira
Escola de Comunicação e Artes/USP

Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita
Instituto de Artes/UNESP

Prof. Dr. Mauricio Funcia de Bonis
Instituto de Artes/UNESP

São Paulo, 05 de dezembro de 2017.

*Aos artistas, não todos, mas àqueles que teimam em testemunhar um acontecimento; e à
caverna dos sonhos esquecidos...*

Agradecimentos:

Aos acontecimentos do mundo que foram muitos nestes quatro anos de doutorado e que me ensinam a despojar-me do controle pleno da vida.

Ao meu filho Francisco Nascimento que sabe pouco o quanto é ele a matriz de meu interesse pelo sublime e para o qual minhas explicações do mundo (inclusive do sublime) sempre são testadas de forma rigorosa.

À minha orientadora, prof^a. Dr^a. Lia Tomás, pela dedicação, paciência, sabedoria, pela garra e pelo protagonismo na construção da área de Filosofia da Música, pela busca incansável da legitimação da reflexão musical. Agradeço também a constante fala encorajadora: “está na hora de alçar vôo”!

Às mulheres de minha família, minha mãe, Maria Lucília Costa, minha tia, Maria de Fátima Costa, e minha irmã, Maria Emília Nascimento que continuam sento a terra de sustentação, firmeza e esperança na vida.

Ao meu pai, Paulo Roberto do Nascimento, figura sofocleana que além do suporte, da admiração e da torcida, é a pessoa que mais me ensina sobre a Coisa, sobre a cena da infância irrecuperável que toma conta de todos nós e sobre a superação. Ao Matheus Nascimento, irmão que me acompanha em direção à árvore gigante e que muito me ajudou nas dificuldades cotidianas.

À Marina Serva, amor, que acontece, mas que também me ensina sobre o diferendo constantemente. Obrigado pela ajuda na revisão do texto. E, acima de tudo, obrigado pelo ânimo e incentivo no caminho da criação.

À Marília Marra, amor, que me faz ver os aconteceres, para quem devo sempre qualquer aprendizado sobre a psicanálise, logo, sobre minha perlaboração. Obrigado também pela revisão dos termos psicanalíticos

Aos meus professores desta jornada: prof. Dr. Ricardo Fabbri, pela cordialidade e elegância de mestre, pelas atenciosas e desapressadas conversas (com todos os seus alunos) e pela maravilhosa disciplina oferecida na FFLCH/USP; prof. Dr. Marcos Mesquita, pela disciplina no IA/UNESP, mas também pelas conversas desafiadoras, pela sinceridade e rigor acadêmicos, pelas ajudas com os materiais e pelas chances de elaborações individuais dos traumas da composição; prof. Dr. Flo Menezes, pela herança acusmática, pelo testemunho, e pela possibilidade de enfrentamento constante nos debates.

Aos integrantes da banca de qualificação: prof. Dr. Mário Videira, pelo carinho e acuidade na leitura, nos comentários, e também pela grande ajuda proporcionada por sua importante pesquisa pessoal sobre a música e o inefável – habitamos momentos diferentes do sublime; prof. Dr. Maurício de Bonis, pela problematização profunda e direta – cirúrgica – e pelo encorajamento na assunção do ensaio, da tentativa de escrita “mais literária” e por insistir na presença do músico que caminha ao lado do filósofo.

À Mariana Bardelli, com quem dividi muitas reflexões e angustias, antes solitárias, sobre nosso objeto de pesquisa, pela disposição nos diálogos, pelo envio de seus escritos e pela ampliação da compreensão da filosofia de Lyotard que me foi proporcionada.

Ao amigo e crítico de arte Tiago Mesquita e ao seu irmão, Lauro Mesquita, por terem me apresentado diversas obras primas da arte experimental, inclusive a música de Morton Feldman, nos primórdios da minha adolescência em Minas Gerais.

Ao profr. Dr. Vladimir Safatle, por seus textos e aulas sobre Feldman, sobre o sublime e pelas conversas que ajudaram a articular o caminho inicial desta pesquisa.

À Martha Herr e ao John Boudler por terem oferecido um vislumbre testemunhal da presença da pessoa Morton Feldman.

À Ivanka Stoïanova pela agradável tarde de conversa sobre os fundadores da filosofia francesa contemporânea, em especial, pelo testemunho (um retrato narrativo) à respeito da pessoa de Lyotard.

À Katiana Rangel, por me dar a chance de buscar o sublime em nossas performances/espetáculos e pela reflexão perene em estado instável de obra artística.

Aos trabalhadores do Instituto de Artes, em especial, ao Fabio Maeda, à Neusa Padeiro e à Angela Lunardi da sessão de pós-graduação; ao Gilberto Cassiano e ao Edmilson, também em nome de todos os demais funcionários. À estes últimos, eu dedico qualquer reflexão sobre o diferendo.

Aos professores e amigos que sempre me auxiliam nas passagens da vida intelectual, em pequenas conversas transformadas em grandes gestos: Rodolfo Caesar, Rodrigo Vasconcelos, Márcia Tosta Dias, Igor Baggio, José Calixto, Fernando Soccha, Rose Satiko, Arthur Rinaldi, Leonardo Martinelli, Matheus Bitondi, Carlos C. Iafelice, Henrique Iwao, Jean-Pierre Caron, Ricardo Breim, Irajá Menezes, Yara Caznók, Edson Zampranha, Carlos Stasi, Maria de Lourdez Sekeff, Rodrigo Lopes, Danilo Guimarães, José Augusto Gomide, Gustavo Dionísio, Marcos Pantaleoni, Alpha Condeixa, Mônica Thiele, Diego Beirão, Francisco Daud, Maria Luiza Levi, Paulo de Tarso Sales, Vicente Falek, e Ricardo Teperman.

À CAPES, pelo auxílio financeiro que cobriu parte desta pesquisa.

“Declaramo-nos filósofos ou escritores, devemos nos confessar impostores. Não existe pensar verdadeiro que o sentido de sua dignidade não escolhe. A única maneira de sair desse atoleiro, pelo menos em parte, é exhibir o inelutável. (...) De modo que o que ameaça o trabalho de pensar (ou de escrever) não é ele permanecer episódico, é ele fingir-se completo”

(Jean-François Lyotard)

“Na linguagem que articula oposição a um começo não narrável reside o medo de que a ausência de narrativa represente uma ameaça a vida e um risco, se não a certeza, de um certo tipo de morte, a morte de um sujeito que não pode e nunca poderá reaver de todo as condições de seu próprio surgimento.

Mas essa morte (...) é apenas a morte de certo tipo de sujeito (...) que nunca foi possível; a morte de uma fantasia do domínio impossível. E por isso uma perda daquilo que nunca se teve”

(Judith Butler)

RESUMO

O filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1998) desenvolve uma estética calcada no conceito de sublime a partir de seus escritos sobre arte pertencentes às décadas de 1980 e 1990. Tais formulações são pertencentes ao seu período filosófico caracterizado como virada kantiana, embasado na leitura da filosofia crítica de Kant, porém, com nuances de influência burkeana. O presente trabalho tem por objetivo investigar os conceitos descritores desta estética do sublime de Lyotard, bem como a maneira como eles são utilizados no comentário de questões da música, em especial, das vanguardas musicais do século XX. Pretende-se problematizar o papel da música na constituição da estética de Lyotard, bem como o alcance e adequação dos compositores elencados pelo filósofo como exemplos de autores comprometidos com os valores do sublime. Apresenta-se por hipótese principal a afirmação de que o sublime de Lyotard encontra uma adequação privilegiada e singular na obra do compositor norte-americano Morton Feldman (1926-1987), devido à busca pelo despojamento do espírito-sujeito-consciência presente tanto na obra do filósofo quanto na obra ensaística e musical do compositor. Como consequência, conclui-se que uma crítica musical que deseja abordar as presentes questões do sublime demanda uma escrita ensaística que ecoa uma filosofia do *acontecimento*, evocando a abertura de determinação da linguagem em favor de uma maneira (e não um método) de investigação de tipo reflexiva, nos termos da leitura que Lyotard realiza da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant.

Palavras-chaves: Sublime; Jean-François Lyotard; Acontecimento; Matéria-Imaterial; Presença-do-Inapresentável; Morton-Feldman; Superfície.

ABSTRACT

The French philosopher Jean-François Lyotard (1924-1998) develops an aesthetic based on the concept of sublime from his writings on art from the decades of 1980 and 1990. Such formulations belong to his philosophical period characterized as Kantian turn, based on the reading of Kant's critical philosophy, but with nuances of Burke's influence. The present work aims to investigate the descriptive concepts of Lyotard's aesthetic of the sublime, as well as the way they are used in the commentary of music issues, especially those of the musical avant-gardes of the twentieth century. It is intended to problematize the role of music in the constitution of Lyotard's aesthetics, as well as the scope and appropriateness of the composers listed by the philosopher as examples of authors committed to the values of the sublime. The main hypothesis is the assertion that Lyotard's sublime finds a privileged and singular fit in the work of the American composer Morton Feldman (1926-1987), due to the search for the divestiture of the spirit-subject-consciousness present both in the work of the philosopher and in the essayist and musical work of the composer. As a consequence, it is concluded that a musical critique that wants to address the present issues of the sublime demands an essayist writing that echoes a philosophy of the event, evoking the opening of language determination toward a manner (and not a method) of reflexive type of investigation, in terms of Lyotard's reading of the Kant's *Critique of the Faculty of Judgment*.

Keywords: Sublime; Jean-François Lyotard; Event; Imaterial-Matter; Presence-of-Unpresentable; Morton-Feldman; Surface.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Tela <i>The Voice</i>	116
FIGURA 2 - <i>Intersection 2</i>	150
FIGURA 3 - <i>Intermission 6</i>	150
FIGURA 4 - <i>Vertical Thoughts 4</i>	151
FIGURA 5 - <i>Routine Investigation</i>	152
FIGURA 6 - Aspecto geral da partitura de <i>The Viola In My Life I</i>	159
FIGURA 7 - Compassos 29-34 de <i>The Viola In My Life I</i>	162
FIGURA 8 - Compassos 52-57 de <i>The Viola In My Life I</i>	163
FIGURA 9 - Tapete da coleção de Joseph V. McMullan.....	165
FIGURA 10 - <i>Triadic Memories</i> (a).....	167
FIGURA 11 - <i>Triadic Memories</i> (b).....	168
FIGURA 12 - Padrões rítmicos em <i>Triadic Memories</i>	168
FIGURA 13 - <i>Triadic Memories</i> (c).....	168
FIGURA 14 - <i>The Viola In My Life I</i> (Compassos 81-92).....	170
FIGURA 15 - gráfico <i>The Viola in My Life I</i> (Compassos 86-92).....	171
FIGURA 16 - <i>For Bunita Marcus</i> : primeira linha.....	178
FIGURA 17 - <i>For Bunita Marcus</i> (compassos 298-301).....	178
FIGURA 18 - <i>For Bunita Marcus</i> (compassos 285-288).....	179
FIGURA 19 - <i>For Bunita Marcus</i> (compasso 328).....	180
FIGURA 20 - <i>For Bunita Marcus</i> (compassos 348-351).....	180
FIGURA 21 - <i>For Bunita Marcus</i> (compassos 398-402).....	180
FIGURA 22 - <i>For Bunita Marcus</i> (compassos 410-414).....	181
FIGURA 23 - <i>For Bunita Marcus</i> (compassos 455-460).....	181
FIGURA 24 - <i>For Bunita Marcus</i> (compassos 627-632).....	182
FIGURA 25 - <i>For Bunita Marcus</i> (compassos 1193-1194).....	182
FIGURA 26 - <i>For Bunita Marcus</i> (compassos 1450-1453).....	183

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - mapa estrutural do tratado <i>Do Sublime</i> , de Longino.....	14
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 OS PONTOS NODAIS DO CONCEITO DE SUBLIME NA HISTÓRIA	09
1.1. Longino	11
1.1.1. Estrutura do tratado de Longino: as cinco fontes do sublime	13
1.1.2. Sublime como crítica à ontologia e à representação	21
1.2. Edmund Burke	24
1.2.1. Gosto	25
1.2.2. Prazer, Dor e Indiferença	27
1.2.3. Deleite (Delight)	28
1.2.4. As paixões pertencentes à autopreservação e à sociedade.	30
1.2.5. Terror e Empirismo: sublime como contração dos nervos	32
1.2.6. Atributos do Sublime em Burke	35
1.2.7. Síntese do sublime burkeano	39
1.3. Immanuel Kant	41
1.3.1. Abordagem antropológica	41
1.3.2. A Abordagem crítica.	44
1.3.3. O Sublime na terceira Crítica	46
1.3.4. Juízo de gosto e conformidade a fins no emaranhado das faculdades	49
1.3.5. Sublime, uma aliança com a razão	54
2. O SUBLIME EM LYOTARD	57
2.1. Lyotard: contexto filosófico, percurso inicial e estética libidinal	57
2.2. Alguns termos Freudianos na estética de Lyotard	61
2.3. O Diferendo	70
2.4. O Sublime, o moderno e o pós-moderno: presença do	86

inapresentável	
2.5. A análise da Analítica	93
2.6. O sublime como matéria imaterial e acontecimento	101
2.6.1. Matéria Imaterial	106
2.6.2 Acontecimento	111
2.7. O sublime e a Coisa	118
 3. LYOTARD E A MÚSICA CONTEMPORÂNEA: TIMBRE COMO NUANCE	 124
 4. FELDMAN SUBLIME: SUPERFÍCIE, SIMETRIA TRUNCADA, ESCALA E ABSTRAÇÃO	 145
4.1. Em busca de uma música de superfície musical	149
4.2. Linha nascente e nuance da cor em <i>The Viola In My Life I</i>	158
4.3. <i>For Bunita Marcus</i> e a experiência da escala	175
4.4. A Abstração como inapresentável	184
 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	 191
 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	 207

Introdução

A categoria estética do sublime possui uma vasta história que remonta, pelo menos, do início da era cristã, quando apareceu no tratado de retórica *Peri Hypsous*. A atribuição de sua autoria ainda se mantém problemática¹, tanto quanto sua datação que pode ser do século I ou do século III (HIRATA, 1996; LONGINO, 2005). Em 1674, Nicolas Boileau traduziu tal tratado sob o nome de *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours* (1674), marcando a inserção definitiva do termo dentro do período histórico moderno. Desde então, ele esteve presente nos escritos de diversos autores da estética, dentre os quais estão Schiller, Hegel, Schopenhauer e Adorno. Neste trânsito histórico, os pontos mais importantes estão presentes nos escritos de Edmund Burke (1729-1797) e de Immanuel Kant (1724-1804). É sob a mão destes dois autores que o sublime ganha os contornos interessantes à modernidade estética, caracterizando-se por uma certa oposição ao conceito de beleza. Neste ponto de articulação do conceito, o sublime passa a ser compreendido como um sentimento paradoxal, misto de prazer e dor – ao contrário do belo, associado preponderantemente ao prazer. No caso de Kant, ele seria caracterizado, também, por uma falha da faculdade da imaginação de um sujeito em apresentar dados sensíveis à faculdade do entendimento na ocasião da compreensão de ideias absolutamente grandes ou absolutamente poderosas - tais como a ideia de infinito. Assim, o juízo do sublime é tomado como um sentimento que ocorre diante do inapresentável, daquilo que não se dá à apresentação sensível mas que pode ser concebido como uma Ideia da razão (KANT, 2010; CAYGILL, 2000). Este lapso entre as faculdades existente no sentimento do sublime, conforme a formulação kantiana, difere do perfeito acordo existente entre imaginação e entendimento quando se trata de um juízo de gosto pertencente ao domínio do belo.

O conceito de sublime, ao se opor ao belo, contribuiu para o ideário estético que está na base do processo de autonomização das artes em relação à ideia de representação, presente na passagem do século XVIII ao XIX na arte ocidental. Um exemplo disso é a absorção do pensamento estético kantiano no interior da obra de Schiller e de Hölderlin para a formação deste conjunto de ideias que serviram de base tanto ao Romantismo quanto ao Modernismo. Neste mesmo período, a relação entre sublime e música tornou-se conhecida, uma vez que os escritores do movimento literário *Sturm und Drang* o utilizaram na definição das bases do Romantismo, como uma reverberação dos escritos kantianos, ligando o sublime à temática do

¹ Provavelmente atribuído à Longino, conforme será abordado no Capítulo I.

inefável (VIDEIRA, 2010). A crítica musical do *Sturm und Drang* valorizava a música instrumental como uma expressão privilegiada do sublime, bem como do absoluto, alçando a música ao topo da hierarquia das artes românticas e preparando o terreno para uma estética musical pautada autonomamente pelos seus próprios critérios. (VIDEIRA, 2010; STANYON, 2010). Podemos observar afirmações, como a de Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800), de que a sinfonia, um gênero puramente instrumental, “é especialmente apropriada para a expressão do grandioso, do solene e do sublime” (SCHULZ, 2010, p.183). Christian Friedrich Michaelis (1770-1834) tenta argumentar, por vários meios, que a música é capaz de expressar tanto o belo quanto o sublime, sendo apropriada para o cultivo do espírito (VIDEIRA, 2010); já para E. T. A. Hoffmann (1776-1822), as ligações com o sublime se dão através da temática da infinitude, acompanhada por termos como incomensurável, inefável e absoluto, todos utilizados para descrever o sentimento de sublime proporcionado pela obra de Beethoven. Os escritores Ludwig Tieck (1773-1853) e Wilhem Heinrich Wackenroder (1773-1798) compõem o grupo deste movimento histórico. E nessa mesma “estética do sublime” romântica e de matriz kantiana, “a arte moderna encontra seu impulso e a lógica das vanguardas, os seus axiomas”, segundo as palavras de Lyotard (1993B, p. 21).

No século XX, após a consolidação da ideia de autonomia da arte, incluindo o fortalecimento da ideia de autonomia da música, dois filósofos se destacam na utilização do termo sublime: Adorno e Lyotard (SAFATLE, 2014; SÜSSEKIND, 2001). Adorno o faz em sua obra *Teoria Estética* (1970), escrita nos finais da década de 1960; já o filósofo Jean-François Lyotard (1924-1998) apresenta sua discussão sobre o sublime a partir de 1982, ano em que proferiu uma conferência, em Milão, intitulada *Resposta à Pergunta: o que é pós-moderno?*². A partir de então, tal conceito passa a permear todo seu pensamento estético até o fim de sua vida, possuindo características específicas que serão abordadas mais adiante.

Este primeiro ensaio de Lyotard foi publicado aproximadamente três anos após o livro *A Condição Pós-Moderna* (1979), uma obra marcada pelo pioneirismo na introdução do termo pós-moderno na filosofia continental europeia, definindo-o a partir da ideia de incredulidade nas metanarrativas de explicação e legitimação do conhecimento. Esta definição partia muito mais de questões ligadas à sociologia e à epistemologia do que à estética e à avaliação de seus produtos culturais, associando o pós-moderno a um tipo específico de vínculo social e a um tipo específico de legitimação do conhecimento científico então produzido. *Resposta à Pergunta: o que é pós-moderno?* foi a primeira tentativa de

² Embora esta conferência tenha sido proferida no ano de 1982, ela se encontra aqui editada em Lyotard(1993B).

Lyotard de definir, a partir dos leitores e críticos de *A Condição*, o que seria o pós-moderno no campo das artes. O ensaio enquadra o pós-moderno em arte como uma nova nuance da mesma estética do sublime moderna.

No entanto, Fredric Jameson, um dos maiores interlocutores críticos da abordagem do pós-moderno de Lyotard, havia afirmado, já no início dos anos 80, que “uma face da pós-modernidade” seria o “retorno do belo e do decorativo no lugar do antigo sublime” (2001, p.87), acentuando uma mudança significativa entre moderno e pós-moderno. Esse ressurgimento do belo estaria ligado ao esgotamento da capacidade crítica da arte diante da atual condição do capitalismo tardio, marcado pela invasão da lógica da mercadoria em todos os domínios culturais. Devemos lembrar que Jameson aponta tais características para um período que encontra suas precondições econômicas na década de 1950, mas que floresce de fato, enquanto estrutura psíquica e social, na década de 1960 (JAMESON, 2007, p. 26). Andreas Huyssen (1991) identificará o final da década de 1960 como marco do início do pós-moderno nas artes, quando uma série de movimentos artísticos norte-americanos proclamam o esgotamento de parte do projeto das vanguardas.

Há, portanto, um campo de debates que avalia a pertinência de se pensar uma produção artística e musical orientada pela categoria estética do sublime desde o final da década de 1960 até os dias atuais. Questiona-se se tal categoria ainda norteia a experiência da arte e como ela pode ser exemplificada. Indaga-se quais seriam as possíveis modificações do modo de expressão do sublime, no referido período, que o diferenciaram daquele presente no Romantismo ou no alto modernismo da primeira metade do século XX. Neste campo de debates, insere-se o problema da presente pesquisa: quais são os elementos da reflexão de Lyotard que lhe permitem elaborar uma estética pertinente para as obras recentes em torno do conceito de sublime? E onde está a experiência deste sublime na música contemporânea ao período da produção filosófica de Lyotard, a música das décadas finais do século XX? Como exemplificar suas afirmações no âmbito das obras musicais?

Sabemos que Lyotard não abandonou a categoria estética do sublime como chave de compreensão da arte contemporânea ao seu período de produção filosófica, ou seja, de meados da década de 1960 até a década de 1990. No entanto, seu uso deste termo faz parte da proposição de um programa estético e não é apenas um uso interpretativo/descritivo de uma dada realidade artístico cultural, ou ainda: trata-se de expor a associação existente entre uma arte que busca o sublime em conjunto com a experimentação em oposição a uma sociedade dominada pela “tecnociência” (1993, p. 20; 1997, p. 22 e 55). No entanto, com o avançar da década de 1980, Lyotard passa a recusar a periodização discriminatória entre o que é moderno

e o que é pós-moderno. Ele afirma que o “pós-moderno está compreendido no moderno pelo fato de que a modernidade, a temporalidade moderna comporta em si o impulso para se exceder num estado que não é o seu” (1997, p. 34). Diante disso, a verdadeira oposição ao modernismo, pautado pelo sublime, passa a ser a estética clássica, pautada pelo belo. A diferença entre pós-modernismo e modernismo artístico seria, ao fim e ao cabo, apenas uma diferença de nuance no tratamento do sublime.

Os escritos estéticos de Lyotard são analisados por seus comentadores segundo uma divisão entre o período da estética libidinal e período da estética kantiana (AMEY, 2000). O período da estética libidinal compreende seus escritos produzidos a partir do final da década de 1960 até o final da década de 1970. Este período se caracteriza pela utilização de conceitos de origem freudiana ligados às noções de economia da libido e de pulsão junto ao comentário de obras artísticas. O período da estética do sublime compreende a produção das décadas de 1980 e 1990. Caracteriza-se pela adoção de um referencial kantiano baseado na leitura da *Crítica da Faculdade do Juízo* e por um aparente abandono da terminologia freudiana da estética libidinal.

Segundo Corre (2000, p. 88-89), a música possui um lugar “não negligenciável” dentro da estética de Lyotard, mesmo que portando “sinais de prudência e de modéstia” em falas que o autocolocam na condição de “amador”. Alguns escritos do período libidinal são úteis para se entender a relação entre filosofia e música em Lyotard, abordando especificamente os compositores Luciano Berio e John Cage, e contendo menções a Arnold Schoenberg, a Mauricio Kagel e a Morton Feldman. Por sua vez, os escritos do período kantiano não se concentram em obras ou compositores específicos e contêm comentários às ideias de Edgar Varèse, Pierre Schaeffer, Giacinto Scelsi, François Bayle e Pierre Boulez. A respeito do debate em torno do tema determinação/indeterminação, polarizado pelas figuras de Cage e Boulez, Lyotard afirma: “eu não optarei por uma dentre essas duas filosofias da matéria sonora. É certo que elas tem um projeto comum: liberar essa matéria sonora de seu envelope formal convencional” (2012, p. 216). Tal afirmação mostra certa consciência sobre uma das questões mais polêmicas da década de 1950 referente à oposição entre o grupo dos compositores partidários do serialismo e os compositores partidários do indeterminismo. A liberação da matéria sonora, neste caso, é uma característica comum entre polos aparentemente diferentes da vanguarda musical.

Entretanto, podemos problematizar as observações de Lyotard a respeito do sublime em música, buscando sobre a existência de obras mais suscetíveis às suas leituras, porém, pouco abordadas pelo filósofo. Um destes possíveis exemplos é a obra do compositor norte-

americano Morton Feldman (1926-1987), mencionado em um escrito do período libidinal, porém pouco explorado tanto na terminologia pulsional, quanto no referencial kantiano. Uma relação entre o sublime e a música de Morton Feldman já fora sugerida por Safatle (2014), contudo, utilizando o sublime de Adorno como referencial filosófico. Sabemos que o texto de Lyotard tem uma interlocução constante com a filosofia adorniana, principalmente quando o filósofo francês aborda questões referentes à vanguarda musical. No entanto, outros elementos poderiam ligar Feldman mais diretamente ao sublime de Lyotard, mesmo que ele tenha sido apenas mencionado pelo filósofo sem qualquer tratamento especial (1993, p. 177). O projeto estético e composicional de Feldman inclui elementos muito similares ao sublime de Lyotard, tanto nos resultados quanto nas bases de influência.

Morton Feldman possuía uma proximidade singular das reflexões da pintura em relação aos seus colegas compositores contemporâneos (FELDMAN, 2000). Seus escritos fazem alusão a pintores históricos, como Cézanne e Picasso, e aos seus contemporâneos – e muitas vezes amigos – Jackson Pollock (1912-1956), Mark Rothko (1903-1970) e Phillippe Guston (1913-1980). Feldman dizia: “minha obsessão com a superfície é o assunto da minha música”(FELDMAN, 2000, p. 88). Ele via a busca pela superfície, tradicionalmente, mais próxima da pintura do que da música (2000). Assim, a superfície do Expressionismo Abstrato se torna o horizonte do projeto composicional de Feldman. Para que a superfície se apresentasse em termos musicais, ele operou certas estratégias de composição a fim de resistir a qualquer uso retórico-semântico. Tal tratamento composicional seria “uma tentativa consciente de formalizar uma desorientação da memória” (FELDMAN, 2000, p. 137). Lyotard, por sua vez, (1993) utiliza a obra – tanto pictórica quanto teórica - de Barnett Baruch Newman (1905-1970), um dos expoentes do Expressionismo Abstrato, para expor as relações entre a pintura e o sublime, considerando-o protagonista em tal assunto no século XX.

Portanto, a hipótese básica deste trabalho é a de que o projeto estético de busca da superfície musical de Morton Feldman não só é uma expressão da estética do sublime de Lyotard, como também o é de forma privilegiada. Tal especificidade se constitui a partir de bases comuns de influência, tais como uma narrativa da superfície e da cor na pintura que vai de Cézanne até os pintores do Expressionismo Abstrato, bem como a partir dos resultados de ambos os projetos, do artista e do filósofo, que acabam por advogar uma experiência do tempo na qual um acontecimento, ainda não satisfatoriamente representado pelas estruturas da linguagem, acaba por se anunciar. O que Lyotard chama de experiência do sublime, a presença de um *acontecimento*, ou da *matéria imaterial*, ou do inapresentável, é a exposição da superfície musical para Feldman. Ambos se relacionam com uma experiência de um outro

tempo, mas também com a percepção subjetiva de despojamento de si, despojamento da capacidade de um eu de dominar ou inteligir o que se apresenta.

Para exposição das associações existentes entre o sublime de Lyotard e a música de Feldman, apresentaremos, no primeiro capítulo, um breve histórico do conceito de sublime a fim de identificar seus pontos nodais de desenvolvimento. Tomaremos como um pressuposto a ideia de Girons (2005) de que o sublime, independentemente de sua contextualização histórica, sempre possibilita uma experiência de despojamento (ou desapossamento) de si (despojamento de um eu ou do sujeito). Abordaremos, inicialmente, seu nascimento em Longino e a ênfase na experiência criadora da realidade ligada à palavra poética (hypsegoria). Em segundo lugar, abordaremos a oposição entre belo e sublime em Burke, bem como sua caracterização do sublime como um sentimento paradoxal composto pela mistura entre prazer e desprazer – associado ao sentimento de medo e terror. Por fim, abordaremos a consolidação do seu caráter paradoxal nas estruturas subjetivas das faculdades kantianas (choque entre faculdade da imaginação e do entendimento), explorando a caracterização do sublime ligado à informalidade (contra-finalidade formal).

No segundo capítulo, veremos como Lyotard absorve e renova a herança histórica do sublime, constituindo-se como um novo patamar de tal evolução. Tal capítulo apresentará uma contextualização do projeto filosófico em questão, desde seu surgimento na década de 1960, enquadrando sua herança freudiana e sua dívida em relação ao fundo-pré-estético de Merleau-Ponty na constituição da estética Libidinal. Abordaremos, com certa ênfase, a virada para a estética kantiana em conjunção com a formulação do conceito de *diferendo*, com influências da filosofia de Heidegger e Wittgenstein. Analisaremos, posteriormente, os principais descritores do sublime de Lyotard, calcados nas ideias de *presença do inapresentável*, *matéria imaterial* e *passibilidade ao acontecimento*. Ao final deste capítulo, apresentaremos uma avaliação de que a estética do sublime de Lyotard se caracteriza por um ultrapassagem de seus antecessores históricos na tarefa de imputar maior legitimidade à arte, em especial ao sublime, no jogo dos saberes, na medida em que conjuga suas influências do século XX, em destaque, a leitura freudiana. Assim, tal capítulo relativizaremos a ruptura comumente aceita entre estética libidinal e estética do sublime.

Uma avaliação da abordagem de Lyotard sobre a produção musical será apresentada no terceiro capítulo. Ela se restringe, em grande parte, à música de vanguarda. Serão analisadas, inicialmente, algumas proposições encontradas em textos do período libidinal. Posteriormente, veremos como Lyotard enfatiza a ideia de nuance da cor e do timbre como uma tentativa de experiência da matéria imaterial em conexão com a narrativa vanguardista

de liberação do material sonoro. Ver-se-á que Lyotard reconhece o papel positivo de tal narrativa, mas se questiona sobre a existência de uma narrativa mais importante em latência, neste mesmo processo, chamada de liberação da escuta (liberação da obediência). Tal capítulo abordará, também, o fato de que tal experiência de escuta ajuda a compor o projeto de abertura da filosofia de Lyotard em busca da experiência de algo que não se dá a determinação de nenhum tipo, dando a música mais que um papel meramente ilustrativo e compondo-se um filosofia em conjunto com a escuta.

No quarto capítulo, as categorias de *presença do inapresentável*, *matéria imaterial* e *passibilidade ao acontecimento* serão postas em relação com a obra ensaística e composicional de Morton Feldman, através do reconhecimento do conceito de *superfície*, da ilustração da técnica composicional das *simetrias truncadas* e da apresentação do conceito de abstração segundo a ótica do compositor. Veremos que Feldman opera uma variação de nuances sonoras que em muito acompanha a busca pela *matéria imaterial* e que sua tentativa de estabelecer uma *superfície* musical prepara uma experiência do *acontecimento* na composição dos objetos musicais juntamente com o tempo. Será traçada uma analogia entre o que Feldman chama de *abstração* e a ideia da existência de um *inapresentável* proveniente do conceito de sublime.

Nas considerações finais do trabalho, será abordada a função desempenhada pela filosofia de Lyotard na busca de legitimação do saber da arte, assim como a afirmação da experiência do sublime como despojamento do sujeito na forma de fratura da presunção do espírito. A música de Feldman proporciona uma experiência singular de despojamento diante de sua tentativa de compor (formalizar) uma desorientação da memória. Ela se apresenta como um ambiente privilegiado para toda abertura de escuta evocada por Lyotard com sua valorização da experiência do sublime.

A fim de que esse percurso se estabeleça, é necessário tecer alguns esclarecimentos metodológicos. A filosofia de Lyotard possui uma característica ensaística que faz jus ao seu projeto de legitimação de saberes para além (ou para aquém) da pragmática científica. Assim, há um estilo de escrita que o possibilita comentar obras artísticas. O reconhecimento de seus conceitos em analogia a obras musicais nos leva a enfrentar as questões que o induziram a esse modo ensaístico de escrever. Destaca-se, nisso, o fato de que a identificação de uma experiência do sublime na obra de Feldman tem como pressuposto a escuta do autor do trabalho em questão, considerando-se o aspecto problemático de tal posicionamento diante das exigências de parcialidade dos trabalhos acadêmicos. Mesmo assim, optou-se por uma escrita ensaística principalmente nas etapas finais do presente escrito (em especial, no quarto

capítulo e nas considerações finais). A questão é mais simples do que aparenta: o comentário de uma experiência do sublime demanda, sempre, algum teor do uso de torções linguísticas características do uso literário. Esse uso acontece em função do estabelecimento da realidade da experiência sublime em detrimento de um gênero de discurso rigorosamente científico. Ele é modulado pela escuta sem poder ignorar seus componentes afetivos e suas sugestões de imagens. Ecoa, nesse sentido, toda uma tradição filosófica que aposta na linguagem como uma fundadora da realidade e não apenas como uma descritora imparcial e ávida por captar a natureza dos objetos em forma de lei.

Em certos momentos dessa escrita ensaística, serão apresentados comentários da escuta das obras que enfocam experiências declaradamente subjetivas³. Será evocada a ideia de anamnese, em conformidade com a ideia psicanalítica de perlaboração utilizada por Lyotard, como maneira de recordação e narração elaborativa de uma determinada experiência vivida – neste caso, a escuta das obras. As análises musicais ali apresentadas, bem como as análises que circundam estes momentos do trabalho, possuem o intuito exclusivo de demonstrar a experiência do sublime em Feldman, sem maiores compromissos com o que se conhece como disciplina acadêmica da análise musical. Tal demonstração se pretende sempre mais próxima da reflexão estética e do texto de ensaio.

Por fim, é necessário salientar que as observações aqui articuladas, no que se refere a apontamentos gerais sobre o sublime em Lyotard, estão mais fortemente calcadas nos escritos, *Resposta à Pergunta: o que é Pós-Moderno?* (1982), *Les Immateriaux* (1985) *L'Inhumain* (1988), *Lições sobre analítica do sublime* (1991), *Peregrinações: lei, forma, acontecimento* (1990), todos inseridos no contexto iniciado pela obra *Le différend* (1983). No caso específico do sublime musical, os escritos considerados são *Dieu et la marionete* e *L'Obedience* (pertencentes ao conjunto de *L'Inhumain, Música Mútica* (1993) e *L'inaudible* (1993). No entanto, algumas considerações serão feitas a obras do período precedente à estética do sublime, tais como *Discours et Figure* (1971), *Dérive à partir de Marx e de Freud* (1973) e *Des dispositifs pulsionnels* (1973) com o intuito de se fundamentar melhor o percurso de certas ideias do autor. Quanto às obras de Feldman, serão considerados seus ensaios reunidos no livro *Give My Regards To Eighth Street: collected writings of Morton Feldman* (2000), bem como obras musicais pertencentes ao período posterior ao ano de 1970, no qual a escrita musical tradicional é amplamente retomada pelo compositor. Este é o caso das obras *The Viola In My Life I* (1970) e *For Bunita Marcus* (1982) comentadas no quarto capítulo.

³ Tais comentários apresentaram uma diagramação textual específica margeada por um quadro sob a indicação de anamnese da escuta.

1. Os pontos nodais do desenvolvimento histórico do conceito de sublime

Para se entender a problemática relativa ao conceito de sublime, do qual Lyotard faz uso, é preciso ter em vista sua relação com o processo que culmina na ideia de modernismo artístico e de vanguarda. Compreender tal processo envolve compreender como a ideia de sublime se origina e quais são as mudanças estruturais que lhe imprimem a forma conceitual herdada pelo século XX. Para se observar a evolução histórica deste conceito, inúmeras são as obras escritas nos últimos cem anos que poderiam guiar tal tipo de narrativa, em uma gama de autores que vai de Samuel Monk (1935), até Phillipe Shaw (2006) e Timothy Costelloe (2012). Contudo, a narrativa da história do sublime elaborada por Baldine Saint Girons (2005) possui privilégios em relação à outros autores quando o foco recai sobre o sublime de Lyotard⁴. Além de ser uma das poucas historiadoras e historiadores do sublime citadas por Lyotard, Girons constrói ligações entre certos autores (tais como Merleau-Ponty, pintores e críticos de arte modernistas, juntamente com os citados formuladores do sublime) e possui objetivos que ecoam na estética de Lyotard. Ao afirmar que o objetivo de seu livro é “definir as matrizes subjetivas do sublime, apoiando-se sobre seus diversos tipos de teorização através da história”, ela se propõe a observar como “o sublime confronta a filosofia nos limites de seus poderes e nos revela certos modos de operação do inapreensível para um estudo preciso dos significantes da impressão e do despojamento”(GIRONS, 2005, p. 9). Isso se associa a uma herança psicanalítica presente nos textos lyotardianos.

Neste sentido, há um olhar para o modo como as teorias do sublime expõem a problemática do que é irracional, inapreensível e insensível, bem como para a maneira como a experiência de tais objetos tem o poder de arrebatador o observador/experienciador, que se vê despojado de sua capacidade de formulação e se liga ao objeto sublime mais por um sentimento do que pela inteligibilidade lógico-cognitiva. Não importa apenas o sublime tomado como um fenômeno exterior, mas também, como algo que depende dos fenômenos que poderíamos chamar, por ora, de intrassubjetivos. Indo além, depende da interação destas duas dimensões. Ao mesmo tempo que movido por uma força externa, o sujeito é deslocado de si na relação com tal força. Tal questão está posta já nos autores clássicos do sublime. Mas no caso de Lyotard, isso se acentua, uma vez que a psicanálise freudiana se constitui como um pilar de influência, mesmo estando seu conceito de sublime posicionado no interior do

⁴ A obra mais completa escrita por Girons (2005) sobre o sublime foi publicada apenas no ano de 2005. Mas Girons é uma das poucas, dentre os comentaristas da história do conceito, à qual Lyotard faz uma breve referência, juntamente com Pierre Kaufmann, pela sua interpretação do conceito à luz da psicanálise (LYOTARD, 1997). Porém, Lyotard não especifica as obras de Girons às quais ele teve acesso.

período de sua produção conhecido como virada kantiana. Neste período, segundo a proposição de alguns de seus comentadores, a importância da teoria freudiana diminui (PARRET, 2012). No entanto, verificamos que certa influência psicanalítica nunca deixa de se constituir como um dos pilares do pensamento de Lyotard.

Os trabalhos de Girons podem ter contribuído, também, para as escolhas do filósofo em relação aos seus interlocutores históricos. Outros autores que não exploraram o conceito de sublime são chamados à composição da montagem da estética do sublime de Lyotard, tais como Merleau-Ponty e Bergson. E certos autores que possuem passagens dedicadas a tal conceito, como é o caso de Hegel e Adorno, podem ser observados como interlocutores históricos, mas sem que tal debate se dê em torno do conceito de sublime. Os filósofos aos quais Lyotard faz menção de forma mais significativa como formadores do conceito de sublime são: Longino, por seu papel como originador; Burke, pela assunção da oposição com o belo e pela inserção da ideia de terror e da perspectiva temporal do sentimento de sublime; e Kant, por todo papel desempenhado de modo amplo na formação da estética moderna incluindo o sublime como sentimento resultante do choque entre as faculdades e relacionado à ideia de irrepresentável. A escolha destes autores como pilares da teoria do sublime coincide com a avaliação de Girons que acrescenta, a estes, o nome de Giambattista Vico. Segundo ela, muitos são os autores que contribuem para que o conceito de sublime alcance a forma protagonista que desempenha no Romantismo e no Modernismo. Mas os grandes marcos estruturais dessa evolução encontram-se em Longino, Vico, Burke e Kant (2005, p. 9-10). Longino, além de grande criador do termo, contribui pela atribuição de um “poder humanizante civilizador da palavra” à palavra poética como fundadora da existência, oposta ao discurso tradicional da ontologia platônica: a “hypsegoria”. Vico aumenta o alcance da teoria de Longino ao relacionar a palavra poética sublime ao poder da criação, o *ingenium*. Burke contribui com a oposição sistemática ao conceito de belo, com a noção de “deleite”, mostrando uma face violenta e aterrorizante da experiência de um objeto sublime. E por fim, Kant insere o sublime como um elemento de crítica no jogo das faculdades dentro de sua filosofia transcendental, tornando-o um “princípio de transbordamento do conhecimento e do desejo”, mas, ao mesmo tempo, enfatizando o poder superior da razão em choque com a sensibilidade (2005, p 9-10).

Girons também afirma que a história do sublime é tão antiga quanto a própria filosofia e diz respeito à maioria das disciplinas que a constituem, desde a estética e a filosofia da arte, até a política, a ética e a antropologia. Essa história está sempre ligada ao inapreensível, aos

significantes que geram forte impressão⁵, que geram um sentimento de possessão e de despojamento. Nestes autores principais, tal experiência sempre possui alguma proximidade com a violência. Como veremos mais adiante, o sublime também está sempre ligado a uma crítica das noções seguras de beleza, verdade e bondade (no seu aspecto moral):

O princípio ativo do sublime subverte a tão célebre trindade dos ‘valores’ e mostra os limites de seu campo de ação. Ele opera uma crítica sistemática do belo e do paraíso [paradis] onde ele nos imobiliza, do ‘verdadeiro’ que deixa de lado isso que escapa às construções da ciência e do ‘bom’ referente aos modelos pré-constituídos. De início, o sublime suspende os valores do belo, não, por certo, do belo platônico que suscita o assombro, mas do belo que se pretende autônomo, fenômeno de superfície, do qual a perfeição somente formal acaba por suscitar desconfiança e tédio. Em seguida, o sublime nos faz provar que as certezas da ciência, mesmo que sejam elas preciosas, não podem preencher nossa necessidade de verdade e que o verdadeiro não pode ser dito sobre o verdadeiro; ele nos confronta com o ‘incompreensível estético’ que ameaça nossas sínteses de percepção e nos revela o duplo movimento de nosso desejo, às vezes progressivo ou regressivo, voltado a um caos renascente e à sua colocação em significantes. O sublime, enfim, nos revela as dificuldades de se voltar para a ideia aristotélica do bem soberano, fundada sobre uma concepção preestabelecida de nossa natureza. Os modelos subsistem, certamente, mas sua pluralidade [nos] arranca da quietude: tudo está a se inventar ou reinventar.

O sublime me impressiona ou me despoja; dito de outra forma, ele me transcende ou me sublima (GIRONS, 2005, p. 11-13)⁶

A seguir, veremos como o conceito de sublime mantém certos traços invariáveis no decorrer de sua evolução histórica, tais como a alusão à violência, ao despojamento, à possessão e a crítica da visão determinista do mundo. Nele, o sentimento sempre acaba por modular qualquer possibilidade de apreensão da realidade, seja através de juízos científicos, morais ou estéticos. Por outro lado, veremos como sua aproximação e seu afastamento do conceito de belo marcam diferentes estágios de sua evolução histórica. Assim, localizaremos seu nascimento na teoria longiniana, sua crucial separação em relação ao belo na teoria burkeana e, por fim, seu momento maior de formulação filosófica dentro da crítica kantiana.

1.1. Longino

O marco inicial de existência do termo sublime é localizado, por diversos comentadores, em *Pery Hupsous* (ou *Peri Hypsos*), escrito originalmente em grego e traduzido para o português como *Do Sublime* (LONGINO, 1996). É uma obra situada entre os

⁵ O uso feito por Girons do termo significantes cobre seus aspectos “linguísticos [verbais], musicais e plásticos”(2005, p. 9).

⁶ A tradução de textos originários de língua estrangeira para o português, quando não indicados na bibliografia, são de responsabilidade do autor deste trabalho.

campos da retórica e da poética e reconhece o sublime é reconhecido como um fenômeno pertencente à dimensão verbal do fazer humano. Algumas pequenas alusões a outras artes, dentre elas a música, a pintura e a escultura, podem ser observadas, porém, de forma completamente recessiva em relação à palavra falada e escrita. Tal escrito possui datação e atribuição incertas, mas a atribuição mais frequentemente aceita é aquela que reconhece Cassio Longino como seu autor e o século III da era cristã⁷ como seu momento de produção. Um neoplatonista do século V, chamado Proclus, teria preservado o manuscrito mais antigo de que se tem notícia, supostamente legado à posteridade por Porfírio, um distinto discípulo de Longino (HEATH, 2012, p.11).

Mas há razões para se crer que tanto uma escrita sublime quanto um conceito de elevação já estariam presentes em momentos anteriores da produção antiga greco-latina. Por um lado, podemos lembrar a menção feita por Longino a Cecílio (1996, p.43), como autor de um tratado precedente sobre o sublime cujas cópias são, atualmente, desconhecidas (HEATH, 2012). Segundo o texto, Cecílio consegue dizer o que é o sublime, mas falha ao dizer como alcançá-lo na utilização da palavra. Por outro lado, o sentido de elevação pode ser pensado como uma herança dos filósofos e sofistas gregos associado aos termos “hupsos” (altura) ou “megathos” (grandiosidade) no tratado de Longino (HEATH, 2012, p. 11). O que faz de *Do Sublime* o marco inicial da história de tal conceito é fato de ser o texto mais antigo preservado que se dedica integralmente ao sublime, dentro da tradição da retórica, postulando-o como uma elevação proporcionada por um modo específico de escrita e de oratória ligado a pensamentos e sentimentos elevados. Longino não se ocupa apenas de um estilo sublime: “é a essência do sublime que o interessa, concebido como impulso realizado nas obras” (HIRATA, 1996, p. 11-12). É a elevação de pensamento e o sentimento de posse que movem para o grandioso na medida em que se plasmas em uma manipulação específica das palavras na linguagem poética.

Como veremos adiante, na superfície do texto de *Do Sublime*, o que se coloca como questão central é a exemplificação, através de trechos de poetas consagrados, das maneiras de se alcançar a elevação na literatura. Hirata nos adverte para uma questão de fundo, de caráter mais geral e fundamental: “como podemos estimular nossos dons naturais para a grandeza [o grandioso, o elevado, em outras palavras, o sublime] e até que grau de desenvolvimento podemos fazê-lo?” (1996, p. 13). Dito deste modo, o “problema fundamental é o da relação da natureza com a arte”, sendo a arte aqui entendida como “a técnica”, como “a elaboração de

⁷ Sobre a questão da datação e atribuição do texto *Pery Hupsos*, indicamos Heath (2012; 2000), Innes (2002) e Hirata (1996).

meios e regras”. Nessa caso, “a arte é a retórica”, mas a importância e grandeza deste tratado estariam na sua “insistência no fato de que a arte é insuficiente, mas absolutamente necessária à produção da obra”, leia-se, das grandes obras (1996, p. 10). Mas o caminho do sublime não é possível sem seu componente natural: um dom ou uma propensão natural do poeta para pensamentos e paixões grandiosos: “é pela natureza e pela arte que esse que ele [Longino] chama de *O Poeta é grande*” (1996, p. 11). Portanto, o sublime interessa enquanto um jogo complexo de articulação entre a arte poética (técnica) e a propensão natural para pensamentos e paixões grandiosas plasmadas em tal arte.

1.1.1. Estrutura do tratado de Longino: as cinco fontes do sublime

Cecílio já havia definido o que é o sublime ao se utilizar de uma vasta gama de exemplos. Porém, falhara ao expor como ele seria alcançado (LONGINO, 1996, p. 43). Assim, *Do Sublime* reserva para si tal tarefa, através da exposição de exemplos literários dignos de tal posição com o intuito de apontar “o meio que nos permitiria estimular nossa natureza particular até um desenvolvimento definido de grandeza” (1996, p. 43). Mesmo que o autor não queira se prender às regras e padrões que aprisionem um conceito que trata da experiência do inapreensível, uma pequena definição se fez necessária a fim de guiar sua exemplificação:

o sublime é, de certa forma, o ponto mais alto, a eminência do discurso, e que os maiores poetas e prosadores jamais conseguiram o primeiro posto de um outro lugar que daí; e que daí lançaram eles ao redor do Tempo a rede de sua glória
Pois não é à persuasão, mas ao êxtase que a natureza sublime conduz os ouvintes. Seguramente por toda parte, acompanhado do choque, o maravilhoso sempre supera aquele que visa a persuadir e a agradar; já que o ser persuadido, na maior parte do tempo, depende de nós, enquanto aquilo de que falamos aqui, trazendo um domínio e uma força irresistíveis, coloca-se bem acima do ouvinte. E a prática da invenção, a ordem e a organização da matéria, nós as vemos aparecer penosamente, não a partir de uma passagem, nem mesmo de duas, mas da totalidade do tecido de discurso; enquanto o sublime, quando se produz no momento oportuno, como o raio ele dispersa tudo e de imediato manifesta, concentrada, a força do orador. (LONGINO, 1996, p. 46; I, 3-4)

Notemos que o sublime é, primeiro, um certo cume e excelência do discurso. É o momento de arrebatamento produzido por um determinado efeito de palavras. Em segundo, é o que embasa a fama duradoura dos grande escritores como um valor maior de perenidade da produção da prosa e da poesia. Em terceiro, é reconhecido por seu efeito, por produzir êxtase, estupefação e não apenas persuasão. Sua sedução não provém de nenhuma compreensão

lógica mas, sim, de um sentimento de arrebatamento que o acompanha. Em quarto, é um efeito local, atingido em um momento oportuno, não sendo garantido por uma estrutura global ou de larga escala, quer do texto que se constrói, quer das imagens e ideias materializadas pela palavra escrita ou sonora. (HEATH, 2012). Este momento oportuno é bem definido pela termo grego *Kairós*, ou seja, um instante adequado ao acontecimento de um evento importante.

O cerne do tratado é a ilustração, através de passagens literárias, com o intuito de fugir de uma tecnografia estilística, evidenciando procedimentos discursivos que ajudaram a alcançar a sublimidade em textos de grande importância de diversos autores reconhecidos. Para isso, alguns riscos devem ser evitados, mas alguns riscos devem ser assumidos, tais como aqueles expostos nos fragmentos que vão de III a VIII, nos quais são comentadas as falhas de grandes autores como Xenofonte - IV.4-5, Platão - IV.6 e Homero - IX.5-10/IX.14 (HEATH, 2012, p. 17; LONGINO, 1996, p. 46-53). Em resumo, os comentários evidenciam situações em que o exagero e a desmesura converteriam o produto da busca pelo sublime em algo pueril, excessivamente escolar, empolado ou patético. No entanto, é no fragmento VIII que se expõe, de maneira positiva, o que Longino avalia serem as cinco fontes capazes de produzir a grandeza de estilo associadas ao sublime. A exposição e a exemplificação de como o sublime é alcançado através destas cinco fontes é o que constitui a estrutura do tratado. Vejamos:

Há, dir-se-ia, cinco fontes verdadeiramente capazes de produzir a grandeza do estilo, sendo previamente colocada, como fundamento comum a essas cinco formas, a aptidão à palavra, sem a qual não existe absolutamente nada. A primeira e a mais importante é a faculdade de lançar-se aos pensamentos elevados, como já nos explicamos na nossa obra sobre Xenofonte; a segunda é a paixão violenta e criadora de entusiasmo. Mas essas duas primeiras fontes do sublime são, na maior parte, dons constitutivos naturais; quanto às outras, elas passam também pela técnica; e de início a qualidade da fabricação das figuras (elas são de dois tipos, as figuras de pensamento e as figuras de palavras); é preciso acrescentar a expressão de nobreza, da qual fazem parte por sua vez a escolha das palavras e a expressão figurada e fabricada. A quinta causa da grandeza e que engloba todas as outras enumeradas antes, é a composição digna e elevada. [...] das cinco partes, há as que Cecílio esqueceu, em particular a paixão, sem dúvida alguma (LONGINO, 1996, p. 52; VIII, 1).

Heath (2012) nos propõe um esquema geral (Tabela 1) que mapeia as fontes do sublime em Longino, evidenciando subdivisões através de um mapa mental não tão claro no texto original:

TABELA 1: mapa estrutural do tratado *Do Sublime*, de Longino.

1) Pensamento	a) sublimidade	i) ideias importantes e respeitáveis
---------------	----------------	--------------------------------------

	alcançada por grandeza de pensamento	ii) seleção e combinação de detalhes	
		iii) amplificação	- acumulação gradual
			- intensificação gradual;
	b) sublimidade alcançada por imitação		
	c) sublimidade alcançada por imaginação		
2) Emoção			
3) Figuras do pensamento e da fala;			
4) Dicção (Nobreza da expressão): escolha de vocabulários e tropos, incluindo metáforas;			
5) Composição		a) ordem da palavra;	
		b) ritmo;	
		c) eufonia.	

Fonte: Adaptado de Heath (2012)

Vamos observar cada uma destas fontes propostas por Longino, salientando-se que as duas primeiras fontes são consideradas dons constitutivos naturais do poeta ou orador, enquanto que as outras três se adquirem através do aprendizado técnico. Como veremos mais adiante, esta separação diz respeito a uma importante discussão em torno da oposição natureza e arte que se encontra ao longo do tratado e que procura responder com ponderação o que é ensinável e o que não é ensinável na busca por um estilo sublime de escrita e oratória.

A primeira fonte, os pensamentos elevados, diz respeito ao fato de que “o orador não deve ter pensamento baixo ou ignóbil”, pois são grandes os discursos das pessoas cujos “pensamentos [...] tenham peso” e que estas não devem dedicar seus cuidados a “preocupações vis e próprias de escravos” (LONGINO, 1996, p. 54). Ao exemplificar tal grandeza, Longino indaga:

Quanto a Homero, como ele dá grandeza às coisas divinas? ‘Tal a medida aérea que um homem vê com seus olhos, sentado sobre um cume, e contemplando o mar vinhoso, qual a que saltam os corcéis relinchantes dos deuses’. Ele mede o salto dos corcéis pelo espaço do Universo. Quem, portanto, não exclamaria, naturalmente, por causa da hipérbole da grandeza, que, se os cavalos dos deuses tornassem impulso para um segundo salto, eles não encontrariam mais lugar no Universo? (1996, p.55)

Dentro da categoria “pensamento” como fonte do sublime, temos as subcategorias sublimidade alcançada por grandeza de pensamento, sublimidade alcançada por imitação e sublimidade alcançada por imaginação. Como subdivisão da sublimidade alcançada por a grandeza de pensamentos, temos aquela referente às ideias respeitáveis (item 1.a.i da Tabela 1), grandeza de pensamento, que também é descrita como “grandeza da natureza”: “Sublimidade como um eco de uma mente grandiosa” (HEATH, 2012, p.17-18; LONGINO,

1996, p.59, fr. IX.1). Um dos exemplos citados é o silêncio de Ajax, na *Odisseia*, que “‘é mais sublime que qualquer discurso’ por causa da grandeza de pensamento das palavras não ditas” (1996, p. 18; fragmento IX.2).

Outra subdivisão (1.a.ii da Tabela 1), diz respeito à perfeita seleção e combinação de elementos – insight que habilita essa perfeita integração, mesmo que de elementos ordinários do mundo, mas não triviais, garantidas pela intensidade emocional. O exemplo citado é a descrição dos sintomas típicos dos amantes presente na poesia de Sapho.

A terceira subdivisão (1.a.iii da Tabela 1), a amplificação, é alcançada pela aplicação de técnicas de intensificação cumulativa (XI.1): “é a ação de levar a termo, tomando como ponto de partida todas as partes e todos os lugares que se referem ao assunto, dando força, pela insistência, ao que é elaborado”(LONGINO, 1996, p63). Amplificação e sublimidade não são coextensivos: sublimidade tem elevação mas não necessariamente expansão; amplificação é sempre expansiva e não necessariamente elevada. O sublime pode ser atingido em um único pensamento. Mas a amplificação sublime é uma qualidade de amplificação que aumenta (eleva) seu nível, no mesmo caminho que a intensidade emocional na seleção e combinação. (HEATH, 2012, p.17).

A subcategoria sublimidade alcançada por imitação (1.b da Tabela 1) não é a representação dramática ou narrativa nos moldes da *Poética* (2005) de Aristóteles, mas sim a emulação dos modelos clássicos, ainda no que diz respeito aos pensamentos destes e não exatamente à sua técnica artesanal de escrita. Não é dizer o que um escritor (ou herói) clássico disse, mas sim dizer o que este escritor diria em uma determinada situação. Significa compreender o modo de pensar dos clássicos; grandiosidade com poder comparado ao poder profético. O exemplo trazido é o de Platão inspirando-se em Homero, acompanhado de Heródoto, Estesícoro e Arquíloco (LONGINO, 1996, p.65-66). O grande de pensamento não precisa ser inteiramente o nosso próprio: pode ser retirado de uma inspiração externa, expandindo nosso alcance conceitual. (HEATH, 2012, p.18-19)

A subcategoria sublimidade alcançada por Imaginação (1.c da Tabela 1) se refere a fazer uma cena concreta imaginária através da visualização que nos lance para além de nós mesmos, como se estivéssemos possuídos (XV.1) dando acesso a pensamentos para além do alcance comum. Aqui acontece a *phantasia*⁸, termo que Hirata traduziu por “aparição”: “quando o que tu dizes sob o efeito do entusiasmo e da paixão, tu crês vê-lo e tu o colocas sob

⁸ Segundo Hirata, o que se chamou de imaginação em Longino está intimamente ligado à ideia de “phantasia”, à qual ela preferiu traduzir por aparição devido à sugestão de invocação de imagens fantásticas e, até mesmo, fantasmagóricas e alucinatórias (1996, p.28). Para uma maior elucidação de tal opção, bem como para uma compreensão da noção de phantasia, ver Longino (1996, p. 124-125; notas do tradutor).

os olhos do auditório” (LONGINO, 1996, p. 67-68). Os exemplos são abundantes e trazem trechos de poetas e oradores - dentre os quais Demóstenes e Eurípedes - imaginando divindades e figuras fantásticas, sempre sugerindo uma presença de tais diante de suas palavras.

A segunda fonte de sublimidade é a “paixão” (1996, p. 52). A respeito desta fonte de sublime, percebe-se uma obscuridade no texto de Longino que afirma o erro de Cecílio ao esquecer a paixão como se o “sublime e o patético” (como sinônimo de paixão) constituíssem “uma só essas duas coisas”. Ele salienta que certas “paixões baixas, e que nada têm que ver com o sublime, encontram-se, como sofrimentos, temores; e inversamente muitas coisas sublimes sem paixão” (1996, p. 53). Assim, a paixão (*emotion*, como quer Heath), embora o sublime não dependa dela, pode conferir uma elevação inigualável ao discurso:

eu afirmaria sem temor que nada é tão magnífico quanto a paixão genuína, colocada onde se deve, como se, sob o efeito de um acesso de loucura ou do *pneuma*, ela soprasse no delírio do entusiasmo e desse aos discursos um ar apolíneo (1996, p. 53-54).

No entanto, a questão da paixão não possui uma discussão sistemática, muito menos à maneira da primeira fonte, o pensamento. Sua sistematização e exemplificação rigorosas permitem um salto da questão do pensamento diretamente para a questão das figuras, entre os fragmentos XV.12 e XVI.1 (1996, p. 67-71). Apenas ao final do texto, em um invólucro ético que discute a noção de liberdade diante da democracia e dos poderes autoritários, Longino realiza a promessa de melhor sistematizar tal assunto em uma outra obra:

10 - Mas talvez para nós, tais quais somos, talvez preferíssemos ser comandados a ser livres; pois livres totalmente, como libertadas de uma prisão, as ambições queimariam o mundo inteiro com seus crimes.

11 - ‘Em resumo’, dizia eu, ‘o que esgota as naturezas engendradas atualmente é a indiferença, na qual, exceção feita a um pequeno número, passamos toda a nossa vida sem fazer nenhum esforço, sem nada empreender que não seja pelo louvor e pelo prazer, mas jamais por uma utilidade digna de emulação e de estima.’

12 - ‘É melhor deixar isso ao acaso’ (*Eur. Elect.* 379) e continuar. Essas são as paixões sobre as quais eu prometi, como primeiro objetivo, escrever num tratado especial; pois elas ocupam, parece-me, um lugar na literatura em geral e no sublime em particular.

O que se pode concluir é que a paixão que colabora como fonte incomparável de sublimidade depende de um julgamento moral a respeito de sua elevação, talvez traduzida em nobreza, correção ou, até mesmo, em uma qualidade apolínea. Entretanto, o argumento se torna redundante e não distintivo, pois, ao se discutir a paixão como fonte de elevação, exige-

se que a esta já se apresente como uma paixão elevada, encapsulada dentro de si mesma. Isso revela uma dificuldade de se pensar a origem de tal paixão sem que se remeta ao surgimento dos valores morais. Seria realmente um distanciamento significativo em relação ao objetivo de exemplificação do sublime nos textos literários, exigindo um todo filosófico maior que justificasse tais valores, ultrapassando-se o escopo de um tratado de retórica. Talvez, por isso, não haja uma sistematização maior desta fonte de sublimidade.

As figuras de pensamento e de palavras (traduzidas, também, por figuras de fala ou de linguagem) se constituem como a terceira fonte de sublime e a primeira que diz respeito à dimensão do aprendizado técnico, assim como as subsequentes. Longino afirma que, “distingui-las todas [...] seria um trabalho imenso, mais do que isso, ilimitado”, contentando-se em “expor algumas das que realizam a grandeza do estilo” (1996, p. 71-70). Assim, para a “primeira classe de figuras” – de pensamento – “ele menciona o juramento (ou apóstrofe), o questionamento e a interrogação”, enquanto para a segunda classe – figuras de palavras – ele investiga o “assíndeto”, o “hipérbato”, o “poliptoto (incluindo todos os desvios do uso normal de caso, tensão, gênero, pessoa e número)”, e a “perífrase”(OLSON, 1942, p. 25). Não cabe, aqui, analisar todos os tipos de figuras que o autor menciona. Citaremos um exemplo de cada classe de figuras a fim de se identificar a diferença entre elas. Primeiramente, sobre uma figura de pensamento, o juramento de Demóstenes, ele comenta:

Demóstenes traz a demonstração de sua política: qual era, segundo a ordem natural, o desenrolar dessa demonstração? ‘Não errastes vós, que tomastes o encargo da luta pela liberdade dos gregos; e tendes exemplos disso em casa, pois nem os de Maratona, de Salamina ou de Plateias erraram.’ Mas, como se fosse invadido de repente por um sopro divino, e como se fosse possuído por Febo, ele profere esse juramento em nome dos heróis da Grécia: ‘Não! Vós não falhastes, eu juro em nome dos que se arriscaram em Maratona!’ (LONGINO, 1996, p. 72).

Como figuras de palavras, podemos observar o assíndeto, sobre o qual Longino afirma: “as palavras sem conexão caem e, por assim dizer, se espalham na frente, quase se antecipando àquele que as pronuncia. ‘E escudos contra escudos’, diz Xenofonte, ‘eles se empurravam, lutavam, matavam, morriam.’”(1996, p. 76)

A quarta fonte de sublime é a expressão de nobreza⁹, escolha de vocabulários e tropos, incluindo metáforas. O argumento gira em torno do fato de que, mesmo para um escritor que

⁹ Hirata traduz tal trecho por “expressão de nobreza” (LONGINO, 1996, p. 52), enquanto Bruna traduz “nobreza de expressão” (LONGINO, 2005, p. 77). Heath e Olson, ambos comentadores de língua inglesa, utilizam o termo *diction*, traduzido literalmente por “dicção”, mas provavelmente distante do sentido mais comum dado a esta palavra, atualmente, em língua portuguesa. (HEATH, 2012; OLSON, 1942). No entanto, em todos os casos, o

domine variedades de figuras e que possua ideias elevadas, a grandiosidade não está garantida se não houver uma boa escolha de vocabulários, tropos, metáforas e figuras sob uma medida adequada. O trecho, a seguir, apresenta a questão:

Certamente, a escolha dos termos próprios e magníficos atrai e encanta os ouvintes, e para todos os oradores e escritores é a máxima, porque é ela que proporciona, ao mesmo tempo, grandeza, beleza, belo verniz, peso, vigor e ainda um certo brilho aos discursos - sim, como as belas estátuas -, que floresce de si mesma e que coloca nas coisas como uma alma falante; [...] Pois, em verdade, os belos nomes são a luz própria do pensamento.

Mas, é verdade, a pompa não é sempre útil, porque dar a pequenas coisas nomes grandes e nobres produziria o mesmo efeito que se se colocasse uma grande máscara trágica sobre o rosto de uma criança (LONGINO, 1996, p. 86).

A0 criticar a prática de Cecílio de limitar em regras de quantidade o uso de metáforas, Longino executa novamente uma argumentação em favor da escolha, evitando-se, assim, o aprisionamento do sublime em regras e favorecendo-se o valor pautado pela noção de Kairós – a boa ocasião – descrita, abaixo, como “tempo próprio”:

A propósito do número e de metáforas, Cecílio parece dar seu assentimento àqueles que prescrevem duas ou três no máximo sobre o mesmo assunto. Demóstenes, com efeito, é uma regra nesse gênero de coisas também; e o tempo próprio da sua utilização é aquele em que as paixões avançam como uma torrente e acarretam a abundância, como se impondo nesse lugar, das metáforas. (1996, p. 88)

A quinta fonte do sublime é a composição relativa ao ordenamento das palavras, ao ritmo e à eufonia. Neste trecho, destaca-se a ideia de que a composição lida com a “harmonia”, não apenas como instrumento de persuasão e prazer, mas também elemento útil ao sublime e à paixão (1996, p. 99). Trata-se do “arranjo de palavras” que Hirata afirma ser um argumento em favor do “elogio da *synthesis*, isto é, [d]a composição”, como um termo que “convém tanto à música quanto à retórica” (LONGINO, 1996, p.135). Longino chega a estabelecer uma analogia com a música:

A flauta produz paixões nos ouvintes e torna-os loucos e possuídos pelo delírio dos Coribantes; e, tendo dado um ritmo, ela força o ouvinte a andar nesse ritmo e a assimilar-se à melodia, [...]; e, por Zeus, as notas da cítara, que não trazem nenhuma significação, pela mudança de sons, por sua combinação recíproca, pela mistura da sinfonia, produzem com frequência, como sabes, um encanto maravilhoso (1996, p. 99)

Ao afirmar o encanto produzido pelo ritmo e pelas notas musicais, ele associa tais

foco de tal fonte de sublime deve recair sobre a ideia de “escolha” dos vocabulários, dos tropos, das metáforas e também das figuras anteriormente descritas.

elementos à harmonia das palavras, uma “harmonia de palavras inatas”, associada à composição, e que tocam tanto alma quanto ouvido:

Não pensamos nós que a composição, que é uma harmonia de palavras inatas nos homens e que tocam a própria alma e não somente o ouvido; harmonia que põe em movimento espécies variadas de palavras, de pensamentos, de ações, de beleza, de melodia - coisas que crescem e nascem conosco -; que, pela mistura e multiplicidade de formas de seus próprios sons, transmite à alma dos que estão próximos, a paixão que está presente naquele que fala; fazendo sempre o auditório compartilhá-la; que ajusta a grandeza à gradação das expressões; não pensamos nós, digo eu, que por esses meios a composição seduz e ao mesmo tempo nos dispõe sem cessar à grandeza, à dignidade, ao sublime e a tudo que ela contém, ela que reina absolutamente sobre nosso pensamento? (LONGINO, 1996, p.99-100).

A sequência de frases do trecho anterior interroga sobre a possibilidade de os mesmos elementos dedicados à persuasão serem também elementos que seduzem para a grandeza, para a dignidade e, por fim, para o sublime. Mas tal questão, na verdade, é uma grande afirmação de que essa possibilidade é verdadeira e reconhecida na experiência de todos. Assim, é justamente na sonoridade das palavras, aparentada à música no que diz respeito ao seu desprovemento de significação e de conteúdo, que se reconhece o lócus da harmonia das palavras e da composição do discurso tão caros ao sublime.

Um trecho do fragmento XXXIX.4 define tal concepção conclamando o leitor e o interlocutor a perceberem o quanto uma pequena mudança de sonoridade de um verso sublime, mesmo que quando esta não muda o conteúdo do que se diz e se pensa, pode prejudicar tal sublimidade por interferir na harmonia das palavras ao passo que se interfere na sonoridade. O autor sugere, a título de experimento, a mudança dos versos, a supressão de alguma sílaba, a alteração da ordem a fim de que se percebam os efeitos de tais mudanças e, por consequência, a harmonia existente nos exemplos citados. Esse procedimento acaba por comprovar, segundo o autor, que ao sublime são necessários não apenas os pensamentos elevados, as figuras e as escolhas. Mas, também, é necessário que tudo isso se condense em um arranjo verbal sensível (nesse caso, sonoro), de maneira harmoniosa, a fim de se despertar as paixões que compõem o todo do sentimento de elevação típico do sublime. Sobre uma passagem de Demóstenes, Longino afirma:

Mas o pensamento é enunciado tanto pela harmonia quanto pela própria concepção. Pois tudo isso é pronunciado em ritmos datílicos; e são os mais nobres, os que engendram o sublime; por isso eles constituem o metro heróico, que, nós sabemos, é o mais belo de todos. [...] Muda, portanto, a ordem das palavras dessa frase, como quiseres: τοῦτο τὸ ψήφισμα ὥσπερ νέφος ἐποίησε τὸν τότε κίνδυνον παρελθεῖν οὐ, por Zeus, suprime apenas uma sílaba: ἐποίησε παρελθεῖν ὥς νέφος; e tu perceberás como a harmonia faz uníssono com o sublime. Pois a

expressão: ὥσπερ νέφος tem seu tempo sobre o primeiro ritmo longo que se compõe de quatro tempos. Se tu tiras uma única sílaba, ὥς νέφος, imediatamente tu mutilas, com esse encurtamento, a grandeza. Ao contrário, se tu alongas com uma sílaba: παρελθεῖν ἐποίηεν ὥσπερ εἰ νέφος o sentido é o mesmo, mas o ritmo é diferente, porque o alongamento das sílabas finais distende e afrouxa o aspecto escarpado do sublime (1996, p.100) ¹⁰

Cabe ainda observar que no trecho citado acima as noções de beleza e sublime encontram-se, de alguma maneira, irmanadas. Como veremos mais adiante, o belo de Platão porta um certo tipo de estonteamento que nos impede de separá-lo por completo da noção de sublime. Longino absorve essa noção de beleza. Os termos “belo”, “heróico” e “nobreza” se associam aos termos “grandeza” e “sublime” e se juntam aos termos “harmonia” e “beleza” de outras passagens já citadas aqui.

A importância de tal observação se deve ao fato de que uma das pedras fundamentais do sublime herdado pela modernidade é a sua distinção em relação ao conceito de belo. A separação se efetivará apenas no século XVIII, com Edmund Burke. Como podemos ver, mesmo que o sublime antigo porte algum tipo de estranheza ou mesmo alguma marca do inapreensível, principalmente no que tange a sua não conformidade em fórmulas, ele ainda se encontra misturado e coexistente ao conceito de belo. O belo de Platão porta algo de sublime – na elevação - enquanto o sublime de Longino porta algo belo – na harmonia da composição.

