



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MARIANA RUIZ BERTUCCI

**SUPRESSÃO DA ATIVIDADE SUBJETIVA NAS
CONSIDERAÇÕES SOBRE O SUBLIME EM LYOTARD**

Londrina
2013

MARIANA RUIZ BERTUCCI

**SUPRESSÃO DA ATIVIDADE SUBJETIVA NAS
CONSIDERAÇÕES SOBRE O SUBLIME EM LYOTARD**

Dissertação apresentada no curso de Pós
Graduação *Stricto Sensu* em Filosofia
Contemporânea da Universidade Estadual de
Londrina como requisito parcial para a
obtenção do título de mestre.

Londrina
2013

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

B552s Bertucci, Mariana Ruiz.
Supressão da atividade subjetiva nas considerações sobre O Sublime em Lyotard /
Marina Ruiz Bertucci. – Londrina, 2014.
141 f. : il.

Orientador: José Fernandes Weber.
Dissertação (Mestrado em Filosofia Contemporânea) - Universidade Estadual de
Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Filosofia Contemporânea, 2014.
Inclui bibliografia.

1. Lyotard, Jean-François – 1924 – Teses. 2. O Sublime – Teses. 3. Vanguarda
(Estética) – Teses. I. Weber, José Fernandes. II. Universidade Estadual de Londrina.
Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Contemporânea. III. Título.

CDU 111.85

MARIANA RUIZ BERTUCCI

**SUPRESSÃO DA ATIVIDADE SUBJETIVA NAS CONSIDERAÇÕES
SOBRE O SUBLIME EM LYOTARD**

Dissertação apresentada no curso de Pós Graduação *Stricto Sensu* em Filosofia Contemporânea da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. José Fernandes Weber

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Fernandes Weber
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr. Eder Soares Santos
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr. Pedro Angelo Pagni
UNESP – Marília - SP

SUPLENTE

Prof. Dr. Wilson Antonio Frezzatti Jr.
UNIOESTE – Toledo - PR

Prof. Dr. Marcos Alexandre Gomes Nalli
UEL – Londrina – PR

Londrina, 28 de fevereiro de 2014.

Faço o possível para escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. Mas não correspondo à altura do desafio. Saem pobres palavras. (Clarice Lispector)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao curso de Pós Graduação em Filosofia contemporânea, da UEL, pela vaga que me foi concedida, e assim também para todo o corpo docente com o qual tive a chance de estudar e me especializar. Em especial, agradeço ao professor Weber pela oportunidade, pela liberdade e pela confiança; agradeço também à agência CAPES pela bolsa de estudos. À minha família, pai e mãe especialmente, creditarem tanta fé em meus esforços. Agradeço também ao meu companheiro de todas as horas, Paulo, aos debates filosóficos que tramamos juntos, às longas sessões de análise, ao apoio e ao incentivo. Agradeço aos amigos queridos, por estarem por perto para me tirarem um pouco do porão filosófico que se tornou a minha vida durante muitos dias desses dois últimos anos. Por fim, agradeço ao Geraldo, por tantas vezes me acalmar e me auxiliar na “introspecção mística”.

BERTUCCI, Mariana Ruiz. **Supressão da atividade subjetiva nas considerações do sublime em Lyotard**. 2013. 141 p. Dissertação (Mestrado em filosofia) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

RESUMO

A elaboração da presente monografia visa apresentar os aspectos mais relevantes do sublime de Jean-François Lyotard, a partir da consideração desse sentimento como ocasionado pela supressão da atividade subjetiva. Para compreender em que consiste a atividade suspensa no sublime, é preciso, contudo, uma investigação do alcance da influência do sublime de Burke e, sobretudo, de Kant na obra de Lyotard; por este motivo, o primeiro capítulo é destinado a uma análise da contribuição desses dois pensadores modernos para a atualização que a estética do sublime vem a sofrer com o pensador contemporâneo. O segundo capítulo, por sua vez, estende-se às expectativas de abordar o sublime lyotardiano a partir das características próprias de sua filosofia, de modo que possamos entender melhor o espaço que esta estética ocupa no interior das reflexões estéticas e ontológicas do autor. Por último, o terceiro capítulo deverá reunir os argumentos que auxiliam a compreensão do sublime lyotardiano como uma estética dos matizes, ou seja, uma estética da predominância da matéria sobre as formas do sujeito, princípio este caríssimo ao entendimento do sublime como supressão da atividade subjetiva; com isto, a oportunidade de examinar mais profundamente a relação que Lyotard estabelece entre a estética do sublime e as vanguardas artísticas pode, finalmente, superar esses obstáculos teóricos e projetar a sua clarificação, fomentando uma grande contribuição para a filosofia estética e para as manifestações artísticas contemporâneas.

Palavras-chave: Estética. Sublime. Lyotard. Vanguarda.

BERTUCCI, Mariana Ruiz. **Suppression of activity in the subjective considerations of the sublime in Lyotard**. 2013. 141 f. Dissertation (Master of Philosophy) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

ABSTRACT

The preparation of this monography aims to present the most relevant aspects of Jean - François Lyotard's sublime, from the consideration that the sublime feeling is caused by a suppression of subjective activity. To understand which activity is suppressed, however, it is important to make an investigation of the extent of the influence of Burke's sublime, and especially Kant's sublime in the work of Lyotard; for this reason, the first chapter consists in analyze the contribution of these two modern thinkers, in order to update the transformations that aesthetics of the sublime has to suffer with the contemporary thinker. The second chapter extends the expectations of approaching the Lyotardian sublime from the characteristics of their own philosophy, so that we can better understand the space that it occupies within the aesthetic and ontological reflections of the author. Finally, the third chapter will bring together the arguments that help the understanding of the sublime as an aesthetic of the predominance of matter over the forms of the subject , a very important concept to the understanding of the sublime as a suppression of subjective activity; with this, the opportunity to further examine the relationship between what Lyotard establishes for the aesthetics of the sublime and the artistic avant-garde can finally overcome these obstacles theoretical and design your clarification, fostering a great contribution to the aesthetic philosophy and the manifestations of contemporary art.

Key-words: Aesthetics. Sublime. Lyotard. Avant-garde.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO AO SUBLIME DE LYOTARD: AS PEREGRINAÇÕES DE UMA ESTÉTICA NEGATIVA	9
CAPÍTULO 1 A CONSTITUIÇÃO DO SUBLIME LYOTARDIANO	15
1.1 APROPRIAÇÃO E ADAPTAÇÃO DOS ASPECTOS FUNDAMENTAIS DO SUBLIME DE KANT E BURKE	15
1.2 ESCLARECIMENTO DOS SIGNIFICADOS IMPLICADOS NO CONCEITO KANTIANO DE FACULDADE	21
1.3 O SUBLIME CONSIDERADO MATEMATICAMENTE: O DESPRAZER QUE ADVÉM DA FACULDADE DA APRESENTAÇÃO	27
1.4 O SUBLIME CONSIDERADO DINAMICAMENTE: O PRAZER DO TESTEMUNHO DO ABSOLUTO COMO IDEIA DA RAZÃO OU OBJETO DO PENSAMENTO	
1.5 O SUBLIME COMO APRESENTAÇÃO NEGATIVA: UM SENTIMENTO QUE TESTEMUNHA A PRESENÇA DO INAPRESENTÁVEL	31
1.6 TEMPORALIDADE E INDETERMINAÇÃO DA OCORRÊNCIA: UM RESGATE DO SUBLIME DE BURKE.....	40
1.7 DO TERROR DA PRIVAÇÃO À TEMPORALIDADE DA OCORRÊNCIA: UMA PERSPECTIVA LYOTARDIANA DO SUBLIME DE BURKE.....	41
1.8 A TEMPORALIDADE DA OCORRÊNCIA NO SUBLIME COMO UM OBJETO INAPRESENTÁVEL	45
CAPÍTULO 2 O SUBLIME COMO SUPRESSÃO DA ATIVIDADE SUBJETIVA	49
2.1 DA TRANSDISCIPLINARIDADE DE A <i>CONDIÇÃO PÓS-MODERNA</i> À ONTOLOGIA DE <i>LE DIFFÉREND</i>	49
2.2 UMA INTRODUÇÃO NA FILOSOFIA LYOTARDIANA DO DIFERENDO	52
2.3 SUJEITO E APRESENTAÇÃO NA FILOSOFIA DAS FRASES	57
2.4 A CONDIÇÃO PÓS-MODERNA E O DIFERENDO DO SUBLIME	65
2.5 A SUPRESSÃO DA ATIVIDADE SUBJETIVA E A OCASIÃO PARA A PRESENÇA.....	74

CAPÍTULO 3	O SUBLIME COMO ESTÉTICA DOS MATIZES E AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS	84
3.1	A ESTÉTICA DOS MATIZES E O DESLOCAMENTO DA IDEIA DA FUNÇÃO DA IDEIA DA RAZÃO.....	85
3.2	ANALOGIA ENTRE A METÁFORA DO CRAVO DE DIDEROT E A ONTOLOGIA DAS FRASES DE LYOTARD.....	91
3.3	A DECADÊNCIA DA ESTÉTICA FORMAL E A OPORTUNIDADE DAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS.....	97
3.4	AS NUANCES ENTRE O SUBLIME MODERNO E O SUBLIME PÓS-MODERNO.....	104
3.5	O SUBLIME MODERNO DE MARCEL DUCHAMP E AS CHARNEIRAS ENTRE AS OBRAS <i>GRAND VERRE</i> E <i>ÉTANT DONNÉS</i>	108
3.6	O SUBLIME PÓS-MODERNO DE BARNETT BARUCH NEWMAN: A MATÉRIA CROMÁTICA COMO A CONTECIMENTO, O QUADRO COMO <i>AGORA</i>	115
3.7	AS DUAS FACES DO INUMANO: O SUBLIME E A TECNOCIÊNCIA.....	121
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133
	ANEXOS	135
	ANEXO	136

Introdução ao sublime de Lyotard: as peregrinações de uma estética negativa

O direcionamento dos escritos sobre estética de Lyotard na década de 1980 assume como guia de seu trajeto o interesse pelo sublime e sua inusitada relação com as vanguardas artísticas dos séculos XIX e XX. Esta dissertação concentra-se na análise da relação acima citada. Porém, para clarear a compreensão da estética do sublime em Lyotard e a repercussão de suas reflexões sobre o panorama das expressões artísticas vanguardistas, é conveniente que nos atentemos um pouco aos caminhos que o levaram até então. É notável que a ambição por uma caracterização negativa da estética permanece como a bússola de Lyotard pelas peregrinações de seu pensamento, de forma que uma modesta retrospectiva a algumas ideias dos textos de 1970 podem estabelecer um vínculo considerável com aqueles da década seguinte.

A partir da leitura do artigo intitulado *Arte, experimentação e vanguarda no pensamento de Jean-François Lyotard*, de Helder Gomes, é possível vislumbrar a continuidade de um elemento caríssimo à trajetória intelectual do filósofo francês enunciado: a busca por uma estética negativa. Helder Gomes ressalta em seu artigo diferentes obras de Lyotard que podem configurar essa perspectiva.

Helder Gomes destaca que em Lyotard, a estética é negativa na dupla implicação kantiana do termo: 1) a estética enquanto capacidade de ser afetado por um dado através da sensibilidade; e 2) a estética dedicada ao exame do juízo reflexivo dos sentimentos estéticos, o belo e o sublime. É preciso, no entanto, evitar uma confusão quanto a esse caráter negativo da estética, e deixar claro que não podemos atribuí-lo à *qualidade* dos sentimentos do belo e do sublime. O juízo reflexivo do belo e do sublime é o apontamento, no estado de espírito, da sensação de prazer ou de desprazer que o pensamento experimenta quando sente a si mesmo.

Nesse sentido, ou seja, quanto à qualidade desses sentimentos, nenhum dos dois é negativo, esclarece Lyotard (Cf Lyotar, 1993 – a): o belo é afirmativo, na medida em que concede prazer, e o sublime é, por sua vez, indefinido ou limitado, na medida em que o prazer só pode ser concedido se mediado por um desprazer. Portanto, a referência a uma condição negativa da estética se expressa, antes, na inviabilidade de uma significação lógica do objeto ou da experiência artística, de forma que na tentativa de compreendê-las nas

condições citadas (como o faz a filosofia estética), não evitemos relembrar a arbitrariedade e a heterogeneidade desta inferência.

Em certa medida, ambas as implicações têm oportunidade de serem trazidas ao debate nessa dissertação. Essa consideração será fundamental para compreender o estado de supressão da atividade subjetiva da apresentação, sendo tal faculdade responsável pela compreensão estética do objeto a partir das formas da intuição (tempo e espaço). É preciso rever a estética no primeiro sentido indicado, ou seja, na possibilidade de afecção pelo dado sensível, para compreender que quando o sentimento sublime provoca a obstrução da faculdade da apresentação é porque o objeto que essa faculdade deve apresentar não é simplesmente um fenômeno (nem sequer um “esquema” do entendimento), mas um objeto do pensamento, um objeto transcendental – ou ainda, uma ideia da razão, que é por princípio inapresentável.

Sob o enunciado de uma estética negativa, Lyotard enfrenta a tradição da estética filosófica que se institucionalizou a partir da dedicação ao desbravamento do significado da atividade artística e da obra de arte, oferecendo-lhes o prestígio de ocupar uma função essencial na existência do sujeito. A contemporaneidade é marcada pela degradação da profissão nobre do artista: este não contribui mais com a organicidade da constituição social do visual. Diante desse cenário de transformações paradigmáticas, mudanças culturais condicionadas pelo niilismo pós-moderno, Lyotard reconhece a importância das vanguardas, enquanto movimentos artísticos de resistência a um discurso de imposição de regras universais que visam definir o que é a arte.

Em *Discours, figure*¹ (1971) Lyotard questiona a construção do discurso moderno que promove uma relação de comunicação entre sujeito (artista ou espectador) e obra de arte (objeto) a partir de um sentido disponibilizado pelo segundo, que pode ser apreendido pelo primeiro. Nessa obra de proposições radicais, Lyotard questiona a configuração do sujeito, a noção de obra de arte e, inclusive, o discurso filosófico que se pretende como instância última de legitimação da atividade artística.

A dupla implicação de uma estética negativa já aparece na centralidade do problema colocado pelo autor: o discurso textual, lógico-verbal, não é capaz de fornecer significado universalmente válido nem à obra de arte, nem sequer ao dado visível (ou audível, tátil, enfim, a qualquer afecção sensível). O armamento lógico do discurso textual é insuficiente para apreender o visual, que resiste à significação, permanecendo apenas visível.

¹ Optamos por manter o nome dos títulos dos livros de Lyotard na língua francesa apenas para as obras que ainda não foram traduzidas para o português; para as obras traduzidas, usamos os títulos de acordo com as traduções.

Percebe-se então que para o Lyotard de *Discours, figure* nem ao dado enquanto afecção sensível mais primitiva, nem ao dado destinado enquanto obra de arte podemos conceder uma significação lógica, universal e necessária. Dada a irredutibilidade do visível ao signo, deve-se desconstruir a noção do visível e do visual enquanto dimensões rígidas de constituição incondicional da realidade. Pelo contrário, o visível e o visual são entendidos nessa obra como dimensões passíveis de serem desconstruídas, de forma que, na atividade artística, elas são condicionadas por um gesto de sujeição àquilo que nos é indeterminado na obra e que, no entanto, determina-a enquanto tal.

Não podemos, no entanto, nos ater, nesta introdução, à cartografia de uma estética negativa no pensamento de Lyotard; não é este o propósito de nossa atenção. Notaremos que essa radicalidade do pensamento das obras dos anos 1970 tenderá a uma transformação, que elevará o sublime à consideração do signo do absoluto, do inapresentável, sentimento contraditório do desprazer e do prazer, sucessivamente, que envolve o estado reflexivo de nosso pensamento quando pensamos em algo que não podemos ver nem fazer ver.

O primeiro capítulo da dissertação oferecerá a compreensão da constituição desse sentimento contraditório, tratando especificamente do caráter do sublime a partir da apresentação negativa. Essas considerações exigem, por sua vez, certa dedicação também ao exame do texto kantiano, pois é do filósofo alemão que Lyotard extrai suas principais considerações sobre a caracterização do sentimento sublime. Dedicar-se-á, ainda neste capítulo, a uma seção específica que tratará, por outro lado, de um problema relacionado ao sublime que, segundo Lyotard, não fora abordado por Kant, mas sim por Burke: a temporalidade.

Veremos que há a possibilidade de considerarmos o problema do tempo na perspectiva do sublime kantiano, porém concedendo a este tema uma análise que Kant concede ao exemplo do espaço. Poder-se-ia pensar o quão precipitado seria abordar a influência de dois filósofos modernos cujas produções sobre o sublime já são deveras intensas, sob a perspectiva, ainda, de um terceiro filósofo, este por sua vez, contemporâneo e que estabelece seus próprios parâmetros de relação do sublime com as artes vanguardistas. Porém, as escusas a esse recurso se justificam pelos seguintes propósitos: por um lado, a apresentação é um conceito de extrema importância para entender o sublime em Lyotard, de forma que o retorno à Kant deve nos ajudar no compromisso de expor detalhadamente a constituição do sublime lyotardiano; por outro lado, a leitura de Burke do sublime não pode ser ignorada, pois a noção de temporalidade que Lyotard concebe *a partir* do texto burkeano é

fundamental para compreender como a paixão do sublime pode estar ligada tanto ao niilismo pós-moderno quanto ao empenho das vanguardas.

Na conclusão de um texto intitulado *O transplante do sublime para a arte em Lyotard*, Süsserkind compreende o sentimento do sublime, no pensamento do filósofo francês como uma supressão da atividade subjetiva²; para esse aspecto específico será direcionado o texto referente ao segundo capítulo. Embora o primeiro capítulo dê as diretrizes da incapacidade de atuação da faculdade da apresentação, veremos nessa segunda etapa como o sentimento que provoca esse estado, o sublime, está conectado com a condição niilista que Lyotard chama de pós-modernidade. Se no sublime o caráter do sujeito enquanto destinador de sentido está suprimido, as vanguardas artísticas buscam obstinadamente, segundo Lyotard, experimentar essa condição de destinatário de algo, de testemunhar a presença do inapresentável.

A problemática da faculdade da apresentação, que também é chamada por Kant de imaginação, será trazida à discussão como um dos pontos centrais do sublime lyotardiano; veremos com maior propriedade no segundo capítulo porque a apresentação, embora seja frequentemente enunciada como uma faculdade consiste, antes, em uma *atividade* sintética, capaz de promover uma ponte entre o abismo que separa as faculdades diferentes e intransponíveis. Adotamos neste trabalho preferencialmente o uso do termo apresentação, não obstante em *Lições sobre a analítica do sublime* (1991) prevaleça o uso do termo “representação” e, ainda, em alguns textos de *Pós-modernidade explicada às crianças* (1986) a tradução opta por “presentificação”³. A preferência pelo uso do conceito de apresentação é, inclusive, um dos assuntos centrais do artigo *L’offrande sublime*, de Jean-Luc Nancy, editado no livro *Du sublime*, que reúne diversos textos de autores franceses sobre esta temática da estética trazida à contemporaneidade. Segundo Nancy:

² Lyotard, 1993 – a, p. 28: “O ‘subjetivo’ pode e deve persistir como a sensação de si mesmo que acompanha todo o ato de pensamento no seu instante, até quando a síntese mais elementar requerida pelo conhecimento, a de uma apreensão mínima dos dados numa única apreensão instantânea, não está mais assegurada pela faculdade que se encarrega dela, a imaginação.”

³ Em *O inumano* (1988) prevalece o termo apresentação; o mesmo se dá em obras de Lyotard que não foram traduzidas para o português, que utilizam a palavra *présentation*, e não *représentation*, para se referirem à faculdade ou atividade em questão, como em *Le différend* (1983) e *Que peindre?*(1987).

O que o belo e o sublime têm em comum para Kant é a relação com a apresentação, e somente com ela. Em um ou outro não se joga nada além do jogo da apresentação, sem objeto representado. (Deve, portanto, haver um conceito ou uma experiência da apresentação que não seja assunto da lógica geral da representação, ou seja, da apresentação por um sujeito a um sujeito: no fundo, todo o caso está aí.). Na ocasião de um objeto dos sentidos, a imaginação – *isto é, a faculdade da apresentação* – joga à procura de uma forma em acordo livre com seu jogo. Ela apresenta ou ela se apresenta: que há um livre acordo entre o sensível (múltiplo, diverso, por essência) e uma unidade (que não é um conceito, mas uma unidade livre, indeterminada). A imaginação apresenta, assim, a imagem, ou ainda, que há imagem – *Bild*. O *Bild*, aqui, não é imagem representativa, ou, ainda, não é objeto. Ele não é a formatação de outra coisa, mas sim a própria forma se formando, sem objeto: no fundo, a arte, segundo Kant, não saberia representar nada, nem pelo belo, nem pelo sublime. A imaginação não significa aqui o sujeito que coloca alguma coisa em imagem. Mas ela significa: a imagem se imaginando, não como figura de outra coisa, mas como forma se formando, unidade chegando do diverso, ocorrendo de um diverso, pelo diverso sensível, simplesmente como unidade, sem objeto e sem sujeito – e, portanto, sem fim. (NANCY, 1988, p. 50-51).