1.1.2. Sublime como crítica à ontologia e à representação.

É possível avaliar o legado de Longino diante da herança platônica e aristotélica. De maneira geral, podemos dizer que ele mantém a desconfiança platônica em relação ao aprisionamento do sublime em fórmulas ou enunciados determinados, assumindo o caráter inapreensível de tal experiência. Isso significa não ceder às exigências de uma formulação pedagógica que deteriora o ímpeto de busca pelo sobrepujamento de si e da humanidade diante de caminhos certos de êxito. Isso difere dos sofistas criticados por Platão. No entanto, Longino se distancia da dimensão ontológica, não se preocupando em atribuir um ser por detrás da experiência sublime, e se concentrando na maneira como tal experiência se apresenta diretamente no discurso falado, tanto na poesia quanto na oratória forense:

[...] Longino se distancia de Platão pela ruptura que [...] ele ousa efetuar com a ontologia. Deixando de lado a questão dos seres e do ser eterno preexistente ao

¹⁰ A respeito das citações realizadas por Longino, em grego, a tradutora Hirata afirma: “É impossível traduzir os exemplos, pois faltam os efeitos”(LONGINO, 1996, p. 139; nota 78) A reprodução dos caracteres gregos utilizados aqui foi baseada nas traduções de Hirata e (LONGINO,1996) e Bruna (LONGINO, 2005)

logos, Longino se concentra sobre o sublime, do qual a revelação, sem parar de reiniciar, tem por meio privilegiado não a visão inteligível e sensível, mas o *logos*, o discurso, o estilo ou o ‘dizer’ [...] Tomado por um sublime que permanece, em si, inapreensível e misterioso, o discurso, o estilo ou o dizer singular se tornam aptos a transmitir a força do pensamento, a instalar imaginações ou aparições (*phantasiai*), e a testemunhar uma arte que supera a arte. Opor o dizer do sublime ao dizer do ser [...] é, portanto, primeiramente, estabelecer a filosofia dentro da linguagem e, posteriormente, não se contentar com uma análise retórica, mas compreender como o trabalho das palavras é aquele do *ingenium*¹¹ em exercício (GIRONS, 2005, p.28)

Assim, é compreensível que seu objetivo maior seja dizer como o sublime é alcançado e não o que ele é, pois este sublime não se enuncia exatamente. É algo com o qual se pode ter contato e é “eco da grandeza de alma” (HIRATA, 1996, p. 18):

O eco é o que ressoa sem expressão. O sublime pode ser aquilo que não se diz, que não se enuncia, mas com o que se pode ter contato. Essa admiração bruta é o encontro com o pensamento nu, o pensamento em si mesmo, o grande pensamento. Pode-se ouvi-lo, de alguma forma, ressoar no silêncio (HIRATA, 1996, p. 19)

Ocorre que as torções derivadas das articulações da palavra poética proporcionam um horizonte para o contato com o sublime, mas não como se prometessem uma razão estruturante do universo por detrás da experiência. Antes, funcionam como “palavras que veem”, ou seja, palavras que possibilitam ver o mundo de outra forma, que trazem à visibilidade algo que antes era invisível. São “palavras que veem” e que “instilam nas coisas [do mundo] uma alma falante” (GIRONS, 2005, p. 36). Por isso, ao invés de apontar regras definitivas, Longino opera com exemplos, pois o sublime pode ser apenas exemplificado e o caminho de sua aquisição apenas sugerido e apontado, nunca definido. Uma vez que alguns componentes são dons naturais, há sempre algo de não ensinável no alcance do sublime que depende do mestre interior, ou o Daimon, de cada poeta.

As mesmas questões se põem diante do legado aristotélico. Para Longino, a tragédia, ou qualquer manifestação literária, não tem por função apenas uma mimese da natureza. Ela funda a própria natureza em alguma medida. Ela dá a ver o mundo físico na medida em que ajuda a criar uma visibilidade. Por isso a diferença entre Longino e Aristóteles. Para o primeiro, a intriga (*muthos*) não possui um papel central, pois ele se interessa menos pela ação dramática e seus efeitos sobre o espectador/auditor e mais pela imaginação visionária (*phantasia*) do poeta trágico e pela experiência pática do testemunho dos eventos trágicos.

¹¹ Girons apresenta a importância e o significado do termo “Ingenium”, durante a era renascentista e barroca, como um termo destinado a designar um grande poder de síntese, de unificação de elementos diversos e de invenção, próprios do fazer poético e em oposição à racionalização da análise (2005, p. 194; nota 40). No tocante ao *ingenium*, Girons destaca a contribuição de Giambattista Vico.

O centro de gravidade do poema trágico se desloca da *mimèsis* para a *phantasia*, ou de uma sintaxe dos atos para uma sintaxe das palavras que veem. Tais palavras são aquelas que colocam sob os olhos do espírito isso que escapa ao regime das sensações, possibilitando ver aquilo que era, antes, invisível. O conceito chave é o choque¹² (*ekplèxis*, ligado ao arrebatamento e à forte impressão) que engendra as figurações imaginativas ou as aparições (*phantasiai*). Assim, o sentido do termo *phantasia* muda: não será apenas relacionado à faculdade representativa, dependente da sensação, mas será necessário supor, em sua origem, uma paixão e um entusiasmo criador que a engendra como uma aparição. A Imaginação cria novas imagens, elas mesmas ‘fabricantes de imagens’ ou ‘idolopeias’ (*eidolopoiiias*), e não se limita à reprodução de visões.

Longino, jogando a imaginação visionária contra o agenciamento de fatos, acaba por entender os eventos trágicos (a transgressão e o delírio) não como uma “falha”, mas sim como a manifestação de um destino. A emulação de imagens se sobrepõe à *mimèsis* e o poeta é menos rival da natureza do que dos poetas que o sucederam e o seguirão. Trata-se de dizer que seu embate criador é com os próprios poetas e consigo próprio, reconhecendo-se tal conflito como fonte de criação, do estabelecimento de novas imagens e de novas palavras visionárias. Essa genialidade, como a de Homero e de Platão, só se estabeleceria ao preço deste combate interior. E a operação de fecundação da criatividade, bem como da mobilização do espectador, não se dá pelo pavor. Ela se dá ao se sustentar a presença dos grandes autores, pelo esforço de memorizar textos grandiosos, e pelo esforço em se submeter à ação continuada das imagens.

Retomando o que seria a discussão geral de Longino, podemos observar que a dualidade entre técnica e arte deve ser colocada em termos mais fluidos, nos quais a articulação entre estes dois elementos se dá de forma mais orgânica e sem predeterminação. A grandeza de alma é inata, um dom natural, mas é a técnica poética, o manejo com as palavras, que faz vir ao sensível tal grandeza. Se não há sublime sem os dois componentes, qual a medida de cada um deles? Qual a manipulação correta da linguagem para tal grandeza e tal elevação? Qual o recurso exato para que a poesia leve a tal arrebatamento e possessão que permite um vislumbre do inapreensível? A resposta está no Kairós, ou seja, “uma medida, mas que não depende do número”, que “nasce da apreciação do prático e da natureza das coisas”, o “encontro do dom e da técnica que chamaremos *a medida do qualitativo*” (HIRATA, 1996, p. 14). É um aspecto de tempo que revela, no momento oportuno, também

¹² Girons usa o termo “saisissement” (2005, p. 43).

uma quantidade oportuna que não se aprisiona na medida numérica, mas depende de uma sensibilidade. Por todos esses meios, o próprio tratado de Longino se põe também como sublime, pois fala de um inapreensível e, para tal, se utiliza de técnica e conceitos que não definem, mas apenas fornecem os indícios do caminho de tal vislumbre. Se, por um lado, o sublime se confunde com o belo platônico, reafirmando seu aspecto antigo e antimoderno, por outro lado, mostra sua modernidade ao esboçar, já no nascedouro, o testemunho da existência do inapreensível e de uma palavra que funda uma realidade ao invés de representá-la. Esse é o momento no qual o que não se sente, o insensível, dá-se a sentir e passa a existir. E tal experiência só acontece mediante um forte sentimento de despojamento de si, de possessão, quer seja do poeta criador, quer seja de seu espectador.

1.2. Edmund Burke

O livro *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias de Belo e de Sublime* (1993), de Edmund Burke, inicia uma nova fase na história do conceito de sublime, caracterizada por uma distinção clara em relação ao conceito de belo. Sua primeira publicação ocorreu no ano de 1757. Nele, as ideias de beleza e de sublime funcionam como polos opostos da experiência estética e suas respectivas definições dependem desta oposição. No entanto, esta oposição está fortemente apoiada nas ideias de prazer e dor, bem como em uma preocupação com o gosto – principalmente o bom gosto – muito comum ao século XVIII.

Segundo Ricard-Gélinas (2014), Burke possuía dois propósitos básicos neste livro. Por um lado, pretendia dar solidez e legitimidade filosófica ao conceito de gosto e à crítica do gosto, proporcionando-lhes uma forma hierárquica, emprestando da experiência estética, mais especificamente do cultivo do gosto, uma valorização da virtude como fim do saber e do conhecimento e fornecendo mais moralidade às ciências naturais. Por outro lado, pretendia remediar uma lacuna existente nas teorias das paixões disponíveis até a sua época mostrando que o sentimento de belo e o sentimento de sublime são duas categorias distintas. Podemos dizer que seu método consiste em três passos:

1. Examinar as paixões que nos afetam;
2. Observar as propriedades dos objetos que influenciam tais paixões
3. E, por fim, descobrir quais são as leis da natureza que permitem a essas propriedades (dos objetos) afetar nosso corpo e, deste modo, despertar nossas paixões.

1.2.1. Gosto

O exame das paixões se inicia por um preâmbulo a respeito do gosto¹³. Para Burke, gosto é “nada além daquela faculdade, ou aquelas faculdades do espírito que são afetadas pelas obras da imaginação e das belas artes, ou que as julgam”(1993, p.23). E a problemática relativa a tal conceito se enuncia da seguinte maneira:

De um ponto de vista superficial, pode parecer que diferenciamos amplamente uns dos outros quanto aos nossos raciocínios, e não menos quanto aos nossos prazeres, mas apesar dessa diferença que creio ser antes aparente do que real, é provável que o padrão da razão e do gosto sejam os mesmos para todo o gênero humano [...] De fato, todos admitem que há, com relação à verdade e à mentira, algo de estabelecido [...] Mas a mesma concordância óbvia não ocorre quanto a alguns princípios, no que concerne ao gosto (BURKE, 1993, p. 21).

Mas é justamente a não obviedade dos princípios do gosto que instiga o questionamento por sua existência:

Meu objetivo é descobrir se existem quaisquer princípios segundo os quais a imaginação é afetada e que sejam tão comuns a todos homens, tão fundamentados e tão seguros que possam fornecer os meios para sobre eles se raciocinar a contento [Lógica do Gosto] (1993, p. 23)

E como hipótese, Burke formula:

acredito haver tais princípios do gosto, por paradoxal que isso possa parecer àqueles que, de um ponto de vista superficial, supõem que a diversidade de gostos seja tão grande, tanto em espécie quanto em grau, que não haja nada mais vago (1993, p.23)

Assim, podemos dizer que há uma tentativa de recusar a ideia de relativismo do gosto, uma crença comum no século XVIII, segundo a qual os juízos sobre a beleza ou o aprazimento de uma obra iriam variar completamente de forma imprevisível e aleatória para cada indivíduo. Para Burke, a atuação do gosto na experiência humana se baseia em alguns princípios válidos a qualquer pessoa. Se retomarmos a definição do conceito de gosto, veremos uma relação tríplice entre imaginação, julgamento e dados sensíveis. O autor observa um processo complexo de elaboração do que nos aparece como um juízo simples de gosto, não sendo este uma “ideia simples” e, sim, “algo composto [...] de uma percepção dos

¹³ Há uma introdução sobre o conceito de gosto que foi acrescida a partir da segunda edição de *Uma Investigação*, publicada em 1759.

prazeres primários do sentido [dados sensíveis] e dos prazeres secundários da imaginação [geração de imagens a partir de tais dados]” que juntos são submetidos aos “vereditos de uma faculdade do juízo” (p. 31). Seu argumento maior para afirmar a existência de um princípio de gosto não se encontra apenas na compreensão de todo seu processo de formação no indivíduo, mas sim na base de tal processo: os dados sensíveis. Talvez seja este o ponto no qual Burke deixa transparecer, com maior nitidez, sua influência empirista:

São esses os elementos constituintes do gosto [dados sensíveis, imaginação e juízo], e o fundamento de todos eles é o mesmo no espírito humano, pois como os sentidos são as grandes fontes de nossas ideias e, por conseguinte, de todos os nossos prazeres, quando eles não são vagos e arbitrários, a base inteira do gosto é comum a todos os homens e, portanto, existe um fundamento sólido para um raciocínio irrefutável sobre essa questão (1993, p. 31)

Poderíamos supor que tais dados sensíveis se apresentam de formas diferentes para diferentes indivíduos, o que poderia desmontar o argumento da existência dos princípios gerais do gosto. No entanto, é na conformação orgânica de nossos sentidos que Burke encontra o argumento de unidade do princípio do gosto, uma vez que há certa uniformidade de base anatômica, presente nos órgãos responsáveis por captar dados sensíveis:

supomos, ou devemos supor que, assim como a conformação dos órgãos é semelhante e inteiramente idêntica em todos os homens, também a maneira de perceber os objetos exteriores seja a mesma ou apenas ligeiramente diferente em todos eles [...] Estamos convencidos de que aquilo que parece ser luminoso a um olho, deverá parece-lo também a outro” (1993, p.23)

A crença no corpo orgânico como base de unidade do princípio do gosto permite ao autor estender determinadas observações como verdades hipotéticas. Se percebemos algum consenso no hábito de diversos indivíduos em relação a gostar mais de um sabor do que outro, de um estímulo do que outro, provavelmente tais juízos devem valer para toda a espécie humana, uma vez que a base de tais juízos são encontradas do corpo anatomicamente comum à espécie. Burke afirma estar convencido “de que aquilo que parece ser luminoso a um olho, deverá parecê-lo também a outro” (1993, p.23). Esse raciocínio se baseia não apenas a ideia de que há certa uniformidade nos dados sensíveis, mas também a suposição de que a maneira como reagimos a tais dados, a relação de prazer e desprazer proveniente de tais estímulos sensoriais, também se comporta com algum princípio de uniformidade. Ele o denomina “princípio do prazer” (1993, p.25): “assim, o prazer de todos os sentidos, da visão e inclusive o do gosto, o mais incerto deles, é o mesmo para todos os homens, os de elevada ou de baixa categoria social, doutos ou ignorantes” (1993, p.26). Se existe alguma diferença a respeito

disso entre os indivíduos, essa seria muito mais de caráter excepcional do que estrutural, ou até mesmo uma pequena variação de grau.

1.2.2. Prazer, Dor e Indiferença

Uma vez afirmado que existe um princípio do gosto, submetido à uniformidade anatômica do corpo humano, torna-se necessário analisar a maneira pela qual o gosto se ajusta aos sentimentos de prazer e dor, pois estes, sim, seriam ideias simples sobre as quais nossas paixões se assentariam. Burke toma emprestada de Locke a afirmação de que “dor e prazer são ideias simples”, portanto, “não passíveis de definição” (LOCKE apud BURKE, 1993, p.42). Para que possamos compreender essa afirmação é necessário observar a influência de Locke sobre o texto Burkeano. Monteiro afirma que “a semelhança entre essa passagem com a definição de prazer e dor que se encontra no *Ensaio* de Locke não é fortuita”, deixando claro ao leitor que Burke “[...]tem na filosofia de Locke um ponto de partida para sua reflexão” (MONTEIRO, 2009, p. 26).

Para Locke, “todo conhecimento parte da experiência humana e não há princípios ou ideias inatas na mente humana” (MONTEIRO, 2009, p. 21). Ideia é um termo que designa “o que quer que seja objeto do entendimento” (LOCKE apud MONTEIRO, 2009, p. 21). No intuito de entender a origem de nossas ideias sob tal perspectiva, o estudo das sensações torna-se proeminente. Para o autor, nossas observações encarregam-se “dos objetos externos sensíveis, ou das operações internas de nossas mentes, percebidas e refletidas por nós mesmos; é isso que supre nosso entendimento de todos os objetos do pensamento” (2009, p.21).

Assim, pode-se falar em “ideias de sensação” - aquelas que se ocupam dos objetos externos - e “ideias de reflexão” - aquelas de que se ocupam de objetos internos. Mas, no processo de formação das ideias e da mente, o homem só começa a ter ideias a partir do momento em que surge alguma sensação. Mesmo as ideias de reflexão são completamente condicionadas pela experiência sensorial. Ocorre que, tanto na sensação quanto na reflexão, o que está em jogo é o perceber enquanto sentir, seja perceber/sentir um objeto externo, seja perceber as operações da própria mente. No entanto, estas ideias são, também, representações – imagens - das qualidades sensíveis dos objetos. Elas podem ser agrupadas, portanto, em “ideias simples” – “aquelas que correspondem a uma única qualidade, considerada de maneira isolada pelo entendimento” – e ideias complexas – que “resultam da combinação de diferentes ideias simples”, indo além das qualidades mais imediatas da sensação (MONTEIRO, 2009, p.

24). As ideias complexas “exigem um maior grau de intelecção para sua compreensão e formulação”. A esta categoria pertencem, por exemplo, os termos abstratos, os conceitos estéticos e morais, dentre eles o conceito de belo. Podemos concluir que qualquer ideia complexa que possa se formar, inclusive a ideia de beleza, tem por base as ideias simples que são mais imediatamente ligadas à experiência sensorial como impulso primordial do processo mental.

Portanto, quando Burke define dor e prazer como ideias simples e incapazes de serem definidas, ele atribui a tais sentimentos uma proximidade imediata com as sensações corporais e uma propriedade atomística aos sentimentos/ideias na construção do processo mental. Ele afirma ainda que “é improvável que as pessoas se enganem quanto aos seus sentimentos” embora muitas vezes se equivoquem sobre “os nomes que lhes dão e quanto aos seus raciocínios sobre eles” (1993, p. 42). O que ele quer dizer é que sabemos com grande certeza o que é o sentimento de dor e de prazer, não duvidamos de sua existência e de suas características, pois elas se manifestam enquanto sintomas corporais. Mas podemos nos enganar na tentativa de defini-los ou explicá-los e mesmo de relacioná-los de forma discursiva aos diversos processos humanos.

Apesar de se apropriar das definições das ideias lockeanas, Burke contraria Locke ao observar a relação entre as ideias de dor e prazer. Locke afirma que “a remoção ou atenuação de uma dor é considerada, e opera, como um prazer, e a perda ou diminuição de um prazer, como uma dor” (LOCKE, 2004, p.42). Burke, no entanto, afirma a existência de três estados: dor, prazer e indiferença. Dor e prazer têm um caráter positivo e não são dependentes mutuamente. A cessação da dor não significa prazer e nem vice-versa. A ausência de dor ou prazer pode significar apenas um estado de indiferença, presente na maior parte do tempo para o espírito humano (p. 42). A novidade permite ao espírito sair do estado de indiferença.

1.2.3. Deleite (Delight)

Se por um lado a ausência de dor não significa necessariamente prazer, a existência de dor também não determina a ausência completa de prazer. Assim como as ideias complexas são compostas de ideias simples, um sentimento pode ser misto de prazer e dor, desde que um destes não predomine. E assim é o deleite:

Aconselha-nos, pois, o bom senso que se deva distinguir mediante algum outro nome duas coisas de naturezas tão diversas, como um prazer simples sem nenhuma relação com outro sentimento, daquele cuja a existência é sempre relativa e

estritamente vinculada à dor [...] Toda vez que tenho a oportunidade de falar deste prazer relativo, chamo-o de deleite [delight]” (BURKE, 1993, p. 45).

O termo já havia sido usado, anteriormente, por John Dennis, caracterizando-se como “um sentimento agradável que é causado pelo distanciamento da dor [...] ligado à diminuição da tensão que é produzida por uma dor ou um terror” (RICARD-GÉLINAS, 2014 p.18). Neste caso, embora haja distanciamento da dor, ela é um elemento necessário para um tipo de alívio que não sai, exatamente, de um estado de indiferença. E assim podemos dizer, também, deste sentimento em Burke. Enquanto prazer e dor são sentimentos positivos que surgem a partir de um estado de indiferença, o deleite só existe diante da iminência da dor ou do terror. Como exemplo, podemos pensar no prazer proporcionado por uma taça de vinho, o qual não depende, de forma nenhuma, da existência de sede (RICARD-GÉLINAS, p. 18). O deleite exigiria algo como uma ameaça, ao menos imaginária, do não saciamento de uma sede vital, seguindo-se a analogia do exemplo anterior. Assim, ele é uma espécie de prazer negativo, em seu caráter misto e paradoxal. Requer, no entanto, um certo distanciamento da dor e do terror puros, os quais não possibilitariam nenhum prazer e, sim, apenas o horrificante, como abordaremos mais adiante.

Em Burke, assim como o belo está diretamente ligado ao sentimento de prazer, o sublime está associado ao deleite:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte de sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz (p. 48).

O deleite depende da ideia de risco e dor, mas não de forma direta, pois assim torna-se apenas terrível. Assim, o sublime é um prazer a partir de certa contemplação da dor. É um “estado contemplativo”, pois exige contemplar a dor sem ameaçar completamente a existência de si, que enfatiza a importância do ato de “por à distância” a dor e o sofrimento em si. (RICARD-GÉLINAS, 2014, p. 20)

O Sublime é, também, considerado um sentimento mais poderoso que o belo, uma vez que as “ideias de dor são mais poderosas que aquelas que provém do prazer” (BURKE, 1993, p. 48). As ideias capazes de produzir uma impressão forte no espírito, quer de dor, de prazer ou de alguma modificação destes, podem ser reduzidas a duas classes de paixões que Burke nomeou de “paixões que pertencem à autopreservação” e “paixões que pertencem à sociedade”(1993, p. 47). Nas subdivisões destas duas paixões, podemos encontrar outras

categorias de paixões ora relacionadas ao prazer, ora a dor. A paixão de sociedade se associa, de modo geral, ao prazer e à satisfação, enquanto a paixão de autopreservação se associa à dor e ao risco, como nas ideias de morte e doença.

1.2.4. As paixões pertencentes à autopreservação e à sociedade

A paixão pertencente à autopreservação é o sentimento ou ideia derivada de uma ameaça iminente de terror, dor ou perigo, relacionada à morte ou doença e à extinção de si para um sujeito observador. Se este perigo ou esta dor se apresentam como ameaças decididamente iminentes, “não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuados, podem ser – e são – deliciosas”(BURKE, 1993, p. 48).

Por outro lado, a paixão pertencente à sociedade está ligada ao prazer e à satisfação positivos, sem a presença de nenhuma dor. Elas se dividem em duas subcategorias: as paixões relativas à sociedade do sexo e paixões relativas à sociedade em geral. As paixões relativas à sociedade do sexo se ligam ao amor e à reprodução, associados à beleza e distantes do sublime. Segundo Burke,

O homem, criado para relacionamentos mais variados e complexos, liga a paixão à ideia de algumas qualidades sociais que aumentam e dirigem o apetite que ele tem em comum com todos os outros animais [...] O objeto dessa paixão mista que chamamos amor é a beleza do sexo. Os homens são atraídos pelo sexo em geral, mas afeiçoam-se a determinados seres pela beleza pessoal. Chamo a beleza de uma qualidade social, porque toda vez que a contemplação das mulheres e dos homens [...] nos proporciona uma sensação de alegria e de prazer, somos tomados de ternura e afeição por suas pessoas (1993, p. 51)

No trecho acima, é importante ressaltar a ligação entre amor, beleza e prazer, tendo em vista que o amor é uma paixão mista entre a necessidade sexual natural, presente também nos animais, e a beleza dos seres pelos quais os humanos se atraem criando-se uma distinção em relação aos animais caracterizada pela seletividade social. Burke também se utiliza dos termos ternura e afeição para temperar sua descrição do amor, atingindo, desta forma, também as noções de beleza e prazer. Assim, ele marca a distância das paixões relativas ao sexo da dor presente no deleite e no sublime.

Já as paixões relativas à sociedade em geral possuem uma certa ligação sutil com o sublime, porém, bem menos direta do que das paixões pertencentes à autopreservação. Estas são paixões associadas às ligações que mantemos com outros homens (não sexuais), com os

animais e com o mundo ao entorno, ou seja, todas as ligações e vínculos que não dizem respeito diretamente ao sexo, mas que são responsáveis pela vida social e cultural em um sentido amplo, pois incluem animais e objetos inanimados. Ocorre que a simples vida em sociedade gera prazer, por exemplo, pela convivência com as boas companhias. Mas essa convivência tem uma contrapartida na ameaça de solidão. Enquanto a ausência de relacionamento amoroso e sexual não traria, necessariamente, nenhuma dor e infelicidade, a solidão completa no mundo é uma ameaça positiva à vida humana. Assim, tais paixões carregam um vislumbre da ameaça de ruptura total do vínculo social, de uma solidão definitiva, o que as aproxima de uma possibilidade de terror e, portanto, do sublime. Ricard-Gélinas afirma:

Assim, a dor da solidão nos impressiona mais do que o prazer da sociedade. A privação, que é uma qualidade do sublime[...], mostra bem que as ideias do lado do sublime nos tocam mais que aquelas provenientes da beleza (RICARD-GÉLINAS, 2014, p. 22)

Aqui, pode-se ver um papel importante atribuído ao sublime por Burke no estímulo à socialização e, talvez por isso, as paixões relacionadas ao sublime possuam mais impacto nos mecanismos afetivos humanos do que as paixões relacionadas ao belo. Vanessa L. Ryan também sublinha tal contradição aparente: “[...] ele [Burke] afirma que a experiência do sublime, apesar de sua origem na solidão, provê um estímulo voltado para ação e para a sociedade” (RYAN, 2001, p. 227).

As paixões de sociedade também possuem subcategorias e, por elas, podemos compreender o modo como Burke subordina o indivíduo, através do sublime, ao contexto social e ético. São elas a simpatia, a ambição e a imitação. A simpatia é a “paixão pela qual nos colocamos no lugar do outro para compreender o que ele sente” (RICARD-GÉLINAS, 2014 p. 21). Pode ser abordada por dois ângulos. Podemos nos colocar no lugar de uma pessoa feliz: assim, essa paixão “concerne à sociedade” e “permite nos tomarmos de afecção pela outra pessoa”. Portanto, essa paixão se liga ao prazer. Por outro lado, podemos nos colocar no lugar de uma pessoa que sofre: essa simpatia diz mais respeito à conservação de si e, portanto, ao sublime (RICARD-GÉLINAS, 2014, p. 22). A simpatia seria um princípio da fruição da experiência trágica, nas artes ou mesmo nos fatos históricos e cotidianos, pois não há, para Burke, privilégio da arte em relação à realidade neste sentido. Isso porque o sentimento de prazer ou desprazer dependeria da “estrutura mecânica dos órgãos”, a qual seria a mesmas nos dois casos (RICARD-GÉLINAS, 2014, p. 23).

Ambição é busca por distinção sem a qual a humanidade e os indivíduos não se desenvolveriam jamais: “o homem gosta de se sentir melhor do que é” (BURKE apud RICARD-GÉLINAS, p. 26). Na contemplação dos objetos terríveis, “o espírito reivindica sempre para ele mesmo uma parte daquilo que contempla” (p.26). Assim, o homem se apropria “do poder, da grandeza, da força [...] que existe no terrível que ele contempla [...] e se supera atribuindo-se dignidade e importância” (p. 26). Essa é a chave de elevação no sentimento de sublime.

A imitação é ligada à ambição, pois é pelo desejo de imitar o outro que aprendemos tudo (costumes, opiniões e modos de vida). Assim, existe prazer na imitação. A arte pode nos atrair tanto por imitação quanto por simpatia: a arte que atrai pela imitação não nos convida a ver o objeto imitado e sim a obra em si. Já a arte que nos apraz pela simpatia, convida-nos a ver o objeto imitado, que nos causa mais interesse que a própria obra (p. 25).

1.2.5. Terror e Empirismo: sublime como contração dos nervos

Há no texto burkeano uma lista de termos provenientes de uma variedade de línguas nas quais os termos “assombro” e “admiração” aparecem correlacionados, etimologicamente, ao terror, e também associados ao “venerável” e ao “respeito” (1993, p. 65-66). Todos estes termos se associaram ao termo sublime, ao longo dos séculos precedentes a *Uma Investigação* e, agora, se associam também ao terror e à paixão de autopreservação. Basta que algo seja aterrorizante para que o medo suspenda a razão e todas as ações do espírito. Desde que não ameace a vida da pessoa aterrorizada, este terror se converte em uma experiência de sublime. Mas, em última medida, tal terror é uma apreensão da dor física e da morte. E tais sentimentos se ligam ao corpo físico orgânico, aquele mesmo que funcionaria como princípio do gosto através de suas reações anatomicamente e fisiologicamente analisáveis.

Pode-se dizer que “Burke é um empirista convicto” que “se interessa pelo mundo sensível” e dedica-se a “mostrar como agem o sublime e o belo sobre o corpo e o espírito” (RICARD-GÉLINAS, 2014, p. 27). Ele se empenha na observação de fenômenos sensíveis associados à experiência do terror. Neste empenho podemos compreender a dimensão real de desse empirismo a ele associado. O terror diz respeito ao espírito, mas só é observável através das características sensíveis que manifesta. A hipótese é de que, ao observarmos a maneira como o corpo orgânico reage às experiências de terror e, juntamente, a maneira como cores, formas, sons, imagens se associam a tais experiências, poderíamos formular uma conexão lógica entre uma dor corporal e um sentimento da alma. Esse caminho iria na contramão da

tendência em explicar o surgimento do sublime ou “em qual momento nós associamos pela primeira vez, (...) a ideia de terror à tempestade, ou à montanha íngreme, mais que ao bom tempo e à planície” (RICARD-GÉLINAS, 2014, p. 27).

Assim, Burke evita construir, de antemão, uma causa histórica ou mesmo relativa ao desenvolvimento psíquico e subjetivo dos indivíduos. Suas explicações se pretendem atemporais, pois ele se compromete com o estado atual das associações entre sensibilidade orgânica do corpo e as disposições do ânimo, como se atestasse certos princípios de funcionamento naturais desses últimos, mas sem se deter na questão de quem teria construído tais princípios. Abaixo, podemos ver como os efeitos da dor e do terror atuam no corpo de forma semelhante

Em um homem que sente uma dor física violenta (imagino a dor mais intensa possível, a fim de que o efeito seja mais evidente), os dentes cerram-se, as sobrancelhas contraem-se fortemente, a fronte enrugam-se, os olhos encovam-se e reviram com violência, a boca emite gritos e gemidos entrecortados e o corpo inteiro treme. O medo ou o terror, que é uma percepção da dor ou da morte, manifesta-se exatamente pelos mesmos efeitos, com uma violência proporcional à proximidade da causa e à fragilidade do indivíduo (BURKE, 1993, p.137)

Assim, dor e terror agem da mesma forma sobre corpo e espírito, “uma vez que a dor afeta primeiro o corpo para depois afetar o espírito, o terror afeta de início o espírito para depois afetar o corpo.” (RICARD-GÉLINAS, 2014, p.29). A disposição (reação) corporal típica de uma determinada paixão pode evocar essa mesma paixão no espírito. Há uma correspondência entre disposição corporal e paixão que faz com que elas se evoquem mutuamente. Ao fim e ao cabo, o sublime, derivado de um certo sentimento de terror no espírito, define-se, no corpo orgânico humano, pelo termo da contração corporal, mais especificamente da “contração dos nervos”:

A única diferença entre a dor e o terror consiste em que as coisas que causam a primeira agem sobre o espírito pela intervenção do corpo, ao passo que as que produzem o segundo geralmente afetam os órgãos do corpo pela ação do espírito, que o adverte do perigo; contudo, ambos assemelham-se, quer direta, quer indiretamente, por produzirem uma tensão, contração ou excitação violenta dos nervos (BURKE, 1993, p. 138)

No texto de *Uma Investigação*, isso pode ser exemplificado pela associação feita entre escuridão e terror, incorrendo-se em uma explicação anatômica e fisiológica para a associação entre dor e escuridão: “observa-se, pela conformação natural dos nossos olhos, ao nos afastarmos da luz, que a pupila aumenta proporcionalmente à contração da íris e ao nosso

recuo” (1993, p. 152). A contração da íris também é associada ao termo “contração das fibras radiais” que, no caso de uma escuridão total, pode “forçar o nervo desse órgão muito além do que lhe é natural e, desse modo, causar-lhe uma sensação dolorosa” (1993, p. 52). Tal contração traz por sinônimo a ideia de tensionamento. Tais argumentos aparecem juntamente na explanação de como a escuridão e a cor negra estão mais associadas ao terror, à dor, à morte e, portanto, ao sublime do que ao belo e ao prazer. Por oposição lógica, o sentimento de prazer, associado ao belo, provoca distensão e relaxamento:

acredito que nosso parecer será, sem sombra de dúvida, confirmado se pudermos demonstrar que cada uma das coisas já apontadas como causas constituintes da beleza tem, isoladamente, uma tendência natural para *relaxar as fibras* (1993, p. 156)

Mesmo que venhamos a discutir o que Burke quer dizer com os termos “órgão”, “fibras” e “corpo”, ou mesmo se suas observações anatômicas e fisiológicas do corpo humano são legítimas perante a biologia da época, não se pode negar que ele atribui a essa esfera boa parte das explicações sobre as origens dos sentimentos mesmo quando a questão é artística. Isso permite que Ryan denomine o método Burkeano de “fisiológico”:

A contribuição única de Burke para o debate sobre o sublime é enraizada em sua ênfase, amplamente ignorada e menosprezada, na explicação fisiológica para nossas paixões e na sua consequente limitação do papel da razão na experiência do sublime. A prática de Burke ao longo da *Investigação* é derivar a reação mental da física antes que o inverso ¹⁴ (RYAN, 2001, p. 269)

Ricard-Gélinas observa que

a originalidade mais marcante dentro da teoria de Burke é sua maneira de dar importância ao corpo dentro de abordagem da beleza e do sublime. Outros filósofos de sua época, por exemplo Baumgarten, excluem completamente o corpo de suas estéticas” (RICARD-GÉLINAS, 2014, p. 40).

A experiência sensorial está no corpo, sem a qual não há experiência estética. Os afetos e emoções que estão presentes dentro desta experiência implicam reações do corpo. O corpo e o espírito são estreitamente ligados e se influenciam mutuamente. Outro fato interessante de se notar é a associação burkeana entre o sublime e o trabalho físico. O trabalho

¹⁴ Burke's unique contribution to the debate on the sublime is rooted in his largely ignored and belittled emphasis on a physiological explanation for our passions and his consequent limitation of the role of reason in the experience of the sublime. Burke's practice throughout the *Enquiry* is to derive the mental reaction from the physical rather than the reverse

físico é necessário para tonificar os músculos. Mas ele gera uma certa dor. No entanto, essa dor se converte em deleite, desde que ela não chegue a ser completamente estafante e mortal. Os músculos fazem parte do que ele chama de “órgãos grosseiros”. Mas existem os “órgãos finos”, ligados à sensibilidade, sobre os quais agem a imaginação, as paixões e o entendimento. Para esses órgãos finos, o terror é equivalente ao que a dor é para os órgãos grosseiros. Há, inclusive, uma valorização da busca de equilíbrio entre as atividades mentais e físicas, pois um excesso de trabalho mental traria “lassitude” ao corpo enquanto um excesso de trabalho físico traria “lassitude” ao espírito. Assim, o sublime teria uma certa função de tonificação do espírito, assim como o exercício físico:

Assim como o labor comum, que é um modo de dor, consiste no exercício das partes mais grosseiras do organismo animal, o exercício das mais delicadas é um modo de terror, e se um determinado modo de dor for do tipo que age sobre os olhos ou sobre os ouvidos, uma vez que eles são os órgãos mais frágeis, a impressão causada assemelha-se muito mais àquela de origem espiritual. Em todos esses casos, se a dor e o terror estão moderados a ponto de não serem realmente nocivos, se a dor não é levada a uma intensidade muito grande e se o terror não está relacionado à destruição iminente da pessoa, dado que essas emoções livram as partes, quer as mais delicadas, quer as grosseiras, de um obstáculo perigoso e perturbador, elas têm a faculdade de produzir deleite; não prazer, mas uma espécie de horror deleitoso, de calma mesclada de terror, o qual, visto que pertence à autopreservação, é uma das paixões mais intensas que existem. Seu objeto é o sublime. (BURKE, 1993, p. 140)

O sublime, o trabalho espiritual através do deleite do terror, é necessário para se combater a apatia mental, assim como o exercício físico combate a apatia corporal. E a apatia corporal provoca a melancolia, o abatimento e o desespero. Assim, o sublime combateria, também, tais sentimentos.

1.2.6. Atributos do Sublime em Burke.

O sublime possui certos atributos que o caracterizam, todos eles ligados, de alguma forma, à ideia de terror. Esses atributos, quando emprestados a algum objeto, atuam também como causadores do sentimento de sublimidade. O primeiro deles, e um dos mais importantes, é a obscuridade: “Para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade parece ser, em geral, necessária” (1993, p. 67). Clareza significa ideia completa e bem delimitada, porém, já encerrada em si. No entanto, há mais interesse em uma ideia que mantém algo por se pensar sempre, que seja inacabada e não finalizada, do que em uma ideia clara. Qualquer ideia ilimitada acaba por ser obscura e mais impressionante: “uma coisa é tornar clara uma ideia e outra torná-la *impressionante* para a imaginação” (1993, p. 67). Ao debater a questão da

obscuridade, Burke expõe argumentos em favor da poesia como uma arte mais propensa para o sublime do que a pintura, por ter mais capacidade de impressionar:

Se faço um desenho de um palácio ou um templo ou uma paisagem, apresento uma ideia bastante clara desses objetos; mas, nesse caso (levando em conta o efeito da imitação, que é importante), a impressão causada pelo meu quadro seria, no máximo, a mesma que o palácio, o templo ou a paisagem produziriam na realidade. Por outro lado, a mais vívida e expressiva descrição verbal que posso fazer dá apenas uma *ideia* muito obscura e imperfeita de tais objetos; porém, nesse caso, está em meu poder suscitar uma *emoção* mais forte pela descrição do que através da pintura mais perfeita [...] A maneira adequada de transmitir os *sentimentos* de um espírito a outro é através de palavras; todos os outros meios de comunicação ficam muito aquém do desejável (BURKE, 1993, p. 68)

Esta passagem põe em debate as ideias de Dubos, segundo o qual a pintura possuiria preferência sobre a poesia na incitação das paixões. Burke discorda de Dubos da seguinte forma:

[...] a poesia, com toda sua obscuridade, exerce um domínio tanto mais geral quanto mais intenso sobre as paixões do que a outra arte. A meu ver, existem motivos naturais para que a ideia obscura, quando comunicada adequadamente, deva causar maior impressão do que a clara. É o nosso desconhecimento das coisas que dá origem a toda e qualquer admiração de nossa parte e principalmente incita nossas paixões. O conhecimento e a familiaridade fazem com que as causas mais notáveis produzam apenas uma impressão ligeira (1993, p.69)

O exemplo literário mais utilizado por Burke é o poema *Paradise Lost*, de John Milton, sobre quem ele comenta:

Ninguém parece ter compreendido melhor do que Milton o segredo de intensificar ou de mostrar coisas terríveis, se me permitem a expressão, sob seu ângulo mais brilhante, através de uma obscuridade sabiamente utilizada. Sua descrição da Morte no segundo livro é admiravelmente calculada; é assombroso como a pompa lúgubre e a sugestiva e eloqüente indefinição de pinceladas de cores ele executou o retrato da rainha dos terrores.
[...] o espírito fica fora de si, devido a um acúmulo de imagens grandiosas e confusas, que impressionam porque são abundantes e desordenadas. Pois separai-as e destruireis boa parte da grandiosidade; reuni-as e poreis inevitavelmente a perder a clareza (1993, p. 67-69)

A obscuridade, neste caso, é o elemento criador da grande impressão que permite que o espírito fique fora de si, ou seja, que se experimente um despojamento de si. Burke acaba por concluir que “ver distintamente um objeto e perceber seus limites é a mesma coisa. Uma ideia clara é portanto outro nome para uma ideia pequena” (1993, p.70). Assim, fica traçada uma linha de associação entre os termos definido, claro e pequeno, associados ao belo, enquanto indefinido, grandioso, obscuro se associam ao sublime. Outro fato interessante desta

passagem argumentativa de Burke é uma pequena menção feita à música instrumental e sua capacidade de incitar as paixões:

además, a clareza das imagens é tão pouco necessária para incitar as paixões que se pode prescindir desse auxílio, mediante o recurso a certos sons apropriados àquele objetivo, como provam os efeitos reconhecidos e poderosos da música instrumental. Na verdade, uma grande clareza pouco contribui para incitar as paixões, pois é de certo modo inimiga de todo e qualquer entusiasmo (1993, p. 68)

As passagens acima reforçam a ideia de que uma representação clara possui pouco poder para incitar as paixões mais fortes vividas pelo ser humano pelo fato de não possibilitarem uma experiência de indeterminação que se associe ao terror, o elemento fundamental do sentimento de sublime, por sua vez, um sentimento mais forte e mais marcante que o belo. Para Burke, tal ideia coloca a poesia em foco, pois a descrição da linguagem verbal não define uma imagem precisa para a representação e fornece mais espaço ao imaginário para o acúmulo de “imagens grandiosas e confusas”, para “a abundância e o desordenamento” que retiram o espírito de si.

Para a pintura representativa, o conceito de belo acaba por funcionar como valor de orientação da produção artística, inclusive nos momentos precedentes ao século XVIII. E não é de se espantar que, justamente quando o conceito de sublime retorna ao debate estético, acrescido de uma forte distinção em relação ao conceito de beleza, a música apareça, ao lado da poesia, como exemplo de arte capaz de proporcionar maior impressão justamente pela imprecisão de sua capacidade representativa. Assim, o sublime de Burke é um dos marcos de início de uma mudança que leva ao esgotamento deste paradigma mimético representativo, apontando para a condição da arte romântica na qual a música possuirá uma certa primazia dentre as artes e a partir do qual o sublime passará a guiar a produção das obras com certa predominância.

Para Burke, outras três fontes do sublime se constituem como partes da temática do infinito e da grandeza, as quais serão tratadas aqui conjuntamente. Em primeiro lugar, vejamos a vastidão, sobre a qual Burke afirma: “a grandiosidade de dimensões é uma fonte poderosa do sublime” (1993, p. 77). Ele vê tal grandiosidade tanto na “dimensão extremamente grande”, quanto na “máxima pequenez”, quando “atentamos para divisibilidade infinita da matéria” (1993, p. 78). “A divisão pode ser infinita, como a adição, dado que não se consegue mais atingir a ideia de uma unidade perfeita, tanto quanto a de um todo completo ao qual nada pode ser acrescentado” (p. 78). Aqui a vastidão impõe uma impossibilidade de síntese para o observador em relação ao objeto observado.

Em segundo lugar, surge a infinitude propriamente dita:

Há poucas coisas, dentre os objetos dos nossos sentidos, que sejam verdadeiramente [...] infinitas. Porém, não sendo o olho capaz de perceber os limites de muitas coisas, elas parecem ser infinitas e produzem os mesmos efeitos, como se realmente o fossem (1993, p. 78).

É notável, aqui, o reconhecimento dos limites da percepção do tamanho das coisas e o modo como tal limite sugere uma condição de infinitude ao objeto observado. Assim, é interessante a associação que o autor desenvolve entre sublime e a repetição, envolvendo a loucura, e também a sugestão da possibilidade de se criar ou experimentar um infinito artificial em arte. Sobre a repetição, ele afirma:

Sempre que repetimos com frequência alguma ideia, o espírito a reproduz, como que mecanicamente, durante muito tempo após a primeira causa ter deixado de agir. Depois de rodopiar, quando nos sentamos, os objetos à nossa volta ainda parecem rodar. Depois de uma longa sucessão de ruídos, como quedas d'água ou a batida de malhos na forja, os malhos batem e as águas retumbam na imaginação muito tempo depois que os primeiros sons cessaram de afetá-la e morrem, finalmente, em gradações mal perceptíveis. Se segurardes uma vara fina, com vossos olhos em uma extremidade, da parecerá estender-se a um comprimento quase inacreditável. Colocai uma quantidade de marcas uniformes e equidistantes nessa vara, e elas irão produzir a mesma ilusão e parecer multiplicadas ao infinito. Os sentidos fortemente acometidos de uma única impressão não conseguem mudar rapidamente sua tendência ou atentar para outras coisas e sim continuam em seu antigo curso, até que a força do primeiro móbil decresce. Esse é o motivo de um fenômeno muito frequente nos loucos, que permanecem dias e noites inteiros, às vezes anos, na repetição contínua de alguma observação, alguma queixa ou canção que, tendo causado uma impressão profunda em sua imaginação perturbada, no início de sua loucura, é reforçada a cada repetição, e a desordem de seus espíritos, não contida pelo freio da razão, prolonga-a até o fim de suas vidas (1993, p. 79)

A repetição aparece como possibilidade de repetição infinita, *ad aeternum*, o que se constitui como uma espécie de compulsão associada a uma forte impressão na imaginação. Na experiência de repetição está contida a terceira fonte do sublime relacionada à temática da infinitude, o infinito artificial, definido pelos termos sucessão e uniformidade: “a sucessão e a uniformidade de partes constituem o infinito artificial” (1993, p. 79). A sucessão se constitui como “repetidos estímulos sobre os sentidos [que inculcam] sobre a imaginação uma ideia de continuidade, para além de seus limites reais”. A uniformidade se caracteriza pela ausência de variação e não desperta a imaginação para os eventos responsáveis por marcar limites em um determinado objeto. A mudança interrompe a sugestão de infinitude:

É nesse tipo de infinito artificial que [...] que deveríamos procurar a razão pela qual a rotunda causa um efeito tão majestoso. Pois, nessa forma [...] não podeis fixar um

limite em lugar algum: para qualquer direção que vos voltardes, o mesmo objeto ainda parece continuar e a imaginação não consegue encontrar um ponto onde possa descansar (1993, p. 80).

Nesse aspecto, poderíamos relacionar o infinito artificial à experiência da monotonia, pois é justamente a existência de variação que define limites claros e contornos nítidos a um determinado objeto. Burke chega a colocar a variação como um atributo pertencente ao belo, quando afirma

Nada que apresente uma prolongada uniformidade ou que varie muito subitamente pode ser belo, porque essas duas qualidades obstam aquele relaxamento que constitui o efeito específico da beleza (1993, p.160).

Este trecho pode ser entendido conjuntamente com o termo “variação gradual” presente em um outro momento do livro (1993, p. 121), ajudando-nos a concluir que há algo de monótono na experiência do sublime que se liga à ideia da supressão dos limites de um determinado objeto. Devemos lembrar, portanto, que tal monotonia se ligará ao sentimento de terror ou dor.

Outros atributos do sublime são o poder, privação, a dificuldade e a magnificência. O poder associado ao sublime versa sobre uma capacidade de submissão que o objeto sublime é capaz de despertar: “a dor é sempre infligida por um poder de certo modo superior, porque nunca nos submetemos voluntariamente a ela” (1993, p. 71). Este seria, portanto, o fundamento do poder divino que “arrebata o imaginário mais pelo poder do que pela justiça ou bondade” (RICARD-GÉLINAS, 2014, p. 33). A submissão se aparenta, também, às privações: “todas as privações são grandiosas, porque são todas terríveis: vazio, trevas, solidão e silêncio.” (1993, p.76). A dificuldade torna-se uma fonte de sublimidade “quando uma obra parece ter exigido uma força e um trabalho imensos para realizá-la” (1993, p. 84). O exemplo, neste caso, são os monumentos de pedra de Stonehenge. A magnificência se define como “uma profusão de coisas esplêndidas e preciosas” associadas a uma quantidade capaz de causar forte impressão. O exemplo comentado por Burke é o do céu estrelado que causa uma aparência caótica: “a aparente desordem aumenta a imponentia, pois o aspecto de esmero é altamente desfavorável às nossas ideias de magnificência” (1993, p. 84-85).

1.2.7. Síntese do sublime burkeano

Em síntese, o sublime burkeano é marcado pelo sentimento misto de dor e prazer

chamado de deleite cujo principal componente é o terror, causador de assombro, em primeiro lugar, mas também de admiração, reverência e respeito. É oposto ao belo, caracterizado pelo prazer positivo, sendo, assim, a emoção mais forte existente. É dependente de uma paixão humana chamada de paixão de autopreservação, que pode ser mais bem descrita como uma capacidade humana de vislumbrar situações ameaçadoras, em última medida, da própria existência do observador. Quaisquer objetos associados aos atributos de obscuridade, grandiosidade, poder, podem proporcionar uma experiência de sublimidade. A obscuridade diz respeito tanto a uma visualidade negra ou escura quanto a uma ausência de nitidez com relação a objetos observados ou descritos, o que impulsiona uma maior profusão imaginativa que potencializa a capacidade de impressionar o observador, permitindo que o espírito se retire de si próprio. Nesse aspecto, a poesia, preferivelmente, mas também a música são artes mais propensas à experiência do sublime que a pintura. Aqui, palavra e som se associam à ideia de menor clareza de contornos em relação à imagem visual na expressão de uma ideia.

A grandiosidade pode se subdividir em vastidão, infinitude ou sucessão/uniformidade (infinito artificial e monotonia) nas suas possibilidades de proporcionar uma experiência sublime. O poder é um atributo sublime na medida em que um objeto é capaz de submeter de forma arrebatadora um observador. A estes atributos se somam a privação (todas as privações são aterrorizantes), a dificuldade (objetos que sugerem grandes esforços na sua construção) e a magnificência (grande esmero, profusão e aparente desordem). Todas estas experiências são aterrorizantes para o espírito à medida que sugerem uma certa dor, ou até mesmo a morte, para o corpo físico. E, no corpo físico, a dor se associa à tensão ou contração dos nervos.

Assim, Burke mantém a temática do inapreensível (infinito e obscuro), da forte impressão (magnificência, dificuldade, obscuridade, grandiosidade), dos sentimentos de posse (submissão, poder) e despojamento de si (espírito fora de si) e da violência (terror, dor, morte e privação). Realiza uma crítica, senão à noção de beleza, pelo menos ao domínio dela como valor orientador das obras de arte, pois o sublime é uma emoção mais poderosa. E, ao relacionar o sublime analogamente ao trabalho corporal, revela sua faceta moral ao privilegiar costumes menos lânguidos e enobrecedores que não são apenas calcados em um hedonismo do prazer. Mas, dentre todas estas características que ressoam posturas históricas frente ao sublime, talvez sua vocação empirista seja sua característica mais peculiar ao justificar um juízo de gosto na sua relação com a fisiologia orgânica do corpo humano. Como veremos adiante, esse empirismo influenciou o pensamento de Kant na fase antropológica. Mas é justamente dele que Kant irá se afastar no período da filosofia crítica.

1.3 Immanuel Kant

O conceito de sublime aparece na obra do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) em dois momentos: em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1993), texto originalmente publicado em 1764; e em *Crítica da Faculdade do Juízo* (2010), cuja primeira edição é data de 1790, com um segunda e uma terceira edições publicadas ainda enquanto Kant estava vivo, com datas respectivas de 1793 e 1799. As duas publicações pertencem a momentos diferentes da filosofia kantiana. No mesmo ano da publicação de *Observações*, fora publicado o *Ensaio sobre as doenças mentais* (1993), obras caracterizadas pela “abordagem antropológica” (FIGUEIREDO, 1993, p. 8) e pertencentes ao que é conhecido como período pré-crítico. Já a *Crítica da Faculdade do Juízo*, forma um trilogia juntamente da *Crítica da Razão Pura* (2001), publicada originalmente em 1781, e da *Crítica da Razão Prática* (2011), publicada originalmente em 1788, obras pertencentes ao período caracterizado pela abordagem crítica, também chamado de criticismo ou filosofia transcendental. Essa diferença de enfoque faz com que as maneiras de se enquadrar o conceito de sublime mudem significativamente de uma abordagem para outra, sendo que Kant inscreve seu nome como um pilar da história do conceito, ganhando a importância da qual temos conhecimento, dentro da abordagem crítica.

Além do fato de o momento antropológico possuir algumas premissas básicas da articulação entre sublime, belo, gosto e suas decorrências dentro de uma filosofia moral, ele também revela a influência burkeana sobre o sublime kantiano. Devido a isso, apresentaremos, logo adiante, algumas observações sobre o momento antropológico do sublime de Kant e, posteriormente, sobre o momento crítico, aquele que trouxe mais consequências ao sublime de Lyotard. Essa passagem pela abordagem antropológica tem por objetivo averiguar a maneira como Kant absorve o sublime de Burke, principalmente em seu aspecto mais estrutural que é a distinção em relação ao belo.

1.3.1. Abordagem antropológica

Primeiramente, deve-se compreender o motivo de se chamar a abordagem de *Observações* de antropológica. Isso se deve à sua “forma literária”, ao seu estilo “solto e

agradável, em absoluta oposição à escrita rude e complicada que marca [...] os escritos sistemáticos” e, sobretudo, pelo privilégio do “olhar do *observador* em relação ao do filósofo” (FIGUEIREDO, 1993, p. 10, grifo nosso; KANT, 1993, p.19). Disso resulta um texto que se esmera em descrever exemplos e analisar casos concretos nos quais se experimentam o sentimento de belo e de sublime.

Kant utiliza essas duas categorias estéticas “a fim de proceder a uma descrição antropológica dos comportamentos humanos” e, mais ainda, “se debruça sobre as implicações sociais contidas em tais ações” (FIGUEIREDO, 1993, p. 11). Vale lembrar o fato de que o campo da estética acaba por ser terreno para se abordar as “formas de sociabilidade”, uma vez que há um paralelo entre questões do esclarecimento e questões do gosto. O gosto acaba por ser entendido como um elemento de unificação daqueles comportamentos que se dão de forma inconsciente e que não se apresentam através de protocolos completamente justificáveis dentro de leis cognitivas ou morais, definição essa que não era uma exclusividade kantiana dentro da filosofia do século XVIII.

A discussão sobre o gosto trata das coisas que aprazem. Mas há uma diferenciação entre dois níveis de prazer. Primeiramente, há um prazer “meramente sensível”, individualizado e relacionado a sensações de agradabilidade do olfato, paladar, tato, bem como o prazer de atividades gratificantes como a “caça” ou “uma leitura que induz ao sono” (KANT, 1993, p. 20). É o simples “gozar das satisfações” comuns. Há, por outro lado, um “sentimento refinado” (*feines Gefühl*), análogo ao “gosto refinado” (KANT, 1993, p.20), e associado ao refinamento moral. Trata-se, como pode se ver abaixo, do sentimento de belo ou de sublime:

O sentimento refinado, que ora queremos considerar, é sobretudo de dupla espécie: o sentimento do *sublime* e do *belo*. A comoção produzida por ambos é agradável, mas segundo maneiras bem diferentes. A vista de uma cordilheira, cujos cumes nevados se elevam acima das nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa ou a caracterização do inferno, em Milton, provocam satisfação, porém com assombro; em contrapartida, a vista de um prado florido, vales com regatos sinuosos, com rebanhos pastando, a descrição do Elísio, ou o que conta Homero do cinturão de Vênus, também despertam uma sensação agradável, que porém é alegre e jovial. Assim, para que aquela primeira impressão possa se produzir em nós com a devida intensidade, precisamos ter um *sentimento do sublime*; e, para bem desfrutar corretamente da última, de um *sentimento do belo* (KANT, 1993, p. 21)

Como podemos ver, aqui se estabelece uma definição do conceito de sublime com a qual Kant desenvolvera o ensaio *Observações*. O sublime é um sentimento que apraz, porém, acompanhado do assombro, enquanto o belo apraz produzindo uma sensação agradável,

alegre e jovial. Trata-se, de forma muito clara, da mesma distinção anteriormente realizada por Burke, confirmada pela alusão às cordilheiras de cumes nevados e à poesia de John Milton. Segue-se, daí, uma série de objetos associados ao sublime e ao belo que não variam a exemplificação burkeana:

Grandes carvalhos e sombras isoladas num bosque sagrado são *sublimes*; tapetes de flores, pequenas cercas de arbusto e árvores talhadas em figura são belos. A noite é *sublime*, o dia, *belo*. Na calma quietude de uma noite de verão, quando a luz trêmula das estrelas rompe a escuridão da noite que abriga uma lua solitária, almas que possuem um sentimento do sublime serão pouco a pouco despertadas para o mais alto sentimento de amizade, de desprezo ao mundo, de eternidade. O dia resplandecente infunde um fervor ativo e um sentimento de jovialidade. O sublime *comove* [*rührt*], o belo *estimula* [*reizt*]. O rosto de um homem que experimenta integralmente o sentimento do sublime é sério, por vezes rígido e perplexo. Em contrapartida, a intensa sensação do belo anuncia-se por uma irradiante satisfação nos olhos, por traços sorridentes e, frequentemente, por uma perceptível jovialidade. O sublime, por sua vez, possui outro feitio. Seu sentimento é por vezes acompanhado de certo assombro ou também de melancolia, em alguns casos apenas de uma calma admiração e, noutros, de uma beleza que atinge uma dimensão sublime. O primeiro deles denomino *sublime terrível*, o segundo, *nobre*, e o terceiro, *magnífico*. A solidão profunda é sublime, mas de maneira terrível. Daí as vastas extensões desertas, como o colossal deserto de Chamo, na Tartária, propiciarem sempre a ocasião de povoá-las de sombras medonhas, duendes e fantasmas

É necessário ao sublime ser sempre grande, o belo também pode ser pequeno. O sublime precisa ser simples [*einfältig*], o belo pode ser adornado e amaneirado. Uma altura elevada é tão sublime quanto uma profunda depressão, só que a esta acompanha uma sensação de assombro, àquela de admiração; por esse motivo a primeira sensação pode ser a do sublime terrível, a segunda, do sublime nobre. Como nos reporta Hasselquist, a vista de uma pirâmide egípcia comove muito mais que qualquer descrição que dela possamos imaginar, porém sua construção é simples e nobre. A igreja de São Pedro, em Roma, é magnífica. Nesse projeto, grande e simples, a beleza - o ouro, os mosaicos etc - é tão profusa que o sentimento do sublime aí atua no limite, e o objeto é denominado magnífico. Um arsenal deve ser nobre e simples, um palácio residencial magnífico, e o de verão, belo e amaneirado.

Uma longa duração é sublime. Caso pertença a um tempo passado, é nobre; antevista num futuro imprevisível, possuirá em si qualquer coisa de terrível. Uma construção remanescente da antiguidade remota é digna de veneração. A descrição de Haller sobre a eternidade vindoura infunde um doce assombro, a da eternidade passada uma inflexível admiração. (KANT, 1993, p. 21-22)

Devemos observar alguns atributos do sublime: a grandeza, a simplicidade, a nobreza, a magnificência, todos capazes de gerar veneração, admiração, comoção, melancolia, e, sobretudo, coroados pelo assombro e pelo terror. Tudo isso em oposição à pequenês, ao adorno, à jovialidade, capazes de gerar alegria e estímulo próprios do belo.

Esse momento da formulação do sublime em Kant não apresenta diferenças estruturais em relação a Burke, exceto pela inclusão de algumas temáticas específicas, como é o caso dos

temperamentos humanos¹⁵. Mas podemos compreender sua necessidade em direção à formulação presente na *Crítica*. Como bem observa Figueiredo, primeiramente, o sublime e o belo constituem uma “oposição estruturante que delimita graus de sociabilidade, desde a mais absoluta solidão à completa inserção na vida [...] dos salões” (1993, p. 11). São, também, “categorias valorativas” que geram “modelos de expectativa” e “critérios de precaução contra condutas que não coadunem com o que é socialmente aceito segundo índices de aprovação estabelecidos por elas”.

A descrição dos comportamentos humanos diante do sentimento de belo e de sublime formulam um “ideal de elegância”, conforme os “parâmetros do refinamento”, que “prefigura com nitidez a figura do homem esclarecido”. E tal homem esclarecido caracteriza-se por uma “conduta norteadada pela crítica” (1993, p. 12). Há uma “premissa de um caráter eminentemente social do gosto” que permite um afastamento do julgamento crítico em prol da coleção de descrições, exemplos e condutas, favorecendo “a descrição empírica de nossas condutas” na cultura, mas objetivando uma união posterior entre gosto refinado e sentimento moral proveniente da influência britânica na filosofia de Kant (1993, p. 12-13). Em um momento posterior, essa aliança se colocará como uma das motivações para uma filosofia crítica.

Portanto, o recurso às observações e descrições exaustivas dos exemplos, das ações e dos sentimentos relacionados aos conceitos de beleza e de sublime, tem por objetivo estabelecer uma base empírica para uma formulação conceitual mais profunda que advirá da filosofia crítica. As discussões se passam como se o filósofo em questão tomasse pé do estado de coisas da vida de sua época e de conhecimentos e questões provenientes das mais diferentes escolas filosóficas a fim de propor, na filosofia crítica, uma questão mais ampla e estrutural que amalgamasse toda a filosofia anterior: como é possível o conhecimento? Quais suas condições e como os juízos das mais diferentes ordens (morais, cognitivos, estéticos, etc...) se estabelecem?

1.3.2. A Abordagem crítica

O período do criticismo é inaugurado com a *Crítica da Razão Pura* (2001), publicada originalmente em 1781. Em seu prefácio, a noção de crítica se estabelece diante da tarefa de pensar as condições de possibilidade do conhecimento na ciência metafísica, objetivando a

¹⁵ A abordagem antropológica do sublime kantiano possui pouco impacto na estética do sublime de Lyotard. Este se refere com maior frequência aos textos do período crítico. Por isso, não será apresentada uma análise pormenorizada da abordagem antropológica no presente trabalho.

“determinação tanto de suas fontes como da sua extensão e limites” (2001, p. A-XII). Trata-se de pensar as condições de possibilidade de todo o conhecimento e, por extensão, de toda a razão, uma vez que a metafísica possuiria um lugar proeminente em tal tarefa pelo seu caráter propenso a ultrapassar os limites da experiência efetiva. Dessa forma, uma investigação sobre as possibilidades e limites da metafísica como um conhecimento real e atestado de fato levaria aos resultados sobre as possibilidades e limites da própria razão. Assim, a definição do conceito de crítica se põe nos seguintes termos:

Evidentemente que não é efeito de leviandade, mas do *juízo* amadurecido da época, que já não se deixa seduzir por um saber aparente; é um convite à razão para de novo empreender a mais difícil das suas tarefas, a do conhecimento de si mesma e da constituição de um tribunal que lhe assegure as pretensões legítimas e, em contrapartida, possa condenar-lhe todas as presunções infundadas; e tudo isto, não por decisão arbitrária, mas em nome das suas leis eternas e imutáveis. Esse tribunal outra coisa não é que a própria *Crítica da Razão Pura*.

Por uma crítica assim, não entendo uma crítica de livros e de sistemas, mas da faculdade da razão em geral, com respeito a todos os conhecimentos a que pode aspirar, *independentemente de toda a experiência*; portanto, a solução do problema da possibilidade ou impossibilidade de uma metafísica em geral é a determinação tanto das suas fontes como da sua extensão e limites; tudo isto, contudo, a partir de princípios. (KANT, 2001, p. A XI-XII)

Trata-se de não aceitar “nenhuma asserção sem se interrogar primeiro sobre o valor dessa asserção, quer do ponto de vista de seu conteúdo, quer do ponto de vista da sua origem” (LALANDE, 1999, p. 221). Por crítica, então, entende-se um “livre e público exame”, um tribunal, que assegure as pretensões legítimas e condene as pretensões infundadas da metafísica em geral, tanto de suas fontes como da sua extensão e limites. Esse processo se transpõe para a própria razão em seu estado puro, e, por ele, a razão empreende o conhecimento de si. Segundo Abbagnano, trata-se de investigar as condições de possibilidade de todo pensamento, tanto de forma “negativa quanto positiva”: “negativa enquanto restringe o uso da razão; positiva porque, nesses limites, a [crítica] garante à razão o uso legítimo de seus direitos” (2007, p. 223; KANT, 2001, § B-XXIV). Essa tarefa proposta ao início da *Crítica da Razão Pura* norteará toda filosofia crítica kantiana e se estenderá para as outras faculdades da razão, a razão prática e o juízo.

No que se refere à terceira crítica, a *Crítica da Faculdade do Juízo*, devemos observar duas vias de sua leitura, assim como salienta Eva Schaper. Em uma primeira via, podemos compreendê-la como culminação da filosofia crítica como um todo, constituindo-se como um sistema no qual os “juízos estéticos podem ser vistos como se exibissem paradigmaticamente o fundamento para toda possibilidade do juízo *tout court*” (SCHAPER, 2009, p. 440). Em

uma segunda via, a leitura seria mais restrita e menos sistemática, entendendo a *Crítica da Faculdade do Juízo* como a maior contribuição de Kant à estética, e privilegiando o enfoque estético que ganharia espaço com certa independência e isolamento.

Para a exposição que se seguirá, devemos ter em conta que a primeira via de leitura tem, por ora, a função de posicionar a mudança na abordagem do sublime, bem como do gosto e do belo, dentro da filosofia crítica. A diminuição drástica de exemplificação e do levantamento da presença do sublime na cultura, na natureza e nas obras de arte dá lugar a um exame de como seria possível um juízo estético, tal qual o sublime, averiguando seus pressupostos e seus limites. É nesse momento que o sublime kantiano é alçado ao posto que recebeu na tradição histórica de tal conceito, considerando-se sua originalidade e seu impacto nas maneiras de pensar toda a estética. No entanto, tenderemos mais à segunda via de leitura, visto que as relações entre o sublime e o todo do sistema filosófico crítico demandariam um outro tipo de trabalho. Interessa-nos a estruturação interna à estética, na qual sublime, belo e gosto se entrelaçam nas definições dos juízos estéticos.

1.3.3. O Sublime na terceira *Crítica*.

Segundo Kant, “denominamos *sublime* o que é *absolutamente grande*” e esta seria uma “definição nominal” (KANT, 2010, p. 93, §25). Mas uma definição mais assertiva vem em forma de comparação entre o que seria um juízo de sublime e de belo. Primeiramente, vejamos seus elementos em comum:

O belo concorda com o sublime no fato de que ambos aprazem por si próprios; ulteriormente, no fato de que ambos não pressupõem nenhum juízo dos sentidos, nem um juízo lógico determinante, mas um juízo de reflexão; conseqüentemente, a complacência não se prende a uma sensação como a do agradável, nem a um conceito determinado como a complacência do bom, e contudo é referida a conceitos, se bem que sem determinar quais; por conseguinte, a complacência está vinculada à simples *apresentação* ou faculdade da apresentação, de modo que esta faculdade ou a faculdade da imaginação é considerada, em uma intuição dada, em concordância com a *faculdade dos conceitos* do entendimento ou da razão, como promoção desta última. Por isso, também, ambas as espécies de juízos são *singulares* e contudo juízos que se anunciam como universalmente válidos com respeito a cada sujeito, se bem que na verdade reivindicuem simplesmente o sentimento de prazer (KANT, 2010, p. 90, §23).

Devemos destacar, do trecho acima, as seguintes observações. Tanto belo quanto sublime compartilham a capacidade de aprazimento por si próprios, ou seja, não dependem de um juízo dos sentidos tal como as sensações vitais de frio, fome ou sede, com suas respectivas

satisfações ou agradabilidades, e nem de juízos lógicos determinantes, aqueles desenvolvidos pelo entendimento mediante a aplicação de conceitos a objetos dentro de uma dedução lógica. Ambos os juízos referem-se a conceitos, mas sem determinar quais são eles, possuindo alguma semelhança com o processo de formulação dos conceitos, mas sem que eles possam ser delimitados e identificados ao final. Sobre a complacência, este é um termo que define “o modo como o sentimento é afetado por um objeto” (CAYGILL, 2000, p. 59). No belo, tal complacência reside na apresentação de um objeto. Mais ainda, o prazer reside na concordância entre a faculdade da imaginação, que fornece elementos – “uma intuição dada” – e a faculdade dos conceitos – entendimento (no caso do belo), que organiza tais elementos em uma unidade conceitual. Quando a imaginação, ou apresentação, são capazes de fornecer dados sensíveis à formação de um conceito, então temos uma concordância entre tais faculdades. Como veremos mais adiante, o prazer do belo depende deste acordo, mas sem que tenhamos um conceito ao final. Abordaremos o conceito de conformidade a fins formal, utilizado para explicar a semelhança entre o juízo do belo e a formação de um conceito sem que, para isso, tenhamos que justificar o belo como se fosse um juízo conceitual. Por último, tais juízos se pretendem válidos universalmente, ou seja, quando se diz que uma determinada coisa é bela, postula-se uma expectativa de que todos os sujeitos reconheçam tal coisa como bela, independente de que tal sentimento possa ser demonstrado através de leis empíricas ou de juízos lógico-determinantes. O único indício de tal validade universal é o puro sentimento de prazer.

Kant ressalta as diferenças entre o belo e o sublime, mantendo o elemento de oposição conquistado por Burke, no qual tais juízos se diferenciam pela forma positiva ou negativa como apazem:

[...] saltam também aos olhos consideráveis diferenças entre ambos. O belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação*, pensada, além disso, em sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o sublime, porém, como apresentação de um conceito semelhante da *razão* [...] Enquanto o belo comporta diretamente um sentimento de promoção da vida [...], o sentimento do sublime é um prazer que surge só *indiretamente*, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação. [...] a complacência no sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamada de *prazer negativo* (KANT, 2010, p. 90)

Sobre tal oposição, devemos observar os seguintes fatos. O juízo de belo se associa à forma de um objeto uma vez que ele é apresentável, pois é limitado. Já o sublime pode ser um juízo estabelecido a partir de um objeto sem forma, ou informe, caracterizado por sua ilimitação. O belo se assemelha a um conceito indeterminado do entendimento, refere-se a conceitos que não podem ser determinados, enquanto o sublime se assemelha a um conceito indeterminado da razão, o que também pode ser chamado de Ideia¹⁶. A complacência no belo está ligada a um sentimento de promoção da vida, enquanto no sublime há, primeiramente, uma inibição momentânea das forças vitais seguida de uma efusão consecutiva mais forte, vinculada a uma disposição de seriedade da faculdade da imaginação e aos sentimentos de admiração e respeito. O prazer advindo deste processo possui uma quantidade significativa de prazer negativo. Notemos que os termos burkeanos estão mantidos na associação do sublime com o ilimitado, ou infinito. Estão mantidos também na existência de um prazer negativo, sendo que a inibição momentânea das forças vitais seguida de uma efusão mais forte pode ser comparada ao papel desempenhado pela paixão de autopreservação burkeana.

A diferença mais importante entre belo e sublime é postulada da seguinte forma:

[...] a diferença interna mais importante entre o sublime e o belo é antes esta: [...] a beleza da natureza (autossubsistente) inclui uma conformidade a fins em sua forma, pela qual o objeto, por assim dizer, parece predeterminado para nossa faculdade de juízo, e assim constitui em si um objeto de complacência; contrariamente, aquilo que, sem raciocínio, produz em nós e simplesmente na apreensão o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime. (KANT, 2010, p. 90, §23, grifo nosso).

Assim, a maior diferença entre o juízo de belo e de sublime é que o primeiro é conforme a fins, mas um fim formal, enquanto o segundo é contrário a fins. Essa contrariedade a fins aparece como uma violência à faculdade da imaginação. A seguir, iremos especificar como esse conflito entre as faculdades define o sublime, detalhando certas definições em relação ao que significam entendimento, imaginação e razão. Assim, veremos como se dá essa aliança da imaginação com o entendimento, no que diz respeito ao belo, enquanto a mesma se pretende aliada da a razão para o juízo de sublime. Uma definição do conceito de conformidade a fins também se faz necessária, de modo a explicar a diferença entre conformidade e contrariedade, nos dois juízos, ocasionando uma tendência à formalidade no belo e uma tendência ao informe no sublime. Para isso, uma pequena

¹⁶ Mais adiante, veremos como este conceito da razão, além de indeterminado, é incondicionado. Assim, este assunto dirá respeito, de fato, à noção de Ideia como um conceito incondicionado da faculdade da razão.

explicação sobre o que constitui um juízo de gosto, o qual se subdivide em sublime e belo, posicionará tal juízo como estético, uma subclasse dos juízos reflexivos, onde a conformidade/contrariedade a fins se dá sem a determinação de conceitos. Isso explicará pormenores das pretensas alianças da imaginação com o entendimento ou com a razão.

1.3.4. Juízo de gosto e conformidade a fins no emaranhado das faculdades.

Na tarefa de investigar as condições de possibilidade de um conhecimento, Kant elabora uma trama de faculdades subjetivas responsáveis por diversas sínteses entre conceitos e intuições nas formações de juízos teóricos (Razão Pura), prático-morais (Razão Prática), estéticos e teleológicos (Faculdade de Julgar). Lyotard, como estudioso da *terceira* crítica, observa que há um “abismo antes cavado entre o conhecimento dos objetos segundo as condições da experiência”, tarefa desempenhada pelo entendimento frente à natureza, e a “realização da liberdade sob o incondicionado da lei moral”, de onde resulta o conceito de liberdade como um valor que depende da liberação do sujeito em relação às determinações concretas do mundo, da efetividade da experiência. A *terceira crítica* teria por função construir uma “‘ponte’ entre o teórico e o prático” acima de tal abismo (LYOTARD, 1993, p. 9). Uma certa tensão se põe, em tal filosofia crítica, entre natureza e liberdade, entre a capacidade de compreensão do mundo (entendimento da natureza) e a capacidade de se libertar dele (liberdade e autonomia).

Kant buscava diferenciar a sensibilidade, o entendimento e a razão entre si enquanto faculdades, ou seja, competências e poderes diferentes e de diferentes estruturas na formação do pensamento e do sentimento no sujeito. A sensibilidade é entendida não apenas como uma “tábula rasa passiva” de percepção confusa, mas sim como possuidora de certos mecanismos “*a priori*” de sensação, sem os quais um objeto da natureza não chega a se tornar um objeto para a percepção e para o pensamento de um sujeito. Mas “os objetos [de conhecimento] ‘são dados a nós’ através da sensibilidade e depois ‘pensados’ pela [faculdade do] entendimento” (CAYGILL, 2000, p. 284-285). Assim, “o entendimento recebe da sensibilidade os materiais da experiência, os quais processa mediante sua subsunção numa lei”. Sua função seria “estabelecer ‘a lei de unidade sintética de todas as experiências’” e estipular uma regra para cada fenômeno e para a totalidade deles (idem, p.112-113). Já a razão tem a capacidade de unificar as regras do entendimento mediante princípios. Ela trabalha através de conceitos puros, independentes das condições concretas dos fenômenos, denominados Ideias. Uma Ideia é “um conceito da razão cujo objeto não pode ser encontrado em parte alguma na

experiência” (idem, p. 178), ou seja, não possui efetividade como fenômeno. Por isso ela será chamada de “incondicionada”, uma vez que é independente das condições possíveis de experiência sensível dos objetos. O conceito de Ideia da razão possui uma importância capital na filosofia kantiana, pois é o caminho pelo qual a razão pode pensar algo sem depender da sensibilidade concreta, ou seja, livre de toda determinação empírica. A Ideia é depositária das expectativas por liberdade, uma vez que torna o pensamento humano independente das limitações do concreto da natureza.

Devemos, ainda, acrescentar a faculdade da imaginação. Ela figura ora como uma subdivisão da faculdade da sensibilidade, ora como uma faculdade para além das demais faculdades. Possui um papel importante como mediadora entre a sensibilidade e o entendimento. Ela possui a função de apresentar dados sensíveis para a formulação de juízos do entendimento (idem, p. 188-189). É a faculdade da imaginação que possibilita, por exemplo, a retenção de dados sensíveis de um objeto que não está mais presente em forma de memória, a fim de que o entendimento possa reuni-los em uma coleção de particulares e submetê-los a uma regra de unificação que, por sua vez, virá a ser um conceito. Como este depende de dados empíricos, não há entendimento sem a aliança e concordância do conceito com a imaginação a fim de se apresentar um objeto de determinado conceito.

O emaranhado entre razão, entendimento, imaginação e sensibilidade, bem como a variação de relação entre tais faculdades, proporciona uma variedade de juízos diferentes a respeito do mundo, os quais podem se dividir em juízos determinantes e juízos reflexivos. Os juízos de gosto, dentre eles o juízo de sublime e de belo, contam-se como pertencentes à classe dos juízos reflexivos. Na *terceira crítica*, a distinção entre os dois tipos de juízos se dá da seguinte forma: os juízos determinantes são aqueles nos quais o ato de julgar significa “aplicar um conceito ou regra a particulares”, ato denominado de subsunção simples; e os juízos reflexivos são aqueles nos quais “o particular é dado e a regra ou conceito sob o qual ele é subsumido tem de ser encontrado ou descoberto” (SCHAPER, 2009, p. 441). A *terceira crítica* se ocupa dos juízos teleológicos e estéticos, ambos chamados de reflexivos: “Refletir é ‘comparar e manter juntas dadas representações, seja com outras, seja com sua faculdade de conhecimento, em referência a um conceito tornado possível através disso’” (SCHAPER, 2009, p. 441-442). A reflexão, na medida em que procura uma regra geral para uma variedade de particulares, permite a formação de conceitos e possui um papel importante na reacomodação de qualquer constructo teórico às variações possíveis dos particulares observados. Aliás, ela tem um modo particular de funcionar baseado em uma reacomodação de enunciados, e não de modo lógico, muito menos linear. Por fim, o conceito resultante da

comparação entre diferentes coleções pode nunca emergir como um conceito de fato, ou seja, como um conceito do qual possamos determinar a identidade ou que permita ser enunciado de forma discursiva.

Como orientação do juízo reflexivo, Kant formula um conceito chamado “conformidade a um fim”, ou “conformidade a fins”, destinado a descrever a adequação entre um conceito e um objeto e a “sintonia entre o juízo humano e o mundo, sem o que [...] ‘o entendimento não poderia sentir-se à vontade na natureza’” (CAYGILL, 2000, p. 68). É necessário entender, primeiramente, o que é um fim. Este remonta à noção aristotélica de causa final (*causa finalis*), na qual causa seria um porquê explicativo de um fenômeno, qualificado de final por ser da ordem do motivo (meta ou fim)¹⁷. Kant oferece duas definições para fim. Na primeira definição, o fim é “conceito de um objeto, na medida em que ele contém, ao mesmo tempo, a base da efetividade desse objeto” (KANT, 2010, p.24-25, §IV). Neste caso, o fim é um conceito que é a causa final da existência de um objeto. De certa forma, o conceito precede o objeto e torna-se o motivo pelo qual o objeto passa a existir. E “o acordo daquela coisa com aquela constituição das coisas que é somente possível segundo fins” ou seja, possível somente segundo um conceito que causa um objeto, “chama[-se] conformidade a fins (*Zweckgmässigkeit*), da forma dessa coisa”. Neste sentido, vale observar que a conformidade a fins é subjetiva, ou seja,

[...] o principio da faculdade do juízo é então, no que respeita a forma das coisas na natureza sob leis empíricas em geral, a conformidade a fins da natureza na sua multiplicidade. O que quer dizer que a natureza é representada por este conceito, como se um entendimento contivesse o fundamento da unidade do múltiplo das suas leis empíricas.

A conformidade a fins na natureza é por isso um particular conceito *a priori*, que tem sua origem meramente na faculdade de juízo reflexiva. Na verdade não se pode acrescentar aos produtos da natureza algo como uma relação da natureza a fins neles visível, mas sim somente utilizar este conceito, para

¹⁷ Em Abbagnano, uma explicação do sentido de causa final, na teoria aristotélica, aparece nos seguintes termos: “Mas a primeira e verdadeira análise da noção de causa encontra-se em Aristóteles. Este afirma, pela primeira vez [...], que conhecimento e ciência consistem em dar-se conta das causas e nada mais são além disso. Mas, ao mesmo tempo, nota que, se perguntar a causa significa perguntar o porquê de uma coisa, esse porquê pode ser diferente e há, portanto, várias espécies de causas. Num primeiro sentido, é causa aquilo de que uma coisa é feita e que permanece na coisa, como, p. ex., o bronze é causa da estátua e a prata é causa da taça. Num segundo sentido, a causa é a forma ou o modelo, isto é, a essência necessária ou substância [...] de uma coisa. Nesse sentido, é causa do homem a natureza racional que o define. Num terceiro sentido, é causa aquilo que dá início à mudança ou ao repouso: p. ex., o autor de uma decisão é a causa dela, o pai é causa do filho e, em geral, o que produz a mudança é causa da mudança. Num quarto sentido, a causa é o fim e, p. ex., a saúde é a causa de se passear [...]. Causa material, causa formal, causa eficiente e causa final são, portanto, todas as causas possíveis, segundo Aristóteles” (2007, p. 125). Lalande acrescenta que a causa final (ou causa finalis) pode ser designada como “o objetivo em vista do qual se realiza um ato” (1999, p. 143)

refletir sobre eles no respeitante a fenômenos na natureza, conexão que é dada segundo leis empíricas” (KANT, 2010, p.24-25, §IV).

O conceito de conformidade a fins descreve, ao fim e ao cabo, um princípio da faculdade do juízo reflexiva que pressupõe uma regra de unificação da multiplicidade (particulares) da natureza, em um conceito (o fim, conceito de natureza), que não pertence à natureza, mas deve ser suposto como um *a priori* para a capacidade de entendimento desta última. Pressupõe-se a existência, por exemplo, de um conceito de natureza que daria conta de unificar todos os particulares das experiências do que ela seria em uma regra única geral e universal. “É necessário assumir alguma forma de conformidade a um fim para que qualquer juízo possa ser possível” (CAYGILL, 2000, p. 68). Para Schaper, “o juízo reflexivo, quando levado a ter relações com coleções ou agregados de fatos observados, tem de assumir que a natureza pode ser entendida, que ela é inteligível” (SCHAPER, 2009, p. 441). Procuram-se princípios como se a natureza fosse planejada, mas não é necessário buscar o agente do plano e, sim, “assumir que a natureza exhibe na reflexão propositalidade formal ou finalidade formal”. Isso quer dizer que ela possui uma forma discernível (o plano inteligível e observável), propositalmente e como um porquê (motivo) de sua estruturação.

Na segunda definição, um fim “é o objeto de um conceito na medida em que este for considerado a causa dele (o fundamento real de sua possibilidade)” (KANT, 2010, p. 64-66, §10). Aqui, o objeto é a causa de um conceito “e a causalidade de um *conceito* com respeito a seu *objeto* é a conformidade a fins (*forma finalis*)”. Neste caso, a conformidade a fins é objetiva, pois o efeito de um objeto causa um conceito: “não é por ventura pensado simplesmente o conhecimento de um objeto mas o próprio objeto (a forma ou existência do mesmo) como efeito, enquanto possível somente mediante conceito do último, aí se pensa um fim”. Kant continua:

A consciência da causalidade de uma representação com vistas ao estado do sujeito, para *conservar* a este neste estado, pode aqui de modo geral designar aquilo que se chama prazer; contrariamente, desprazer é aquela representação que possui o fundamento para determinar o estado das representações ao seu próprio oposto (para impedi-las ou eliminá-las)

A Faculdade de apetição, na medida em que é determinável somente por conceitos, isto é, a agir conformemente a representação de um fim, seria a vontade. Conforme a um fim, porém, chama-se um objeto ou estado de ânimo ou também uma ação, ainda que sua possibilidade não pressuponha necessariamente a representação de um fim, simplesmente porque sua possibilidade somente pode ser explicada ou concebida por nós na medida em que admitimos como fundamento da mesma uma causalidade segundo fins, isto é, uma vontade, que a tivesse ordenado desse modo segundo a representação de uma certa regra. A conformidade a fins pode, pois, ser sem fim, na medida em que não pomos as causas desta forma em uma vontade, e contudo somente podemos tornar compreensível a nós a explicação de sua possibilidade

enquanto a deduzimos de uma vontade. Ora, não temos sempre a necessidade de descortinar pela razão segundo a sua possibilidade) aquilo que observamos. Logo, podemos pelo menos observar uma conformidade a fins segundo a forma - mesmo que não lhe ponhamos como fundamento de um fim – como matéria do *nexus finalis* – e notá-la em objetos, embora de nenhum outro modo senão por reflexão (KANT, 2010, p. 64-66, §10)

Nesta passagem anterior, podemos notar alguns pormenores importantes para a noção de prazer e para a posição dos juízos estéticos dentro da faculdade dos juízos reflexivos. Em primeiro lugar, é a consciência da causalidade de uma representação com vistas ao estado do sujeito que se denomina prazer, ou seja, a adequação entre um conceito e seu objeto como causa. Poderíamos dizer isso de outra forma análoga: o entendimento (uma faculdade que formula conceitos) é capaz de apreender dados sensíveis de um objeto (fornecidos pela faculdade da imaginação, ou da apresentação). O prazer é um sentimento proveniente desse acordo. Em segundo lugar, podemos considerar conforme a um fim um objeto, um estado de ânimo ou uma ação, na medida que admitimos uma causalidade segundo fins como possibilidade (condição de possibilidade) de sua existência, mesmo quando não representamos tal fim. Em terceiro, portanto, uma conformidade a fins pode ser sem fim quando colocamos tal fim apenas como hipotético, porém, como uma hipótese fundamental para a busca de uma unidade lá onde não se pode garantir, ainda, o fundamento de tal unidade. Kant diz: “na medida em não pomos a causa desta forma em uma vontade, e contudo somente quando podemos tornar compreensível a nós a explicação de sua possibilidade *enquanto a deduzimos de uma forma*”. E, em quarto lugar, podemos notar uma conformidade a fins sem fim segundo uma forma, ou seja, a tendência a se reconhecer uma forma potencialmente determinável, mesmo que ela não possa ser enunciada enquanto conceito ou enquanto um princípio. Ela pode ser sentida ou intuída, de alguma maneira, mas não determinada. Nenhuma outra faculdade pode notar uma conformidade a fim sem fim formal a não ser a reflexão, pois somente ela tem a capacidade de comparar coleções de particulares, inclusive nos seus aspectos sensíveis, pressupondo a existência de uma regra que os unifique, mas com a capacidade de continuar operando, também, com a possibilidade de que tal regra nunca venha a se definir. Devemos lembrar que Kant “sugere que o uso” deste “princípio”, a conformidade a fins, seja “restringido para servir como princípio regulativo do juízo reflexivo” (CAYGILL, 2000, p. 68), não diretamente extensível, portanto, ao todo das faculdades.

Uma vez que a noção de conformidade a fins distingue, de certa maneira, o juízo reflexivo, devemos dizer que ela é uma norteadora ao juízo de gosto, somando-se o fato de que ao gosto interessa a conformidade a fins subjetiva. Caygill afirma:

A explicação de Kant do juízo estético do gosto assenta na distinção entre conformidade subjetiva e objetiva a um fim. A conformidade objetiva é causal: realiza um fim. A conformidade subjetiva é meramente o poder de julgar discernindo a possibilidade de um fim. Kant primeiro critica as opiniões que fundamentam a beleza numa finalidade objetiva externa, na utilidade ou agradabilidade do objeto, e passa depois a criticar a explicação de Baumgarten de juízo estético em termos de finalidade objetiva interna por basear a sua avaliação de beleza de um objeto em sua perfeição, ou na extensão em que realiza seu fim (§15). Kant, porém, fundamenta o juízo estético na conformidade subjetiva a um fim, ou ‘finalidade sem fim (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*)’, ou a concordância da forma com a harmonia subjetiva da imaginação e do entendimento. Além disso, a consciência de tal finalidade é definida por Kant como ‘o próprio prazer’ gerado pela concordância da imaginação e do entendimento” (CAYGILL, 2000, p. 68)

A conformidade a fins e, em especial, essa quando pensamos a ideia de finalidade da natureza, é o princípio articulador da ponte entre entendimento e liberdade mencionada por Lyotard:

Se a reflexão é convocada para a tarefa de reunificação é, pois, em virtude de sua função heurística: a faculdade de julgar pura não tem talvez ‘uma legislação que lhe seja própria’, mas poderia ter pelo menos, ‘um princípio particular para buscar suas leis’ (LYOTARD, 1993, p. 10).

Por não ser legislador, mas apenas regulador, ele pode suplementar as legislações determinantes do entendimento em seu campo teórico e da razão prática em seu campo prático e, assim, reconciliá-los. “A ‘fraqueza’ da reflexão constitui, assim, sua ‘força’” (LYOTARD, 1993A, p.10). Devemos, agora, retomar tanto a questão da aliança ou conflito entre entendimento e imaginação, incluindo-se a questão do prazer, quanto algumas outras premissas constituintes do juízo estético e do juízo de gosto.

1.3.5. Sublime, uma aliança com a razão.

Em resumo, devemos dizer que belo e sublime são juízos estéticos de gosto que não são possíveis de serem justificados segundo leis empíricas formadas a partir de um juízo determinante (lógico-dedutivo), de uma subsunção simples, e nem mesmo a partir de um juízo reflexivo que chegue a determinar um conceito. São juízos estéticos que aprazem por si próprios. Mas o prazer se diferencia nos dois casos, pois o belo promove um prazer positivo

enquanto o sublime promove uma certa quantidade de prazer negativo. O prazer do belo vem da concordância entre a faculdade da imaginação e do entendimento em promover a apresentação de um objeto belo. Tudo ocorre como se entendimento fosse capaz de formular um conceito de belo, ou de objeto belo, mas tal conceito nunca chega a se determinar. Apenas é possível ao sujeito sentir a forma de um conceito que unifique os particulares de belo. Em outras palavras, sente-se uma harmonia formal entre as faculdades. Essa é a conformidade a fins sem fim formal contida em um juízo de belo. O prazer é o sentimento, no sujeito, resultante desta conformidade entre sensibilidade e entendimento, que também pode ser chamado de sentimento de belo. Assim, o belo se associa a uma forma reconhecível sensivelmente.

Já o prazer do sublime é indireto e negativo. A faculdade da imaginação não consegue fornecer dados sensíveis ao entendimento, ou este falha em unificar dados da experiência em um conceito. Assim, existe uma contrariedade a fins, a qual já se pressupunha sem fim e apenas formal, não completamente conceitual. Isso gera, no sujeito, um sentimento de desprazer pela discordância de suas capacidades de entendimento com os dados sensíveis fornecidos. É a desarmonia formal das faculdades. No entanto, a imaginação exige outro tipo de unificação baseada em uma faculdade que não parte de dados empíricos. Exige-se a formulação de um conceito hipotético, mas que não o determinará a partir de dados da experiência e, sim, como um conceito puro incondicionado, a Ideia. É o que acontece, por exemplo, na ideia de infinito, e assim retornamos à definição nominal: “denominamos sublime o que é absolutamente grande” (KANT, 2010, p. 93; §25). A imaginação não pode fornecer dados sensíveis a respeito de uma grandeza que ultrapassa a capacidade sensorial, muito menos sobre aquela que é absoluta, o cúmulo da grandeza. Por isso, o sublime é um julgamento que está diante do que não pode ser sentido como uma forma muito menos como uma forma harmoniosa. Ele é sentido como informe. Mas a Ideia de algo que ultrapasse tal capacidade é possível e sugere um certo descolamento da realidade da experiência empírica. A violência está no fato de que a razão, faculdade capaz de formular a Ideia, não o faz a partir das condições sensíveis. Quem é violentado, neste caso, é a imaginação. O objeto sublime se dá por inapresentável e a razão forma uma unificação incondicionada. Assim, o desprazer inicial é misturado a um prazer proveniente da formulação da Ideia. E este é o juízo de sublime que reside, no sujeito, como um sentimento de prazer indireto pela possibilidade de

formulação de um conceito incondicionado. Ele não está localizado em nenhum objeto, mas apenas é sentido no ânimo (*Gemüt*)¹⁸:

[...]Não podemos dizer mais senão que o objeto é apto à apresentação de uma sublimidade que pode ser encontrada *no ânimo*; pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em *nenhuma forma sensível*, mas concerne somente a *ideias da razão*, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente (KANT, 2010, p. 91; §23).

Assim, o poder de comoção deste sentimento é maior que o belo e se vincula à possibilidade (ou, pelo menos, com a intencionalidade) de se compreender e se comprazer com fatos que estão para além do entendimento e da sensibilidade humana. Essa condição do sublime se coaduna a uma tendência da filosofia kantiana em valorizar a autonomia da razão humana em relação às determinações concretas reais, presentes na efetividade da experiência. Isso se reflete, moralmente, nas formulações a respeito da ideia e do sentimento de liberdade.

¹⁸ Seguimos aqui a preferência dos tradutores da edição brasileira da *Crítica da Faculdade do Juízo* pela palavra “ânimo” como termo mais adequado para a tradução do termo kantiano, em alemão, “*Gemüt*”, segundo nota explicativa exposta na referida tradução (KANT, 2010, p. 48).

2. O Sublime em Lyotard

2.1. Lyotard: contexto filosófico, percurso inicial e estética libidinal

Jean-François Lyotard (1924-1998) está entre os filósofos mais notáveis da segunda metade do século XX, sendo um integrante de uma geração de filósofos que ficou conhecida como pós-estruturalistas, juntamente com Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Julia Kristeva, dentre outros. Possuem como característica geral uma crítica ao pensamento estrutural, à metafísica tradicional, ao humanismo e até mesmo à fenomenologia, embora a filosofia de Heidegger e de Merleau-Ponty acabem por influenciá-los. As filosofias de Kant, Nietzsche e Freud também podem ser elencadas como raízes importantes, bem como a notável influência de Michel Foucault, o qual é tratado como o primeiro representante desta corrente por diversos comentaristas (Williams, 2013). São também abordados como desconstrucionistas, uma vez que a atividade filosófica se fia na desconstrução da tradição em busca de uma perspectiva não-essencialista, que não seja universalizante e que dê abertura ao indeterminado. Cronologicamente, tal corrente emana da década de 1960, tendo como centro as escolas francesas. E tais filósofos são altamente influenciados pelos rumos do ativismo político do final da década de 1960, ligados ao pensamento de esquerda mesmo quando desenvolvem uma tonalidade crítica às correntes stalinistas, trotskistas, leninistas, maoístas, dentre outras. É notável a atenção que prestam ao campo da política e das artes, uma vez que muitas das questões estéticas integravam um debate amplo a respeito das relações entre o saber e o poder, em chave foucaultiana. A atenção à arte faz parte de todo um programa que busca estremecer o primado da ciência como conhecimento preponderante, hegemônico e, por diversas vezes, dominador.

Não é possível compreender satisfatoriamente a filosofia de Lyotard sem que se tenha em conta sua presença neste contexto. No entanto, não se deve subestimar suas características peculiares, como uma absorção mais assumida do legado freudiano do que aquela de feição crítica realizada, por exemplo, por Deleuze. Desde o início de seus escritos, o campo da política e da estética se precipitam como domínios privilegiados, o que não impediu suas incursões em questões de filosofia da ciência, da linguagem, dentre outras. Seu escrito mais divulgado é *A Condição Pós-Moderna* (1979), realizado sob encomenda do Conselho das Universidades de Quebec. Mas, sem diminuir a importância de tal escrito, principalmente no que se refere a temática do pós-modernismo, ele se constitui como periférico na obra de Lyotard quando se trata de entender a estrutura que perpassa sua filosofia. Em *A Condição*, a

arte é pouco tematizada, permanecendo um elemento subordinado à condição cultural de incredulidade nas metanarrativas de legitimação do saber diante da sociedade pós-industrial ou informatizada, juntamente com todas as esferas do conhecimento. A diferenciação entre saber narrativo e científico constitui o foco do livro, bem como a análise das alternativas moderna e pós-moderna de legitimação da ciência. É curioso observar o fato de que um filósofo dedicado a tecer comentários sobre obras artísticas, na maior parte de seus trabalhos, torna-se mundialmente conhecido por uma das poucas obras em que tais comentários são praticamente inexistentes. Dito isso, *A Condição* funcionará, aqui, apenas como um marco localizador, cedendo espaço para a abordagem das obras que constroem a filosofia estética de Lyotard. Encontramos duas maneiras de se periodizar a cronologia filosófica de Lyotard. Uma delas é proposta por Jean-Michel Salanskis (2010), a qual pode ser dividida em 5 períodos.

O primeiro Lyotard data do final da década de 1960, e gira em torno de sua organização do periódico *Socialismo ou Barbárie*, marcado pela militância política e pela “frequentação [...] da fenomenologia e do estruturalismo” (p.14). O segundo Lyotard é aquele do livro *Discours, Figure* (1971), marcado pela incorporação da metapsicologia freudiana, expressa pela diferenciação entre os conceitos de discurso e de figura, utilizada para a abordagem das obras de arte e de “novas práticas contestadoras” integradas a um “modelo artístico de revolução” na qual o poder subversivo é o “desejo” (p. 15). O terceiro Lyotard, é o do livro *Economie Libidinale* (1974) e mantém as mesmas influências filosóficas do período anterior. Neste momento, nota-se uma crítica mais contundente à noção de representação, à noção de verdade, de onde deriva sua crítica ao capitalismo. O quarto Lyotard é aquele marcado pela aparecimento da influência de Wittgenstein nas análises de regimes de frases, que se inicia no final da década de 1970, mas toma corpo, de fato, no livro *Le Différend* (1983). Há, neste caso, um certo abandono da terminologia freudiana em favor do reaparecimento de termos heideggerianos e kantianos. O quinto Lyotard, segundo Salanskis, não se constitui como uma ruptura em relação ao quarto, mas apenas como uma mudança de nuance, no qual se encontram noções como “frase-afeto”, “infância”, “miséria” e “acontecimento” (p. 18). Neste quinto período, a escrita de Lyotard tende a intensificar seu tom literário e anamnésico. Embora Salanskis nada comente a respeito, pode-se notar uma retomada de alguns termos freudianos neste quinto período, agora, aliados à base conceitual de *Le Différend*. É digno de nota sua observação de que “a intuição bergsoniana que atravessa todas as investigações, debates e temáticas de Lyotard, ao longo de seu itinerário, é aquela da desapropriação [dépossession]” (p.18)

A periodização proposta por Salanskis deve ser entrecruzada com outra periodização corrente da obra de Lyotard, proposta por Veerman, que trata exclusivamente de seu ponto de vista estético. Ela estabelece a existência de uma primeira fase denominada “estética libidinal” e de uma segunda fase denominada “estética do sublime” (VEERMAN apud AMEY, 2000, p. 55). A estética libidinal, composta por publicações do final da década de 1960 e da década de 1970, é caracterizada, em linhas gerais, pelo uso de termos da metapsicologia freudiana para o comentário da produção estética, abordando-se as obras artísticas como dispositivos de deslocamento das energias psíquicas – ou pulsões - e analisando-as sob um ponto de vista da economia da libido. A estética libidinal equivale aos três primeiros períodos apontados por Salanskis. Já a estética do sublime, composta pelos escritos das décadas de 1980 e 1990, é equivalente ao quarto e ao quinto períodos de Salanskis. Esta fase é marcada pela mudança conhecida como “virada kantiana” (PARRET, 2012, p. 9), na qual Lyotard se apropria do referencial teórico das faculdades, principalmente o da *Crítica da Faculdade do Juízo*. No entanto, o referencial freudiano não é completamente dispensado, mas submetido a ótica de *Le Différend*.

Apesar desta articulação periódica da obra de Lyotard, muitos de seus comentaristas tentam enfatizar uma continuidade temática de seus períodos. Como já foi dito, Salanskis aponta a ideia de desapropriação [déspossession], de fundo bergsoniano, como um tema contínuo. Rogozinsky aponta sua “paixão pelo múltiplo” e sua busca pela “justiça” que não “reprima ou restrinja [...] a diversidade” (2000, p.37). Härle (2001) reconhece que, tanto na estética libidinal quanto na estética do sublime, mantém-se a busca pelo aspecto da experiência irreduzível à linguagem. Mas talvez seja Abensour (2001) quem tenha mapeado suas raízes mais profundas ao observar que, de certa forma, toda filosofia de Lyotard presta contas ao “intratável”¹⁹, proveniente já de seu primeiro período, aquele ligado à militância (2001, p 243). Lyotard afirmaria, segundo Abensour, que os escritos do período ligado à revista *Socialismo ou Barbárie*²⁰ se alinhavam a um ideal do grupo de manter uma “ética da psicanálise” e “realizar uma anamnese política”, em um trabalho “guiado pela livre escuta, a escuta flutuante, das lutas contemporâneas vivas, nas quais o intratável continua a fazer sinal”

¹⁹ Em Gargano (2015), encontra-se uma análise genealógica do conceito de figura a partir da ideia de intratável, proveniente da filosofia de Lyotard correspondente ao período de maior militância política do filósofo.

²⁰ Lyotard publicou diversos desses escritos sob o título de *La Guerre des Algériens. Écrits 1956-1963* (1989). A revista *Socialismo ou Barbárie*, à qual tais escritos estavam ligados, foi fundada em 1948 por nomes como Cornelius Castoriadis e Claud Lefort. O grupo possuía uma busca em comum baseada na sustentação da experiência revolucionária (ultraesquerdismo), porém, com uma forte crítica às vias do socialismo leninista e stalinista presentes no leste europeu. Abensour reconhece tal temática, sintetizada sob a alcunha do “intratável”, em uma nota da referida edição, escrita pelo próprio Lyotard (ABENSOUR, 2001, p. 241).

(LYOTARD apud ABENSOUR, 2001, p. 243). O intratável é “algo que resiste a uma prática de transformação [...], seja médica, guerreira ou política” e, também, “isso que resiste aos modos de tratamento de um sistema” (p. 243-244). A política seria o campo privilegiado de manifestação do intratável por testemunhar aquilo que “não pode ser compartilhado” pela comunidade política (p. 244). A filosofia de Lyotard busca, portanto, o potencial revolucionário daquilo que irrompe nas lutas políticas como elemento irreduzível e resistente à negociação, ou seja, o elemento resistente à equivalência simbólica e à organização burocrática das forças de mudança. Tem-se em mente, aqui, que a crítica realizada às esquerdas tradicionais é direcionada à exclusão do potencial revolucionário através de um mecanismo burocrático, baseado em uma lógica de exclusão das forças “imprevisíveis” que tais esquerdas teriam herdado da burocracia religiosa cristã, tanto quanto outras instituições sociais. Nesta ótica de Lyotard, escutar livremente o intratável significa restabelecer um certo paganismo, ou seja, um movimento de descristianização²¹ e resistência ao apaziguamento das forças pulsionais através de tal burocracia:

[...] Lyotard convida a praticar uma outra história: uma história libidinal, sensível às intensidades fortes, uma história não mais niilista, mas pagã, tal que o fenômeno apareça, enfim, na sua concretude, quer dizer, na sua estranheza (ABENSOUR, 2001, p. 248).

Abensour acrescenta: “de intratável, a descristianização possui o caráter desencadeado, isso que tem precisamente por efeito a subtrair do tratamento político” (ABENSOUR, 2001, p.250). O elemento desencadeado é aquilo que “escapa à obra da síntese”. Lyotard sempre irá desconfiar desta síntese, principalmente em sua forma autoritária ou terrorista.

O período na *Socialismo ou Barbárie* tem por saldo o testemunho do intratável e, mais ainda, a ideia de que há uma justiça a se fazer ao paganismo e às intensidades libidinais, para que o caminho da transformação não cesse diante da burocracia da própria esquerda. Assim, o período subsequente traz uma intensificação da análise do intratável enquanto intensidades libidinais e de todas as decorrências do processo de desenvolvimento do psiquismo segundo a metapsicologia freudiana. Há uma utilização de um conjunto de termos, tais como a oposição entre figura e discurso ou a ideia de dispositivo pulsional, que exigem uma certa compreensão desta metapsicologia. Portanto, um breve esclarecimento sobre essa metapsicologia se faz necessário, uma vez que ela interfere não só na compreensão da estética libidinal, mas na

²¹ Abensour aponta a menção feita por Lyotard a um movimento de descristianização que haveria existido na França revolucionária, por volta de 1793.

compreensão de certas nuances da utilização do sublime, incidindo sobre a ilustração das duas estéticas a respeito da materialidade concreta das obras musicais.

2.2. Alguns termos Freudianos na estética de Lyotard

Freud adota uma concepção energética para descrição do funcionamento das forças psíquicas. Aposta em um “processo dinâmico” denominado “pulsão” (*Trieb*), “que consiste numa pressão ou carga que faz o organismo tender para um objetivo”; “tem sua fonte em uma excitação corporal”, um estado de tensão, que tende a ser suprimida diante de um objeto meta, o objeto da pulsão (LAPLANCHE, 2008, p. 294). Esse processo das pulsões compreende a circulação de “energias” no aparelho psíquico, termo ligado à termodinâmica e herdado de Breuer e Helmholtz. Existem as energias “livres” (ou não-ligadas), que “tendem para uma descarga imediata e completa”, “de maneira mais rápida e direta possível”. A energia é “ligada [...] na medida em que seu movimento para descarga é retardado ou controlado”, pois é, de alguma maneira, “represada” e “se acumula” (LAPLANCHE, 2008, p. 146-148). A ligação ou a não ligação depende da maneira como tal energia se liga ao objeto da pulsão, ou, mais exatamente, à representação deste objeto. Energias livres estão associadas ao que se chama de “processo primários”.

Do ponto de vista econômico-dinâmico; no caso do *processo primário*, a energia psíquica ecoa-se livremente, passando sem barreiras de uma representação para outra segundo os mecanismos de deslocamento e de condensação; tende a reinvestir plenamente as representações ligadas às vivências de satisfação constitutivas do desejo (alucinações primitivas). No caso do *processo secundário*, a energia começa por estar ‘ligada’ antes de se escoar de forma controlada; as representações são investidas de uma maneira mais estável, a satisfação é adiada, permitindo assim experiências mentais que põem à prova os diferentes caminhos possíveis de satisfação (LAPLANCHE, 2008, p.371)

Essa distinção favorece a tese de que as experiências mentais, tais como a capacidade de representação do objeto de satisfação pulsional ausente e a formação da noção de um eu associado à imagem de um corpo dotado de uma pretensa unidade, passam a existir na medida em que há um adiamento de satisfação da pulsão, portanto, um represamento e acúmulo de energia. A representação de um objeto de satisfação ausente é a base para todo processo mental de representação, portanto, para a constituição da capacidade linguística do sujeito psíquico, que por sua vez, também possibilita a construção de uma temporalidade mental capaz de encadear o tempo a partir das presenças e ausências dos objetos. Esse mecanismo foi descrito por Freud a partir do jogo “*fort-da*”.

O “*fort-da*” é uma expressão criada por Freud a partir da observação de uma brincadeira de um garoto de um ano e meio, descrita em *Além do Princípio do Prazer* (1920). Na brincadeira, o garoto “lançava” um carretel de madeira preso a um cordão para dentro do berço, “de modo que o carretel desaparecia, falando um significativo o-o-o-o, e depois o puxava novamente para fora do berço, saudando o aparecimento dele com um alegre *da*” (2010, p. 172). Freud observara que o “o-o-o-o” não era apenas um interjeição e, sim, a palavra “*fort*” e significava “foi embora”. Por sua vez, “*da*” significava “está aqui”. A brincadeira envolvia aparição e desaparecimento. A desaparecimento foi associada ao termo “primeiro ato”, enquanto a aparição, o “segundo ato”. Ele observa que o primeiro ato era repetido incansavelmente, mas o prazer estava no segundo. E sua interpretação da brincadeira foi a seguinte:

Ele [o jogo] estava relacionado à grande conquista cultural do menino, à renúncia instintual (renúncia à satisfação instintual) por ele realizada, a ao permitir a ausência da mãe sem protestar. Compensava a si mesmo [...] ao encenar o desaparecimento e a reaparição com os objetos que estavam ao seu alcance (FREUD, 2010, p.173).

O relato do *fort-da* proporcionou uma abertura à compreensão das capacidades de representação do objeto de satisfação ausente e da encenação da relação com tal objeto. Esta experiência está ligada à formação da consciência, incluindo o desenvolvimento da linguagem, da capacidade de abstração, da sínteses temporal, bem como da capacidade de elaboração do luto. Este relato possui um grande impacto na maneira como Lyotard entende os fundamentos da estética libidinal, uma vez que o trabalho artístico acaba por ser, de um certo modo, um deslocamento para outra esfera do mesmo tipo de mecanismo psíquico da brincadeira em questão.

Sobre a concepção energética se assentam, também, a diferença entre a ordem discursiva e a ordem figural, ou discurso e figura. Tais termos emanam da discussão freudiana a respeito do sonho, presente em *A Interpretação dos Sonhos* (1900). Grosso modo, Freud afirma que o sonho possui suas leis próprias, tais como a “condensação” e o “deslocamento”. Acontece condensação, por exemplo, quando há em um sonho um personagem que não existe fora dele, mas que aglutina características de diversas pessoas da vida real (“personagem compósito”). Ela acontece de diferentes maneiras, tais como quando “um elemento (tema ou pessoa) é conservado apenas porque está presente por diversas vezes em diversos pensamentos do sonho”, ou quando “diversos elementos podem ser reunidos numa unidade desarmônica”, ou atenuando-se “os traços que não coincidem, para reforçar ou manter

apenas o ou os traços comuns” (LAPLACHE & PONTALIS, 2008, p. 88). O deslocamento acontece quando “a importância, o interesse, a intensidade de uma representação” são passadas à “outras representações originariamente menos intensas”(p. 177). Pode ser observado pela maneira como o conteúdo manifesto no sonho se relaciona com os conteúdos latentes, sendo que os primeiros tendem a representar os segundo através de pormenores mínimos aparentemente insignificantes e menos intensos. O clássico caso clínico de Freud do pequeno Hans traz um exemplo interessante de deslocamento, relatado em *Análise da Fobia de um Garoto de Cinco Anos* (1909). Nos sonhos da criança, o pai era deslocado à figura de um cavalo. Os antolhos usados pelo cavalo foram associados aos óculos do pai, bem como a força do animal ao autoritarismo deste, denotando o deslocamento da representação do cavalo à representação do pai.

Esses modos de relação por imagens, no trabalho do sonho, constituem o que se chama de ordem figural, na qual “todas as significações, até os pensamentos mais abstratos, exprimem-se por imagens” (LAPLANCHE, 2008, p. 189). O processo de figurabilização se dá de maneira muito diferente do que acontece com os constrangimentos da linguagem verbal, chamada de discursiva. Até mesmo as palavras se apresentam, nos sonhos, como elementos figurais, e não apenas pelo sentido e governo das regras gramaticais que observamos na linguagem verbal, seja ela a cotidiana, a científica, a lógica ou a acadêmica. Assim, os processos do sonhos se assemelham aos processos primários, pois as energias se ligam às representações de maneira mais instável. Enquanto isso, o que é da ordem do discurso obedece a certa estabilidade de representação associada à gramaticalidade da linguagem, proveniente da ligação mais estável das representações com as energias psíquicas.

Por isso, diz-se que “o sonho seria o substituto da cena infantil modificada para o recente”, tendo-se em vista que “a cena não consegue realizar-se de novo e tem de contentar-se com reaparecer sob a forma de sonho” (LAPLANCHE, 2008, p. 189). Ao seio da mãe, que amamenta o bebê, podemos atribuir um estatuto de primeiro objeto de satisfação. Este seio é acompanhado de uma imagem que ainda não pode ser tomada por uma consciência, visto que não há uma formação completa do psiquismo, não há controle de um eu. Mas este seio proporciona uma imagem ao bebê e, deste modo, uma memória inconsciente deste objeto de satisfação permanece, inclusive enquanto traços mnésicos que criarão uma imagem mnésica na cena do sonho. Neste momento da infância, predominam os modos de circulação das energias como nos processos primários. Eis aí os indícios de como essas imagens e, mais ainda, esse modos de relacionamento entre as imagens emergem na cena do sonho como substituição da cena primitiva.

Mas a cena infantil é vedada de representação plena pela precariedade da capacidade de representação de um aparelho psíquico em formação e, por isso, o inconsciente possui sempre algo irredutível à apresentação na consciência. Os processos de transformação e desenvolvimento das imagens nos sonhos são observáveis segundo algumas operações específicas que possibilitam à figura prestar certo testemunho desta cena irrecuperável, de uma maneira tal qual o discurso verbal seria incapaz de proceder.

Juntamente a estes processos, devemos observar a ideia de Desejo (Wunsch), de pulsão de vida e pulsão de morte. Segundo Laplanche e Pontalis, a definição mais elaborada de desejo é a seguinte:

a imagem mnésica de uma certa percepção se conserva associada ao traço mnésico da excitação resultante da necessidade. Logo que esta necessidade aparecer de novo, produzir-se-á, graças a ligação que foi estabelecida, uma moção psíquica que procurará reinvestir a imagem mnésica desta percepção e mesmo invocar esta percepção, isto é, restabelecer a situação da primeira satisfação: a essa moção é que chamamos desejo; o reaparecimento da percepção é a “realização do desejo” (FREUD apud LAPLANCHE, 2008, p.114)

O desejo é diferenciado da necessidade na medida em que esta se liga a uma satisfação específica, a “alimentação, por exemplo”(LAPLANCHE, 2008, p.114). Ele é inconsciente, ligado a “signos infantis indestrutíveis” - aos “traços mnésicos” - e “encontra sua realização na reprodução alucinatória das percepções que se tornariam sinais dessa satisfação” (LAPLANCHE, 2008, p. 114). O desejo, portanto, depende de um certo resultado da economia das energias psíquicas, provenientes dos processos primários, mas que se manifesta nos processos secundários, possuindo algum caráter constitutivo da singularidade psíquica de uma pessoa. É importante ressaltar que essa manifestação do desejo é sempre acompanhada de um caráter fantasmático. O termo fantasia encontra lastro no termo alemão “Phantasie” usado por Freud, mas que foi frequentemente traduzido para o francês como “phantasme” (LAPLANCHE, 2008, p.169). Ele se aplica ao “modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos” sob o qual um sujeito encontra representação e realização para o seu desejo.

Uma outra noção freudiana importante é aquela que trata do recalque originário (ou primário ou cena originária). O recalque nada mais é do que uma “operação pela qual o sujeito procura repelir ou manter no inconsciente representações (pensamentos, imagens, recordações) ligada a uma pulsão” (LAPLANCHE, 2008, p.430). Ele está relacionado às situações nas quais a satisfação de uma pulsão pode, ao mesmo tempo, causar prazer por si mesma e causar desprazer frente a outras exigências psíquicas. O recalque originário é um

“processo hipotético” que descreve o “primeiro momento da operação de recalque”, no qual as representações inconscientes são formadas com o objetivo de defesa do eu em relação ao sentimento intenso de desprazer decorrente da satisfação de certas pulsões (p. 434). Este processo descreve, portanto, uma estratégia do psiquismo de esconder em representações inconscientes os objetos ligados à intensidades energéticas ameaçadoras, aquelas que carregam a ambiguidade da relação prazer e desprazer intenso. Há, nisso, uma certa potencial de insensibilização em relação a este objeto com esse intuito de defesa. O recalçamento originário acaba por ser um importante integrante de constituição do desejo, uma vez que ele interfere na maneira como os objetos das pulsões são representados.

Já a diferença entre pulsões de vida e pulsão (ou pulsões) de morte é estabelecida, na forma pertinente ao uso de Lyotard, a partir de *Além do Princípio do Prazer*. As pulsões de vida, exemplificadas pela pulsão sexual ou pela pulsão de autoconservação, são uma “grande categoria de pulsões” que designam a tendência “não apenas a conservar as unidades vitais existentes, como a constituir, a partir destas, unidades mais globalizantes” (FREUD, 2010, p. 414). Tal concepção traz consigo uma herança da biologia, uma vez que é exemplificada a partir da descrição de uma célula que tende a desenvolver mecanismos para “manter a coesão entre as partes da substância viva” que a constituem. Tal tendência faz parte, também, do psiquismo na medida em que o indivíduo procura “manter a sua unidade e existência” inclusive através da sexualidade, entendida como um “princípio de união” (p.414). Já as pulsões de morte, “tendem para a destruição das unidades vitais, para a igualização das tensões e para o retorno ao estado anorgânico que se supõe ser o estado de repouso absoluto” (p.414). Quando observada a partir do modelo do nível celular, ela revela uma tendência ao estado de entropia e indiferenciação da célula com seu meio externo, sugerindo uma tendência de auto aniquilação deste organismo. As pulsões de vida (“Eros”), estão baseadas no princípio de ligação (energias ligadas), enquanto o funcionamento da pulsão de morte (“Thanatos”) se aproxima do desligamento. Esse dualismo é constituinte do aparato psíquico e revela a existência, no sujeito, tanto de forças que mantêm sua identidade, inclusive sua identidade autoconsciente, como de forças que trabalham para sua fragmentação e para sua dissolução. Essas últimas são tendencialmente mais inconscientes.

Retomando a discussão lyotardiana, o “Discurso” é aquilo que “produz a palavra, que pode voar ou se fixar na escritura, torna-se texto, mas também que, à diferença do choro, pressupõe a língua como *sistema*” (DUFRENNE, 1976, p. 42). A “Figura”, por sua vez “pertence à ordem do visível, mas também do invisível que sustenta ou modifica o visível, e que pode proceder do desejo. Ela se refere, portanto, tanto à imagem como ao fantasma”

(DUFRENNE, 1976, p. 43). A utilização do termo fantasma, por Dufrenne, busca salientar que a figura não provém apenas da imagem originária, mas também da fantasia presente na representação dos objetos de desejo. Devido à sua lógica imagética e não discursiva, a figura é capaz de prestar certo testemunho do originário do psiquismo, momento no qual as intensidades afetivas não estão submetidas ao sistema de representação linguística, mas formam, também, a base sobre a qual o psiquismo irá se desenvolver. A figura está associada ao desligamento, ao heterogêneo e ao intratável dos processos primários.

O pensamento estético que Lyotard constrói na década de 1970, o qual seus comentadores denominam de estética libidinal, assenta-se sobre a proposição de que a arte expõe “um hiato entre a ordem do discurso e esta da figura informal, quer dizer, do figural” (HÄRLE, 2001, p. 199).

O que é selvagem é a arte como silêncio. A posição da arte é uma negação à posição do discurso. A posição da arte indica uma função da figura, que não é significada, e esta função ao redor e dentro do discurso. Ela indica que a transcendência do símbolo é a figura, o que quer dizer uma manifestação espacial que o espaço linguístico não pode incorporar sem ser abalado, uma exterioridade que ele não pode interiorizar em significação (LYOTARD, 1985, p.13)

Essa fratura também se anuncia dentro do discurso, sendo “percebida como opacidade, como violência, por que ela interrompe o reconhecimento do sentido e da forma” (HÄRLE, 2001, p. 199):

O sensível que se libera não é senão uma tela ou membrana permeável, uma superfície pura, indeterminável quanto à sua natureza, não animada por uma intencionalidade. O figural é, portanto, tanto muito menos quanto muito mais que o fenômeno instalado pelas formas da doação espaço-temporal ou pelo quiasma existencial entre o sentimento e o sentido. Ele é menos porque ele provoca um deslocamento ou um despojamento [dessaisissement] do aparelho sensorial, ele é mais porque nesse deslocamento aparece qualquer coisa que é mais forte que todo referencial espacial, linguístico ou temporal (Härle, 2001, p. 199).

Há um caráter paradoxal da figura que, ao mesmo tempo que se situa aquém da representação discursiva, também se constitui como a transcendência desta representação, dando a aparecer algo mais forte que o referencial discursivo, inclusive, nos seus aspectos categoriais básicos de espaço e tempo. Vale ressaltar que este aspecto de uma transcendência que não é de nível superior, mas sim em direção ao que está aquém da representação, contraria a perspectiva de inapresentável encontrada em filósofos como Kant. Pois, neste caso, o inapresentável da figura não se dá em uma ordem de razão superior do tipo metafísica. Além do mais, a ordem figural abala, até mesmo, as ordens supostamente apriorísticas do

tempo e do espaço. Essa concepção será importante para se compreender as peculiaridades do sublime de Lyotard, como veremos mais adiante.

Além da separação entre discurso e figura, há um “axioma”, segundo Hårle, de que “o inconsciente não está estruturado como uma linguagem, mas sim como um campo de forças”, o que faz com que Lyotard conclame, mais adiante na década de 1970, a ideia de economia libidinal. O jogo das energias pulsionais funciona como indexador da percepção do sensível, de modo que há uma disjunção entre o visível e o invisível proveniente do que emana como desejo. Não haveria uma sensibilidade como uma faculdade liberada da constituição de um eu, como uma porta para o mundo real, uma vez que ela só existe diante de um processo de formação que exige certo esquecimento das intensidades fortes, certa insensibilidade. Assim, todo processo perceptivo dependerá não apenas do que a sensibilidade sente, mas também de como ela se limita a sentir, não estando disponível à todos os estímulos. O desejo, com a ajuda do recalque originário, modula a percepção do real:

Isso que, em *Discours, figure*, importa-lhe, e pelo qual ele [Lyotard] se interessa pelas obras de arte, é, tanto quanto deslocar o acento teórico sobre o desejo, quanto mostrar o desejo à obra, mesmo ao discurso e à percepção. Essa operação do desejo vai se exprimir essencialmente como subversão – do significante, do código, do espaço regrado. E nós compreendemos porque: os processos primários, submetidos ao princípio do prazer colocam em jogo uma energia não ligada, que circula livremente no aparelho psíquico sem quem se exerça [sobre ela] o controle do eu. É em sua ação corrosiva que nós reconhecemos o desejo. Essa ação se manifesta no figural (DUFRENNE, 1976, p.53)

Eis, em resumo, o poder do figural e porque Lyotard lhe devota atenção: seu poder corrosivo subverte o significante, o código, o espaço estabelecido, enfim, toda a linguagem como sistema. Há nisso uma aspecto intratável, inapresentável em certa medida, que antecede a intratabilidade e inapresentabilidade do sublime. Este caráter intratável da figura, bem como seu poder de renovação da sensibilidade pelo testemunho do que é insensível, dependem de uma concepção freudiana de como a insensibilidade surge atrelada à formação do espaço psíquico subjetivo. Lyotard crê que, no campo da arte, a observação da ordem figural acontece de modo privilegiado, em certos artistas, tais como Cézanne, Klee, Mallarmé, os que enfatizaram uma certa ruptura. Assim, o figural possui espaço privilegiado na arte de vanguarda, aquela que cria uma nova linguagem.

No entanto, no final da década de 1970 e início da década de 1980, essa ancoragem profunda da estética de Lyotard na metapsicologia freudiana vai cedendo espaço a outras bases teóricas. Segundo Parret, a “estética libidinal foi rejeitada pelo próprio Lyotard como sendo unilateral e deixando pouco espaço para o inapresentável” (PARRET, 2000, p. 13). Tal

afirmação pode parecer contraditória, pois, como foi dito anteriormente, há algo de inapresentável no que diz respeito ao inconsciente e naquilo que busca como meta testemunhar a cena primária (originária). Há, também, um inapresentável concebido como falta, uma vez que tal cena é irrecuperável e estaria sempre perdida. É uma falta diante da qual alguém se silencia. Então, porque uma estética libidinal – “uma estética da produção pulsional dos processos primários”, segundo Parret - não seria suficiente para debater tal inapresentabilidade?

Talvez, o verdadeiro motivo de tal desconfiança se encontre em outra esfera, aquela que avalia a relação entre a técnica psicanalítica, a ética e seu saber. Dufrenne enfatiza como, de certa forma, a estética libidinal que provém de *Discours, Figure* contém um paradoxo. Há uma busca por entender a criação artística sob uma chave pulsional misturada a uma recusa em se abordar a pessoalidade do sujeito desejante (pessoalidade do desejo), proveniente da recusa da noção de sujeito centrado na individualidade e plasmado em um corpo constituído:

Portanto, Lyotard recusa que o corpo seja completo o suficiente para constituir um sujeito: da mesma maneira que ele recusa que o desejo seja suficientemente pessoal. Mas podemos pensar esse anonimato diferentemente de uma transcendência, já difícil de pensar, do coletivo comparado ao individual, que não reabsorve o individual dentro do coletivo? Eu não consigo.(DUFRENNE, 1976, p.51)

Podemos recolocar a dúvida de uma forma mais simples: seria possível se utilizar de todo dispositivo psicanalítico e esquecer que ele foi formulado em função de uma terapêutica tendo como base uma economia energética que se manifesta em um sujeito, o paciente? Seria possível tal transposição com a eliminação deste sujeito, na observação de tais forças numa materialidade apessoal? E Dufrenne acrescenta: “Mas porque o desejo não atuaria também nas obras que [...] não rompem com a tradição, que não inventam nada além delas mesmas?”. Por que tais obras também não são representativas do figural, uma vez que provêm do desejo de alguém de pintá-las? Ao fim e ao cabo, o desejo em questão é o desejo de pintar, o desejo de escrever e o desejo de compor em si. É muito menos o desejo de escrever especificamente algo, ou compor especificamente algo. Nada impede que uma obra articule o que se atribui a esfera pulsional sem, exatamente, romper radicalmente com a linguagem artística estabelecida. Isso porque esse poder corrosivo pode estar ligado às condições do sujeito que vive sua própria economia libidinal, sendo, talvez, impossível de se estabelecer um desejo desconectado desta dimensão pessoal. Insistir nessa tarefa seria insistir em uma condição transcendental do desejo que não parece ser o intuito de Lyotard.

Assim, o uso da psicanálise em relação às obras sempre se confronta com uma questão ética articulada à técnica: a psicanálise cria seus conceitos em função de uma terapêutica que leva em consideração a economia energética de uma pessoa. Ela não é propriamente uma teoria no paradigma científico fisicalista e muito menos uma busca pela cura baseada na concepção orgânica do corpo, como a medicina. Mas sua aproximação com a interpretação artística, assim como a interpretação dos sonhos, depende de um enquadramento ético²² no qual as interpretações do analista e as do próprio paciente/analizando se refazem com o intuito de estabelecer um destino para o sofrimento que toma forma e ao mesmo tempo se aplaca no próprio ato das falas e das ações dentro do consultório. Sem essa finalidade em questão, o uso de termos psicanalíticos pode se tornar vazio e, até mesmo, maléfico. A aplicação dos termos psicanalíticos como dispositivo teórico desvinculado desta questão ética, o que configura um uso técnico de um conhecimento desamparado de suas dimensões éticas, é conhecido e criticado, no debate psicanalítico, sob o nome de psicanálise aplicada²³. Corre sugere que tal abandono se deu sob a influência de um contexto francês que aliava uma “crise” da psicanálise” diante das críticas de seu modelo, como aquela desenvolvida por Gilles Deleuze, bem como ao surgimento da discussão em torno da “psicanálise aplicada”, na virada da década de 1970 para 1980 (2000, p.93). Tal hipótese é bastante plausível, além daquela de Dufrenne, uma vez que o tipo de introjeção feita por Lyotard do legado freudiano leva em consideração esse seu componente ético, identificando uma limitação das análises das obras a partir deste legado. Talvez seu afastamento seja um gesto de cuidado, não para o abandono de tal referencial, mas para uma maior dignificação do tipo de ética proposta pela psicanálise no olhar disso que podemos chamar, com bastante reserva, de seu objeto, uma pessoa que sofre.

Contudo, se podemos afirmar que há esse afastamento da temática libidinal no pensamento estético de Lyotard, isso se dá mais como uma mudança de função e de presença de tal temática do que como um abandono completo. Pode-se dizer que Lyotard substitui a segunda tópica freudiana pelas faculdades kantianas. Há algum paralelo nesse sentido. Se as faculdades kantianas vêm em função de um projeto que busca examinar as condições de possibilidade de um pensamento, poderíamos dizer que as tópicas freudianas seriam um exame das condições de possibilidade dos desejos, como fonte de sofrimento, mas também como base de sustentação do saber. A substituição ocorre, mas as heranças da estética libidinal retornam, como uma espécie de retorno do recaiado. Muda-se a estrutura teórica,

²² Sobre a discussão a respeito da técnica psicanalítica e seu emaranhado com a ética e com as questões relativas a sua posição no quadro dos saberes, ver Figueiredo e Coelho Jr (2000).

²³ Sobre a discussão relativa a temática da psicanálise aplicada no campo da estética, ver Dionísio (2012).

mas, ao final, o sublime de Lyotard ainda rende contas ao inconsciente, mais especificamente, à “Coisa”, como ele mesmo diz. (LYOTARD, 1997, p. 42). É interessante observar uma consequência desta substituição. Apesar de adotar o referencial kantiano, parece que a grande mudança se encontra na afirmação de que o desejo modula a percepção do espaço-tempo. Como veremos mais adiante, Lyotard formula relação ao apostar que o que está na base dos juízos reflexivos é, ao final das contas, um sentimento. A leitura kantiana de Lyotard só pode ser compreendida, portanto, sob a luz de sua leitura freudiana.

2.3. O Diferendo

Para compreender o uso que Lyotard faz do conceito de sublime nas suas leituras das obras de arte, deve-se levar em conta sua circunscrição aos textos posteriores a 1980, logo, submetidos à influência de *Le Différend*. Se na estética libidinal algo de intratável se põe nos termos da oposição entre o que é da ordem do discursivo e o que é da ordem do figural, na estética do sublime, esta irreducibilidade se evidencia através do conceito de diferendo²⁴. Essa constatação da unidade da filosofia de Lyotard diante do intratável está em acordo com a hipótese da unidade na temática da desapropriação, de Salanskis, como podemos ver em seu comentário posterior:

nós podemos ver os índices da centralidade da desapropriação em todas as etapas de sua filosofia: das maneiras de a dizer, de a tomar a sério, de se avaliar as consequências. Como existentes humanos, nós lidamos com o *intratável*, e a desapropriação é a modalidade de nossa prática, de nossa linguagem como de nossos afetos: tal seria a mensagem de base de sua filosofia” (SALANSKIS, 2010, p.18, grifo nosso)

O que se configura como sublime, no pensamento de Lyotard, presta contas a algo irreducível frente à linguagem, ao intratável. E continua a tradição histórica do sublime, narrada por Girons (2005), segundo a qual o sublime é sempre uma experiência de despojamento do eu. O sublime é um conceito que emana no campo de influência do diferendo, fazendo-se necessário, portanto, entender como eles se articulam e se definem mutuamente. Deve-se compreender, também, o papel de conceitos subsidiários, tais como o conceito de presença do inapresentável, de matéria imaterial e de acontecimento.

Le différend (1983) é uma das principais obras de Lyotard e possui uma função articuladora e sistematizadora de sua filosofia desenvolvida nas décadas de 1980 e 1990

²⁴ A palavra diferendo é um neologismo amplamente utilizado por comentaristas e tradutores dos textos de Lyotard como correspondente, em português, para a palavra francesa *différend*.

(MALPAS, 2005, p.58). Tal obra apresenta o conceito de Diferendo. Pode-se dizer que o sublime, um conceito principal na filosofia estética de Lyotard, acaba por ser um análogo, ou talvez mesmo um conceito subordinado, ao diferendo. Alguns conceitos adjacentes ao sublime aparecem ou são mais bem elaborados a partir de *Le différend*, tais como *acontecimento* e *passibilidade*. Mas quais seriam os pormenores desta relação entre o sublime e o Diferendo?

Nas palavras de Lyotard, “um diferendo seria um caso de conflito entre duas partes (no mínimo) que não poderia ser resolvido equitativamente devido a falta de uma regra de julgamento aplicável às duas argumentações” (1983, p. 9). É um conflito insolúvel, pelo menos no momento de sua atualização. E, principalmente, é um conflito que pressupõe a incompreensão de uma determinada queixa ou argumento, pertencente a um gênero de discurso específico, por um outro gênero com regras de legitimação diferentes do primeiro. O entendimento do conceito de diferendo envolve a observação de certas questões linguísticas emaranhadas a um campo mais amplo de ações e saberes. O modo como esta questão aparentemente linguística afeta toda uma filosofia, de modo mais amplo, é o que será discutido a seguir.

O foco de observação de *Le différend*, seu objeto, são as frases:

O único [objeto] que seja indubitável, a frase, porque ela é imediatamente pressuposta (duvidar que fraseamos é em todo caso frasear, calar-se é uma frase). Ou melhor: as frases, porque o singular chama o plural (como o plural, o singular) e porque o singular e o plural juntos já são o plural (LYOTARD, 1983, p. 09)

O pressuposto básico de *Le différend* é a afirmação de que o fundamental na linguagem são as frases. A partir disso, afirma-se que existem regras heterogêneas sobre as maneiras de se encadear frases (BROWING, 2011). Sua tese principal é de que uma frase pertencente a um conjunto de regras não é completamente tradutível dentro de outro conjunto. A tese é assim descrita:

Uma frase, a mais ordinária, é constituída segundo um grupo de regras (seu regime). Há vários regimes de frases, raciocinar, conhecer, descrever, contar, interrogar, mostrar, ordenar etc. Duas frases de regime heterogêneo não são traduzíveis uma pela outra. Elas podem estar encadeadas uma a outra segundo um fim fixado por um gênero de discurso. Por exemplo, dialogar encadeia uma ostensão (mostrar) ou uma definição (descrever) sobre uma interrogação, o objetivo estando no acordo entre as duas partes sobre o sentido de um referente. Esses gêneros de discurso fornecem as regras de encadeamento de frases heterogêneas, regras que são apropriadas para atingir certos objetivos: saber, ensinar, ser justo, seduzir, justificar, avaliar, emocionar, controlar... Não há “linguagem” em geral, exceto enquanto objeto de uma Idéia. (LYOTARD, 1983, p. 10)

Deve-se ter em mente, portanto, o conceito de frase, bem como a diferenciação entre regime de frase e gênero de discurso. Segundo Leeten, o conceito de frase ganha um sentido amplo: “frase não é nenhum ato de fala ou uma forma gramatical, porém um *acontecimento*” (LEETEN, 2015, p.136). Esta afirmação deve ser compreendida no interior do que Lyotard coloca como o contexto de tal escrito, “a ‘virada languageira’ da filosofia ocidental”, sob influência dos “últimos escritos de Heidegger”, da “penetração das filosofias anglo-americanas no pensamento europeu” e do “desenvolvimento de novas tecnologias de linguagem” (1983, p.11). Vejamos o que isso significa se levarmos em conta o já citado filósofo Martin Heidegger, bem como Ludwig Wittgenstein como representante da filosofia anglófona.

A filosofia de Heidegger é marcada pela busca de uma linguagem filosófica específica na qual os enunciados não desempenham uma função restritiva em relação às possibilidades de existência do ser aí. *Grosso modo*, isso quer dizer que a linguagem não é simplesmente um mecanismo de tradução da realidade para um suposto sujeito antropomórfico dotado de uma autonomia subjetiva preexistente (CASANOVA, 2002). Neste contexto filosófico, destaca-se um termo ao qual Lyotard faz referência: “*Ein Ereignis*” de Martin Heidegger (LYOTARD, 1983, p.115; 1997, p.96).

Segundo Casanova, a tradução mais adequada do termo *Ein Ereignis* para língua portuguesa é “acontecimento apropriativo” (2002, p. 316). Ele designa “o acontecimento de uma apropriação de si por parte do homem enquanto ser-aí”, marcando um “instante da desantropomorfização do homem” (CASANOVA, 2002, p.331). Vejamos:

No interior desse acontecimento, o homem ganha o cerne da linguagem do seer e recebe dela o aceno em direção à conquista de seu ser próprio. A linguagem traz aqui à tona a diferença ontológica como o lugar originário de realização do ser-aí, abrindo-o ao mesmo tempo para a plena conquista de seu poder-ser através da escuta aos envios do seer e promovendo, enfim, a compreensão da liberdade como o “*ab-ismo* do ser- aí” [...]. Ao ser tocado através da linguagem pelo seer em sua retração fundamental e liberado para a participação no horizonte aberto de configuração dos entes, o homem perde o seu caráter de coisa presente por si subsistente e apropria-se de si mesmo como ser-aí. Em meio a essa apropriação, também se produz uma desantropomorfização do ente, uma vez que este se revela agora em sintonia com a verdade do seer. O homem enquanto ente simplesmente dado não é mais a medida de todas as coisas, mas essa medida passa a se mostrar em meio ao acontecimento através do qual ele se apropria de si mesmo e de sua transcendência enquanto ser-aí (idem.)²⁵

²⁵ O enunciado de Casanova prevê a familiaridade com certos termos heideggerianos que não poderão ser explorados aqui. Dentre eles estão o termo “ser” (*sein*) e entes (*seiende*). Para uma maior compreensão dos usos e traduções destes termos, recomendamos Inwood (2002). No entanto, é necessário alertar que Casanova se refere a uma diferenciação entre os termos *Sein* e *Seyn*, realizada por Heidegger em seus escritos finais, como é o caso de *Contribuições à Filosofia. (Do acontecimento apropriador)*. Casanova escreve: “o termo ‘seer’ remete-nos a um recurso utilizado por Heidegger para diferenciar a pergunta metafísica pelo *Ser* e o pensamento

Na metafísica tradicional, há uma tentativa de definir o ser do homem, “a hominidade do homem”, enquanto “ser vivo que possui linguagem, animal racional, sujeito, consciência etc.” (CASANOVA, 2002, p. 330). Neste contexto, a linguagem tende a ser um mecanismo de definição, nomeação e descrição de uma realidade como dado sensível a ser processado por uma consciência subjetiva, sendo que tais dados seriam preexistentes a própria descrição. Nesta relação, o próprio sujeito se engessaria através de suas definições de si enquanto mais um objeto a ser descrito proveniente de uma suposta natureza. Mas a filosofia de Heidegger se levanta contra este enrijecimento proveniente de crença na linguagem enquanto artifício de conhecimento. Ele busca acentuar o caráter existencial da relação entre homem, linguagem e mundo. A linguagem não é apenas um conjunto de palavras preexistentes aos entes. Seu processo de estabelecimento se dá em relação mútua ente sujeito e mundo, de modo que não há uma preexistência de um destes três polos em relação ao outro.

No que diz respeito ao seer, há um “silêncio abismal inerente”, o que quer dizer que a linguagem não é capaz de o dizer, pois ele “resiste a uma definição substancial, permitindo somente a infinita infindição do ser” (SCHUBACK apud CASANOVA, 2002, p. 327). “Não é possível pensar [...] em nenhuma linguagem que pudesse efetivamente dizer o seer, uma vez que essa linguagem o transformaria em um ente como os outros” (2002, p. 324). Pode-se, pelo menos analogicamente, dizer que este ser é uma espécie de inapresentável marcado por ser uma infinita abertura. Já a noção de ser-aí implica um certo enraizamento no mundo: “*A ‘essência’ da presença*²⁶ [ser-aí] *está em sua existência*” (HEIDEGGER, 2012, p.85, grifo do autor).

Tudo o que o ser-aí é e pode ser surge necessariamente através da abertura de possibilidades que têm lugar a cada vez em seu mundo. Contra isto, o ser-aí não

interessado em colocar uma vez mais a questão acerca do sentido do *ser*. Enquanto a Metafísica, desde o seu primeiro começo, com Platão e Aristóteles, compreende o ser como o ente supremo (*óntos ón*), o pensamento imerso no outro começo da filosofia aquiesce radicalmente à impossibilidade de transformar o ser em objeto de tematização. Para acompanhar essa diferença, Heidegger cria uma distinção pautada no étimo originário do verbo ‘ser’ em alemão. Surgem, assim, os termos ‘*Sein*’ e ‘*Seyn*’. Nós traduzimos esses termos, respectivamente, por ‘ser’ e ‘seer’, em função do fato de a grafia arcaica de ser em português ser feita com duas letras ‘e’”(CASANOVA, 2002, p.316).

²⁶ Deve-se ressaltar a uma diferença, entre tradutores, deste trecho do §9 da obra *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger (1998). Casanova, que o traduz livremente do original em alemão, cita “A ‘essência’ do *ser-aí* reside em sua existência” (HEIDEGGER apud CASANOVA, 2002, p.325). Márcia Sá Calvalcante Schuback, tradutora da versão completa em língua portuguesa, traduz tal passagem da seguinte forma: “A ‘essência’ da *presença* está em sua existência”(HEIDEGGER, 2012, p.85, grifo do autor). Nota-se, portanto, uma equivalência entre “ser-aí” e “presença”. Para os fins aqui desejados, consideraremos os dois termos como equivalentes.

pode nada. No entanto, esta facticidade do mundo não impõe um modo de ser único e homogêneo a todo ser-aí. Ao contrário, o ser-aí sempre pode ou bem se perder no âmbito impessoal das relações e referências já cristalizadas em seu mundo cotidiano, ou bem assumir sobre si o fardo do ser-aí que é em sintonia com o que está silenciado em seu mundo e que, ao mesmo tempo, espera para ser acordado. (CASANOVA, 2002, p.326)

Pensar o homem como ser-aí implica, portanto, este impasse entre facticidade do mundo que tenderia a determiná-lo no “âmbito impessoal das relações já cristalizadas em seu mundo cotidiano” e a “sintonia com o que está silenciado” que remete à abertura do poder ser e que provém do silêncio da linguagem do seer.

Mas há, no acontecimento apropriativo, um aceno desta abertura do seer para o ser-aí, que compreende sua liberdade abismal, seu horizonte aberto, seu poder-ser. Para isso, fala-se nos termos de uma escuta para tais “envios” do ser. Essa escuta é proveniente de um momento na linguagem que mostra o ser-aí como um “ek-sistente que sempre precisa conquistar uma vez mais a si mesmo enquanto o poder-ser que é” (2002, p.325). “A Essência da presença [ser-aí] está em sua existência” (HEIDEGGER, 2012, p.85). As características do ser-aí não são constituídas por uma configuração de propriedades simplesmente dadas, mas sim por “modos possíveis de ser e somente isso”(2012, p. 85). Ele não possui “nenhuma propriedade substancial constituída, mas experimenta o seu ser através de uma certa abertura existencial”(CASANOVA, 2002, p. 325). Tal abertura existencial é também abertura linguística. Quando o ser-aí assume para si este fardo da sintonia com o que está silenciado

[...] ele não traz simplesmente à fala o silenciado, mas libera a sua ação para a experiência do silêncio e para o que precisa nascer do silêncio. Ao invés de se debater em meio a caminhos existenciários usados e esgarçados até o limite, ele redescobre a essencialidade de sua existência. No momento em que uma tal redescoberta acontece, vem à tona um modo diverso de compreensão da linguagem. A linguagem deixa de se mostrar aí como a mera atualização de significações e sentidos já previamente delineados em seu mundo, passando a se movimentar originariamente no interior do âmbito mesmo de criação de significações e sentidos. No interior desse âmbito, o ser-aí conquista a si mesmo enquanto ser-aí. (CASANOVA, 2002, p.326)

Em resumo, o acontecimento apropriativo é um instante na linguagem que exige um novo modo de funcionamento linguístico no qual o ser-aí se apropria de si próprio enquanto abertura, em sintonia com um silêncio que suspende a capacidade da linguagem cotidiana em determiná-lo. A desantropomorfização ocorre na medida em o homem suspende e silencia sua descrição de si próprio, inclusive enquanto centro privilegiado de razão. Uma filosofia que toma em conta tal problemática relativa à linguagem deve, portanto, prestar contas ao seu potencial desantropomorfizante e se retorcer em direção às possibilidades de existência, tendo

em vista o homem e a realidade como abertura. Portanto, nessa filosofia do acontecimento proposta por Heidegger, devemos destacar a existência deste inapresentável que tensiona, enquanto um silêncio, a capacidade do homem de formulação de si próprio e do mundo.

Retomando a questão da frase, se Leeten afirma que Lyotard não define a frase como um ato de fala ou uma forma gramatical, e sim como um acontecimento, é porque tal definição incorpora questões relativas ao tempo e as regras que tentam circunscrever ações possíveis em um determinado campo de possibilidades sob a influência da filosofia do tempo, da linguagem e do acontecimento de Heidegger. A frase é um acontecimento. E tanto a definição do que é uma frase quanto o seu significado se estabelecem a partir de um encadeamento de frases, de modo que a frase não possui uma propriedade intrínseca a si *a priori*.

Uma frase “ocorre” [arrive]. Como encadear sobre ela? Um gênero de discurso fornece por sua regra um conjunto de frases possíveis, cada uma depende de um regime de frases. Mas outro gênero de discurso fornece um conjunto de outras frases possíveis. Há um diferendo entre esses conjuntos (ou entre os gêneros que os chamam) porque eles são heterogêneos. Ora, é preciso encadear “agora”, outra frase não pode não ocorrer, é a necessidade, isto é, o tempo, não há não-frase, um silêncio é uma frase, não há a última frase. (LYOTARD, 1983, p.10)

Tal opção por não definir a frase de forma gramatical ecoa uma outra maneira de se descrever o contexto de escrita de *Le différend*: “o declínio dos discursos universais” (1983, P.11). Lyotard percebe o conflito entre as faculdades, apontado por Kant na sua *Terceira Crítica*, como um elemento precursor deste declínio, uma vez que Kant adianta a assunção dos diferentes regimes de frase enquanto juízos procedentes de diferentes faculdades.

Mas outra influência elencada são os escritos de Wittgenstein, juntamente a sua noção “jogos de linguagem” (1983, p. 12). Dito de maneira sucinta, *Jogos de Linguagem* é uma expressão usada por Wittgenstein para descrever a maneira como os sentidos das frases se estabelecem a partir de um acordo entre interlocutores de um discurso, e não da relação significante/significado, como propunha a linguística estrutural. Nesta ideia, compara-se a prática da linguagem a um jogo de xadrez, no qual as falas atuam como movimentos das peças no tabuleiro de acordo com uma regra definida, mesmo quando os jogadores não tem conhecimento do enunciado completo de tal regra. As frases, assim como os movimentos das peças, não possuem sentido próprio a não ser quando observadas na relação que possuem

entre elas, a qual vai se revelando a medida em que o encadeamento entre frases ocorre²⁷. Uma frase equipara-se a um movimento que pode se circunscrever à regras já conhecidas ou que pode, em dado contexto, renovar as regras e modificar a relação entre os jogadores. Uma frase é, também, uma proposição. E a maneira como as proposições ganham sentido são observadas através da tese da afiguração lógica, presente no *Tractatus logico-psilosophicus* (1921).