Ora, podemos perceber pelo que foi enunciado nos parágrafos acima que um capítulo serve de orientação para o outro, de forma que o primeiro deve preparar o leitor para a adequação de Lyotard das principais considerações do sublime na modernidade, enquanto o segundo, por sua vez, deve justificar como a interpretação de Lyotard do sublime kantiano e burkeano possibilitaram a originalidade de sua própria estética do sublime pós-moderno. Estima-se, assim, inserir as teses de Lyotard no horizonte da tradição do sublime – e, por consequência, inserir as vanguardas pós-modernas em um horizonte legítimo da arte.

Para intensificar, por sua vez, a relação entre o sentimento sublime e a condição de supressão da atividade subjetiva no que diz respeito, especificamente, ao papel atribuído às vanguardas artísticas, dedicaremos o terceiro capítulo à abordagem do sublime como estética dos matizes, e apresentaremos as experimentações de dois artistas plásticos, Marcel Duchamp e Barnett Baruch Newman, de acordo com a compreensão, respectivamente, do sublime moderno e pós-moderno, definidos e diferenciados por Lyotard.

Segundo o filósofo, uma das marcas fundamentais das vanguardas artísticas é a tentativa de aproximação da presença pela da matéria (nas artes: a cor, o timbre, a palavra), e não pelas formas do sujeito – esta é a ocasião para a definição de uma estética dos matizes, uma estética da matéria, contribuinte último para a compreensão do sublime como supressão da atividade subjetiva. Uma distinção entre as nuances do sublime moderno e do sublime pós-moderno, relevada por Lyotard, poderá nos ajudar a compreender a extensão desse sentimento nas artes desde o século XIX; neste último capítulo, também será tratada a questão a respeito da relação entre o sublime e a tecnociência.

Embora os capítulos sejam, de certa forma, independentes, a intenção é que haja uma organicidade clara entre eles, oferecendo ao leitor, desde o primeiro capítulo, uma

perspectiva que, justamente por seu caráter investigativo, aproxima-se da perspectiva da autora ao buscar respostas para a questão: como compreender um tipo de expressão artística que possa dar abrigo ao sentimento sublime, se ele promove a supressão da atividade subjetiva?

CAPÍTULO 1

A CONSTITUIÇÃO DO SUBLIME LYOTARDIANO

1.1 APROPRIAÇÃO E ADAPTAÇÃO DOS ASPECTOS FUNDAMENTAIS DO SUBLIME DE KANT E BURKE

Ao nos voltarmos para o exame do título sugerido para a introdução deste capítulo, deparamo-nos com duas palavras que podem nos ajudar a entender a constituição do sublime lyotardiano. A escolha da palavra “apropriação” indica um dos aspectos centrais da análise proposta para a primeira parte do presente capítulo: compreender como a apresentação negativa, presente já no texto kantiano como problema do sentimento sublime, consiste também em um problema central do sublime lyotardiano. Por outro lado, a palavra “adaptação” refere-se àquilo que Lyotard introduz, de certa forma, como uma extensão de alguns aspectos do sublime kantiano e burkeano.

Veremos em primeiro lugar as considerações de Lyotard que remetem ao léxico filosófico de Kant, o que se justifica pelo predomínio e regularidade das referências às colocações kantianas. Podemos destacar uma adaptação que não é exclusiva de Lyotard, mas também de outros filósofos que foram influenciados pela analítica kantiana: a centralidade do sublime deixa de ser pensada segundo sua relação com a natureza para ser pensada a partir de sua relação com as artes, sendo essa perspectiva de suma importância para este texto, na medida em que visamos aqui pesquisar o sublime artístico⁴. Ora, encontramos esta adaptação do sublime kantiano tanto nas contribuições de filósofos como Schiller e Adorno (Cf. Süsskind, 2010), quanto em alguns pensadores franceses contemporâneos, como Courtine, Lacoue-Labarthe, Derrida, Jean-Luc Nancy, Eliane Escoubas, etc. Tais autores empenham-se num trabalho filosófico que retoma alguns princípios da filosofia kantiana, colocando o centro do problema da crítica no modo reflexivo da faculdade de julgar.

A estética transcendental apresentada na *Crítica da razão pura* também aparece como um texto caro às considerações de Lyotard, não apenas porque a sensibilidade, na medida em que lança intuições para a emergência dos fenômenos, seja fundamental para o

⁴ Nota-se que Kant e Burke referem-se primordialmente à relação do sublime com a natureza, e não exclusivamente; ambos consideram a experiência artística como campo acessível ao sublime. Os filósofos contemporâneos que se voltam à estética sublime parecem estar muito mais interessados nessas possibilidades de *acessibilidade* ao sentimento através da arte.

conhecimento; o interesse do autor na estética transcendental está mais próximo do problema da sensação, da doação da matéria por um destinador desconhecido, e das capacidades da imaginação enquanto um complexo de atividades sintéticas subjetivas invocadas em qualquer tipo de juízo.

Na verdade, a questão da sensação e da matéria, que ocupa tão pouco espaço na própria estética transcendental kantiana, será um dos principais temas da filosofia crítica que foram reabertos por Lyotard para elaborar uma perspectiva mais profunda da sensibilidade; outra questão recorrente está na faculdade do juízo reflexivo, cujo caráter de receptividade, que oferece domicílio até mesmo para o que é sem precedentes, constitui-se como anterior e necessário ao juízo determinante, que obedece a regras ou leis já estabelecidas.

Percebe-se, de antemão, que uma das adaptações de Lyotard ao sublime kantiano consiste na substituição freqüente do termo imaginação, ao se referir a esta faculdade de síntese, por apresentação. Embora as diferentes traduções dificultem a padronização de um termo que possa ser usado de uma vez por todas (além de faculdade da apresentação, encontramos representação ou presentificação), a predominância do uso da palavra apresentação no lugar das outras parece estar registrada não somente em Lyotard, mas em outros autores citados, principalmente quando em referência aos sentimentos estéticos da faculdade de julgar; por este motivo, utilizaremos, predominantemente, o termo apresentação ao aludirmos à atividade da faculdade da imaginação. Creio que, com o desenvolver da dissertação, tornar-se-á impossível compreender, com justa fidelidade, o que queremos dizer com o conceito de faculdade se não explicarmos, com antecedência, os alcances de seu uso, pois seremos guiados, durante toda a dissertação (e principalmente no primeiro capítulo), pelo jogo entre as faculdades invocadas no sublime, a imaginação (ou apresentação) e a razão. Kant define os significados a serem atribuídos ao conceito de faculdade e não podemos negligenciar essa nota, pois, se o fizermos, podemos nos confundir no desenvolver da dissertação.

Se voltarmos nossa atenção para a obra *Lições sobre a analítica do sublime* de Lyotard, podemos encontrar uma sistematização do pensamento kantiano sob uma perspectiva singular, que coloca a estética, em suas duas implicações⁵, como a chave do

⁵ As duas implicações em relação ao termo estética, respectivamente na primeira e terceira crítica referem-se 1) à possibilidade da afecção sensível por meio da faculdade da sensibilidade; 2) ao exame do juízo reflexivo do belo e do sublime.

funcionamento da crítica. Adotando a postura de um comentador rigoroso do texto kantiano, Lyotard afirma:

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 particularmente porque expõe no seu tema a ideia reguladora de uma finalidade objetiva da natureza, é porque torna manifesto, a título da estética, a maneira reflexiva de pensar que está em obra no texto crítico kantiano. (LYOTARD, 1993 – a, p. 15)

Le différend é um livro marcado pela influência do arquipélago kantiano das faculdades, suas funções e interações, como veremos no segundo capítulo, mas em *Lições sobre a analítica do sublime* fica muito claro que Lyotard levou a cabo uma tarefa de revisão detalhada do texto kantiano; esta última obra não é somente uma análise do sublime, é uma análise da estética kantiana, invocada no duplo sentido que ela pode ter, para um aprofundamento da sensibilidade: a faculdade da imaginação (ou apresentação) e a faculdade do juízo reflexivo são as bases dessa nova sensibilidade, que é muito mais que a autorização formal para o conhecimento ou as regras de apreciação que se estabelecem no campo artístico. Por esse motivo, começaremos por esta obra posterior, que é a analítica de Lyotard, a fim de absorver o sublime lyotardiano, em primeiro lugar, pelas raízes que permitem o florescimento de sua obra. Para conhecer a estética do sublime de Lyotard, e mais ainda, para entender aspectos elementares de sua própria filosofia, que vem à luz com a filosofia da frase e do diferendo, é preciso esclarecer os conceitos que têm origem na filosofia kantiana. Caso contrário, a analogia entre o léxico kantiano e o léxico lyotardiano não vai servir; a sua compreensão da estética como a chave da crítica vai parecer apenas uma interpretação minoritária.

Para Lyotard o elemento chave da crítica está no âmbito da estética na medida em que: 1) compreende o processo pelo qual a sensação afeta o sujeito (impressão pela matéria, que as amarras da intuição transformam em fenômeno); e 2) possibilita um sentimento que, julgando apenas subjetivamente entre o prazer ou o desprazer que acompanha o pensamento, é acolhido, por sua vez, por um domicílio reflexivo. Esse juízo é reflexivo porque consiste na capacidade que o pensamento tem de ser, de imediato, informado de seu estado: é como se a sensação fosse um eco que, ressoando do afeto, chegasse a vibrar na reflexão, gerando assim um sentimento de prazer ou desprazer, condição tal em que o próprio pensamento julga, subjetivamente, a si mesmo (o pensamento *se sente*).

Ora, embora a questão do modo reflexivo de julgar seja pertinente ao assunto principal desta dissertação, não podemos nos responsabilizar em abrir demais o espaço para esse debate, pois isso implicaria o aprofundamento mais específico deste conteúdo, e poderíamos nos dispersar da tarefa a qual, primeiramente, decidimos cumprir nesta dissertação, ou seja, trazer à luz o sublime artístico lyotardiano.

Certamente, o exame lyotardiano do lugar ocupado pela estética e pela reflexão na crítica kantiana não é o nosso objetivo fundamental, mas se tratarmos estes dois pontos de forma marginal, apenas na medida em que a análise do sublime nos exigir tal esforço – e não há dúvidas de que ela o exigirá – evitaremos o problema de fugir de nosso assunto central ao mesmo tempo em que restringiremos os assuntos marginais à pertinência do nosso tema; por enquanto, destacaremos neste capítulo a forma como as faculdades da imaginação e da razão, no sublime, constituem aquilo a que Lyotard se refere como uma apresentação negativa.

Lyotard destaca que sob o nome da analítica do sublime, um espaço pequeno da teoria kantiana ocupa-se em configurar uma “estética da desnaturação”. O sentimento do sublime, descrito como apresentação negativa é “uma ‘presença’ que excede o que o pensamento imaginante pode apreender, de um só golpe, numa forma – o que ele pode formar” (LYOTARD, 1993 – a, p. 56). O filósofo afirma que a estética constituída pelo sublime é uma estética sem natureza, pois é uma estética informe; em certa medida é moderna, quando relacionada ao empenho das artes: o sublime vem ocupar, desde o final do século XIX, o lugar legítimo de dedicação das artes, assinalando o fracasso da estética formal ante o capitalismo e a tecnociência. Lyotard utiliza uma metáfora para explicar o motivo de o sublime ter sido tão restritamente abordado no texto kantiano: esse sentimento é violento, como um raio que promove em nosso pensamento, em seu estado reflexivo, um “curto-circuito”. A natureza, que no belo promove a admiração das formas, contribui no sublime apenas para gerar o mau contato; não há fio condutor da natureza para o sujeito, ou ainda, o que resta do sujeito, carece de natureza.

Não devemos esquecer que neste capítulo a retomada da analítica kantiana do sublime precisa dividir espaço com a apresentação dos elementos fundamentais da teoria de Burke, sem a qual não entendemos a particularidade do sublime lyotardiano. Se Lyotard acusa Kant de não levar em consideração a questão do tempo no sublime não é porque o tempo não pode ser pensado segundo a teoria kantiana; pelo contrário, como veremos, o tempo pode ser facilmente transposto como problema elementar do sublime kantiano quanto ao seu caráter matemático (Cf. Kant, 2012, p. 93). A questão é que, para Kant, este realmente

não é o elemento mais importante do sublime, pois a temporalidade que pode ser pensada, tanto em sua teoria quanto na de Burke, diz respeito à condição da paixão (terrível) deste sentimento. Neste sentido, Kant se diferencia de Burke e até mesmo de Longino⁶, responsável pelo tratado mais antigo do sublime, datado do século III: Kant é o único dentre estes que determina que o fundamental do sublime não é a sua paixão dilacerante, mas o absoluto do pensamento elevado que a partir dela temos acesso (e que consiste, para o autor, no verdadeiro prazer deste sentimento estético).

No tratado de Longino, o sublime é uma relação entre natureza e técnica; embora tenhamos em nós uma disposição para essa “grandeza da alma” é necessário adotar certas técnicas para nos educar em direção a ela. Pigeaud distingue duas disposições inatas para o sublime em Longino: uma apoderação vigorosa dos pensamentos, certa propensão aos pensamentos elevados, e por outro lado, uma paixão violenta que leva o sujeito para fora de si (Cf Pigeaud, 1996, p. 17). Se o próprio Longino assume dar preferência ao aspecto da paixão violenta no sublime, assim como Burke, que lhe dará uma caracterização ainda mais terrível, Kant se diferencia dos dois e rejeita a paixão como elemento mais importante. Se a palavra “sublime”, que vem do latim *sublimis*, pode ser traduzida como “aquilo que se eleva”, Kant é quem mais se aproximará deste aspecto, alegando que a paixão do sublime não é o mais relevante do sentimento, mas sim aquela outra disposição inata, que já encontramos no tratado de Longino; cabe citar Jackie Pigeaud, que na introdução para a tradução desse texto define o sublime como “o eco da grandeza da alma”:

O eco é o que ressoa sem expressão. O sublime pode ser aquilo que não se diz, que não se enuncia, mas com 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. Ele tem força suficiente para se fazer ouvir sem voz, por sua própria grandeza. (PIGEAUD, 1996, p. 19)

Quanto a Lyotard, ao ressaltar a temporalidade em Burke, o filósofo francês parece querer retomar a tradição do sublime, que opta pela relevância da paixão; todavia, veremos a partir deste capítulo que, de certa forma, a perspectiva de que testemunhamos, pelo sentimento que vem da apresentação negativa, uma presença no pensamento, ainda pode ser

⁶ Segundo Jackie Pigeaud, este antigo tratado do sublime pode ser atribuído a Cássio Longino, do século III, retórico e filósofo grego, ou a Dionísio de Halicarnasso, do século I. Contudo, Pigeaud acredita que o tratado deve-se ao primeiro citado. Para Longino, o sublime consiste em uma relação entre natureza e técnica; para exprimir o exemplo da união do dom natural do sublime com o emprego oportuno das técnicas da linguagem, o autor expõe-nos uma pequena antologia de trechos de textos comentados pelo autor, nos quais encontramos o acordo dos dois âmbitos da relação que envolve o sublime. É importante destacar que Longino refere-se exclusivamente às artes, notadamente as artes das letras; a reflexão do sublime a partir da relação do homem com a natureza é considerada somente na modernidade, com Burke e Kant.

vista como um argumento kantiano que não se deixa escapar. A questão é que Kant e Burke encontram, em Lyotard, um diálogo frutífero, que, como veremos, não exige a substituição dos conceitos uns pelos outros, eles podem ser utilizados juntos na economia conceitual que Lyotard estabelece com relação a “lógica” das vanguardas. Esta problematização completará a perspectiva de que o sublime lyotardiano é constituído de apropriações e adaptações de elementos pilares das obras de Kant e também de Burke, e é propriamente nesta combinação que reside a particularidade e a sutileza de suas considerações.

Embora a teoria de Burke em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757) seja anterior à *Crítica da faculdade do juízo* (1790) de Kant, optamos por começar pela interferência desta última porque as referências de Lyotard à Burke são mais escassas, quase restritas aos textos de *O inumano*. Por outro lado, a dedicação às colocações kantianas, não somente estéticas, ocupam grande parte dos escritos do autor.

Para avançarmos no que diz respeito especificamente ao conteúdo proposto para essa primeira etapa do capítulo, ou seja, introduzir a explicação do sublime lyotardiano sob a perspectiva dos pilares de sua constituição em Kant é necessário um planejamento que nos direcione a esse entendimento. Dessa forma, propõe-se a seguinte ordem, que divide em subseções a análise dos conceitos mais caros à noção da apresentação negativa no sentimento do sublime: a) quais os significados do conceito kantiano de faculdade; b) o sublime considerado matematicamente; c) o sublime considerado dinamicamente; d) o sublime como apresentação negativa: um sentimento que testemunha a presença do inapresentável. A segunda parte deste capítulo deverá comportar, por sua vez, as perspectivas do sublime de Burke, a bem dizer, a problematização do tempo no sublime e a radicalização do terror componente deste sentimento – focalização na paixão do sublime, que segundo Lyotard, deixa a desejar em Kant. Certamente, revidaremos, em seguida, a perspectiva de Lyotard e mostraremos como o problema do tempo está presente no texto kantiano.

É válido lembrar que embora estejamos tratando de uma questão colocada primeiramente pelo texto kantiano, a estruturação de nossa argumentação está voltada à análise de Lyotard, de forma que todas as subseções citadas serão orientadas para a compreensão da constituição do sublime lyotardiano sob a perspectiva da apresentação negativa, conquanto isso nos ajude, mais adiante, a compreender a possibilidade desse sentimento nas artes vanguardistas.

1.2 ESCLARECIMENTO DOS SIGNIFICADOS IMPLICADOS NO CONCEITO KANTIANO DE FACULDADE

Esta seção, que deve ser vista como uma observação preparatória para o entendimento geral deste capítulo, e por conseqüência, para a compreensão da exposição da analítica lyotardiana sobre o sublime kantiano, tem como finalidade esclarecer os sentidos que podem ser atribuídos àquilo que referimos com a palavra faculdade, de forma que, munidos de uma perspectiva mais ampla das significações que este conceito pode conotar em Kant, não estejamos sujeitos a confundir as suas possibilidades de uso e alcance na filosofia de Lyotard.

Como a nossa expectativa para este tópico é de que ele seja uma preparação para os próximos, a fim de cumprir esta missão com a devida objetividade, utilizaremos a diferenciação dos significados do termo faculdade, presentes na *Introdução da Crítica da faculdade do juízo* de Kant, com o auxílio de Deleuze em *A filosofia crítica de Kant*; após a exposição dos significados do termo faculdade, acrescentaremos uma perspectiva complementar que Lyotard nos oferece no texto *Les lumières, le sublime* a respeito das duas mesmas considerações do termo levantadas por Deleuze.

Alberto Gualandi também destaca essas duas perspectivas para o conceito de faculdade em Kant: 1) as faculdades consideradas enquanto relações da representação com o objeto ou com o sujeito, e 2) as faculdades consideradas como fontes produtoras do espírito. Esse esclarecimento será fundamental já para os objetivos do primeiro capítulo, no qual nos empenhamos em mostrar que o sublime lyotardiano compartilha a definição kantiana do jogo entre as faculdades da imaginação e da razão; entretanto, nosso interesse em ilustrar esses dois aspectos do conceito de faculdade vai além, na medida em que permite traçar uma analogia entre as faculdades kantianas, nos dois sentidos, com os regimes de frases e gêneros de discursos da filosofia de Lyotard, que será o foco do nosso segundo capítulo – o que nos leva a uma aproximação do sublime propriamente lyotardiano.

Guiados pelo auxílio de Deleuze e Lyotard, servir-nos-emos, portanto, desses dois sentidos que podemos inferir do conceito de faculdade, que não são, entretanto, exclusivos, mas complementares, para, desta forma, reconhecer no decorrer do texto que o seu emprego pode ser determinado sob tais perspectivas sem que sejamos, todavia, incoerentes.

A primeira definição que encontramos para o conceito de faculdade em Kant, segundo Deleuze, diz respeito à relação de uma representação com o objeto ou sujeito. Neste sentido, Kant determina três faculdades gerais do ânimo, que são a faculdade de conhecer, a

faculdade de desejar e o sentimento de prazer e desprazer⁷. As duas primeiras definem-se na relação de uma representação com um objeto: a faculdade de conhecer refere-se à condição de conformidade entre a representação e o objeto, e a faculdade de desejar se expressa na condição de causalidade, ou seja, quando a realidade dos objetos é causada pela representação. A última faculdade do ânimo, o sentimento de prazer ou desprazer, é a única destacada por Kant na qual a relação da representação se dá com o sujeito, “visto que tem um certo efeito sobre ele, visto que o afeta intensificando ou entretendo a sua força vital” (DELEUZE, 2000, p. 11).