Portanto, todo o pensamento desenvolvido quanto as frases no diferendo dependem do modo como Lyotard olha para frase como um acontecimento e da maneira como ele assume que os sentidos das frases dependem do jogo no qual elas estão ocorrendo. Tanto como acontecimento quanto como proposição, a frase ganha seu sentido na relação com outras frases encadeadas, dentro de regras que combinam regimes de frases e gêneros de discurso. Para compreender o que são tais regimes e tais gêneros, devemos tem em mente que eles se estabelecem entre quatro instâncias, as quais Lyotard faz questão de precisar: um “destinador”, um “destinatário”, um “referente” e um “sentido”²⁸:

Devemos dizer de modo a simplificar que uma frase apresenta aquilo do qual ela trata, o caso, *ta pragmata* [sic.], que é seu referente; aquilo que é significado do caso, o sentido, *der sinn* [sic.]; aquilo para o qual ou para o endereço do qual ela é significado do caso, o destinatário; aquilo “para” o qual ou ao nome do qual ela é significado do caso, o destinador. A disposição de um universo de frases consiste na situação dessas instâncias umas em relação às outras. Uma frase pode comportar vários referentes, vários sentidos, vários destinatários e vários destinadores. (LYOTARD, 1983, p. 31)

Em resumo, o referente é o caso, o sentido é o significado do caso, o destinatário é para quem ou onde este sentido é endereçado e o destinador é o responsável por tal destinação²⁹. Tais instâncias não são preexistentes à frase: “antes, cada uma delas vem a existir na medida em que as frases acontecem. Neste ponto de vista, sujeito³⁰, significado e

²⁷ Para uma melhor compreensão da ideia de Jogos de Linguagem, recomenda-se Hacker (2001) e Pears (1988). Em Nascimento (2010), Guallandi (2003) e Malpas (2003), pode-se ler sobre as relações que Lyotard estabelece com tal noção para o relatório presente em *A Condição Pós-Moderna*.

²⁸ “Adressor”, “adresse”, “reference” e “sense” são os termos presentes nos comentadores de língua inglesa. O tradutor de Leeten utiliza o termo “significado” (2015, p. 136). Mas reconhecemos a diferença salientada por Malpas (2005, p. 63) entre “sense” e “meaning”, utilizando o termo sentido para traduzir a primeira e significado para traduzir a segunda.

²⁹ Segundo Lyotard, tal modelo de análise da linguagem a partir destas quatro instâncias e retirado do trabalho de Paolo Fabbri e Marina Sbisà.

³⁰ Malpas chama a atenção para o fato de que Lyotard apresenta uma concepção da relação entre sujeito e linguagem diferente da chamada corrente humanista, na qual o sujeito é um ser preexistente a linguagem e predeterminado antes de qualquer enunciação. Na visão de Lyotard, “quem ou o que é o ser humano sempre tem de ser definido, seja através da biologia, da psicologia, da teologia ou filosofia, e isto será sempre feito em frases” (MALPAS, 2005, p. 63). Isso só reforça a perspectiva de que o sentido do termo frase extrapola seu

referente vem a existir como efeitos da relação entre as frases.”(MALPAS, 2005, p. 63). Os sentidos de uma frase, ou de um encadeamento de frases, constroem-se a partir de relação destas quatro instâncias com os respectivos regimes de frase e seus gêneros de validação das frases no discurso.

Diante de tais instâncias, os regimes de frases são entendidos como os diferentes modos de relacionamento entre as quatro instâncias dentro do universo frasal, incluindo variedades como “raciocinar, conhecer, contar, interrogar, mostrar, ordenar”(LYOTARD, 1983, p.10). Já os gêneros de discurso são os “diferentes modos de organização do relacionamento entre os diferentes regimes de frases”, portanto, combinando-se e hierarquizando frases provenientes de diferentes regimes (MALPAS, 2005, p. 64). Tais gêneros “fornecem regras de encadeamento de frases heterogêneas, apropriadas para atingir certos objetivos”, tais como “ensinar, ser justo, seduzir, avaliar, emocionar, controlar” (LYOTARD, 1983, p.10).

Levemos em conta, portanto, as consequências desta visão. Um sentido de uma frase só é compartilhado quando existe um acordo entre as quatro instâncias quanto às regras dos regimes de frase e quanto à posição que elas ocupam em um gênero de discurso, bem como quanto às regras deste último. Se uma frase tem por objetivo formular uma enunciado científico, por exemplo, tal enunciado depende do acordo e de um bom equilíbrio entre todas tais instâncias. Um enunciado científico aceito acaba por ser fruto de um acordo assim como um efeito estético compartilhado diante de um enunciado literário também é fruto de um acordo. Em todas as esferas discursivas, os sentidos compartilhados a partir de tais enunciados dependem de um acordo de tal tipo, seja na esfera ética, científica, jurídica, artística, dentre outras. No entanto, uma possível diferença entre gêneros e regimes pode estabelecer um desequilíbrio nesta ampla relação entre instâncias revelando isso que Lyotard chama de *diferendo*.

Diante desse quadro, um *diferendo* é um conflito de difícil resolução que poder ser observado enquanto uma diferença entre dois ou mais gêneros de discurso, resultante de uma diferença irreduzível, entre tais gêneros, a apenas um deles ou a um gênero que os agrupe e que contenha uma regra geral, desempenhando um papel de metagênero:

Diferentemente de um litígio, um *diferendo* [différend] seria um caso de conflito entre duas partes (no mínimo) que não poderia ser resolvido equitativamente dada a falta de uma regra de julgamento aplicável às duas argumentações. Que uma seja

simples uso linguístico, atingindo mesmo o sentido de qualquer acontecimento que se dê, até mesmo a não ação, dentro das quatro instâncias.

legítima não implicaria que a outra não seja. Se aplicarmos, entretanto, a mesma regra de julgamento a uma e a outra para resolver o diferendo como se este fosse um litígio, causamos um prejuízo a uma delas (no mínimo, e a ambas se nenhuma admite esta regra). Um dano [dommage] resulta de uma injúria contra as regras de um gênero de discurso, ele é reparável segundo essas regras. Um prejuízo [tort] resulta do fato de que as regras do gênero de discurso segundo as quais julgamos não são aquelas do ou dos gêneros de discurso julgado(s). (LYOTARD, 1983, p.9)

O diferendo é um conflito irreduzível pelo fato de que as duas partes conflitantes desenvolvem argumentos em paralelo que possuem suas respectivas lógicas internas, mas que não comungam de um árbitro em comum, uma lógica que acolha ambas as partes. Deve-se, no entanto, ressaltar a diferença entre dano (dommage) e erro (tort), entendido também como prejuízo. Se pensarmos que uma pessoa sofre um dano perante outra pessoa, podemos pensar que tal dano pode ser formulado por um discurso de testemunho da pessoa que o sofre. Tal testemunho pode gerar por si só, ou diante de um juiz que arbitre sobre as duas partes, uma reparação de tal dano. A possibilidade de se formular um discurso sobre o dano sofrido, por parte de quem o sofreu, é o que possibilita que ele seja reconhecido e, quiçá, reparado. Para que tal testemunho seja formulado (fraseado) e reconhecido, é necessário que haja um acordo e entendimento mútuo entre as instâncias do universo frasal, de modo que isso indique que as frases estão bem formadas e que as devidas instâncias compartilham das mesmas regras de formação e de encadeamento de frases de famílias diferentes dentro de um gênero de discurso. Assim, tal dano permanece apenas um dano. Porém, no caso do erro, o caminho é diferente:

Um erro seria um dano acompanhado da perda dos meios de se fazer prova desse dano. É o caso se a vítima é privada da vida ou de toda liberdade, ou da liberdade de tornar público suas ideias ou suas opiniões, ou simplesmente do direito de prestar testemunho desse dano, ou ainda mais simplesmente se a frase de testemunho é ela mesma privada de autoridade (LYOTARD, 1983, p. 19)

E mais adiante, também se diferencia a condição de reclamante de um possível dano sofrido em relação à condição de vítima de um erro, um prejuízo:

Ele [o reclamante] é uma vítima ao não poder provar que ele sofreu um dano. Um reclamante é qualquer um que sofreu um dano e que dispõe de meios de o provar. Ele se torna uma vítima se ele perde esses meios. Ele os perde se, por exemplo, o autor do dano se encontra sendo diretamente ou indiretamente seu juiz. Esse tem a autoridade de rejeitar seu testemunho como falso ou a capacidade de prevenir [interditar] sua publicação. Mas esse não é um caso particular. Em geral, o reclamante se torna uma vítima quando *qualquer apresentação do erro que ele diz ter sofrido não é possível*. (LYOTARD, 1983, p.23)

Diferencia-se, a partir disso, a condição de reclamante e de vítima, pois “reclamante é desprovido [despojado] de meios de argumentar e se torna por esse fato uma vítima. Se o destinador, o destinatário e o sentido do testemunho são neutralizados, tudo é como se não houvesse dano” (1983, p.25). Há diferendo apenas quando há vítima e prejuízo. “Um caso de diferendo entre duas partes ganha lugar quando o regramento do conflito que os opõe se faz dentro do idioma de um deles ao ponto de que o erro que o outro sofre não se significa dentro deste idioma”(1983, p.25). Portanto, o que se chama de erro [tort] ou diferendo possui uma aspecto de inapresentabilidade. Há nisso uma ameaça de terror que se relaciona com o aspecto de suspensão momentânea da consciência de quem o testemunha.

O exemplo paradigmático apresentado por Lyotard é o diferendo existente diante do holocausto, na qual a impossibilidade do testemunho do terror está ligado: ao extermínio da vítima (extinção da prova de existência de certo tipo de violência); à privação da liberdade das testemunhas para se formular discursivamente tal violência; à invalidação da autoridade dos testemunhos por discursos de deslegitimação, muitas vezes, dentro de um gênero de discurso científico burocrático; ou, em última instância, à impossibilidade de se formular o testemunho dentro das regras discursivas existentes devido à perplexidade silenciadora diante do erro. Nesta última alternativa, está em jogo a incapacidade de uma condição atualizada da linguagem em formular uma determinada experiência, como se os atuais gêneros de discurso com suas respectivas regras não dessem conta de expressar tamanha violência. Por todas essas formas, mas em especial pela última, o erro se torna um inapresentável, impossível de ser dito. Browning salienta a impossibilidade de se formular ou de se comunicar um determinado acontecimento devido a incapacidade de captá-lo através de uma frase, mesmo diante de diferentes regimes de frases ou diferentes gêneros discursivos:

Lyotard fornece um exemplo de um sobrevivente do holocausto cuja experiência não é capturada pelas formas convencionais de comunicação e que é inábil para *formular* sua experiência de modo que outros irão entender. O erro [o diferendo] não é reconhecido porque o que aconteceu não pode ser *formulado* de modo reconhecível para os outros³¹. (BROWNING, 2011, p. 52)

Trata-se de uma incompatibilidade entre gêneros de discurso, dito de outra forma, das regras segundo as quais ligamos uma frase a outra em um determinado gênero de discurso.

³¹ [...] Lyotard provides the example of a Holocaust survivor whose experience is not captured in conventional forms of communication and who is unable to phrase his or her experience in ways that others will understand. The wrong is not recognised because what has happened cannot be phrased in a way that will be recognised by others.

Mas trata-se, também, da impossibilidade de se comunicar uma experiência de modo a se fazer compreendido por outros, como se o conflito se estabelecesse não apenas entre gêneros de discurso, mas entre sujeitos como detentores de suas estruturas particulares de argumentação, organização e equivalência discursiva. Há um excesso da experiência que não cabe nos dispositivos da linguagem nas suas formas atuais. A partir disso, Lyotard assume “uma impossibilidade de evitar conflitos” e “a ausência de um gênero de discurso universal para regulá-los” (1983, p.10).

Retomando a maneira como Kant separa as esferas de juízo das faculdades, vê-se que um juízo determinante pertence a um gênero de discurso diferente de um juízo reflexivo, pois ambos obedecem a diferentes regras de encadeamento de frases. A mesma diferença pode ser observada entre um juízo estético e um juízo teleológico. Assim, as faculdades, tais como o entendimento, a razão ou a imaginação, possuem modos heterogêneos de encadeamento de frases, portanto, modos diferentes de legitimação e valoração de seus juízos. Lyotard quer fazer com que tal heterogeneidade seja reconhecida e que, de alguma forma, possa-se almejar alguma justiça à tais diferenças no horizonte dos saberes, evitando que gêneros de discurso mais ligados ao entendimento se posicionem como tiranos de outros gêneros, como os juízes finais, portanto violentamente danosos, da veracidade, da legitimidade e da pertinência de toda possibilidade de fraseamento. Trata-se de manter a heterogeneidade entre diferentes esferas de juízos, se quisermos recolocar o problema de Lyotard nos modelos kantianos, ou seja, cada faculdade do sujeito possui uma certa estrutura de funcionamento intraduzível a outra faculdade. Assim, *Le différend* propõe uma aposta, que pode ser mais bem entendida como uma missão:

Convencer o leitor (aí incluído o primeiro, o autor) de que o pensamento, o conhecimento, a ética, a política, a história, o ser, conforme o caso, estão em jogo no encadeamento de uma frase sobre uma frase. Refutar o preconceito nele ancorado por séculos de humanismo e de “ciências humanas” de que há o “homem”, de que há a “linguagem”, de que este se serve desta tendo em vista seus fins, de que se ele não consegue alcançá-los, é por falta de um bom controle sobre a linguagem “pelos meios” de uma linguagem “melhor”. Defender e ilustrar a filosofia no seu diferendo com seus dois adversários: no exterior, o gênero de discurso econômico (a troca, o capital), no interior dela mesma o gênero de discurso acadêmico (o domínio). Mostrando que o encadeamento [enchaînement] de uma frase sobre uma frase é problemático e que esse problema é a política, erigir a política filosófica à distância daquela dos “intelectuais” e dos políticos. Testemunhar o diferendo. (LYOTARD, 1983, p.10-11)

Nessa aposta, há crítica ao humanismo, à metafísica tradicional, ao capital e ao academicismo. A proposta, a partir de *Le différend*, é a de um pensamento que dê conta do

acontecimento possível e não somente do que já é conhecido em diferentes campos do saber, quer seja a ciência, a política, a ética ou a arte. Mas trata-se, também, de uma valorização de possibilidades de discursos de saber que não apenas o técnico-científico, frente a uma condição contemporânea na qual a própria ciência se torna, muitas vezes, incapaz de compreender a maneira como outros gêneros de discurso são necessários ao estabelecimento da realidade. Da tarefa de pensar a frase passa-se a tarefa de pensar a ação. O intratável se reposiciona como intradutibilidade e seu caráter problemático torna-se o elemento caracterizador da “política” em si. Esta não é mais um dentre os gêneros de discurso, mas sim o campo no qual deve-se observar a heterogeneidade entre diferentes gêneros discursivos. Isso leva a um pensamento de respeito à alteridade e à diferença em toda a sua abrangência social, cultural, epistemológica, estética, etc. E tanto capitalismo quanto discurso científico acadêmico possuem o intuito de realizar as devidas equivalências entre diferentes gêneros, respondendo a uma demanda de domínio, respectivamente econômico e epistemológico. Portanto, resistir à hegemonia de tais domínios significa testemunhar o diferendo, dar a ele validade ao invés de reduzi-lo segundo as regras de uma das partes conflitantes. “‘Testemunhar’ o diferendo significa direcionar o olhar [ou toda a sensibilidade] para aquilo que as regras não deixam fixar” (LEETEN, 2015, p. 143).

Segundo Leeten, este é o “posicionamento ético” – ou até mesmo político – de Lyotard: “a filosofia do conflito quer manter presente o *não representado*, o *não formulado*, o *não normatizado*” (LEETEN, 2015, p.138). Em termos epistemológicos, isso significa considerar que a ciência, caracterizada pelo seu mecanismo de comprovação³², não é o único gênero de discurso capaz de atestar a realidade. Primeiramente, porque uma afirmação científica inclui como sentido de verdade uma realidade que pôde ser captada e formulada em um enunciado atual. Por princípio, tal enunciação se restringe, dentro do conjunto de hipóteses possíveis, àquela que se fez válida por mecanismos específicos de comprovação. Mas o que fazer com o terreno da realidade possível que não pode ser circunscrito às regras de comprovação? Tal campo de realidade seria vítima de um diferendo. E por quê cultivar a dúvida sobre a existência de uma realidade que não pode ser comprovada? Esta necessidade pode ser explicada através de um exemplo utilizado por Lyotard: a tese de Robert Faurisson³³

³² Sobre a pragmática do saber científico baseada na comprovação, ver Lyotard (2003)

³³ Segundo Jesus, Robert Faurisson foi um crítico literário e professor de literatura anglo-francês, nascido em 1929. Ele foi autor de diversas obras consideradas negacionistas em relação ao holocausto ocorrida na Europa nazista, dentre as quais está *The Leuchter Report* e *Mémoire en défense*. Em 1978, publicou no jornal *Le Monde* o artigo *O Problema da câmara de gás*, no qual negava a existências das câmaras mortíferas utilizadas nos campos de concentração (JESUS, 2006).

de que as câmaras de gás do holocausto não teriam existido. Para este, há de se questionar sobre tal existência pelo fato de que muito do que se diz em relação às câmaras de gás não pode ser comprovado, por exemplo, por falta de provas materiais das mortes em questão. Segundo Lyotard (1983), Faurisson afirma que o silêncio dos sobreviventes é uma prova da não existência de tais crimes. Esse tipo de posicionamento demonstra como a aplicação estrita das regras da comprovação científica sobre o estabelecimento da realidade acabariam por encobrir uma realidade que não deveria ser colocada de forma absoluta, a despeito de todo obscurantismo que impede o registro absoluto e detalhado da existência do extermínio.

É necessário, então, que o historiador rompa com o monopólio consentido ao regime cognitivo das frases sobre a história e se aventure a prestar ouvidos a isso que não é apresentável sob o regime do conhecimento (LYOTARD, 1983, p. 92).

Se a incapacidade de se provar o holocausto leva à negação ou à deslegitimação do testemunho de sua existência, então um terreno de possibilidades de estabelecimento da noção de real é obscurecido por um juízo precoce da não existência. Deve-se considerar a hipótese ainda não comprovada como uma possibilidade de realidade: “a realidade não é uma questão de testemunho absoluto, mas uma questão de futuro” (LYOTARD, 1983, p. 86). Portanto, uma ciência que mantém uma posição ética quanto ao diferendo é uma ciência que presta ouvidos à realidade que o próprio jogo científico não é capaz de atestar, sem violar suas regras de formação dos enunciados, mas sem extinguir as possibilidades de enunciados futuros diante do enunciado atual, tendo apenas esse como valor de conhecimento de fato³⁴.

Um outro exame interessante realizado por Lyotard diz respeito à maneira como o sentido de um discurso depende de classes diferentes de frases. Ele cita como exemplo o seguinte encadeamento: “O império tem por centro político uma capital”, “Essa capital se chama Roma” e “Aqui está Roma (Essa cidade aqui é o caso)”³⁵ (1983, p. 71). Essas três frases pertencem a regimes diferentes de frases. A primeira possui uma função “descritiva”. A segunda, possui uma função “nominativa” do que foi descrito pela primeira. E a terceira delas possui uma função “ostensiva”. A função ostensiva é a incumbência de localizar o que se descreve e o que se nomeia dentro de determinações espaço temporais, ou seja, os dados que

³⁴ Por isso sua valorização do paradoxo e da paralogia, Em *A Condição Pós-Moderna*, podemos observar a maneira como Lyotard (2003) valoriza a descoberta de paradoxos e a busca pela paralogia como formas de legitimação da ciência contemporânea, a fim de que este campo do saber se oriente pela investigação contínua das brechas do sistema unificado e totalizante. Paralogia e paradoxo funcionam como ponto de abertura para a realidade que ainda não pode ser formulada, não fraseada, nos termos encontrados em *Le différend*.

³⁵ “L’Empire a pour centre politique une capitale”, “Cette capitale s’appelle Rome” e “Voici Rome (Cette Ville-ci est l’ecas)”.

identificam um determinado referente. É interessante observar que uma dada realidade depende da ostensão como uma maneira de apresentação sensorial daquilo que virá a ser expresso como uma frase cognitiva – uma frase de conhecimento que pode ser adicionada como uma quarta família em relação às três anteriores.

Comparando-se tais termos com aqueles da crítica kantiana, a ostensão é a função que garante a ponte entre dados sensíveis, determinados espaço-temporalmente, e o entendimento que os sintetiza em favor de um juízo cognitivo. Um juízo cognitivo, entendido como um gênero de discurso, depende de uma hierarquia de frases de famílias diferentes, nas quais frases ostensivas determinam a “localização do referente” através de “dados” “espaço-temporais ‘atuais’”. Lyotard os denomina de “deíticas da ostensão”, também chamados de “eu-aqui-agora”. Estes dados são os “designadores da realidade” (1983, p. 57). Eles são expressos por números, endereços, datas ou qualquer tipo de sistema de localização baseados que se instalam, em última medida, a partir de dados sensórios.

No entanto, o que Lyotard passará a problematizar sobre as deíticas da ostensão é que elas são possíveis a partir de uma síntese da consciência que as observa em sua capacidade de recolher os dados sensíveis de forma destinada. Ele chega a afirmar que o que está na base da determinação de tais deíticas é, em última medida, um sentimento. Esse é o caso da determinação da localização direita/esquerda que garante a determinação da orientação espaço-temporal subjetiva. Essa orientação “exige um ‘sentimento’” (1993, p.14). Este argumento é retomado e desenvolvido por Lyotard em textos posteriores à *Le différend*, revelando o interesse do conceito de sublime para o debate entre os diferentes gêneros de discurso. A ideia de que um sentimento serve de base para as deíticas da ostensão segue a linha kantiana de constatação da existência de um “sentimento de diferença” subjetivo que não encontra justificativa ou derivação a partir de um juízo determinante: “só me oriento geograficamente por meio de um princípio subjetivo de diferenciação” (KANT apud LYOTARD, 1993A, p. 15). A questão que se colocará, posteriormente, frente ao sublime é a seguinte: o que se experimenta no despojamento proporcionado pelo sublime é a desorientação deste sentimento de unidade e localização que pode, de alguma maneira, abalar o princípio subjetivo que embasa nossa apreensão sensível e conceitual do real. Assim, Lyotard formula um encadeamento de ideias que visa a examinar a crença de que os juízos cognitivos são os únicos estabelecadores do real, uma vez que tal noção é fruto de um acordo entre sensibilidade e entendimento. No entanto, quando se experimenta um sentimento de incongruência entre tais faculdades, descobre-se que o sentimento de si, orientador de tal acordo através dos juízos de prazer e desprazer, é a fundação para os outros juízos, inclusive os

cognitivos. Quando este sentimento é um sentimento de incompatibilidade, o afeto modula a noção de realidade e expõe um limite de eficácia do gênero discursivo determinante.

Diante dessa problemática e do caso da negação do holocausto colocada por Faurrison, põe-se um debate ético. Como reparar, no campo das ações públicas, o sofrimento de um determinado grupo humano, uma vez que um discurso cognitivo dotado de autoridade quanto à verdade dos fatos pode anular a legitimidade de tal sofrimento simplesmente afirmando sua inexistência? Mais uma vez, a posição do filósofo é pelo testemunho da diferença entre os gêneros de discurso, para que a regra de um deles não seja aplicada como regra de legitimação de ambos. Reivindica-se a abertura de atenção, a disposição da percepção em perceber aquilo que ainda não se é capaz de perceber, aquilo que os atuais idiomas da linguagem não são capazes de nos fazer ver.

A mesma posição ética pode ser observada frente ao inapresentável estético. Não representado e não formulado são termos que dizem respeito ao sentimento de sublime. Abre-se uma perspectiva de que tal posicionamento ético-político diz respeito também a uma ética-política das artes. O sublime, é o sentimento de um diferendo, presente no sujeito, diante de um conflito entre faculdades – o entendimento e a imaginação – enquanto gêneros de discurso incompatíveis e irredutíveis entre si. Sensibilidade, imaginação ou entendimento não possuem o mesmo funcionamento e nem a mesma pertinência. Podem se ajudar na tarefa de uma determinada síntese subjetiva, tanto do sentimento do sujeito enquanto um eu autoconsciente quanto de um objeto do mundo da experiência efetiva. Mas, suas diferenças não precisam ser reduzidas ou apaziguadas por um novo acordo ou uma nova ponte, como acontece na expectativa kantiana de aliança entre a faculdade da imaginação e a da razão. O sublime pode ser, e seu elemento doloroso apenas reforça essa tese, uma experiência da falta de solução para um conflito ou de algo que ainda não consegue vir a ser fraseado dentro de um determinado gênero de discurso, mesmo que permaneça apenas o sentimento desta incapacidade de se apresentar.

No diferendo, qualquer coisa “demanda” a ser posta em frase e sofre do erro de não o poder ser naquele instante. Assim, os humanos que creem se servir da linguagem como um instrumento de comunicação aprendem por esse sentimento de dor que acompanha o silêncio (e de prazer que acompanha a invenção de um novo idioma) que eles são requeridos pela linguagem, não para aumentar em benefício dela a quantidade de informações comunicáveis dentro dos idiomas existentes, mas para reconhecer que isso que se existe a frasear excede o que eles podem frasear presentemente, e que essa falta permite a instituição de idiomas que não existem ainda (LYOTARD, 1983, p.31)

Este trecho revela as ligações íntimas que sublime e diferendo possuem. Há um sentimento de dor que acompanha o silêncio, que acompanha a existência de algo, mesmo que um sentimento, que não pode, ainda, ser posto em frase. Este silêncio não é uma total ausência de frase, mas já é ele mesmo uma “frase negativa” (1983, p. 30). Essa negação atesta que algo, dentro das quatro instâncias de fraseamento, está em desacordo. E o silêncio não indica a inexistência e, sim, a existência de algo que ainda não poder ser formulado. Lyotard escreve:

O silêncio dos sobreviventes não testemunha necessariamente em favor da inexistência das câmaras de gás, como Faurisson crê ou finge crer. Ele pode testemunhar também contra a autoridade do destinatário (nós não devemos prestar contas à Faurisson), contra aquela do testemunho mesmo (nós, sobreviventes, não temos autoridade para falar), enfim, *contra a capacidade da linguagem de significar a câmara de gás (um absurdo inexprimível)* (LYOTARD, 1983, p31)

Portanto, se pensarmos que a aposta ético-política do diferendo está em prestar testemunho da existência de um dano que ainda existe em estado silencioso, como algo que ainda não pode ser formulado, isso nada mais é do que abrir espaço, atenção e ouvidos ao inapresentável. E nisso há um prazer e uma dor. A dor de não se saber se esse algo virá a ser fraseado e o prazer da emergência de um novo idioma. O sublime nada mais é do que a experiência de se presenciar este momento latente da ocorrência de um diferendo quando ele sai de sua sombra. E no caso das artes, testemunhar o sublime seria estar atento ao que as linguagens artísticas ainda não podem colocar em frase, o que ainda não pode ser formulado, posto nas formas já reconhecidas dos materiais específicos de cada manifestação destas artes.

Deste modo, o sublime de Lyotard, além de manter o conflito, favorece o pensamento de um sujeito que não se determina por completo e que, portanto, não se totaliza. Mantém-se uma perspectiva heideggeriana de busca por uma linguagem que dê conta não apenas de propor alguma formulação do real, mas que assuma a sua tarefa necessária de criação de uma realidade possível. E o valor da experiência sublime, ao invés de indicar a superioridade da razão humana em relação ao mundo condicionado da experiência efetiva, passa a ser o de quebrar as estruturas consolidadas da razão e de abrir a sensibilidade para o que pode se colocar como irreduzivelmente outro (alteridade) na relação com qualquer ente do mundo, inclusive aquilo que não nos parece humano ou pelo menos não ainda. Trata-se de uma crítica ao humanismo no seu intuito de colocar o homem como o ser superior da razão e, conseqüentemente, hierarquizar alguns grupos humanos como sendo mais racionais que outros. Tal tendência é presente na geração de filósofos de Lyotard que questiona se o que

muitas vezes ainda é colocado como inumano não seria, na verdade, algo que nossas estruturas de frases, nossos gêneros discursivos e, por fim, nossa percepção não percebem como legítimo e racional em algum sentido que não o nosso. E o sublime, na arte, é o sentimento de que algo dessa racionalidade e dessa legitimidade preconcebida se quebra.

Por isso mesmo, já em *Le différend*, apresentam-se alguns dos termos que irão delinear aspectos do sublime lyotardiano, conforme o que se lerá, principalmente, na obra *O Inumano* (1988). Estes termos são *acontecimento*, *presença do inapresentável*, e *matéria imaterial*. O acontecimento, já presente no contexto de *Le différend*, recebe o acréscimo da noção de *passibilidade*. Os outros termos emanam de textos posteriores, no decorrer da década de 1980.

2.4.O Sublime, o moderno e o pós-moderno: presença do inapresentável.

Um dos primeiros usos do conceito de sublime dentro da obra de Lyotard ocorre em uma conferência, proferida em 1982, posteriormente publicada sob o nome de *Resposta à Pergunta: o que é Pós-Moderno?* (1993B). Portanto, esse uso ocorre anteriormente à primeira publicação integral de *Le différend*. Tal conferência responde a uma demanda de seus leitores e críticos por uma explicação a respeito do que seria o pós-moderno no campo específico da cultura e, em especial, da arte. Isso se deve ao fato de que seu livro *A Condição Pós-Moderna* destina-se a compreensão do pós-modernismo voltada aos campos da política, da epistemologia e da sociologia. Entretanto, o termo pós-moderno esteve muito mais ligado às artes do que a qualquer outra área do saber em suas origens³⁶.

O conceito de sublime adentra a filosofia de Lyotard a fim de se fazer tal ajuste explanatório sobre a condição artística e cultural pós-moderna. Mas tal entrada específica é apenas a ponta de um fenômeno mais profundo que é o diálogo constante com a problemática das faculdades kantianas, presente em *Le différend*, mas sem uma explanação satisfatória a respeito do sublime e sua relação com obras. Em *Le différend*, prevalece a análise do papel do sublime na crítica kantiana como um “signo” do progresso cultura que uma determinada comunidade atinge ao ser sensível ao sublime. Devido ao fato de este sentimento fazer alusão ao “sem forma”, ele faz “alusão a um para além da experiência”, que se constitui “‘como que uma apresentação’ da Ideia de sociedade civil e mesmo cosmopolítica, portanto, da Ideia de moralidade” (1983, p.244). Assim, esse sublime faz um sinal de algo para além da experiência

³⁶ Para uma abordagem histórica e panorâmica do termo pós-modernidade, bem como suas ideias e teorias, ver Anderson (1999). Sobre as relações do pós-modernismo de Lyotard com a crítica musical e com as obras musicais, ver Nascimento (2010).

efetiva (indeterminação) e instaura a busca por um para além do estado atual da sociedade, uma sociedade civil porvir, mas já a partir de um refinamento que proporciona esse sentimento. E a falta de regra que conduz a relação entre as faculdades nesse juízo reflexivo é, também, um sinal deste refinamento, aberto ao indeterminado como uma perspectiva para além do já conhecido.

No entanto, *Le différend* não se dedica à comentar a presença deste juízo diante da arte. Já em *Resposta à Pergunta: o que é Pós-Moderno?*, o foco recai sobre as expressões artísticas e sua relação com a condição cultural pós-moderna. Lyotard coloca a relação entre moderno e pós-moderno não como uma periodização histórica na qual o pós-modernismo é o fim do modernismo. De maneira paradoxal, o pós-moderno é pré-condição para o moderno: “uma obra só pode tornar-se moderna se primeiro for pós-moderna”(1993B, p. 24). O “pós telescopa o moderno dando-se como seu *pré*” (AMEY, 2000, p.54). Isso porque a característica da modernidade é sua “retração do real”:

A modernidade, seja qual for a época de que date, é sempre inseparável do enfraquecimento da crença e da descoberta do *pouco de realidade* da realidade, associada à invenção de outras realidades.

Que significa esse ‘pouco de realidade’, se se procura libertá-lo de uma interpretação apenas historicizante? A expressão é evidentemente parente daquilo que Nietzsche chama de niilismo. Mas aí vejo uma modulação bastante anterior ao perspectivismo nietzschiano no tema kantiano do sublime. Penso, em particular, que é na estética do sublime que a arte moderna (incluindo a literatura) encontra o seu impulso, e a lógica das vanguardas seus axiomas (LYOTARD, 1993B, p.21)

Podemos reconhecer nas expressões “pouco de realidade da realidade”, “retração do real” e “enfraquecimento da crença” um aspecto da herança da temática crítica kantiana. A arte moderna faria a crítica através do tema do sublime. Então, Lyotard retoma a definição kantiana, segundo a qual o sublime se define como “uma afecção forte e equívoca [que] compreende ao mesmo tempo prazer e dor”, obtida como resultado de um “conflito entre as faculdades de um sujeito, a faculdade de conceber algo e a faculdade de ‘presentificar’ [ou apresentar] algo” (LYOTARD, 1993B, p. 21):

Há conhecimento se primeiro o enunciado é inteligível e se depois podem ser extraídos ‘casos’ da experiência que lhe correspondam. Há beleza se, na ocorrência do ‘caso’ (a obra de arte) dado primeiro pela sensibilidade sem nenhuma determinação conceptual, o sentimento de prazer independente de todo interesse que essa obra suscita apela para um consenso universal de princípio (que talvez nunca seja obtido)

O gosto atesta assim que, entre a capacidade de conceber e a capacidade de ‘presentificar’ um objeto correspondente ao conceito, um acordo não determinado, sem regra, dando lugar a um juízo a que Kant chama reflectido, pode ser sentido sob o modo do prazer. (LYOTARD, 1993B, p. 22)

Nesta apropriação da argumentação da *Crítica da Faculdade de Julgar*, reitera-se a diferenciação entre um juízo do entendimento, no qual um conceito que unifica os exemplares individuais da experiência se forma, e um juízo de belo, um juízo de gosto pertencente a faculdade reflexiva estética no qual nenhum conceito se forma, mas que há uma analogia com a formação do conceito. Tal juízo proporciona um sentimento de prazer por ele suscitado, não se consolidando como um conhecimento conceitual. Mas podemos observar expressões como “consenso universal de princípio”, “que talvez nunca seja obtido” e “acordo não determinado – sem regra” como uma forma lyotardiana de traduzir a conformidade à fins sem fim formal, ou finalidade formal, presente no juízo de belo.

O sublime é outro sentimento. Ocorre quando, pelo contrário, a imaginação falha ao ‘presentificar um objeto que venha, nem que seja apenas em princípio, a entrar em concordância com um conceito. Temos a Ideia do mundo (a totalidade daquilo que é), mas não temos a capacidade de dar um exemplo dele. Temos a Ideia de simples (o não decomponível), mas não podemos ilustrá-la através de um objeto sensível que disso seria um caso específico. Podemos conceber o absolutamente grande [infinito], o absolutamente poderoso, mas qualquer ‘presentificação’ de um objeto destinado a ‘fazer ver’ essa grandeza ou esse poder absolutos surge-nos, ainda, como dolorosamente insuficiente. Estas são ideias de que não há ‘presentificação’ possível, e portanto não fazem conhecer nada na realidade (a experiência), proibem também a concordância livre das faculdades que produz o sentimento do belo, impedem a formação e a estabilização do gosto. Pode-se dizer que são ‘impresentificáveis’ (idem, p. 22)³⁷.

Como podemos observar no trecho acima, tal definição do sublime está posta exatamente nos termos kantianos³⁸. Até aqui, a teoria do sublime de Lyotard não se diferencia muito da de Kant. O sublime é um sentimento proveniente da falha da imaginação em apresentar um objeto sensível capaz de exemplificar Ideias da razão, tais como o infinito, a totalidade absoluta ou a simplicidade absoluta. Por isso a falha na imaginação é pensada como “discordância” com um conceito, pois este não pode ser exemplificado, o que o caracteriza como incondicionado. Qualquer tentativa de apresentação se torna “dolorosamente insuficiente”. Mas como tal apresentação poderia ser possível em uma obra de arte, dado que

³⁷ Tomamos os termos apresentar e presentificar, provenientes de diferentes traduções de diferentes obras para o do termo francês *unpresentable*, como sinônimos. O mesmo se dá para os termos impresentificável e inapresentável. A mesma equivalência é encontrada nas traduções destes termos na versão em língua portuguesa de *Resposta*.

³⁸ Lyotard escreveu um livro intitulado *Lições Sobre a Analítica do Sublime* (1993A). Trata-se de uma abordagem do sublime calcada exclusivamente na analítica do sublime de Kant com maior interesse na compreensão deste sistema do que na proposição de uma nova teoria do sublime. No entanto, pode-se observar pequenos ajustes no sistema kantiano que apontam para as adaptações que Lyotard fará de tais enunciados nas demais obras.

ela é um objeto sensível, um exemplar apresentado de algo? E, ainda mais, qual a diferença entre um sublime moderno e pós-moderno diante de tal enquadramento?

Se tal apresentação pode ser possível em uma obra de arte, só poderia o ser como apresentação negativa, também qualificada de “inapresentável”. Kant já havia feito menções ao informe, a ausência de forma, ligada ao sublime: “também diz da abstração vazia que sente a imaginação à procura de uma ‘presentificação do infinito” (LYOTARD, 1993B, p. 22). Lyotard assume:

Não há muito o que acrescentar a estas observações para esboçar uma estética da pintura sublime: como pintura, ‘presentificará’ evidentemente alguma coisa, mas de um modo negativo; evitará, portanto, a figuração ou a representação, será ‘branca’ como um quadro de Malévitch, só deixará ver proibindo que se veja, só dará prazer causando dor. Reconhecemos nestas instruções os axiomas das vanguardas pictóricas na medida em que se consagram a aludir ao ‘impresentificável’ através de ‘presentificações’ visíveis” (LYOTARD, 1993B, p. 22-23)

Aí se localizada a inspiração das vanguardas modernas ao se dizer que a arte moderna é aquela que “consagra o seu *petit technique* [...] a ‘presentificar’ [apresentar] o que há de ‘impresentificável’ [inapresentável]”. Dito de outro modo, é aquela arte que tenta “fazer ver algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver: eis o propósito da pintura moderna” (1993, p.22). Essa alusão só pode se dar como testemunho da existência de algo que não se dá à apresentação, mas está associada também ao desmanche da representação pictórica:

O tom local, o desenho, a mistura das cores, a perspectiva linear, a natureza do suporte, e a do instrumento, a ‘factura’, a *accrochage*, o museu: as vanguardas não param de pôr a nu os artifícios de apresentação que permitem submeter o pensamento ao olhar e desviá-lo do impresentificável (LYOTARD, 1993B, p. 23)

A representação pictórica é, assim, associada a uma ilusão de realidade, um artifício que seria capaz de apresentar tudo que se dá a ver. Mas, quando se trata de apresentar o inapresentável, a estratégia passa a ser a exposição do próprio suporte de apresentação, como se fosse possível denunciar os limites dos aparatos concretos da efetividade da experiência. Trata-se de mostrar que o que vemos, e tomamos por real³⁹, não é exatamente um real

³⁹ Há, em Lyotard, uma linha crítica que associa Vanguarda, Capitalismo e Ciência como integrantes de um movimento único de desqualificação da realidade. Enquanto a Vanguarda faria tal movimento como uma desqualificação das aparências, através da exposição do aparato representativo da pintura, a ciência o faria nos termos de exame rigoroso dos mecanismos de comprovação da verdade em favor do “enfraquecimento da crença” e da “descoberta do pouco de realidade da realidade” (LYOTARD, 1993B, 21). Segundo ele, o capitalismo também depende dessa “evasão de realidade para fora das forças das seguranças metafísicas, religiosas, políticas que o espírito acreditava que detinha a seu respeito”. Tal associação se torna marcante, pois

absoluto válido em qualquer situação de experiência. Há uma outra realidade inapresentável que, talvez, possa estar presente apenas como uma Ideia incondicionada da razão. Mas a arte pode sugerir a existência deste inapresentável, mesmo quando é incapaz de apresentá-lo de fato. Esse seria o caráter de testemunho que será confirmado posteriormente, em *O Inumano*, quando se afirma que “com a estética do sublime, a aposta das artes durante os séculos XIX e XX, é testemunhar do [sic.] indeterminado existente”(1997, p. 106).

Mas afinal, qual seria a diferença de um sublime moderno e outro pós-moderno? Segundo Lyotard, seria apenas uma diferença de “nuance”, “que pode ser ínfima”, presente em dois “modos” de relação do “‘presentificável’ com o concebível”. O primeiro, de tipo modernista, realiza uma “apresentação de que existe o inapresentável”, enquanto que o segundo, de tipo pós-modernista, “alega o inapresentável na apresentação em si” (AMEY, 2000, p. 55). O primeiro coloca o acento na “impotência da faculdade de ‘presentificação’, na nostalgia da presença que sente o sujeito humano, na obscura e vã vontade que o anima apesar de tudo” (LYOTARD, 1993B, p 24). O segundo, coloca a ênfase

na potência da faculdade de conceber, na sua ‘inumanidade’, [...] visto que não é questão do entendimento que a sensibilidade ou a imaginação estejam ou não em acordo com aquilo que o entendimento concebe, e no aumento de ser e na jubilação que resultam da invenção de novas regras do jogo pictórico, artístico ou outro (LYOTARD, 1993B, p. 24)

Enquanto um modo saúda a nostalgia e tanta apresentar, através das boas formas, a existência de um inapresentável, o outro investe na criação de novas regras do jogo, alegando o inapresentável na forma mesmo, em apresentações sensíveis que aludem ao informe ou a desconstrução das formas estabelecidas. A exemplificação mais esclarecedora, de Lyotard, é a seguinte:

A obra de Proust e a de Joyce fazem, uma e outra, alusão a algo que não se deixa ‘presentificar’ [...] Em Proust, o que é elidido, como preço a pagar por essa alusão, é a identidade da consciência sujeita ao excesso do tempo. Mas em Joyce é a identidade da escrita que se torna vítima do excesso de livro ou de literatura. Proust alega o ‘impresentificável’ mediante uma língua intacta na sua sintaxe e no seu léxico e de uma escrita que, através de muitos dos seus operadores, pertence ainda ao gênero da narração romanesca. A instituição literária, tal como Proust a herda de Balzac ou de Flaubert, acha-se subvertida, é certo, visto que o herói já não é uma personagem, mas a consciência interior do tempo: e ainda porque a diacronia da diegese, maltratada por Flaubert, volta a ser posta em causa através da voz narrativa escolhida. No entanto, a unidade do livro, a odisseia dessa consciência, apesar de ser

permite encontrar um aspecto ideológico das vanguardas, ou seja, um elemento de síntese com o capitalismo dentro daquele movimento cultural que aparentava, até então, ser um dos grandes nichos de crítica ao capital. Não trata-se de condenar a vanguarda como capitalista ou cientificista, mas apenas de notar os paradoxos inerentes a determinados momentos históricos.

rejeitada de capítulo em capítulo, não é perturbada: a identidade da escrita consigo própria através do dédalo da interminável narração basta para conotar essa unidade que pode ser comparada à da *Fenomenologia do Espírito*. Joyce faz adivinhar o ‘impresentificável’ na sua própria escrita, no significante. A gama dos operadores narrativos, e até estilísticos, conhecidos é posta em jogo sem preocupação de se conservar a unidade de tudo, novos operadores são experimentados. A gramática e o vocabulário da língua literária já não são aceitos como dados, surgem antes como academicismos, rituais saídos de uma piedade (como dizia Nietzsche), que impedem o que o ‘impresentificável’ seja alegado (LYOTARD, 1993B, p.25-26)

Poderíamos dizer do seguinte modo: o sublime moderno se utiliza de estruturas discursivas já existentes e alega o inapresentável como um conteúdo ausente, de modo que o que se apresenta para a sensibilidade é uma forma reconhecível, com identidade consistente. A identidade da escrita é quem garante uma unidade à apresentação do livro, enquanto a consciência é elidida pelo excesso do tempo. Já o sublime pós-moderno não se preocupa em manter a mesma unidade e trata a gramática e o vocabulário não como dados, ou seja, busca por novas formas de discurso que resultam em um discurso informe. A estética do sublime moderna “permite que o impresentificável seja alegado apenas como um conteúdo ausente, mas a forma continua a proporcionar ao leitor ou ao espectador, graças à sua matéria reconhecível, matéria para a consolação e prazer” (LYOTARD, 1993B, p. 26). De algum modo, a consolação e o prazer impediriam o que para Lyotard é o sublime de fato, identificado com o belo pela forma. Já o pós-moderno “seria aquilo que no moderno alega o ‘impresentificável’ na própria ‘presentificação’, o sublime em seu estado mais cru:

Aquilo que se recusa à consolação das boas formas, ao consenso de um gosto que permitiria sentir em comum a nostalgia do impossível; aquilo que se investiga com ‘presentificações’ novas, não para desfrutar, mas para melhor fazer sentir o que há de impresentificável (LYOTARD, 1993B, p.26).

Ao primeiro lado, pertencem os artistas tais como os expressionistas alemães, juntamente com Malévitch, Chirico e Proust. Do segundo, estão Braque, Picasso, Lissitsky, Duchamp e Joyce. A diferença entre moderno e pós-moderno não depende de datação histórica, e sim do modo de apresentação do inapresentável. Se ela acontece de modo a conservar as boas formas, aludindo ao inapresentável como conteúdo ausente, ela será moderna. Pelo contrário, se ela realmente extravasa as regras do jogo de uma determinada linguagem, experimentando novos operadores, ela é pós-moderna. Novamente, o sublime de Lyotard encampa o sublime Kantiano, utilizando-o para a diferenciação entre modernidade e

pós-modernidade⁴⁰ artística até então. Mas é no parágrafo final de *Resposta à Pergunta: o que é Pós-Moderno?* que pode-se notar uma primeira e muito significativa diferença do sublime de Lyotard em relação à formulação Kantiana:

[...] é necessário que se torne claro que não nos compete fornecer realidade, mas inventar alusões ao concebível que não pode ser ‘presentificado’. E não se deve esperar desta tarefa a menor *reconciliação* entre ‘jogos de linguagem’, que estão separados por um abismo, e que só a ilusão transcendente (a de Hegel)⁴¹ pode esperar totalizá-los numa unidade. Mas também sabia que esta ilusão paga-se e o preço desta ilusão é o terror. O século XIX e o século XX saciaram-nos de terror. Já pagamos o suficiente a nostalgia do todo e do uno, da reconciliação entre do conceito e do sensível, da experiência transparente e comunicável. Sob a procura geral da falta de rigor e de permissividade, ouvimos murmurar o desejo de recomençar o terror, de realizar o fantasma de esmagar a realidade. A resposta é: guerra ao todo, testemunhemos em favor do ‘impresentificável’, ativemos os *diferendos*, salvemos a honra do nome (LYOTARD, 1993B, p. 27; grifo nosso)

A reconciliação dos jogos de linguagem é aquela mesma que ocorre entre gêneros diferentes de discursos, entre diferentes maneiras de se frasear. Mas é também a reconciliação entre entendimento e imaginação-sensibilidade, como gêneros discursivos diferentes nas respectivas faculdades kantianas. Na tentativa de manter algum horizonte de unidade, Kant aposta na reconciliação da imaginação, agora não com o entendimento, mas com a razão. Tal argumento favoreceria a ideia de que esta aliança é de nível superior, na estrutura subjetiva, associada à liberdade da razão de pensar algo de forma independente da sensibilidade, pois a razão concebe Ideias incondicionadas, livres da prisão da fenomenalidade concreta. Assim, “o sentimento de sublime é evocado quando essa unidade inicial das faculdades é primeiramente ameaçada, e então restaurada em outro nível de consciência” (VALL, 2002, p.362). Isso garantiria alguma unidade subjetiva, mesmo que desvinculada da faculdade sensível, argumento que funda a liberdade moral pela independência em relação à determinação. Em

⁴⁰ Na medida em que a reflexão sobre o sublime cresce na obra do filósofo, o termo pós-modernismo vai se mostrando inadequado ao projeto filosófico e sede lugar a termo “reescrita da modernidade”, com forte relativização da ruptura entre modernismo e pós-modernismo (1997, p.33). Para o acesso de minhas conclusões a respeito do pós-moderno e a música, com alguns apontamentos sobre o papel do sublime neste debate, ver *Abordagens do Pós-Moderno em Música* (2010).

⁴¹ A filosofia sistêmica de Hegel, ou a busca hegeliana pela unidade sistêmica, é um alvo constante da crítica de Lyotard. Browning (2003) enumera diversos pontos da crítica de Lyotard a filosofia hegeliana, dentre os quais estão as críticas ao caráter de grande narrativa, à exclusão da singularidade e da contingências das frase por uma suposta metalinguagem filosófica e à resolução do conflito na dialética (p. 224). Para Browning, “Hegel funciona como o *outro* filosófico [...] para Lyotard”, ou seja, um ponto de oposição em termos de alteridade desde seus primeiros escritos (2003, p. 223). Assim, A retomada do sublime kantiana bem como da filosofia das faculdades tem como pano de fundo essa busca pela oposição ao sistema hegeliano. No entanto, tal levantamento possui o intuito de criticar a leitura lyotardiana. Dentre as afirmações de Browning, podemos encontrar o argumento de que Lyotard não se engaja de forma detalhada com “a intrincada interação entre formas de subjetividade e praticas intersubjetivas que formam a sociedade e o estado no mundo moderno” descritas pela filosofia hegeliana (p. 237).

alguma medida, o conflito de faculdades se apazigua, o sujeito permanece coeso e a filosofia confirma a presunção de um espírito autônomo, portanto superior, a existência fenomênica do mundo concreto.

2.5.A análise da *Analítica*

No ano de 1991, Lyotard publicou *Lições sobre a analítica do sublime*, propondo uma leitura peculiar da *Analítica do Sublime*, trecho da *Crítica da Faculdade do Juízo* dedicado ao exame das condições de possibilidade do juízo estético reflexivo do sublime. Pode-se dizer que o sublime kantiano é, nesta obra, absorvido em sua estrutura, mas que há uma mudança de peso em alguns dos seus elementos, o que leva a consequências, senão diferentes, pelo menos mais extremas em relação à crítica kantiana. Gostaria de salientar dois pontos desta leitura: em primeiro, os juízos estéticos, como sentimento de prazer e desprazer, são colocados como modelos para a crítica de fato em uma tentativa de explorar o princípio de diferenciação subjetiva que embasa orienta os juízos, temática já esboçada em *Le différend*; em segundo, a ênfase recai, a partir da analítica do sublime, na fratura do empreendimento de unificação sistêmica da filosofia. Com essas mudanças, Lyotard difere da *Analítica* kantiana, colocando a ênfase sobre a noção de presença, desviando-se da necessidade de associar o inapresentável com uma entidade metafísica interditada, retirando-se o apelo ao supra-sensível e enfatizando a experiência da matéria; assim, veremos também que a experiência do sublime de Lyotard mantém uma analogia com a perlaboração freudiana, mostrando-se que o legado metapsicológico não foi, de fato, completamente abandonado.

Na filosofia crítica de Kant, a *Crítica da Faculdade do Juízo* prometia a tarefa de reunificação da filosofia, após a “severa ‘divisão’ que as duas primeiras críticas lhes infligiram”, realizando uma suposta “ponte entre o teórico e o prático acima do abismo antes cavado entre o conhecimento dos objetos segundo as condições da experiência e da realização da liberdade sob o incondicionado da lei moral” (LYOTARD, 1993A, p. 09). Tal unidade se cumpriria pela ideia de finalidade da natureza. Em *Lições*, Lyotard expõe uma leitura que busca reinterpretar a função da estética dentro do constructo reavaliando a importância dada a função da *Analítica do Sublime* em tal tarefa. As consequências dessa mudança de peso são: em primeiro lugar, a afirmação de que o verdadeiro modelo para a filosofia crítica são os juízos estéticos, e não os teleológicos, sendo que os primeiros estão baseados em um sentimento; em segundo lugar, importância das considerações sobre sublime, para além de apenas um apêndice da *terceira crítica*, esta assentada no intuito de expor a falha na síntese

das faculdades, a brecha do pensamento. E, por isso mesmo, o sublime nada teria a contribuir com a prometida unificação. Tal ênfase ressoa, como já se postula em *Resposta à Pergunta*, a “guerra ao todo”, o testemunho “em favor do ‘impresentificável’” e ativação dos “diferendos”. Vejamos: a crítica da faculdade de julgar estética

preencheria [...] um ofício principalmente reparatório: ao menos o gosto, senão o sentimento do sublime oferece o paradoxo de um julgamento que parece voltado à particularidade, à contingência e ao problemático. A analítica do gosto restituir-lhe-á uma universalidade, uma finalidade e uma necessidade, certamente subjetivas, simplesmente revelando seu estatuto reflexivo. É esse estatuto que será reportado ao julgamento teleológico para [...] legitimar seu uso. A validação do prazer só introduz, então, aquela da teleologia natural (LYOTARD, 1993A, p.11)

Essa seria, segundo ele, uma leitura excessivamente fiel à letra da introdução da *Terceira crítica*, que vê na estética apenas uma propedêutica da filosofia que não contribuiria em nada para o conhecimento de seu objeto, mas apenas para a crítica do sujeito que julga. A estética estaria em função da teleologia. Esta, sim, estaria em direção ao conhecimento de fato:

Vê-se que a leitura clássica da *terceira Crítica*, a que acentua a teleologia, está solidamente fundada na letra da introdução. Mesmo quando esta reconhece uma grande ‘importância’ ao prazer estético, é para reconduzi-lo ao que ele significa para as faculdades de conhecer, isto é, para uma finalidade subjetiva. E o caráter subjetivo dessa finalidade permite imediatamente limitar essa ‘importância’ da estética à uma propedêutica. Inversamente, o uso explícito, quer dizer, conceitual, logo ‘explicável’ [...], da teleologia e sua aplicação aos objetos da natureza, mesmo dependente da cláusula do ‘como se’ ou da ‘regulagem’ que constitui o ‘princípio particular’ da reflexão, fazem esta última merecer o lugar de honra na estratégia da unificação. A força da fraqueza reflexiva retorna para a função heurística da reflexão; a estética, embora tautegórica, partilha só a fraqueza da força (LYOTARD, 1993A, p13)

Vejamos o que isto quer dizer. Sabe-se que o que se tem por finalidade de um juízo estético, segundo Kant, é a pressuposição da existência de uma regra que define uma maneira pela qual a reflexão estética julga os particulares das experiências, mas sem que um conceito se estabilize ao final fornecendo a síntese, como no processo do entendimento. Há apenas uma aposta na ideia de finalidade pressuposta. Como um juízo reflexivo, o juízo estético não aplica conceitos a particulares, mas tenta deduzir uma regra de unificação a partir da reunião de uma multiplicidade de contingências e de particularidades. Ele carrega uma conformidade a fins (uma finalidade) sem fim, pois, apesar de supor uma universalidade similar à conceitual, tais juízos nunca chegam a consolidar um conceito e nem mesmo se guiam por

ele, restando apenas uma semelhança formal com tal finalidade⁴². Lyotard ressalta que o outro tipo de juízo reflexivo analisado por Kant, o juízo teleológico, recebe uma maior valorização como modelo da faculdade de julgar reflexiva em geral, pois “procede [mesmo que de forma reflexiva] segundo conceitos”(KANT apud LYOTARD, 1993A, p.12). A faculdade teleológica usaria a ideia de finalidade como um conceito mesmo, ao contrário da faculdade estética pela qual a analogia com o conceito seria apenas formal, uma finalidade sem fim.

A dita faculdade [teleológica] usa desse conceito de finalidade ‘seguindo, em relação a certos tipos de objetos da natureza, princípios particulares’ [...] Também esses princípios são os de ‘uma faculdade simplesmente refletida’ [...] Esta prescreve que a finalidade só seja empregada enquanto uma ideia reguladora e não legisladora. Permanece o fato de que, sendo uma ideia, a finalidade é um conceito (LYOTARD, 1993A, p.13)

Assim, a reflexão teleológica integra a parte “teórica” da filosofia, pois está direcionada à ideia de natureza como finalidade, mesmo que de forma reflexiva. Enquanto isso, a reflexão estética seria apenas uma crítica do sujeito que julga, uma vez que só testemunha a respeito do sentimento interno experimentado frente a presença de uma boa forma, no sentimento de belo, ou do informe, no sentimento de sublime, como sinal da harmonia ou desarmonia entre as faculdades. Por isso o estatuto de propedêutica da filosofia dado a reflexão estética.

Entretanto, Lyotard propõe a seguinte interpretação: “Parece-me que se pode conceder uma importância inteiramente diversa à Analítica dos Juízos Estéticos, a de uma propedêutica filosófica, mas que é talvez a filosofia inteira” (LYOTARD, 1993, p.13). Esta importância se baseia no fato de que os juízos estéticos são mais autônomos em relação aos conceitos do que os juízos teleológicos. Portanto, eles mantêm com mais propriedade a autonomia da reflexão e, portanto, desempenham melhor a função de unificação proposta pela terceira *Crítica*:

O julgamento estético encerra, na minha perspectiva, um segredo muito mais importante que o da doutrina, o segredo da ‘maneira’ (mais que do método) pelo qual o próprio pensamento crítico procede, em geral. A maneira (modus aestheticus) ‘não tem outra medida senão o sentimento de unidade na apresentação’, o método (modus logicus), obedece a princípios determinados [...]. Não há métodos, mas ‘somente uma maneira (modus) para as belas-artes’ [...] Ora, o modo do pensamento crítico deveria ser só puramente refletido, por definição (não tem já os conceitos dos quais tende a estabelecer o uso), e por outro lado o julgamento estético manifesta a reflexão no seu sentido mais ‘autônomo’, mais *nu* se se pode dizer. Aí ele está [...] despojado de seu ofício teleológico objetivo, pode-se dizer até de seu ofício heurístico em geral, posto que o julgamento estético, considerado do ponto de vista

⁴² No capítulo 1, pode-se ler sobre a conformidade à fins formal presente no juízo estético do belo conforme a filosofia crítica kantiana.

da ‘alma’, não tem nenhuma pretensão ao conhecimento, e que o prazer puro que ele é não tem nada que buscar senão a si mesmo. Ele se perpetua: ‘a contemplação do belo fortifica-se e reproduz a si mesma; é um estado análogo (mas não idêntico) à Verweilung, à pausa’, à ‘passividade’ que um objeto atrativo suscita no pensamento [...] (LYOTARD, 1993A, p.14; grifos do autor).

As aspas presentes na citação acima expõem o texto kantiano no interior do texto de Lyotard, ilustrando a maneira como Lyotard escava a sua proposta, em alguma medida contrária a Kant, do próprio texto da terceira *Crítica*. Atentando-se à acumulação das afirmações, há uma diferença expressa entre a maneira e método, sendo estes análogos, respectivamente, ao *modus aestheticus* e ao *modus logicus*. A maneira tem por medida o sentimento da unidade e esse é o *modus* da arte. Se o pensamento crítico se põe com a máxima radicalidade de sua proposta, ele deve ser apenas reflexão, pois não tem “já”, *a priori*, os conceitos que busca. A condição mais “nua” da reflexão é o *modus aestheticus*, pois é onde o pensamento, enquanto julgamento, está desprovido de sua obrigação à objetividade, sem pretensão ao conhecimento, dedicado a uma contemplação radical de seu objeto, como ocorre na contemplação do belo, em um estado de “pausa” e “passividade”.

Afirmar que o juízo estético pode e deve ser entendido como o juízo mais exemplar ao pensamento crítico, baseado em sua autonomia em relação ao conceito, significa dizer que ele tem o potencial de olhar à distância todo o empreendimento conceitual, em um estado reflexivo que observa uma pausa no pensamento e que crê não saber ainda o que se deseja saber. Assim, a orientação à crítica provém da escuta de um sentimento:

Antes de empreender a indagação a respeito das condições *a priori* dos juízos, é preciso que o pensamento crítico esteja num estado reflexivo desse tipo se não quiser – e deve não querê-lo – que essas condições *a priori* sejam, de algum modo, prejudgadas na sua investigação, de sorte que esta seria só um embuste e suas descobertas, disfarces. O pensamento deve observar uma ‘pausa’, onde suspende a adesão ao que crê saber. Põe-se a escuta do que vai orientar seu exame crítico, um sentimento (LYOTARD, 1993A, p.14).

Se pensarmos nos juízos estéticos aos quais se faz referência, saberemos que este sentimento a ser observado é o estado de prazer ou misto de prazer e desprazer, respectivamente, presentes no sentimento de belo e de sublime. Mais adiante, Lyotard acrescenta uma justificação ao que ele trata por sentimento:

A crítica deve indagar-se a respeito do ‘domicílio’ de legitimação de um julgamento. Esse domicílio é constituído pelo conjunto das condições *a priori* de possibilidade desse julgamento. Mas como ela sabe que existe um domicílio e como ela sabe que vai encontrá-lo, supondo-se que não esteja ainda informada de seu endereço? E mesmo que estivesse, seria preciso ainda que saiba orientar-se para encontrá-lo. Ora,

orientar-se, tanto para o pensamento quanto para o corpo, exige um ‘sentimento’. Para orientar-me em lugares desconhecidos, conhecendo já as referências astronômicas necessárias (os pontos cardeais), seria ainda, concretamente, ‘indispensável experimentar em relação a mim mesmo o sentimento de uma diferença, quero dizer, a da direita e a da esquerda’[...] De outro modo, como que saberia que, ante ao meio-dia, o oriente está à mão esquerda, por exemplo? E Kant sublinha: ‘sirvo-me do termo sentimento porque, vistos de fora, estes dois lados [...] não apresentam nenhuma diferença notável para a intuição’ [...] ‘só me oriento geograficamente por meio de um princípio subjetivo de diferenciação’ (LYOTARD, 1993A, p. 14)

A maneira como Lyotard recorta o texto Kantiano tende a demonstrar como qualquer julgamento, por mais racional que seja, está assentado em diferenças corporais que são observáveis apenas do ponto de vista subjetivo. Se a tarefa da crítica é examinar as condições de possibilidade do pensamento, de certa forma, tais condições estariam presentes um sentimento subjetivo de diferença corporal. Portanto, esse sentimento seria a orientação última, ou primeira, da crítica. No caso dos juízos estéticos, esse “princípio subjetivo de diferenciação” expressa-se como “sentimento de prazer e de desprazer”, os sentimentos que estão em jogo no belo e no sublime. E assim termina a abertura de *Lições* postulando a tese de Lyotard novamente:

A leitura que preconizo – sem contestar nada da legitimidade do outro – admite em consequência que, se a terceira *Crítica* pode cumprir sua missão de unificação do campo filosófico, não é principalmente porque expõe uma ideia reguladora de uma finalidade objetiva da natureza, é porque torna manifesto, a título de estética, a maneira reflexiva de pensar que está em obra no texto crítico inteiro (LYOTARD, 1993A, p. 15)

Portanto, embora o texto kantiano já sugira afirmações como as que dizem respeito ao papel do sentimento estético na orientação da crítica, o lance diferencial de Lyotard está em colocar essa condição da estética em primeiro plano em detrimento do privilégio de uma ideia objetiva, a de finalidade da natureza, e dos juízos teleológicos. Enquanto o belo nos mostra uma condição de harmonia ligada ao sentimento de prazer, em certa consonância formal com a ideia de finalidade da natureza, o sublime não promete a mesma unificação. Tal sentimento acaba por ser a fratura exposta neste empreendimento de unificação.

Ao indagar sobre o papel da Analítica do Sublime, dentro do texto da *Terceira Crítica*, Lyotard retoma o adjetivo de “simples apêndice”, mas que permite um giro “ameaçador” ao expor uma estética “contra-final”: “o sentimento que ele analisa é bem estético, posto que informa seu pensamento de seu estado ‘subjetivo’. Mas esse estado do pensamento é exposto por quantidades puras, que desafiam a imaginação” (1993A, p.56). Essa estética é negativa tanto quanto a do gosto que “nega”, também, “ao entendimento revolver em conceitos o

sentimento do belo”. No entanto, “denega [...], quanto à imaginação, o poder das formas e, quanto à natureza, o poder de afetar imediatamente o pensamento graças às formas”(1993A, p.56). O que não pode ser formado não é apreendido.

A Analítica do Sublime é negativa porque anuncia uma estética sem natureza. Pode-se chamá-la de moderna, no sentido que Rabelais ou Hamlet são modernos. Diria mesmo que, na perspectiva dessa Analítica e de tudo o que prepara e aí se prepara há muito tempo no pensamento ocidental, desde o cristianismo tão insistente no Tratado de Longin, a estética em geral - que é o pensamento moderno sobre arte, vindo a tomar o lugar de uma poética natural, doravante impossível - essa estética primeiro formal contém, desde seu aparecimento, a promessa de seu desaparecimento. A despeito dos esforços do pensamento especulativo e do Romantismo, será preciso que no fim do século XIX a confiança nas formas naturais seja retirada, e que o pensamento se torne possível [...], aquém, além das formas, ou no seio, de qualquer coisa que não lhe fale em boa e devida forma (LYOTARD, 1993A, p. 56-57)

Como se pode ler acima, Lyotard comenta a importância da estética kantiana para uma narrativa histórica de afirmação da legitimidade do estético (o pensamento moderno sobre arte), sobrepondo-se a uma “poética” de cunho naturalista. No início, esta estética é formal, ou seja, favorece o primado das boas formas em convivência com o belo, enfatizando a analogia formal entre este e a finalidade da natureza. Apenas após essa valorização é que foi possível a retirada da confiança nas formas naturais, dando-se espaço a uma estética sem natureza. Tal estética já está anunciada na analítica do sublime, mas sua importância ainda subjulgada no início do século XIX.

Historicamente falando, a Analítica do Sublime não tem pois nada de incongruente: vem de longe e vai longe. Criticamente falando, permanece um enigma. ‘Decaída por um desastre obscuro’, se for preciso ser patético. Certamente, tudo que o procedimento crítico permite fazer será feito, para determinar o lugar desse sentimento estético do a-estético no jogo das faculdades, na sua ‘economia’ e na sua distância. É isso que se examina aqui, e o resultado da elaboração crítica do sublime não é pequeno, para nós hoje. Permanece que esse esforço não trará nenhuma contribuição ao projeto geral de conciliação da filosofia. Na segunda parte da terceira *Crítica*, a teleologia não fará nenhum uso, pelo menos explícito, dos resultados da análise do sentimento sublime. Não é difícil compreender por quê. A violência sublime é como o raio. Provoca o curto circuito do pensamento consigo mesmo. A natureza ou o que resta dela, a quantidade, só serve para fornecer o mau contato donde jorra a centelha. A máquina teleológica explode. A longa ‘condução’ não terá [o] lugar, que a natureza, com seu fio condutor, deveria dar ao pensamento em movimento em direção de seu esclarecimento final. O belo contribuía para as Luzes, que são uma saída da infância, como dizia Kant. Mas o sublime é um súbito abrasamento, e sem futuro. Foi assim que teve futuro e que se dirige a nós ainda, que não esperamos nada, no sentido kantiano. Mas isso é só história ainda (LYOTARD, 1993A, p. 57)

A passagem acima confirma a função histórica do belo e do sublime, ressaltando que o que nasce como uma apêndice se torna, na verdade, o motor de uma atualidade artística que

“se dirige a nós ainda”. “Nós” que não esperamos nada no sentido Kantiano, ou seja, que não esperamos a unificação ou a conciliação filosófica e temos como chamamento testemunhar a fratura. Mas também introduz alguns elementos novos. Primeiramente, o termo a-estético retoma o fato de que a desconfiança não é somente em relação à capacidade da razão de saber o que diz querer saber. É também em relação à sensibilidade, pois é um sentimento que não encontra lastro sensível uma vez que não pode abarcar os objetos por suas formas sensíveis. Mas o que resta da natureza é a “quantidade”, ou seja, quantidade pura e excesso, como pode-se ler na passagem seguinte:

O que vem se acrescentar à natureza finalizada esteticamente é, em suma, a perda de sua finalidade. Sob o nome de Analítica do Sublime, uma estética desnaturada, melhor: uma estética da desnaturação, vem quebrar a boa ordem da estética natural e suspender a função que ela assume no projeto de unificação. O que desperta o ‘sentimento do espírito [...]’, que é o sentimento do sublime, não é a natureza, artista em formas e obra das formas, mas a grandeza, a forma, a quantidade em estado puro, uma ‘presença’ que excede o que o pensamento imaginante pode apreender, de um só golpe, numa forma – o que ela pode formar (LYOTARD, 1993A, p. 56) .

Essa quantidade excessiva só serve para “jorrar a centelha” de um pensamento que se sente, mas sem poder se apropriar do dado sensível que lhe vem de forma inacessível enquanto excessiva. Então tal pensamento se arrebatava com seu componente a-estético, e eis a complicação crítica:

Examinada em termos críticos, a Analítica do sublime acha sua ‘legitimidade’ num princípio que, ao mesmo tempo, é exposto pelo pensamento crítico e o motiva: um princípio de *arrebataimento* do pensamento. Tal como é exposto e deduzido, na sua temática, pois, o sentimento sublime analisa-se num duplo desafio: a imaginação colocada nas fronteiras *do que* pode apresentar violenta-se para apresentar ao menos *o que* não pode mais apresentar. A razão, do seu lado, busca, irracionalmente, violar a interdição de achar na intuição sensível dos objetos [correspondência] a seus conceitos. Sob esses dois aspectos, o pensamento desafia sua própria finitude, como [que] fascinado pela sua desmedida. É esse desejo de ilimitado que ele sente no ‘estado’ de sublime: felicidade e infelicidade.

Que esse desejo seja vão, que deve ser relegado entre as ilusões inevitáveis, que a crítica classifique finalmente o sublime na vizinhança da demência, que mostre que não há valor moral, que, enfim, a análise desse sentimento seja concedida a título de simples apêndice, sem importância, para a estética – isso é absolutamente evidente. Mas é também ‘secundário’ e, se posso dizer, absolutamente reativo. O que é ‘primeiro’, ativo, e que motiva essas medidas protetoras, é o desencadear do pensamento imaginativo e racional. Se a crítica multiplica os apelos àquilo que é ‘permitido’ ou ‘legítimo’, é porque o pensamento é irresistivelmente tentado a ultrapassá-lo.

O sentimento sublime só é, quanto a isso, irrupção, no e pelo pensamento, desse surdo desejo do ilimitado. O pensamento ‘passa ao ato’, ‘atua’ o impossível, ‘realiza’, subjetivamente, sua onipotência. Goza o real. Que me perdoe ir buscar, para situar essa violência, termos tomados de um outro idioma, o de Freud e de Lacan. Não sou o primeiro a fazê-lo. Mas não pretendo prosseguir nesse sentido. Existe como designar esse estado na própria língua crítica. O pensamento crítico, em

suma, só busca as condições *a priori* da possibilidade de julgar algo verdadeiro, justo ou belo nos campos do conhecimento, da moral, e no território da estética. O projeto parece modesto e razoável. É, contudo, motivado pelo mesmo princípio de arrebatamento que a crítica vem moderar. Condições *a priori* de possibilidade devem, por hipótese, ser elas próprias incondicionadas, senão não seriam *a priori*. Ora, se o exame crítico pode estabelecê-las como tais, é porque pode aperceber a ausência de condição que se acha ‘atrás’ delas. Dito de outro modo, a reflexão impulsiona a análise de suas próprias condições tão longe quanto pode, em virtude da própria exigência crítica. Toca, assim, no absoluto dessas condições, que não é senão a impossibilidade, para ela, de prosseguir mais ‘adiante’: absoluto da representação, absoluto da especulação, absoluto da moralidade. Todo pensamento é, com efeito, um pôr em relação, uma ‘síntese’, na língua kantiana. Quando, pois, o pensamento toca o absoluto, a relação toca o sem-relação, posto que o absoluto é o sem-relação. Como o sem relação pode estar ‘presente’ na relação? Só pode estar ‘presente’ inconfessado (como entidade metafísica), interdito (como ilusão). Essa reprovação, que é constitutiva do pensamento crítico, é a confissão de seu próprio arrebatamento. Ela interdita-se ao absoluto exatamente porque ainda o quer. Daí resulta, no pensamento, uma espécie de espasmos. O alcance deste ‘apêndice’ excede, pois, muito a extrapolação de um sentimento estético. Expõe o estado do pensamento crítico que toca seu extremo limite – um estado pasmódico [sic.] (LYOTARD, 1993A, p.58-59)

Pode-se ler acima um pequeno resumo das lições que a *Análítica do Sublime* nos traz, segundo Lyotard. Ela se encontra como um apêndice por conter um potencial subjulgado, mas que é a potência da crítica em última medida. O sublime é uma espécie de curto circuito do pensamento que se sente e que se arrebatava com a possibilidade de chegar ao seu limite, de pensar o absoluto ou o sem relação. Ele se põe como um interdito que é constitutivo do pensamento crítico, tanto pelo seu caráter incondicionado e análogo ao *a priori* das condições de possibilidade, quanto pelo seu aspecto de coisa isolada posta à distância ao ser submetida ao exame. Com esta afirmação, Lyotard reposiciona o valor deste apêndice kantiano como uma espécie de coração do pensamento crítico no seio do estético.

Mas o texto de Lyotard revela ainda outras relações. A passagem aparentemente episódica pelos nomes de Freud e Lacan, deixando rastros da linha de associação construída entre psicanálise e sublime. O estado de sublime é, ao fim e ao cabo, um desejo de ilimitação. Se ele é o princípio da crítica, enquanto arrebatamento e desafio aos limites do pensamento, ele o é enquanto um desejo. Se reforçarmos a analogia com o incondicionado das condições *a priori*, tal desejo é este incondicionado – pelo menos em parte ou em certo aspecto. Soma-se a isso a maneira como o aspecto de quantidade em estado puro ganha ênfase como elemento incaptável (informalidade). O que afirmo, diante disso, é que essa interpretação de Lyotard que subverte a linha tradicional de leitura da crítica kantiana acontece sob a influência de sua leitura de textos psicanalíticos. A influência não é apenas da psicanálise. No entanto, abordar esta influência específica se torna importante no presente momento a fim de se precisar a quebra entre estética libidinal e estética do sublime. A estética do sublime de Lyotard relê e

reconfigura a influência da estética kantiana escavando no texto de Kant elementos distinguíveis ao olhar psicanalítico, inclusive no que tange as condições de possibilidade do pensamento, modulado pelas condições de possibilidade de toda esfera psíquica.

Mas lembremos que, em Kant, o que no belo era atribuído a uma conformidade à fins, um princípio pressuposto de união dos juízos reflexivos, no sublime, acaba por ser atribuído ao supra-sensível. Este possui seu caráter inconfessado e interdito. Em alguma medida, subsiste um aspecto metafísico em Kant, bem como uma formulação negativa do sublime. Mesmo que o sublime de Lyotard mantenha uma chave negativa, seria estranho pressupor apenas que ele seja concebido apenas como entidade metafísica ou interdito. Esses termos provêm de sua leitura kantiana e servem mais para observar o que Lyotard lê em Kant, e essa leitura é a função prioritária, e limitada, de *Lições*. No entanto, a ênfase de Lyotard será outra quando seus textos se prestam a uma formulação do sublime mais autônoma em relação ao texto kantiano. Assim, enfatiza-se: “o que desmantela a consciência,[...] o que a consciência não pode formular, e mesmo o que a consciência esquece a fim de se constituir”(LYOTARD apud VALL, 2002, p.261); o sentimento de uma presença que não pode, pelo menos não ainda, ser tratada, ser sentida. Sabe-se apenas que há algo aí, acontecendo. Como Bardelli, podemos chamar essa estética de “contra-estética da presença material” (BARDELLI, 2015, p.11).

2.6. O sublime como matéria imaterial e acontecimento.

Sobre *O Inumano* (1988), livro composto de ensaios escritos em meados dos anos oitenta, pode-se dizer que Lyotard se põe como desafio ‘descrever um processo de ‘complexificação cosmológico’ do qual o homem faz parte sem que se possa dominá-lo” (BARDELLI, 2015, p.16). O termo “inumano” refere-se tanto à desumanização decorrente do capitalismo quanto à crítica pretendida da filosofia humanista que pretende criar uma determinação do que seja o humano. O capitalismo do século XX desmancha as noções que qualquer filosofia humanista pretendeu formular a respeito das definições do que é o humano, tais como o caráter de racionalidade e a existência de um espírito e capaz de desenvolver uma cultura distinta da natureza. E para além do aspecto factual da cultura e da sociedade, qualquer determinação dessa humanidade restringe as possibilidades de existência pelo intuito dominador de tal categorização. Inumano significa pensar o humano, mas mantendo-se o testemunho do diferendo que ocorre quando se tenta determiná-lo. Portanto, o sublime, no seu

caráter de sentimento diante de uma fratura, de uma incompatibilidade, desempenha uma importante função neste projeto no que se refere à arte.

Pode-se dizer que a grande diferença está na recusa da afirmação de um novo acordo entre imaginação e razão diante do conflito entre a primeira e o entendimento. Privilegia-se, então, a abertura/fratura do sujeito e mantém-se a tensão de um conflito intransponível, de uma diferença entre a sensibilidade e o pensamento que não passa pelo privilégio do segundo. Acentua-se o sublime como uma experiência de quebra da consciência delimitada de um eu, de despojamento de suas capacidades de pensamento e sensibilidade diante de algo que não pode ser nem pensado e nem captado pela sensibilidade. Juntamente com isso, Lyotard estabelece uma analogia entre recalcamto primário⁴³, nos termos metapsicológicos, e sublime.

Tal analogia se instaura diante da necessidade de Lyotard de reposicionar a questão da modernidade. Se sua obra *A Condição Pós-Moderna* é um marco de entrada do termo pós-modernidade para a discussão filosófica, em *O Inumano* ele propõe o termo *reescrita da modernidade*, como nome do ímpeto criador antes creditado à condição pós-moderna. Lyotard é incisivo:

O que é aqui denominado reescrita não está relacionado de forma evidente com a pós-modernidade e o pós-modernismo no mercado das ideologias. Não tem nada a ver com a utilização de imitações e de citações de obras modernas ou modernistas como podem ser observadas na arquitetura, pintura ou teatro. E menos ainda com esse movimento da literatura que regressa às formas tradicionais da narrativa. Às formas e ao conteúdo. Eu próprio me servi do termo pós-moderno. Era uma forma algo provocatória de colocar ou de deslocar o debate sobre o conhecimento à luz do dia. A pós-modernidade não é uma nova era. É a reescrita de alguns traços reivindicados pela modernidade, e antes de mais da sua pretensão em fundar a sua legitimidade no projeto de emancipação de toda humanidade com a ciência e com a técnica. Mas essa reescrita, já o disse, está desde há muito em curso na própria modernidade (LYOTARD, 1997, p.42)

O termo reescrita evoca uma renarração do processo de desenvolvimento que culmina no estado da modernidade, na década de 1980. Evoca, também, a recolocação de bases e valores a partir de um momento no qual o estatuto do saber muda por influência de uma realidade do conhecimento completamente nova. Evita-se, assim, colocar esta recontagem como uma nova metanarrativa determinante do processo histórico. Ela é, também, uma recriação entrelaçada e codependente desta narrativa. O ímpeto de se refazer já estaria em curso na própria modernidade, pois este é um traço constitutivo dela própria. “[...] Reescrever

⁴³ O termo recalcamto primário também é frequentemente designado como recalcamto originário, dentro de suas diferentes traduções do alemão para o português e demais línguas latinas. O recalcamto originário foi abordado no item 2.2 do capítulo 2 do presente trabalho.

a modernidade é resistir à escrita dessa suposta pós-modernidade” (1997, p.42). A reescrita evoca, por fim, uma resistência ao aspecto industrial que se abate sobre a cultura, conforme descrito em *A Condição*, na qual a informatização deixa pouco espaço para as “formas livres dadas aqui e agora à sensibilidade e à imaginação”(1997, p43). Como veremos mais adiante, este tipo de afirmação se ancora na problemática da matéria, em *Les Immatériaux* (1985). Mas por hora, vejamos com pormenor o que ele entende por reescrita:

Reescrever, como o entendo aqui, diz respeito à anamnese da Coisa. Não só a Coisa que representa o ponto de partida para uma singularidade dita “individual” mas a Coisa que assombra a ‘linguagem’, a tradição, o material com o qual, contra o qual e no qual se escreve. Assim, a reescrita depende tanto de uma problemática do sublime, e hoje ainda mais e mais obviamente, do que do belo. Isto abre a grande porta para a questão das relações entre estética e ética (LYOTARD, 1997, p42)

Reescrever significa, portanto, anamnese, ou o que “Freud designou por ‘perlaboração’ [Durcharbeitung][...] um trabalho dedicado a pensar no que [...] nos é escondido de forma constitutiva” (LYOTARD, 1997, p.35). O termo é utilizado para marcar uma diferença em relação à simples rememoração. A perlaboração é um “processo pelo qual a análise integra uma interpretação e supera as resistências que ela suscita” (LAPLANCHE, 2008, p.339). É um trabalho psíquico realizado pelo analisando, na sua integração com o trabalho do analista no consultório, que permite ao sujeito “aceitar certos elementos recalçados e libertar-se da influência dos mecanismos repetitivos”. A rememoração mantém um sentido proeminentemente intelectual, no qual o levantamento de memórias pode não contribuir de forma significativa no processo terapêutico, podendo apenas levantar fatos e justificativas para os comportamentos repetitivos. O “doente [...] quer relembrar-se”, “descobrir a causa do mal”, “reparar e identificar os crimes, os pecados e as calamidades” (LYOTARD, 1997, p.36). Mas a perlaboração é dotada de maior eficácia terapêutica, pois “permite passar da recusa ou do aceitação puramente intelectual para um convicção fundada na experiência vivida das pulsões recalçadas que ‘alimentam a resistência’”(LAPLANCHE, 2008, p. 340)⁴⁴.

Se o sublime está ligado a uma anamnese da Coisa, é porque seu caráter inapreensível exige uma disposição semelhante a da “escuta flutuante”. O conceito de Coisa e sua ligação

⁴⁴ Em *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética* (2017), Judith Butler sintetiza muito bem a maneira como a relato de si produzido por um paciente em análise deve ser conduzido não apenas pelo seu aspecto intelectual. Este relato intenciona a recriação das bases da origem da relação com o outro e a aceitação do aspecto indomável dessa alteridade, inclusive em suas introjeções internas ao psiquismo do analisando e no aspecto “não narrável” destas bases. Encontra nisso a sua eficácia terapêutica em desmanchar a “fantasia do domínio impossível” que é o domínio do outro (p. 88). O sentido de perlaboração aqui enfatizado é coincidente com esta visão do relato de si do analisando descrito por Butler.

com o sublime serão abordados com mais acuidade adiante. Por ora, devemos ter em mente que a “escuta flutuante” quer dizer a “atenção flutuante” Freudiana. Esta é uma disposição de escuta na qual o analista se põe a suspender seus juízos e conceitos preestabelecidos em busca de estabelecer uma comunicação direta, de inconsciente para inconsciente, com o paciente. Em *Recomendações ao médico que pratica a psicanálise* (1912), pode-se ler a orientações de Freud a respeito do que foi chamado por ele de “atenção flutuante” e de associação livre. A associação livre é aquele modo de associação de ideias que deve ser estimulado no paciente por seu analista a fim de que este fale qualquer coisa que lhe venha a mente. Desta forma, ideias aparentemente desconexas vão sendo associadas livremente revelando um outro universo de conexão, antes tido como inconsciente, com associações que não são de ordem lógica ou restritas a sintaxe da linguagem cotidiana. A fim de captar tais associações, propõem-se uma postura de atenção flutuante. Nesta postura, o analista deve

manter toda influência consciente longe de sua capacidade de observação e entregar-se totalmente à sua [própria] ‘memória inconsciente’, ou, expresso de maneira técnica: escutar e não se preocupar em notar nada (FREUD, 2010, p. 150)

Figueiredo e Coelho Junior (2000), em *Ética e Técnica em Psicanálise*, realizam um estudo profundo da relação entre tais termos na ação e no saber psicanalítico. Para eles, a postura da atenção flutuante intenciona manter um “contato com a *superfície* psíquica” (2000, p. 27, grifo nosso). A utilização desta palavra é marcante para o assunto em questão, pois revela um estado de atenção temporal próximo ao que caracterizará, mais adiante, o sublime em Feldman. Assim, devemos nos atentar para uma postura do analista, caracterizada por um misto de implicação com as questões do paciente, mas prostrada em certa reserva em relação às mesmas questões, a fim de que se mantenha uma atenção flutuante e não intensamente focada:

A posição é a de reserva: manter-se em reserva, manter a atenção reservada (*desatenta*) para o irrelevante, manter seu ouvido reservado (o *terceiro ouvido*) para o inaudível, seu olhar reservado (o *segundo olhar*) para as variáveis de background, manter sua mente reservada para o devaneio (*rêverie*), manter sua fala reservada para interpretações surpreendentes (*uma fala acontecimental*) (FIGUEIREDO & COELHO Jr., 2000, p.34, grifos do autor)

Para Lyotard, essa disposição possui alguma analogia com os juízos estéticos kantianos, e potencializam o caráter de indeterminação do pensamento. Não se trata de explicar as causas, mas sim de manter a atenção aberta ao que aparece, sem querer determiná-lo a qualquer custo e deixando campo para que eventos desconexos demonstrem suas

associações de outra ordem *a posteriori*. Como será abordado mais ao final deste capítulo, mesmo que em rumo de distanciamento da estética libidinal, podemos assistir a uma retomada de uma epistemologia freudiana no seio da estética do sublime, marcada por associações como esta, entre juízo estético reflexivo e atenção flutuante, ou pela analogia entre a Coisa e o sublime. Mas por ora, devemos salientar que esse modo estético do consultório também presta sua atenção, e é um tipo muito específico de atenção, para a superfície a fim de se ouvir o inaudível.

Lyotard afirma que, “com a estética do sublime, a aposta das artes durante os séculos XIX e XX, é testemunhar do indeterminado existente”(1997, p. 106). Mas a definição do que seria o inapresentável tomo outro caminho:

As vanguardas pictóricas cumprem o romantismo, ou seja, o modernismo, o qual representa, num sentido forte e purificador [...], a falha da regulação entre o sensível e o inteligível. Mas, ao mesmo tempo, representam uma saída para a nostalgia romântica porque não procuram o não apresentável no mais longínquo, como a origem ou um fim perdidos, a apresentar no tema do quadro, mas perto, na própria matéria do quadro artístico (LYOTARD, 1997, p. 130).

Aqui o sublime se adequa melhor às coisas da arte a partir de princípios que não são transcendentais à própria matéria artística. Não se tem alusões a princípios metafísicos ou princípios de caráter essencialista, nem mesmo se aposta no abstracionismo das Ideias da razão. Lyotard opera uma ligação do termo inapresentável aos termos “inapreensível” e, conseqüentemente, aos termos inaudível e invisível. Assim, o inaudível e o invisível não pertencem a um substrato suprassensível que escaparia inteiramente a condição ordinária do tempo-espaco-matéria, diferentemente do sublime kantiano no qual apenas uma filosofia metafísica ou crítica poderia dar conta: “o inaudível é um gesto dentro do espaco-tempo-matéria do som, e ele faz sinal de sua presença, mas como isso que o pensamento-corpo não pode mais sentir. Ele faz sinal de uma presença que não é apresentável”(2012, p. 212). O que garante este distanciamento da metafísica, primeiramente, é o conceito de matéria. Bardelli aponta uma modulação na utilização deste termo, bem como o de presença e de acontecimento:

Lyotard formula uma reflexão que faz transitar os conceitos de *matéria*, *presença* e *acontecimento*, que terão um sentido bastante original em seu pensamento. Particular deverá também ser o modo com que precisaremos nos aproximar dessas noções que se caracterizam por um sentido negativo: “matéria imaterial”, “presença inapresentável”, “Acontece?” (*Arrive-t-il?*), a compor uma estética também negativa (BARDELLI, 2015, p.11)

Podemos dizer que a presença inapresentável é uma herança kantiana propriamente dita. As noções de matéria imaterial e acontecimento servirão, em Lyotard, para retirar o aspecto nostálgico de falta presente no sublime kantiano, pensando a experiência do sublime como uma abertura existencial diante da fratura, seja das faculdades, seja do sujeito do psiquismo.

2.6.1. Matéria Imaterial

O conceito de matéria desenvolvido por Lyotard pode ser resumido da seguinte forma: o “matiz”, “o que quebra o espírito” (1997, p.58). A matéria não é entendida, aqui, como substância passiva a ser formada pelo espírito e nem mesmo como material, que já possui alguma formação e alguma destinação ao espírito. A “matéria é o que acontece”(BARDELLI, 2015, p. 37), é um acontecimento, que ainda não achou destinação para o pensamento-corpo, para o espírito e para sensibilidade. Lyotard lê, em Kant, o seguinte:

Quando Kant fala da *matéria* da sensação, que ele opõe a sua forma, à sua formação, trata-se precisamente daquilo que não podemos calcular. Não temos nada a dizer a propósito do que nos administra, nos dá matéria. Não podemos conceptualizar este gênero de *Outro* com O maiúsculo, ao qual Kant dá o nome de X (LYOTARD, 1997, p. 116).

Já em Kant, pois, a *matéria*, como matéria da sensação, está caracterizada como aquilo que é a-conceitual, não mediatizado pelos conceitos. Em um sentido aristotélico que teria perdurado por toda a história do ocidente, a “matéria”, muitas vezes confundida com a noção de material, “é o que está esperando, em suspenso, por uma forma que lhe dê acabamento e lhe admita, como uma potência que não está ainda atualizada ou realizada” (LYOTARD, 1997, p. 216). É oposta ao conceito de forma. A matéria possui um caráter passivo de substância estável, disponível à sensibilidade, que sofre a ação do espírito que, por sua vez, lhe dará forma. Mas Lyotard propõe outro sentido para o termo matéria diante da inoperância de seu sentido tradicional na atualidade. Sua proposição exige a compreensão de um suposto processo de desmaterialização ocorrido à partir das mudanças contemporâneas nas tecnologias informacionais e do momento do capitalismo exposto em *A Condição Pós-Moderna*. Em passagem anterior, já foi dito como tal contexto coloca em crise as determinações a respeito da ideia de humano. Juntamente, ficam também ameaçadas as ideias de sujeito, espírito, matéria e material.

As mudanças tecnológicas do século XX, principalmente aquelas provenientes da tecnociência, alteram a maneira como esta matéria é pensada e sentida. Em 1985, Lyotard realiza a curadoria de uma exposição intitulada *Les Immatériaux*, destinada a juntar obras de arte e escritos com o objetivo de instigar o público a respeito da nova sensibilidade decorrente desta condição. No catálogo de *Les Immatériaux*, podemos ler a seguinte afirmação: “Porque “*immatériaux*”? A pesquisa e o desenvolvimento na tecnociência, nas técnicas e nas artes, e também na política, estão acompanhados do sentimento de que a realidade, qualquer que ela seja, é mais impalpável, que ela não é nunca imediatamente dominável”(LYOTARD, 1985, p. 3).

Duas observações. Em primeiro lugar, toda realidade pode ser, de alguma forma, codificada em informações digitais através de parâmetros psicofísicos, de modo que a singularidade de certas experiências sensoriais são perdidas diante da possibilidade da reprodução. A matéria nos atinge, agora, “analisada e reconstituída em formulas complexas: A realidade é feita por elementos indiscerníveis organizados pela lei da estrutura (matrizes) em escala de espaço e tempo inumanos” (1985, p. 3). Tal codificação possibilita tanto a síntese imitativa de certas substâncias, como a “proteína vegetal texturizada”, bem como a desconfiança dos “sentidos manifesto das coisas” quando constatamos que “o sol não se eleva mais sobre a terra” ou que “o Homem é uma organização iminentemente improvável da matéria cósmica”. Qualquer “trabalho profissional ou doméstico exige mais e mais equipamentos (*matériels*). O contato manual, visual, olfativo com o material (*matériau*)⁴⁵ se perde” e a inteligência de tal maquinário expande as operações mentais, superando o referencial do corpo (1985, p. 2-3).

Em segundo, a tecnociência, com seu alto grau de administração das informações, possibilita uma manipulação do mundo em uma escala não humana, como no caso da física subatômica ou da astrofísica. Em ambas as situações, o que se coloca como matéria do pensamento são grandezas que estão para além da capacidade sensorial dos homens, podendo ser acessados, apenas, enquanto informações. Esse raciocínio se expande quando Lyotard

⁴⁵ Na tradução para o português, termos como *matériel* e *material* perdem uma importante diferença utilizada por Lyotard. O termo *matériel* (SOARES & SANTOS, 2003), que pode ser traduzido por material, possui também o sentido de conjunto de instrumentos ou utensílios utilizados em uma determinada tarefa, ou como conjunto de elementos físicos empregados para tratamento de dados. Pode ser entendido, portanto, como equipamentos. Enquanto o termo *matériau*, que também poderia ser traduzido por material, é utilizado para nomear conjunto de dados a serem tratados - o que constitui a substância de um documento, de uma pesquisa ou de um texto. Tal termo é utilizado, também, para designar o material da construção civil, tal como pedra, madeira, etc. Aqui, encontra-se traduzido como material. Tal diferença traz o sentido pertinente para a frase, pois o homem se distancia dos materiais a serem tratados enquanto se utiliza de *matériels* (equipamentos) como mediadores do tratamento.

aponta o modo como a tecnologia assume, neste contexto, um papel de cálculo e de formalização antes atribuído apenas ao pensamento. Isso seria mais um grande impacto no “narcisismo humano”:

Com a tecnociência contemporânea, [o homem] aprende que não tem o monopólio do espírito, ou seja de complexificação, mas que esta não é inscrita como um destino na matéria, mas que é possível e que tem lugar, ao acaso, mas de forma inteligível, muito antes dele próprio” (LYOTARD, 1997, p. 54).

Se é com a administração das informações que se domina a matéria, e tal administração já não é mais exclusividade dos homens,

“a nova tecnologia revela que o espírito do homem é uma parte da matéria que ele projeta dominar. Do espírito à matéria, a relação não é mais de um sujeito inteligente e voluntário a um objeto inerte. Eles são primos na mesma família dos ‘imateriais’”(LYOTARD apud BARDELLI, 2015, p.90)

Mas constatar tal desmaterialização possui um resultado ambíguo: se por um lado possibilita a reescrita da modernidade, também traz a ameaça de fechamento da experiência diante da inscrição da informação. A possibilidade de se traduzir toda a realidade segundo mecanismos de leitura baseados na codificação informatizada altera a percepção e o conhecimento do mundo, pois permite um acúmulo de memória que não é, necessariamente, perlaborativa. Além disso, há uma questão ética. Somos capazes de alterar biologicamente a vida em sua dimensão genética, a ponto de supor a recriação de organismos vivos em laboratório. Caso sejamos, até que ponto isso é desejável? Até que ponto, os argumentos do gênero do discurso científico são superiores aos da ética? Há um diferendo entre a realidade lida pelo querer e pelo saber. A informatização também rende um excesso de determinação que pode aprisionar as possibilidades de recriação dos modos de vida. Pois há uma operação do tipo lógica neste tipo de pensamento que ignora outras possibilidades. Há um tipo de pensamento que escapa a tecnociência que é o pensamento “analógico”, oposto ao pensamento lógico. É um pensamento que se dá, de forma semelhante ao reflexivo, de “uma maneira não dirigida por regras de determinação dos dados” e que depende da “experiência perceptiva”(1997, p.24).

Portanto, a experiência da matéria conclamada por Lyotard busca uma matéria que ainda não tenha sido sobredeterminada pelo enunciado tecnocientífico. A questão aqui é a mesma do diferendo, que por sua vez, traz as marcas da filosofia heideggeriana do acontecimento apropriativo: a busca por tentativas de se tratar do que resiste ao tratamento,

por se formular a frase não formulada sem perder a dignidade do acontecimento. Essa matéria que busca Lyotard é diferente da matéria da física ou a matéria até então exposta pela filosofia. Matéria é, também e antes de tudo, diferente de material. O material seria um dado sensível, mas que, de alguma maneira, já teria passado por um processo de identificação apriorística que lhe confere destinação e direção no pensamento-corpo. É como se este já estivesse preparado para aquele através de seus mecanismos de percepção.

Mas tornar a matéria sensível ou pensada pressupõe que há algo de não pensável ou não sensível nesta matéria, que não possuímos uma antecipação de sua forma e que esse algo não obedece a nenhuma finalidade. A advertência é para o fato de que mesmo o que pensamos ser dados sensíveis, ou o que sentimos como tal, sofrem a influência de mecanismos preestabelecidos de sensação-pensamento, atuando como filtros. No entanto, há algo na matéria que sempre escapa a tais pré-configurações. Segundo Durafour, essa matéria “não é mais o dado sensível exatamente”, e sim “o que Merleau-Ponty havia chamado de ‘forro do visível’, o qual acompanha todo o visível, melhor, que o sustém, que é seu suporte” (2012, p. 250).

E Parret afirma: é uma “presença que excede a experiência concreta e as tensões do sensível” (2012, p. 10). Essa matéria da qual Lyotard fala é “‘imaterial’, an-objetável, já que só pode ‘acontecer ou ocorrer pelo preço da suspensão desses poderes ativos do espírito’”(1997, p. 144). Assim, para que a matéria se faça presente, é importante que se vislumbre seu caráter “imaterial”, ou seja, o que dela não se converteu em códigos, nem mentais e nem corporais, e que não pode, ainda, ser visto, ser ouvido ou ser sentido como um material. Trata-se da matéria em seu sentido indistinto e indiscreto e, por isso mesmo, ainda imperceptível, possível apenas a uma pré-percepção.

Maurice Merleau-Ponty comentou o que chamou justamente de ‘dúvida de Cézanne’, como se o objetivo do pintor fosse, de fato, agarrar e restituir a percepção no seu início, a percepção ‘antes’ da percepção, poderia dizer: a cor, na sua ocorrência, a maravilha sentida pelo fato de ‘ocorrer’ (algo: cor) pelo menos a olho nu (1997, p. 107)

Devemos fazer justiça a essa influência exercida pela filosofia de Merleau-Ponty sobre Lyotard. A afirmação da existência desta pré-percepção parte da concepção que a distinção clara dos objetos percebidos pressupõe a distinção clara entre sujeito e mundo, consequentemente, entre sujeito e objeto. Esse é o pensamento objetivo conforme encontrado, por exemplo, nos pensadores empiristas ou na psicologia e na psicofisiologia ligadas às

ciências naturais. Tal pensamento parte de outro pressuposto que afirmar ser possível encontrar propriedades fixas e inalteradas tanto nos objetos quanto nos sujeitos (CAZNÓK, 2001). Esta separação inscreve o que é terreno de cada sentido, como por exemplo o terreno da audição e o terreno da visão, como meios de captação dos dados sensoriais. A fim de contrariar esta separação, Merleau-Ponty formula a ideia de um fundo perceptivo sinestésico (fundo pré-estético) que existe anteriormente a forma cindida da consciência (sujeito/objeto). Ele revela um “sujeito que não é ainda diferente nem diferenciado” (p.133) Este fundo mantém o aspecto contínuo entre o sensiente e a coisa sentida ao preço da quebra da noção de sujeito cognoscente fortemente constituído. Ele implica, segundo Cazanók, “coexistência e comunhão. A sensação e o sentir são um modalidade de existência e não podem, por isso, se separar do mundo” (p.133). Merleau-Ponty fala em campo originário:

O que temos no começo? Não um múltiplo dado com uma apercepção sintética que o percorre de um lado a outro, mas um certo campo perceptivo sobre fundo de mundo. Aqui nada é tematizado. Nem o objeto nem o sujeito são postos. No campo originário, não se tem um mosaico de qualidades, mas uma configuração total que distribui os valores funcionais segundo existência e conjunto (MERLEAU-PONTY apud CAZNÓK, 2001, p.133)

Somados aos referenciais da psicanálise, há uma ênfase no fato de que a falta de identidade circunscrita e determinável de um objeto coaduna-se com a precariedade de identidade e determinação do sujeito, e vice-versa. Lyotard retira argumentos de ambos os lugares a fim de pensar a o sinal de um sensível ainda insensível, bem como para fazer uma crítica da visão que se tem da sensibilidade nos moldes objetivistas concentradas na presunção de espírito que dá forma. Essa matéria imaterial é, portanto, algo que é capaz de desarmar o espírito ou que só se dá como um vislumbre quando este é suspenso.

No entanto, diante das obras que possuem inevitavelmente uma certa apresentação e uma forma, o que significa tentar fazer presente esta matéria imaterial? Vejamos:

Nós podemos alcançar a determinação de uma cor ou de um som em termos de vibração segundo a altura, a duração e a frequência. Mas o timbre e a nuance (e os dois termos se aplicam, como nós sabemos, à qualidade das cores assim como à das sonoridades), o timbre e a nuance são precisamente isso que se subtrai a esse tipo de determinação (1988, p. 52; 1997, p.143)

A utilização dos termos nuance e timbre como equivalentes pode trazer certas complicações. Mas a chave de entendimento do que propõe Lyotard se encontra mais na termo nuance do que no termo timbre. De qualquer maneira, eles não são entendidos, por ele,

como aquilo que podemos captar por uma análise dos parâmetro da cor e do som. Trata-se de uma diferença mínima entre sons e entre cores:

Nuances ou timbre são diferenças pouco perceptíveis entre os sons e as cores[...] No interior do espaço muito pequeno que ocupa uma nota ou uma cor no continuum sonoro ou cromático, e que corresponde a ficha de identificação da nota e da cor, o timbre ou a nuance introduzem uma espécie de infinidade, a indeterminação dos harmônicos no seio do quadro determinado por essa identidade. Nuance e timbre são isso que desencoraja e desespera a decupagem e, portanto, a composição clara dos sons e das cores segundo as escalas graduadas e os temperamentos harmônicos”(1988, p.152)

Assim, a nuance é uma diferença que impede o enquadramento seguro da cor no continuum cromático, bem como da nota no continuum sonoro. A afirmação da existência deste continuum reverbera a noção de fundo pré-estético no qual a cor e o som não estão determinadas por identidades de matiz.

Nós consideramos, em geral, que o valor de uma cor depende do lugar que ela ocupa entre as outras na superfície de um quadro. E que ela é assim dependente da forma que a porta. É o problema dito de composição, portanto um caso de comparação. Nós dificilmente podemos apreender uma nuance em si mesma. Contudo, se suspendermos a atividade de comparar e de apreender, a agressividade, a *dominação* (o *mancipium*), a negociação, que são o regime do espírito, então, ao preço desta ascese [...], pode ser possível nos tornarmos disponíveis à invasão das nuances, de nos tornarmos disponíveis ao timbre. (LYOTARD, 1988, p.152)

Portanto, a matéria não é exatamente as vibrações em sua concepção fisicalista e nem pode ser decodificada nos parâmetros físicos. Não deve ser pensada “enquanto material da obra, no objeto, na paleta de cores [...] A matéria é o que *acontece*” (BARDELLI, 2015, p. 37). Antes mesmo que se possa dizer o que é essa matéria, pode-se apenas saber que ela acontece. Qualquer determinação sobre “o quê” acontece já nos coloca algo da ordem do material – enquadrado em toda estrutura de separação objetiva - e não da matéria: “ela é algo não finalizado e sem destino [...] de modo algum um material cuja função seria preencher uma forma e atualizá-la”, ou , “o que não é dirigido” e que escapa da “pragmática da destinação comunicacional e teleológica”(LYOTARD, 1988, p. 154; 1997, p.145)

2.6.2. Acontecimento

Até aqui, é possível afirmar que o sublime, em Lyotard, é o sentimento que se experimenta diante da presença do inapresentável, do testemunho da existência da matéria

imaterial. E a matéria imaterial é o que acontece, o que ocorre, nos mesmos termos do acontecimento em *Le différend*. O acontecimento, ou a ocorrência, é mais um aspecto que diferencia o sublime lyotardiano em relação ao kantiano, é proeminentemente uma questão do tempo. Segundo o filósofo, até mesmo Burke captou este sentido melhor que Kant:

[...] A questão do tempo, do *Ocorrerá*, não faz parte, pelo menos de forma explícita, da problemática de Kant. [...] A questão do tempo está no centro das *Philosophical Inquiry into the Origino four Ideas of the Sublime and Beatiful*, escrito por Edmund Burke [...] Kant despoja a estética de Burke do que penso ser o seu maior desafio: mostrar que o sublime é provocado pela ameaça de nada ocorrer (1997, p.103-104)

E Lyotard continua:

[...] O belo dá um prazer positivo. Existe, porém, outro tipo de prazer, ligado a uma paixão mais forte do que a satisfação, que é a dor e a aproximação da morte. No entanto, a alma pode também afetar o corpo, como se sentisse uma dor de origem externa, pelo único meio de representações conscientes associadas inconscientemente a situações de dor. No léxico de Burke, esta paixão extremamente espiritual chama-se terror. Ora, os terrores estão ligados à privações: privação da luz, terror das trevas; privação do outro, terror da solidão; privação da linguagem, terror do silêncio; privação dos objetos, terror do vazio; privação da vida, terror da morte. O que é assustador é que o *Ocorrerá* não ocorra, cesse de ocorrer. (1997, p. 104)

Este motivo, dado a Lyotard por Burke, é desenvolvido sob a influência de Heidegger, conforme já fora mencionado anteriormente: “Um acontecimento, uma ocorrência, o que Martin Heidegger chamava de *ein Ereignis*, é infinitamente simples; contudo, esta simplicidade só se pode tornar próxima na privação. O que chamamos pensamento deve ser desarmado”(1997, p.96). A ideia de acontecimento não é uma novidade do livro *O Inumano*. Já estava presente, pelo menos, desde *Le différend*, embora se conecte ao termo evento (événement) que aparece, por sua vez, desde *Discours, figure*. Os termos “*quid*” e “*quod*” são trazidos, sob influência da escolástica, para a caracterização do acontecimento. *Quid* se refere a “o que acontece”, modulando a questão diante de um acontecimento para fins de determinação (determinação quiditativa) de suas propriedades características. *Quod* se refere a “que algo ocorre”, prestando-se simples a alegação da existência de algo, o qual não se sabe o que é mas apenas sabe-se que é.

O grande passo dado por Lyotard, em *O Inumano*, é a utilização destas categoria para observação das obras de Barnett Baruch Newman (1905-1970) um importante pintor novaiorquino, integrante do movimento conhecido como Expressionismo Abstrato. Newman possui uma produção ensaística, dentre a qual se destaca o escrito *The Sublime Is Now* (1948).

Ele afirma que o “postulado da beleza como um ideal, foi o pesadelo da arte e da filosofia estética europeias”, trazendo uma confusão entre o “desejo natural do homem de expressar sua relação com o absoluto e o absolutismo da criação perfeita – com o fetiche da qualidade” (NEWMAN, 1992, p. 572). Essa confusão submeteu o artista europeu a uma “luta moral entre a noção de belo e o desejo de sublimidade”(idem, p.572). Ela permaneceu presente desde Longino, passando por Kant, “com a teoria da percepção transcendente, na qual o fenômeno é mais que um fenômeno”, e por Hegel, “na qual o sublime é o degrau inferior de uma estrutura de *tipos de beleza*”, criando hierarquias e relações “completamente formais” para com a realidade (idem, p.573). No entanto, Newman salva Burke desta lista por sua insistência na separação entre belo e sublime e, de certa forma, aproxima-o dos surrealistas.

Na Renascença, algo desta luta se transfere para uma oposição entre a pintura e a escultura. Michelangelo se assumiria mais como escultor, pois “ele sabia que apenas na escultura o desejo pela grande afirmação da sublimidade cristã poderia ser alcançado”, fornecendo um “padrão de sublimidade” que a pintura renascentista era incapaz de alcançar, permanecendo em um “culto da beleza” do equilíbrio formal. Uma das afirmações mais contundentes de Newman é a de que algo deste ideal perdurou até o momento em que “os Impressionistas” [...] iniciaram o movimento de destruição da retórica estabelecida do belo pela insistência [...] dos golpes [pinceladas] feias sobre a superfície”(idem, p.573). Mas de certa forma, toda arte modernista, com todo seu “esforço e energia para escapar do padrão” da exaltação da beleza, apenas renovava a mesma experiência:

O esforço de Picasso pode ser sublime, mas não existe dúvida de que sua obra é uma preocupação com a questão da natureza da beleza. Mesmo Mondrian, em sua tentativa de destruir a imagem Renascentista pela sua insistência na matéria pura, conseguiu apenas elevar o plano branco e o angulo reto a um domínio de sublimidade, onde o sublime paradoxalmente se torna um absoluto de sensações perfeitas. A geometria (perfeição) engoliu sua metafísica (sua exaltação). A falência da arte Europeia em alcançar o sublime é devido a esse desejo cego de existir dentro de uma realidade da sensação (o mundo objetivo, seja distorcido ou puro) e de construir uma arte dentro de uma estrutura de plasticidade (o ideal Grego de beleza, quer seja aquela plasticidade uma superfície ativa romântica, ou aquela clássica estável). Em outras palavras, a arte moderna, tomada sem um conteúdo sublime, era incapaz de criar uma imagem sublime nova e inábil em se distanciar da imagem renascentista de figuras e objetos exceto pela distorção ou por negá-los completamente através de um mundo vazio do formalismo geométrico – uma retórica *pura* das relações matemáticas abstratas, transformada em uma luta sobre a natureza da beleza; quer a beleza estivesse na natureza ou pudesse ser achada sem natureza (NEWMAN, 1992, p.574)

A contundente narrativa crítica de Newman afirma, portanto, que mesmo diante da abstração das vanguardas europeias, o que está em questão é a reafirmação da busca pela

natureza do belo, seja ele geométrico abstrato ou uma representação dos objetos do mundo. Eles nunca ameaçam a exaltação da boa forma. Mas ele “acredita” que na América, alguns pintores “livres do peso da cultura europeia”, acharam uma resposta através da “completa negação de que a arte diz qualquer respeito a questão da beleza”. A questão é como criar uma arte sublime em um tempo sem lendas e sem mitos, ou seja, sem a narrativa preponderantemente religiosa?

Nós estamos reafirmando o desejo natural do homem pelo exaltado, por uma preocupação com nosso relacionamento com as emoções absolutas [...] Nós estamos criando imagens cuja a realidade é auto-evidente, cujas quais são desprovidas de adereços e muletas que evocam associações com imagens fora de moda, ambas sublimes e belas. Nós estamos liberando nós mesmo do impedimento da memória, associação, nostalgia, lenda, mito, ou o que tenham sido os dispositivos da pintura Europeia Ocidental. Em vez de elaborar *catedrais* [a partir] de Cristo, do homem ou da vida, nós estamos elaborando a partir de nós mesmos, a partir de nossos próprios sentimentos. A imagem que nós produzimos é auto-evidente de relação, real e concreta, que pode ser entendida por qualquer um que deseja olhá-la sem os óculos nostálgicos da história (NEWMAN, 1992, p.574)

Esta narrativa e sua solução podem ser problematizadas em diversos sentidos. Em que medida as telas do Newman e seus contemporâneos do Expressionismo Abstrato se livram, de fato, da memória nostálgica, da exaltação da boa forma, dos mitos e das lendas? Talvez essa avaliação sobre seu próprio tempo e sobre seu próprio grupo de pintores seja historicamente circunscrita como uma espécie de ato de fé em seu programa. Mas, certamente, algumas de suas proposições influenciam a maneira como Lyotard entende a relação entre o sublime e o acontecimento. O sublime de Newman se encontra na tentativa de realizar uma imagem auto-evidente, tentando realizar uma disposição dos materiais picturais que não instigue à interpretação mas sim o sentimento de presença. Nem uma interpretação de cunho histórico-estético, que tente enquadrar a estranheza de uma obra em um continuum histórico de renovação da exaltação e diálogo com a técnica e o *métier* da pintura (este seria o caso de Picasso e Mondrian), nem mesmo uma interpretação do conteúdo narrativo de origem mitológica que se apresenta no tratamento do material plástico (este é o caso de Michelangelo e do sublime cristão). Deste modo, a auto evidência se daria na simples apresentação do quadro, cuja as imagens são “desprovidas de adereços e muletas que evocam associações” e estão relacionadas com as “emoções absolutas”. Por isso o “now”, o agora. A observação de um quadro sem os óculos nostálgicos da história possibilitaria ao espectador olhar essa imagem absoluta e experimentar seus sentimentos diante dela, como se imagem e sentimentos não estivessem ainda destinados e nem enquadrados por nenhum tipo de elaboração. Esta seria uma experiência de imersão no quadro. O sublime não é uma história mítica evocada em

um quadro e nem uma tentativa de equilíbrio formal. Ele é a emoção absoluta, inapreensível pela boa condução da forma, presente no instante da observação desta imagem desprovida de carga histórica.

Newman talvez não tenha tido tempo de observar sua circunscrição histórica. O problema é: até quando a imagem do Expressionismo Abstrato de maneira desprovida de carga histórica? As associações das quais fugia se remontaram diante da herança abstracionista e do *setting* de exposição, o museu. E mesmo a sua narrativa acabara por desempenhar o papel mítico do qual ela tentava se dissociar. Ainda mais, pode-se dizer que a expressão “emoções absolutas” é um tanto quanto lacônica em seu texto, pois este ignora qualquer exame da possibilidade mesma desta experiência em ser absoluta (sem relação). Entretanto, por mais grosseira que possa parecer tal narrativa, ela desempenha uma importante função no percurso deste trabalho. A narrativa de Newman pretende estabelecer, mais do que uma análise minuciosa de tal percurso, um campo de criação que convida a se experimentar o agora, a se observar as imagens de uma maneira despojada de associação e os sentimentos absolutos despojados de uma narrativa determinate de qualquer espécie. Poderíamos dizer que Lyotard acolhe tal convite, pois ele indica uma visão de nuance sobre as diversas formas de abstracionismo que se colocaram na vanguarda. Há uma analogia entre a maneira como Newman vê as distorções de Picasso e o geometrismo de Mondrian com aquilo que Lyotard chamou de sublime nostálgico. Ambas tratam de uma tentativa de realizar uma pintura sublime, porém, sem se desligar do culto das boas formas ou das formas tradicionais.

Para Lyotard, Newman faz parte do grupo de pintores que busca o inapresentável na apresentação mesma e não em um conteúdo ausente. É a materialidade do quadro que importa, mas, certamente, na medida em que ela revela algo da matéria. E esta matéria é acontecimento e ocorrência, é o *quod*. Ele se apoia em uma afirmação de Newman de que seus quadros “não se prestam nem à manipulação do espaço nem a da imagem, mas à sensação do tempo” (NEWMAN apud LYOTARD, 1997, p. 92; 95), e completa:

Uma tela de Newman opõe às histórias a sua nudez plástica. Está ali, dimensões, cores, traços, sem alusão. Ao ponto de ser um problema para o comentador. O que dizer que não seja dado? A descrição é fácil, mas monótona como uma paráfrase. A melhor glosa consiste na interrogação: o que dizer?, na exclamação: há!, na surpresa: e está! Todas expressões de um sentimento que tem um nome na tradição estética moderna (e na obra de Newman): o sublime. É o sentimento: aqui está. Não há assim quase nada para ‘consumir’ [...] Não se consome a ocorrência, mas apenas seu sentido. Sentir o instante é instantâneo (1997, p. 87)

Experimentar a ocorrência é experimentar um instante no tempo no qual não se indaga

sobre *o que* ocorrerá - ou o que é isto, ou *o que* está ocorrendo - mas sente-se que algo ocorre, aqui e agora, algo existe: “o *que* acontece (*quid*) chega logo depois. O início é que há... (*quod*); o mundo, *o que* existe” (1997. p. 89). Uma das obras comentadas por Lyotard é o quadro *The Voice* (1950):

FIGURA 1: Tela *The Voice* (NEWMAN, 1950), com dimensões originais de 244.1 x 268 cm.



Fonte: MoMA, 2016.

Vall nos ajuda a compreender o elemento de sublimidade contido em *The Voice*:

Sua sublimidade reside [...] na insistência da linha, uma insistência que se faz sentida como um jogo temporal com nossa atenção. Este jogo não é apenas prazeroso. Existe um sentimento irritado, resultante da frustração do desejo por uma impertubável e prazerosa experiência de sonhar, pela presença cada vez mais forte e perturbadora do que no início parecia um detalhe. Mas existe, também, um sentido de *permanecer acordado*, de ser destinado ou chamado, ou mesmo de ser guiado, *por um recurso pictórico emergindo da invisibilidade* (VALL, 2002, p. 360, grifos nossos).

O recurso pictórico que emerge da invisibilidade é esta quase linha presente no canto direito do quadro, perceptível apenas por nuances de cores, como se ela se encontrasse em estado nascente, como uma quase linha, uma linha que ainda não é linha de fato. Não se sabe exatamente onde começa o traço da linha e onde acaba o campo de cor. Ela é uma linha difusa. Ao cair dos olhos sobre a imagem do quadro, pode-se experimentar um instante de

surpresa quando a visão ainda não reconhece a diferença de matiz entre o restante do quadro e esta região na qual a linha emerge. É um momento muito pequeno e fugidio. Por isso há um jogo temporal com nossa atenção, visto que tal efeito implica neste tempo de dúvida entre a existência de apenas uma superfície monocromática pura e a ocorrência de uma quase linha. Este elemento é o que, em contraste ao restante da superfície, conchama a atenção, a abertura de escuta e, paradoxalmente, requalifica o estado e a importância da superfície no quadro. O relevo distintivo entre figura e fundo não se estabelece. Uma nuance de cor o indica como se nós assistíssemos o instante de sua concepção, que parece não se completar nunca.

Para Lyotard, o quadro “representa a presença, o ser oferece-se aqui e agora”. Não interessa narrá-lo ou interpretá-lo. Como observadores, somos um “ouvido aberto ao som que chega do silêncio”(1997, p. 90). A obra interpela seu espectador exigindo que ele “erga” a sua atenção para o quadro: “erguer os ouvidos, escutar”. A pergunta principal, diante desse quadro é: *ocorrerá? Algo ocorrerá?* E há um ‘milagre’ da criação, pois sente-se o instante em que algo emana do nada e acontece, em contraposição ao terror burkeano de que nada venha a ocorrer, pois “o sublime é que, no meio dessa iminência do nada, aconteça alguma coisa apesar de tudo”(1997, p. 91). Além disso, este instante de presença, o “now [agora] puro e simples”, “desampara e destitui a consciência, representa o que ela não consegue pensar, talvez mesmo o que esquece para ela própria se constituir “(1997, p. 96).

Devemos marcar, neste momento, a aparição de uma noção adjacente à estes caracterizadores do sublime Lyotardiano: a passibilidade. As noções de inapresentável, matéria imaterial e acontecimento são interdependentes, pois o que se apresenta é esta matéria que não pode ser apresentada por estar destituída da forma que nos possibilita reconhecê-la, senti-la e pensá-la como material. Esta presença se dá como um acontecimento, um vislumbre do impensável de que nada ocorrerá. Isso nos aterroriza e o que era antes insensível dá-se a sentir neste momento de tensão. A tensão se estabelece ao dar-se ouvido a ocorrência, na tentativa paradoxal de se por a escutar antes mesmo de se por a saber o que é que se escuta. A essa prostração em escuta, Lyotard deu o nome de “passibilidade” ou “obediência” ao acontecimento, à ocorrência.

Devemos sugerir, portanto, que haveria um estado do espírito à espera da ‘presença’ (uma presença que não é de nenhum modo apresentada no sentido do *aqui e agora*, isto é, como o que designa as déitas da apresentação), um estado de espírito sem espírito, que é requerido do espírito não para que a matéria seja percebida nem concebida, nem dada, nem apreendida, mas para *que haja* alguma coisa. E digo matéria para designar o “*que há*” o *quod*, porque essa presença, na ausência do espírito ativo, é e não é timbre, tom, nuance, numa ou noutra disposição da sensibilidade, num ou noutro dos *sensoria*, numa ou noutra passibilidade, pela qual

o espírito é acessível ao acontecimento material e se sente ‘tocado’ (1997, 144-145)

Como abordaremos mais adiante frente ao sublime musical, tal noção de passibilidade está fortemente amparada pela leitura que Lyotard realiza de alguns compositores da vanguarda.

2.7.O sublime e a *Coisa*

Em *Lições Sobre A Analítica do Sublime*, um eixo de associação entre o sublime e a psicanálise já havia sido sugerido. Já no decorrer de *O Inumano*, existem algumas expressões marcantes que vinculam o sublime com a Coisa: a reescrita da modernidade é entendida como “anamnese da Coisa” (1997, p.145); o “recalcamento original, estreitamente ligado a essa Coisa, teria o mesmo valor para o recalcamento secundário que o sublime face ao belo”(1997, p.42); “sob o nome de matéria eu [Lyotard] entendo *a Coisa*”(1997, p. 145); “a Coisa não espera ser destinada a algo, não espera nada, não recorre ao espírito”, algo que “se subtrai a qualquer *ligação*”(1997, p.145-156).

Estes termo, *a Coisa*, é um termo “destacado por Lacan no texto de Freud” (QUINET, 2003, p. 110). Quinet traça uma genealogia deste termo, proveniente de uma problemática kantiana, passando por Heidegger e chegando a Freud, entrecruzado pela leitura de Lacan. O termo se origina em Kant como Coisa em si, designando “o vazio, ou melhor, o furo no mundo do fenômeno no espaço euclidiano” (QUINET, 2003, p.106). Kant estabelece um binômio, “o fenômeno e o númeno”, “correlativo ao par objeto sensível e coisa em si” e ao binômio “visível e invisível” (p.106). Númeno, em sua origem grega, designa “coisas pensadas” e Kant as coloca como “‘seres do entendimento’, os quais se opõem aos fenômenos, ‘seres do sentido’”:

O númeno não é o objeto que se apresenta aos sentidos, mas o objeto que tomamos ‘quando pensamos nele em si como simples inteligível, dado somente ao entendimento e não aos sentidos’ (QUINET, 2003, p.106)

A Coisa é um númeno no “sentido negativo”, pois é negativa do objeto dado pela experiência não sendo, pois, objeto de nossa intuição sensível. Kant reintroduz no conhecimento a falta, expondo uma barreira à totalidade do conhecimento. Ao contrário do objeto empírico, o objeto percebido e o objeto cognoscível – o fenômeno disponível ao par sensibilidade e entendimento - está a Coisa em si, associada ao objeto apenas pensado, o objeto incognoscível - o númeno, disponível apenas ao entendimento puro. No meio destes

dois polos encontra-se o objeto transcendental. Em Heidegger, pode-se observar uma associação entre a Coisa e o vazio, através do exemplo do pote do oleiro que encontra sua coisidade em ser vazio. O pote possui a capacidade de dar uma certa “forma ao vazio”, tendo sua constituição caracterizada a partir e entorno desta falta.

Na psicanálise, a Coisa (*das Ding*) é aquilo que, “no processo de julgamento, permanece como ‘componente perceptual constante’, que se distingue dos ‘investimentos cambiantes’”; mas é também, “no ‘complexo de outrem’, a percepção de um objeto da mesma ordem que aquele que proporcionou a primeira satisfação ao sujeito”, uma vez que esse complexo “compreende a percepção de um ser humano que entra no campo libidinal do sujeito despertando seu interesse”(p. 110). Quinet conclui o seguinte:

A Coisa é, portanto, esse elemento que o sujeito isola na origem e que se apresenta cada vez que seu interesse é despertado pelo outro. Os atributos mudam, mas há alguma pequena Coisa que está sempre lá, que escapa ao julgamento. Pessoas bem diferentes com atributos bem distintos podem igualmente despertar o desejo conquanto possuam uma ‘coisa’ inominável e irrepresentável” (p. 110)

Aqui a Coisa ganha a conotação de algo inominável e irrepresentável ligada à experiência de interesse e de desejo por outra pessoa. Ela se refere, no entanto, a uma experiência de tal interesse na origem da vida psíquica, ainda na relação mãe e bebê, ou simplesmente na origem do psiquismo. Há uma presença originária que garante a satisfação e que se liga a uma imagem sensorial (em Freud sempre mais abordada pelo ponto de vista visual), instaurando um objeto de desejo originário que viria a satisfazer qualquer necessidade

O objeto da primeira experiência de satisfação – que é portanto visual – corresponde à coisa que não pode ser atingido nem na alucinação do desejo nem na realidade. Só se tem acesso a suas coordenadas simbólicas. A Coisa, em psicanálise é o objeto perdido, que, na verdade, jamais existiu. E, no entanto, o sujeito deve reencontrá-lo, sem no entanto jamais conseguir, constituindo a falta estrutural do desejo”(QUINET, 2003, p. 112)

Vê-se que a metapsicologia freudiana manteve o caráter de falta dado à Coisa, conforme o que já era visto em Kant e Heidegger. No entanto, ao invés de colocá-la apenas como um objeto indisponível para a sensibilidade, a psicanálise instaura esse objeto a partir da sensibilidade, mas em uma sensibilidade perdida para sempre, pois faz parte de um momento no qual o psiquismo é ainda inapto em forjar uma representação simbólica desta visualidade (e talvez, também, audibilidade, olfatividade, dentre outras mais) perdida. A imagem da Coisa é uma imagem perdida para sempre e nunca mais visível. É essa falta que

constitui o desejo, por isso, “falta estrutural” ou falta constitutiva. A “coisa”, portanto, “é o verdadeiro segredo da experiência visual da percepção do sujeito, despertando o interesse, a curiosidade e o desejo no mundo visível do qual ela está elidida” (QUINET, p. 112). Na complementação lacaniana, devemos notar o fato de que “a Coisa analítica, corresponde, assim como o sujeito, à falta de um significante que pudesse representá-la”, impedido o gozo, ou seja, impedindo que o sujeito vivencie certa satisfação do desejo justamente pela ausência de objeto (p. 112)⁴⁶.

Retornemos a Lyotard. A reescrita da modernidade é como a anamnese analítica da *Coisa*. Se ela está para sempre perdida, o processo analítico nada mais é do que a perlaboração em torno dela, uma busca por achar, na fala, um lugar de testemunho do sofrimento ocasionado pela perda do objeto primordial, originário. A aposta psicanalítica é a de que toda insatisfação da vida seguinte ecoa essa satisfação primordial que funciona, ao mesmo tempo, como fonte de sofrimento e como motor de toda movimentação desejante. A anamnese é a possibilidade de se tentar testemunhar a falta constitutiva de um objeto que não se dá à representação e que não está inscrito em gênero de discurso nenhum. Em suma, isso corresponde à perlaboração que testemunha a existência de um diferendo. Se o sublime está ligado ao recalçamento originário, enquanto o belo estaria ligado ao recalçamento secundário, é porque o belo provem de um encontro peremptório de um objeto ou de um significante para a satisfação. O belo o encontra na existência de uma forma, o que explicita uma relação, portanto, uma ligação. Já a coisa, se subtrai a qualquer ligação. O sentimento do sublime existe diante desse aspecto da coisa, do testemunho de sua inapreensibilidade, de sua não ligação a um objeto ou a um significante. O sublime existe diante da anamnese da frustração do desejo constitutivo.

A coisa desarma o espírito e o pensamento, ao mesmo tempo que instaura neles um desejo de superação e ultrapassamento. Mas a coisa é também matéria. Aquela matéria

⁴⁶ As afirmações de Quinet sobre a Coisa são provenientes de um escrito no qual ele analisa as relações entre a Coisa e o Belo. Como, em Kant, a Coisa em si se relacionaria com o imperativo categórico e, portanto, com o incondicionado da lei moral, Quinet ressalta o paralelo estabelecido por Freud e Lacan entre lei paterna (nome-do-Pai), como origem da proibição do gozo, e a coisa, posta muito mais como interdição pela falta do que pela imposição do nome do Pai. O que resulta daí é que o nome do Pai é uma pura forma que não encontra um significante, tornando o gozo impossível (Quinet, 2003, p. 112-113). Isso nos coloca certas complicações que não são passíveis de serem verificadas aqui na relação entre a Coisa, o belo e o sublime. Visto que o sublime é um sentimento diante do que não tem forma, qual seria a decorrência de pensá-lo como um sentimento diante da forma pura? Essa problematização se aprofunda quando se leva em conta que Quinet não menciona, em momento algum, às relações entre a Coisa e o sublime. A palavra sublimação aparece a todo momento, mas esta não pode ser confundida com o que Lyotard propõe como sublime. A opção de Quinet pode ser um indício de uma tomada de partido pela estética Hegeliana, mesmo que originada a partir da problemática kantiana da Coisa, uma vez que Hegel é uma das bases de estruturação do pensamento lacaniano, ao qual Quinet se filia de forma considerável.

imaterial, porque está perdida da materialidade sensível. Essa é a matéria originária, matéria primeira, aquela que sustém toda a sensibilidade e inscreve uma intencionalidade a partir do desejo em direção ao fundo pré-estético. Erguer-se a essa matéria é colocar os ouvidos diante da possibilidade de assistir, novamente, esse acontecimento inicial da primeira sensação conectada a um objeto que lhe forneceu satisfação. Sublime é que esse objeto falta e traz desprazer. Sublime também é o fato que podemos testemunhar essa falta como um acontecimento artístico que faz sinal dessa matéria.

Christine Buci-Glucksmann escreve:

O kantismo estético explícito de Jean-François Lyotard é sempre relacionado a uma outra instância, na qual nós deslizamos insensivelmente em direção a uma ontologia não sensível da arte, pensada a partir de categorias freudianas e pós-freudianas. A obra é uma ‘anamnese do visível’ que se constitui sobre o modo do ‘fort-da’ freudiano, pelo seu modo alternado de desaparecer-aparecer. Pela arte, a repetição infantil ou mortífera é suspensa, dentro de uma graça que pode ser aquela do Anjo de Newman ou aquela de Kleist (BUCI-GLUCKSMANN, p. 2001, p. 166)

Este retorno a Freud, com um certo distanciamento e uma certa superação de Kant, traz consequências marcantes para a filosofia de Lyotard. Parece que essa volta expõe o quanto o pensamento freudiano está muito mais profundamente incrustado no pensamento da Lyotard. Se realmente acreditássemos que Lyotard intencionou abandonar os termos freudianos em algum momento do final da década de 1970, a *Coisa* seria, então, uma espécie de retorno do recalcado, uma reaparição das matrizes do desejo no seio da sistemática das faculdades. Ela seria uma sintoma a respeito da constituição da filosofia de Lyotard. A Coisa da filosofia lyotardiana opera *a revelia* de sua busca por distanciamento da metapsicologia freudiana. Kant é relido sob a ótica dessa coisa, dentro de um registro secundário da filosofia Lyotardiana.

Mas não acredito que este seja, de fato, uma abandono completo, muito menos intencional. Em um primeiro momento, as bases kantianas contribuem para uma variação em relação à psicanálise. Como já fora apontado anteriormente, esta variação se torna necessária diante das críticas da aplicação de conceitos da psicanálise na arte. E tal crítica possui certa pertinência quando nos damos conta do debate ético da psicanálise. Trata-se de dizer que não adianta dar a metapsicologia freudiana o status de ciência positiva e sistêmica, cujos conceitos poderiam agora ser aplicados a objetos particulares como se possuíssem um aspecto apriorístico construída após uma síntese empírica. Dado a sua imersão na vida das pessoas, ou mais precisamente naquilo que não é apenas a vida dos juízos de conhecimento, a psicanálise demanda uma ética que é, ao fim e ao cabo, uma ética de escuta. Aparentemente, Lyotard se

afasta da utilização de termos da dinâmica pulsional e encontra na literatura da própria filosofia uma estrutura epistemológica que propicia a abordagem de uma série de questões, tais como: a existência de uma aspecto intratável da experiência; a possibilidade de conflito, fragmentação e clivagem na síntese subjetiva do eu; e a ideia de que existe um saber reflexivo que se dá a partir de juízos estéticos caracterizados como sentimento de prazer e desprazer. Tanto Freud quanto Kant realizam uma certa investigação a respeito das condições de possibilidade de um sujeito, seja investigando as condições de possibilidade do conhecimento ou as condições de possibilidade do desejo. Como pode haver um conhecimento, de fato, sobre o que real? Como o desejo e o sofrimento decorrente deste alteram o que nos parece ser o real? Quando pensamos em tais questões, podemos imaginar o parentesco entre kantismo e psicanálise.

E este último eixo temático, o da reflexão, talvez seja o que proporciona o retorno da influência de Freud de uma forma renovada. Pois, quando Lyotard afirma que o sublime é um sentimento diante da Coisa e relaciona-se com a anamnese desta, a retomada acontece em termos éticos. A ética psicanalítica é absorvida na medida em que tanto a terapêutica quanto a filosofia são colocadas em posição de uma escuta (uma abertura, uma passibilidade) que favoreça a anamnese. Nessa dimensão, por mais que certos autores reclamem que a metapsicologia não deva ser usada fora do ambiente da clínica psicanalítica, não podemos ignorar o impacto ético que a discussão freudiana traz ao debate filosófico mais amplo. E este impacto diz respeito diretamente a questões musicais, uma vez que trata-se de um manejo em maneira de escuta, uma anamnese, também, da escuta. Esta anamnese se redobra, pois, em ambos os casos, a escuta é o meio pelo qual se conhece e também o objeto de uma perlaboração. Ela é a superfície pela qual um sujeito se faz, e se faz como uma predisposição constitutiva ao outro. Perlaborar é, de alguma forma, refazer a si e refazer a si é refazer seus modos de sensibilidade, refazer a própria escuta. Indo um pouco mais além, esta ética procura testemunhar o modo como há um saber estético capaz de captar algo que está na base da constituição de todo saber, um sentimento, em última medida, de prazer ou desprazer. Não é apenas uma coincidência que tais termos apareçam tanto na construção freudiana quanto na construção de Burke e de Kant. Há um poder modulador do estabelecimento do real nestes sentimentos.

Assim, o sublime se reposiciona para além da simples assunção do inapresentável kantiano, com toda influência burkeana aí contida, e para além de um simples uso da terminologia pulsional. Ao assumir que o sublime é um sentimento diante da Coisa, Lyotard transcende Kant e instaura um afeto na base da construção do conhecimento, dando dignidade

a estética como a reflexão em seu estado puro, sem a pretensa superioridade da razão lógica do entendimento. Trazer a luz do entendimento as causas do sofrimento por si só não revela benefícios. Sintetizar imaginação e entendimento, mesmo que apenas enquanto analogia formal, não é a única meta dos juízos reflexivos. Esta junção não pode ser garantida e almejada *a priori*. Há uma outra maneira de se enfrentar a quebra da síntese que é aquela que procura, ao testemunhar o inapresentável existente, também alterar o afeto de sofrimento diante dele e reposicionar a falsa expectativa de que toda síntese ocorrerá, de que o objeto perdido será conquistado novamente.

Isso permite que essa estética seja uma contra-estética, pois é crítica da sensibilidade que não é capaz de prestar testemunho da insensibilidade inerente a si, enquanto insensibilidade para imagem originária, para o campo originário, para a matéria. Mas a questão, de fato, é apontar que esse vislumbre de uma incapacidade de sensibilidade e de representação altera o próprio modo de sensibilidade. Por isso a experiência sublime refunda a realidade enquanto reestabelece os modos de acesso e de relação sensível com o real.

3. Lyotard e a música contemporânea: timbre como nuance.

Na maior parte dos textos em que Lyotard trata de questões da arte, seu foco é a pintura⁴⁷, mas existem referências à literatura, à arquitetura e a outras formas de arte que ultrapassam os limites de uma linguagem específica. Dentro de toda esta abrangência, a música possui uma presença significativa, não exatamente pela quantidade de textos que a abordam, mas pela função destas abordagens. A música tanto contribui para compreender a diferença entre o discursivo e o figural, quanto permite testemunhar diferendos, dentre eles, o diferendo em relação à linguagem verbal. Duas faces da mesma moeda. Indo além, se o legado freudiano marca a episteme lyotardiana, sua relação com a música acaba por tornar-se exemplar: Lyotard afirma: “Dizemos que não há música em Freud. Não como tema; mas como dispositivo, existe tanto quanto no Êxodo” (1980, p.208). Esta frase se dirige ao senso comum existente de que Freud não comenta obras musicais e, portanto, a música não seria um assunto propício à psicanálise. Freud realmente não a tem como conteúdo ou temática de seus textos sobre arte. Mas todo seu debate em torno das questões de escuta proporcionam paralelos e imbricamentos frutíferos com a escuta musical. E isso se assevera quando se leva em conta que a escuta, apelidada de “escuta flutuante”, é, juntamente com a associação livre, um dos principais componentes de seu método. Em Lyotard, a música não é negligenciada, nem mesmo como conteúdo. Para além de apenas mais uma temática, podemos dizer que alguns aspectos especiais sobre a ligação entre estética e psicanálise se sobressaem nos textos sobre música, dado o entrelaçamento entre escuta e tempo na tarefa da anamnese.

Mas o que significa pensar uma estética do sublime quando o assunto é música? Onde ela está presente nas obras, mesmo que seja por indícios e rastros não completamente elaborados? Sabe-se que o sublime musical testemunha um inapresentável, uma matéria sonora e um acontecimento na esfera do som. Uma nuance os expõe. Lyotard a nomeia timbre. Entretanto, o uso de tal palavra não corresponde a sua utilização tradicional - aquela referente à identidade dos instrumentos - nem à acepção moderna - como um espectro do som passível de parametrização psicofísica. Timbre é tomado como o som quando este ainda não encontra destinação na sensibilidade, e no pensamento. E como ele pode ser sentido em música? Ele depende de um “gesto” no “espaço-tempo-matéria do som”, no “espaço-tempo-som” (2012, p. 209; MP, p. 193).

⁴⁷ Bardelli realiza um exame minucioso da relação entre Lyotard e os pintores, intitulado *Lyotard: entre o pensamento e a arte* (2015). Nele, podemos encontrar detalhes da relação de Lyotard com pintores como Karel Appel, Adami, Arakawa e Buren. Os comentários do presente trabalho a respeito da pintura, conforme abordada por Lyotard, restringiram-se a obra de Newman devido a aproximação objetivada com a música de Feldman.

Para compreendermos o papel da palavra gesto, devemos voltar a algumas passagens da estética libidinal. Os textos do período libidinal dedicados ao comentário de compositores são, principalmente, “*A Few Words to Sing*”: *Sequenza III*, presente em *Dérive a partir de Marx e de Freud* (1973), *Adorno come diavolo* e *Plusiers Silences*, presentes em *Des dispositifs pulsionnels* (1974).

Em *A “Few Words to Sing”*, Lyotard aborda a *Sequenza III* (1966), de Luciano Berio utilizando-se da oposição entre o figural e o discursivo para a análise da obra. A música poderia, em um primeiro momento, ser posicionada mais próxima da figura e dos processos primários do que a linguagem verbal, seja falada ou escrita. Mas o que se apresenta como traço peculiar, na *Sequenza III*, é a troca de papéis proporcionada pela relação entre canto melódico e canto falado: “ainda [há] tensão do textual e do figural, mas com troca de papeis, o musical sendo mais secundário, o falado sendo mais primário” (1973, p. 268).

[...] a *Sequenza [III]* se apresenta como um conjunto complexo: momentos de linguagem falada, onde a desconstrução é tal que a comunicação torna-se impossível, portanto, momentos de processos secundários valendo justamente como processos figurais; e momentos de canto, nos quais a desconstrução é bem regrada (é neles que o discurso é mais reconhecível), momentos figurais (se for verdade que melodia, ritmo, harmonia valem como expressivos) operando como zona secundária articulada. O choro de Dionísio ali onde nós esperamos as palavras de Apolo; e o inverso, a harmonia apolínea ali onde nós esperamos o delírio báquico. Portanto, dupla inversão (1973, p. 269)

A interpretação de Lyotard é de que a justaposição de camadas apresentadas pela *Sequenza III* caminha em direção ao figural com a desconstrução da palavra falada, na camada caracterizada pela predominância de canto falado, enquanto que o canto melódico tende a funcionar como discursivo, no terreno da música, frente a tal desconstrução. Se a música se posiciona, de maneira geral e aparentemente, como figura diante da linguagem verbal, dentro de seu próprio campo, ela constitui um discurso baseado nos elementos que ordenam melodia e harmonia. A camada melódica, o ordenamento da harmonia, mas também toda organização dos outros parâmetros sonoros, mantém o que é próprio da linguagem musical como um discurso conforme o que se sedimentou em organização histórica. No entanto, Berio desautoriza uma reconciliação entre uma língua originária e a linguagem secundária: “a língua articulada corta em dois o universo da música maternal [...] o canto não é muito mais que uma palavra pura e simples, e a paixão não pode se manifestar a não ser na desordem *infraestrutural* das palavras” (1973, p.271). O que se recusa, assim, é a identificação da música com a língua originária, com a língua maternal, com a cena primitiva perdida, mostrando-a como discurso. Enquanto isso, o próprio discurso, as palavras,

encontram-se desmanchados como figuras. Lyotard busca favorecer a afirmação de que a cena primitiva não se estabelece e que a composição de Berio corrobora esta constatação.

Essa aparente mistura dos registros, do musical e do verbal, com tal inversão, ao invés de empobrecer o testemunho do figural, acaba por conter um poder subversivo:

A separação do ‘domínio’ musical faz parte do discurso do capitalismo. Mostrar a separação do pathos e do logos *no interior* dos lugares instituídos pela escuta, é aceitar a separação do desejo na distribuição dos lugares sociais, é manter a desconstrução no seu lugar autorizado. Não é suficiente que o acontecimento seja acontecimento dentro de seu campo, é preciso agora que o campo em si mesmo torne-se acontecimento (1973, p.271)

Esta é uma resposta de Lyotard a uma concepção vulgarizada de que a música seria o elemento abjeto da linguagem, depositária de uma estética dogmatizada dos afetos, funcionando como campo privilegiado do pathos no seu aspecto inferiorizado em relação á outras linguagens que seriam domicílio do logos. Mas o poder disruptivo do figural só é mesmo subversivo quando altera o equilíbrio bem administrado dos “domínios” específicos e superprotegidos de cada linguagem artística bem como de cada área do saber. Esse equilíbrio administrado pela pureza das áreas e pelo limite bem definido de suas funções impediria um acontecimento de fato, ou seja, aquele acontecimento que expõe o figural no interior do discurso e vice-versa, sem que se resguarde um campo bem delimitado a essa figura. Com isso, Lyotard reafirma a existência da ordem figural no interior do discurso, desmanchando uma interpretação precipitada de que a ordem figural ou a ordem discursiva seriam propriedades específicas de uma determinada manifestação das energias pulsionais, de um determinado dispositivo de investimento de tais energias mais do que de outro. Mais da música do que das artes visuais, por exemplo, ou algo deste teor. Entendem-se, aqui, a literatura, a psicanálise, a pintura, ou mesmo a ciência como dispositivos diferentes.

Em *Des dispositifs pulsionnels*, Lyotard “procura desarmar a relação tradicional entre arte e representação [e] promover um ponto de vista sobre as obras que, extirpando-as da dimensão do discurso, restituiria-lhes uma outra dimensão, aquela dos dispositivos (ou transformadores) de energia” (OLIVE, 2000, p. 195). O termo evoca as energias pulsionais freudianas observadas do ponto de vista de uma economia da libido. A afirmação básica é: “isso que chamamos de música é um dispositivo” (1994). Quando se diz dispositivo, quer-se dizer, com isso, um dispositivo de investimento libidinal que direciona as energias segundo maneiras específicas:

1º que investe a libido principalmente sobre a região sonora: transformador de energia libidinal em energia audível, e o inverso: isso implica já em quantidades de energia constantemente empregadas a circunscrever essa região, incluindo-se no corpo, por exemplo, a desconexão das cavidades fonatórias e auditivas em relação ao braço, aos joelhos e à dança;

2º que no Ocidente clássico e barroco vai se conectar a esse corpo parcial próteses musicais, instrumentos; essa conexão requer novos investimentos sobre certas partes do corpo, as mãos, os dedos, do pianista, do flautista, mas também o complexo braço-ombro-queixo do violinista, o torso do baterista, o joelho do violoncelista, da harpista;

3º que apenas produz sons descontínuos cujas alturas são detectáveis com uma aproximação de $\frac{1}{2}$ tom em uma partitura fixa do espaço sonoro.