Seguindo esta perspectiva, passamos à emergência de outro sentido para as faculdades, consideradas, desta vez, como a forma superior e autônoma daquelas que citamos:

Diz-se que uma faculdade tem uma forma superior quando ela acha em si mesma a lei de seu próprio exercício (ainda que, desta lei, decorra uma relação necessária com uma das outras faculdades). Sob a sua forma superior uma faculdade é, pois, autônoma. A Crítica da razão pura começa por perguntar: há uma faculdade de conhecer superior? A Crítica da razão prática: há uma faculdade de desejar superior? A Crítica do Juízo: há uma forma superior do prazer e da dor? (DELEUZE, 2000, p. 12)

No segundo sentido que podemos atribuir às faculdades, elas são definidas como fontes de representações específicas, ou melhor, como fontes produtoras do espírito, de modo que há, portanto, tantas faculdades quanto tipos de representações possíveis. Para os fins da faculdade de conhecer, por exemplo, o entendimento é a faculdade que deve comandar e coordenar as atividades de todas as outras, neste caso, ele é a expressão da forma superior da faculdade de conhecer. Em direção ao conhecimento, o entendimento utiliza-se das intuições, os produtos da sensibilidade, que são, por sua vez, guiadas pela apresentação esquemática da imaginação para, enfim, a conjuntura dos conceitos.

É preciso, contudo, esclarecer que pode ser mais interessante dizer que as faculdades são, simplesmente, fontes produtoras do espírito, e não fontes de representações, pois a faculdade da imaginação deve ser entendida, antes, como um complexo de atividades sintéticas que trabalha tanto para a sensibilidade como para o entendimento, fazendo uso,

⁷ No segundo capítulo, voltaremos aos dois sentidos das faculdades para traçar uma analogia com aquilo que Lyotard define como gêneros de discursos e regimes de frases. Os gêneros de discurso são análogos às faculdades neste primeiro sentido exposto, ou seja, enquanto relações das representações com o objeto ou sujeito, e os regimes de frases são como as fontes produtoras do espírito. É importante notar que enquanto Kant determina apenas essas três faculdades do ânimo para a primeira definição dada, Lyotard destaca a multiplicidade de possibilidades dos gêneros de discurso, que são os seus análogos. Isso se deve à contextualização em que os gêneros de discursos estão inseridos, a linguagem: o sujeito passa do campo transcendental para o campo dos jogos de linguagem, que, regidos por famílias de frases diferentes, admitem uma multiplicidade de condições possíveis para combinações de relações entre representações e objetos (ou sujeito). Trataremos mais sobre este assunto, como foi dito, no segundo capítulo.

desta forma, de artifícios e habilidades que pertencem, originalmente, a essas duas faculdades. Os juízos, produtos da faculdade de julgar, também são antes atividades que representações, na medida em que julgam procurando a regra (reflexivo) ou procurando o caso (determinante), quando um ou outro lhe é dado⁸. Segundo Kant:

No que respeita às faculdades da alma «*Seelenvermögen*» em geral, na medida em que elas são consideradas como faculdades superiores, isto é, como aquelas que contém uma autonomia, o entendimento é para a faculdade do conhecimento (o conhecimento teórico da natureza) aquilo que contém *a priori* os princípios constitutivos; para o sentimento de prazer e desprazer é-o a faculdade do juízo, independentemente de conceitos e de sensações, as quais poderiam referir-se à determinação da faculdade de apetição e desse modo ser imediatamente práticas; para a faculdade da apetição é-o a razão, que é prática, sem mediação de qualquer prazer, venha este donde vier e que determina àquela faculdade, na qualidade de faculdade superior, o fim terminal, o que se faz acompanhar ao mesmo tempo de uma complacência espiritual pura do objeto. (KANT, 2012, p. 31)

Ora, se encontramos dificuldade em decidir se a imaginação faz parte da sensibilidade ou do entendimento e, ao mesmo tempo, se podemos considerá-la uma atividade de síntese, é porque ela opera nas duas faculdades citadas, para objetivos diferentes das diversas faculdades do ânimo. A mando da faculdade de conhecer (no primeiro sentido) a imaginação é comandada pelo entendimento, produzindo, assim, os esquemas, que possibilitam encontrar uma intuição para um conceito; por outro lado, quando o sentimento de prazer, enquanto faculdade do ânimo empenha-se no ajuizamento reflexivo do belo, a faculdade da imaginação é quem comanda a interação arbitrária do jogo livre entre intuições e conceitos possíveis. Para o primeiro caso, em função de um juízo determinante, a apresentação, enquanto atividade da faculdade da imaginação pode ser considerada esquemática, ou seja, motivada por um *modus logicus*, capaz de construir uma argumentação a partir de encadeamentos de operadores lógicos; para o segundo caso, em função de um juízo reflexivo, a apresentação é simplesmente simbólica, orientada, por sua vez, por um *modus aestheticus* que se concentra, antes, na organização espaço-temporal da apresentação, sem levar em conta o conceito (LYOTARD, 1988 – b, p. 71).

⁸ Se considerarmos as faculdades como fontes produtoras do espírito ao invés de as considerarmos como fontes de representações, evitamos, todavia, na leitura de Lyotard, dois constrangimentos: um deles é, como citamos, o fato de que ao nomear todos os produtos do espírito como representações, nós ocultamos a *atividade* em que consiste, antes, os produtos da imaginação e do juízo. O outro constrangimento é a confusão entre os significados dos termos apresentação e representação, muitas vezes tratados como equivalentes. A apresentação é a atividade sintética básica da imaginação, que concede a um dado qualquer o seu caráter de dado, ou seja, um tempo e um espaço. A representação pressupõe a apresentação; a apresentação está, ao mesmo tempo, implicada e esquecida na representação. Lyotard, 1997, p. 116: “Todas as representações pressupõem o espaço e o tempo como o «porquê» e o «dentro de quê», algo que nos acontece e que está sempre aqui e agora: o lugar e o momento.”

Em vista dessas considerações, o leitor encontrará freqüentemente nesta dissertação o uso do termo apresentação para determinar esta atividade da faculdade da imaginação, que se define na habilidade espiritual de unir produtos de faculdades diferentes; mais ainda, é esta a atividade que faz falta no sublime, quando a imaginação é convocada para apresentar um objeto (inapresentável) da razão. Vejamos bem a importância dessa atividade: sem a apresentação não há fenômeno, experiência ou conhecimento, pois não há, nem atualização da matéria (o “X”), nem ligação entre uma intuição e um conceito; também não há juízo do belo, pois a configuração simbólica da apresentação, no livre jogo entre conceitos e intuições, é a protagonista desse juízo estético e reflexivo. O que são as intuições da sensibilidade sem a apresentação? Recepções formais sucessivas de representações, empíricas ou não, que permanecem, entretanto, desorganizadas, *desatualizadas*: a imaginação é atividade de síntese, de atualização dos dados da intuição para que se faça deles algum uso, requerido por alguma faculdade específica do ânimo. E o que se dá no sublime com a apresentação, então, sem intuições possíveis? Se o sujeito não recebe pelas formas, as vanguardas apelam para a matéria, o grau zero da atividade subjetiva, o “fracasso” do pensamento.

Para finalizar, portanto, as observações introdutórias, acerca do esclarecimento das faculdades, podemos acrescentar que há uma relação orgânica entre os dois tipos que diferenciamos: para as finalidades da faculdade de conhecer, no primeiro sentido, é o entendimento a expressão de sua forma superior, que comanda e coordena o uso das outras faculdades; para a faculdade de desejar, por outro lado, a razão é a faculdade que põe ordem para as outras seguirem; e por último, para o sentimento de prazer ou desprazer é a faculdade de julgar (que, assim como a faculdade da imaginação deve ser considerada uma atividade) que vem cumprir o dever de dar expressão às formas superiores do sentimento. Para ilustrarmos, de forma sumária, em que consiste a atividade da faculdade de julgar, em suas duas expressões, reflexiva e determinante, voltemo-nos para a metáfora de Deleuze:

Seja um médico que saiba o que é febre tifóide (conceito), mas não a reconhece num caso particular (juízo ou diagnóstico). Ter-se-ia a tendência a ver no diagnóstico (que implica um dom e uma arte) um exemplo de juízo determinante, visto que se supõe o conceito conhecido. Mas, relativamente a um caso particular dado, o próprio conceito não é dado: é problemático ou absolutamente indeterminado. De fato, o diagnóstico é um juízo reflexivo. Se procurarmos na medicina um exemplo de juízo determinante devemos antes pensar numa decisão terapêutica: aí, o conceito é efetivamente dado em relação ao caso particular, mas o difícil é aplicá-lo (contra indicações em função do doente, etc) (DELEUZE, 2000, p. 66)

Ainda que tenhamos escolhido o texto de Deleuze para diferenciar as designações kantianas do termo faculdade, no texto *L'interêt du sublime* Lyotard escreve sobre o sistema de economia das faculdades, e volta a tratar deste assunto em *Les lumières, le sublime*. A opção por começar pela exposição de Deleuze - é importante repetir - se justifica pelo caráter um tanto quanto didático de seu texto, que segue uma ordem analítica da diferenciação dos usos do termo faculdade que nos será útil mais à frente, no segundo capítulo. Ainda assim, não podemos negligenciar a visão do próprio Lyotard sobre este assunto, afinal o nosso interesse mais imediato é compreender, sobretudo, a sua perspectiva filosófica. Dessa forma, complementamos a exibição didática de Deleuze das faculdades com a explicação de Lyotard acerca das duas hipóteses que convergem em Kant com a diferenciação do termo.

Segundo Lyotard, é relevante ressaltar que os dois usos diferentes do termo faculdade realizam em Kant a convergência de duas hipóteses, todavia, divergentes: a primeira consideração do termo faculdade, tal como foi exibido no decorrer do texto, refere-se à tradição das três instâncias da alma platônica, enquanto a sua segunda consideração se refere à tradição aristotélica da metafísica da natureza. Esta última conotação, freqüente na obra de Kant, é destacada por Lyotard em sua pesquisa sobre a questão do duplo interesse da faculdade na terceira Crítica, que resulta em *L'interêt du sublime*: “é preciso que haja um interesse da faculdade de se atualizar e é preciso um interesse do espírito empírico para atualizar o poder da dita faculdade” (LYOTARD, 1988 – b, p. 83).

Nesta perspectiva da faculdade considerada como um poder do espírito, o seu conceito se aproxima da *dynamis* aristotélica, donde se fundamenta que as faculdades fundam uma economia e obedecem a diferentes condições de exercício segundo o ofício que devem cumprir ao julgar o verdadeiro, o justo ou o belo. Por outro lado, Lyotard ressalta o caráter “meta-psicológico” que remete à consideração das faculdades enquanto instâncias da alma que promovem relações de representações com objetos ou com o próprio sujeito; neste sentido, as três faculdades do ânimo destacadas por Kant se aproximam das três partes da alma platônica (o lado racional, o lado irascível e o lado concupiscível), e o problema gira, antes, em torno da possibilidade de unidade desta tríplice constituição da alma (LYOTARD, 1988 – b, p. 82).

Embora não tenhamos, nesta dissertação, a intenção de aprofundar devidamente estas relações traçadas por Lyotard, vejamos a sua descrição das duas considerações diferentes sobre as faculdades, que se adapta consistentemente àquilo que apresentamos com o texto de Deleuze e, mais ainda, que revelará, no segundo capítulo, como

mostra Gualandi, uma relação com os conceitos lyotardianos de regime de frases e gêneros de discursos:

Toda faculdade está no regime de uma meta-vontade, de um “impulso” para pôr em ato. Essa metafísica da potência e do ato é a direção tomada na terceira Crítica. Ela é somente, prudentemente, colocada sob a regra de uma ideia hipotética, a qual, segundo Kant, não há nenhuma prova demonstrável no sensível, a ideia da natureza finalizada. Ideia extremamente importante. Não se trata simplesmente da natureza “exterior” do sujeito, mas de uma natureza “no” sujeito. Não podemos compreender a terceira Crítica se não desenvolvermos completamente esta hipótese que pertence, como eu disse, à uma metafísica da potência e do ato, à uma economia das faculdades. Se ao que concerne ao uso do termo “faculdade” queremos evitar esta hipótese de uma metafísica da natureza que vem de Aristóteles tomaremos uma hipótese mais fraca. Nós temos então um tipo de psicologia metafísica que terá o mérito, evidentemente, de se reaproximar do que nos interessa sob o nome, por exemplo, de “jogo de linguagem”. Mas aqui, a questão que se coloca será a de saber como em Platão (antes que Aristóteles, desta vez), as três instâncias da alma platônica, ou as três faculdades da alma kantiana, podem coabitar. (LYOTARD, 1988 – b, p. 83)

Enfim, se nosso intuito expressasse uma necessidade ainda maior em tornar mais complexo e minucioso o trabalho de exposição dos princípios kantianos para, por outro lado, verificá-los sob a pertinência das analogias que Lyotard promove com Kant, certamente deveríamos nos empregar ainda mais intensivamente nas questões implicadas neste tópico. Mas não podemos nos perder quando o nosso interesse é, ao contrário, esclarecer, e por esse motivo, o presente tópico cumpre a sua função preparatória. Voltaremos a problematizar os sentidos do termo faculdade e a analogia com os conceitos lyotardianos do diferendo no segundo capítulo, para entendermos que o sublime suspende todo o caráter ativo do sujeito, quando este precisa promover uma apresentação a uma ideia da razão – por princípio, inapresentável.

Para inaugurarmos o próximo tópico, utilizaremos uma analogia feita por Kant para entender os dois aspectos fundamentais do sublime: embora o sublime seja um sentimento e não possa encontrar, portanto, referência alguma com as categorias do entendimento, revelaremos o seu caráter matemático e dinâmico a partir de uma comparação com as categorias que no entendimento levam esse nome.

Ora, matemática e dinâmica são as duas famílias que Kant concede à divisão do sublime, sendo que cada uma delas abriga duas categorias. Para o sublime considerado matematicamente, as categorias de análise são segundo sua qualidade e quantidade; já para o

sublime considerado dinamicamente, as categorias referentes são de relação e modalidade⁹. Ainda que se exija certa paciência do leitor ao tratar de especificidades tão particulares das considerações kantianas, a fim de compreender, dentre as páginas dos próximos capítulos, que relação elas podem ter com a desenvoltura das artes vanguardistas através de Lyotard, o reconhecimento dessas particularidades na compreensão geral do sublime artístico lyotardiano justifica o ensejo.

A concessão, portanto, a um exame um pouco mais detalhado da consideração do sublime, segundo seu caráter matemático e dinâmico, cumpre a oportunidade de explorar o problema da contradição desse sentimento estético: se por essa última palavra podemos compreender um juízo regulador que reflete, no estado de espírito, o sentimento de prazer ou desprazer que acompanha o pensamento, a ambigüidade do sublime é que o prazer que ele pode suscitar deve ser necessariamente mediado por um desprazer; neste sentido, como veremos, o componente de desprazer será marcado pela síntese matemática, enquanto o componente do prazer será marcado pela síntese dinâmica (Cf. Lyotard, 1993 – a, p. 94).

1.3 O SUBLIME CONSIDERADO MATEMATICAMENTE: O DESPRAZER QUE ADVÉM DA FACULDADE DA APRESENTAÇÃO

Na analítica kantiana do sublime, este sentimento é examinado primeiramente pela sua quantidade, e não pela sua qualidade, diferentemente da análise do juízo sobre o belo; a qualidade deste último lhe é atribuída em primeira instância porque é o que distingue o juízo estético do belo, assinalando sua especificidade na medida em que o gosto exerce uma satisfação desinteressada, ou seja, independente de qualquer assentimento ou inclinação que possa mediar o prazer sobre o objeto.

O que justifica o caráter do juízo do belo como uma satisfação desinteressada é o fato de as faculdades da imaginação e do entendimento jogarem livremente em função da apreciação das formas, sem que uma ou outra seja capaz de possuir o objeto plenamente para a aplicação de seu domínio completo. O sentimento do sublime não se atém, por sua vez, ao exercício de admiração das formas, ao contrário, ele é considerado a partir de sua característica informe; por isso, em relação a sua qualidade, ele é um sentimento problemático, considerado limitado ou indefinido, pois seu prazer não é imediato como no

⁹ Veremos no decorrer do capítulo que as categorias do entendimento não podem ser utilizadas na síntese matemático-dinâmica no sentimento sublime; por esse motivo, as categorias do entendimento encontram um parâmetro de analogia com os “títulos” da reflexão.

belo, depende antes da mediação de um desprazer. Este desprazer advém justamente da incapacidade da apresentação, enquanto atividade da imaginação, em fornecer formas apropriadas ao objeto do pensamento, à ideia da razão. Por esse motivo Kant dedica-se, nos parágrafos 23 e 24 da estética da *Crítica da faculdade do juízo* (Cf. Kant, 2012, p. 88 – 91) a considerar que a determinação do sublime dá-se antes pela quantidade, por sua grandeza, que pela qualidade.

É importante, no entanto, precisarmos a distinção entre grandeza e quantidade: a primeira denota uma propriedade do objeto, enquanto a segunda é determinada enquanto uma categoria do juízo. Os juízos do sublime e do gosto pertencem à reflexão, ou seja, não são movidos pela aplicação das categorias lógicas do entendimento. No entanto, podemos encontrar um parâmetro de analogia entre essas categorias do entendimento e aquilo que Kant denomina os “títulos da reflexão”, instâncias que oferecem domicílio, na reflexão, ao sentimento. Segundo Lyotard, “esses ‘títulos’ reagrupam modos espontâneos de sintetizar dados [...]. São sempre comparações.” (LYOTARD, 1993 – a, p. 31). O autor destaca os quatro títulos que Kant define como formas de comparar: identidade/diversidade; conveniência/inconveniência; interno/externo; determinável/determinação.

A categoria de quantidade do entendimento pode ser assim analogicamente comparada, no âmbito da reflexão, sob o título identidade/diversidade:

Reportada ao juízo reflexivo que é o sentimento sublime, esse modo pode ser glosado assim: enquanto julgo “isto” é grande, será que experimento a sensação de uma grandeza entre outras (diversidade) ou então a da grandeza simplesmente, da grandeza mesma (identidade)? (LYOTARD, 1993 – a, p. 79)

O sublime é julgado antes pela quantidade porque, sob tal título da reflexão, sua grandeza é incomparável, só pode ser igual a ela própria, ou seja, não podemos buscar medida para esse objeto fora dele mesmo; pode-se dizer que ele é simplesmente grande, ou absolutamente grande. A necessidade de deixar explícita a diferença entre as categorias do entendimento e os títulos da reflexão, que podem, no entanto, estabelecer um parâmetro de analogia, faz-se clara: o que é absoluto não pode ser mensurável segundo uma quantidade, há uma diferença latente entre “ser grande” e “ter uma grandeza”.

A partir da categoria de quantidade, cedida pelo entendimento, aliado à atividade da apresentação para fins de conhecimento, podemos determinar a grandeza

extensiva dos fenômenos¹⁰. Porém, devemos sempre nos lembrar que o sublime não pode ser viabilizado pela conjugação dessas duas faculdades, do entendimento e da imaginação, mas sim no jogo caótico desta última com a razão. Mais ainda: o sublime tem sua origem na reflexão, é um juízo subjetivo e enquanto tal não tem intenção alguma de provocar o conhecimento. O sublime torna-se possível diante de uma disposição do espírito ao esforço de apresentar aquilo que é inapresentável, esforço pelo qual atuam as duas faculdades citadas: o sublime é a ocasião (enquanto sentimento, estético e reflexivo) em que o espírito se dispõe a sentir a presença do absoluto do pensamento (que é uma ideia da razão, inapresentável).

A apresentação cumpre uma função importante no sentimento sublime, pois é invocada para fornecer uma grandeza estética de algo que, contraditoriamente, não pode ser reconhecido em nenhum objeto ou fenômeno particular da experiência, pois é simplesmente ou absolutamente grande – não pode ser medido quantitativamente. Segundo Lyotard, a nossa “medida fundamental” ou “primeira”, que é a medida estética, configura-se na capacidade de apreender e compreender a realidade dos fenômenos segundo a aplicação de duas instâncias a priori, o espaço (sentido externo, de simultaneidade) e o tempo (sentido interno, de sucessão).

Para considerar o sublime matematicamente, precisamos traçar um paralelo à aplicação da síntese matemática no entendimento¹¹, que atua por intermédio de uma ação reguladora da razão pura, referente às antinomias da dialética; as sínteses do entendimento são, nesse contexto, de quantidade e de qualidade – respectivamente, se há começo ou não do mundo, e se há um elemento simples indecomponível.

Essas sínteses podem ser consideradas matemáticas porque só unem elementos homogêneos e não necessários; quando a faculdade da imaginação é convocada para servir à síntese matemática para fins de conhecimento, ela tem o sucesso de sua performance garantido, pois nesse caso será conduzida pelos conceitos numéricos do entendimento. Nesse sentido, não há crise para a atividade da apresentação, pois guiada pelo entendimento, que prioriza a comensurabilidade das grandezas por medidas estabelecidas, quaisquer ambições de medidas elevadas, como distâncias intergalácticas, o diâmetro da Terra, podem ser consideradas sem problemas.

¹⁰ A condição a priori de reconhecermos a grandeza dos fenômenos está configurada a partir dos “axiomas da intuição”, pela qual podemos estabelecer a possibilidade da grandeza extensiva das coisas, determinando-as a partir de diversos padrões de medida.

¹¹ Lyotard, 1993 – a, p. 88: “A divisão em dinâmica e matemática é introduzida no texto crítico por uma adição à segunda edição ao comentário da tábua das categorias, exposta pela *Crítica da razão pura* (KRV b, 96; 121-122). Mas ela já está feita na primeira edição dessa mesma *Crítica*, um pouco mais adiante, a propósito dos ‘princípios sintéticos do entendimento puro’ (KRV, 164; 216).”

Mas ao tratarmos do sublime, a apresentação está abandonada de seu guia mais confiável, o entendimento, e é obrigada a ajuizar sobre grandezas elevadas a partir, unicamente, de sua “medida fundamental” estética. Quando a imaginação é orientada pelos conceitos numéricos do entendimento, agindo pela composição de elementos que não são necessariamente pertencentes uns aos outros, sua função (bem exercida) é de apresentar a apreensão sucessiva de cada unidade que o entendimento possa medir e acrescentar das grandezas parciais por ele condicionadas.

A ocasião para o sublime não fornece a paciência do entendimento em aceitar a condição de uma síntese sucessiva da composição, ou seja, que constitui uma grandeza numérica a partir da sucessão, unidade por unidade, de qualquer medida por ele solicitada. É exigido, antes, para a oportunidade desse sentimento, “uma compreensão estética de todas as unidades incluídas por composição na progressão” (LYOTARD, 1993 – a, p. 102). No sentido matemático do sublime, o pedido da razão para a imaginação é que ela forneça uma compreensão estética, de uma só vez, da totalidade de uma série infinita:

Ora bem, o ânimo escuta em si a voz da razão, a qual exige a totalidade para todas as grandezas dadas, mesmo para aquelas que na verdade jamais podem ser apreendidas inteiramente, embora sejam ajuizadas como inteiramente dadas (na representação sensível), por conseguinte reivindica compreensão em *uma* intuição e apresentação para todos os membros de uma série numérica progressivamente crescente e não exclui desta exigência nem mesmo o infinito (espaço e tempo decorrido), torna, muito antes, inevitável pensá-lo no juízo da razão comum como *inteiramente dado* (segundo sua totalidade). (KANT, 2012, p. 101)

A imaginação só pode sintetizar, no âmbito estético, grandezas sob uma apreensão que não exceda a sua “medida fundamental”; pode-se dizer que essa medida primeira é a medida absoluta da apresentação, de forma que sua ultrapassagem impede a síntese compreensiva e o pensamento passa a situar-se num estado oposto à satisfação do belo (que brinca dentro das cercas da medida estética) gerando uma sensação de medo diante do desconhecido que espreita além desse limite.

Os objetos dos sentidos são dados como fenômenos, porquanto sejam sempre filtrados pelas formas da sensibilidade, pelos esquemas da imaginação e pelos conceitos do entendimento. Porém, não podemos predicar do dado a coisa em si: o dado é aquilo que podemos apreender numa intuição e compreender pela imaginação – a síntese matemática está aí implicada para a constituição do dado como fenômeno. Mas com isto não se pode ir além das limitações da faculdade da imaginação dizendo que ela seja capaz de sintetizar a série

inteira dos fenômenos unicamente pela medida estética; a totalidade dos fenômenos não pode ser um dado, mesmo que por regressão possamos prosseguir infinitamente:

A intuição e a imaginação podem seguir o entendimento até o infinito sem encontrar obstáculos. Mas o que elas não podem fazer é “dar” o conjunto da série, isto é, na problemática da Antitética, “dar o mundo em sua totalidade”. A polêmica sobre a infinitude ou finitude do mundo é então inútil, e as duas partes são indeferidas. (LYOTARD, 1993 – a, p. 126)

Se a apresentação é o que coloca em atividade o “aqui-agora” dos axiomas da intuição, ao chegar diante de seu limite, deixa tomar-se por um temor do abismo que é o seu além; esse medo é como um desconforto subjetivo, que, no entanto, condiciona o sentimento ao estado de desprazer que é exigido para a ocasião do sublime.

O sublime não permite, como na síntese matemática do entendimento, considerar o infinito a partir de uma progressão numérica de unidades cada vez maiores; a razão, no caso desse sentimento, exige uma apresentação imediata do infinito absoluto. Diz-se que no sublime não há natureza porque não há como fornecer um objeto apresentável para aquilo que deseja a razão: o infinito absoluto não pertence ao mundo, não é possível na experiência, não é um fenômeno – eis o desprazer, originado pelo fracasso da imaginação. A apresentação, aliada somente aos axiomas da intuição (o tempo e o espaço), é convidada, pela razão, a encenar um papel tão honroso que, na tentativa de cumpri-lo, chega ao limite de sua atividade, e vê-se forçada a abandoná-la.

Mas de qualquer forma, o drama do sentimento sublime é possível a partir do vislumbre de um fenômeno, que Kant insistirá em conciliar à natureza “bruta” – e que Lyotard conciliará às artes de vanguarda. Como compreender que um fenômeno da natureza ou das artes possa orientar um jogo entre a imaginação e a razão que force a primeira a apresentar um objeto que não é, por sua vez, um fenômeno, mas ao contrário, um objeto do pensamento, uma ideia inapresentável?

1.4 O SUBLIME CONSIDERADO DINAMICAMENTE: O PRAZER DO TESTEMUNHO DO ABSOLUTO COMO IDEIA DA RAZÃO OU OBJETO DO PENSAMENTO

Como a grandeza do sublime não pode ser medida em quantidade, pois é absoluta, a “medida fundamental” da apreensão estética e da compreensão imaginativa chega ao seu limite, quase o excedendo nesse sentido; a “coisa”, ou o objeto sublime, não pode ser

um fenômeno, é antes um uso que a faculdade de julgar faz para a promoção desse próprio sentimento.

Cito Lyotard:

A sublimidade não predica a coisa, mas a *Geistesstimmung*, a disposição do pensamento que se experimenta ou se reflete quando representa a coisa para si. Uso, disposição, reconhecemos os dois traços que caracterizam a reflexão. Tautegórico: isto é, considerado absolutamente grande porque o pensamento que julga isso se sente absolutamente grande. Mas o que é a grandeza de um estado do pensamento? Heurístico: é sua afinidade absoluta com uma finalidade em si que ele descobre por ocasião desse sentimento. (LYOTARD, 1993 – a, p. 81)

Fenômeno e objeto são elementos diferentes: enquanto os primeiros restringem-se nas possibilidades empíricas da experiência, os objetos podem ser não apenas empíricos, mas do pensamento ou da razão. Essa distinção é importante para sublinhar a relação que Kant estabelece entre a natureza em seu estado “bruto” e a convenção do sentimento sublime.

Embora o objeto sublime não seja um fenômeno, segundo a analítica lyotardiana, ele é possível *a partir* de um juízo estético sobre um fenômeno que, devido à sua grandeza ou magnitude, “indica que ele é algo mais que um fenômeno” (LYOTARD, 1993 – a, p. 217). Lyotard usa o exemplo de um cume alpestre, que quase excede a capacidade da apresentação, que se vê forçada a abandonar a compreensão tempo/espacial desse objeto; segundo o filósofo, a pausa dessa atividade subjetiva dos axiomas da intuição (o espaço e o tempo) testemunha a presença de um objeto do pensamento, que é por princípio inapresentável, ou seja, distinto de um objeto da experiência (um fenômeno), mas que, contraditoriamente, “só é sentimentalmente decifrável neste último.” (LYOTARD, 1993 – a, p. 217).

Quando o pensamento significa ou apreende o fenômeno, ele o faz de duas maneiras diferentes: considerando o fenômeno como um objeto condicionado na experiência, e como um objeto que é efeito de uma causalidade transcendente¹². O sublime é a

¹² Esta causalidade transcendente é fruto da faculdade de desejar, tal como vimos na seção anterior; neste sentido, o sublime considerado dinamicamente, *somente enquanto analogia com as condições categóricas do entendimento* se refere a esta faculdade do ânimo. Da mesma forma, o sublime considerado matematicamente se refere à faculdade de conhecer. Devemos nos lembrar que a faculdade de desejar e a faculdade de conhecer são faculdades do ânimo, ou seja, dizem respeito às relações entre uma representação e o objeto ou sujeito. Entretanto, o papel que a causalidade inteligível, a liberdade mesma, quer fazer provar com o sublime, enquanto sentimento, não pode ser confundido com o papel fundamental que ela emprega para a faculdade de desejar, o próprio fim da volição. Enquanto sentimento estético, o sublime vem somente imprimir um sentimento de desprazer e prazer que se pode ter quando esta ideia da razão exige ser apresentada; caso contrário, “a analítica do sublime seria um capítulo da *Crítica da razão prática*” (LYOTARD, 1993 – a, p. 132).

consideração, portanto, da grandeza da natureza bruta tanto como um fenômeno da experiência, passível de ser representado, quanto como um signo da razão – é propriamente a heterogeneidade das faculdades em jogo que provoca a síntese dinâmica no sublime.

Na transição do sublime considerado matematicamente para a sua disposição dinâmica podemos perceber que, para Kant, o elemento mais importante do sublime não está na paixão da admiração dos fenômenos que assim podem ser considerados, mas na elevação do ânimo do sujeito que é capaz de se impor diante da “aparente onipotência da natureza”, devido à destinação supra-sensível de nossa razão:

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda-d’água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com seu poder. [...] de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza. Pois, assim como na verdade encontramos a nossa própria limitação na incomensurabilidade da natureza e na insuficiência da nossa faculdade para tomar um padrão de medida proporcionado à avaliação estética da grandeza de seu *domínio*, e contudo também ao mesmo tempo encontramos em nossa faculdade da razão um outro padrão de medida não sensível, que tem sob si como unidade aquela própria infinitude e em confronto com o qual tudo na natureza é pequeno, por conseguinte encontramos em nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade [...]. (KANT, 2012, p. 109)

Ora, vimos na seção anterior qual é a atividade da faculdade da imaginação e como ela compõe o caráter de desprazer do sentimento sublime, devido à incapacidade de fornecer formas ao objeto solicitado pela razão. Precisamos agora entender os princípios desse objeto da razão pura, pois somente então poderemos vislumbrar os motivos pelos quais a imaginação não consegue apresentá-lo sob formas adequadas.

Um conceito puro da razão pode ser definido como um conceito do incondicionado, pois somente este comporta a totalidade das condições. Nesse sentido, Kant utilizará a palavra “absoluto” para designar a ideia da razão, porquanto apenas o que é absoluto impõe-se além de qualquer comparação ou restrição: “Entendo por ideia um conceito necessário da razão ao qual não nos pode ser dado nos sentidos um objeto que lhe corresponda” (KANT, 2010 p. 343).

A ideia, no papel de guia, é fundamental para o uso prático da razão, mas ela só é realizável concretamente em parte; sua realização é sempre falha e defeituosa, embora,

ainda assim, não se possa determinar ao certo de que é constituída essa falha. Para Kant, a razão pura fornece ideias para uma doutrina transcendental da alma, do mundo e de Deus, sendo que estas compõem o objeto próprio da metafísica. As ideias transcendentais, segundo o filósofo alemão, não oferecem conhecimento, mas, todavia, podemos ter delas um “conceito problemático” (KANT, 2010, p. 351).

Eis a expressão das ideias transcendentais segundo Kant: a) enquanto objeto da psicologia, corresponde à unidade absoluta do sujeito pensante; b) enquanto objeto da cosmologia, corresponde à unidade absoluta da série de condições dos fenômenos; por último, c) enquanto objeto da teologia, corresponde à unidade absoluta da condição de todos os objetos do pensamento em geral.

A heterogeneidade, portanto, das faculdades da imaginação e da razão para a ocasião do sublime, é o terreno de um confronto entre “dois absolutos” do pensamento: a forma enquanto limitação do tempo e do espaço é a medida absoluta do pensamento que apresenta, enquanto a razão, por outro lado, pode conceber o próprio absoluto como objeto. Ora, não podemos resolver esse problema através de uma terceira instância, como se fosse um litígio, além do mais, logicamente falando, a consideração de dois absolutos é por si falaciosa, ela própria os suprimiria enquanto tal.

A síntese dinâmica coloca sob uma unidade dois elementos heterogêneos, como no caso acima, a capacidade formal e o objeto da razão; por esse motivo, veremos em Kant que a finalidade não cumprida pela atividade da apresentação concede, por fim, a possibilidade de uma finalidade subjetiva no cumprimento do poder ilimitado da razão¹³.

Pode-se dizer que, ao oposto da síntese matemática, que não é necessária e que une elementos homogêneos, a síntese dinâmica une elementos heterogêneos e é necessária: a síntese da causa com o efeito, por exemplo, não é uma relação de um “antes” com um “depois” que pode ser matematicamente sintetizada, pois há entre a causa e o efeito, do ponto de vista temporal, um acontecimento que não procede por sucessão. Para a formação de um momento num contexto temporal, é preciso considerar os momentos que procedem sucessivamente, seja na progressão ou na regressão. A “ação” que “produz” o efeito não é, por sua vez, um fenômeno, é antes um princípio de inteligibilidade.

¹³ Lyotard trata de esclarecer também nessa etapa a distinção entre o sentimento sublime e o respeito; este último é o sentimento propriamente moral, um sentimento “branco”, pois não encontra qualquer registro entre o prazer e o desprazer, como o belo e o sublime. A referência a essa distinção não deverá ser tomada detalhadamente, pois a relação do sublime com o sentimento moral compõe uma problemática complexa e específica que não nos cabe analisar aqui.

Essa causalidade é uma ideia da razão: sua certeza não pode ser intuitiva, mas apenas discursiva. Certamente estamos falando de uma causalidade inteligível, distinta de uma causalidade sensível, cuja causa, como o efeito, também é um fenômeno. Nesse sentido, este acontecimento inteligível dispõe de um “agente” independente do tempo sucessivo que interfere na consideração causal de um fenômeno desta ordem. Se pensarmos nesse “agente” como um sujeito, poderemos considerar este último um objeto de uma ideia, cujas propriedades são definidas apenas negativamente: é somente inteligível, não é apresentável, é incondicionado, não se situa na ordem da sucessão, não contribui para o conhecimento.

Vê-se, assim, que é o dispositivo dinâmico que concede ao sublime a legitimidade de um sentimento que, apesar de desagradar, enfim agrada: o prazer é possível, apesar do desprazer, porque o sentimento testemunha, com a impotência da imaginação aliada às intuições da sensibilidade, a superioridade da destinação supra-sensível da liberdade, a causalidade inteligível. A passagem da consideração do sublime segundo seu caráter matemático para a análise de seu caráter dinâmico dá-se na transição do seu exame segundo a totalidade, na consideração do infinito, para a causalidade, na consideração de sua natureza supra-sensível, tal como esta foi exposta mais acima. Lyotard destaca, assim, a ênfase da necessidade da síntese dinâmica:

Enquanto objeto de uma ideia, esse infinito absoluto não é evidentemente representável, e, nesse sentido, há realmente heterogeneidade desse pensamento racional com qualquer objeto representável na intuição. Mas a síntese de um com outro não é necessária, no que concerne ao que não é inscrito na ideia da grandeza infinita atual que deva ser representada. É inscrito aí somente que ela não pode. [...] Somente a ideia da causalidade absoluta pode legitimar a espécie do duplo vaivém no qual a imaginação é tomada e fica prisioneira no sentimento do sublime, que é o de representar o não-representável. (LYOTARD, 1993 – a, p. 132 - 133)

Assim ocorre que o elemento apodíctico do sublime esteja relacionado à consideração de seu caráter dinâmico, porque somente a ideia de causalidade inteligível exige, em seu próprio conteúdo, a efetivação de sua apresentação, mesmo que negativa. Ora, o próprio fracasso da apresentação é o que vai conceder, perante o desprazer de sua derrota, o prazer advindo do testemunho da presença dessa causalidade inteligível; segundo Lyotard (1993 – a, p. 133), “é assim que sua aflição se tornará o sinal do inteligível no sensível.”

1.5 O SUBLIME COMO APRESENTAÇÃO NEGATIVA: UM SENTIMENTO QUE TESTEMUNHA A PRESENÇA DO INAPRESENTÁVEL

A referência ao sublime enquanto um sentimento ocasionado pelo desregramento ou disfunção das faculdades em jogo, compreendida nesses termos segundo a exposição das seções acima, não pode, por sua vez, ocultar o caráter de consonância que este sentimento comporta: devido à própria incomensurabilidade das faculdades, no sentimento sublime o pensamento experimenta reflexivamente a sua heterogeneidade.

Segundo Lyotard (Cf. Lyotard, 1993 – a, p. 139), essa “consonância suprema” que o pensamento experimenta a partir do sublime é o traço mais sutil deste sentimento; com isto Lyotard quer dizer que esse estado de consonância que o pensamento pode experimentar aparece como uma finalidade superior do sentimento sublime, que só pode ser alcançada e sentida a partir de um jogo intenso entre as faculdades heterogêneas, ou seja, do próprio estado de dissonância que elas estabelecem. Lyotard afirma que a sutileza dessa consideração é também uma fonte de grandes dificuldades para a interpretação do sublime kantiano.

Se a síntese dinâmica torna possível um prazer que predica necessariamente de um desprazer, sendo que tal desprazer é primeiramente gerado pela insuficiência da atuação da imaginação, é porque esse sentimento agrada pela sua resistência ao interesse dos sentidos; semelhante a um exercício de ascese, o sublime não ignora, mas contraria o interesse sensível. Nessa medida, o sublime pode ser considerado negativo, não quanto à sua qualidade, como vimos, mas quanto à sua resistência aos sentidos, de forma que a própria apresentação possível será também negativa. Esta deve ser entendida, do mesmo jeito, como negativa em relação ao sensível, não porque consiste na ausência de apresentação ou na apresentação do nada.

Ora, se a condição da apresentação negativa do sublime diz respeito a uma determinada abstenção do sensível, ao estendermos este princípio para as atividades artísticas, nos deparamos com um tipo de obra que só pode ser acessível e restituível, pelo próprio artista,

[...] em troca de uma ascese interior que liberta o campo perceptivo e mental dos preconceitos inscritos na própria visão. Se o observador, por sua vez, não se submete a uma ascese complementar, o quadro permanecerá, para ele, um contra-senso impenetrável. (LYOTARD, 1997, p. 106)

Com o transplante do problema do sublime para o campo das vanguardas, Lyotard nos expõe um processo de transição no interior das atividades artísticas da modernidade que possibilita um diagnóstico da afetação que esse campo sofreu com a noção de uma ideia inapresentável. Essa transição é marcada pelo deslocamento da categoria do belo enquanto categoria estética por excelência “para reconduzir à própria obra o lugar de inquietação da sua condição – a arte confronta-se com o esquecimento de suas regras e, portanto, a *anamnese* das suas determinações e da sua história” (ANAHORY, 2002, p. 136).

A abstenção da predominância de uma estética que preza pelo jogo livre das formas radicaliza-se na pintura moderna e pós-moderna pela negação ou pelo menos desorientação dos apelos figurativos, inaugurando uma estética que desdenha da tranqüilidade e do consenso do belo:

[...] a agitação do pensamento das formas por aquele absoluto exprime e consagra uma mutação maior no lance das artes e das literaturas. Essa mutação não tem os traços de uma “revolução”. É, historicamente, um movimento lento, incerto, sempre ameaçado de ser reprimido, pelo qual o pensamento representante procura se subtrair à *techné* das formas belas [...]. Essa mutação possível na finalidade das artes e das literaturas prossegue através do romantismo e das vanguardas até os nossos dias. Seu lance pode ser formulado simplesmente: é possível, e como, testemunhar o absoluto por meio de representações artísticas e literárias, que são sempre submetidas a formas? (LYOTARD, 1993 – a, p. 144)

Para responder essa pergunta, Lyotard dedicará grande parte de sua atenção às transformações que as artes encaram desde o romantismo até as vanguardas pós-modernas, que promovem a radicalização da tentativa de apresentar artisticamente aquilo que é inarticulável à linguagem sensível.

É pontual frisar que Lyotard considera as vanguardas como movimentos artísticos coletivos que explanam várias áreas da arte, mas enquanto processo de experimentação artística, também devem ser consideradas vanguardistas as iniciativas individuais de artistas que não se consagram a nenhum movimento.

Desde o século XIX, as vanguardas se encontram confrontadas com a arte bela e oficial da profissão do artista; diante de uma comunidade sem povo nem príncipe, desprezam a função cultural de estabilização de um gosto ou identificação com uma comunidade. A pergunta “o que é a pintura?” serve como força impulsionadora das vanguardas pictóricas que, para buscar as respostas, submetem toda a tradição artística à revisão e ao questionamento.

Segundo Lyotard, os pintores modernos percebem que precisam expressar em suas telas os traços e as cores que constituem aquilo que a fotografia, com toda a

magnitude de sua hábil captação do real visível, não pode fazer-nos ver. É a partir daí que os pintores descobrem que devem apresentar algo que não possa ser apresentável, subvertendo as formas visuais costumeiras, a ordenação das cores, tudo isso à custa de mostrar que o campo visual explicitado pela fotografia não somente esconde, mas exige o invisível (Cf. Lyotard, 1997, p. 128).