4º que concede a primazia ao modo de *dó*, tratando cinco semitons dentre os doze como notas subalternas, '*de passagem*';

5º que sob o nome de tonalidade não tolera como distribuição dos intervalos entre os sons mais que o dado pelo modo '*pitagórico*';

6º que privilegia sob o nome de acordes os agregados de três degraus separados respectivamente por intervalos de terças;

7º que dentro do modo de *dó* dá a proeminência aos acordes maiores chamados de perfeitos localizados sobre os 1º, 4º e 5º degraus;

8º etc., eu passo a mão aos mais sábios que eu [...] Trata-se de mostrar o que é um dispositivo: superposição de telas que filtram os fluxos energéticos, aqui sonoros. Essas telas não são coisas [...], elas são investimentos libidinais que fazem barreira à entrada ou à saída de certos sons-ruídos, e que se mantém ou se transmitem. Uma parte importante do potencial libidinal é empregado a essas funções policiadas-policiais (LYOTARD, 1994, p.201)

Esta noção de dispositivo está calcada no modelo energético de Freud. A descrição acima intenciona mostrar as limitações e circunscrições que identificam o dispositivo musical. O dispositivo converte (investe) esta energia de forma regulada, assim como os processos secundários, mas também a investe na própria regulação do corpo. Lyotard é cuidadoso em reforçar que este corpo não é um corpo “fenomenológico” dotado de unidade. Uma vez apoiado na metapsicologia freudiana, admite-se que o próprio psiquismo contém forças de autodestruição que o impedem da crença nesta unidade, bem como atestam o caráter egóico desta construção. Um corpo percebido como unificado depende do estabelecimento do processo secundário. Mas sua dinâmica energética não se restringe, mesmo na vida adulta, ao processo secundário. A força de autodestruição aqui mencionada é descrita pela noção de pulsão de morte, que contém um potencial de desorganização da síntese subjetiva, portanto, também da ideia de um eu plasmado em um corpo único. Assim, acentua-se que a pulsão de morte se associa ao “sem-regime”, e às “intensidades” energéticas descontroladas (que não são passíveis de serem controladas pelo eu), as quais estão associadas, também, às “dissonâncias, estridências, silêncios verdadeiramente exagerados, feios”(1994, p.198). Tal pulsão, associada à desintegração, é também associada ao processo primário pelo princípio do desligamento que opera silenciosamente sob os porões do processo secundário. Assim, no processo primário, a energia não ligada ganha ênfase por sua intensidade forte e livre de

relação, enquanto que a energia ligada vale mais por sua relação. O paralelo que Lyotard estabelece com o som é o seguinte:

O processo secundário é um processo de ligação. Um som é um ruído ligado, relacionado a uma articulação de um *continuum* sonoro (a escala), a um dispositivo de produção (a luteria), a uma sintaxe (o contraponto), a uma retórica (o gênero sonata). No limite, o som, enquanto ligado, não vale mais por sua sonoridade, mas por sua rede de relações, atuais e possíveis, exatamente como um fonema, unidade distintiva (LYOTARD, 1994, p.199)

Independentemente dos termos teóricos musicais colocados por Lyotard e de seu possível uso problemático realizado pelo filósofo, tal passagem enfatiza o caráter de ligação da linguagem musical na qual o som possui valor não por si próprio, mas sim por sua rede de relações. O que se sugere é que toda regulação do “continuum” sonoro faz parte do mesmo processo de regulação energética que caracteriza o processo secundário. Perceber o som enquanto nota de uma “escala”, enquanto uma “sintaxe” de regulação das relações entre as notas e segundo uma “retórica” (tanto no seu aspecto de gênero suscetível de adequações sociais quanto no seu aspecto formal de ordenamento de eventos musicais no tempo) é perceber o som de forma ligada, enfatizando suas relações recíprocas e não apenas este som como uma “intensidade forte”, como uma energia livre. Isso depende de uma regulação nas energias, nisso que se acredita ser um corpo, e que Lyotard chama de “esquema fenomenológico do corpo”, ou “cogito perceptivo”: “unidade de sentido não feita, sempre fazendo-se em ocasião do mundo e com ele, porém, unidade, e de sentido”(1994, p.267)

O corpo fenomenológico é um corpo que compõe, erótico, habitado por Eros – porém compor é sempre filtrar e vincular, excluir como ruídos regiões inteiras do universo sonoro e produzir “música” (audível) com o input. Os ruídos rechaçados pelo corpo, inclusive ao compor, não são escutados. Se o são, é como dissonância, entrada de influxos sonoros dentro de um dispositivo não preparado para recebê-los, para metamorfoseá-los. Assim, o corpo fenomenológico é um filtro e, portanto, requer a dessensibilização [sic.] de regiões sonoras inteiras (LYOTARD, 1994, p.199)

É aqui que a herança freudiana dá contribuições nítidas para a compreensão do que possa vir a se manifestar como matéria em música, mas também no pensamento amplo sobre matéria. Se Lyotard absorve a maneira como tal pensamento descreve a formação do psiquismo, a desconfiança em relação à sensibilidade se assenta não no fato de se supor uma realidade suprassensível impossível de ser atingida e sentida. Ao contrário, tal desconfiança parte da assunção de que o corpo e o eu, o cogito racional e perceptivo, são construídos a partir de um esquema de dessensibilização para o mundo, na medida em que precisam

administrar intensidades energéticas a fim de constituir uma identidade dotada de alguma autoconsciência subjetiva. Pressupor um corpo sensível é pressupor um corpo que administra sua sensibilidade e, portanto, dessensibiliza-se em alguma medida. Este corpo administra o que vê, o que ouve e o que sente através de dispositivos de investimentos libidinais, que não são apenas corporais, e sim pulsionais, pois administram um suposto fluxo de energia somático-psíquica. Este fluxo é administrado, inclusive, para que se possa ver e focar, ao exemplo do que acontece com o globo ocular em seus movimentos errantes e frenéticos regulados a fim de se estabelecer um foco visual. Isso sem contar o ato do desenho, da fala e de qualquer tipo de interferência corporal (em seu aspecto motriz e tátil) que venha a inscrever determinados modos de sensibilidade após o exercício do controle dos movimentos. No caso do globo ocular, esta administração proporciona a competência que chamamos de visão, mas que acontece às custas da limitação ou da canalização desta energia de movimentos, anteriormente disparatada. Assim, este corpo se dessensibiliza para si, sobre si e sobre o mundo, sobre suas próprias intensidades fortes, também autoaniquiladoras, e sobre as intensidades fortes do exterior, a fim de que possa se tornar um corpo perceptivo. A sensibilidade corpórea, portanto, acaba por ser um filtro⁴⁸.

Inversamente, a sensibilização ao material será extrema, aparentada com a morte do dispositivo de filtramento[...], será potência de intensidades, potência intensiva, e não reenviará a unidade do corpo músico-musical, senão a saltos de tensão, a singularidades intensas. Em princípio, não há dispositivo para acolher essas intensidades: a singularidade delas, isso que nelas não é relacionado por uma unidade de memória a unidades de referência (uma escala, as leis de harmonia, ou seus supostos equivalentes no corpo fenomenológico), não há regiões para as medir (LYOTARD, 1994, p. 199)

Aqui a palavra utilizada é “material”, em referência à sua utilização na filosofia da música de Adorno. Como já foi dito, a partir dos textos da década de 1980, a noção de material é fortemente questionada por Lyotard, visto que algo desta noção já indicaria o funcionamento do que é apontado como um dispositivo na estética libidinal. Mas o que se fala aqui sobre a sensibilização para o material pode ser transposto para a noção de matéria de acordo com sua aparição a partir da estética do sublime. O material ocupa, no trecho acima, um lugar confuso entre matéria e material sob a ótica do sublime. A herança que a estética do sublime levará desta passagem é o fato de que uma sensibilização significa alguma outra coisa para além da sensibilidade corpórea, pois significa a morte deste corpo único sensiente, seu

⁴⁸ Podemos observar tais afirmações como mais um aspecto do entrecruzamento da psicanálise de Freud e da fenomenologia de Merleau-Ponty como bases de formação do pensamento de Lyotard.

ultrapassamento. Assim se instaura a desconfiança em relação à sensibilidade, traço comum entre Kant e Lyotard, mas com pressupostos bem diferentes.

Um outro termo merece atenção em *Des Dispositifs Pulsionnels*: a “teatralidade”. Esta dinâmica que sugere um jogo de aparência é assim chamada por Lyotard com base na separação entre o que se põe como aparência percebida e um fundo, ou uma superfície, transformada pelos dispositivos em superfície de inscrição. Há um “efeito de profundidade (constitutivo da teatralidade) a partir da hierarquia de sonoridades em música clássica”:

Se, por exemplo, se dá a resolução de uma dissonância no acorde de tônica, é porque o ouvido memória, quando escuta o acorde dissonante ou o acorde dominante, antecipa o caminho a seguir através do espaço sonoro para chegar à finalidade perseguida. ‘Profundidade’ supõe que se está ao mesmo tempo aqui e lá em baixo: na dissonância o ouvido escuta já o acorde perfeito lá em baixo. E se pode estar já ali é porque conhece o caminho que ali o leva (cadência). Assim é como resulta o tempo “dominado” (p. 271)

Lyotard retoma comentários de Adorno sobre a obra de Schoenberg a fim de mostrar como há um limite no trabalho de ambos, compositor e filósofo modernos, em relação ao caminho de exposição dos mecanismos da teatralidade (crítica da representação). Ele reconhece em Schoenberg uma “crítica da aparência”, mas realizada ainda “no interior do quadro da representação” (OLIVE, 2000, p. 201). Ela se liga ao que se costuma chamar de emancipação da dissonância, como uma tentativa de anular o jogo de tensão e distensão energética proveniente da hierarquia entre intervalos consonantes e dissonantes. Essa emancipação da dissonância não é ainda a emancipação do sonoro. O mecanismo das peças atonais neutralizam a aparência da tonalidade, mas qualquer outro dispositivo que administre tensão, que administre energias, acabará por restabelecer a teatralidade, o efeito de profundidade. Tal discussão será retomada mais adiante, pois ela diz respeito às possíveis relações entre Lyotard e Feldman sobre como se realizar uma música sem profundidade. Por ora, podemos dizer que o uso das formas tradicionais bem como da composição sistêmica a partir dos doze sons são, dentre outros, os fatores que aproximam a música de Schoenberg da manutenção da teatralidade. A emancipação do sonoro está restrita pela maneira como seu material musical recorta o contínuo sonoro através dos recursos tradicionais, tais como a utilização das notas na gama de doze sons, a utilização de uma rítmica baseada nas figuras rítmicas, os timbres submetidos à orquestração tradicional e a utilização de formas tradicionais, tais como a sonata e a suíte.

Uma das críticas possíveis a essa visão a respeito da música de Schoenberg é a pouca consideração de Lyotard em relação a algumas passagens musicais ilustradas, por exemplo,

pelo terceiro movimento de *Fünf Orchesterstücke* (Cinco peças orquestrais) Op. 16 (1909), mais conhecido como *Farben*. A obra ficou associada ao termo *melodia de timbres* por sua estrutura contínua que sugere um processo de variação dos timbres ao invés de um discurso conduzido pela variação melódica. O aspecto auditivo de *Farben* não é predominante na música de Schoenberg. No entanto, podemos reconhecer nesta obra um germe do que seria o nuançamento timbrístico possível dentro dos limites da utilização orquestral. Há uma busca pelo aspecto infinitesimal da variação de timbre, o que traz traços de sublimidade musical conforme a abordagem de Lyotard. Mas o filósofo não os reconhece, ainda, talvez pelo posicionamento do comentário relativo ao compositor Arnold Schoenberg pertencer a um momento anterior à emergência da estética do sublime. Mesmo assim, tal peça destoaria de todo o enquadramento teatral atribuído a Schoenberg em *Dispositifs*. Ela poderia ser ouvida como um princípio de manifestação das intensidades, como a antecâmara de uma música de superfície. Lyotard perde, assim, uma nuance de seu próprio pensamento. Algo que o permitiria escavar, no seio do modernismo nostálgico, um germe da tentativa de se vislumbrar a matéria sonora em seu aspecto imaterial.

Retornemos à estética do sublime. Já foi dito que ela se caracteriza pela presença do inapresentável, pela matéria imaterial, pelo acontecimento. E ainda mais, que estes são uma nuance (matiz), em música, um timbre. O texto *Deus e a Marioneta*, pertencente ao conjunto de *O Inumano* (1997), possui uma das mais expressivas definições do significado de matéria para a filosofia de Lyotard, na qual se lê:

A nuance, como matéria formalizada, escapa às sínteses, tanto às da apreensão como às da reprodução, as quais asseguram normalmente a possibilidade de ‘agarrar’ a matéria sensível para fins de prazer, por meio das formas, ou de conhecimento, por meio de esquemas ou de conceitos [...] se a matéria do som, a sua nuance, consegue chegar ao sujeito, é ao preço de ultrapassar ou de ‘sub-passar’ a sua capacidade de atividade sintética. Seria uma definição obviamente negativa da matéria: o que quebra o espírito (IN;168)

Estas são as definições de matéria já expostas anteriormente. Mas Lyotard caminha adiante ao dizer que há dois gêneros de música em relação aos poderes de síntese acima mencionados:

Por um lado aquela em que a necessidade de ressonância (no sentido filosófico, é claro) dá origem ao desdobramento (não digo à exibição, mas ao magnífico desdobramento) do poder de sintetizar; por outro lado, aquela música em que essa mesma necessidade, ou mesmo esse poder, são ao contrário sentidos como impotência e como uma dor. A impotência de ficar pelo instante material, a dor de

uma santidade impossível. Estamos longe de deus, o deus explodiu, as galáxias de ressonâncias fogem a sete pés do *templum sanctum* (onde soa o som inicial). Cantam, sem dúvida, encadeando as frequências, as alturas, as durações tão diversas. No entanto, o inigualável ou o irrepetível não reside nos encadeamentos. Talvez se esconda em cada átomo sonoro (IN;175-176)

Este trecho porta duas relações implícitas. A primeira diz respeito ao caráter aparentemente dessacralizado do sublime que Lyotard tenta explorar. Newman narrou uma história do sublime ligado ao mito católico que, diante do modernismo da pintura, perde seu conteúdo principal. Os expressionistas abstratos transformam o conteúdo em literalidade da imagem e experiência do instante. Assim, a impotência sentida no sublime não é uma impotência diante da força de deus, nem de sua ausência, mas sim a impossibilidade de habitarmos este instante da matéria imaterial para sempre, até quando quisermos. Essa é a nova santidade em pleno acordo com Newman. Pode-se indagar se esta aparentedessacralização não conservaria o instante no lugar de deidade, mantendo-se um caráter teológico no sublime contemporâneo. No entanto, penso que esta afirmação condena erroneamente a tentativa de abertura para o inesperado do acontecimento, convertendo-a em uma postura dogmática digna da religião. Apesar da narrativa colocada para o enquadramento do valor de tais obras, o que importa em sua sublimidade é o aspecto da experiência de desmanche de uma sensibilidade cristalizada, contida na reescrita que cada obra proporciona.

A outra relação é aquela entre a aporia belo/sublime e o primeiro/segundo gêneros de música aqui colocados por Lyotard. Inevitavelmente a música ressoa em sucessões e simultaneidades de sons no tempo. No entanto, em um gênero, sente-se a força da capacidade de síntese, posicionada ao lado do belo. No outro, sente-se a dor oriunda da impotência de sintetizar, posicionada ao lado do sublime. Assim, ele reafirma o sublime filosófico em relação às possibilidades de síntese formal diante da situação da escuta musical. Até aqui, além da definição concisa da matéria apresentada acima, não há muita novidade em relação ao que já se apresentou nos outros comentários a respeito do sublime.

Em *A Obediência*, temos umas das mais exuberantes exemplificações de como Lyotard pensa o sublime em música. Este texto parte da problematização de uma narrativa a respeito do caminho das vanguardas musicais, relativa ao que se chamou de “liberação do material”. Lyotard evoca a frase de Adorno: “com a liberação do material, a possibilidade de dominá-lo aumentou” (ADORNO apud LYOTARD, 1997, p.167; IN: 1777). Quer-se significar com o termo liberação a emancipação do som em relação a certas “tutelas que lhe eram infligidas anteriormente”, uma liberação possível diante das “novas tecnologias no

mundo do som”. Questiona-se, então, se esse aumento é “permitido” ou mesmo “desejável”. Lyotard reitera que a frase de Adorno dá a entender que esse direito e esse voto de liberação não são necessariamente referidos aos parceiros humanos (compositor, executante, ouvinte), e, sim, ao próprio material. E nisso há uma paradoxo: “[com] esse desejo e esse direito, assim que declarados e reconhecidos, assim ‘liberado’, portanto, o material, o som (se é bem dele que se trata), pode [...] cair sob o domínio da técnica” (1997, p.167; IN: 177). Esta abertura nos coloca as seguintes questões. Primeiramente, o que se entende por “tutelas do som”? Em segundo, qual a posição de Lyotard a respeito desta narrativa de liberação do sonoro?

Sobre a primeira questão, Lyotard assume que há uma narrativa a respeito da liberação do material que preconiza, de certa forma, uma aliança entre as novas tecnologias e um aumento das possibilidades de manipulação do material. Esta narrativa não é tomada por ele como a melhor descrição do processo percorrido pela música ao longo do século XX. Mas ela é capaz de exibir um processo de anamnese que a própria música faz de si própria, através da anamnese que os compositores fazem a respeito de seus processos de manipulação dos sons. Esta anamnese dos compositores, e de outros artistas, ocorre no seio dos “movimentos de vanguarda”. Estes, por sua vez, são análogos a “crise dos fundamentos” presente nas ciências que as obrigam a uma anamnese própria. Vejamos:

Desde há um século a geometria, a aritmética e a mecânica consagraram-se à interrogação e à elaboração obstinada dos seus objectos ditos ‘próprios’, respectivamente, o espaço e o tempo, (a série ordenada dos números) e o movimento. Deste modo, as ciências fizeram e continuaram a fazer a sua “perlaboração”, a sua travessia de estratos de ‘evidências’ deixadas pela tradição matemática e física. Esta cura chama-se, erradamente, de ‘crise dos fundamentos’ (1997, p.175)

A crise de fundamentos, nessa perspectiva, possui um aspecto de revisão e redescritção das bases científicas: uma reescrita da ciência. Proporciona, assim, uma possibilidade de ultrapassamento em relação aos limites. Este ultrapassamento está sendo comparado ao processo de liberação que um sujeito vive após sua anamnese, após sua perlaboração da Coisa. A crise tem uma analogia na arte: o “movimento das vanguardas”, outra “expressão infeliz”(1997, p.175). A analogia reside no fato de que ambas realizam uma “perlaboração” ao se colocarem em “crise”, na qual tentam se desenredar de uma narrativa aprisionante colocada tanto pelo primado científico no esclarecimento quanto pelo primado da matemática e da física no interior do conhecido científico. Mesmo que não seja em relação a esse primado, a anamnese se faz necessária em relação à própria narrativa estabelecida. Os compositores realizaram esta anamnese, libertando-se dos constrangimentos do sonoro. Em

uma condição peculiar de casamento entre tecnologia e arte, as possibilidades de manipulação tecnológica do material musical favoreceram tal anamnese. É especialmente interessante a maneira como Lyotard a exemplifica dos compositores em relação ao que era colocado, sob o ponto de vista de uma narrativa comum presente nas vanguardas musicais, como constrangimentos do sonoro. Vejamos:

Deixo aos mais sábios a tarefa de descrever e explicar estes *constrangimentos*, a sua interrogação e transformação. Tudo aconteceu como se a tarefa dos compositores fosse proceder a uma anamnese do que lhes era dado sob o nome de música. Talvez como se o som, através de más pesquisas e invenções, procedesse à sua própria anamnese através dos estratos do seu passado musical sempre vivo. Os timbres impostos pela instrumentação clássica, barroca, moderna, as durações e os ritmos regulados pela medida e o contraponto; as alturas definidas pelos modos e pelas gamas; as próprias intensidades: essas regras transmitidas pelas escolas e pelos conservatórios, não pareciam necessariamente caducas, longe disso, mas não eram certamente necessárias. A sua análise faz aparecer um material elementar, a vibração do ar, com os seus próprios componentes analisáveis: frequência, amplitude, duração; e outras mais finas: a cor e o ataque. A meditação artística converge sobre o som, do mesmo modo que a pesquisa acústica, física e psico-fisiológica. Esta atração preparou as bodas da música contemporânea com as chamadas novas tecnologias. Apenas a um espírito empenhado nesse trabalho de anamnese podem os hábitos musicais de que se alimenta aparecer, apesar de tudo, como constrangimentos permanecendo ao mesmo tempo o que são, ou seja, formas que lhe são dadas para exercer a sua capacidade sobre o universo sonoro e desfrutá-lo (1988, p. 180; 1997, p. 170)

Ao mesmo tempo que deixa aos sábios da música a tarefa de descrever exatamente o que foi este processo, Lyotard expõe os traços comuns de tal narrativa. Mesmo os constrangimentos tradicionais, aqueles que se convertem em uma descrição ligeira do que seriam os componentes da linguagem musical tradicional, são também as formas pelas quais o som se dá como apresentação e pelas quais se torna possível manipulá-lo e desfrutá-lo. Estes constrangimentos, diante das novas tecnologias, se convertem em uma análise das vibrações, em consonância com a acústica, a física e a psicofísica. Esta anamnese não é exatamente científica. Ela apenas corrobora um desejo presente já no trabalho dos compositores e o exemplo oferecido é o seguinte:

Eis um exemplo muito simples dessa inquietação em relação ao som: a discriminação das durações, na notação clássica pela semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, etc..., implica uma metronomia do tempo sonoro. Este último é dividido em unidades iguais de medida, graças ao movimento do pêndulo. Dentro de cada medida, coloca-se um número infinito de sons, sons estes que são dotados, por meio de divisão, da sua própria duração. O ritmo da frase obtém-se pela marcação de um grupo de medidas de dois tempos, de três tempos, etc... Contra-exemplo. A partitura de *Mureau* de John Cage e David Tudor (banda magnética, sintetizador e voz) comporta páginas rectangulares de várias dimensões; as vocalizações, os fonemas por proferir são indicados pelas letras de tamanho diverso, de acordo com a intensidade que lhes deve ser dada. Estas letras são agrupadas sobre os rectângulos, como se fossem cachos (*clusters*); o tempo utilizado para executar o conteúdo do rectângulo é indicado no cimo da página; o executante liga o

cronômetro quando começa e termina a execução quando acaba o tempo indicado; pode acontecer que a execução dos fonemas do retângulo não seja terminada a tempo ou, pelo contrário, que uma execução mais rápida deixe tempo inocupado, um ‘silêncio’ (devemos encontrar características semelhantes em certas partituras de Jean-Charles François).

Um processo deste gênero modifica em muito a sensibilidade do ouvido (quero dizer do espírito) em relação ao ritmo. Para apressar as coisas, poderíamos dizer que não se trata de uma música ‘dançável’. O pêndulo do metrônomo desaparece. O seu movimento regular é substituído pela corrida contínua do cronômetro. Esta é lançada e interrompida arbitrariamente (é a ruptura da causalidade). Daí o interesse das coreografias de Merce Cunningham, sobre ou ao lado das músicas de Cage. O ritmo sonoro não se inscreve nas capacidades rítmicas ‘naturais’ ou ‘culturais’ do corpo. O domínio deste último sobre o ‘seu’ espaço (ou o inverso), por meio de movimentos, é desconcertado. O ritmo é devolvido à única escuta imóvel que podemos então qualificar de interior. Como a aparição e a desaparecimento das protuberâncias solares sobre a cromosfera ou, se assim preferirem, como a paragem-padrão de Duchamps, este ritmo não medido exige a espera: o que acontecerá? (1988, p.180-181; 1997, p.170-171)

Vejamos a expressão de todo o paradoxo. Há uma inquietação a respeito do que se limita à manipulação do som, ao mesmo tempo em que há um desvelamento de sua realidade descrita por propriedades vibratórias. Ambas possibilitam uma resultante de investigação sobre novas possibilidades de manipulação do material sonoro. No exemplo de Cage, não parece ser de extrema importância o aspecto tecnológico de tal anamnese. Mas como um saldo de um processo extra-individual no qual o compositor estaria inserido, sua música indaga sobre novas possibilidades de relação com o tempo que não obedecem à metronomia das figuras rítmicas, utilizando como delimitação do tempo uma duração cronométrica. Isso mostra o caráter paradoxal de utilização de um controle cronométrico, mas que, diante da possibilidade inesperada de inserção dos eventos sonoros em uma duração temporal, possibilita silêncios e interrupções num “ritmo que exige espera”, e que favorece o acontecimento diante da expectativa “o que acontecerá?”. É outra experiência do ritmo que modifica em muito a sensibilidade do ouvido e do espírito com relação ao tempo, não exatamente pelo que essa nova forma de medir realiza positivamente, mas sim pelo que ela desarticula da escuta rítmica tradicional.

Outro compositor utilizado como exemplo desta tarefa de anamnese é Edgar Varèse (1883-1965). Lyotard o reconhece como “fundador da ‘libertação’ do material”, pelos seguintes fatores: seus usos de “lapsos de tempo previstos mas irregulares” como desarticuladores da temporalidade regular; sua tentativa de “projeção de planos e de massas sonoras”, bem como seu elogio desta possibilidade em tecnologias por vir, que possibilitariam às massas escoarem-se como um rio, sem a ideia de contraponto ou melodia; o uso das sirenes que não recortam o continuum sonoro como notas, possibilitando um glissando que expõe a

continuidade. De fato, muitas destas possibilidades se tornaram mais frequentes e disponíveis ao compositor diante do desenvolvimento tecnológico datado do final da vida de Varèse e, também, posterior à sua morte. Lyotard cita a seguinte passagem:

O novo dispositivo musical que imagino será capaz de emitir sons numa frequência qualquer e alargará os limites das gravações mais graves e mais agudas, das quais irão nascer novas organizações de resultantes verticais: os acordes, os seus arranjos, os seus espaços — ou seja, a sua oxigenação. Não só as possibilidades dos harmônicos serão reveladas em todo o seu esplendor mas também a utilização de certas interferências criadas pelos parciais, será uma contribuição apreciável. Poder-se-á também esperar utilizar o radical impensado das resultantes inferiores e dos sons diferenciais e adicionais. Um leque inteiramente novo de sons! (VARESE apud LYOTARD, 1997, p. 173)

Este é um exemplo potente de como uma busca pelo ultrapassamento dos limites de manipulação do som se coadunam com a invenção tecnológica de novos dispositivos (e que curiosa utilização deste termo aqui!), buscando não só o ultrapassamento dos modos de manipulação, mas também da própria audibilidade: “O novo instrumento musical de hoje tem um maior alcance: atinge e pode ultrapassar o limite de audibilidade” (VARESE apud LYOTARD, 1997, p. 173). E Lyotard conclui que “este ‘impensado radical’”, proposto por Varèse, “é um impensado do ouvido, um inaudível” (p. 173).

Varèse é também objeto de uma comparação com Cézanne, no que se refere à relação entre cor e forma. Ambos estariam dedicados a fazer com que a forma não se determinasse a priori e, sim, como o resultado de um estado atingido tanto pela cor quanto pelo timbre:

Cézanne dizia que a forma se dá por acabada quando a cor atinge a sua perfeição. Rejeitava, deste modo, o princípio ou o preconceito clássico da oposição entre a forma (a construção pelo desenho) e a matéria (as cores aplicadas em seguida, sobre as figuras desenhadas), e, por acréscimo, também a prioridade da primeira em relação à segunda. A matéria cromática deve dispor ‘dela própria’. Não recebe uma forma, cria uma. Os valores cromáticos dispõem-se sem serem organizados por um conceito, nem que este seja um conceito director. A beleza, se ousar utilizar esse termo, obtém-se a partir dessa *autofinalidade sem fim*. Problemática a relacionar com as sábias pesquisas sobre a morfogénese. Varèse faz uma observação similar a propósito da cor sonora, do timbre (LYOTARD, 1997, p.174, grifo nosso)

Os grifos destacam a “*autofinalidade sem fim*”, sem um “conceito diretor” na obtenção da beleza da obra de Cézanne. Porém, não resta dúvida de que Lyotard fala da finalidade sem fim dos juízos estéticos. Trata-se muito mais do sublime, visto que não há conceito diretor, ou seja, não há uma forma predeterminada que limite o acontecimento da cor.

Por sua vez, Varèse escreve:

Mas os timbres tomados um a um, do mesmo modo que a sua combinação, são os ingredientes necessários para a mistura sonora — coloram e diferenciam os diversos planos e volumes — e, longe de serem o fruto do acaso, fazem corpo com a forma. Não utilizo os sons a partir de impressões subjectivas, como o faziam os impressionistas, quando escolhiam as suas cores. Nas minhas obras musicais os sons são parte intrínseca da estrutura. (VARÈSE apud LYOTARD, 1997, p.174)

Lyotard conclui:

Esta auto-estruturação das cores (Varèse metaforiza-a expressamente como uma ‘cristalização’) significa nomeadamente a libertação em relação às grandes formas musicais acreditadas pela tradição, nomeadamente a forma sonata. A música contemporânea desfaz a intriga melódica onde a matéria sonora é subordinada à exposição de uma narração sentimental, a uma odisseia. A dialética da epopeia que aprisiona o tempo da obra num início, um desenvolvimento e um fim, com o seu fiador harmónico, a resolução, deixa de organizar a temporalidade musical. O que é exposto, é uma temporalidade de acontecimentos sonoros, aceitando, de preferência, a anacronia ou a panacronia, em vez da diacronia. Era o objectivo de Varèse, quando falava em ‘espaço sonoro’, o qual foi experimentado em 1958 no Pavillon Philips construído por Le Corbusier, em Bruxelas. *Primeira exposição de imateriais*. (LYOTARD, 1997, p.174, grifo nosso)

Trata-se de uma maneira de criação reflexiva, ou pelo menos, de uma composição que possibilita uma escuta reflexiva nos termos dos juízos estéticos kantianos, dos quais o sublime faz parte. Assim, fica evidente que o sublime, descrito por sua relação com a matéria, com o acontecimento e com o inapresentável está presente na experiência das músicas de Cage e Varèse, em um casamento entre uma anamnese dos compositores e as novas tecnologias musicais. Não se trata, para Lyotard, de uma subordinação à tecnociência, mas justamente de um momento no qual este casamento paradoxal proporciona uma experiência do sublime, e não sua perda. Isso é afirmado ao ponto de se reconhecer uma experiência de imaterialidade, assim com aquela proposta por *Les Immatériaux*, no *Pavilhão Philips*.

Esta afirmação, aparentemente passageira, revela as raízes do imaginário lyotardiano. O mencionado *Pavilhão Philips* é um espaço dedicado a exposições, inaugurado em 1958, em Bruxelas. Ele foi desenhado por Le Corbusier, com a ajuda de seu auxiliar de arquitetura e também compositor, o jovem Iánnis Xenákis, para abrigar um show constituído de projeção sonora e visual. A projeção visual ficou a cargo de Le Corbusier, enquanto a projeção sonora foi fruto de uma composição de Edgar Varèse, *Poeme Eletronique* (1958), com o interlúdio composto por Xenákis, intitulado *Concrete PH* (1958). O espaço, além de seu desenho inovador, contava com um aparato de aproximadamente 350 autofalantes e telas de projeção. O *Pavilhão* foi construído por iniciativa da The Philips Company, mais precisamente de seu diretor de arte, Louis Kalff. Um dos intuitos desta construção era a exploração do “poder tecnológico” da companhia (VIRTUAL ELETRONIC POEM, sem ano). É um exemplo bem

significativo do casamento entre tecnociência e vanguarda descrito por Lyotard, com o acréscimo de um componente mercadológico ainda carente de análise. Quando Lyotard reconhece aí uma primeira versão de sua exposição *Les Immatériaux*, torna-se nítida a aposta em uma experiência da matéria proporcionada por este casamento paradoxal, no qual os componentes mediatizados pela tecnologia expõem uma experiência arrebatadora com uma sensibilidade, até então, impensável e insensível.

Resta, portanto, responder à segunda questão a respeito de *A Obediência*: qual a posição de Lyotard a respeito desta narrativa de liberação do sonoro? A resposta é a seguinte: “Não me parece que a libertação do som esteja em jogo na *Tonkunst*, o que está em jogo é a libertação da obediência ou, de preferência, o respeito pela obediência” (1997, p. 179). Dito de forma direta, Lyotard vê na anamnese da música contemporânea uma busca pela liberação da escuta como uma questão muito mais importante do que a liberação do próprio material. O termo obediência se refere a isso. Ele foi tomado de Emmanuel Swedenborg, teósofo do século XVIII e fundador da Igreja da Nova Jerusalém. Tal autor aparece para Lyotard através da leitura realizada pelo filósofo de um texto de Giacinto Scelsi, no qual o compositor menciona Swendenborg. O escrito de Scelsi é intitulado *Le Regard de la Nuit* (1985), e se encontra na revista *Silences n°1; musique contemporaines*, da qual sai grande parte das referências musicais utilizadas por Lyotard em *A Obediência*. Podemos ler em Scelsi:

É verdade que existe também uma outra música de caráter transcendental que escapa a toda análise de organização; assim como ela escapa a toda compreensão humana. Certos seres privilegiados ouviram sons, melodias ou harmonias que podemos qualificar como sendo ‘fora deste mundo’, como acontece aliás com as cores pertencendo a um mesmo plano. Existe, nos Santos, histórias muito numerosas e toda uma literatura e uma iconografia que dela resulta; anjos músicos com trombetas, liras ou flautas; os escritos de Swedenborg ou de Jacob Boehm acerca de músicas maravilhosas ouvidas por eles e, por vezes, por multidões, em vários lugares (...) (SCELSI, 1985, P. 84).

De Swedenborg, Lyotard retira a afirmação de que “escutar alguém é ser-se [sic.] obediente e escutar a voz é obedecer” (SWEDENBORG apud LYOTARD, 1997, p.179). A obediência, aqui ligada à escuta, é associada a uma obrigação, a qual Lyotard traduz por “passibilidade”. Quer-se dizer que escutar é pôr-se em obediência a um ente escutado, de maneira passível, suscetível e disponível para uma possibilidade de acontecimento.

Podemos ler este texto e provavelmente ler a obra de Swedenborg em geral rindo-nos de um homem que ‘ouve vozes’, subentendendo que ninguém fala. Pelo contrário, podemos perceber que designa aqui o essencial do que se deve ‘libertar’ no som, o essencial, em particular, do que as músicas, auxiliadas pelas tecnologias contemporâneas tentam libertar no som: a sua autoridade, a pertença do espírito ao

blowing up temporal, inerente ao ‘ser-agora’ do som escutado (LYOTARD, 1997, p.180).

Portanto, o que Lyotard vê como potência na música de vanguarda não é uma emancipação do som ou do timbre como uma vibração, tomados por seu aspecto tecnocientífico. A narrativa de tal liberação é utilizada como um recurso de exposição do percurso da perlaboração da música, ao mesmo tempo que é problematizada e deslocada como elemento central desta narrativa. A escuta presta uma obediência, essa passibilidade que a vanguarda ajuda a elaborar, na qual o acontecimento sonoro atinge sua dignidade, aqui também chamada de autoridade. Os recursos tecnológicos contribuíram para esta conquista, mas não são eles o elemento preponderante desta história.

Além dos exemplos de Cage e Varèse, e a menção ao escrito de Scelsi, *A Obediência* possui um leque amplo de citações e menções a importantes compositores e musicólogos do século XX. Há falas de François Bayle, Pierre Schaeffer, Ivanka Stoïanova, bem como menções à Gerard Grisey, Morton Feldman, Maurizio Kagel, Jean-Charles François, Pierre Boulez, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen. Os nomes são, todos eles, provenientes dos textos e discussões presentes na revista *Silences n° 1*. Mas alguns deles fazem parte do programa de apresentações musicais que ocorreram como parte da exposição *Les Immatériaux*⁴⁹ (1985B). Muitos dos ensaios do *Inumano* foram escritos nos anos que margeiam o acontecimento exposição. Certamente, Lyotard tinha em mente que os nomes dos compositores participantes da exposição representavam o testemunho ao imaterial no terreno da música, juntamente com os exemplos mais explorados por ele.

Na década de 1990, Lyotard volta a escrever sobre música em *Música Mútica* (1993) e *L’inaudible* (1991). Em *L’Inaudible*, observa-se uma reorganização de ideias já expostas em o *Inumano*, tal como a discussão sobre a liberação do material. Lyotard se esmera em dizer que o que ele pensa por “matéria” é diferente do que Adorno pensa por “material”. A noção adorniana remontaria à tradição aristotélica. Assim, esse material seria uma matéria determinada por uma forma, já participante de um jogo de destinação que possibilita sua reconhecibilidade, sua sensibilidade e seu pensamento. No entanto, a tarefa de uma arte sublime seria a de possibilitar um vislumbre da matéria imaterial. Esse seria um ideal

⁴⁹ No inventário de obras da exposição *Les Immatériaux*, há uma menção a quatro séries de concertos, realizados pelo IRCAM entre 5 de março e 3 de junho de 1985, listados como parte dos eventos da exposição. Os compositores elencados são Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Gérard Grisey, além dos compositores premiados no XIIº Concurso Internacional de Música Eletroacústica de Bourges, ocorrido em 1984 (LYOTARD, 1985B, p.135). No mesmo inventário, podemos observar a presença de obras eletroacústicas não diretamente ligadas às séries de concertos, com menções aos nomes de Luciano Berio, Jonathan Harvey, Tristan Murail, Philippe Manoury, dentre outros (LYOTARD, 1985B, p.136).

“aporético”: trata-se de assumir o que há de paradoxal nisto, pois no momento em que tal matéria é disponibilizada ao ouvinte, ela deixa de ser matéria e sobra apenas o testemunho de que há algo de inaudível que não se encontra disponível para as premontagens sonoras do corpo humano, da natureza e da cultura:

Existem algumas premontagens sonoras do corpo humano, da natureza e da cultura, e a música tem sempre feito os esforço de as exceder. Mas juntamente, e sobretudo, essa superação em si mesma deve ser superada. Porque ela confina novamente a matéria sonora na linguagem da harmonia, da melodia, da retórica musicais, a fim de a dirigir para os ouvintes (os destinatários) que poderão escutá-la porque eles podem decifrar os códigos, conscientemente ou não. Ao se propor como ideal de fazer sentir ao ouvido a matéria-som, o timbre, livre de qualquer destinação, os músicos contemporâneos extremam seu desafio até a aporia constitutiva de toda a música: fazer-se ouvir isso que se subtrai por si mesmo a toda escuta, *dirigir* [destinar] isso que não é *dirigido* [destinável] (2012, p. 218)

Outra noção é utilizada por Lyotard a partir de *L'Inaudible*: o gesto. Lembremos que o sublime depende de um “gesto” no “espaço-tempo-matéria do som”, no “espaço-tempo-som” (2012, p. 209; 1996, p. 193). Mas este gesto “não é um feito do autor. O trabalho do autor é de deixar o som fazer um gesto que pareça exceder o audível e de registrar o traço dentro do espaço-tempo-som que determina o campo do audível” (2012, p. 209). Tais gestos não são nem os conteúdos nem as formas, mas sim o acontecimento que afeta a sensibilidade para além do que ela pode sentir:

o gesto não é feito pelo compositor, ele não exprime alguma subjetividade. A delícia que ele proporciona à subjetividade do compositor ou do ouvinte supõe, ao contrário, um tipo de suspensão ou decomposição dessa subjetividade. Porque a ‘presença’ do gesto dentro da apresentação das formas adentra o desenlace da síntese sobre as quais a subjetividade é construída. Seu tempo, seu espaço, a materialidade das sensações que a afetam são suspensos. A ‘presença’ não é ela mesma sentida já que ela não satisfaz às condições de lugar, de momento e de *sensorium* que são aquelas da sensibilidade subjetiva (LYOTARD, 2012, p. 212-213)

Podemos ver que a mesma suspensão do espírito característica da passibilidade aqui é retomada como suspensão ou decomposição da subjetividade. Ela destitui as condições de tempo e espaço nas quais a sensibilidade – em termos de recepção de dados sensoriais - se inscreve. Este enunciado retoma uma ideia já colocada em *Lições sobre a analítica do sublime*, segundo a qual a experiência do sublime destitui, em alguma medida, as condições apriorísticas kantianas do espaço e do tempo.

Lyotard relembra Adorno e diz que “este gesto não é expressivo” - “a expressão é um engodo”-, pois a arte não teria por destinação exprimir o mistério da encarnação. Ela supõe

um pensamento-corpo e a capacidade de ser afetado pelo sensível. Ela não tem nada a exprimir desta encarnação, pelo contrário, deve excedê-la. O gesto proporciona o sentimento de uma ocorrência, um acontecimento, instaurado no do espaço-tempo-som, mas que proporciona um excesso na percepção destas três categorias.

Já em *Música Mútica*, algumas novidades aparecem. O texto se encerra com a seguinte afirmação: “O gesto musical trabalha para deixar vir até o audível a queixa inaudível. Mas para isso, deve dar-lhe forma. Só pode, portanto, perdê-la sempre” (1996, p. 202). O que se perde é a queixa inaudível. E “não existe história da arte como gesto, mas apenas como produto cultural”, pois o “poder de afetar a sensibilidade além do que ela pode sentir não pertence ao tempo cronológico” (1996, p. 194). Com essas palavras, Lyotard reforça a ideia, já manifestada nos textos precedentes, de que o sublime não se localiza dentro de um setor cultural específico da produção artística, inclusive musical. Isso pode parecer contraditório, mas é apenas paradoxal.

Esse gesto não pertence ao autor. O trabalho do autor é de deixar o som fazer um gesto que pareça exceder o audível e registrar o seu rastro no espaço-tempo-matéria que determina o campo do audível. Esse gesto não é menos poderoso em emoção numa música nô do que num lied de Schumann. A luz de um afresco de Piero dela Francesca não é menos ‘invisível’ do que a de uma aquarela de Cézanne. Os gestos, que não são os conteúdos nem as formas, mas o poder absolutamente comovente da obra, não fazem progresso na história (LYOTARD, 1996, p. 193-194)

A abordagem da música presente em *Música Mútica* tem um teor menos demonstrativo e ainda mais literário, na qual não interessa evidenciar a maneira como as obras musicais lidaram com os critérios do sublime, mas, sim, tratar a música, de maneira generalizada, como uma “língua” que deixa entrever “a língua abaixo da língua”. Essa visão se desenrola ao lado de citações de Pascal Quignard, tais como:

Por mais diversos que sejam os homens, as civilizações, as épocas, as línguas, as obras, às vezes parece, até a alucinação, que deles se eleva uma aparência de queixa aterrorizada, geral, que sempre parece despojada e nova, como um fundo sonoro que deixa louco. Língua abaixo das línguas, que é o som de um fragmento de medo comum, que cada um sem dúvida emite à sua maneira, e mais ou menos, mas que erra de lábio em lábio, sobre a protusão quase sexual e sempre desnudada dos rostos, ao longo dos milênios (QUIGNARD apud LYOTARD, 1996, p.197)

Prestemos atenção a essa ideia de “fundo sonoro”, “fragmento de medo comum”, que ao longo do trecho de Quignard ganha também o nome de “odor sonoro”, dentre outras variações. Tal ideia sugere a existência de um caldo sonoro comum da espécie humana que

funciona como fundo do que se estabelecerá, posteriormente, como as línguas, aquelas específicas de cada nação.

Lyotard destaca três observações a partir desta ideia. Em primeiro lugar, esse odor sonoro “só se oferece ao ouvido alucinado”, “aquém das línguas” e “não tem história”. Ele “não fala, mas geme, resmunga”. Faz parte de algo que evoca a experiência da loucura fora do tempo, mas que testemunha, nesse estado, um elã profundo entre os animais, incluindo os humanos. Em segundo lugar, “esse sopro, embora inaudível, [...] ressoa em tudo”, pois é um terror surdo, mas não mudo. É um terror que “brame, muge, murmura, sussurra de lábios fechados”. Em terceiro lugar, “essa dor exalada é comum ao reino animal” e “agrupa os humanos assim como os animais vem se esfregar no seu próprio fedor”. Mas, ao mesmo tempo, é uma queixa que não pressupõe uma destinação, não é dirigida a um outro eu. Há grande semelhança entre esse caldo e o fundo pré-estético adotado a partir da leitura de Merleau-Ponty. A influência muda, mas há um elemento comum que salienta a existência de uma matéria.

Alucinação, mutismo e elã: “talvez seja preciso pagar o preço desse delírio para se aproximar da ideia de um gesto de arte” (LYOTARD, 1996, p. 206). E sobre a música, é desta “condição de abandono, sonora e muda, aterrorizada, viscosa e de uma promiscuidade sem alteridade” que ela “recebe suas *belezas*” (1996, p.200, grifo nosso). Poderíamos dizer que tais afirmações se avizinham de maneiras românticas de descrever a música, de forma genérica, como um campo de vivência do dionisíaco, aquilo que quebra o princípio de individuação. Estaria Lyotard em um processo de retomada de posturas românticas em relação à música, recolocando-a como lócus do abjeto? Tal pergunta não é descabida se lembrarmos que, no Romantismo, tal postura se coloca justamente em conjunto com uma estética do sublime. Talvez, nesta situação do final da vida do filósofo (década de 1990), seja difícil rechaçar completamente a acusação de uma idealização quase romântica do lugar do inaudível, uma vez que os comentários aparecem, quase sempre, desvinculados dos exemplos concreto das obras, como ocorria em *O Inumano*. Aponto o problema, mas não haveria de espaço para desenvolvê-lo aqui.

Entretanto, é possível ver nesta ideia de “odor” ou “fundo sonoro”, uma recolocação da relação entre música e processo primário. A queixa inaudível, ao fim e ao cabo, é a queixa da separação do conjunto simbiótico mãe e bebê, necessária para o desabrochar de um eu individual, com suas capacidades de representação, de articulação linguística e de contagem do tempo. Ela marca a separação entre o desejo e seu objeto de satisfação, sendo parte importante do processo que ajuda estabelecer a língua de fato por cima deste fundo sonoro,

desta língua abaixo das línguas. A queixa é inaudível assim como o trauma, pois ele provém de um momento no qual o sujeito não é ainda um sujeito. A satisfação é inatingível, pois a síntese entre sujeito e objeto desejado significa a morte do sujeito, seu estado de homeostase completa com outro ser. E a música, se ela quer ser um gesto de arte, é um gesto que tenta trazer, no seio desse processo secundário, os vestígios do processo primário, a queixa inaudível no seio do audível. Testemunha, assim, “um excesso que o corpo não pode sentir”, pois “este não é de si mesmo”, está em “perigo de aniquilamento” e “só é sensível quando lamentável”. Assim, este sublime não está exatamente na obra, ou pelo menos, não é discernível nela:

A transcendência – bela ou sublime, *pouco importa*, a diferença não é discernível na obra - da obra se acha aí, na evocação dessa precariedade sempre envolta na sensação. A transcendência deve-se à imanência de uma aflição (1996, p. 206)

Recapitulando a relação entre música e sublime, vemos que Lyotard exemplifica, com uma obra de Berio, a presença da oposição entre discurso e figura, afirmando que a *Sequenza III* expõe o que há de figural no discurso a partir de uma inversão destes papéis. Em seguida, ao chamar a música de dispositivo, advoga a favor da existência de uma música que vá além da crítica das aparências encontrada em Schoenberg sob perspectiva adorniana, sugerindo a busca por uma música de intensidades. Essa música testemunharia não apenas o figural, mas a dinâmica energética do processo primário caracterizado pelo desligamento. Na década de 1980, após a ideia de diferendo e ao adotar a perspectiva do sublime como inapresentável, ainda ao redor da discussão sobre o pós-moderno, diferencia-se um sublime moderno e um pós-moderno associado às vanguardas, mas sem uma exemplificação direta desta diferença na sua manifestação musical. Neste momento, o exemplo norteador é literário. Após a exposição *Les Immatériaux*, aprofunda-se a discussão sobre o sublime, em suas relações com o tempo, o acontecimento e a matéria, como visto em *Inumano*. Neste momento, o sublime é altamente associado às correntes de música contemporânea, com exemplos deste testemunho da matéria imaterial e do acontecimento na música de Varèse e de Cage, e com uma lista de menções e citações a outros compositores, todos oriundos de uma determinada abordagem das vanguardas musicais. Seu leque de exemplos musicais pode ser bem resumido pelos nomes presentes na revista *Silences n°1*. Aqui, o sublime se identifica com a noção de timbre, pensado como nuance e não como parametrização física. Apesar de toda tentativa de Lyotard de separar a abordagem do timbre como nuance do uso deste termo como metonímia do som

no interior da narrativa de liberação do material, o sublime fica ainda restrito às vanguardas musicais, mesmo que o leque interno desta exemplificação tenha sido ampliado. Nos textos pertencentes à década de 1990, quanto mais o sublime restabelece algo da relação entre estética e psicanálise, de forma pronunciada ou subjacente, relacionando a perlaboração da precariedade da infância, do eu e do corpo com o inaudível, mais se vai além dos domínios das obras vanguardistas em direção à música tomada em um sentido amplo, podendo o sublime ser sentido e testemunhado para além das vanguardas, na música *nô* ou no *Lied* de Schumann. Basta que a música faça este gesto e deixe aparecer a queixa inaudível. De alguma maneira, as diferenças entre o belo e o sublime se atenuam e a experiência do despojamento de si ganha um tom subjetivo mais difícil de ser explorado na análise das obras artísticas específicas.

4. Feldman sublime: superfície, simetria truncada, escala e abstração.

Lembremos alguns aspectos do sublime de Lyotard. Este é um sentimento diante da existência de algo inapresentável, um testemunho da matéria imaterial e uma abertura - uma passibilidade - ao acontecimento. O sublime é um sentimento da existência da Coisa, e a experiência deste sentimento proporciona uma anamnese. O sublime é, então, um juízo possível a partir de uma experiência artística que nos lembra o que a consciência esquece para se constituir como tal, um excesso da sensibilidade que não pode ser mais sentida.

Em termos musicais, as vanguardas se prestaram a realizar um testemunho deste inapresentável. Através da narrativa de liberação do som (liberação do material), as vanguardas musicais coadunaram o aumento de domínio do material com o trabalho de liberação do som, muitas vezes abordado como liberação do timbre. Lyotard, no entanto, afirma que a liberação em questão, de fato, é a liberação da obediência, a liberação da escuta. Assim, o sublime é sentido a partir de um gesto da obra no espaço-tempo-matéria (espaço-tempo-som) que excede o audível e traz à escuta a queixa inaudível, o odor sonoro inaudível. Este gesto não é do autor, pois basta que ele deixe que o som faça este gesto. Em um amplo horizonte, esta experiência do sublime não é uma exclusividade da arte ou da música das vanguardas, e não possui um tempo histórico específico, uma periodização, um lócus cultural específico e uma estilística sistematizável. Este gesto expõe, também, uma nuance incaptável pela cromatização sistemática. Lyotard chama nuance ou timbre. Trata-os por sinônimos. O que ele trata por timbre é diferente da concepção tradicional, na qual o timbre empresta identidade aos instrumentos musicais, mas também é diferente da concepção de timbre como parâmetro psicofísico resultante da junção dos parâmetros altura, duração e intensidade operantes em um som compreendido como vibração. Não é, também, uma concepção tipomorfológica, como a de Pierre Schaeffer, e nem uma concepção espectromorfológica, como a de Denny Smalley. O que ele quer significar com isso é uma diferença, na cor ou no som (não apenas no próprio timbre), que excede a capacidade de gradação sistemática. Trataremos aqui apenas como nuance, tanto de cor como de timbre.

A partir deste resumo que procede do percurso de análise – melhor seria dizer anamnese - do sublime, tanto da tradição histórica em geral quanto o especificamente lyotardiano, convém dizer que qualquer aproximação com a obra de algum artista se dá, inevitavelmente, em primeira pessoa. É fruto de uma anamnese da escuta ou das escutas das obras. As observações decorrentes deste processo não se constroem segundo um método, pois, assim como os juízos estéticos, não possuem uma lógica. Possuem, sim, uma maneira

heurística. Portanto, não seria possível ouvir o sublime sem ser passível a esta maneira, muito menos em uma trama de justificativas determinantes. A demonstração que se segue acaba por ser escrita um pouco à maneira de Lyotard, não pelo encantamento com tal texto filosófico, mas por uma necessidade discursiva de incluir um relato da experiência estética assim como ela ocorre. A anamnese, a escuta flutuante, a tentativa de se fazer justiça ao fundo pré-estético e ao diferendo, todos esses aspectos diferentes de um cerne comum não são apenas conceitos aqui analisados, mas constituem o modo em si de exame, o qual se pretende reconhecer como legítimo sob o nome de juízo reflexivo estético. Ouvir o sublime em Feldman é fruto desta anamnese que expõe, abaixo, alguns relatos de escuta, alguns fragmentos de partitura e alguns enunciados discursivos do compositor, do filósofo e dos comentadores de ambos.

Se considerarmos que o sublime de Lyotard não é especificidade de um movimento histórico ou cultural, nem particularidade de uma determinada estilística das obras, não há porque apontar este sublime em obra nenhuma, pois ele não está na obra. No entanto, em grande parte de seus escritos, o filósofo aponta experiências do sublime em um setor específico da produção musical ligado às vanguardas. O exame que aqui se dará busca um certo ajuste nessa exemplificação já proposta e segue algumas pistas, ora mais explícitas, ora mais situadas nas entrelinhas. Primeiramente, Lyotard consolida um certo momento de sua visão do sublime a partir da obra de Newman. Em Newman conseguimos observar um tratamento em relação aos elementos pictóricos que tenta fazer aparecer tanto a matéria da cor, através da micro variação de nuance, quanto o acontecimento, exemplificado pelo aparecimento da linha em estado nascente, resultante do mesmo jogo de nuances. Tais elementos podem ser encontrados em outros pintores muito próximos ao contexto de Newman, como é o caso de Mark Rothko e de Philip Guston. O tratamento, obviamente, não é o mesmo. Mas a busca pela nuance da cor é uma constante nestes pintores aglutinados em torno do movimento denominado Expressionismo Abstrato⁵⁰. Devemos recordar que é o próprio Newman quem reconhece a existência de uma experiência do sublime em seus contemporâneos, diferida do sublime de outras épocas presente na pintura europeia. A imagem auto-evidente, com ênfase no que se dá como presença aqui e agora, é o que os diferencia.

A escolha da obra de Feldman como um lócus da manifestação do sublime de Lyotard segue, em certa medida, este rastro da exemplificação deixado pelo filósofo. Feldman

⁵⁰ A pintura do Expressionismo Abstrato é, muitas vezes, descrita pelas expressões “Color Field” (Campos de Cor) ou “Chromatic Abstraction” (Abstração Cromática), nas situações nas quais as cores preservam menos resquícios dos gestos do pintor (como na “Action Painting”), tornando-se o assunto em si da pintura. (ADAMS, 2011, p.527)

é um dos compositores mais notáveis, ou talvez o mais notável, a se identificar com a discussão dos pintores do Expressionismo Abstrato. Feldman foi apresentado por Cage ao mundo da “boemia” nova-iorquina na década de 1950, a partir da qual conheceu diversos destes pintores: “Barney [Barnett] Newman, [Mark] Rothko, Larry Rivers, Jasper Johns, Willem de Kooning, [Robert] Motherwell, [Robert] Rauschenberg, [Franz] Kline, [Jackson] Pollock. Eles foram minha graduação⁵¹” (FELDMAN, 2000, p.115). Nem mesmo o próprio John Cage havia sido tão influenciado pela discussão da pintura norte-americana deste período como Feldman. Se há um sublime lyotardiano em Newman e se o pintor reconhece esta busca como um aspecto geracional, Feldman é o compositor mais diretamente afetado por esta concepção de sublime. Além do mais, devemos levar em consideração uma passagem escrita por Lyotard no período da estética libidinal:

No lugar da música-relato, Adorno vê que Schoenberg faz uma música discurso (porém, discurso paradoxal, discurso da fê); E Schoenberg fez, de fato, uma tal música. Schoenberg e Adorno sobre o fio da navalha. A nós que não estamos mais ali, é necessário uma música-intensidade, uma máquina sonora sem finalidade. Isso que disse muito bem Morton Feldman: uma música de superfície, sem profundidade, que impeça a representação (LYOTARD, 1994, p. 106)

Embora Feldman seja apenas elencado em uma lista de compositores presente no ensaio *A Obediência*, pertencente ao período da estética do sublime, neste escrito da estética libidinal acima citado, sua afirmação da superfície aparece como um modelo para Lyotard. Embora o filósofo não tenha desenvolvido esta relação em sua plenitude, podemos compreender os fios que ligam uma estética das intensidades pulsionais e a superfície. Basta lembrarmos que Freud buscava a atenção sobre o superficial – a superfície de contato – na relação de inconsciente para inconsciente entre analista e analisando. O termo superfície é usado pelos comentaristas do conjunto ético-técnico da psicanálise com base em uma série de palavras que Freud utiliza ao descrever este estado de atenção. Tenta-se, neste caso, compreender e remodelar a dinâmica pulsional – as intensidades – através da reescrita perlaborativa do consultório. O pulsional, o processo primário, está nessa superfície. E Feldman intenciona, justamente, trazer a superfície para o primeiro plano de contato com a escuta em vez de tratá-la apenas como um fundo mudo sobre o qual jogamos os objetos sonoros.

⁵¹ Todos estes nomes se destacaram como pintores, com exceção de Larry Rivers que também possuiu trabalhos relacionados a outras expressões artísticas tais como música e cinema. Dentre eles, Rauschenberg e Johns são também associados a Pop Art.

Neste contexto da estética libidinal, a música-discurso realizada por Schoenberg é tratada como pertencente à realocação da retórica de profundidade e de representação, anteriormente pertencentes à música tonal, no seio do modernismo, na música dodecafônica. Restabelecer a profundidade significa restabelecer o que é fundo e o que é o objeto sobre ele. Significa, em alguma medida, reiterar a separação entre sujeito e objeto tão criticada por Merleau-Ponty e ser pouco atento à dinâmica pulsional da escuta. A simples utilização de um sistema de governo das alturas apoiado pela figuração rítmica, pelo uso de frases, períodos e de estruturas formais clássicas, acabaria por restabelecer a teatralidade em música na ótica de Lyotard. Reiteram-se, com isso, as estruturas tradicionais de recorte do continuum sonoro. Restringe-se a experiência da matéria diante do reforço do aspecto material das estruturas musicais. Isso impediria a manifestação das intensidades pulsionais de forma livre. O sistema soterra a reflexão possível no ato composicional, adiantando, por seus artifícios arquitetônicos, os percalços da construção livre, derivativa e acidental, evitando-os e instaurando a eficácia da consolidação do objeto obra. Isso se reflete na escuta de um todo ainda marcado pela relação entre as notas, pelo som sentido através dos filtros do processo secundário.

Mas para a contemporaneidade (essa da década de 1970 de Lyotard), seria necessária uma música que impedisse a representação de forma mais radical, assim como a música de Feldman. Se concordarmos com a afirmação do capítulo anterior de que a passagem da estética libidinal para a estética do sublime não é feita apenas de ruptura, mas encontra uma unidade subjacente na relação com o intratável, podemos pensar que a música de Feldman, na sua busca pela música de superfície, pode ser tomada também como uma experiência de sublimidade. Afinal de contas, essa música que se prestaria à desarticulação do discurso, afirmando-se a figura intratável ou as intensidades pulsionais, também se prestaria ao testemunho do acontecimento, da matéria e do inapresentável que desmantelam a consciência, seja na forma de presunção do espírito ou na forma de um eu discursivo, diante daquilo que ela esqueceu para se constituir.

Dados estes dois rastros iniciais, os vestígios deste sublime, em Feldman, estão presentes em duas frentes. Em primeiro lugar, podemos identificar na sua obra ensaística uma série de afirmações, noções e alusões a ideias de outros artistas que se aproximam dos valores colocados por Lyotard em seus ensaios. Este é o caso da noção de superfície. Neste sentido, gostaria de propor que Feldman constitui, em seus ensaios, uma espécie de filosofia da composição, sendo este um campo bem frutífero para se traçar qualquer análise de sua relação com o sublime antes mesmo que nas obras. Em segundo lugar, a própria música de Feldman

proporciona uma experiência do sublime, a qual só pode ser descrita do ponto de vista de uma escuta pessoal⁵². O sublime de Lyotard está presente na obra musical e na ensaística de Feldman na medida em que ambas as frentes procuram testemunhar a existência da matéria imaterial, do acontecimento e da presença do inapresentável através da ênfase na superfície musical, na técnica de variação denominada simetria truncada e na busca pela abstração sonora.

4.1. Em busca de uma superfície musical

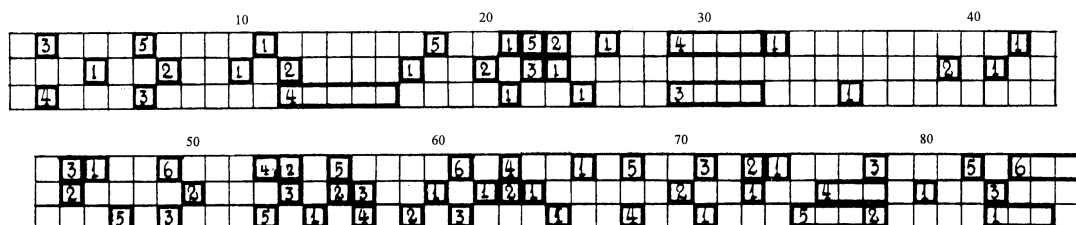
O percurso composicional de Morton Feldman (1926-1987) se inicia na década de 1940. Sua primeira peça editada e amplamente conhecida, foi composta em 1946, uma pequena obra para voz solo intitulada *Only*. Segundo Bosseur (1998), podemos dividir este percurso em três períodos. O primeiro destes períodos ocorre durante a década de 1950 e destaca-se por uma grande quantidade de obras com partituras grafistas ou partituras mistas entre notação grafista e notação tradicional. Algumas partituras com notação completamente tradicional também são encontradas. Porém, as partituras grafistas e mistas revelam uma intenção do compositor em manter alguns parâmetros das obras indeterminados, possibilitando que estes fossem definidos na execução do intérprete.

⁵² Gostaria de salientar que qualquer análise mais detida das obras de Feldman possui por objetivo ilustrar as maneiras pela qual pode haver uma experiência do sublime diante de tal música. Não se pretende traçar uma sistematização exaustiva de seus meios de composição e nem efetuar um panorama de sua produção. Análises mais completas do percurso de produção do compositor podem ser encontrada em Gareau (2006), Rampin (2008), Bosseur (1998) e Délio (1996). Gareau enfatiza as possíveis ligações entre a música de Feldman e a filosofia do tempo de Bergson, com análises detidas sobre uma boa variedade de obras do compositor. Rampin analisa com bastante acuidade os métodos composicionais de Feldman associados à maneira como ele se relaciona com a obra e o debate dos pintores do Expressionismo Abstrato. Bosseur traça um panorama cronológico completo da produção do compositor com pequenas descrições de cada uma das obras. Em Délio, podemos achar análises detidas de algumas das obras mais importantes no que tange as estruturas de altura, de tempo, de orquestração e de forma.

FIGURA 2: Intersection 2 (1951)

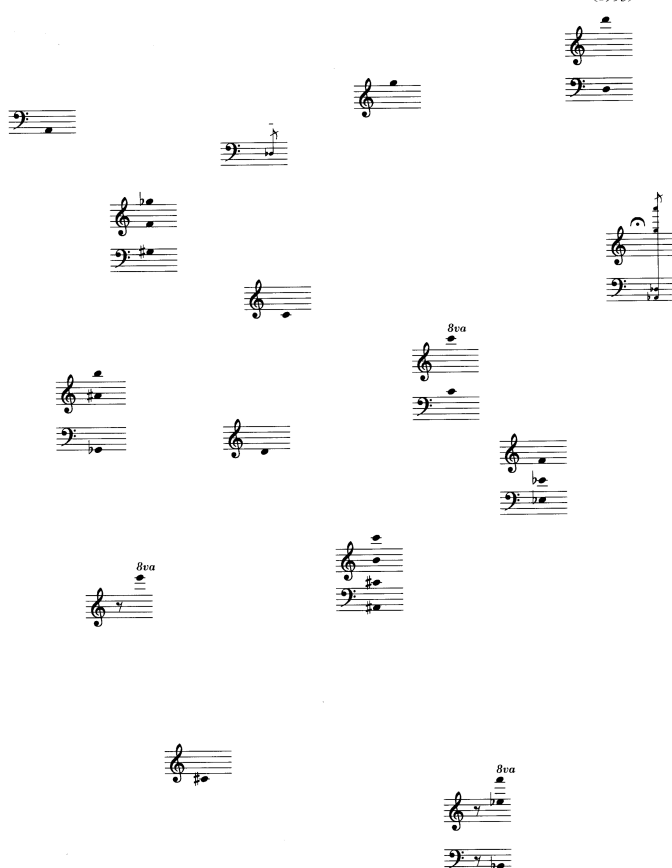
INTERSECTION 2

□ = 158

Morton Feldman
(1951)

Fonte: Feldman (1951, p.1)

FIGURA 3: Intermission 6

Intermission 6
(for 1 or 2 Pianos)Morton Feldman
(1953)

Fonte: Feldman (1953, p.1)

O segundo período ocorre durante a década de 1960 e possui como principal característica uma transição entre a notação grafista/mista e a notação tradicional. Neste momento, podemos encontrar partituras que utilizam uma notação tradicional incompleta, como é o caso da utilização da escrita das notas sem a utilização das figuras rítmicas. No

entanto, a distribuição gráfica destes elementos de notação tradicional e a abertura ao intérprete para a determinação de parâmetros sonoros vão diminuindo.

FIGURA 4: Vertical Thoughts 4

Vertical Thoughts 4

Morton Feldman
(1963)

Extremely soft. ♩ = 66 - 88

Fonte: Feldman (1963, p.1)

O terceiro período ocorre a partir do final da década de 1960 e início da década de 1970, até a morte do compositor em 1987. Neste período, há uma retomada completa da notação tradicional. À medida que a década de 1980 se aproxima, as obras do compositor tendem a adotar a longa duração com mais frequência. Enquanto as primeiras peças deste período duram costumeiramente entre dez e trinta minutos, as peças do final podem durar de quarenta minutos a mais de uma hora. Seu *String Quartet n° 2* (1983) chega ao ápice deste procedimento com a duração aproximada de quatro horas.

FIGURA 5: Routine Investigations (1976)

For Marcello Panni and the Webern Ensemble

Routine Investigationsfor oboe, trumpet, piano, viola,
violoncello and double bass (1976)**Morton Feldman**

(1926–1987)

♩ = 63 ca.

Oboe

Trumpet in C

Piano

Viola

Violoncello

Double Bass

con sord.

ppp

poco

con sord.

con sord. pizz.

ppp

poco

poco

Fonte: Feldman (1976, p.1)

Mesmo que possamos identificar diferentes períodos composicionais, pode-se dizer que a noção de superfície norteia toda a produção. Em 1969, Feldman escreve *Between Categories*, um ensaio no qual ele afirma: “minha obsessão com a superfície é o assunto da minha música” (2000, p. 88). Tal ensaio possui o objetivo explícito de traçar uma oposição às ideias de sistema composicional e de tempo musical presentes na composição e no pensamento sobre música de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen (GAREAU, 2006). Superfície é um conceito que se apresenta sempre relacionado, como uma aporia, ao conceito de “conteúdo”, em alusão a uma fala de Oscar Wilde na qual ele afirma que toda “pintura pode ser interpretada por dois caminhos [...] por seu conteúdo ou pela sua superfície” (apud FELDMAN, 2000, p. 83). Como qualquer obra, a música possuiria também estas duas dimensões.

Feldman aponta que podemos compreender diferentes tratamentos destas duas dimensões quando olhamos para as diferenças entre as pinturas de Piero Della Francesca e Cézanne. Em Francesca, o quadro se utiliza da perspectiva recém descoberta como “um instrumento de medida” que permite ao pintor criar uma ilusão de profundidade e,

consequentemente, endereça o olhar e a interpretação para o conteúdo exposto no quadro, como se a “superfície” fosse “uma porta na qual nós adentramos para a experiência da pintura como um todo” (2000, p.83-84). Assim, sua genialidade é reconhecida pela capacidade construtiva desta alucinação. Já em Cézanne, o desmanche da perspectiva nos leva na outra direção: “ao invés de nos levar para um mundo de memória, nós somos empurrados para dentro de algo mais imediato em sua insistência no *plano pictural*” (2000, p. 84, grifo nosso). Neste caso, a pintura evidencia, cada vez mais, seu próprio suporte como conteúdo, ocasionando o início de uma fusão entre o conteúdo e a superfície do quadro presente em alguns setores da arte moderna de vanguarda.

Em um texto escrito em 1951 intitulado *Cézanne*, o crítico de arte Clement Greenberg aborda os aspectos da revolução pictural realizada por tal pintor, descrevendo sua relação com a superfície do quadro:

Registrando com um toque diferente de tinta cada grande mudança de direção pela qual a superfície de um objeto definia a forma do volume que ela continha, ele começou, com quase quarenta anos, a cobrir a tela com um mosaico de pinceladas que chamavam tanta atenção para o plano físico da pintura quanto os toques mais grosseiros ou ‘vírgulas’ de Monet, Pissarro e Sisley. A superficialidade desse plano era apenas mais enfatizada pelas distorções do desenho de Cézanne, que começaram de forma temperamental [...] mas se tornaram um método novo, mais em extensão do que em espécie, de ancorar volumes e espaços físicos no padrão da superfície. O resultado era uma espécie de tensão pictórica que não encontrava similar na arte ocidental desde a arte do mosaico romano tardio. Os pequenos retângulos de pigmentos sobrepostos, dispostos sem nenhuma tentativa de fundir suas bordas, trouxeram a forma pintada para a superfície; ao mesmo tempo, o modelado e a configuração produzidos por estes mesmos retângulos devolviam a forma à profundidade ilusionística. Uma vibração, infinita em seus termos, era estabelecida entre a superfície pintada literal do quadro e o ‘conteúdo’ estabelecido por trás dela, vibração esta na qual reside a essência da ‘revolução’ cezanniana. [...] Cézanne [...] havia sido forçado [...] a tornar a tensão explícita. A cor impressionista, não importa o modo como fosse tratada, dava à superfície pictórica o valor que lhe era devido como entidade física num grau muito maior do que a prática tradicional (2013, p. 75-76).

O percurso da maneira de pintar de Cézanne que culmina nesta revolução pode ser bem observado na série de pinturas baseadas em *La Montagne Saint Victoire*. Nos exemplares pintados a partir de 1904, tais como *La Montagne Saint Victoire* e *La Montagne Saint Victoire vue des Lauves I-6*, os efeitos da relação entre cor e superfície podem ser mais bem observados. Certamente, se esse ensaio de Greenberg não é a principal matriz criadora desta narrativa para os pintores do Expressionismo Abstrato, ele pelo menos consolidou uma visão comum ao grupo norte-americano da década de 1950 sobre a ênfase na superfície pictural. As ideias de Feldman a respeito da superfície nascem neste ambiente cultural. Segundo Feldman,

Os pintores do Expressionismo Abstrato levaram a superfície afluyente de Cézanne a um passo adiante para o que Philip Pavia caracterizou como ‘espaço cru’. Rothko descobriu, mais adiante, que a superfície não tem que ser ativada pela vitalidade rítmica de um Pollock para manter-se viva – que ela poderia existir como um relógio de sol estranho, vasto e monolítico, por assim dizer, com o mundo exterior refletindo sobre ele apenas outro significado – outra respiração (FELDMAN, 2000, p. 84)

De acordo com esta narrativa muito disseminada na vanguarda americana, são os pintores do Expressionismo Abstrato que continuam a busca de Cézanne pela ênfase da superfície pictural. O próprio pintor moderno Pablo Picasso não teria visto que a maior contribuição de Cézanne “não era [sobre] como fazer um objeto, nem como este objeto existe no curso do tempo, no tempo ou sobre o tempo, mas como esse objeto existe como tempo” (2000, p. 86). Este modo de se enunciar o valor da pintura de Cézanne intenciona salientar uma concepção do tempo diferente daquela que o trata como fundo, assim como o espaço superficial não é o fundo sobre o qual se delineiam as formas, posteriormente preenchidas pelas cores. A atenção recai sobre o próprio espaço composto como cores. São elas que revelam e compõem a superfície. O tempo também não deve ser tomado como uma categoria de fundo, mas deve resultar dos próprios objetos.

Esta narrativa possui pontos em comuns com aquela realizada por Newman. Para ambos, a pintura vai perdendo um conteúdo narrativo-mítico a medida em que se adentra o terreno das vanguardas. Mas a ênfase no aspecto literal da imagem (imagem auto-evidente), na sua superfície e não em seu conteúdo apenas, não acontece em qualquer manifestação vanguardista. Feldman afirma, por exemplo, que Picasso teria deduzido de Cézanne um “sistema” de pintura, o que teria levado o cubismo a uma incapacidade de exposição da superfície. De modo semelhante, Newman aponta limitações ao sublime em Picasso e Mondrian, bem como da arte moderna como um todo, atribuindo tal incapacidade ao formalismo geométrico que apenas restaura a ênfase na experiência do belo. Portanto, é possível afirmar que a utilização de um sistema, juntamente com seus aparatos de medida numérica ou formal-geométrica, é o impeditivo maior para realização plena de exposição da superfície no contexto das vanguardas, tanto para Feldman quanto para Newman. Tais recursos, quando usados como principal meio de feitura da obra, acabam por colonizar a percepção em favor das relações, em um primeiro momento formais e, em última medida, numéricas pela possibilidade de reconhecimento das medidas. O que aflora de tais recursos é sempre a relação, o tratável. A afirmação da limitação da música dodecafônica em expor as intensidades, segundo Lyotard, é análoga a este posicionamento de Feldman e Newman.