A pintura entra, assim, para o campo do sublime, no qual não há a partilha de uma comunidade de gosto e suas obras não são reconhecidas por um público assíduo das artes belas – a bem dizer, a pintura sublime frustra o olhar do observador que busca o prazer tranqüilo do belo:

Parece-me que a aposta da pintura, para além e no meio de todas as intrigas, as quais são as suas armas, entre as quais encontramos o museu, é devolver a presença e exigir o desarmamento do espírito [...]. É a esta suspensão que eu gostaria de dar o nome de alma: quando o espírito é quebrado em mil pedaços (libertação) sob o efeito de uma cor (será verdadeiramente um efeito?). Escreve-se em seguida, trinta ou cem páginas, para recolher os pedaços e recomeçar assim a intriga. (LYOTARD, 1997, p. 153)

Lyotard herda de Kant a compreensão do sublime como apresentação daquilo que não é apresentável; ao buscarmos apresentar algo que não pode ser apresentado, precisamos, no entanto, martirizar a apresentação, reconhecendo que nem o público nem os pintores dispõem de símbolos e signos estabelecidos, nesse caso, não dispõem de figuras e formas plásticas que sejam suficientes para significar qualquer objeto oriundo de uma ideia da razão. A condição pós-moderna da crise das metanarrativas não é capaz de oferecer-nos símbolos estáveis do bem, do justo, do verdadeiro, do infinito, do absoluto, de forma que as vanguardas definem seu trajeto a partir de uma alusão a esses objetos que são inapresentáveis (Cf. Lyotard, 1997, p. 127). Enquanto as vanguardas parecem resgatar justamente o caráter negativo desses objetos que não nos oferecem apresentação possível, Lyotard destaca com aquilo que chama de realismo (o academicismo burguês do século XIX e os nacionais socialismos do século XX) a ameaça às vanguardas¹⁴. Nos próximos capítulos nos ocuparemos destas questões que dizem respeito tanto à condição pós-moderna, ou seja, o estado de crescente niilismo que se impõe também às artes, quanto ao caráter e ao papel que as vanguardas artísticas assumem na estética do sublime.

¹⁴ Não obstante, os realismos constituem também uma ameaça de dominação unívoca da realidade, pois crêem, ao contrário das vanguardas, poder identificar as idéias a imagens apresentáveis (de humanidade, de totalidade, de raça, de socialismo, de nação, etc).

Porém, antes de avançarmos para essa etapa, precisamos compreender o destaque de Lyotard à temporalidade do sublime abordada em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime*, de Edmund Burke. A primeira publicação desta obra data de 1757, cujo texto, retomando a problemática do sublime na modernidade, contribuiu largamente para que o movimento das experiências estéticas ultrapassasse os limites do belo.

No século XVII, um poeta e crítico literário chamado Boileau promoveu a tradução do tratado do sublime atribuído a Longino. Tal feito consagra o interesse por esse tema na modernidade, propagando o conhecimento sobre uma categoria estética que se aplica ao sombrio, ao terrível, ao informe. Ora, com isso não se quer apenas dizer que a discussão sobre o sublime é muito antiga, mas leva-nos a indagar porque não abordamos primeiramente o tratado de Burke, cuja cronologia precede o texto kantiano (publicado pela primeira vez em 1790). O próprio Kant confere ao texto de Burke o status de uma análise empírica sobre o gosto que merece destaque, embora faça questão de esclarecer os problemas deste tipo de investigação e salientar que os mesmos podem ser superados com a análise transcendental do gosto (Cf. Kant, 2012, p. 128).

Um posicionamento claro em relação a esta questão se expressa nos seguintes enunciados: a meu ver, 1) a constituição do sublime lyotardiano implica necessariamente na compreensão de alguns elementos fundamentais do sublime kantiano, como a apresentação negativa, ao passo que, 2) o próprio elemento que Lyotard atribuirá, especificamente, ao mérito de Burke, a temporalidade da ocorrência, também pode ser compreendida a partir da abordagem kantiana do tempo no sublime, ou seja, considerando o tempo na iminência do agora como um objeto inapresentável¹⁵.

Creio que a primeira questão exposta acima esclareça, desde já, a preferência nesta dissertação em apresentarmos, anteriormente e com mais ênfase, a analítica kantiana na medida em que esta interfira, com mais força, na constituição do sublime lyotardiano. Quanto à verificação da validade da questão enunciada em segundo lugar, trataremos de examinar a seguir as suas possibilidades, na tentativa de compreender porque Lyotard declara assumidamente que a temporalidade do sublime é deixada para trás em Kant.

¹⁵ Veremos no próximo capítulo como alguns conceitos utilizados por Lyotard nas suas considerações sobre a temporalidade no sublime são parte de um léxico que não encontramos em Kant nem em Burke, mas que antes parecem fazer parte do vocabulário de sua filosofia do diferendo. Podemos citar, por exemplo, os conceitos de presença, ocorrência e acontecimento – de certa forma se aproximam de uma compreensão heideggeriana. Alguns deles são retomados em *Lições sobre a analítica do sublime* e explicados à luz deste sentimento reflexivo.

1.6 TEMPORALIDADE E INDETERMINAÇÃO DA OCORRÊNCIA: UM RESGATE DO SUBLIME DE BURKE

Um leitor entusiasta do sublime lyotardiano, que não teve, por sua vez, um contato anterior com a obra de Burke citada acima, provavelmente se sentirá frustrado, se sua leitura for guiada pela ambição de encontrar referências explícitas da temporalidade, tal como descrita por Lyotard, como problema essencial do sublime apresentado na obra do filósofo irlandês.

Ao lermos os comentários de Lyotard sobre a suposta temporalidade como tema central da obra de Burke e, em seguida, dedicarmos-nos ao exame do texto referido, percebemos que a reflexão de Lyotard revela que o essencial desse texto consiste em um elemento, a bem dizer, a temporalidade, mas, no entanto, isso não aparece tão clara e explicitamente no texto de Burke – arrisco dizer que palavras como tempo ou temporalidade sequer são empregadas no texto burkeano e, no caso de o serem, parecem dever-se antes a outros motivos.

Apesar deste descompasso entre o que encontramos explicitamente no texto de Burke e o que somos induzidos a esperar encontrar depois de lermos os comentários de Lyotard, há dois elementos que encontramos no texto burkeano que são considerados por Lyotard mais claramente, que, inclusive, servirão para a argumentação do filósofo francês na defesa da temporalidade como ponto central do sublime de Burke. Tais são as considerações: a primeira consiste na paixão causada pelo terror e medo que persistem no sentimento sublime (o que parece ser mais explicitamente o centro da teoria de Burke); a segunda consiste na compreensão do sublime como uma privação de segundo grau. Podemos dizer que é uma privação de segundo grau na medida em que, na primeira privação, aquele terror é sentido: tememos o terror das trevas que advém com a privação da luz; tememos o terror do silêncio que advém com a privação da linguagem; tememos o terror da solidão, que advém com a privação de nossos iguais. O sublime é um deleite, sentimento dúbio de horror e simpatia, que só pode ser alcançado, no entanto, com o alívio que advém da privação da privação (da luz, da linguagem, etc.).

A primeira seção desta segunda parte do capítulo será destinada, portanto, à compreensão da temporalidade ressaltada por Lyotard a partir das considerações de Burke sobre o terror e a privação no sublime. Todavia, visa-se esclarecer neste tópico que embora possamos entender como Lyotard parte das premissas do terror e da privação para centralizar a problemática na temporalidade da ocorrência, esta questão não se encontra de maneira clara

e distinta no texto burkeano, assim como os conceitos que o filósofo francês utiliza na abordagem dessa problemática também não estão presentes na obra de Burke – são antes conceitos próprios do léxico lyotardiano, de sua filosofia do diferendo.

Após a exposição do tópico acima descrito, estaremos em melhores condições para pensarmos em uma resposta justa à seguinte questão: será que a temporalidade do sublime, tal como é descrita por Lyotard nos textos de *O inumano* está realmente mais próxima das considerações de Burke do que das considerações de Kant sobre este assunto?

Com isto não se quer pôr em questão o alcance da investigação burkeana em Lyotard, pois de fato podemos compreender a temporalidade da ocorrência a partir de algumas premissas suas, embora seja necessário todo um trabalho de enfatizar algo que não parece tão explícito no texto e levar esta consideração às últimas consequências. Mas o que buscamos mostrar, é que com a própria adaptação lyotardiana do sublime kantiano podemos chegar a essa compreensão de forma mais extensa e satisfatória.

Conceitos ligados ao tempo como acontecimento, presença, ocorrência e passibilidade aparecem frequentemente em *O inumano*, embora o autor não faça questão de determiná-los com muita precisão. Porém, mesmo considerando que todos estes conceitos fazem parte da filosofia de Lyotard e que não podemos atribuí-los à autoria de Burke ou Kant, em *Lições sobre a analítica do sublime*, Lyotard concede-nos determinadas explicações de alguns destes conceitos justamente quando se dedica a fazer-nos compreender o pensamento kantiano.

O segundo tópico desta parte do trabalho será dedicado, portanto, a um exame das possibilidades acima defendidas, de forma que o esforço aqui empregado seja reconhecido na tentativa de compreendermos a temporalidade da ocorrência como um objeto inapresentável.

1.7 DO TERROR E PRIVAÇÃO À TEMPORALIDADE DA OCORRÊNCIA: UMA PERSPECTIVA LYOTARDIANA DO SUBLIME DE BURKE

Podemos dizer que até agora, toda vez que nos referimos às questões estéticas, nossas preocupações voltavam-se para a compreensão do funcionamento dos juízos reflexivos, mas não nos referíamos propriamente ao seu exercício empírico. Ora, a perspectiva de Burke causa grande estranhamento à analítica transcendental de Kant, pois avalia a beleza e a sublimidade a partir da concepção de que determinadas qualidades dos objetos, aos quais

temos acesso através da sensibilidade, constituem no próprio objeto sua determinação como belo ou sublime.

As pequenas e numerosas seções que Burke escreve em seu ensaio para tratar dessas duas categorias estéticas comportam uma enorme carga de descrição das qualidades dos objetos belos e sublimes, assim como dos estados psicológicos que nos causam, no sentimento de prazer ou deleite. A lista dessas qualidades é tão extensa quanto as capacidades de nossos sentidos: o belo agrada nossos sentidos quando o objeto é composto por tons pastéis, quando o sabor é doce, como as descrições poéticas belas, os sons são suaves, as superfícies são lisas, quando suas medidas são pequenas. E aquilo que seria quase o oposto dessas qualidades acolhe o sublime: suas cores são escuras, suas descrições na poesia são obscuras, os sabores e cheiros são desagradáveis, os sons são perturbadores, as superfícies rugosas e suas medidas são enormes.

A primeira lista consiste nas qualidades destes objetos que, enquanto julgados belos, concedem-nos prazer, ao passo que a segunda lista contém os elementos que, comportando o caráter sublime, causam uma sensação chamada deleite.

Süssekind defende no texto *O transplante do sublime para a arte em Lyotard* que embora a apresentação negativa de Kant seja essencial para compreender o modo como Lyotard concebe a relação entre as vanguardas artísticas e o sublime, Burke revelou em sua análise uma concepção de tempo que pode ser compreendida como o vínculo fundamental que liga, em Lyotard, o sublime às vanguardas. Esta não é apenas a opinião de Süssekind, mas também é a opinião expressa de Lyotard no texto *O sublime e a vanguarda*, presente no livro *O inumano*:

Kant tenta, sem êxito, rejeitar a tese de Burke, atribuindo-lhe empirismo e fisiologismo e, apesar de utilizar a sua análise da contradição característica do sentimento sublime, 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. (LYOTARD, 1997, p. 104)

Embora o próprio Lyotard assuma claramente a posição tal como exposta acima, a intenção de contestarmos aqui o argumento do filósofo deve-se antes ao seguinte: não contestamos que a ameaça de nada ocorrer seja fundamental na compreensão do sublime lyotardiano, mas contestamos, justamente, que o posicionamento de Burke sobre essa temporalidade seja tal qual o descrito por Lyotard; assumindo este ponto de vista, podemos entender a questão da temporalidade da ocorrência como um problema típico do sublime lyotardiano, cuja inspiração teórica advém de uma leitura atenta e particular do texto

burkeano, mas não lhe atribui a responsabilidade de centrar no tempo as reflexões sobre o sublime. Ora, não há tanta dificuldade no entendimento desta proposta: da mesma forma que a inovação da concepção do sublime de Lyotard está em sua relação com as vanguardas artísticas, a responsabilidade pela interpretação particular do texto de Burke, que lhe rendeu tal compreensão do tempo no sublime, também lhe cabe.

Na segunda parte de *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, podemos encontrar as seções que abordam a paixão causada pelo sublime; no entanto, a seção II, sobre o terror (Cf. Burke, 1993, p. 65) e a seção VI, sobre a privação (Cf. Burke, 1993, p. 76), não aparentam manter entre si qualquer relação de privilégio para a consideração da origem de uma temporalidade no sublime. O terror aparece como a paixão elementar do sublime, devido à sua capacidade de suprimir a ação de todas as faculdades do espírito, tomando-nos pelo medo da dor e da morte: “o terror é, em todo e qualquer caso, de modo mais evidente ou implícito, o princípio primordial do sublime.” (BURKE, 1993, p. 66).

Nas seções seguintes, o sublime será descrito sempre a partir da relação que as suas outras características mantêm com o terror. Alguns dos elementos principais que constituem o caráter do sublime a partir de sua relação com o terror, tais como descritos por Burke são a obscuridade, o poder, a privação, a vastidão e a infinitude. Dentre estes, Lyotard elege a privação como elemento que, ligado ao terror, origina o problema do tempo no sublime a partir da consideração de uma ameaça niilista iminente.

Nesta pequena seção sobre a privação, notemos a exposição de Burke:

Todas as privações em geral são grandiosas, porque são todas terríveis: vazio, trevas, solidão e silêncio. Como Virgílio, com imaginação ardente e juízo criterioso, acumulou todas essas circunstâncias no umbral do inferno, sabendo que todas as imagens de uma enorme dignidade deveriam ser reunidas neste lugar! Lá, antes de penetrar nos mistérios do grande abismo, parece estar tomado de um horror sagrado e recuar atônito, ante a audácia de seu próprio intuito. (BURKE, 1993, p. 76)

Agora, para compreendermos melhor como a questão “ocorrerá?” é colocada antes por Lyotard que por Burke, analisemos a seguinte citação, presente no texto *O sublime e a vanguarda*:

No léxico de Burke, esta paixão extremamente espiritual chama-se terror. Ora, os terrores estão ligados a 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. (LYOTARD, 1997, p. 104)

Para diferenciar o sublime enquanto um sentimento de origem estética, é necessário que o terror que nos afeta e nos leva a uma dor induzida espiritualmente não se encontre nas condições de um terror real, é necessário que estejamos, em certa medida, distantes dessa possibilidade terrível, pois neste caso, deveríamos orientar todas as nossas funções vitais à tentativa de sobrevivência, e não à admiração de algo grandioso.

Ora, quando estamos na iminência do perigo real, no qual a dor e a morte aparecem como perspectivas reais, não nos é possível, obviamente, desfrutar deste sentimento que Burke chama de deleite, esse misto de alívio e espanto (Cf. Burke, 1993, p. 48). A própria comoção com as catástrofes e tragédias é típica deste sentimento, e devido à necessidade do afastamento da iminência do perigo real para a possibilidade do deleite, Burke argumenta que os homens são dotados daquilo que ele chama simpatia, uma capacidade de sermos afetados pelas dores alheias como se fôssemos nós mesmos a sofrê-las: “O deleite que auferimos destas cenas de grande sofrimento impede-nos de evitá-las, e a dor sentida induz-nos a consolar-nos a nós próprios ao fazê-lo àqueles que sofrem [...]”. (BURKE, 1993, p. 54).

O distanciamento do perigo real e a simpatia são os elementos que possibilitam no sublime a sensação do deleite, a delícia do alívio que, segundo Lyotard, é constituído a partir de uma privação de segundo grau: o espírito é privado de ser privado da luz, da linguagem, dos objetos, da vida, de forma que “o choque supremo, é que *Ocorra* (algo) em vez do nada, a privação suspensa” (LYOTARD, 1997, p. 105). A alma, não mais ameaçada por um objeto poderoso demais, capaz de privá-la de qualquer ocorrência, dispõe-se ao deleite, simplesmente, pela positividade do acontecimento, pelo fato de que (algo) ocorre. Nesta interpretação de Lyotard, no caso das atividades pictóricas, o quadro é a própria ocorrência, sem qualquer intermédio, o quadro é a ocasião para a presença. A questão é que o quadro exista; antes este quadro que nada.

Dessa forma, podemos entender, resumidamente, o sublime de Burke, segundo a interpretação de Lyotard, a partir do seguinte movimento: 1) um objeto muito grande ou poderoso que nos causa terror e que ameaça privar a alma de qualquer ocorrência; 2) a alma, estupefata, parece morta diante do objeto, não consegue nem raciocinar sobre outra coisa nem sobre o próprio objeto; 3) quando a ameaça distancia-se, a alma é tomada por um sentimento de alívio, deleite, espanto.

Lyotard justifica que a questão da temporalidade da ocorrência esteja presente antes em Burke que em Kant porque, como já foi dito, Kant prioriza no sublime a questão da elevação que alcançamos quando descobrimos que as ideias da razão nos remetem a uma destinação supra-sensível, na qual tudo aquilo que costumeiramente consideramos

importante torna-se pequeno. No caso de Kant, portanto, a paixão que pode ser experimentada através do sublime considerado matematicamente é apenas um meio que nos leva àquilo que é realmente digno neste sentimento estético. Lyotard parece resgatar em Burke a relevância da temporalidade do sublime porque o filósofo sensualista defende que a paixão do terror, aliado à privação, à obscuridade, à infinitude e etc. é o que há de distinto e brilhante no sublime. Para tanto, basta que nos atentemos à descrição do parágrafo acima: o deleite é sentido e a alma é restituída quando aquilo que a ameaçava torna-se disperso – o alívio descrito por Burke não consiste na consideração de que nossa razão demonstre sua superioridade em relação à causalidade sensível da natureza, como em Kant. Não é que a temporalidade não possa ser pensada no sublime kantiano: a questão é, antes, que a ênfase da paixão do sublime, que é por excelência o campo no qual a consideração do tempo da ocorrência deve ser colocada, não é tão relevante para Kant quanto para Burke – o que justifica o apreço de Lyotard pelas colocações do filósofo irlandês: “para Burke, o sublime já não depende da elevação [...], depende sim da intensificação.” (LYOTARD, 1997, p. 104)

Estes são os argumentos de Lyotard quanto à temporalidade da ocorrência presente na obra de Burke; no entanto, concedemos, nesta dissertação, ao próprio Lyotard o crédito das precedentes considerações sobre o tempo no sublime, partindo do argumento de que sua interpretação particular de Burke não é suficiente para justificar, na obra do autor irlandês, a preocupação com o tempo como tema central, porquanto não tenhamos encontrado com clareza a abordagem deste problema no texto referente.

É preciso, no entanto, que nos preparemos para cumprir o desafio que lançamos no início de nossa abordagem sobre o tema do tempo no sublime, tal como ele é descrito por Lyotard, consideração esta que nos comprometemos a relacionar com a noção da apresentação negativa, a fim de revelar, contrariamente à opinião de Lyotard, como a temporalidade da ocorrência pode ser também compreendida sob essa perspectiva.

1.8 A TEMPORALIDADE DA OCORRÊNCIA NO SUBLIME COMO UM OBJETO INAPRESENTÁVEL

Ainda no livro *O inumano* encontramos num texto chamado *O tempo, hoje*, escrito cinco anos depois de *O sublime e a vanguarda*, uma perspectiva um pouco distinta da temporalidade da ocorrência. Vejamos o quanto esta temporalidade se distancia do léxico de Burke e como Lyotard utiliza-se, por sua vez, do léxico próprio de sua filosofia do diferendo: “enquanto ocorrência, cada frase é um agora. Apresenta agora um sentido, um referente, um destinador e um destinatário” (LYOTARD, 1997, p. 65). A frase funda seu caráter ontológico

enquanto ela seja ocorrência; o tempo de uma ocorrência só pode ser, em relação à faculdade da imaginação, o presente. Este presente, por sua vez, não pode ser apreendido enquanto tal, pois ele é absoluto, ou seja, só pode promover de si mesmo uma apresentação negativa; outros presentes que podem ser por ele apresentados são necessariamente alterados para a condição de passado. Quando o presente passa para a condição de passado para ser representado, aquela frase, outrora ontológica, transforma-se em frase ôntica – um movimento, respectivamente, de abertura e fechamento de mundo, segundo Gualandi¹⁶.

Convém, portanto, que o tempo enquanto apresentação implicada para cada ocorrência é diferente do tempo apresentado em que se tornou, pois o primeiro não pode ser apresentado em sua atualidade própria, ele precisa se tornar passado para ser apreendido. Segundo Lyotard:

Pelo fato de ser absoluto, o presente que apresenta não é apreensível: ainda não é ou já não é presente. Para apreender a própria apresentação e apresentá-la, é sempre cedo demais ou tarde demais. Tal é a constituição específica e paradoxal do acontecimento. Que alguma coisa aconteça, a ocorrência, significa que o espírito é desapropriado. A expressão “acontece...” é a própria fórmula de não dominação do ser pelo ser. O acontecimento torna o ser incapaz de tomar posse e controle do que é. Testemunha de que o ser é essencialmente passível de uma alteridade purificadora. (LYOTARD, 1997, p. 66)

Ora, a temporalidade da ocorrência é o agora inapreensível, que pode gerar aquela ameaça a que se refere Lyotard quando trata da obra de Burke; porém, ao considerar a ocorrência como a apresentação de um presente que não pode ser apresentado por ser absoluto, devemos retomar nesta consideração o caráter fundamental da apresentação negativa de Kant, que tratamos a algumas páginas atrás.