Na narrativa de Feldman, muitos compositores das vanguardas musicais também negligenciaram a exposição da superfície ao submeter a experiência do tempo ao domínio da medida temporal. Mas como poderia ele realizar o mesmo projeto em música? Em certa passagem, Feldman expõe um diálogo ao telefone com seu amigo Brian O’Doherty, o qual se apresenta abaixo:

“Brian”, eu perguntei, “o que é a superfície da música sobre a qual eu estou sempre conversando com você? Como você poderia defini-la ou descrevê-la?”
 [...] ele apareceu com o seguinte pensamento:
 “A superfície do compositor é uma *ilusão* na qual ele põe alguma coisa real – o som. A superfície do pintor é alguma coisa *real* a partir da qual ele cria uma *ilusão*”
 Com esses excelentes resultados, eu continuei. “Brian, você agora poderia diferenciar”, eu disse, “entre uma música que tem uma superfície e uma música que não tem?”
 “Uma música que tem superfície *constrói* com o tempo. Uma música que não tem uma superfície *submete-se* ao tempo e torna-se progressão rítmica”
 “Brian”, eu continuei, “Beethoven tem uma superfície?”
 “Não”, ele respondeu enfaticamente.
 “Alguma música que você conhece da civilização ocidental tem uma superfície?”
 “Exceto pela sua música, eu não consigo pensar em nenhuma” (FELDMAN, 2000, p. 85)

Apesar de seu caráter anedótico, esse trecho nos ajuda a compreender algumas questões em curso. Uma música com superfície, ou seja, uma música que evidencia sua superfície constrói, ou constrói-se, juntamente com o tempo, e não apenas recorta-o como uma progressão rítmica. A experiência da passagem dos objetos é a experiência da passagem do tempo, e não a experiência de tais objetos submetidos à ênfase na medida temporal, na relação entre tais medidas. A superfície em música é uma ilusão sobre a qual o compositor põe o som, a coisa real. Beethoven não teria, ou não enfatizaria, a superfície musical em suas composições pelo motivo dedutível de que trataria o tempo como progressões rítmicas e harmônicas, nas quais as relações estão sempre em evidência. Feldman chega a afirmar que,

desde Machaut até Boulez, o conteúdo da música [...] tem sido sempre sua construção. Melodias ou séries em 12 tons não acontecem simplesmente. Ritmos não aparecem do nada. Eles devem ser construídos. Demonstrar qualquer ideia formal em música, seja como estrutura ou limitação, é uma questão da construção, na qual a metodologia é a metáfora controladora da composição. Mas se nós quisermos descrever a *superfície* de uma composição musical, nós incorreremos em dificuldades. É aqui que a analogia com a pintura pode nos ajudar (2000, p. 83).

Neste trecho pode-se notar a associação entre a ideia de construção musical e metodologia – a metáfora controladora da composição. Segundo Feldman, os exemplares históricos da composição musical estão comprometidos com esta associação. Tal enunciado possui uma certa carga de verdade, uma vez que o percurso da composição musical calcado na melodia como elemento condutor – o motivo construtivo – permeia os métodos de

composição, pelo menos, desde o aparecimento da polifonia ocidental escrita. Basta olharmos para: o processo de medida dos motetos baseado nos conceitos de Talea e color; o papel do motivo melódico a ser imitado na polifonia franco-flamenga; o papel da melodia principal na emergência da monodia acompanhada; a nomeação da melodia principal da fuga como sujeito, constituída de identidade forte em relação aos outros elementos a fim de que pudesse ser bem reconhecida na imitação; o papel do tema principal da sonata; e, por fim, a maneira como o serialismo de Boulez (dentre outros) rearticula muitos destes elementos expandindo o alcance da medida e da estruturação musical sem se alijar da construção melódica⁵³. O uso da melodia, mesmo quando complexificada pelo serialismo integral e por compositores da segunda metade do século XX, acaba por associar medida, condução do discurso, identidade nítida dos objetos e construção. Essa percepção é análoga à percepção de profundidade da pintura, o que significa pensar que os sons, nesta maneira de se compor predominante no repertório histórico, funcionam como suporte para evidenciar suas próprias metodologias de organização e sistematização, evidenciando-se a relação entre eles e não eles em si.

Mas o que poderia Feldman querer expor, quando afirma possuir uma obsessão pela busca da superfície? Como não evidenciar a construção e sim compor com o tempo? Feldman está “interessado em alcançar o tempo em sua existência não estruturada”. Ele diz:

eu estou interessado em como essa besta vive na selva - não no zoológico. Eu estou interessado em como o tempo existe antes de metermos nossas patas neles – nossas mentes, nossas imaginações, dentro dele (2000, p. 87).

Essa nitidez de projeto artístico se põe através da negação do projeto de Stockhausen de suportar sua composição por um sistema teórico capaz de estruturar o material sonoro de forma complexa e possibilitar sua manipulação.

[...] Feldman considera que os sons devem ser eles mesmos, livres de todas as constrições ligadas aos sistemas [...] o tempo deve igualmente ser deixado tranquilo, em liberdade, e se manifestar segundo sua própria natureza: ele não pertence a pessoa nenhuma, ainda mais ao compositor (GAREAU, 2006, p. 30).

E Gareau continua:

⁵³ Bitondi realiza uma interessante análise comparativa entre obras de Luciano Berio, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez, trabalhando “hipótese de que a estruturação melódica nas peças analisadas preserva características verificáveis no repertório tradicional”(2006, p. 94). Além disso, Bitondi enfatiza os aspectos que emprestam direcionalidade na escuta de tais obras. Isso reforça a ideia de que, apesar de toda tentativa de desmontagem de diversos modos de estruturação musical tradicionais, o uso melódico calcado na tradição ainda aparece como recurso predominante na composição instrumental de diversos contemporâneos de Feldman como um recurso construtivo da profundidade, da previsibilidade e da memorização musical. Este recurso catalisa os esforços de construção dos quais Feldman procura se afastar.

A intenção de Feldman, em deixar o tempo existir de maneira não estruturada, é de criar uma música que se direciona de início e antes de mais nada aos ouvidos e à sensibilidade, e não ao julgamento e ao entendimento. Assim, o tempo não estruturado não é somente uma convicção própria no processo do compositor. Em definitivo, e este talvez seja o ponto mais importante, Feldman deseja orientar a experiência do tempo de seus ouvintes: uma vez que ele evitará de impor sistemas a sua matéria sonora, então ele permitirá uma percepção temporal extraordinária (GAREAU, 2006, p.31)

O que Gareau entende por escuta direcionada aos ouvidos e à sensibilidade nada mais é do que uma escuta quodidativa, uma escuta de algo acontece antes do julgamento que embasa o quid. Acima, ele associa julgamento e entendimento. Realmente o entendimento não é o alvo de Feldman. Mas os julgamentos enquanto juízos reflexivos estéticos são uma modalidade bem-vinda a tal escuta.

Portanto, Feldman compõe de forma a deixar que os sons ocorram em uma temporalidade própria, inerente a eles mesmos, sem serem submetidos a um sistema temporal predeterminado. Segundo Gareau, sem que os sistemas predeterminem a matéria. Nisso, Feldman reconhece uma ação de “não composição”, pois seus anseios são pautados por uma atitude de deixar-se de compor, ou seja, deixar-se de construir para que os sons ganhem vida própria e para que o tempo seja escutado enquanto um acontecimento dos objetos.

Mas devemos problematizar este aspecto. O que se ouve, de fato, é que há um grande esforço composicional para que a superfície musical possa emergir e libertar-se da sua simples constituição como fundo para um objeto frasal. Nesse sentido, o anseio pela superfície se assemelha à busca pela experiência da matéria imaterial, segundo a abordagem do sublime de Lyotard. E, conforme o entrelaçamento que essa temática possui com a temática do acontecimento, é no interior da discussão sobre superfície que emergem também as questões do tempo. A busca do compositor pelo “som selvagem” nada mais é do que a busca por uma matéria que ainda não se fez na condição de material. A despeito de que notas sejam escritas e de que todos os recursos de composição notada sejam empregados, os sons são arranjados de forma a proporcionar uma escuta que ouve de maneira desencadeada, em outras palavras, uma escuta que desmancha a presunção do espírito sobre a matéria-som na constituição de um encadeamento de sons memorizáveis e, portanto, suscetíveis de domínio. Assim como Cézanne deixa objetos disponíveis a sua própria existência, Feldman deixa os sons serem eles mesmos, livres dos sistemas direcionados à experiência de escuta e livres do entendimento e do julgamento a priori. A composição pretende dispor os objetos sonoros. Nisso ela é inevitavelmente uma composição, fruto da escolha do compositor. Entretanto, tenta dispô-los de modo que possam ser ouvidos no seu aspecto ainda não destinado, quando não estão inscritos em um acordo pleno das instâncias do discurso (destinador, destinatário,

referente e sentido). O espírito desmantelado não consegue exatamente entender o percurso musical, a direcionalidade. Busca-se ouvir cada som colocado, ou cada conjunto de sons, como um acontecimento.

4.2 Linha nascente e nuance da cor em *The Viola In My Life I*

A obra *The Viola In My Life I* (1970) pertence ao momento de retomada da escrita tradicional, juntamente com o restante do ciclo - *The Viola In My Life I-IV* (1970-1971) e com obras mais conhecidas como *The Rothko Chapell* (1971). *The Viola In My Life I* é uma obra composta para grupo instrumental de câmara, contendo uma flauta, um piano, um violino, um violoncelo, percussão (para um instrumentista tocando bumbo, tons, vibrafone, glockenspiel, wood-block, temple-block) e uma viola – designada na partitura como solista. De maneira geral, a utilização dos instrumentos é marcada por incidências espaçadas de ataques de uma nota estendida (sustentada ou apenas ressoada) dentro de uma determinada duração, inscritos em uma alternância constante de fórmulas de compasso. Apenas a viola encadeia mais de uma nota de maneira sucessiva sem que essas estejam separadas por uma pausa. Este é um dos aspectos que garantem sua função solística quase imperceptível, sobre a qual serão traçados maiores comentários adiante.

Os ataques dos instrumentos variam em sua dinâmica de articulação que compreende a seguinte gama:

- Arcada convencional, *pizzicato* e *tremolo*, para as cordas, com a utilização esporádica de apojeturas e harmônicos. Em dois momentos específicos, é possível notar a ocorrência de um acorde tocado de forma arpejada e em *pizzicato* na viola e no violoncelo.
- Ataques convencionais no piano. Em alguns poucos momentos, pode-se notar a existência de apojeturas. O piano pode aglomerar mais de uma nota tocada simultaneamente, como um acorde, mas não se ouve um encadeamento de acordes. Não há reiteração dos acordes sem que eles estejam separados por pausas.
- Ataque convencional, para a flauta, podendo conter pequenas apojeturas e a articulação *frullato*;
- Baquetadas convencionais ou em *rulos*, para percussão. Somente em alguns momentos podemos encontrar a ocorrência de duas notas tocadas simultaneamente no vibrafone.

FIGURA 6: Aspecto geral da partitura de *The Viola In My Life I* (1971)

Fonte: Feldman (1970, p.1)

A gama de ataques acima é combinada com notas espalhadas por todo registro, mas de forma que uma intensidade de volume sempre baixa possa ser executada. Não encontramos, por exemplo, notas excessivamente agudas na flauta (a mais aguda é um *láb 4*), sendo que boa parte delas se encontra na região médio grave do instrumento. Na flauta, podemos ouvir um *do#3*, pertencente ao registro grave no qual o instrumento possui pouca intensidade sonora com características timbrísticas peculiares, com notas restritas ao espaço da clave de sol, sem linhas suplementares agudas. No pensamento da orquestração tradicional, esse é um registro da flauta pouco utilizado quando se pretende que o instrumento apareça na trama orquestral com nitidez. O uso que Feldman faz dele requer uma intensidade muito baixa dos outros instrumentos que soam conjuntamente com a flauta. Na percussão, os *rulos* possuem a função equivalente à arcada convencional dos instrumentos de cordas, podendo trazer o aspecto de sustentação do som para instrumentos que, originariamente, possuem um envelope sonoro marcado pela predominância de ataque, decaimento e ressonância (envelopes de sons sem sustentação). A presença do *frulatto*, na flauta, cria uma gradação de semelhança entre seu som convencional, os *rulos* da percussão e os *tremolos* das cordas. Enquanto isso, os pizzicatos das cordas trazem um aparentamento destas ao som sem grande sustentação do piano e da percussão.

No aspecto harmônico, podemos encontrar recorrências de notas e de acordes, mas nenhum uso sistemático das alturas pôde ser observado neste momento de análise⁵⁴. Alguns acordes do piano reaparecem ora de maneira integral, ora com alguma nota subtraída, em diversos momentos da peça. Em certas aparições, podemos observar uma permutação de registro de uma de suas notas. Aparentemente, a escolha das alturas mantém um aspecto de cluster filtrado, nos quais os aglomerados de altura não necessariamente preenchem toda a gama de semitons entre uma nota e outra, mas possuem a perturbação interválica típica da superposição de segundas maiores e menores, ou suas respectivas inversões. Outros instrumentos podem aparecer executando uma das notas destes acordes, anteriormente pertencentes ao piano. Ou, em certas ocasiões, executam alguma nota adicional ao piano que complementa o aspecto de cluster filtrado. O que se pretende reforçar a respeito das alturas é que elas constituem um suporte para as micro-variações do som que serão melhor comentadas mais adiante em analogia à nuance da cor do Expressionismo Abstrato. Assim, as alturas não tem por função o estabelecimento de um sistema harmônico direcional, apresentando uma aspecto fragmentário.

De maneira geral, a partitura de *The Viola In My Life I* é caracterizada por um aspecto rarefeito de ocorrências apoiado por uma grande quantidade de pausas. As pausas ocorrem como intervalos de silêncio entre algum aglomerado sonoro e outro, mas possuem também a função de rarefazer a presença sonora dentro de um mesmo aglomerado. Rampin reconhece um uso muito similar deste recurso em outras obras de Feldman e o denomina “moldura vertical”, que consiste em um “padrão simétrico de textura harmônica dentro de uma moldura (entre pausas) que varia a memória temporal” (2008, p. 121). A combinação constante entre diferentes ataques aplicados a apenas uma nota (ou apenas um som, no caso de instrumentos sem altura definida), separados por pausa, em diferentes registros de altura e sem um tratamento sistemático da harmonia, traz como consequência uma ênfase auditiva no som e não na nota significada dentro de um encadeamento harmônico melódico. Além de variar e diluir as possibilidades de memorização, esse recurso também reforça o aspecto de rarefação dos eventos sonoros.

⁵⁴ Em diversas passagens dos analistas da música de Feldman, pode-se observar a afirmação de que Feldman não utilizava um sistema composicional, em especial para o parâmetro das alturas. Isso não impede que uma análise possa reconhecer padrões sistemáticos inconscientes usados pelo compositor. O que se percebe de fato, nos escritos de Feldman, é que o compositor buscava fugir de tal sistematização recorrendo a uma maneira heurística de composição. O presente trabalho não tem por finalidade investigar um sistema subjacente nos lugares nos quais o compositor afirmou não haver sistematização. No entanto, destacamos a avaliação de que esta é uma pergunta carregada de interesse.

As notas não são escritas em função da criação de um discurso harmônico/melódico, mas apenas com uma função comunicacional entre intérprete e compositor inerente à notação, como mais um dentre seus parâmetros. Há uma subversão da nota, na sua função melódico-harmônica, em função da escuta do som. Esse aspecto é reforçado por uma tentativa de apagamento dos ataques, exemplificada por um sinal de crescendo diversas vezes presente nos instrumentos de altura definida a cada ocorrência de uma nota. Acaba-se por ouvir, portanto, sons que se iniciam e se estendem ao longo de uma determinada duração. Mesmo os acordes do piano são ouvidos como uma resultante sonora complexa, marcada por um ataque, mas que estimula muito mais a escuta do desenrolar dos batimentos entre as notas na sua ressonância do que a relação harmônica entre elas.

Tais elementos destacados nesta descrição reforçam um posicionamento de Feldman a respeito da importância da orquestração para sua composição:

Eu penso que o que realmente faz um compositor distinguível de outro compositor, exceto por Stockhausen, é sua instrumentação. E isso é algo que eu sei que meus alunos mais sofisticados nunca falam a respeito, nem nunca pensam a respeito. Eles sentem que é uma coisa *ad hoc* – quaisquer instrumentos – são as notas que lhe são dadas por Deus, as ideias, em um sentido que elas dão para obra uma certa distinção, naturalmente [...] Eu sinto que a orquestração é outro dom. E Varèse, uma vez, disse para mim: ‘orquestradores são natos’. Ele nunca disse compositores são natos, ele usou a palavra *orquestradores* (FELDMAN, 2000, p.160).

Complementarmente, este outro trecho reposiciona o que Feldman gostaria de dizer com isso. Certa vez em Berlin, um homem que havia ouvido suas obras achou-as “coloridas”. Feldman respondeu: “Eu não estou interessado em cor [...] Minha definição de composição é: a nota certa, no lugar certo, com o instrumento certo” (FELDMAN, 2000, p. 160). As duas citações mostram a valorização do conhecimento dos instrumentos como recurso de produção sonora, valorizando-se as características peculiares e distintas de cada um deles. Mas o que ele orchestra não são estruturas melódicas, acompanhamentos e nem mesmo texturas e camadas, como as de um Varèse ou de um Ligeti. Feldman orchestra a nota, paradoxalmente, para que ela desapareça em favor do aparecimento-acontecimento sonoro, em favor da nuance timbrística que ela possa favorecer.

Fora mencionado, anteriormente, o papel solístico da viola em *The Viola In My Life I*. No decorrer da obra, sempre ouvimos ocorrências rarefeitas de sons dispostos ao longo do tempo. Nunca uma melodia ou uma hierarquização entre um instrumento e outro, tal como uma melodia e um acompanhamento, é estabelecida de maneira propriamente dita. No entanto, se pensarmos que uma ideia de melodia pode ser definida pelo encadeamento mínimo de duas notas, podemos dizer que Feldman joga com tais pré-requisitos mínimos como se nos

pusesse a perguntar: quando é que as notas deixam de ser ouvidas como entidades individuais e passam a ser ouvidas como integrantes de uma melodia? Quais os parâmetros mínimos para que possamos identificar uma melodia como tal? Quando, portanto, que uma melodia nasce?

Uma sequência de duas notas consecutivas nunca ocorre nos demais instrumentos, com algumas pequenas e específicas exceções. Dentre essas exceções, há uma sequência de duas notas *mi 2* tocadas em rulo no tímpano e de quatro notas tocadas consecutivamente pelo percussionista, mas em instrumentos diferentes (tímpano – bumbo – tímpano – bumbo). Nas notas consecutivas do tímpano, a articulação rulo impede que essa sequência seja ouvida como dois sons diferentes, permanecendo a escuta de apenas um som contínuo (FIGURA 7). No entanto, na viola, vagarosamente emergem algumas sequências de duas ou mais notas ao longo da obra. Em um primeiro momento, elas são iguais. Em um segundo momento, elas são diferentes entre si.

FIGURA 7: Compassos 29-34 de *The Viola In My Life I*.

Notas consecutivas repetidas escritas para tímpanos e para viola. Fonte: Feldman (1970)

FIGURA 8: Compassos 52-57 de *The Viola In My Life I*.

Uma sequência de quatro notas é executada na viola no compasso 54. Fonte: Feldman (1970)

Um dos elementos que tornam as sequências de notas da viola marcantes é a não ocorrência de outro som entre elas. Tais aparições, que vão se aglutinando ao longo da peça, sugerem o nascimento de uma melodia a partir de seus elementos mínimos. Uma melodia temática, no sentido tradicional, com motivos de forte identidade, nunca se estabelece. Mas os contornos mínimos de aparição desta melodia fazem com que as notas da viola se constituam como uma tênue (aparentemente precária) linha melódica que se sobressai sobre os outros sons. Gostaria de denominar esse evento como a emergência de uma *quase-melodia*. Ela pode ser ouvida como se estivesse em estado nascente. Há uma declaração de Feldman que corrobora este sentido, com a adjunção de um outro elemento que garante o relevo desta linha em relação a superfície plana: os sinais de crescendo escritos para viola. Vejamos:

Desde 1958 [...] a superfície de minha música era bastante plana. Os crescendos da viola são um retorno da preocupação com a perspectiva musical que não seja determinada pela interação de ideias musicais correspondentes – mas, antes, como um pássaro tentando voar em uma paisagem restrita (FELDMAN, 2000, p.90)

O vôo se encontra em estado de tentativa, tendendo a nascer. Recuperemos as observações realizadas a partir do quadro *The Voice*, de Newman, presente no capítulo II. O quadro se caracteriza por uma camada aparentemente monocromática, com micro variações de matiz, da qual emerge uma linha em estado nascente. A descrição de Lyotard, retomada

por Vall (Capítulo II), insiste no sentido deste fato pictórico como sendo um acontecimento, na qual a ocorrência da linha ainda está imersa na impossibilidade de senti-la, como se a linha habitasse entre o visível e o invisível. Ela não é ainda uma linha estabelecida. Ficamos confusos se ela habita as micro-variações infinitesimais de matiz da cor ou se tais variações já são suficientemente saturadas, naquela ocorrência, para que possamos distingui-la como uma linha de fato em uma pintura que só apresentava campos de cor. Esse é o acontecimento, a linha em estado nascente. Essa é, também, a tensão entre conteúdo e superfície: um objeto, em sua constituição mínima, ensaiando se desprender do monocromatismo que o torna invisível. A dúvida não é do entendimento, mas sim do olho, da sensibilidade que ainda não sente completamente o que crê sentir. A experiência da escuta de Feldman é análoga. A dúvida não é do entendimento e muito menos da análise da obra. A dúvida, tanto quanto o vislumbre da existência de uma melodia, é do ouvido, da escuta.

Para que possamos compreender essa tensão entre a cor e a quase-linha que emerge enquanto transformação destas variações, há de se compreender o que seria a cor no tratamento composicional de Feldman. Paradoxalmente, ele diz não estar interessado em cores. Na realidade, o que se observa é a transferência de um pensamento a respeito da cor, oriundo de varias matrizes de influência presentes na pintura e na crítica da pintura, para a orquestração. Se a orquestração é a metonímia da composição, a cor é uma metáfora do som. A variação colorística, proveniente da tradição de Cézanne ou dos tapetes orientais, transforma-se em variação de padrões sonoros que mantêm o mesmo aspecto estático de ênfase na superfície. Em um texto intitulado *Crippled Symmetry* (1981), Feldman enuncia sua admiração por certos tipos de tapetes orientais que se utilizam de uma técnica de tintura chamada *abrash*:

A escala de cor de muitos dos tapetes não urbanos parece mais extensiva do que ela é na realidade, devido a grande variação de tons da mesma cor (*abrash*) – um resultado do fio tendo sido tingido em pequenas quantidades. Como um compositor, eu reajo a esse aspecto muito singular que afeta a coloração de um tapete e sua criação de uma nuance micro-cromática geral. Minha música foi influenciada principalmente pelos métodos nos quais a cor é usada em dispositivos essencialmente simples. Isso me fez questionar a natureza do material musical. O que poderia ser usado para acomodar, por meios igualmente simples, a cor musical? Os padrões⁵⁵ [*patterns*] (FELDMAN, 2000, p. 139)

⁵⁵ Feldman utiliza a palavra *patterns*. Na tradução francesa, realizada por Bosseur, este termo está traduzido como “motifs” (FELDMAN, 2008, p. 267). Se traduzirmos o termo de Feldman em concordância com a tradução francesa, utilizaríamos a palavra motivo. No entanto, o que se quer marcar aqui é uma diferença em relação à utilização musical tradicional do motivo melódico, optando-se pela tradução literal do termo *patterns* como padrão.

Chamarei este uso da palavra cor, quando adaptada para a situação musical, de metáfora da cor, pois trata-se de um empréstimo do termo cor das artes visuais para se referir ao universo sonoro. Neste caso, ocorre uma analogia entre a variação de nuances da cor e a variação de nuances do som. No trecho acima, a metáfora da cor está assumida. As variações microcromáticas dos tapetes estão transpostas para variações musicais realizadas através da técnica composicional, desenvolvida pelo compositor, denominada “crippled simetry” (simetria truncada). Tal técnica consiste na manipulação das quantidades temporais musicais de um determinado complexo sonoro, organizadas de forma assimétrica para anular uma espécie de relógio interno da percepção do tempo musical tradicional, decodificado em pulsos. Juntamente com a redução da melodia e da frase musical em elementos mínimos, também procura desmanchar a escuta periódica que funciona através do par “antecedente/consequente”. Na longa duração das obras, tal simetria tende a apagar a escuta formal tradicional, através do embaralhamento da memória, trazendo a mesma impressão de imobilidade temporal, ou mobilidade lenta não cronométrica. A visão sobre tais tapetes proporciona uma percepção peculiar: tanto suas cores quanto as figuras resultantes de seus padrões, quando vistas de longe, parecem iguais. Mas, quando vistas de perto, são levemente diferentes entre si.

FIGURA 9: Tapete da coleção de Joseph V. McMullan.



Fragmento de um tapete de originado, provavelmente, de Anatólia do século XVI. O tapete faz parte da coleção de Joseph V. McMullan, exposta no The Metropolitan Art Museum de New York no ano de 1970 (THE METROPOLITAN ART MUSEUM, 1970, p.6-8). A coleção é mencionada em *Crippled Symmetry* (FELDMAN, 2000). O tapete exemplifica tanto as observações a respeito da simetria dos padrões como a técnica de coloração dos fios.

O próprio compositor reconhece que a “simetria desproporcional” não é uma particularidade da sua música. Seja no nível da “rítmica” ou no nível da justaposição das “frase”, ela “caracteriza o desenvolvimento musical do século XX” (2000, p. 134). Mas a maneira como ela é usada por compositores como Stravinsky, Schoenberg, Satie ou Reich ainda mantém características perceptivas próprias da construção musical que esconde a superfície e submete a escuta temporal a uma medida de seus padrões rítmicos. Feldman salienta três destas características relativas aos seguintes três pontos: “grade”, “escala” e “antecedente/consequente”.

A grade diz respeito a uma estrutura de pulsos que funcionaria como uma régua de medida temporal: “No momento em que um compositor anota o pensamento musical em um ictus constante, uma espécie de grade já está em operação, tal como uma régua” (2000, p. 136). E a maneira como os compositores da primeira metade do século XX organizam suas assimetrias sobre tal grade temporal parece, para Feldman, apenas um novo arranjo do jogo de frases antecedentes e consequentes da era da música clássica:

Se nós examinarmos o fraseado assimétrico – seja na maneira rígida de *Sacre* de Stravinsky, na maneira suave de *Socrate* de Satie, ou na duplicação da prosa irregular de *Erwartung* de Schoenberg – nós veremos que o particionamento do tempo está fortemente direcionado para se ouvir o processo da grade em funcionamento como um mosaico. Nós também reconhecemos uma ‘conversação’ entre as frases remanescente historicamente. Nesse sentido, essas três obras primas da assimetria da primeira metade do século XX eram consequência do constructo em blocos simétrico de antecedentes e consequentes da época clássica (FELDMAN, 2000, p.136)

Portanto, não adianta desmanchar a simetria reconstituindo uma grade temporal e reforçando os blocos frasais de antecedente e consequente. É necessário que este processo aconteça em todos os níveis da organização temporal: no nível do motivo, aquele ao qual estamos chamando de padrão; no nível da frase, na justaposição temporal de padrões que evita a formação de antecedente e consequente; e na longa duração com a intenção de desorganizar a escuta formal, no nível que Feldman chama de escala.

Sobre *Triadic Memories* (1981), peça para piano solo do período final de produção de Feldman, ele escreve:

Em *Triadic Memories*, existe uma seção de diferentes tipos de acordes na qual cada acorde é repetido vagarosamente. Um acorde poderia ser repetido três vezes, outro,

sete ou oito – dependendo de quanto tempo eu sentia que ele deveria continuar. Rapidamente, em um acorde novo, eu esqueceria o acorde reiterado antes deste. Eu então reconstruí a sessão inteira: rearrajando sua progressão anterior e mudando o número de vezes que um acorde em particular era repetido. Esta maneira de trabalhar era uma tentativa consciente de *'formalizar' uma desorientação da memória*. Acorde são repetidos sem qualquer padrão discernível. Nesta regularidade (penso que há gradações ligeiras de tempo) existe uma sugestão de que o que nós ouvimos é funcional e direcional, mas nós brevemente reconhecemos que isto é uma ilusão; um pouco como caminhar nas ruas de Berlin – onde todos os prédios parecem diferentes, mesmo se eles não forem. (FELDMAN, 2000, p.137-138, grifo nosso)

O compositor declara que opera uma organização das quantidades de repetição que sugere certa funcionalidade e certa direcionalidade, porém, ilusórias. Os arranjos das quantidades de repetição são manipulados de forma a se assemelharem a uma regularidade mas que, de fato, não existe. O intuito é formalizar uma desorientação da memória. Em *Triadic Memories*, tal manipulação pode ser observada nas durações, nos números de repetições e na quantidade de vezes que um padrão ou acorde encontrado no interior dos sinais de ritornello é repetido.

FIGURA 10: *Triadic Memories* (a).



Fonte: Feldman (1987, p. 41)

É importante observar que o aspecto simétrico desta técnica de reiteração e mudança repentina do acorde reiterado é importante para o efeito de superfície, pois imputa certa monotonia repetitiva na construção, mas em um caminho diferente da repetição associada à variação lenta, gradativamente ordenada e direcional do minimalismo de compositores como Steve Reich.

Outro trecho interessante *Triadic Memories* é exemplificado pelo excerto a seguir:

FIGURA 11: *Triadic Memories* (b).



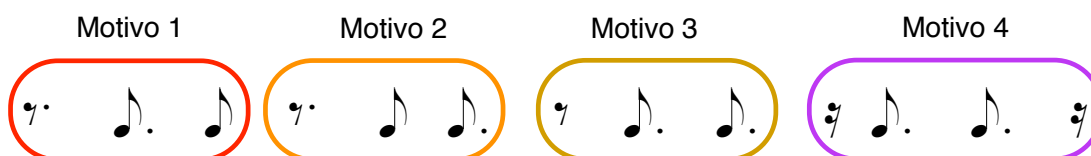
Fonte: Feldman (1987, p. 41)

Nesta passagem, podemos observar o que Gareau chama de “durações simples” com fórmulas de compassos em alternância. Segundo ele,

[...] o acúmulo de durações simples apresentadas no interior de compassos dos quais a métrica é constantemente modificada não permite nos situarmos no tempo, nem percebermos uma forma de organização que traga um elemento de estabilização. Se a partitura apresenta um nível de precisão elevada para Feldman, na escuta, *temos a impressão de uma desordem*, de uma música quase improvisada. Para o compositor, trata-se de um outro meio de obter um efeito de um tempo não estruturado. O metro, que serve geralmente para criar uma estabilidade temporal pela repetição e por sua previsibilidade, torna-se, aqui, o principal fator de desorientação e de instabilidade. Cada duração ouvida deve ser percebida por ela mesma, e não mais como integrante de uma unidade maior (GAREAU, 2006, p. 70, grifo nosso)

Na mesma obra, encontramos uma seção inicial baseada em uma alternância de quatro padrões rítmicos conforme se segue:

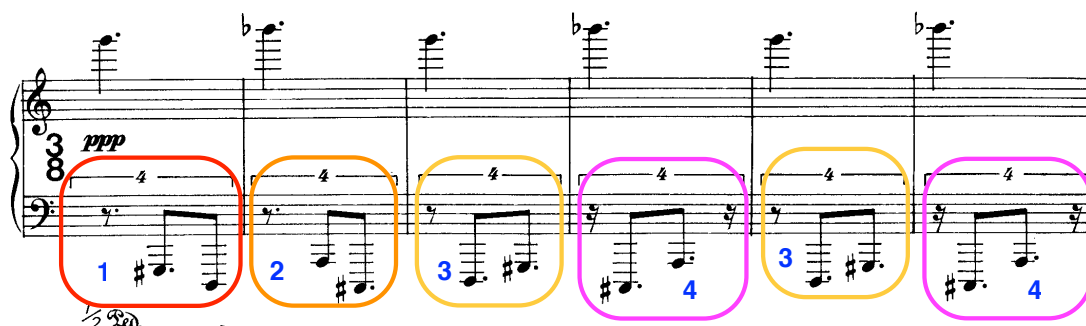
FIGURA 12: Padrões rítmicos em *Triadic Memories*.



Fonte: Adaptado de Gareau (2006, p. 65)

Os quatro motivos podem ser considerados variações muito similares entre si. O primeiro deles é apresentado logo no início da obra, no segundo pentagrama do piano (mão esquerda):

FIGURA 13: *Triadic Memories* (c).



Fonte: Feldman (1987, p. 41)

No decorrer da obra, podemos observar a inexistência de um padrão de repetições e aparições dos motivos na maneira como a própria extensão de tal procedimento de repetição não possibilita uma retenção na memória detalhada de qual foi a sucessão de motivos apresentados⁵⁶. Como tais motivos são muito similares e a diferença entre eles se dá por um ligeiro deslocamento rítmico, o ouvinte pode ter a impressão de que o motivo está sendo repetido literalmente a cada apresentação (a cada compasso). E as ocasiões em que um motivo é reapresentado no compasso seguinte, como repetição literal, reforçam a percepção de semelhança exata entre os motivos. Assim, até mesmo a repetição literal desempenha uma função de embaralhamento, pois não se tem a segurança, do ponto de vista da escuta sem partitura, de que os motivos se sucederam com semelhança literal ou levemente variados. No que tange a rítmica, a aparência é de indiferença entre os motivos. Deve-se a isso a escolha da palavra *simetria* para a nomeação de tal técnica, pois não se trata nem de uma simetria literal e nem de uma assimetria rigorosa. Nestes dois casos, seria necessário que se percebessem com rigor as unidades de medida (chamadas por Feldman de “grade”) para que uma diferenciação nítida emergisse na percepção. Mas uma simetria ligeiramente diferente joga o foco da percepção para uma passagem menos cronométrica do tempo, como se cada reaparição de um determinado padrão rítmico ou acórdico possuísse um desenrolar do tempo de modo próprio e peculiar, como um objeto de Cézanne.

Embora o ensaio *Crippled Simetry* tenha sido escrito em no ano de 1981, podemos observar um tratamento semelhante quanto a essas variações em obras anteriores, como é o caso de *The Viola In My Life I*. Podemos encontrar uma outra face da mesma técnica presente no modo como Feldman dispõe os ataques dos eventos sonoros:

⁵⁶ Gareau (2006, p.66-68) expõe um quadro detalhado da sucessão de aparecimento das quatro variantes de padrões rítmicos acima assinaladas nos primeiros 90 compassos de *Triadic Memories*. O quadro ajuda a compreender a inexistência de um padrão que ajude a reter a ordem linear dos eventos na memória.

FIGURA 14: *The Viola In My Life I*, compassos 81-92.

Fonte: Feldman (1970, p. 8)

No trecho que se inicia no compasso 86 e se estende até o compasso 92, podemos notar a reiteração de uma mesma nota no vibrafone (*Dó # 3*), um mesmo acorde no piano (notas *Mi 3, Fa 3, Si 3, Fa# 4*, esta última acompanhada de uma apojetura inicial na nota *La 4*), uma mesma nota na viola (*Sol 2*) e uma mesma nota no violoncelo (*Lá 2*). Ao final da seção, podemos notar a aparição de um ataque de flauta na mesma nota (*Dó # 3*) do vibrafone, enquanto o percussionista executa um *rulo* no temple block. Abaixo, um gráfico nos ajudará a visualizar as medidas dos tempos de ataque de cada instrumento, dentro de seus respectivos compassos:

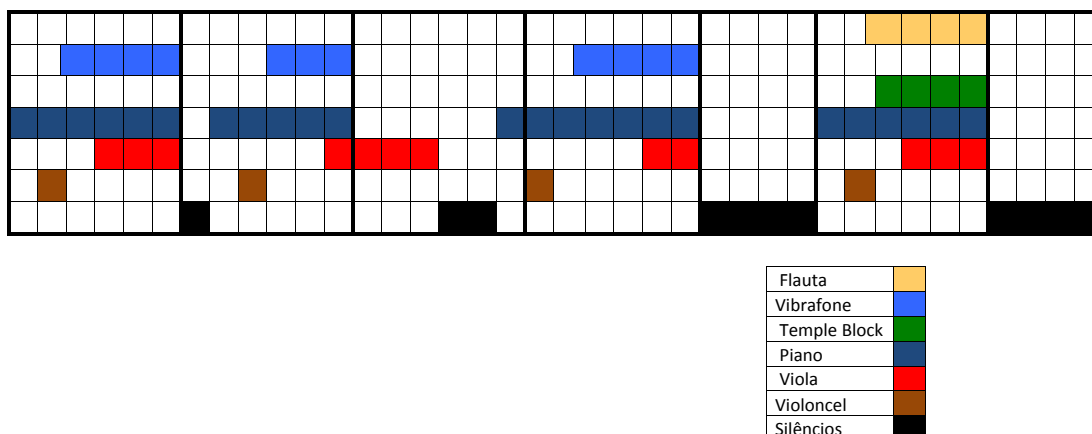
FIGURA 15: gráfico *The Viola in My Life I* (compassos 86-92).

Gráfico de eventos sonoros de *The Viola in My Life I* (compassos 86-92) em sua proporção temporal. Fonte: Feldman (1970).

Podemos observar que, apesar de possuir 7 compassos de extensão, a passagem possui 4 reiterações do mesmo padrão intercaladas por silêncios. As durações de cada evento em cada um dos instrumentos não é a mesma em cada repetição do padrão. Se tomarmos por exemplo o vibrafone, na primeira aparição do padrão, a duração de sua nota é de $4 + \frac{1}{3}$ de semínima, enquanto na segunda aparição, sua nota dura 3 semínimas. O acorde do piano dura, sucessivamente, 6, 5, 7 e 6 semínimas. O instrumento que apresenta um comportamento mais padronizado é o violoncelo que possui sempre durações de 1 semínima. Mas além das durações, as posições de cada ataque em relação aos outros ataques também sofre variações a cada apresentação do padrão. Na primeira aparição, o piano ataca, o violoncelo ataca 1 semínima depois, o vibrafone ataca 1 semínima e $\frac{2}{3}$ de semínima depois do piano e a viola ataca 3 semínimas depois do piano. Na segunda aparição, após 1 semínima de silêncio, o piano ataca, o violoncelo ataca 1 semínima depois, o vibrafone ataca 2 semínimas depois e a viola ataca 4 semínimas depois. A relação entre os ataques que se apresenta de forma mais uniforme acontece entre o piano e o violoncelo, que estão sempre defasados pela duração de 1 semínima.

Na última aparição do padrão, temos dois elementos novos: uma flauta passa a tocar a mesma nota executada pelo vibrafone nas aparições anteriores; e um temple block aparece no pentagrama de percussão ocupando uma posição temporal de ataque muito semelhante à posição do vibrafone nas aparições anteriores. Neste evento, podemos ver uma boa ilustração da maneira pela qual a metáfora da variação das cores se coloca. Ao se trocar a orquestração da nota *dó#3* do vibrafone para a flauta, realiza-se uma variação mínima de sensibilidade, mantendo-se a identidade da nota e variando-se a identidade do timbre. O *Frulatto* da flauta

faz com que o timbre resultante mantenha um tipo de granulação que o identifica morfológicamente ao *rulo* do temple block. Entre os padrões anteriores e este último, há a variação do timbre da nota. E, internamente ao último padrão, há uma variação na altura (altura definida, nota *dó#3*, na flauta/altura indefinida no temple block) e no ritmo (diferença de locais de ataque; e uma identidade entre flauta e temple block através da característica granular do *rulo* e do *frulatto*. Algo faz com que os sons sejam percebidos como misturados e algo faz com que sejam diferenciados. É uma micro-variação do aspecto sonoro de tais ocorrências. Este tipo de variação se equivale às micro-variações cromáticas dentro de um campo de cor com diferentes matizes, uma vez que a flauta em nota *dó#3* se assemelha ao vibrafone em *dó#3* como pertencentes a mesma cor, porém, com variações de matiz, assim como um Rothko tenta pintar diferentes tons de vermelho ou de preto.

Há de se salientar que a aparição de elementos mínimos impede que as variações de orquestração sejam percebidas como diferentes orquestrações de uma melodia tradicional. Neste aspecto, a melodia tradicional se equivale à linha do desenho na pintura figurativa, posteriormente preenchida com as cores. E os expressionistas abstratos tendem a diluir ou a extinguir o desenho. Os elementos mínimos de Feldman garantem a inexistência, tanto quanto ela for possível, do desenho entendido como melodia (incluindo seus componentes rítmicos) no caso musical.

Esta pequena passagem de *The Viola* ilustra um aspecto da técnica de simetrias truncadas que não se restringe apenas às durações ou à quantidade de repetições de uma determinada nota ou acorde, sendo também dependente da instrumentação e do jogo de notas. Ela ilustra como as diferentes medidas de disposição destes eventos sonoros, uns em relação aos outros, ocasionam a mesma percepção: a sensação de que existe uma repetição literal de um padrão sonoro mas que, na verdade, possui ligeiras diferenças, tanto na disposição temporal como no âmbito da cor sonora. Dado que esta é uma pequena seção da música e que as outras seções são compostas de forma semelhante, torna-se difícil, para a escuta, realizar a tarefa de medição precisa de durações e de proporções temporais exatas entre os eventos sonoros.

Anamnese de escuta 1.

Salientarei um dos aspectos de minha escuta pessoal. Desde que ouvi as obras de Feldman pela primeira vez, em 1996, chamou-me a atenção um sentimento de incapacidade para a apreensão formal de suas obras. Ouvi *The*

Viola In My Life I, pela primeira vez, no início da década de 2000. Desde então, convivo constantemente com a escuta de tal obra. Certa vez, ao realizar escutas comentadas sobre *The Viola*, deparei-me com uma associação de ideias e uma observação do meu próprio fluxo de pensamento e atenção. Na resistência de apreensão do trajeto formal que tal música proporciona, havia tempo suficiente para que o pensamento, ao deixar-se vagar durante a peça, entrasse em diálogo consigo próprio sobre aquela experiência. Esse fato, em si, não é nenhuma novidade para um ouvinte que se presta a perceber e compreender o caminho de composição de obras musicais. Poderíamos pensar o mesmo enquanto escutamos a *Sinfonia n.º5* de Beethoven. No entanto, o grau de identidade melódico/harmônica concisa que as obras de Feldman apresentam é muito menor. Juntamente com as pausas e com os eventos sonoros contínuos, marcados pela duração, há muito mais espaço entre os eventos sonoros rarefeitos para que a consciência vague flutuante durante a escuta.

Lembrando-se da técnica de associação livre e atenção flutuante de Freud, é como se esta música desse espaço aos devaneios do processo figural, portanto, a uma lembrança de um modo de ser típico do processo primário. A obra trabalha sempre no limiar da precariedade de sua identidade, de sua apreensão como um objeto. Deriva, assim, uma impressão de que ela se presta muito mais a ser um ambiente de escuta do que uma construção a ser decifrada. Pois, mais cedo ou mais tarde, a mesma consciência perde seu tonus e desiste de tentar um encadeamento mnemônico ou uma observação formalizada dessa música de aparência informal.

Esta tensão favorece um estado reflexivo de escuta, sensível a pequenas percepções, suscetível a sensações e devaneios minúsculos. Enquanto se escuta algo que se põe como uma presença enigmática, a consciência se estranha, se revê, associa imagens e pensamentos, pergunta-se sobre o enigma que parece nunca ser apreendido e atenta-se para detalhes pouco sensíveis anteriormente. São detalhes do corpo, do ambiente, da própria peça, de outras pessoas. São detalhes, também, da própria escuta, como se houvesse um diálogo heurístico intrassubjetivo e uma percepção a respeito do próprio dispositivo que percebe. Há algo de perlaborativo nisso.

Essa possibilidade se deve a um equilíbrio peculiar existente na música de Feldman entre a presença e a ausência da obra como polo de relação com o ouvinte. Este ambiente de escuta tem algo semelhante ao consultório, no qual temos a chance de ouvir a superfície de nossos pensamentos, aqueles chamados de inconscientes. Lembra o que se debate, no campo da ética psicanalítica, sobre a implicação e a reserva do analista. É uma música que, pela sua capacidade de presença/ausência, pode se colocar na função daquilo/daquele que estaria ali não só para ser ouvido, mas também para nos ouvir. É uma música que dá espaço, que abre o espaço sonoro para que algo ocorra. Faço uma pergunta analógica: essa música ocuparia, assim, um lugar de analista ou de analisando? Ela nos recebe para esse devaneio ou ela deve ser vista e interpretada?

Parece que tentamos decifrá-la, mas ela acaba por nos decifrar. O enunciado pode parecer um tanto quanto paradoxal: é como se a música nos ouvisse. A questão não é se o modelo interpretativo do consultório ou a teoria psicanalítica servem ou não para pensar essa escuta. A questão é que, em ambos os casos, reelaboramos as relações. As relações com pessoas, as relações com obras que ganham a dignidade de pessoas, a relação com o espaço sensível (sonoro, visual e etc...), a relação com o mundo. A música ouve nosso próprio pensamento, nossa própria escuta. Como se exercêssemos nosso cuidado naquele ambiente musical. Ressaltando, não penso que esta capacidade seja um lugar comum em qualquer peça musical, muito menos quando se trata da tradição ocidental de concerto.

Este relato de escuta, algo que poderia se passar apenas por uma impressão de um ouvinte dando testemunho das associações pessoais construídas diante da obra, pode ser reforçado por uma declaração do compositor, que só chegou a mim mais tarde, depois da impressão aqui narrada. Ao tratar de uma linhagem de pintores altamente influentes para os Expressionistas Abstratos, bem como de dois de seus integrantes, Feldman escreve:

Mondrian, Guston e Rothko – todos eles parecem ter vindo para arte por outra rota, uma rota abandonada e esquecida pela modernidade, contudo, para minha mente, o caminho que realmente mantém a arte viva. Se eu puder retratar esta rota [...]; Se, digo, eu começar com Piero, ir para Rembrandt, para Mondrian, e então para Rothko e Guston – uma certa

sensação começa a emergir: a sensação de que nós não estamos olhando para a pintura, mas de que a pintura está olhando para nós. (FELDMAN, 2000, p. 78-79)

Em suma, muitas das obras de Feldman parecem nos escutar. Nesse processo reside uma anamnese da escuta, não apenas do pensamento sobre a escuta, mas do pensamento/sensibilidade enquanto escuta.

4.3 *For Bunita Marcus* e a experiência da escala.

Mais ao final de sua vida, Feldman adota um outro recurso composicional que contribui para a desorientação da memória na experiência da escuta: a composição de obras de longa duração temporal. Este recurso reaviva uma outra posição de Feldman em relação à maneira pela qual a composição musical trataria o tempo. Podemos citar como exemplos desta obras *Crippled Symmetry* (1983), *For Bunita Marcus* (1985), *Triadic Memories* (1987), *For Smauel Becket* (1987), *Words and Music* (1987), bem como seus dois quartetos de cordas *String Quartet* (1979) e *String Quartet II* (1983). Feldman propõe utilizar a palavra “escala” em vez da palavra “forma” para descrever a maneira pela qual ele enfoca a experiência de escuta de uma obra de longa duração.

A escuta de obras de longa duração, como é o caso de *For Bunita Marcus*, traz consigo a experiência da dimensão temporal que Feldman chamava de “escala”. Este termo também é proveniente da influência dos pintores do Expressionismo Abstrato. Muitos deles, dentre os quais estão Rothko, Kline, Guston, Pollock e Newman, valorizaram as pinturas de grandes dimensões físicas. Podemos ler em Rampin diversos depoimentos de pintores que alegam uma possibilidade de experiência peculiar do olhar com tais pinturas, descrita como um efeito de intimidade (2008, p. 48-50). Podemos imaginar tal efeito da seguinte forma. Uma obra de tamanho muito maior do que a escala humana pode ser tomada por completo apenas quando vista de longe. Mas as obras do Expressionismo Abstratos são telas grandes dispostas em ambientes no qual o afastamento do observador é limitado. Assim, elas impossibilitam tendencialmente tal visada distanciada. O que se tem é um olhar muito próximo de algo que não pode ser tomado em sua completude. Resulta disso uma sensação de imersão no quadro, como fosse mais difícil se aperceber de seus limites, dos limites da tela. E neste caso, a imersão ocorre em um campo de cor. Feldman valorizou um tipo de experiência análoga quando propôs músicas de longa duração.

Ao propor uma música de longa duração, Feldman se depara com a questão da construção e, conseqüentemente, do critério que determina a duração das peças. Segundo sua reflexão, a música ocidental acaba por solucionar esta questão através da ideia de forma musical. As formas, principalmente as grandes formas, serviram de artifício para se determinar a relação entre as partes e o todo, bem como para auxiliar a escuta de obras de longa duração:

A forma não me interessa. Nós conhecemos a forma, nós conhecemos a divisão de coisas em partes, a forma é uma coisa fácil. Eu estou interessado por outras coisas, a ideia de escala, ou isso que eu chamaria de proporções naturais. As formas musicais ocidentais tornaram-se paráfrases da memória. Eu estou interessado em outras formas de memória. Quanto mais longa é a duração de uma peça, mais o ouvinte se lembra do que ele ouviu. A memória funciona melhor. Nós temos tempo de refletir, de nos lembrar disso que nós ouvimos (FELDMAN apud BOUSSEUR, 1998, p.103)

A concepção de forma à qual Feldman está se referindo é um tanto quanto limitada e compreende predominantemente o uso das formas tradicionais da música de concerto, as quais muitas vezes são preestabelecidas. Porém, esse processo descreve bem a tentativa de se recorrer às formas, com suas respectivas divisões, como recurso de unificação da dimensão microscópica e macroscópica da obra:

o infinitamente grande [a dimensão macroscópica] e o infinitamente pequeno [a dimensão microscópica] se conjugam, mais sem o recurso a uma grande forma imbuída de unificar, de introduzir uma ilusão de coerência” (FELDMAN apud BOUSSEUR, 1998, p. 103)

A forma impõe, assim, um domínio da duração musical o qual Feldman procura abandonar. Já pelo pensamento da escala, é o próprio objeto sonoro que impõe sua duração plena, determinando também a duração exata da obra. A isso ele chama de proporções naturais. As reiteraões e variações dos eventos sonoros se dão de acordo com a necessidade perceptiva do compositor, sempre em busca de se manter uma espécie de sentimento do “tempo suspenso” (FELDMAN apud BOUSSEUR, p. 86). Assim, uma obra de larga escala resulta em uma certa duração sem que se garanta exatamente aquilo que se chama de unificação formal. Ele afirmava que em obras de até “uma hora, nós dominamos ainda a forma, mas além de uma hora e meia, nós passamos para uma nova dimensão” (idem, p. 103).

Assim, surpreendentemente, ele se preocupa com um melhor modo de memorização disponível nas obras de grande escala (longa duração). Esta maior capacidade de memorização não significa uma retenção posterior mais exata das durações e dos eventos sonoros da música, mas sim um maior espaço para a reflexão que ocorre durante a escuta. Há

um maior tempo e um espaço maior de imersão. A desorientação da memória é um ponto para o qual tendem os esforços composicionais, na tentativa de desarmar o espírito. Mas o que realmente importa é ter mais tempo de experimentar as nuances, mais tempo de experimentar o acontecimento, é viver o estado de passibilidade instigado por uma música que abre ao inaudível.

Anamnese da escuta 2

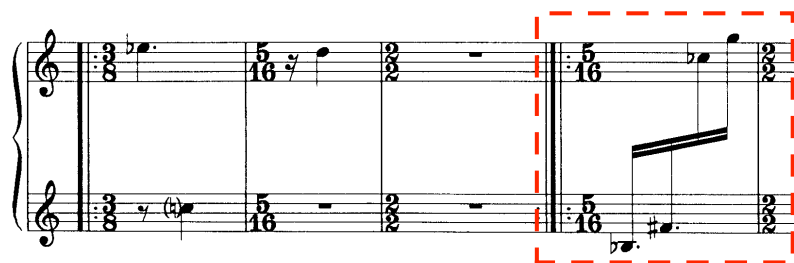
For Bunita Marcus é uma peça para piano solo caracterizada pela baixa intensidade sonora (predominantemente *ppp*) e pela delicadeza e docilidade do toque pianístico demandado. Possui uma duração aproximada de uma hora e vinte minutos, com um fluxo de eventos marcado pela ressonância de todas as notas tocadas. O pedal do piano é acionado no início da peça e assim continua até seu final, com o aparecimento de algumas breves interrupções. Ela desenvolve-se, na maior parte de sua extensão, no registro médio agudo do piano. No entanto, em alguns momentos, atinge notas da região grave e extremo grave do instrumento. O andamento indicado pela partitura é lento, entre 63 e 66 bpm (*Larghetto*). As fórmulas de compasso são alternadas, na grande maioria da obra, a cada compasso.

A obra se inicia com as notas em relação de semitom ou de sétima maior, estabelecendo um fluxo que conquista lentamente uma gama cromática. Os passos são dados pelos graus vizinhos de tal gama na mesma oitava ou em oitavas diferentes. Resulta disso uma predominância inicial dos intervalos de segundas menores, sétimas maiores e nonas menores, formando conjuntos lineares de notas sucedidas por pausas. A pausa articula trechos que se aparentam a frases, pois poderíamos dizer que são frases com contornos difusos. A ressonância constante, mesmo sobre as pausas escritas, sugere a existência de um fundo do qual se desprendem os eventos das notas. Elas acontecem predominantemente por justaposição de no máximo duas notas por compasso, sendo que o ataque simultâneo de dois sons é um evento existente, porém, raro no início da obra.

FIGURA 16: *For Bunita Marcus*: primeira linha.

Observa-se a primeira série de notas que possuem um aspecto frasal difuso encerrado pelo compasso de pausa (4º compasso). Fonte: Feldman (1987, p.1).

Essa textura inicial vai se desenrolando, mantendo as características acima descritas, ganhando a ampliação de registro e derivando-se por relações cromáticas semelhantes às iniciais até o compasso 328. Chamarei-a de textura A. Em alguns momentos um conjunto de dois ou três compassos são delimitados por sinais de *ritornelo*, o que faz com que o trecho seja repetido duas vezes – há uma ocorrência deste tipo no fluxo inicial com oito compassos dentro do *ritornelo*. No compasso 166 ocorre, pela primeira vez, um empilhamento de três notas simultâneas e, no compasso 278, um outro empilhamento de cinco notas. Em meio a um fluxo predominantemente linear de aparecimento de notas, até o compasso 328, temos nove ocorrências de empilhamento de 2 notas, duas ocorrências de empilhamento de 3 notas. Temos duas ocorrências de arpejos e semicolcheia - compassos 301 e 323:

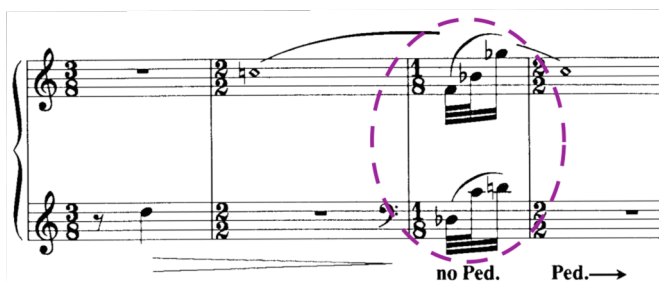
FIGURA 17: *For Bunita Marcus* (compassos 298-301)

Textura de arpejos de semicolcheia. Fonte: Feldman (1987, p. 10)

Há, também, a ocorrência de um evento muito peculiar. Trata-se de um aglomerado de notas arpejadas, tocadas de forma rápida e divididas em duas vozes polifônicas e paralelas – uma na região grave e outra na região médio-

aguda. Possuem um contorno rítmico que se aproxima de uma figuração ornamental em direção a nota *dó* seguinte.

FIGURA 18: *For Bunita Marcus* (compassos 285-288)



Apojatura polifônica de nota fantasma. Fonte: Feldman (1987, p.10)

Porém, a nota *dó* esta presente apenas como ressonância⁵⁷, não sendo uma nota atacada. Apesar do caráter episódico desta passagem, ela enfatiza o convite de *For Bunita* para a escuta das ressonâncias. Há algo de fantasmático se apresentando nesta ressonância, como se a passagem deste fundo ressoante tentasse sair da inaudibilidade e viesse para o primeiro plano da música.

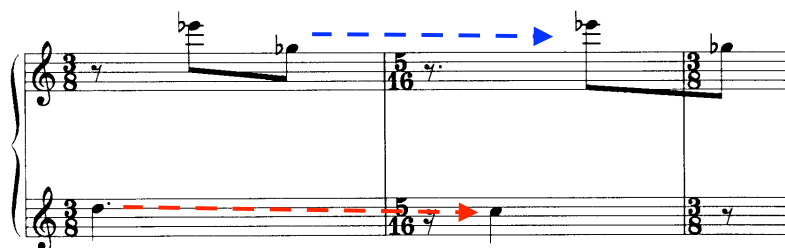
A desativação do pedal de sustentação, o registro grave, a sugestão de polifonia e a rapidez da figuração rítmica são alguns dos elementos que fazem com que tal trecho se destaque como uma marca mnemônica, quebrando a característica de delicadeza inicial e interpondo-se como uma certa protuberância na superfície até então proposta. Nos aproximadamente 1581 compassos da música, essa figuração aparece apenas duas vezes (compasso 287 e compasso 770). Na segunda aparição, o evento também está posicionado no interior de uma passagem caracterizada por um fluxo textural linear semelhante ao início da música. Este é o elemento que aparenta maior estranheza e heterogeneidade em relação às texturas restantes, nunca se constituindo como um algo a ser desenvolvido.

No compasso 328, há uma primeira mudança mais significativa do tipo de fluxo. Um conjunto de quatro notas passa a ser repetido e variado à exaustão,

⁵⁷ Neste caso, a tecla da nota escrita em forma losango é abaixada sem que o martelo do piano ataque a corda. Assim tal nota ressoa por simpatia harmônica com outras notas tocadas ou por transferência de energia no corpo do instrumento, uma vez que a tecla abaixada destrava o mecanismo de abafamento da corda. Após as outras notas serem tocadas sem o pedal, o pedal é acionado e ouvimos a ressonância da nota *dó3* com maior preponderância em relação às outras alturas que estão ressoando.

com mudanças de perfil e de rítmica. As notas são *ré3*, *mib4*, *solb3* e *dó3*. Elas se apresentam inicialmente da seguinte forma:

FIGURA 19: *For Bunita Marcus* (compassos 328).



Início da textura B com sugestão de tratamento polifônico. Fonte: Feldman (1987, p.11)

Chamarei este fluxo de textura B. Uma das formas de variação na qual ela se encontra pode ser exemplificada pela figura abaixo:

FIGURA 20: *For Bunita Marcus* (compassos 348-351).



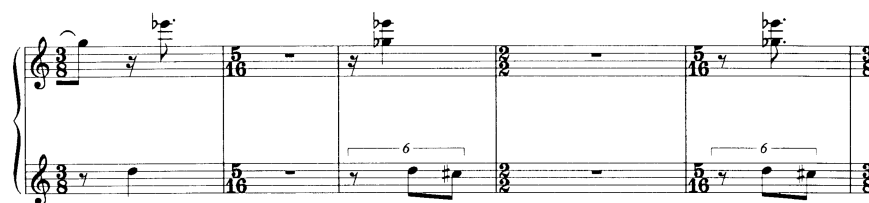
Trecho de variação rítmica da textura B. Fonte: Feldman (1987, p.12)

FIGURA 21: *For Bunita Marcus* (compassos 398-402).



Trecho de variação da textura B com permutação da ordem das notas. Fonte: Feldman (1987, p.15)

No compasso 412, a nota *dó3* é substituída pela nota *dó#3*:

FIGURA 22: *For Bunita Marcus* (compassos 410 – 414).

Entrada do *dó#* no compasso 412 (terceiro compasso da linha acima). Fonte: Feldman (1987, p.16)

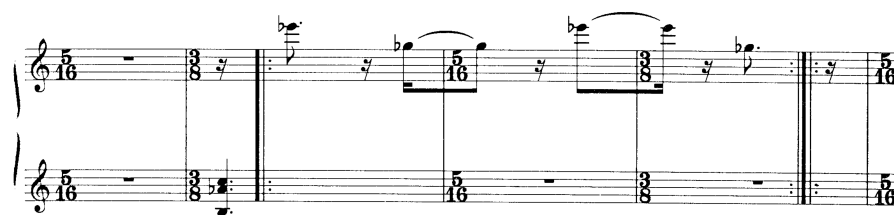
Este trecho sugere o aparecimento de uma textura polifônica, pois as notas do registro mais grave se associam melodicamente em oposição às do registro agudo. Mas são melodias que possuem, também, um contorno difuso, sendo difícil de precisar locais de conclusão, padrões de perfil, de pontos de culminância e de metro rítmico. Mais uma vez, a *simetria truncada* é a técnica utilizada, mas um com aspecto aural diferente de outras obras observadas.

Podemos observar uma forma desenvolvida deste fluxo, agora com mais de quatro notas a partir do compasso 460:

FIGURA 23: *For Bunita Marcus* (compasso 455-460).

Início da textura com três notas por compasso ao final da linha. Fonte: Feldman (1987, p.18)

Neste momento, a variação das alturas parece ocorrer de forma mais acelerada, de modo que se pode ouvir resultantes acórdicas, resultado das ressonâncias, menos estáticas. No compasso 526, o fluxo inicial (textura A) é restabelecido. As texturas até então apresentadas se revezam até que no compasso 628, apresenta-se algo semelhante à textura B, porém, com a melodia inferior substituída por uma camada constituída de um acorde:

FIGURA 24: *For Bunita Marcus* (compassos 627-632).

Presença de acorde na camada inferior do compasso 628. Fonte: Feldman (1987, p. 25)

Não detalharei o restante do percurso. Basta, por ora, sabermos que as variações, incluindo as variações dentro de uma textura ou as retomadas das texturas anteriores, vão ocorrendo de forma alongada, aliando uma certa estaticidade de fluxo à profusão salientada de ressonâncias que sobram das notas. Exporei apenas mais dois pontos que figuram como marcas mnemônicas importantes.

A partir do compasso 1192, podemos notar a utilização de um acorde que passa a se repetir em variações que nos lembram algo da estilística minimalista presente, por exemplo, em compositores como Steve Reich. Apesar das notas escritas serem *la2*, *lab3*, *réb4*, *si4*, elas são enarmônicas às notas *la2*, *sol#3*, *dó#4*, *si4*, o que resulta em uma sonoridade de téttrade maior com sétima maior e nona maior:

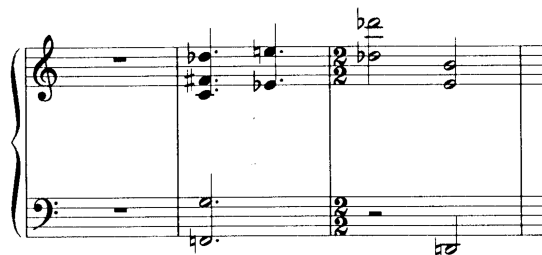
FIGURA 25: *For Bunita Marcus* (compassos 1193-1194).

Exemplo de textura com acorde de téttrade e tratamento estilístico minimalista. Fonte: Feldman (1987, p.45)

O acorde se mantém estático enquanto as variações rítmicas vão se sucedendo, inclusive, com a ênfase de um tempo pulsante em compasso 3/8. Tal textura será variada através de alternâncias de compassos, uso de quiálteras, mudança das notas (com predominância do acorde acima referido). Ela será entremeada, também, pela retomada de características texturais precedentes.

Já ao redor do compasso 1308, começa a emergir uma textura caracterizada pelo encadeamento de acordes, com uma sugestão de movimento harmônico mais intenso.

FIGURA 26: *For Bunita Marcus* (compassos 1450-1453).



Compassos acima ilustram textura de encadeamento de acordes. Fonte: Feldman (1987, p. 54)

As texturas delicadas convidam a ouvir a uma imersão nas ressonâncias, como se a música proporcionasse espaços e entrelinhas para uma escuta divagante e entretida com a sensorialidade dos sons. A longa duração realmente dificulta uma memorização da peça que a organize segundo as alternâncias entre as texturas descritas. As mudanças entre elas são, em alguns momentos, suaves e não despertam a sensação de articulação formal. Em outros, são articuladoras e sugerem a fragmentação do fluxo. Mas no interior de cada uma delas persiste a sensação estática (*stasis*) e a concentração no presente da sonoridade que está sendo desenrolada, uma espécie de atenção flutuante sobre o som.

A sensação de presença da matéria está fortemente relacionada às ressonâncias que se assemelham a um fundo pré-estético do som, de onde se desprendem as notas recortadas. Ao mesmo tempo, o ouvido busca esse fundo como se ele apresentasse certa resistência em se fazer ouvir, como um certo inapresentável. O sentido do acontecimento ocorre de duas formas. Podemos ouvir os sons e ressonâncias como se estivéssemos tocando suas peles e saboreando o exato momento desse toque. E também podemos vivenciar a ocorrência das marcas temporais, principalmente aquelas que não se desenvolvem e restam, depois na memória, como um evento inexplicado para a consciência.

Ao final, a peça termina com uma textura semelhante à inicial (textura A). Esse encerramento é um pouco inusitado em se tratando de obras de Morton

Feldman, que não possuem uma linha de desenvolvimento propriamente dita e nem retomadas expositivas. Em *For Bunita Marcus*, uma sugestão desta reexposição acontece, trazendo a impressão de que um desenvolvimento esteve sempre em estado de latência, mas que não podemos afirmá-lo a partir das memórias difusas que sobram como resultado do excesso temporal.

4.4. A Abstração de Feldman como inapresentável

Em um ensaio intitulado *After Modernism* (2000), Morton Feldman escreve a respeito da abstração na arte moderna. Ele afirma que a modernidade possui uma “legitimidade literária⁵⁸” (2000, p. 67). Seus principais exemplos provêm da pintura, mas suas afirmações podem ser expandidas em direção às outras artes, uma vez que nomes como Proust, Beethoven e Schubert participam da lista de exemplificação. O contexto sobre o qual se assenta essa afirmação é o reconhecimento de que o “século de Pissarro”, o século XIX dos impressionistas, percebe que a “natureza não é um ideal fixo, mas uma coisa a ser reconstruída de acordo com a visão pessoal do artista” (2000, p. 67). Na visão de Feldman, esse pensamento funda a modernidade, mas também a encerra. Se os pré-modernos encontravam a legitimação de sua pintura na busca pela natureza, o modernismo relega a mesma legitimação à “metáfora do processo”. A legitimação pelo processo conduz os modernistas a uma investigação das maneiras de se pintar, na qual esses meios se tornam o ideal em si, enquanto os pré-modernistas separavam essas duas esferas:

Cézanne cria um problema especial para nós por que ele estava tão afinado com o processo que ele realmente o confundiu com a vida. Nós não sabemos se a frieza monumental que nós sentimos está vindo do homem ou de seu processo. Como Manet, Cézanne nos deu a ‘pintura como pintura’, mas ele também nos deu nossa última grande revelação sobre a natureza. Isso é o que faz sua abordagem analítica tão extraordinariamente comovente. Para Cézanne, os *meios* tinham se tornado um ideal (2000, p. 69, grifos do autor)

Trata-se de um modo de narrar justamente a aposta de que não adiantar tentar captar uma realidade em si, como se o mundo fosse um objeto separado de nós, os sujeitos, passível de ser captado enquanto dados sensíveis. A percepção funda a realidade, incluindo o que se

⁵⁸ Feldman utiliza o termo “literary rightness”. Rightness, ao pé da letra, deveria ser traduzido por direito. Porém, não há dúvida que o que se discute no texto do compositor é o princípio de onde o modernismo retira a legitimação de seus processos, suas técnicas, ações e valores, como um princípio orientador de amplo alcance. Assim, preferi traduzir o termo rightness por legitimidade.

acreditava ser a natureza. Nosso modo de ver não apenas a capta, mas a constrói. Por isso, a pintura que antes retratava a natureza, a partir de pintores como Cézanne, passa a refundar o olhar. Feldman fala deste processo no qual se assume a percepção através dos meios da pintura, por isso, os meios como um ideal.

Mas Feldman aponta que esta legitimação ainda possui um caráter literário na medida em que sua guia ainda é uma ideia para a maioria dos modernistas. E, novamente, é a sua visão sobre Cézanne que evidencia o que ele chama de caráter literário, pois a legitimidade se instala quando o processo de pintar provém de uma ideia pré-concebida sob a qual os objetos da pintura são adequados.

Em essência, sua ideia era diretamente oposta àquela dos modernistas. Com Cézanne, é sempre como ele *vê* que determina como ele pensa, enquanto o modernista, por outro lado, mudou a percepção pelo caminho do conceitual. Em outras palavras, como alguém *pensa* tornou-se a sensação (2000, p.68)

Assim, Feldman entende, por exemplo, que a pintura pontilhista e impressionista estão em sintonia com o processo de reconstrução da natureza a partir da mudança da maneira de pintar, no caso, o que ele chamou de “broken brushstroke”⁵⁹ (pincelada quebrada ou pincelada separada). No entanto, ainda há uma ideia conceitual que determina o modo de pintar enquanto que Cézanne parte do próprio ato de percepção como ato orientador da pintura. O que está sendo apontado, portanto, é que há, no modernismo em geral, uma tendência a colonizar o processo de feitura das obras com alguma ideia pré-concebida, muitas vezes, oriunda de alguma sistematização técnica que subjuga os materiais a um trato regrado, e vê nisso o valor da experimentação e da inovação. Rampin ajuda a compreender este posicionamento de Feldman:

O problema com ideias pré-concebidas, do ponto de vista de Feldman, parecia ser o fato de que elas não surgiam no curso do trabalho. Elas eram definitivamente eliminadas dos materiais usados para executá-las. Assim, esses materiais não sendo animados por si só, seriam como marionetes, matéria morta. O truque era compor diretamente com seu material, no plano aural [...] O ouvido vai e vem entre essas graduações, medindo a crescente saturação, trabalhando muito parecido a um pintor

⁵⁹ Feldman usa a expressão “Broken Brushstroke” que pode ser traduzida por pincelada separada. Refere-se à técnica impressionista de separar as pinceladas das cores ao invés de fazer transições contínuas de gradação entre elas. Em muitas situações, introduz-se pinceladas separadas de cores diferentes para um mesmo objeto representado, de modo que as cores não se misturem para uma visão muito próxima da tela. Neste caso, um determinada cor pode estar disposta no interior de um campo dominado por outra cor, almejando-se um efeito visual resultante da soma das pinceladas de cores diferentes quando vistas de uma maior distância. Este tipo de técnica proporciona uma certa imprecisão figurativa, aparentemente grosseira, mas que permite um impacto de aparente vibração e movimentação quando vista na distância correta (ADAMS, 2011, p. 439)

neste ponto, observando o fenômeno e o encorpando e afinando, apenas observando do que o material precisa. (RAMPIN, 2008, p.76)

A descrição desta diferença em *After Modernism* tem uma função: expor a convicção de que o Expressionismo Abstrato, bem como o próprio trabalho do compositor, lidam com uma abstração diferente desta colocada pela maioria dos modernistas europeus. Em ambos os casos, o legado de Cézanne é a fonte inspiradora e o que se pinta, ou o que se compõe, é o resultado de um processo de contínua experimentação e modificação do material a partir de uma sensibilidade associada a um aspecto sensual de completude corpórea, entre “olhos” e “membros” do corpo:

[...] esta experiência sensual completa foi, apenas recentemente, capturada novamente no Expressionismo Abstrato. Aqui, em reação ao modernismo, existe uma insistência que ninguém pode mais achar refúgio nas ideias, que pensamento é uma coisa e sua realização é outra, que a real humildade não mora em toda essa super-racionalidade, mas novamente, em tentar pintar como um deus (FELDMAN, 2000, p. 70)

A cada pincelada experimenta-se a criação, fruto do sentimento estético e não do planejamento formal. É assim que a matéria pictural ou sonora não se transforma em “matéria morta”. Podemos ver, novamente, que a narrativa de Newman se associa à de Feldman e que ambos acreditam que há um componente específico na pintura americana que a destitui de sistematização e a previne contra a supervalorização do formalismo geométrico do abstracionismo de outras correntes de pintores. E é este componente que marca a designação de Abstrato a este movimento:

O abstrato [...] não está envolvido com ideias. É um processo interior que continuamente aparece e torna-se familiar como outra consciência. A coisa mais difícil, na experiência da arte, é manter intacta essa consciência do abstrato (FELDMAN, 2000, p. 74)

Como pode-se observar, o abstrato não está envolvido com ideias no sentido de que a abstração não está exatamente relacionada com uma formalização a priori de qualquer tipo que seja capaz de apresentar, a partir de alguma estrutura de representação, uma ideia que não encontra manifestação a partir de elementos sensíveis. Este relato se coaduna fortemente com o reconhecimento de Lyotard de que as vanguardas deram testemunho de um sublime, porém, em dois modos do sublime. Em uma certa vertente, de modo nostálgico, tentando representar o sublime através da utilização de formas tradicionais destituídas de um conteúdo narrativo.

Na outra vertente, livrando-se da nostalgia das velhas formas e apresentando o sublime no próprio modo de apresentação. Proust de um lado, Joyce do outro. O que Newman e Feldman enxergam e criticam na maior parte do movimento modernista nada mais é do que este sublime nostálgico de Lyotard, pois a abstração, análoga ao sublime, aparece ainda enquanto conteúdo, acompanhada de uma formalização geométrica que atesta a existência de um conteúdo ausente. No entanto, há uma outra forma de abstração e de sublime que é aquela na qual ambos aparecem na própria apresentação, de modo que o que se apresenta se perfaz sem um sistema exato de construção *a priori*. Este sistema se identifica com o que Feldman chama de ideia e com o que Lyotard chama de formas tradicionais. Na pintura, isso se expressa pelo geometrismo formalista. Na música, pela técnica dodecafônica – com suas derivações - e pela reutilização da figura melódica, do período e das formas musicais preestabelecidas.

O inapresentável, ou o testemunho de sua existência, é um estado de consciência, um processo interior, que se desvela como um juízo estético. Na concepção de Lyotard, este é um juízo reflexivo exemplar. Não estar envolvido com uma ideia, em Feldman, corresponde a não sucumbir à ideia de finalidade formal como um juízo exemplar da reflexão, pois esta, em seu estado puro, não pode saber de fato onde quer chegar se quiser se manter no seu aspecto reflexivo. A finalidade é digna do belo e dos juízos lógicos. Mas a reflexão só se encerra *a posteriori*. O sistema de pintura ou de composição só pode aparecer, portanto, ao fim de seu processo, quando todo o jogo de comparação e sedimentação do juízo que define o que ele é e como é ele se encerra.

A pintura e a composição que Feldman defende são, portanto, reflexivas em estado sublime. Não há uma conciliação *a priori* entre plano de composição e sensibilidade. Há, assim, uma tendência ao informe uma vez que tais pinturas, bem como a música de Feldman, deixam vestígios de seu processo não sistemático de criação, os quais se apresentam de maneira perceptível ao espectador/ouvinte. O que se caracteriza como informe, também, é o próprio processo de criação que não parte de formas/ideias pré-concebidas. Ele se afeta pela passagem de cada instante, sem a garantia teleológica de se saber como ocorrerá a síntese destes instantes. Portanto, como o sublime em Lyotard, a abstração aqui não se dá como uma ideia, mas como um sentimento subjetivo de que algo escapa à sistematização. E o que escapa à sistematização, aqui, é a própria nuance que vai acontecendo durante o ato da pintura ou da composição. Este componente, já identificado por Rampin como uma composição direta no material e no plano aural, está fortemente associado à noção de acontecimento e de matéria.

Há mais o que se dizer sobre esta associação entre abstração e sublime como inapresentável, até mesmo em certo aspecto genealógico. A abstração mantém, assim como o sublime de Lyotard, uma herança kantiana, ao mesmo tempo que possibilita o realce de certos elementos diferentes da leitura⁶⁰ mais estabelecida da terceira *Crítica*, como afirmava o filósofo em questão. Trata-se de valorizar uma reflexão artística que não sabe teleologicamente onde quer chegar, que vai se acidentando na deriva da própria contenda entre sensibilidade e razão e que, ao fim e ao cabo, é de fato um sentimento estético e não um juízo conceitual/formal. É este sentimento de heterogeneidade e informalidade que não se apressa em se converter em síntese formal ou lógica.

O abstrato, no sentido do termo em que eu uso, apareceu em toda arte através de sua história – uma emoção que os filósofos falharam em categorizar. Para tornar perfeitamente claro que é esta emoção não categorizada que eu gostaria de descrever, nós devemos chamá-la de Experiência Abstrata. Nós gostaríamos de nos render a esta Experiência Abstrata. Nós gostaríamos de deixá-la assumir o controle. Mas nós devemos constantemente separá-la da imaginação, ou antes, deste aspecto da imaginação que está no mundo do fantasioso. No meu próprio trabalho, eu sinto a constante atração das ideias. Por um lado, existe a emoção abstrata inconclusiva. Por outro lado, quando você faz alguma coisa, você quer fazê-la em um caminho tangível e concreto. Existe um medo real do abstrato porque ninguém sabe como ele funciona. A imaginação é muitas coisas; ela pode ir por muitos caminhos. Paul Klee atesta as infinitas possibilidades da imaginação. O abstrato, ou antes, a Experiência Abstrata, é apenas uma coisa – a unidade que deixa alguém em perpétua especulação. A imaginação constrói sua fantasia especulativa em fatos conhecidos. Fatos que tem sua bases muito reais, em um mundo muito real. Mesmo quando ele é irracional, ele pode ser medido nos termos do racional – como o surrealismo. A imaginação provê respostas sem uma metáfora. A Experiência Abstrata é uma metáfora sem resposta. Enquanto o tipo literário de arte, o tipo do qual nós estamos perto, está envolvido na polêmica que nós associamos com a religião, a Experiência Abstrata é muito próxima do religioso. Ela lida com o mesmo mistério – realidade – seja lá como você escolha chamar isso (FELDMAN, 2000, p. 75)

Destaquemos a ênfase dada por Feldman sobre o aspecto não categorizável da emoção relacionada à experiência abstrata. Sua separação da imaginação tem por base, justamente, o fato de que a imaginação opera com fatos conhecidos. Podemos pensar que isso se traduz em termos kantianos, e também lyotardianos, quando lembramos que no diferendo com o entendimento característico do sublime, a imaginação não é capaz de fornecer dados sensíveis à formação de um entendimento, de um conhecimento. Se assim for, se a imaginação oferecer tais dados, é justamente porque ela pode apreendê-los, e esse é o sentido dos “fatos

⁶⁰ Seria possível dizer que o legado kantiano perpassa o Expressionismo Abstrato, uma vez que Clement Greenberg é um dos grandes orquestradores desta narrativa compartilhada por diversos de seus integrantes quanto à inovação proposta pela pintura americana em relação à tradição europeia. Greenberg, em diversos momentos, assumiu uma predileção pela estética kantiana em relação a outros filósofos do século XIX e início do século XX, como se pode ler em *Estética Doméstica* (2013B), em especial, nos ensaios *A intuição e a experiência estética* e *O juízo estético*.

conhecidos” mencionados por Feldman. Eles tem uma base “real”, ou melhor dizendo, concreta, na efetividade da vida, sobre a qual a imaginação pode desdobrar fantasias pouco realistas ou pouco concretas ao final. O exemplo dado é o da pintura surrealista, que se apoia em paradoxos construídos com base na figuração realista reconhecível.

Mas a Experiência Abstrata não se encerra em tais dados, nem nos dados sensíveis e nem nos conhecimentos de fato. Ela não é apenas uma deformação das formas conhecidas, como a imaginação surrealista. Tal experiência se apresenta como um estímulo à especulação constante e perpétua, apontando para algo inimaginável, um mistério que é, em última instância, o mistério da realidade. Esse aspecto misterioso também lida com o medo de maneira análoga ao terror burkeano, presente também no sublime de Lyotard. Como sabemos, tal terror deriva do não conhecimento quididativo do acontecimento. Há um medo real de algo que não se sabe como funciona.

As semelhanças de abordagem não param por aí. Em outro trecho, podemos observar ímpetos de uma contra-estética em Feldman. Ele descreve um momento no qual o pintor Philip Guston está concentrado no material de um dos seus quadros, enquanto o compositor dorme no sofá do estúdio. No momento em que Feldman se levanta, Guston se diz confuso e aparentemente não reconhece, ao certo, em qual local ele está. Sobre tal passagem, Feldman escreve o seguinte:

Uma pessoa cega que trabalha com o conhecimento dos limites nos quais ela se move poderia, por causa de algum choque leve inesperado, momentaneamente perder todo aquele senso importante do espaço ao redor de si. O simples fato de que eu acordei, naquele momento, teve o mesmo efeito para Guston. Era como se ele mesmo acordasse – acordasse para um súbito sentimento do *risco* do que ele estava fazendo. No entanto, a pintura não é em si uma representação do risco – da ambição. Aquela colisão com o instante que eu testemunhei é o primeiro passo para a Experiência Abstrata. E a Experiência Abstrata *não pode ser representada*. Ela não é, portanto, visível em pintura, contudo, ela está lá – sentida. No mesmo sentido que Kierkegaard disse que o religioso ‘destronou’ o estético, alguém pode dizer que a Experiência Abstrata, na pintura de Guston, destronou as obras primas visíveis antes de nós (FELDMAN, 2000, p. 76)

Assim como o sublime, a experiência abstrata não pode ser representada. Mas, indo além, ela não é visível mesmo podendo ser sentida. Ela é sentida na colisão com o instante que proporciona um despojamento dos dados que garantem a identidade e a localização de um sujeito/eu. Ela estremece as determinações de tempo e espaço. No relato acima, essa colisão acontece justamente quando Guston é surpreendido pelo acordar de Feldman e se dá conta de um risco, o risco de sua dissolução, do despojamento definitivo de si diante da experiência de imersão no material de sua pintura. Essa experiência destrona o estético, ou seja, impõe um

sentimento que não é exatamente uma sensibilidade, não é uma visualidade. Ele faz sinal de uma sensibilidade inapresentável. Esse sentimento destrona, também, o que se tem construído como uma história da sensibilidade, ou uma história formulada em formas sensíveis nas obras primas anteriores precedentes.

A semelhança entre a maneira como Lyotard descreve o sublime e como Feldman descreve a experiência abstrata serve de base para algumas questões. Lyotard escreveu *A Condição Pós-Moderna* em 1979. Como já vimos, sua apropriação do conceito de sublime coincide com uma tentativa de se explicar a existência de um sublime pós-moderno. Considerando-se toda a precaução do filósofo em não utilizar o prefixo “pós” de maneira periodicizante, o sublime acaba por descrever um estado inerente ao moderno e que vai se depurando à medida em que a anamnese do próprio modernismo se realiza. Uma trajetória análoga acontece em Feldman quando este observa o percurso da abstração em um texto cujo título nos propõe uma visão posterior ao acontecimento do modernismo (*After*). Em ambos os casos, não se trata de uma ruptura plena, mas de uma transformação no interior do que se chamou de arte moderna a partir de seus próprios fundamentos. Trata-se de uma avaliação do impacto de certas experiências modernistas na proposição de uma maneira de se pintar e compor, como no caso de Feldman, e em uma maneira de se filosofar, no caso de Lyotard. Ambos tentam problematizar as características inerentes ao modernismo artístico sem, com isso, desperdiçar sua existência, pois isso seria uma condenação do ímpeto de mudança e de autossuperação como um todo. Eles ajudam a revelar que, embora o modernismo propusesse uma abertura à especulação perpétua na afirmação do sublime e da abstração, essa realização se deu, muitas vezes, de maneira limitada pelo formalismo e pela sistematização. Isso ocorre como se o conteúdo de base da especulação, seja ele reconhecível em Kant ou em Cézanne, estivesse ainda pouco perlaborado, tanto para a arte quanto para a filosofia.

5. Considerações Finais

O presente trabalho teve por um primeiro objetivo apontar onde se situa o sublime de Lyotard quando a arte em questão é a música, explorando as aproximações possíveis entre o pensamento desse autor e a obra ensaística e composicional de Morton Feldman. Esta aproximação se deu em analogia aos comentários realizados pelo filósofo a respeito do sublime nas obras de Barnett Newman. Mas tal trabalho responde, pelo menos de modo parcial, a uma segunda questão: qual a pertinência em se falar do sublime como uma noção orientadora da produção artística atual? Como já havia sido dito, esta questão surge diante da afirmação de alguns intelectuais, dentre os quais podemos citar Fredric Jameson (2001), de que o momento caracterizado como pós-moderno apresentaria um retorno do belo e do decorativo no lugar do antigo sublime, atestando certa obsolescência do conceito em questão. Algo se passa com o mundo contemporâneo, no qual sobra pouco espaço para o sublime.⁶¹

A formulação do sublime apresentada por Lyotard deve ser posta em relação com a história da ideia de sublime e com a história do pensamento do filósofo. Há um desapossamento característico do sublime em toda sua história, como apontou Girons (2005). Há em Longino uma possessão por parte da palavra poético-retórica que recria a realidade. São as palavras que veem e que instilam no mundo uma alma falante (*hypsegoria*), mesmo que o sentimento proporcionado seja ainda mais conectado com a ideia de elevação e ascese, com alguma proximidade do belo platônico. Em Burke, a possessão se dá através da visão do terror, mas na categoria de vislumbre. O observador se encontra em um estado protegido do terror real para que haja uma mistura da dor originada pela iminência do terrível com o prazer. O desapossamento mora nessa ameaça ao estado de repouso diante desse vislumbre. Em Kant, o sublime possibilita o desapossamento do sujeito do conhecimento na medida em que este não consegue sintetizar uma finalidade formal a partir dos dados da sensibilidade. Mas há uma outra síntese, de nível superior, na qual a Razão fornece uma Ideia que, devido à sua indeterminação, coloca o mesmo sujeito em um estágio superior de síntese e de existência, confirmando a sua liberdade moral e uma certa autonomia da razão em relação à efetividade da experiência. Mantém-se, contudo, uma clivagem no conflito das faculdades. Ao fim de nosso percurso, essa linha de desapossamento culmina em Lyotard com a ideia de que o sublime desarma o espírito. Ele revela toda a fragilidade da síntese de um eu, de um

⁶¹ Recentemente, o prof. Dr. Ernildo Stein manifestou o mesmo tipo de desconfiança em relação à possibilidade de uma experiência do sublime no mundo contemporâneo, em uma conferência sobre o sublime e a música (STEIN, 2016). Isso indica que parte da comunidade acadêmica reunida em torno da estética acata esse diagnóstico do enfraquecimento desta experiência.

sujeito, de um pensamento que possa conferir unidade formal à experiência. Neste aspecto, a tradição é a mesma. Mas há um diferencial na ênfase de Lyotard no aspecto de fratura entre as faculdades.

Em todos estes pontos nodais de sua história, o sublime se volta contra a ideia de que a realidade é estabelecida apenas por critérios passíveis de determinação por métodos fisicalistas ou por uma estética mimética. Em Longino, isso se dá em oposição ao distanciamento oriundo da visão aristotélica sobre a tragédia, sedimentada na noção de mimesis, em favor da imersão afetiva na palavra poética. Longino também recusa a ontologia platônica, dando à experiência do sublime um caráter menos essencialista. Em Burke, apesar de todo seu vínculo com a corrente empirista e de sua definição pretensamente biológica do sublime como contração dos nervos, há uma recusa da proeminência pictórica mimética em favor da palavra poética que estimula o imaginário não visível (ou não visto), também com maior intensidade afetiva e com maior eficácia moral. Nestes dois primeiros casos, a poesia recria o olhar sobre a realidade. Em Kant, o empirismo, de modo geral, é recusado e o juízo lógico não figura como a única possibilidade de juízos. Há um maior favorecimento do juízo reflexivo como uma faculdade importante da construção crítica, sendo, talvez, a crítica em si mesmo. É no prosseguimento desta tarefa que podemos compreender a renovação de tal conceito proposta por Lyotard.

A filosofia kantiana, juntamente com a estética de Baumgarten, possui um papel notável no reconhecimento e na legitimação da estética como um importante setor da filosofia. A analítica dos juízos estéticos permite compreender uma condição de conhecimento da estética e da própria arte. Rancière se reporta a este momento da história do pensamento e destaca o passo kantiano dado em direção ao estabelecimento do “regime de pensamento estético”. Este regime é caracterizado pela legitimação da arte como um “conhecimento confuso”, não mais menor, mas propriamente um pensamento daquilo que não pensa” (2009, p.13). Há um ajuste feito pela filosofia kantiana que trouxe consequências notáveis no campo da política dos saberes. Alguns exemplos deste impacto, após a recepção da filosofia kantiana, são: a elevação do respeito dado à música, no Romantismo, como um importante setor do saber capaz de exprimir o sublime na forma do inefável (Videira, 2010); a formulação da estética shilleriana e a síntese da ideia de uma educação/formação estética do homem (Süssekind, 2011). Devemos à filosofia kantiana certa equiparação e dignificação das artes perante outros saberes, tais como o científico. Mas essa equiparação também teve seu limite.

Na perspectiva de Lyotard, este limite é legível na própria *Crítica da Faculdade do Juízo*, quando se coloca o juízo teleológico como o modo exemplar de funcionamento da reflexão. Neste privilégio verifica-se que a filosofia kantiana não se libera, completamente, da necessidade de uma síntese semelhante à conceitual, uma vez que tanto os juízos teleológicos quanto o juízo estético do belo dependem da noção de finalidade formal. Estes juízos, mesmo que não sejam conceituais, constroem-se sob a perspectiva de que há uma regra que os define, mesmo que essa regra seja dada apenas posteriormente ao cumprimento do processo da reflexão. Mas como a reflexão poderia saber o que quer saber durante seu processo? Se a reflexão pode ser exemplificada em seu estado puro, completamente heurístico e sem a crença de saber sua regra *a priori* nem mesmo enquanto uma forma, ela só pode o ser através de um juízo (sentimento) de sublime. A reflexão precisa experimentar toda a radicalidade da cisão entre as faculdades e o sentimento de informalidade. A diferença de Lyotard em relação a Kant é, a princípio, uma diferença de ênfase. Enquanto Kant enfatiza a teleologia e o belo, Lyotard enfatiza o sublime.

Assim se dá o ajuste lyotardiano no jogo da política dos saberes. Ao dizer que o sublime exemplifica a reflexão em seu estado puro, ele eleva a maneira de pensar da arte enquanto maneira de reflexão filosófica por excelência, pois o belo não seria capaz de testemunhar aquilo que ainda não tomou forma ou aquilo que se põe de maneira paradoxal. Essa maneira, a maneira estética, trabalha pelas comparações não ordenadas, pela experimentação heurística diante dos dados, tendo por resultado um sentimento: um prazer, quando da apreensão de uma forma sintética diante do objeto sentido-pensado, que caracteriza o belo; e um misto de prazer e desprazer diante da incapacidade de sintetizar uma forma para o objeto sentido-pensado (diante do informe), que caracteriza o sublime. Lyotard não reafirma a ideia kantiana de que há uma síntese de nível superior com a razão no caso do sublime. Ele afirma haver uma experiência de fratura diante do que não pode ser sintetizado, de incompatibilidade entre faculdades. Visto nos termos do diferendo, trata-se de uma incompatibilidade entre gêneros de discurso. E tal diferendo deve ser testemunhado com o cuidado e a dignidade de uma ética que não se ponha enquanto regras fechadas, a fim de não cristalizar os enunciados da justiça em uma lei moral preestabelecida. O testemunho ao diferendo mantém o encadeamento dos enunciados sempre em aberto, sempre a buscar dizer o que não foi dito, o indizível até agora, a dar visibilidade a uma dimensão invisível. Justiça ao silêncio. Há um projeto político no sublime de Lyotard.

O sublime de Lyotard, nisso, é menos metafísico. A experiência não aponta para uma Ideia da razão, mas para uma experiência do que está no fundo da razão, quando esta ainda

não se põe nos termos de um sujeito separado dos objetos de exame. E um sublime transcendente na medida em que impulsiona para além do que se reconhece como um sujeito. Mas esse além, na verdade, é um aquém. Não vai em direção a uma lógica transcendente de funcionamento do mundo. Pelo contrário, é uma experiência que abala as categorias de tempo e espaço, ou pelo menos, como elas são sentidas e sintetizadas pelos sujeitos. Não há motivos, também, para pensar que essa experiência seria apenas uma incompetência de representação do sujeito de um mundo objetual estabelecido como uma lógica transcendente, como se os observadores sofressem de uma impotência de captação empírica. A partir da influência fenomenológica, Lyotard desautoriza a existência de um real que se estabelece fora da relação imbricada entre sujeito e objeto. Assim, a experiência de sublime é a experiência dessa fusão como um vislumbre do fundo pré-estético. Essa noção depende amplamente da ideia de recalçamento primário, pois o recalçamento é o mecanismo pelo qual o psiquismo instaura a separação.

Esse passo Lyotardiano pode ser observado pela ótica de suas matrizes de influência e pela ótica de suas decorrências. Com relação ao primeiro ponto, devemos ter em conta que a precariedade na síntese, presente no sublime, deve ser compreendida sempre em associação à influência exercida pela metapsicologia freudiana sobre a filosofia de Lyotard. Em alguma medida, a falta de síntese de um objeto sentido-pensado revela uma incapacidade de síntese subjetiva daquele que sente e pensa. Quando o mundo dos objetos perde o seu contorno, os contornos do sujeito também se esvanecem e vice-versa. Esta influência anuncia consequências no pensamento do filósofo. Se o sublime indica a impossibilidade de síntese, e tem com isso uma posição de alta estima neste projeto filosófico, é porque Lyotard advoga em favor de uma filosofia de abertura como processo radical de transformação. Ecoa Heidegger e privilegia uma torção na linguagem que tenta dar conta de captar o excesso do diferendo. Há, portanto, uma potência de cura justamente na fratura da solidez. Um eu sólido é um eu fechado que, em última medida, sofre em decorrência de seu alto grau de solidez e determinação. Isso Lyotard aprendeu com Freud e com a psicanálise. E esta fratura também quebra as estruturas solidificadas da sensibilidade.

Transpondo para a filosofia, ela somente lida com a dimensão do não sabido quando respeita a precariedade de síntese do pensamento que se apresenta, com suas brechas na unidade e com seus contornos flácidos e enfumacados. Pois Lyotard sugere que os pensamentos são como “nuvens” e que não podemos definir com nitidez suas bordas difusas e moventes: “a periferia de uma nuvem não é mensurável com exatidão” (PE, 2000, p.18). Além do mais, são suscetíveis de influência, superposição e sobreposição de um em relação

aos outros. A tarefa de pensar, de escrever, de formular o conhecimento também vive essa precariedade constante.

Essa precariedade é a mesma precariedade do corpo. Ele também não tem sua unidade garantida, mesmo que haja uma concepção médica e orgânica que ateste sua determinação física. O que importa é que a imagem de si, a imagem de um sujeito em relação ao seu próprio corpo, sempre está em processo de reconstrução e readequação. Ela não se acomoda completamente. Tal imagem, ou mesmo a definição de um sistema orgânico corporal, é um pensamento que sofre da mesma precariedade e indefinição: a precariedade da formulação incompleta, a definição da nuvem. Há um diferendo constante entre essa imagem subjetiva do corpo e a estranheza que o corpo próprio pode proporcionar a uma consciência, tanto do pensamento quanto da sensibilidade. É por isso que o sublime traz uma experiência necessária também deste ponto de vista. O corpo possui uma sensibilidade limitada também pela necessidade de se constituir como uma unidade psíquica. Mas é justamente essa limitação protetiva em relação às intensidades excessivas - aquelas que um bebê vai constituindo a fim de suportar os excessos das frustrações enquanto mal sabe de si mesmo - que impede o corpo de sentir de maneira imediata as formas renovadas. As formas operam, assim, como sínteses apriorísticas, insensibilizando-se para novas formas de sentir. Acabam por projetar uma sensibilidade no mundo que impede de senti-lo de fato. A experiência do sublime proporciona, senão a quebra de tais sínteses formais, pelo menos a denúncia de que elas falham na captura de algo. E é por causa deste último aspecto que o sublime proposto por Lyotard não atesta nenhuma superioridade do sujeito diante do que não se dá as formas. Nem superioridade moral, nem superioridade racional, mas sim, anamnese da precariedade e do estado (sentimento) de infância contínua. Ele é, na verdade, a lembrança deste estado precário de constituição de si como uma espécie de fundamento às avessas da experiência humana: sua condição, humana enquanto inumana, mora neste lapso.

Esse jogo de influências e consequências sugere uma avaliação a respeito da cisão interna das duas estéticas de Lyotard, a libidinal e a do sublime. Apesar de uma aparente mudança de bases de fundamentação, concluo que a apropriação da terminologia kantiana gera uma mudança da posição do legado freudiano, mas não sua eliminação. A importância deixa de ser oriunda do uso da terminologia psicanalítica restando a importância proveniente de seu modo de observação, de sua ética que busca não reduzir o objeto observado à aplicação dos conceitos elaborados anteriormente ao aqui e agora do objeto. É uma ética que assume a instabilidade e a tensão constante entre o pensamento formulado e o acontecimento que não se dá de maneira *quididativa*. Esse estado evoca a atenção flutuante, talvez mais uma forma de

se expressar estados de uma certa indiferença, semelhantes à “*ataraxia* entre os epicuristas, a *apatheia* estóica, a *adiaphora* dos estóicos extremos, o não-pensar zen, o não-ser do taoísmo” (2000, p.23). São todos termos estudados por Lyotard e que suspendem o tipo de atenção comum cotidiana da consciência. Se lembrarmos que algo no radical grego da palavra sublime (*hupsos* ou *hypsus*) refere-se a elevação, podemos dizer que o sublime de Lyotard se relaciona a suspensão, mas uma suspensão que visa o que está embaixo, o fundo. Suspensão, como na escuta flutuante, do modo lógico do espírito em favor da maneira estética.

Não penso que seja possível dizer que Lyotard realizava uma psicanálise aplicada em seu período da estética libidinal. No entanto, sua estética do sublime se posiciona mais longe de tal ameaça, com uma escrita que flui com mais autonomia sem perder a face do cuidado com o que não se reduz ao sistema. A palavra cuidado não faz parte do vocabulário de Lyotard, mas sintetiza bem o tipo de ética à qual gostaria de me referir. A terminologia de Freud cede lugar a terminologia de Kant como se Lyotard reconhecesse uma analogia entre os dois projetos: uma busca pelas condições de possibilidade do conhecimento, por um lado, e de outro, uma busca pelas condições de possibilidade do sentimento-sofrimento-desejo. Não sei bem qual a palavra mais adequada neste ponto da analogia. Dito isso, gostaria de propor a diferenciação entre estética libidinal e estética do sublime como uma diferença de nuance de uma mesma linha geral caracterizada pelo testemunho ao aspecto irreduzível do intratável. Em ambos os casos, pretende-se legitimar uma maneira estética de se pensar e reconhecer, dentre muitas esferas de saber, os procedimentos da clínica psicanalítica, a associação livre e a escuta flutuante⁶², como uma face dessa maneira. E a maneira à qual me refiro preza pela abertura do olhar e da escuta, entendendo-se, com isso, abertura de sensibilidade e de pensamento.

É dentro dessa perspectiva filosófica de abertura, de possibilidade, de passibilidade ao acontecimento, que devemos compreender a relação de Lyotard com os termos pós-moderno e reescrita da modernidade. Arrisco dizer que sua abordagem do sublime sob a caracterização moderno/pós-moderno é secundária e menos importante. Mais ainda, é precária e contextual. Importa mais a concepção da existência de um sublime que atesta o inapresentável diante das formas velhas e a tentativa de atestar o inapresentável na própria apresentação. Uma coisa é dizer que há um inapresentável, mas utilizando-se de um discurso bem enquadrado nas quatro

⁶² Em *O Inconsciente Estético* (2009), Rancière expõe a maneira como o pensamento do inconsciente desenvolvido por Freud está amplamente ancorado em um inconsciente estético romântico que pode ser extraído de um conjunto de obras literárias do século XIX, muitas delas, assumidamente consideradas pelo psicanalista em questão. Apesar de Rancière ser um crítico marcante da valorização do sublime desenvolvida por Lyotard como sendo excessivamente misturada à ética, como podemos observar em *Malaise dans l'esthétique* (2004), os dois filósofos concordam quanto a uma constituição estética comum entre arte e psicanálise.

instâncias dos gêneros desse discurso, ou seja, um discurso cuja a inteligibilidade está plenamente garantida pelo acordo mútuo entre destinatário, destinador, referente e sentido. Outra coisa é torcer as palavras, inclusive na sua dimensão sensível, na busca aparentemente paradoxal por aquilo que ainda é incaptável. Isso implica em explorar os aspectos do desacordo entre as quatro instâncias e, por isso, ela é caracterizada como um testemunho do inapresentável na apresentação mesma. Essa diferenciação nos diz muito a respeito das diferenças entre certos setores da produção artística. Mas os termos moderno/pós-moderno trazem mais complicações devido à sua carga de sentido periodicizante, mesmo que esse sentido seja constantemente desmentido e desautorizado por Lyotard. Uma vez que o filósofo recoloca a discussão em termos de reescrita, fica evidente o caráter limitador do prefixo “pós”. O que se tenta com a reescrita é enfatizar a anamnese, a perlaboração, da própria modernidade. Trata-se de refazer as bases de orientação, recontando o percurso moderno, mas de uma maneira que sua descrição altere a sua constituição ao invés de engessá-lo em uma historiografia excessivamente determinante ou totalizante. A dualidade moderno/pós-moderno acaba por engessar essa reconstrução sob o aspecto de diferença extremada e radical entre os dois polos, condenando a falta de nuance do percurso, uma vez que há muito mais complexidade e simultaneidade dos dois modos do sublime na história da experiência artística como um todo.

Todas essas considerações em relação ao sublime de Lyotard posicionam a discussão do sublime sob outra perspectiva que não aquela de sua atualidade, mas sim sob a perspectiva de sua necessidade. A afirmação de Jameson de que o sublime cede lugar ao retorno do belo e do decorativo pode ser vista como uma constatação de um estado atual da cultura. Ela pode muito bem ser verdadeira sob o critério da prova e condizente com uma determinada condição cultural contemporânea, principalmente no que se refere ao que é valorizado como experiência artística e cultural atual. Dizer que o momento presente não reserva tanto espaço a uma experiência do sublime é uma afirmação que pode estar em plena concordância com as constatações de expansão do pensamento do mercado no jogo dos valores da arte, inclusive quando o intuito de tal constatação é traçar uma abordagem crítica de cunho marxista sobre tais aspectos. Se levarmos em conta que a aparição do termo sublime na filosofia de Lyotard cresce na medida em que cresce sua crítica explícita ao primado da tecnociência como área do saber orientadora da vida, então podemos dizer que não há contradição intensa entre o enunciado de Jameson e o enunciado de Lyotard. O primado da tecnociência e o domínio do capital estão associados na perspectiva de Lyotard, sendo que a experiência do sublime é, em grande parte, antagônica a este primado. Mas não é só em chave marxista que a constatação

de obsolescência do sublime pode figurar atualmente. Ela pode se associar, também, a uma crítica lamentosa e nostálgica de matriz neoconservadora, uma vez que certas linhas do neoconservadorismo valorizam o sublime segundo a ótica burkeana, reeditando uma crítica do gosto como atestado do refinamento e do valor moral, semelhante ao que ocorria na crítica do século XVIII.

No entanto, o intuito filosófico de Lyotard não é cristalizar uma visão de mundo a partir desta constatação baseada em dados, como se estes pudessem pressupor a consagração do domínio tecnocientífico. Essa filosofia descredita, em grande parte, a utilidade de tal determinação justamente por ela partir de um procedimento que ela pretende criticar. Essa determinação destrói, de maneira precoce, a possibilidade de continuidade da vida. Assim, ele não se alinha à afirmação da morte do sublime nem em chave neoconservadora e nem em chave marxista. Mas devemos dar nota do fato de que sua insistência em noções, tais como a de sublime, diferendo, infância – noções agrupadas pela ideia de “pensar a noite” (o que ainda não está iluminado) - são um aprofundamento na ideia de revolução pela tentativa de dar legitimidade à multiplicidade de gêneros de discurso e por fazer da política não um gênero outro, mas o campo da multiplicidade dos gêneros (BADIOU, 2008, p. 88).

A filosofia de Lyotard se propõe enquanto ação de escrita, enquanto uma reescrita (anamnese, perlaboração) que recria o real a partir de como o descreve e como o inscreve. É uma filosofia que estimula uma busca perpétua por uma outra maneira de ver, ouvir, pensar (sentir-pensar) que emane da criação de seu próprio texto, de sua recriação. Essa filosofia sabe que, desta maneira, outras realidades ou outros aspectos do real ganham seu devido e justo testemunho. É uma filosofia que sabe que a perspectiva de não sofrimento provém da maneira como se estabelece o real. E uma noção de realidade muito rígida e consolidada tende a contribuir para o adoecimento.

Assim, o sublime não precisa ser atual para ser assumido como necessário em favor da renovação da sensibilidade e do pensamento. E o que garante sua atualidade é que ele ocorre a despeito da educação e do didatismo, diante da brecha que sempre acaba por escancarar as precariedades dos esquemas de destinação da experiência. Ele não é mais ou menos atual, nessa perspectiva, por que ele não é exatamente previsível. É como se não tivéssemos escolha a não ser a de esperar que algo ocorra, de estar passível ao acontecimento. Mas ele pode irromper a despeito de nosso preparo.

Por isso a arte é o tema privilegiado da filosofia de Lyotard, juntamente com a política. Estes são territórios onde o juízo determinante não é o gênero de discurso predominante. Há um pensamento na obra, com todas as implicações anteriores das condições

precárias, abertas ou fraturadas. A arte de vanguarda é o principal campo de exploração do sublime, visto que Lyotard identifica neste ponto a fonte de onde ela retira suas apostas e seus axiomas. Mesmo que esta afirmação possa encontrar exceções ou ser problematizada quanto ao seu pleno alcance, não há dúvida que há uma herança do sublime kantiano como uma nuvem que paira sobre tais manifestações, mesmo que essa presença varie de intensidade. No caso do Expressionismo Abstrato, a utilização do termo como chave de leitura das peculiaridades da arte de vanguarda americana é mais escancarada ainda pelo texto de Newman.

No terreno da música, as ideias de presença do inapresentável, de matéria imaterial e de passibilidade ao acontecimento, termos direcionados às artes de forma geral, particularizam-se nas temáticas do inaudível, do timbre e da obediência. Porém, Lyotard vai além de uma simples adaptação de uma temática estética geral para o caso musical. A abordagem do sublime em música traz alguns pontos de destaque. Apresenta-se uma problematização da narrativa sobre o material encontrada na música do século XX, sob influência da concepção de material com feições adornianas. Lyotard examina a narrativa de que a música de vanguarda presencia uma liberação do material. Em primeiro lugar, ele aponta uma diferença entre material e matéria, sendo que o material denota uma condição da matéria que já encontra destinação na sensibilidade e, por conseguinte, já participa de um acordo das quatro instâncias do discurso. Mas ele advoga em favor de uma experiência da matéria imaterial, aquela matéria que ainda se encontra na sua condição inapreensível. Nesse sentido, a noção de material não contribuiria tanto mais para uma experiência do sublime.

Em segundo lugar, essa narrativa possui uma condição especial no terreno musical, sobretudo no que diz respeito a uma aliança atípica entre a busca pelo domínio tecnocientífico do som e a busca pelo inaudível sonoro. Esse percurso descrito como liberação do material sonoro musical oferece uma ampliação das possibilidades sonoras através de uma maior variedade de manipulação atômica do som, devido aos avanços da física, da psicofísica, da informática, dentre outros terrenos nos quais os juízos determinantes são imperativos. Há um elogio deste casamento presente no discurso de muitos compositores, tal como é o caso dos escritos de Edgar Varèse, nos quais o inaudível pode ser imaginado através da metáfora fisicalista da vibração sonora. A crítica musical de Lyotard é um dos raros momentos de sua obra em que a presença da tecnociência não é vista sob uma ótica negativa, assumindo-se que há uma contribuição ambígua desta parte na experiência do sublime musical. Contudo, este casamento é uma contribuição paradoxal e peremptória, uma vez que o aumento do domínio também expande o alcance do cálculo lógico e da programação sobre a matéria sonora. Logo,

forja-se uma pré-destinação mais precisa e mais mordaz para a escuta. É isso que ocorre, por exemplo, com as novas possibilidades de manipulação do material sonoro via parâmetros físicos do som, aqueles restritos às variantes das alturas, das intensidades e dos timbres. Essa questão não é fechada para Lyotard, uma vez que ele se interroga, até o fim de sua vida de filósofo, manifestando uma dúvida quanto às possibilidades de existência de novas formas que não estejam circunscritas a uma visão parametrizada herdada pelas tecnologias. Ele escreve, no início da década de 1990:

Talvez [...] esse retiro abra às artes, graças aos meios proporcionados pelas novas tecnologias, um acesso a formas bem diferentes. Contudo, é claro, que a tecnologia seja tratada como *techné*. A questão para as artes, hoje, é saber se pode, por meio de sínteses programadas, inventar formas que lhe eram desconhecidas e proibidas quando estava em contato direto com a natureza (PE; 2000, p. 70, grifos do autor).

Daí decorre o terceiro ponto da problematização: seria mais correto afirmar que o que se busca, ao certo nas vanguardas musicais, é a liberação da escuta, sob o ponto de vista da obediência. A renovação proveniente das novas formas de manipulação sonora, baseadas nos avanços da física-psicofísica do som, garantiram a renovação da escuta. Isso, tanto para manifestações das vanguardas musicais que se beneficiaram diretamente do uso das novas tecnologias, como é o caso da música eletroacústica (eletrônica, concreta, acusmática, dentre outras), ou daquelas que experimentaram uma mudança da maneira de conceber a produção de som instrumental altamente influenciadas por tais dispositivos, como é o caso da música de Giacinto Scelsi, de Edgar Varèse, de Gérard Grisey, de Gyrogi Ligeti, como é o caso da música serial integral, da música espectral, da música textutal, dentre outras.

Entendemos melhor o que Lyotard quer dizer como *techné* quando observamos que o aspecto sublime de Newman não se deve ao quão atual ou arcaico é seu dispositivo de produção da imagem, a pintura. O recurso de Newman, e de vários outros artistas comentados por Lyotard, é antiquíssimo, enquanto a experiência diante do quadro é sublime devido à maneira como os elementos sensíveis estão dispostos. Nisso, os recursos tecnológicos, juntamente com suas possibilidades de dominação do material, não são garantia de uma experiência sublime.

Vejamos o seguinte caso. A experiência do sublime é caracterizada pela presença do inapresentável. O inapresentável, como procura pelo inaudível, está presente na música de Boulez, de Cage, e de todos os vanguardistas, com maior ou menor grau. O sublime é também caracterizado como uma experiência de nuances. Ouvimos algo destas nuances desde as variações de Webern, passando-se pela variação do serialismo integral, pelo ordenamento de

objetos sonoros na escuta tipo-morfológica de Schaeffer, chegando-se à spectromorfologia de Smalley, à música espectral e ao minimalismo. Em todos estes casos, pode-se afirmar que se busca um acontecimento na escuta. Mas nada disso terá serventia se as estratégias de se fazer ouvir o acontecimento sonoro se transmutarem em protocolos composicionais de sistematização do processo criativo. De certo modo, boa parte do uso que compositores de vanguarda fizeram das novas possibilidades de domínio do material musical resultou na afirmação de quadros de taxinomia timbrística, processos de combinatória matemática como método de composição, processos de regulação *a priori* da forma musical, dentre outras características que denotam o predomínio do cálculo no universo composicional. Perde-se, novamente, o espaço do acontecimento.

Neste aspecto, Lyotard problematiza pouco seus enunciados, bem como oferece poucos exemplos de uma variação interna da presença de uma estética afinada à sua dentre os compositores citados. Mesmo que ele afirme, em certos momentos, não diferenciar dentre a busca dos compositores da corrente de Boulez e de Cage, não podemos nos cegar quanto às pequenas consequências de se escolher uma maneira ou outra de composição, principalmente quando se busca experimentar auditivamente o processo da reflexão em seu estado puro. O sublime, enquanto juízo reflexivo e, quiçá, juízo reflexivo exemplar, não sabe qual é sua regra *a priori*. Ele se experimenta a cada frase, a cada nova frase, a cada silêncio, a cada nova sentença. Diria, então, que Lyotard não explorou a radicalidade de seu pensamento ao olhar para as vanguardas musicais de uma forma homogênea. Resta muito de discursivo, de sistemático, de cálculo e de tecnociência em muitos dos compositores citados por ele. A única exceção feita, refere-se ao reconhecimento da limitação da música de Schoenberg, tomado sob a tutela de Adorno, na capacidade de crítica radical da teatralidade musical. Lyotard reconhece, portanto, a diferença de alcance de Schoenberg para sua estética. Mas a mesma postura não acontece em relação àqueles que herdaram o ímpeto sistemático do dodecafonismo e que devotaram-se no pensamento construtivo musical, na busca de uma arquitetura que preestabelecia sua construção em muitos aspectos.

Há uma necessidade, portanto, de se diferenciar os matizes do sublime no interior dessa grande corrente da arte e da cultura dos últimos séculos, a qual chamamos de vanguarda. Poderemos, assim, reconhecer a defesa da busca pelo sublime não como uma ideologia restrita apenas a um campo específico da cultura. Não podemos afirmar que não há ideologia nesta defesa. Porém, a matização no interior das vanguardas guarda um germe da matização possível fora deste domínio, mostrando que a experiência do sublime não está

encerrada na determinação dos procedimentos defendidos pelos vanguardistas, muito menos enquanto protocolos formalistas de composição.

É com base nessa perspectiva que se dá a peculiaridade da reflexão presente na música de Morton Feldman, tanto na escuta quanto no exame de suas maneiras de composição. Sem dúvida, ele compartilha de uma narrativa possivelmente exagerada sobre sua geração de artistas, como sendo uma extensão mais avançada da própria vanguarda europeia. O que se apresenta em *The Sublime is Now*, de Newman, é algo deste tipo. E a escolha de Feldman em se alinhar a essa geração de pintores é uma certa aceitação dessa narrativa. A despeito deste posicionamento geracional um pouco irrefletido, é inegável que existe um cuidado especial em proporcionar essa experiência de um som não destinado, ainda com um método tradicional de escrita e de produção sonora, em um tempo no qual muitos apostariam nos recursos eletrônicos para tal tarefa. Esse é mais um fator de concordância com Lyotard de que tal experiência depende, de fato, de uma maneira de pensar-sentir, a maneira reflexiva, que se mostra nas ações do compositor, ou melhor, que faz um gesto em suas ações. Para Feldman, o uso da escrita tradicional, da instrumentação clássica, a ênfase na orquestração estão em função desta maneira reflexiva de compor que explora as nuances do som no uso de velhas ferramentas – e não das velhas formas - na tentativa de deixar os sons acontecerem com o tempo. Isso reforça a afirmação de que o sublime não é exclusividade de uma época, de uma escola, de um movimento, podendo se manifestar de maneiras peculiares e imprevisíveis para a crítica baseada na história dos estilos.

A peculiaridade de Feldman deve-se, também, à sua constituição musical. As impressões diante de sua música traduzem-se no sentimento de que ela se abre à projeção do desejo de ouvir no seu interior, como um ambiente. Ela não se põe como um objeto completamente destituído de apresentação e identidade, bem como não sobrecarrega essa apresentação com elementos que induzem uma escuta interpretativa da construção composicional, como é o caso de diversos compositores de sua geração. Ela apresenta um contorno mínimo dos sons, porém, um contorno muito difuso. É como se soubéssemos para onde olhar, como mirar, mesmo que essa mira encontre sempre uma aparência de vazio. Há algo lá, não é um vazio extremo. Não fosse essa aparência de vazio, conseguida através da rarefação sonora, das baixas intensidades, da tentativa de apagamento do ataque e dos silêncios, não teríamos espaço para experimentar a anamnese e seríamos tomados por um excesso de elementos que mais levaria a uma escuta interpretativa. O aspecto informal de Feldman provém deste balanço entre elementos mínimos de contorno, porém elementos difusos que sugerem que o tempo passa em outro registro de experiência.

Porém, indo mais além de simplesmente reconhecer que a música de Feldman se adequa ao sublime de Lyotard com grande potência, devo admitir uma certa ingenuidade deste processo. A ingenuidade não está na associação entre filósofo e compositor, mas na ordem de seu aparecimento. Quando Lyotard cita afirmações de Feldman em um de seus escritos mais importantes do período libidinal, não é o pensamento filosófico que se projeta em direção às artes apenas. O que vemos é a filosofia de Lyotard se perfazendo de maneira honesta com um de seus maiores intuitos: filosofar lado a lado com a arte, com as obras, independente do quão indefinidas sejam as noções de arte e de obra. Não é Lyotard quem formula uma categoria, ou um conjunto de categorias, que se aplicam a Feldman. Lyotard formula a partir de Feldman e de muitos outros artistas. Se levarmos em consideração que a compreensão da estética do sublime depende, em certa medida, da compreensão da estética libidinal, tanto para os leitores quanto para o próprio autor das duas estéticas, podemos dizer que há um pensamento de Feldman incrustado nas matrizes da estética de Lyotard. Muito embora sua música não seja analisada por Lyotard, a simples apropriação de sua afirmação carrega no bojo as decorrências de uma reflexão musical.

Diante disso, há um impacto maior das observações sobre música de Lyotard, principalmente aquelas feitas em relação à passibilidade ao acontecimento, do que apenas uma simples incursão ilustrativa no campo musical. Tanto Corre (2000) quanto Olive (2000) tentaram expor essa pertinência necessária das ideias do filósofo sobre a música e ao lado da música. Apesar de se dedicar com um teor de especialista no comentário da pintura e com o auto-aclamado amadorismo no comentário da música, acompanhado por ressalvas e desculpas, a relação com a escuta prefigura uma condição importante para a interação entre filosofia política e estética. Isso provém tanto da inspiração freudiana quanto da inspiração musical, exemplificada pela absorção das ideias de Scelsi e Swedenborg. Parece que a metonímia para a abertura perceptiva tão cara a um horizonte ético pautado pela reflexão e não pelo juízo determinante, ao final das contas, é também (senão mais) o ouvido e não exclusivamente o olhar. Sobre *The Voice*, a análise gira em torno do que o quadro conclama a ouvir, ao erguer os ouvidos diante da pintura para o inapresentável. Sobre Freud, há um olhar. Mas há, sobretudo, um audição. A música está lá na psicanálise não como conteúdo, mas como método (melhor seria dizer maneira). E a experiência do sublime, em música, a busca pelo inaudível, convida – quase obriga – à obediência ao acontecimento, sem o apriorismo do conceito e sem prejulgamentos.

Constato, ainda, que há uma outra via de se investigar as relações entre Feldman e Lyotard, porém, pouco explorada pelo presente trabalho. Poderíamos traçar uma espécie de

genealogia do sublime, tanto de Lyotard quanto de Newman, sendo que este último certamente possui um raio de semelhança com as afirmações a respeito da abstração defendida por Feldman. Penso que essa genealogia pode ser observada por dois troncos. O primeiro deles leva à raiz de Cézanne, onde se encontra tanto a fonte do sublime pictural lyotardiano, das nuances da cor, quanto da superfície da pintura do expressionismo abstrato. Cézanne é um constante objeto de investigação de Lyotard e frequentemente citado por Feldman, seguindo linhas bem parecidas com aquelas encontradas no texto de Greenberg. Mas há um tronco kantiano possível, se pensarmos na proximidade entre o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte de Clement Greenberg. Assim, se a leitura do sublime kantiano e de toda problemática do juízo reflexivo-estético feita por Lyotard é direta, no caso dos expressionistas abstratos ela pode ter sido mediada por Greenberg. Reconstruir esse percurso não foi um objetivo do presente trabalho. Mas deve-se render um testemunho de que tal comparação poderia explicar as semelhança entre os posicionamentos das partes em questão e não somente identificá-las.

Abordar tais questões do sublime exigiu algumas decisões de cunho metodológico. Visto que a experiência do sublime está presente em uma relação imbricada entre a maneira como a obra se apresenta e as associações auditivas proporcionadas, era necessário relatar a experiência de escuta das obras de uma perspectiva subjetiva, encarando toda a problemática do risco de uma abordagem excessivamente carregada de expressões afetivas do ouvinte. Mas há aí uma justiça a se fazer em relação ao que ainda não foi formulado no nível discursivo. A anamnese da escuta só pode acontecer quando as associações resultantes da maneira estética são assumidas e postas diante dos olhos-ouvidos, postas diante da sensibilidade e do pensar. Por mais arbitrárias que elas possam parecer, são essas associações que conduzem o processo. São semelhantes aos processos do sonho, aos processos de figurabilização. Possuem, também, uma constituinte mais analógica do que lógica. Sua verdade só não é reconhecível na crítica musical quando esta utiliza-se de um gênero de discurso baseado no juízo determinante. Julgar esteticamente significa submeter-se a esse fluxo de sensações e ideias. E a descrição individual deste juízo, do processo pelo qual ele se consolidou, é inevitavelmente pouco científica. Quando se pretende dar legitimidade a uma razão que não é da ordem lógica-determinante, há que se fazer justiça à escuta no seu aspecto mais inusitado. Pois nada nos garante que o que resulta disso seja apenas uma experiência particular e isolada. Ao contrário, isso pode revelar outras formas de interação entre universal e particular, como se pode ver no resultado da maneira estética freudiana de construir conhecimento. A psicanálise acaba por

descobrir que há muita ordem no que parecia ser apenas uma grande desordem afetiva. Mas isso requer que se enxerguem outros modos de associação entre os fatos.

Diante disso, torna-se necessário reconhecer um campo de investigação entre obra e ouvinte no que concerne à abordagem das obras musicais. Isso não desmerece o papel que as análises mais concentradas na perspectiva objetiva da obra musical desempenham. No entanto, quando se busca reconhecer a experiência do sublime, torna-se inevitável a observação desta experiência enquanto um sentimento de desapossamento da síntese da escuta diante da obra presenciada. Impossível proceder a tal anamnese sem dizermos como nos sentimos, enquanto ouvintes, diante de uma determinada música.

Podemos identificar, assim, esta estética do sublime proposta por Lyotard como uma matriz de influência na dissolução da ideia tradicional de obra artística que ainda imperava no contexto de muitos de seus artistas exemplares. Newman ainda era um pintor autor, e os músicos aos quais Lyotard se reporta ainda eram bem conectados com o paradigma da obra musical, conforme aquele descrito por Lydia Ghore (1992). Entretanto, deve-se reconhecer que a geração de Nova Iorque, à qual pertencem Newman, Feldman e Cage, contribui para uma visão que desmancha, em alguma medida, o paradigma do gênio romântico, uma noção codependente dos conceitos de gosto e sublime no interior da filosofia kantiana (SCHAPER, 2009). Embora a autoria sempre acabe por ser reconhecida nas obras destes pintores próximos a Feldman, mesmo que este conclame certo gesto anti-composição e, ainda, mesmo que ele retorne aos elementos tradicionais da composição musical, o que se busca como meta do ação artística é a experiência de presença da obra – no momento da escuta, pelo seu aspecto receptivo - através de um gesto que faça o inapresentável-abstrato-sublime presente. Não se trata, portanto, da louvação da capacidade construtiva do compositor. Os relatos de Feldman tentam contradizer a ideologia da maestria na questão da composição/construção e enfatizar a experiência do som selvagem.

Obviamente, os meios para a inscrição de tal perspectiva na pintura do Expressionismo Abstrato ou na composição de Feldman encontram-se limitados por um contexto cultural ilustrado por seus dispositivos, o da pintura de museu e o da música de concerto. Mesmo que eles insistam no foco da experiência de recepção, de escuta ou de visão, nada impede que os limites do que se entende por experiência artística possam ser extrapolados para além destes dispositivos. Lyotard vislumbra algo deste caráter em sua exposição *Les Immatériaux*, elencando experiências de autoria aberta, de extrapolação dos limites entre as linguagens, de coautoria da escrita, dentre outros fatores. Mas, nos seus escritos, ficara restrito aos dispositivos da pintura e da composição de concerto. Ficara

restrito, também, às manifestações que se deram até a última década do século XX, período final de sua vida.

Hoje, aproximadamente duas décadas após a morte de Lyotard e exatamente três décadas após a morte de Feldman, fica aberta a questão de como se dá uma experiência contemporânea do sublime, uma vez que a arte atual se desenvolve de maneiras mais heterogêneas, incluindo outros ambientes de fruição, outros modos de circulação e outra hierarquia de valores. Isso não implica em uma negação da existência ou da necessidade do sublime. Há motivos para crer que ele se apresenta de maneira variada em relação ao modo que Lyotard o propõe. Parece-me que o sublime de Lyotard permanece como uma orientação estética, um horizonte possível de valor, marcado pela abertura da reflexão e pelo indeterminado, mas que precisa encontrar novos objetos diante dos quais sua experiência será renovada.

6. Referências bibliográficas.

Obras de Lyotard:

LYOTARD, Jean- François *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971.

_____. *Dérive a partir de Marx et de Freud*. Paris: Union Générale d'Editions, 1973.

_____. *Economia libidinale*. Paris: Minuit, 1974.

_____. *Le différend*. Paris : Éditions de Minuit, 1983.

_____. *Le Imateriaux (L'Albúm)* Paris: Centre Georges Pompidou, 1985A. Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-c0fe776adc5cc43493966a229476bc25¶m.idSource=FR_E-ec23b17dc48b72fc9a696a1db2beb4c. Acesso em: 30/12/2017.

_____. *Le Imateriaux (Inventaire)*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985A. Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-c0fe776adc5cc43493966a229476bc25¶m.idSource=FR_E-ec23b17dc48b72fc9a696a1db2beb4c. Acesso em: 30/12/2017.

_____. *L'Inhumain: causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988A.

_____. *L'Interêt du sublime* in DEGUY, Michel; NACY, Jean Luc et al. *Du Sublime*. Paris: Éditions Belin, 1988B.

_____. *L'enthousiasme: la critique kantienne de l'histoire*. Paris: Galilée, 1986.

_____. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Edition Galilée, 1994.

_____. *Moralidades Pós-Modernas* Trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

_____. *O Inumano. Considerações sobre o Tempo*, trad. Ana Cristina Seabra e Elizabeth Alexandre. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

_____. *Lições Para Uma Analítica do Sublime*, trad. Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1993(A).

_____. *Resposta à Pergunta: o que é Pós-Moderno?* in *O Pós-Moderno explicado às crianças* Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1993(B), p. 13-27

_____. *A condição pós-moderna: um relatório sobre o saber*. 3.ed. Tradução de José Navarro. Lisboa: Gradiva, 2003.

_____. *Peregrinações: lei, forma acontecimento*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. *Écrits sur l'art contemporaine et les artistes – Textes disperses I: esthétique et théorie de l'art*. Leuven; Leuven University Press, 2012.

_____. *L'inaudible in Écrits sur l'art contemporaine et les artistes – Textes disperses I: esthétique et théorie de l'art*. Leuven: Leuven University Press, 2012. p. 200-223.

Obras de Feldman: (Livros)

FELDMAN, Morton *Give My Regards To Eighth Street: collected writings of Morton Feldman* Cambridge: Exact Change, 2000.

_____. *Crippled Simetry* in FELDMAN, Morton *Give My Regards To Eighth Street: collected writings of Morton Feldman* Cambridge: Exact Change, 2000 p. 134-149.

_____. *Ecrits Et Paroles*, Ed. Jean-Yves Bosseur e Danielle Cohen-Levinas e monografia de Jean-Yves-Bosseur. Paris: L'Harmattan, 1998.

(Partituras)

FELDMAN, Morton. *Intersection 2*. New York: C.F. Peters, 1962.

FELDMAN, Morton. *Intermission 6*. New York: C.F. Peters, 1963.

FELDMAN, Morton. *Vertical Thoughts 4*. New York: C.F. Peters, 1963.

FELDMAN, Morton. *The Viola In My Life I*. New York: Universal Edition, 1970.

FELDMAN, Morton. *Routine Investigation*. New York: Universal Edition, 1976.

FELDMAN, Morton. *Triadic Memories*. London: Universal Edition, 1987.

FELDMAN, Morton. *For Bunita Marcus*. London: Universal Edition, 1992.

(Gravações)

CIKADA EMSEMBLE; NORWEGIAN RADIO ORCHESTRA; EGGEN, Christia; KONSTANTYNOWICZ, Marek *Morton Feldman: The Viola In My Life*. Munique: ECM, 2008. (CD)

ESEMBLE RECHERCHE *Morton Feldman*. Paris: Montaigne, 1994. (CD)

ESEMBLE MODERN *Morton Feldman: For Samuel Beckett*. Hat ART, 1992 (CD)

GINSBURGH, Stéphane *Morton Feldman: For Bunita Marcus*. Brussels: Sub Rosa, 2007. (CD)

BARBARA, Joan La et al. *Three Voices for Joan La Barbara – Morton Feldman*. San Francisco: New Albion Records, 1989. (CD)

MONKEY, Marilyn *Morton Feldman: Triadic Memories*. New York: Mode Records, 2004. (CD)

MOSKO, L. Stephen; SAN FRANCISCO CONTEMPORARY PLAYERS *Only: Works for voice and instruments – Morton Feldman*. San Francisco: New Albion Records, 1996. (CD)

THE GROUP FOR CONTEMPORARY MUSIC, *Morton Feldman: String Quartet (1979)*. Naxos, 1994 (CD)

Demais referências:

ABBAGNANO, Nicolla *Dicionário de Filosofia*, trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti, 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABENSOUR, Miguel *De L'Intratable* in LYOTARD, Dolorès, MILNER, Jean-Claude, SFEZ, Gérald (dir.) *Jean-François Lyotard: L'exercice du différend*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. (p. 241-260)

ADAMS, Laurie Schneider *A History of Western Art*. New York: McGraw-Hill, 2011.

ADORNO, Theodor *Teoria Estética*, trad. Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

AMEY, Claude *L'Esthétique Littérale de Lyotard* in AMEY, Claude OLIVE, Jean-Paul (ed.), *À partir de Jean-François Lyotard*. Paris: L'Harmattan, 2000, p. 51-74

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

ARISTÓTELES, *Poética* in ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO *A Poética Clássica* Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BADIOU, Alain *Jean-François Lyotard (1924-1998)* in *Petit panthéon portatif*. Paris: La Fabrique Editions, 2008.

BARDELLI, Mariana Campos *Lyotard: entre o pensamento e a arte*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, São Paulo, 2015.

BENJAMIN, Andrew (ed.) *Judging Lyotard*. London e New York: Routledge, 2003.

BENNINGTHON, Geoffrey *Late Lyotard*. Sem editor, 2005.

BITONDI, Matheus *A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas*. Dissertação

de mestrado. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2006.

BOILEAU, Nicolas *Oeuvres diverses du sieur D**** (1674) . Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103253g>>. Acesso em: 02 de novembro de 2016.

BOSSEUR, Jean-Yves *Monographie in Ecrits et paroles*, Ed. Jean-Yves Bosseur e Danielle Cohen-Levinas e monografia de Jean-Yves-Bosseur. Paris: L'Harmattan, 1998.

BROWING, Gary *Differend* in SIM, S. (ed.) *The Lyotard Dictionnaire*. Edingburgh: Edingburgh University Press, 2011.

_____. *Lyotard and Hegel: what is wrong with modernity and what is right with the philosophy of right* in *History of European Ideas* 29 (2003) p. 223–239. Disponível em: <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0191659902000943>>. Acesso em: 01 de outubro de 2017.

BURKE, Edmund *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Ed. Adam Philips. New York: Oxford, 2008.

_____. *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias de Belo e de Sublime*, Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: Crítica e violência ética* trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CASANOVA, Marco *A linguagem do acontecimento apropriativo* in *Natureza Humana*, v.2, n.4, dezembro de 2002. São Paulo, 2002. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302002000200003>. Acesso em 01 de maio de 2017.

CAYGILL, H. *Dicionário Kant* Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

CAZNÓK, Yara *Música: entre o audível e o visível*. Tese de Doutorado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Ano de defesa: 2001.

CLEWIS, Robert R. *The Kantian Sublime And The Revelation Of Freedom*. Cambridge University Press, 2009.

COSTELLOE, T. (ed.), 2012, *The Sublime: From Antiquity to the Present*, Cambridge: Cambridge University Press.

CORRE, Christian *Lyotard Musicologue* in OLIVE, Jean-Paulo; AMEY, Claude *À partir de Jean-François Lyotard*. Paris: L'Harmattan, 2000.

CROWTHER, P. *The Kantian Sublime; from morality to Art*. Oxford, 1989

_____. *Barnett Newman and The Sublime* in *Oxford Art Journal*, Vol. 7, No. 2, Photography (1984), pp. 52-59. Oxford University Press, 1984. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1360293> . Acesso em: 13-03-2015.

CUNIBERTO, Flavio *Sublime* in CARCHIA, Gianni, D'ANGELO, Paolo (Org.) *Dicionário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 2015. p. 332-336

DEGUY, Michel; NACY, Jean Luc et al. *Du Sublime*. Paris: Éditions Belin, 1988.

DELIO, Thomas (org) *The Music of Morton Feldman*. Greenwood Presss, 1996.

DIONÍSIO, Gustavo Henrique *Pede-se abrir os olhos: psicanálise e reflexão estética hoje*. São Paulo: Anablume; Fapesp, 2012.

DUFRENNE, Mikel *Doutes sur la "libidiné"* in *L'ARC n°64: Jean-François Lyotard*. L'ARC, 1976.

DURAFOUR, Jean-Michel *Postface* in LYOTARD, Jean-François *Écrits sur l'art contemporaine et les artistes – Textes disperses I: esthétique et théorie de l'art*. Leuven; Leuven University Press, 2012, p. 240-251

FABBRINI, Ricardo Nascimento *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Unicamp, 2002.

FIGUEIREDO, Luiz Claudio e COELHO JR., Nelson *Ética e Técnica em psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2000.

FREUD, Sigmund *Além do princípio do prazer* in *Obras Completas, V. 14*, trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 161-239.

Análise da fobia de um garoto de cinco anos ("O pequeno Hans") in *Obras Completas, V. 8*, trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 123-284.

Interpretação de Sonhos. (1900) In: FREUD, S. *A Interpretação de Sonhos (II) e Sobre os Sonhos*. ESB Vol V. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

Recomendações ao médico que pratica a psicanálise in *Obras Completas, V. 10*, trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 147-162.

GAREAU, Philip. *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté* Paris: L'Harmattan, 2006.

GARGANO, Rafael Silva *Algo Escapa: o figural na filosofia de Jean-François Lyotard*. São Paulo, 2015. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, São Paulo, 2015.

GIRONS, Baldine Saint *Le Sublime de l'Antiquité à nous jours*. Paris: Éditions Dejonquères, 2005.

GOEHR, Lydia *The Imaginary Museum of Musical Works: a essay in the philosophy of music*. New York: Oxford University Press Inc., 1992.

GREENBERG, Clement *Cézanne* in *Arte e Cultura*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

Estética Doméstica. Trad. André Carone. São Paulo, Cosac Naify, 2013B.

HACKER, P. M. S. *Ludwig Wittgenstein*. In MARTINICH, A. P., SOSA, D. (Ed.) . *A Companion to Analytic Philosophy*. Malden: Blackwell, 2001.

HÄRLE, Clemens-Carl *Présence sensible* in LYOTARD, Dolorès, MILNER, Jean-Claude, SFEZ, Gérald (dir.) *Jean-François Lyotard: L'exercice du différend*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. (p. 197-212)

HEATH, Malcolm *Longinus and the Ancient Sublime* in COSTELLOE, T. (ed.), 2012, *The Sublime: From Antiquity to the Present*, Cambridge: Cambridge University Press.

HEIDEGGER, Martin *Contribuições à Filosofia. (Do acontecimento apropriador)*. Trad. Marco Casanova. Rio de Janeiro: Via Verita, 2014.

HIRATA, Filomena *Introdução* in LONGINO *Do Sublime* Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HOFFMANN, *Recensão da quinta sinfonia de Beethoven* in IRIARTE, Rita (org.) *Música e Literatura no Romantismo Alemão*. Lisboa: Apaginastantas, 1987.

HUYSEN, Andreas *Mapeando o Pós-Moderno* in *Pós-Modernismo e Política* Org. Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

INNES, D. C. *Longinus and Caecilius: Models of the Sublime* in *Mnemosyne, Fourth Series, Vol. 55, Fasc. 3* Leida: Brill, 2002. pp. 259-284. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4433333>>. Acesso em: 05 de agosto de 2015.

JAMESON, Fredric “*Fim da Arte*” ou “*Fim da História*”? in *A Cultura do Dinheiro: Ensaio Sobre a Globalização* Trad. Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

A Virada Cultural: Reflexões Sobre o Pós-Modernismo. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevalco, 2ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

JESUS, Carlos Gustavo Nóbrega de *Anti-semitismo e nacionalismo, negacionismo e memória: Revisão editora e as estratégias da intolerância (1987-2003)*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

KANT, Immanuel *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, trad. Vinicius de Figueiredo. Campinas: Papirus, 1993.

Crítica da Razão Pura, trad. Manuel Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, 5 ed. Lisboa: Fundação Calouste Goulbekian, 2001.

_____. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Trad. Clécia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Crítica da Razão Prática*, trad. Valério Rohden. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

LALANDE, André *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, Trad. Fátima Sá Correia, Maria Emília V. Aguiar, José Eduardo Torres e Maria Gorete de Souza, 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LAPLANCHE, Jean *Vocabulário de Psicanálise/Laplanche e Pontalis*, trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LEETEN, Lars, *Ética da receptividade : aspectos de uma filosofia moral segundo Jean-François Lyotard*. Trad. Roberto Barros in *Trans/Form/Ação, Marília*, v. 38, n. 1, p. 133-146, Jan./Abr., 2015 <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732015000100008>

LYOTARD, Dolorès, MILNER, Jean-Claude, SFEZ, Gérald (dir.) *Jean-François Lyotard: L'exercice du différend*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

LOCKE, John, *An Essay Concerning Humane Understanding, Volume I*. The Project Gutenberg EBook, 2004. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=3896>. Acesso em abril de 2016.[Essa referencia será substituída por edição mais confiável]

LONGINO *Do Sublime* in *A Poética Clássica* Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

_____. *Do Sublime* Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, trad. Nicolas Boileau in BOILEAU, Nicolas *Oeuvres diverses du sieur D**** (1674) . Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103253g>>. Acesso em: 02 de novembro de 2016.

MALPAS, Simon *Jean-François Lyotard*. Londres: Routledge, 2005.

MESQUITA, Marcos *Duração e cálculo* in *Música em Perspectiva*, v.5, n.2, outubro de 2012. Curitiba: UFPR, 2010. p.49-64.

MONK, Samuel *A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*. New York: Modern Language Association of America, 1935.

MONTEIRO, Daniel Lago *No Limiar da Visão: a poética do sublime em Edmund Burke*. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo.

NASCIMENTO, J. P. C. *Abordagens do Pós-Moderno em Música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *Lyotard e Feldman: ecos do agora de Newman*. Anais da ANPPOM, 2015. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3595>>. Acesso em: 09 de novembro de 2016.

NEWMAN, Barnett, *The Sublime Is Now* in HARRISON, Charle WOOD, Paul (ed.) *Art in Theory, 1900-1990*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992, p. 572-574.

OLIVE, Jean-Paul; AMEY, Claude *À partir de Jean-François Lyotard*. Paris: L'Harmattan, 2000.

OLIVE, Jean-Paul *Après la dissonance* in OLIVE, Jean-Paul AMEY, Claude *À partir de Jean-François Lyotard*. Paris: L'Harmattan, 2000. (p. 195-214)

PARRET, Herman *Préface* in LYOTARD, Jean-François *Écrits sur l'art contemporaine et les artistes – Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art*. Leuven; Leuven University Press, 2012, p. 6-17.

PEARS, David. *As idéias de Wittgenstein*. Tradução por Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1988.

QUINET, Antonio. *A coisa e o belo* in *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 13, n. 16, p. 105-115, nov. 2003. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/169>>. Acesso em: 22/08/2017.

RAMPIN, Dantas Neves *A Música de Morton Feldman sob a Ótica de sua compreensão da Pintura do Expressionismo Abstrato*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2008.

RANCIÈRE, Jacques *O Inconsciente Estético* Trad. Mônica Costa Netto São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

RICARD-GÉLINAS Simon *Le Sublime Chez Edmund Burke: une esthétique de la terreur*. Université Du Québec À Trois-Rivières, 2014. Dissertação de mestrado.

ROGOZINSKY Jacob *Lyotard: le différend, la présence* in OLIVE, Jean-Paul; AMEY, Claude *À partir de Jean-François Lyotard*. Paris: L'Harmattan, 2000. (p. 33-50)

RYAN, Vanessa L. *The Psychological Sublime: Burke's Critique of Reason* in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 62, No. 2 (Apr., 2001), pp. 265-279. University of Pennsylvania Press, 2001. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3654358>> . Acesso em: abril de 2015.

SAFATLE, Vladimir P. *Morton Feldman como crítico da ideologia: uma leitura política de Rothko Chapel* in *O Parricida*. São Paulo: Zagaia, 2011. Disponível em : <<http://zagaiaemrevista.com.br/morton-feldman-como-critico-da-ideologia-uma-leitura-politica-de-rothko-chapel/>>. Acesso em 19/04/2015.

_____. *Sublime por atrofia* in NOVAES, Adauto (org.) *O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: edições Sesc, 2014.

SALANSKIS, Jean-Michel *Le philosophe de la dépossession* in PAGÈS, Claire (dir.) *Lyotard à Nanterre*. Paris: Klincksieck, 2010. (p. 13-19)

SCELSI, Giacinto *Le regard de la nuit* in *Silences n°1: musique contemporaine*, Thierry de La Croix (Dir.). Paris: Editions de la Différence/Silences, 1985.

SCHAPER, E. *Gosto, sublimidade e gênio: A estética da natureza e da arte*. In GUYER, Paul (org) *Kant*. São Paulo: Idéias & Letras, 2009.

SCHULZ, Johann Abraham Peter. *Sinfonia* in VIDEIRA, M. R. *A Linguagem do Inefável: música e autonomia estética no Romantismo Alemão*. São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo.

SHAW, Phillip *The Sublime*. New York: Routledge, 2006.

SILVERMAN, Hugh J. *Lyotard: Philosophy, Politics, and the Sublime*, Routledge, 2002.

SIM, Stuart (ed.) *The Lyotard Dictionary*. Edingburgh: Edingburgh University Press, 2011.

_____. *Postmodern Encounters: Lyotard and the Inhuman*. Cambridge: Icon Books Ltda, 2001.

SOARES, A. SANTOS, M. J. *Francês-Português – Dicionário do tradutor*. Faro: Noémio Ramos, 2003.

STANYON, Miranda *The Musical Sublime and Aporias of Inscription in Hoffmann's "Ritter Gluck"* in *The German Quaterly*, Vol. 83, N° 4 , 2010. <http://www.jstor.org/stable/40928937>. Acesso em: 28 de agosto de 2014.

SMITH, Paul and WILDE, Caroline (ed.). *A Companion to art theory*. Malden: Blackwell, 2002, p. 360-370

SÜSSEKIND, Pedro (Org). *Friedrich Schiller: Do Sublime ao Trágico*, tradução e ensaios de Pedro Sússekink e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART *Bulletin June 1970*. Dir. Thomas P. F. Hoving. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258476.pdf.bannered.pdf>>. Acesso em: 21 de outubro de 2017.

_____. *Islamic Carpets: The Joseph V. McMullan Collection* (catálogo). The Metropolitan Museum of Art: New York, 1970. Disponível em:< <http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p15324coll10/id/190892>>. Acesso em: 21 de outubro de 2017.

VALL, René Van de. *What Consciousness Forgets: Lyotard's Concept of the Sublime*, in SMITH, Paul; WILDE, Carolyn (ed.) *Companyon to Art Theory*. Blackwell Publisher, 2002.

p. 360-369.

VIDEIRA, Mário R. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. São Paulo, 2009. 235 f. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, São Paulo, 2010.

WILLIAM, James *Pós-estruturalismo*, Trad. Caio Liudvik. Petrópolis: Vozes, 2013.

WITTGENSTEIN, Ludwig *Tractus Logico-Philosophicus* Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1968.

Partituras:

BERIO, Luciano *Sequenza III*. Londres: Universal Edition, 1968.

SCHOENBERG, Arnold *Fünf Orchesterstücke Op. 16*. Leipzig: C.F. Peters, 1912.

Pinturas:

NEWMAN, Barnett Baruch *The Voice*. New York: MoMA, 1950. Fotografia disponível em: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/barnett-newman-the-voice-1950>. Acesso em: 09 de novembro de 2016.

Vídeos:

VIRTUAL ELETRONIC POEM Concepção e Direção: Vincenzo Lombardo; 2000
PROGRAMA *Virtual Eletronic Poem*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QBQsym_G82Q>. Acesso: 19 de outubro de 2017.

Palestra:

STEIN, Ernildo *O Sublime na música*. Palestra proferida no II Simpósio de Estética e Filosofia da Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFGRS) em 22 de setembro de 2016.