Se o sublime dinâmico ocupa a instância do prazer na economia contraditória deste sentimento, o espírito está desapropriado, como diz Lyotard, porque no sublime matemático a imaginação foi até o seu limite e viu, à sua frente, o precipício e o abismo de seu desconhecido. Ora, se no sublime de Burke a paixão do terror nos leva àquela iminência de nada acontecer, o que nos induz a considerar a ameaça niilista da suspensão da ocorrência, em Kant esta possibilidade também é válida, e o próprio sentimento é semelhante: a apresentação negativa é responsável por um abismo entre as faculdades, no qual toda promessa de unificação que possa suprir o vazio de suas relações não pode ser alcançada. Neste sentido, a ocorrência enquanto ápice da paixão do sentimento encontra-se na

¹⁶ Esse movimento de que fala Gualandi em *Lyotard* é a base temática da obra *Le différend* (1983). Trataremos mais deste assunto no segundo capítulo.

consideração matemática do sublime kantiano, na qual o espírito é desapropriado de qualquer atividade porque não consegue encontrar uma apresentação para uma ideia da razão. Para o pintor que se encontra aflito diante da tela em branco na tentativa de apresentar o inapresentável é melhor que ocorra algo (o próprio quadro) que não ocorra nada.

Dessa forma, às expressões “que alguma coisa aconteça”, “que ocorra algo em vez de nada”, também podemos conferir o significado de que este algo que acontece é a presença (do absoluto), aquela que o sentimento reflexivo sublime permite à imaginação testemunhar quando sua própria atividade se encontra suprimida – permitindo que haja apresentação, embora negativa. A ideia da manifestação imediata da ocorrência no presente exige um retorno à visão do tempo a partir da definição kantiana da apresentação negativa:

O “agora” não deve ser avaliado a partir da consciência da passagem do tempo – o que retira a sua consistência -, mas como algo que escapa à consciência, justamente algo em que ela não consegue pensar. Lyotard chama esse elemento desconhecido e desarticulador da consciência de inapresentável” (SÜSSEKIND, 2010, p. 113).

O agora antecede todo acontecimento; é o fato, simplesmente, que algo ocorre, antes que esse algo seja encadeado pelas frases, antes que se torne passado para ser apresentado. A angústia e a ansiedade surgem, então, no sentimento sublime, devido à possibilidade de nada acontecer. Quando a distância do perigo real possibilita o deleite, Lyotard parece buscar uma resposta afirmativa a essa ameaça niilista, reconhecida no prazer de acolher o desconhecido - como dissemos no tópico acima, na avaliação das etapas do sublime de Burke segundo a interpretação de Lyotard. No entanto, se mais uma vez nos voltarmos aos argumentos expostos na primeira parte do capítulo, referentes à leitura e adaptação do sublime kantiano por Lyotard, podemos considerar que a atividade da apresentação, ultrapassando seus limites, paira diante de um abismo que a assusta também, justamente pelo fato desse horizonte imenso à sua frente comportar o mistério do desconhecido: este é, como já vimos, o componente de desprazer do sublime kantiano. O componente do prazer pode ser adicionado quando a imaginação, assumindo seus limites, martiriza sua própria função e encontra-se assim disponível para testemunhar a presença de algo que não pode ser processado como um dado à intuição.

Em *O sublime explicado às crianças*, Virgínia Figueiredo faz uma análise que nos concede uma visão semelhante à que empregamos aqui, na qual a temporalidade do sublime também pode ser atribuída à Kant. Nesse texto a autora estabelece uma perspectiva muito interessante e valorosa à nossa pesquisa: ela concorda com a análise feita por Lyotard

da relação entre a temporalidade e o sublime de Burke, mas crê, contudo, diferentemente do próprio Lyotard, que esse tema pode ser claramente abordado através do sublime kantiano. Dessa perspectiva, podemos vislumbrar muitos pontos de vista em comum a respeito do sublime entre Kant e Burke e destacar como Lyotard construiu sua visão particular deste sentimento a partir de suas interpretações desses autores – que marcam sua dedicação exaustiva a esse tema.

Nas *Lições sobre a analítica do sublime*, Lyotard ressalta que Kant utilizou a exposição do exemplo do espaço para analisar o ponto de vista matemático do sublime; a proposta do autor francês é expor um exemplo dessa problemática voltada à questão do tempo, o sentido interno. Sabe-se que o caráter matemático do sublime é o que concede o desprazer deste sentimento, promovido pela incapacidade da faculdade da imaginação. Lyotard explica que o caráter penoso do sublime deve-se, nesse sentido, a aporia que o juízo carrega em relação à quantidade: “transposta para o tempo, essa aporia significa uma impotência de sintetizar dados encerrando-os num único instante [...]” (LYOTARD, 1993 – a, p. 27).

Apenas duas páginas depois desta consideração sobre o tempo na perspectiva do sublime kantiano, Lyotard assume uma posição na qual demonstra encontrar certa equivalência entre as ideias principais da constituição do sublime em Kant e Burke:

[...] o que se experimenta no sublime não é a boa proporção no jogo das duas faculdades que aí estão em exercício, mas sua desproporção e até sua incomensurabilidade: um “abismo, *abgrund*” separa-os, que “assusta” e “atrai” a imaginação, chamada a representar o absoluto. Este será o paradoxo da análise de Kant (que segue aqui de muito perto, diga-se o que se disser, à que Burke fez do *delight*), o de discernir nessa cacofonia uma eufonia secreta, de nível superior. (LYOTARD, 1993 – a, p. 29)

Para abarcar uma pesquisa capaz de compreender, no entanto, as nuances do pensamento do autor a respeito das considerações da temporalidade no sublime, se ela deve ser considerada mérito de Burke, se ela pode estar presente em Kant, ou, ainda, se ela exprime-se na particularidade das considerações propriamente lyotardianas sobre o sublime, é necessária uma dedicação que vai além das propostas desta dissertação. Creio que seja um vasto terreno e que muito valha uma investigação séria, mas na ânsia de cumprir o avanço desejado, que nos levará ao aprofundamento da relação do sublime com as vanguardas artísticas, é fundamental que nos limitemos apenas àquilo com o que nos comprometemos – cumprimos aqui, portanto, com aquilo que era desejado expor no primeiro capítulo.

CAPÍTULO 2

O SUBLIME COMO SUPRESSÃO DA ATIVIDADE SUBJETIVA

2.1 DA TRANSDISCIPLINARIDADE DE *A CONDIÇÃO PÓS-MODERNA* À ONTOLOGIA DE *LE DIFFÉREND*

Pelas mais diversas interpretações e alarmadas discussões do campo filosófico, *A condição pós-moderna*, publicada em 1979, foi a obra que tornou Lyotard conhecido internacionalmente. Com este texto particularmente acessível, Lyotard expôs brevemente sua concepção de pós-modernidade, a partir de um estudo que visava esclarecer as mudanças paradigmáticas no conhecimento e na tecnologia, sob a perspectiva das afetações que a cultura ocidental apresentava como panorama do fim do século XX. A interpretação massiva de que Lyotard estava tentando enterrar a modernidade com a criação do termo que expressaria o seu estágio sucessivo levou-o a compilar e publicar, em 1986, algumas cartas que foram direcionadas a outros intelectuais entre 1982 e 1985, visando, assim, esclarecer o engano causado pelo uso da expressão “pós-moderno” – eis, então, a obra *O pós-moderno explicado às crianças*.

Ora, esta questão tornou-se tão central no reconhecimento de sua trajetória intelectual – o que não significa que as “crianças” tenham, de fato, compreendido o seu pós-moderno -, que *Le différend*, obra lançada em 1983 e considerada pelo próprio autor como seu livro de filosofia, permaneceu desconhecida, oculta na sombra da polêmica causada pela obra anterior.

Se *A condição pós-moderna* é de uma leitura acessível, destinada a um público mais amplo, *Le différend*, ao contrário, exige um esforço maior do leitor: enquanto ensaio filosófico feito de largos parágrafos que mudam constantemente o foco da discussão, o texto despende grande atenção e, sobretudo, um leitor amante e conhecedor da filosofia. A partir de *Le différend* tornamo-nos aptos a vislumbrar de forma definitiva a influência demarcada pelo arquipélago das distintas faculdades do espírito, traçado por Kant, sob uma revisão linguística das noções transcendentais, ou seja, sob a marcação do vértice pós-moderno.

Para tanto, o “segundo” Wittgenstein é constantemente evocado nesta obra devido àquilo que Lyotard reconhece de pertinente, não somente na problemática dos jogos de

linguagem, mas também nas perspectivas apresentadas pelo filósofo austríaco no que tange à consideração da distinção entre as chamadas famílias de frases.

Wittgenstein dá esse nome aos conjuntos de frases que são orientados segundo padrões diferentes na linguagem, para cumprir, neste complexo, papéis diversos – conhecer, ensinar, ordenar, interrogar, comover, avaliar, etc – de acordo com a pertinência restrita aos interesses delimitados nos jogos de linguagem em que essas funções são aplicadas. Desta forma, o autor destaca, por exemplo, as proposições propriamente ditas, ou seja, as expressões que podem ser logicamente verificáveis como falsas ou verdadeiras e que, para tanto, são encadeadas em função dos jogos de linguagem restritos ao conhecimento lógico, daquelas expressões que não podem ser assim consideradas, pois não permitem tal verificação – são antes organizações variadas de frases diversas, que têm os seus valores social e culturalmente instituídos em determinados jogos de linguagem, preconizando em cada contexto as suas próprias medidas de avaliação e julgamento¹⁷. A título de conferirmos esta implicação wittgensteiniana na obra de Lyotard, atentemo-nos à citação:

Mas as frases não são proposições. As proposições são as frases sob o regime lógico e sob o regime cognitivo. Sua formação e seu encadeamento são submetidos ao que está em jogo, dizer a verdade. A proposição logicamente verdadeira é desnuda de sentido, a proposição cognitivamente verdadeira é dotada de sentido (submissa à regra de ostentação por um: este é o caso). Ora, a referencialidade de uma frase negativa proíbe de decidir sua verdade ou falsidade; e a referencialidade de uma frase afirmativa permite demonstrar qualquer enunciado. Mas as frases podem obedecer a outros regimes além do lógico e cognitivo. Elas podem ter outros objetivos além da verdade. O que proíbe a frase de ser uma proposição não a proíbe de ser uma frase. Que haja proposições pressupõe que haja frases. Quando nos surpreendemos que haja algo antes que nada, nos surpreendemos que haja frases antes que: não há frases. E temos razão.”A lógica é antes o como, não o quê”. Uma frase é um “quê”. (LYOTARD, 1983, p. 101 – 102)

Na próxima seção do capítulo esclareceremos o funcionamento dos principais conceitos envolvidos na estrutura da filosofia do diferendo e da analogia entre Kant e Wittgenstein, de forma que este tópico tenha, portanto, um caráter não mais que

¹⁷ Em sua retomada dos estudos da linguagem, na virada para os anos 1930, Wittgenstein chama de gramática a rede de regras que condicionam os discursos significativos. Aquilo que Wittgenstein chama de “proposições gramaticais” são, por sua vez, os enunciados que não chegam a ser, propriamente, proposições, tais como estas eram definidas no *Tractatus*, pois não estão resignadas ao sentido de verdade ou falsidade, mas expressam as próprias regras da gramática, que são, por princípio, a condição do discurso significativo; elas não estão no nível da dúvida, que é fundamental para todo o saber, mas estão, antes, no nível da certeza, no qual duvidar ou colocar essas regras em questão é simplesmente um contra-senso. Vemos, com isso, que as proposições propriamente ditas, ou seja, as proposições lógicas são de uma família de frases, enquanto as “proposições gramaticais” são de outra. Na frase “todos os homens são mortais” encontramos-nos diante de uma “proposição gramatical”: esta “proposição” não se expressa na condição de um saber, que pode ser verificado como verdadeiro ou falso, ela é, antes, a regra, a base para os conhecimentos que podemos ter acerca do homem. Questionar essa premissa é o suficiente para incorrerem em um absurdo e nos encontrarmos diante da perplexidade que seria considerar a possibilidade de seu contrário (“todos os homens não são mortais”, ou “nem todos os homens são mortais”). (Cf. WITTGENSTEIN, 1969; 1999)

introdutório. Já na terceira seção, nos aprofundaremos um pouco mais na filosofia do diferendo, pois teremos a chance de analisar o posicionamento do sujeito e da apresentação através da filosofia das frases de Lyotard. Por um lado analisaremos neste capítulo o encadeamento de frases que se dá a partir da possibilidade de afecção pelo dado sensível, como no primeiro sentido kantiano da estética: perceberemos então que este encadeamento revela um sujeito duplo, que é passível à frase sensação, semelhante à matéria kantiana, e que em seguida, volta-se ativamente sobre esta matéria através daquilo que o autor chama a frase forma, para enfim estabelecer um referencial objetivo (o fenômeno). Com isto entendemos qual é a atividade do espírito que se encontra suprimida no sublime, constituindo a própria apresentação negativa, assim como observamos que este sujeito duplo, carente, então, de seu caráter ativo, permite-se ao sentimento do informe, ao contato, através da arte, com uma frase sensação sem a atualização da frase forma.

Por outro lado, na quarta seção deste capítulo apresentaremos, no tribunal aporético constituído pelas expressões irremissíveis dos distintos regimes de frases e gêneros de discursos, o caso que aqui defendemos: o diferendo do sublime, o irresoluto permanente entre a apresentação e a razão. Ora, devemos nos perguntar: como distinguir nas expressões artísticas as nuances que atestam este diferendo? E eis a resposta de Lyotard:

O acento pode ser colocado 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. Em vez disso, o acento pode ser colocado na potência da faculdade de conceber, na sua « inumanidade » [...] (LYOTARD, 1993 – b, p. 24)

A diferença entre um modo e outro do sublime é gradual: é a distinção entre uma obra cujo conteúdo artístico permite explorar a narrativa da condição de apresentação negativa, e outra que é, sem mais, a própria apresentação do inapresentável.

A supressão da atividade subjetiva, ou seja, a supressão da atuação formal desempenhada pela apresentação, o sentimento experimentado no instante da contenção irremediável dessa formatação, momento de privação do espírito, os olhos lançados à vertigem do abismo: tudo isso atesta esse diferendo que há no sublime. Nas vanguardas artísticas, tudo isso testemunha a apresentação negativa, a apresentação do inapresentável, da presença ausente, perdida, uma lástima (o sublime moderno), ou, ainda, do infinito de tudo o que há para ser feito na linguagem plástica, o compromisso sem intermédio com a cor, o timbre, a palavra (o sublime pós-moderno).

Ao embarcarmos, por fim, na quinta e última seção deste capítulo, discutiremos a delicada questão da presença, apresentando, ao mesmo tempo, a saída que as vanguardas artísticas pós-modernas encontram na supressão da atividade subjetiva para se reaproximarem desta presença, sem intermédio da apresentação. Destacando desde já a intensidade com que o sublime pós-moderno busca interagir diretamente com a matéria para assim se aproximar da presença, preparamos o terreno para o desenvolvimento daquilo em que consiste o terceiro capítulo desta dissertação, ou seja, a exposição de artistas vanguardistas cujas obras podem ser consideradas sublimes, tanto na perspectiva moderna como pós-moderna.

Este assunto é de extrema importância de forma geral nas considerações da arte para Lyotard, pois, segundo o autor, a presença é o objetivo almejado por todo artista, é, por excelência, o cacife a que concorre toda tentativa de expressão artística. Todavia, para adentrar no campo de pesquisa referente à presença sensível, deixaremos de lado os enredos expostos em *Le différend* para adentrarmos, ainda que modestamente, na obra *Que peindre?* que, juntamente com *O inumano* fornece as bases para o entendimento da problemática da presença nas artes pictóricas vanguardistas. Ora, ao concedermos um espaço, mesmo que restrito, para algumas referências da obra *Que peindre?*, não estamos saindo da rota rumo ao destino que visamos alcançar nesta etapa, mas, opostamente, estamos nos permitindo expandir um pouco mais as buscas sobre o vasto território das meditações de Lyotard a respeito daquilo que seria, em todo tipo de arte, o objeto essencial – a presença sensível. É fundamental deixar claro que os recortes das obras citadas sustentam sua relação não em vista de uma interação forçada de textos aparentemente desconectados, mas, antes, na tentativa de resgatar, no coração da produção lyotardiana, os elementos que nos parecem mais caros às considerações do sublime e de sua expressão nas vanguardas artísticas.

2.2 UMA INTRODUÇÃO NA FILOSOFIA LYOTARDIANA DO DIFERENDO

Findando assim os parágrafos de caráter introdutório e seguindo o plano de nossa rota, voltemo-nos, portanto, à análise daquilo que nos comprometemos a fazer entender nesta seção do capítulo: apresentaremos, então, as diretrizes básicas da estrutura do diferendo e a analogia lyotardiana entre a filosofia crítica kantiana e o método de Wittgenstein usado para a análise das frases. Como este tópico deve ser projetado em vista de uma finalidade somente introdutória, utilizaremos também algumas reflexões de Gualandi sobre os princípios da filosofia do diferendo, de forma que a tentação de mergulhar nas profundidades do

pensamento do autor nesta obra seja, antes, contida e direcionada aos objetivos que estabelecemos mais acima.

A começar pela escolha do título, o diferendo deve ser entendido como um caso de conflito entre duas ou mais partes, que não pode ser resolvido devido à falta de uma regra de julgamento que possa ser aplicada de forma justa às duas argumentações diferentes. Os gêneros de discurso, semelhantes aos jogos de linguagem, que são irreduzíveis uns aos outros e que só obtêm sua legitimidade dentro de seus próprios limites, são os produtores discursivos que orientam uma organização dos regimes de frase de acordo com seu interesse particular: eis o discurso científico, o discurso religioso, o discurso histórico, etc.

O que o título do livro sugere é que “uma regra universal de julgamento entre os gêneros heterogêneos faz falta em geral” (LYOTARD, 1983, p. 9). Neste sentido, o diferendo não é o mesmo que um litígio entre o caso e a lei: se aplicássemos a mesma regra de julgamento a fim de resolver o diferendo que há entre as duas ou mais partes nele envolvidas, estaríamos causando um prejuízo e até uma injustiça a pelo menos uma das partes, pois, que uma delas seja legítima não implica que a outra não o seja, já que os padrões e o campo de legitimação de cada uma são diferentes.

Causaríamos prejuízo no caso de uma injúria destinada às regras de um gênero de discurso, mas este prejuízo pode, no interior das regras próprias deste gênero, ser corrigido; causaríamos, entretanto, uma injustiça, um dano, ao julgar as regras de um gênero de discurso a partir das regras de outro gênero de discurso, distinto daquele que está sendo julgado. O diferendo não pode ser encarado como um caso litigioso, ele carrega o fardo da aporia.

O objeto da pesquisa que Lyotard destaca neste contexto é a frase, ou melhor, as frases, pois estas são, simplesmente, aquilo de que não se pode duvidar, aquilo que é pressuposto: duvidar é um tipo de frase, calar-se é outro tipo. Ao que Lyotard dá o nome de regimes de frases podemos traçar uma analogia com as faculdades kantianas, conforme elas sejam entendidas como fontes produtoras do espírito, tal como explicamos no primeiro capítulo, e as frases, por sua vez, são como as suas representações, os seus produtos. Ora, a tarefa da crítica consiste em analisar os juízos éticos, estéticos e cognitivos, assim como encontrar as condições *a priori* que a ideia da Cultura exige para legitimar as suas formas superiores; o complexo de interações entre as faculdades – sensibilidade, entendimento, imaginação, razão e, ainda, a faculdade do juízo – e os seus produtos ou atividades – sensações, intuições, conceitos, esquemas, ideias e juízos – devem conceder, nos diferentes campos da Cultura, essas condições *a priori* (GUALANDI, 2007, p. 102).

Entretanto, é preciso lembrar que o contexto geral da subjetividade não é o mesmo ao considerarmos as faculdades como fontes produtoras do espírito, em Kant, e ao considerarmos os regimes de frases de Lyotard; há um deslocamento nas considerações do sujeito de uma perspectiva à outra: o sujeito de que fala Lyotard, condicionado pela e na linguagem, ou melhor, pela frase não corresponde ao sujeito transcendental e atemporal da filosofia kantiana, as suas capacidades estão, antes, à espera da linguagem, seja para receber algo dela, seja para devolver algo a ela, ou através dela.

Dessa forma, assim como no domínio estético quem dá o aval para a excelência do juízo do belo é o livre jogo entre as formas da imaginação e o entendimento, ou como no domínio do conhecimento as intuições da sensibilidade devem se submeter ao jugo do entendimento, as frases de Lyotard, quando orientadas e organizadas retroativamente por um regime, oferecem-nos possibilidades *semelhantes* às das faculdades kantianas: as intuições da sensibilidade aparecem como frases ostensivas, as frases cognitivas ou lógico-definicionais são como conceitos e categorias do entendimento, e as ideias da razão, que sempre ensejam oportunidade ao diferendo, expressam-se, por sua vez, como frases de pensamento, frases especulativas ou frases metalingüísticas (GUALANDI, 2007, p. 103).

Com estas implicações do texto lyotardiano, é necessário distinguir mais precisamente isto que chamamos de regime de frases daquilo que são os gêneros de discurso. Neste momento devemos nos lembrar dos dois sentidos que diferenciamos no primeiro capítulo para o conceito de faculdade: as faculdades consideradas as fontes de nossas capacidades e atividades espirituais e, por outro lado, as faculdades enquanto relação entre as representações (ou produtos) com o objeto e o sujeito, que configuram uma diversidade de aplicações para a interação dos produtos das capacidades espirituais, em vista da conjuntura do objeto superior da Cultura¹⁸.

Compreendendo essa distinção e atribuindo ao primeiro sentido exposto do termo a semelhança com o regime de frases, podemos considerá-lo um procedimento de retroação, que resgata as frases a fim de organizá-las em um encadeamento particular ao regime que lhe designar e registrar o acordo de sua predominância sobre os outros regimes possíveis. Aquilo que delimitamos como faculdade no segundo sentido está mais próximo do

¹⁸ Gualandi, 2007, p. 105: “No domínio especulativo definido pela Faculdade de conhecer, por exemplo, a representação deve supostamente instaurar com seu objeto uma relação de conformidade ou adequação cognitiva. Essa relação cognitiva – relação de adequação que, como se sabe, não é simplesmente decalcada no objeto, mas produzida ativamente, de modo transcendental, pelo Sujeito – só pode, no entanto, se estabelecer se, entre as quatro faculdades fontes de representação, se realiza um acordo determinado por uma delas, o entendimento. Nessa área, é o entendimento efetivamente que estabelece a *regra de encadeamento* que deve ser seguida pelas outras faculdades a fim de realizar o objetivo cognitivo que caracteriza no sentido próprio a Faculdade de conhecer.”

que Lyotard define como gêneros de discurso que, contrariamente aos regimes de frases, atuam em vista de uma finalidade futura, não de um resgate retroativo.

Neste sentido, a definição dos gêneros de discurso também se aproxima dos jogos de linguagem, na medida em que estas duas terminações fazem alusão a uma diversidade de grupos de regras que são organizadas visando determinado fim (determinada legitimação), que só pode ser justificado e julgado dentro dos parâmetros estabelecidos no espaço em que é instituído. Não obstante, as faculdades, nessa segunda definição, estão para a Cultura assim como os jogos de linguagem estão para a linguagem: os primeiros elementos das duas equações reúnem regimes de frases e encadeiam-nos com uma finalidade discursiva, instituindo assim regras ainda mais refinadas e gerando, por último, uma legitimidade própria, porém frágil e limitada, de antemão, pelos seus fins; por outro lado, tanto a Cultura como a linguagem são ideias da razão, frases do pensamento, ou seja, são objetos para os quais não há apresentação possível¹⁹, nenhum jogo de linguagem ou faculdade pode ser suficiente para demonstrar, ostentar o que é a linguagem ou a Cultura. Para Gualandi, os gêneros de discurso devem ser

Considerados na pluralidade e na diversidade incomensurável das regras e dos objetivos que os definem, tais gêneros de discursos constituem esse conjunto heterogêneo e fragmentado – que não é apresentado como objeto à intuição, pois só existe como Ideia – e que chamamos de Cultura. Tanto para Lyotard como para Kant, a tarefa primeira da filosofia crítica é, a bem dizer, velar pelo caráter “inapresentável” dessa Ideia, impedindo que um gênero de discurso seja esmagado por outro, impedindo toda ação totalizante de uma faculdade sobre as outras, traduzindo essa Ideia em um sistema unitário. Essa “atitude guardiã” diante da pluralidade dos fins da Cultura motiva profundamente o “retorno a Kant” de Lyotard, retorno que marca o final definitivo das aventuras dialéticas e totalitárias da Ideia. (GUALANDI, 2007, p. 106).

Como foi dito no capítulo anterior, embora possamos encontrar esta semelhança entre as faculdades no segundo sentido e os gêneros de discurso lyotardianos, Kant destaca apenas três faculdades gerais do ânimo, enquanto o filósofo francês, por sua vez, defende a multiplicidade dos gêneros de discurso existentes na linguagem. Isto se deve, mais uma vez, ao descolamento subjetivo que encontramos de um filósofo para outro; quando o campo transcendental é substituído pelo campo da linguagem na filosofia das frases, a

¹⁹ Lyotard, 1983, p. 93: “Como todas as totalidades, a linguagem é o referente de uma frase descritiva, referente cuja realidade não pode ser estabelecida por falta de uma frase ostensiva (a frase descritiva do todo é uma frase da Ideia, no sentido kantiano). Podemos, com efeito, descrever: ‘a linguagem é isto e aquilo’, mas não podemos mostrar: ‘e isto é a linguagem’. A totalidade não é demonstrável.” O mesmo deve valer para a Cultura, que é uma ideia da razão, na medida em que compreende a totalidade das faculdades do espírito – o arquipélago.

unidade do sujeito não é, sequer, prometida – a única promessa é a da ocorrência de uma frase.

Segundo Lyotard: “uma frase ocorre” (LYOTARD, 1983, p. 10). Os regimes de frases disputam o encadeamento sobre ela, oferecendo a diversidade do conjunto de frases possíveis; essa disputa revela um diferendo, devido, justamente, à heterogeneidade dos regimes de frases e dos gêneros de discurso que vêm lhe ordenar. Ainda assim é preciso encadear, é preciso escolher um deles, o próprio silêncio, a ausência da escolha, são também frases. E eis que os conjuntos possíveis que não forem escolhidos vão sofrer o dano de permanecerem não atualizados, ou seja: toda decisão de um encadeamento no lugar de outro constitui desde já a possibilidade de um diferendo. Ora, segundo essa perspectiva, pode-se afirmar: 1) a impossibilidade da indiferença, ou seja, a impossibilidade de evitar os conflitos, e 2) a inexistência de um gênero de discurso apto a uma regulamentação de encadeamentos universalmente válidos dos regimes de frases (Cf. LYOTARD, 1983).

Neste livro que o autor considera reflexivo, ou seja, que opera não sob regras estabelecidas, mas em função de encontrar as regras próprias da frase filosófica – sua única regra é examinar os casos de diferendos e procurar as regras dos gêneros de discursos que os ocasionam -, o Kant da terceira Crítica e dos textos histórico-políticos, assim como o Wittgenstein das *Investigações filosóficas* e obras póstumas são os autores pilares para a edificação de uma meditação filosófica que quer dar escuta ao diferendo:

No contexto imaginado pelo autor, eles são os epílogos da modernidade e os prólogos a uma pós-modernidade honrável. Eles adestram a observação do declínio das doutrinas universalistas (metafísica leibniziana e ruserliana). Eles interrogam os termos pelos quais estas doutrinas acreditavam dividir os diferendos (realidade, sujeito, comunidade, finalidade). Eles interrogam da maneira mais rigorosa, que não o faz a “ciência rigorosa” husserliana, que procura por variação eidética e evidência transcendental, último recurso da modernidade cartesiana. Opostamente, Kant diz que não há intuição intelectual, e Wittgenstein que a significação de um termo é o seu uso. O exame livre das frases conduz à dissociação (crítica) de seus regimes (separação das faculdades e seus conflitos, do lado de Kant; esclarecimento dos jogos de linguagem, do lado de Wittgenstein). Eles preparam o pensamento da dispersão (diáspora, diz Kant) que, segundo o autor, formam o nosso contexto. Sua herança deve hoje ser desvinculada da dívida ao antropomorfismo que os rodeia. (LYOTARD, 1983, p. 10 – 11)

Em vista de concluir nossas observações introdutórias, para nos aprofundarmos, portanto, em apenas uma das tantas perspectivas que se nos abrem diante da apresentação dessas reflexões, é válido dizer que o anúncio desta analogia entre a análise das diferentes frases e a interação dos jogos de linguagem de Wittgenstein com o arquipélago da Cultura das faculdades kantianas constitui, na edificação teórica de Lyotard, as bases de uma

reflexão que “purifica a filosofia transcendental da metafísica do Sujeito, que se achava no fundamento, conferindo-lhe um caráter linguageiro eminentemente intersubjetivo”.

Ao mesmo tempo, esta analogia oferece as *passagens* que podemos fazer entre as ilhas discursivas sem submeter ou desrespeitar as regras próprias de suas heterogeneidades – esta *passagem*, diz Gualandi, Lyotard a encontra na faculdade de julgar (GUALANDI, 2007, p. 107). No tópico seguinte, prosseguiremos na pesquisa das frases para entender o seu princípio ontológico e a sua constituição ôntica a lógica do seu processo de abertura e fechamento de universo, que continua ainda muito próxima da modulação dupla que a faculdade de julgar apresenta enquanto reflexiva e determinante.

2.3 SUJEITO E APRESENTAÇÃO NA FILOSOFIA DAS FRASES

Na análise da seção anterior, foi anunciado que a frase protagoniza o drama no qual desperta o diferendo, porém, a oportunidade para expressar o teor ontológico implicado em seu conceito concerne ao presente tópico. Para tanto, buscamos analisar mais intimamente as engrenagens que movem o encadeamento de uma frase sobre outra: este objetivo nos impele, por sua vez, a conferir as condições do sujeito diante da frase ontológica e na origem do seu enquadramento ôntico, e, ainda, observar a função que a apresentação adquire neste processo.

A partir de algumas palavras da entrevista *A propos du différend*, transcrita para a revista *Les cahiers de philosophie n° 5*, Lyotard oferece uma perspectiva um pouco mais clara da ontologia²⁰ materialista que toma corpo em *Le différend*, de modo que podemos apontar três pontos cruciais de sua tese: o Ser é diluído em “pequenos seres”, em “átomos ínfimos” (Cf. Lyotard, 1988 – a) que levam o nome de frases ou ocorrências; há uma ameaça latente do não-Ser, que se configura através da fragilidade e efemeridade das frases, sugerindo a possibilidade iminente do fracasso; e, por último, o distanciamento de uma visão antropomórfica do Ser ou antropocêntrica de sua destinação.

Ora, em diversos trechos de *Le différend*, Lyotard questiona a pertinência do uso da terminologia da ontologia devido à perspectiva singularizante que o termo Ser carrega,

²⁰ Lyotard, 1988 – a p. 37: “Quando dizemos o Ser, pressupomos já, é o velho problema de Parmênides, que há um Ser. Ora, não temos nenhuma testemunha, nenhuma pessoa jamais pôde atestar que havia um Ser. O livro se sustenta somente do que há desde o “há aqui” [*Il y a*], ou seja, que alguma coisa acontece. Eu não diria mesmo: “não cessa de acontecer” porque esta é toda a questão, se alguma coisa acontecerá ou não, e se esse “alguma coisa” vem do Ser. Ou antes: que alguma coisa acontece, é disso que seria preciso chamar o Ser.”

quando, no entanto, defende o autor, devemos estar lidando, antes, com uma pluralidade – não há argumento legítimo para justificar que o ser seja antes um que muitos:

Por exemplo, os números 113 e 114 de *Le différend*, assim como alguns outros, afastam-se precisamente da noção de um *Grund* que seria o próprio inefável, o impensado como unidade que o pensamento não chegaria jamais a alcançar. Eu acho que é importante tomar essas distâncias para a relação com essa noção de um impensado, o ser, que seria um impensado no singular. Nós não temos nenhum meio de sustentar a tese que o ser é um. Salvo já chamá-lo o ser, ou seja, empregar o singular. [...] Eu creio que seria preciso ao menos distinguir, linguisticamente, entre um uso que seria precisamente universalizante do singular (ou do artigo definido), *o ser*, e seu uso, ao contrário, singularizante, *o ser desta vez*. Mas creio, sobretudo, que seria preferível não utilizar o termo ser. (LYOTARD, 1988 – b, p. 72)

No capítulo *La présentation* de *Le différend*, Lyotard trata do processo de encadeamento sobre a primeira frase (a “frase original”) prestando-se a uma analogia freqüente à condição de formação da sensibilidade na estética transcendental de Kant. Podemos perceber que alguns temas que já discorremos no capítulo anterior desta dissertação, referentes principalmente à filosofia kantiana, são recorrentes na filosofia das frases e do diferendo de Lyotard; dentre eles podemos citar a apresentação, a faculdade de julgar, e o nosso habitual apelo aos dois sentidos da estética em Kant. Se nos atentarmos aos três temas citados, veremos que o último, os dois sentidos da estética, implica os dois primeiros, a apresentação e a faculdade de julgar. Ora, quando nos dedicamos a entender o sublime como uma supressão da atividade subjetiva, que é o nosso objetivo para as próximas páginas, firmamos um acordo entre esses dois sentidos da estética, na busca de estreitar a distância abismal entre a doutrina da sensação, que encontramos na estética transcendental para a formatação do dado pela intuição, e a doutrina dos sentimentos, das formas superiores do prazer e do desprazer – que as artes e a natureza dão ensejo.

Para trilhar nosso caminho de modo seguro neste emaranhado de analogias entre Lyotard e Kant – lembremo-nos, sob a revisão da “virada linguística” – precisamos nos guiar pelo desenvolvimento dos conceitos colocados no título deste tópico, de forma que a relação entre eles se torne clara ao mesmo tempo em que o texto encontra, por fim, o seu enredo.

Segundo Lyotard, a frase é uma unidade frágil e efêmera, porém, capaz de projetar um universo constituído por um movimento de abertura (acontecimento ontológico) e fechamento (enquadramento ôntico) do mundo através de uma disposição da linguagem; a ocorrência de uma frase é inegável, repete-nos Lyotard²¹. Ora, para que haja um

²¹ Verificar no texto *Lyotard*, de Gualandi, a seção “ontologia da frase” (GUALANDI, 2007, p. 87).

encadeamento de frases ordenado por um regime específico, é preciso que haja a *primeira* frase: esta frase, anterior ao encadeamento, é um acontecimento contingente e indeterminado, “uma instância temporal doadora do Ser” (GUALANDI, 2007, p.87), ocorrência imprevisível que vem do nada, do vazio que separa toda e cada frase, e instaura, simplesmente, um *há aqui* indeterminado. Neste primeiro sentido, a frase é como um acontecimento ontológico, e deve ser caracterizada por seu poder de abertura de universo. É importante observar que este acontecimento só pode ser dado no âmbito da linguagem, de forma que o sujeito que recebe a frase deve permanecer livre das ambições empíricas ou transcendentais, devendo ser tratado como uma das instâncias necessárias para o desenvolvimento do encadeamento que irá se impor diante desta frase ontológica.

Por outro lado, a frase que vem consecutivamente à primeira frase e que vai ocasionar o processo de fechamento de universo, operando em retroação para encontrar um conjunto de regras consolidadas para encadeá-la, instaura um regime cuja tarefa é sintetizar e subsumir a frase original a uma condição espaço-temporal reconhecível, projetando-lhe numa representação através de um procedimento que pode agora ser compreendido como o condicionamento da primeira frase a um estado ôntico – transformando, assim, o *há aqui* indeterminado em um *o que há aqui* determinado.

A frase original porta em seu estado de abertura as seguintes instâncias da linguagem, que são exigidas para qualquer encadeamento que um regime optar por organizar: destinador, destinatário, sentido e referência. Embora elas já estejam disponíveis pela própria frase original, a tônica de suas relações será somente determinada a partir do encadeamento orientado pela segunda frase; antes disso, elas são apenas possibilidades da linguagem, mantêm entre si relações virtuais, permanecendo flutuantes e inativas.

O “pôr em situação” que a segunda frase impõe à primeira para a formatação de um regime é o procedimento que institui, finalmente, as relações que essas instâncias comunicacionais da linguagem deverão realizar, de forma que a tônica aplicada a uma dessas instâncias servirá como medida definidora do tipo de regime escolhido.

Uma citação de Gualandi pode nos ilustrar o que acabamos de expor:

Uma frase em que domina a instância do sentido dá ensejo, por exemplo, a uma frase cognitiva (“a sofística é a arte da contradição”), ao passo que uma frase ostensiva é uma frase em que domina a instância “referente” (“este aqui é um sofista”). Se a instância “destinatário” é que determina o universo de frase, obteremos em compensação uma frase prescritiva (“não dê ouvidos aos sofistas”) e se é o “destinador” quem determina o regime da frase, teremos uma frase normativa estabelecendo um sujeito de direito que legitima uma frase prescritiva (“nós, os filósofos, detentores da verdade e do saber... julgamos justo e necessário cercar e perseguir os inimigos da república, os sofistas”) (GUALANDI, 2007, p. 89)

Há, certamente, inúmeros tipos de acordos entre as instâncias que podem produzir uma extensa pluralidade de combinações entre as frases, e devemos estar atentos ao fato de que a determinação da instância dominante é, antes de tudo, o apontamento de uma regularidade, mas não é, certamente, o definidor inquestionável de sua condição: em diferentes contextos, as frases podem ser confundidas e até mesmo orientadas por outros valores. Os gêneros de discursos, que abordamos no tópico acima, são os responsáveis por uma determinação ainda mais rigorosa das frases, ordenando frases de regimes diferentes para uma finalidade estipulada de antemão pelos objetivos que almejam instituir e legitimar.

O processo pelo qual o acontecimento ontológico, que é a ocorrência da primeira frase, é transformado em um estado ôntico, como descreveu Gualandi com perspicácia, está situado, como dissemos, no capítulo *La présentation*, de *Le différend*, onde Lyotard destaca os dois universos de frases que constituem a estética transcendental kantiana. Conforme se desdobra a análise do funcionamento desses dois universos de frases diferentes, o autor nos oferece também a perspectiva do sujeito duplo, cuja aptidão receptiva e ativa funda a possibilidade do encadeamento dessas frases diferentes – a apresentação, que não deixa de ser o nosso problema também neste tópico, impõe-se altivamente para que se concretize o encadeamento dessas frases, pois ela é a atividade mais genuína do sujeito.

A operação que encontramos nas primeiras páginas da estética transcendental kantiana, diz Lyotard, divide-se, portanto, da seguinte maneira: primeiramente, um destinador desconhecido, cujo idioma é a matéria, afeta, enquanto sensação, um sujeito reflexivo. Este sujeito, em seu estado receptivo, tem em seu espírito somente esta afetação, esta impressão – a matéria é uma frase sentimental, ela não oferece ao sujeito reflexivo, que é o seu destinatário, qualquer função referencial. Se o sujeito permanece na condição receptiva, reflexiva somente, a bem dizer, não há propriamente dados, mas, somente, impressões, afetos, sensações perdidas que, sem mais, tocam “passageiramente” o espírito.

Eis, então, o segundo momento exigido pela estética transcendental para a validação da sensibilidade: o sujeito que fora tocado por essa matéria e que estava, portanto, na condição de destinatário de uma doação cujo destinador lhe é desconhecido, passa a ser, por sua vez, destinador da frase forma, da frase espaço-temporal, que, ao contrário da frase matéria, tem sua função referencial bem reconhecida. Ora, o referente desta frase é o fenômeno, que só pode ser originado quando o sujeito, agora ativo, opera segundo sua capacidade de mostrar o momento e o lugar que fora afetado por aquela frase matéria; no léxico kantiano, esta segunda frase chama-se intuição.

A formação da sensibilidade exige, portanto, essa dupla disposição do sujeito e estes dois universos de frases para que o fenômeno seja constituído, mas, ainda assim, o destinador desconhecido da frase matéria deve permanecer com sua identidade velada, pois, caso contrário, esse exercício do sujeito constituiria por si só uma “intuição intelectual”, que tanto Kant quanto Lyotard buscam evitar ao máximo:

Mas o destinador primeiro, este que pela sensação afeta o sujeito, permanece desconhecido deste último. Isto significa que o idioma-matéria, se ele é entendido, ele não é compreendido pelo sujeito, no sentido que este não sabe, e segundo Kant, não saberá jamais, à que se referia a impressão que ele prova pela frase do destinador primeiro. Para dotar a frase-matéria de um valor referencial “objetivo”, é necessário lhe fornecer um suplemento no modo de uma segunda quase-frase, a frase-forma, que a retoma e a retorna ao primeiro destinador. Ela fala o idioma do espaço-tempo. Por sua vez, o destinador primeiro, agora destinatário, entende a língua das formas da intuição que lhe fala o sujeito? O espaço e o tempo têm uma validade em si? O sujeito não o saberá nunca, porque o objeto que sua quase-frase institui sobre a instância do referente é, em definitivo, um fenômeno, cujo valor de realidade permanecerá, senão sempre suspeito, ao menos sempre suspenso às operações de validação (analítica do conceito e do julgamento). Se houvesse uma “intuição intelectual”, como escreveu Kant, não haveria nenhuma necessidade de todo o edifício da crítica. O sujeito conheceria a língua do destinador primeiro e compreenderia imediatamente (ou ao menos pela mediação de uma única frase proferida por uma língua conhecida dos dois interlocutores) o valor referencial da frase primeira. (LYOTARD, 1983, p. 97)

Neste cenário, já podemos detectar um diferendo entre o destinador primeiro e o sujeito ativo: o idioma que o sujeito conhece e pode oferecer ao destinador primeiro, quando este se torna então o seu destinatário, é o idioma do espaço-tempo, e o seu valor referencial se restringe às frases que podem ser proferidas nesta língua. Ainda assim, este sujeito “sabe”, enquanto destinatário da frase matéria, que lhe chega pelo destinador desconhecido, que no momento de sua receptividade, no momento de sua afetação pela sensação, uma frase, um sentido talvez, procura ser fraseado, e que o idioma do tempo-espaço, que é o do sujeito, não é capaz de lhe prover uma tradução satisfatória. Segundo Lyotard, essa frase é um “silêncio ébrio”, vã espera de expressão que jamais terá chance de se libertar pela língua que o sujeito pode lhe emprestar (LYOTARD, 1983, p. 97).

Ora, esse “diferendo ontológico” é o resultado do movimento de abertura e fechamento de mundo a que se emprega o sujeito duplo, passivo e ativo. É o preço que se paga pelo enquadramento ôntico daquilo que ocorre, antes, como um acontecimento “ontológico”: comprovação última de que há uma primeira frase e que ela não advém do sujeito, mas que, no entanto, só pode se tornar fenômeno, só pode ser subsumida ao reconhecimento e situada objetivamente, quando o sujeito ativo interfere nisto que ele recebeu, anteriormente, como afetação, sensação, toque fantasmagórico no espírito. Isso nos

leva, por conseqüência, a reconsiderar o papel que a apresentação vem ocupar neste movimento, a atividade mais primitiva de que o sujeito precisa se ocupar quando é chamado para cumprir uma demanda qualquer da faculdade de julgar, seja reflexiva (de abertura) ou determinante (de fechamento).

Um regime de frase cognitivo, por exemplo, utilizado e legitimado pelo gênero de discurso da ciência e, portanto, orientado por um julgamento determinante, exige a apresentação para unir um conceito a uma intuição: ou seja, ela é a força motriz para o encadeamento, que deve unir essas duas frases de regimes diferentes, para as finalidades estipuladas pelo discurso ou pelo jogo da ciência. A apresentação, neste sentido, é a ponte que une os produtos das diferentes faculdades, dos diferentes regimes de frase, que são a intuição da sensibilidade (ou a frase ostensiva) e o conceito do entendimento (ou a frase cognitiva ou lógica); sem esta ponte não há movimento de encadeamento dessas frases.

Se o julgamento determinante consiste em procurar um caso conveniente a uma regra, por outro lado, quando o julgamento for reflexivo, o juízo deve procurar uma regra para o caso dado. A capacidade de julgar sem regras pré-determinadas não pertence aos jogos do conhecimento, mas às seguintes ocasiões: na moralidade, que exige que a ação justa seja determinada sem outra instrução além da lei moral, que, por sua vez, permanece indeterminada; e no sentimento estético, que, sob o juízo do prazer e do desprazer, elege um objeto como belo ou sublime, dependendo da relação que a apresentação pode promover entre os regimes ou faculdades exigidas para cada caso – como já foi dito, relação entre as formas da imaginação e o entendimento para o belo, e a relação (incomensurável) entre a imaginação e a razão, no sublime.

A apresentação, esta atividade subjetiva mais genuína, que se dispõe para os dois módulos da faculdade de julgar, e que já é tomada, desde a estética transcendental, como um dispositivo sintético de união entre os regimes de frases e os gêneros de discurso heterogêneos, diz Lyotard, não provém de outro lugar que do sujeito, e vem ocupar nele o papel de direcionar as advertências que os regimes de frases colocam uns aos outros, compondo, deste modo, o complexo de seu caráter passivo e ativo. Sem a apresentação para mediar as lutas no ringue da Cultura, as faculdades não teriam como confrontar seus objetivos em vista da alternância constante de destinador e destinatário que o sujeito precisa emplacar para dispor da grandiosidade deste arquipélago de ilhas tão diversas:

A sensação não seria senão um dialeto intransmissível se ela não suportasse a advertência da intuição pura. Esta permaneceria uma frase ostensiva pontual se ela não fosse submetida às exigências da imaginação e do conceito, e essas faculdades, por sua vez, seriam sem alcance criativo ou cognitivo se elas não se deixassem advertir pela sensibilidade, etc. O sujeito não é, portanto, ativo ou passivo, mas ele é um ou outro contanto que, tomado em um regime de frases, ele questione a si mesmo uma frase de outro regime, e procure, senão a conciliação dessas frases, ao menos as regras de seu conflito, ou seja, sua unidade sempre ameaçada. A única exceção parece ser a sensação, onde pela matéria alguma coisa parece afetar o sujeito que não procede dele. (LYOTARD, 1983, p. 100 – 101)

A questão que mais nos intriga neste panorama continua a seguinte: que tipo de encadeamento de frases, que tipo de passagem, qual é a ponte que se estende entre as faculdades no sublime, se a apresentação é impossível neste sentimento? Ora, já analisamos por demais a apresentação negativa no capítulo anterior, pois este é o caso no sublime: não há passagem ou ligação entre a ideia que é fruto da razão, e o caso ostensivo de uma intuição; quem se desafiar a estender uma ponte entre elas se desesperará ao não ver o fundo deste abismo.

Essa condição do sublime constitui, acima de tudo, a fragilidade da unidade entre as ilhas do arquipélago da Cultura (ou da linguagem), ameaça que revela a incomensurabilidade que, afinal de contas, permeia os mares profundos e desconhecidos que habitam os espaços imensos entre as faculdades. A apresentação negativa no sublime, ou seja, a ausência da conjugação entre as faculdades é a própria supressão da atividade subjetiva, na qual o espírito, acostumado com o encadeamento, com a aparente conciliação entre os regimes, não tem à sua disposição ponte alguma estendida, pelo contrário, a apresentação, não podendo agir, deixa que espírito se afogue, se desespere na falta de ar. A apresentação negativa só permite que o sentimento seja à falta do sensível, à falta do caso ostensivo, e com isto faz brilhar, ainda mais intenso, o poder incomparável de uma ideia da razão, esta inumanidade do sujeito. Se há algo de sensível neste sentimento é o silêncio de um diferendo, de uma frase impossível, a vibração do eco no vazio, do nada que habita a distância entre as frases, a apresentação sacrificada – a dor do sacrifício do sensível.

Ora, o sublime visto como a supressão de toda atividade do espírito condiz com a designação de uma “recepção não-sintética”, que se dá no sujeito pelo modo de um sentimento, o sentimento de espasmo e estupefação diante da indeterminação do mundo, formado por objetos que, pela aparência imensa ou absoluta, se objetam à nossa capacidade de captá-los em sua plenitude, imediatamente, em todas as faces que eles podem ter, mas que, ao mesmo tempo, revelam a inumanidade de nossa razão, soberana a qualquer acontecimento determinado na ordem caótica do sensível. Se, como vimos antes, as intuições da

sensibilidade, colocadas em ato pela apresentação, inauguram desde já o caráter ativo do sujeito, a consideração do sublime como a supressão da atividade subjetiva ganha um brilho mais definido ao justificar o privilégio dado à matéria pelas vanguardas que se inscrevem nessa estética.

Para superar o caráter doloroso da apresentação negativa, a faculdade de julgar se permite ao prazer do testemunho da presença, do “outro” que passeia pelas intermitências estagnadas do espírito; nesta situação, entretanto, resta apenas o caráter receptivo e passivo do sujeito que tem o sentimento sublime; este sujeito está condicionado, mesmo que provisoriamente, à infância do pensamento que é a matéria, a sensação que a faculdade de julgar não deixa de abrigar – e que, no final das contas, parece finalmente gozar de sua hospitalidade com o desconhecido.

Liotard defende, com isto, que no sublime há uma excedência da matéria (Cf. LYOTARD, 1997), uma frase cujo toque, cuja impressão, permanece apenas como sensação fugidia que nenhuma forma vem atualizar pela apresentação: é o sentimento do informe que as vanguardas pictóricas, obcecadas em receber uma doação do destinador desconhecido, vêm nos fazer provar pelo contato com aquilo que, como a própria presença, se esvanece: como a cor, que passa, e não permite o acesso contínuo da memória que reconhece uma representação sua fixada no espírito.

O leitor deve ter percebido que no sublime lyotardiano, segundo a nossa análise, é preciso romper a barreira que divide a sensibilidade em duas doutrinas diferentes, a da sensação e a do sentimento. A frase-sensação ou a frase-matéria é, antes de tudo, uma frase-sentimento, segundo Lyotard. A pertinência da exposição da filosofia das frases segundo suas implicações “ontológicas” encontra redenção, por fim, na estética sublime lyotardiana, uma estética que reafirma o estado passivo (ou passível) da sensibilidade, uma estética de antes da estética, ou seja, de antes do estado ativo: uma estética de *antes das formas* (Cf. Lyotard, 1997, p 152).

Gualandi sugere que esta filosofia do juízo que Lyotard começa a desenvolver com *Le différend* e que dá origem a todas as difusões de seu material filosófico posterior, inclusive nas suas meditações sobre a arte, exige, sobretudo, uma superação da distinção entre as duas faces da estética, a sensação e o sentimento, em vista mesmo de uma compreensão mais densa da sensibilidade:

O que parece, portanto, nos sugerir Lyotard é que o poder reflexionante do juízo só pode ser apreendido em toda a sua radicalidade superando a distinção entre essas duas dimensões da estética e reencontrando uma dimensão mais profunda da sensibilidade em que a estética não é mais a “antecâmara” da epistemologia nem uma simples descrição teórica das regras do “jogo de linguagem” da arte (GK, 14). Enraizando-se nessa dimensão profunda, “quase ontológica”, da sensibilidade, a filosofia do juízo de Lyotard parece descobrir, então, o caminho sobre o qual o lado ativo e determinante do pensamento se abre ao seu lado receptivo, passivo e reflexionante, e em que a linguagem tem enfim oportunidade de se reconciliar com o seu *Fora*. (GUALANDI, 2007, p. 115 – 116)

Além desta perspectiva, que muito nos interessa, na qual a sensação e o sentimento são vistos como dimensões de uma mesma sensibilidade, composta por uma interação entre as características componentes das duas faces da estética, de acordo com as demandas da faculdade de julgar, descobrimos na obra de Lyotard essa rota que se torna, então, uma das tendências de seu pensamento, que revela no juízo reflexionante a possibilidade do abrigo ao desconhecido e ao que é sem precedentes, capacidade de oferecer o domicílio provisório para aquilo que é visita passageira – a matéria, a presença, a frase que espera, em vão, ser fraseada: enfim, o silêncio dos diferendos.

2.4 A CONDIÇÃO PÓS-MODERNA E O DIFERENDO DO SUBLIME

A polêmica da pós-modernidade tornou o nome de Lyotard conhecido não somente na filosofia, mas também em outras áreas discursivas, como a sociologia e a história, de forma que o entendimento deste conceito pareceu muitas vezes restrito aos perímetros destes dois últimos gêneros discursivos. Podemos e devemos entender o pós-moderno dentro do complexo maior que vem a ser a teoria do diferendo, se não quisermos simplesmente reduzir as suas possibilidades na própria filosofia; quando nos apegamos demais a uma consideração historicamente ou sociologicamente vulgar da pós-modernidade, aí sim incorremos no erro de classificá-la como uma etapa consecutiva à modernidade e que lhe coloca fim.

Le différend clarifica sob muitos aspectos a compreensão da condição pós-moderna²²: a crise das metanarrativas e o problema da deslegitimação, o anúncio da faculdade da razão como o nosso inumano, presente no sublime e na tecnociência, a centralidade na faculdade de julgar e na atividade da imaginação, todas essas perspectivas, que fundamentam

²² Lyotard, 1988 – b, p. 64: “A *condição pós-moderna* não é um livro de filosofia. É um livro fortemente marcado pela sociologia, por um certo historicismo, e pela epistemologia. Tal era o assunto que me foi imposto. Era preciso fornecer um relato sobre o estado atual das ciências nos países mais desenvolvidos. Sua base filosófica não poderia ser elaborada. É isso que eu escrevi na pequena introdução deste livro. Eu penso que a base filosófica de *A condição pós-moderna* se encontra, direta ou indiretamente, em *Le différend*.”

a emergência do pós-moderno, definem o seu peso no âmbito do discurso filosófico quando temos em mente alguns princípios da filosofia das frases e do diferendo. O livro parece organizar muitas ideias que encontramos um pouco dispersas nos textos deste período, que tratam direta ou indiretamente da questão pós-moderna.

A condição pós-moderna é resultado de um convite que Lyotard recebeu para escrever sobre a problemática das condições de legitimação do saber e da ciência na contemporaneidade; entretanto, embora o autor só tenha publicado *Le différend* em 1983, quatro anos depois da publicação de *A condição pós-moderna*, a pesquisa que resulta em *Le différend* levou quase dez anos para ser finalizada, tendo o filósofo começado os escritos deste livro logo depois da publicação de *Economia libidinal* (1974). Com isto, justifica-se recomendar à comunidade filosófica que a leitura de *A condição pós-moderna* seja, todavia, complementar à leitura de *Le différend*, ou vice-versa. *O pós-moderno explicado às crianças* é um livro que traz, na verdade, um horizonte ainda mais pleno da relação entre a condição pós-moderna e a filosofia das frases e do diferendo, donde se vê mais claramente como um está de muitas formas implicado no outro.

Na última obra citada, Lyotard quer esclarecer o que quer dizer esse pós-moderno, mas ao mesmo tempo, ele exige uma iniciação no conhecimento das frases e do diferendo; se encobrirmos esta perspectiva estaremos mais distantes dos fundamentos filosóficos daquilo que o autor chama de pós-modernidade, o que talvez tenha sido um dos grandes motivos das acusações recebidas pela comunidade filosófica.

Por tal motivo optamos em seguir essa ordem no capítulo, na qual apresentamos primeiro a filosofia das frases e do diferendo para, consecutivamente, apresentar o contexto da pós-modernidade sob os seus princípios. Embora tenhamos começado no primeiro capítulo com uma das obras mais tardias de Lyotard, *Lições sobre a analítica do sublime*, essa obra nos abriu as portas para a visão panorâmica do universo de trocas e analogias que Lyotard promove com Kant, enunciando também, através do sublime, a relevância do modo de julgar reflexivo. Neste sentido, o primeiro capítulo deve ser visto como uma preparação para compreender o impacto da filosofia kantiana naquela que, no entanto, em nenhum momento deixar de ser uma filosofia lyotardiana. Ou seja: a filosofia de Lyotard tem muito da filosofia kantiana, mas isso não nos impede de reconhecer os méritos de sua originalidade e a assinatura de sua contemporaneidade na “atualização” da filosofia crítica. Vejamos então como a filosofia do diferendo pode ser útil para entender o pós-moderno de Lyotard, de forma que não somente nos seja possível visualizar as condições do

sublime nesse contexto, mas compreender como o próprio sublime é também contexto para a pós-modernidade.

A pós-modernidade é, sobretudo, relato, uma narrativa, ela mesma, da modernidade; este relato denuncia a crise das metanarrativas e defende, ainda, que o projeto moderno de emancipação da humanidade não somente falhou como foi estilhaçado e interditado. É neste sentido, na perspectiva de um exercício de suspeita da própria modernidade, que o relato pós-moderno deve ser compreendido pelo paradoxo de um futuro (pós) anterior (modo) (LYOTARD, 1993 – b, p. 16). Para evitar uma construção analítica confusa e contraditória, é preciso que nos livremos da ideia, aparentemente óbvia, de que a pós-modernidade é um estado historicamente legitimado como uma consecução à modernidade, e mais ainda, que lhe põe um fim; o pós-moderno não pode ser visto como o que vem coagular aquilo que jorra das crises modernas. Pode ser visto, entretanto, como a denúncia, ou melhor, as denúncias do que não pode ser repetido, e a chance de dar voz aos diferendos:

Esta ideia de um progresso possível, provável ou necessário, enraizava-se na certeza de que o desenvolvimento das artes, da tecnologia, do conhecimento e das liberdades seria proveitoso à humanidade no seu conjunto. Seguramente, a questão de querer saber quem era o sujeito realmente vítima da falta de desenvolvimento, o pobre, ou o trabalhador, ou o iletrado, continuou a ser colocada durante os séculos XIX e XX. [...] Depois desses dois últimos séculos, tornamo-nos mais atentos aos signos que indicam um movimento contrário. Nem o liberalismo, econômico ou político, nem os diversos marxismos saem destes dois séculos sangrentos sem incorrerem na acusação de crime contra a humanidade. Podemos enumerar uma série de nomes próprios, nomes de lugares, de pessoas, datas, capaz de ilustrar e de fundar a nossa suspeita. Depois de Theodor Adorno, usei o termo «Auschwitz» para significar o quanto a matéria da história ocidental recente parece inconsistente relativamente ao projeto «moderno» de emancipação da humanidade. Que espécie de pensamento é capaz de «reabilitar», no sentido de *aufheben*, «Auschwitz» colocando-o num processo geral, empírico e até especulativo, dirigido para a emancipação universal? (LYOTARD, 1993 – b, p. 95 – 96)

O pós-moderno explicado às crianças reúne textos que buscam organizar melhor aquilo que Lyotard não conseguiu esclarecer tão bem em *A condição pós-moderna*, como o problema da deslegitimação dos discursos humanistas e universalistas, conhecidos também como metanarrativas. Essas narrativas que visam estabelecer uma finalidade comum a todo o decurso da humanidade fazem parte de uma projeção moderna, na qual se enquadram, por exemplo, o salvacionismo presente no cristianismo, a convicção na emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho, do progresso humano pela tecnociência, discursos que, enfim, instituem e legitimam diversas promessas de redenção à humanidade sob uma perspectiva totalizante. Segundo Lyotard, o projeto moderno da realização da

universalidade não foi abandonado, mas liquidado e destruído, sob muitos aspectos; dentre os inúmeros nomes e símbolos dessa destruição, um deles é Aushwitz, o símbolo do inacabamento trágico da modernidade.

Ora, esses discursos de ordem universalista são semelhantes aos mitos na medida em que legitimam instituições, princípios, condutas éticas, práticas sociais e políticas, modos de pensar e a criação das leis,

Mas, diversamente dos mitos, não procuram essa legitimidade num ato original fundador, mas num futuro que deverá etefuar-se, ou seja, numa Ideia a ser realizada. Esta Ideia (de liberdade, de luz, de socialismo, etc) tem um valor legitimante porque é universal. Orienta todas as realidades humanas. Dá à modernidade o seu modo característico: o projeto, esse projeto que Habermas diz que permaneceu inacabado, e que deve ser retomado, renovado” (LYOTARD, 1993 – b, p. 32).

Vê-se, de forma geral, que os discursos que se enquadram na caracterização dada na citação de Lyotard se expressam na tentativa de uma realização (pragmática) de uma ideia da razão, que, como sabemos, é inapresentável. O motivo de legitimação do discurso é, portanto, o que dá ensejo também à sua deslegitimação, pois o fato de um discurso universalista poder ser legitimado no âmbito especulativo, não o permite ser apresentado e, logo, pragmaticamente instituído; o seu caráter inapresentável precisa estar velado justamente porque não há possibilidade de encontrar na prática qualquer caso ostensivo que cumpra suficientemente a sua ideia.

Eis o constante estado de conflito gerado pelo contraste entre as diversas definições possíveis de uma ideia da razão, que estão todas, por princípio, fadadas à falência, quando se exige dessa ideia uma expressão ostensivamente válida: como definir, impor e *aplicar* de forma universalmente válida uma ideia de raça, de povo, de liberdade? A resposta é: causando horror e opressão. Os discursos que colocam o homem no centro da análise aparecem-nos como discursos sem fundamentos, jogos de linguagem desprovidos do valor universal que pretendiam. A pós-modernidade não expressa uma condição de superação, não diz respeito a uma sucessão cronologicamente observável de degradação da modernidade: é antes o sintoma da condição cultural de decadência das narrativas ou discursos universais, que visam anunciar à totalidade da humanidade a premissa unívoca para sua emancipação.

Se para Nietzsche o idealismo platônico e toda a tradição que lhe diz respeito proporcionaram o niilismo, o desespero filosófico e o pessimismo prático, para Lyotard, as metanarrativas, enquanto discursos de função legitimadora e fundamentadora da ordenação do real e disposição de toda a humanidade levaram-na às piores experiências do terror. Em *O*

pós-moderno explicado às crianças, Lyotard enumera exaustivamente fatos históricos que constata o terror causado pelas metanarrativas, sua desproporção com a realidade efetiva, e logo, sua tendência decadente.

Os nomes e as datas que para Lyotard são acontecimentos que marcam esse estado de decadência são muitos: a instauração do socialismo e a dissociação entre o partido e o proletariado²³, rompendo com a máxima da necessidade da reciprocidade entre eles; da mesma forma, as crises do liberalismo e da social democracia apresentam a plena contradição entre o discurso e a realidade (vide como o maio de 1968 nega a doutrina do liberalismo parlamentar, de que tudo que é democrático é pelo povo e para o povo, vide, também, como as crises econômicas de 1911 e 1929 refutam a doutrina do liberalismo econômico, de que o livre jogo de oferta e procura proporciona o enriquecimento geral, etc.). No topo desta lista imensa talvez esteja Auschwitz, como um acontecimento que renega o discurso especulativo hegeliano da destinação unitária e definitiva do espírito: “Tudo que é racional é real, tudo que é real é racional. Auschwitz refuta a doutrina especulativa. Quando nada, esse crime, que é real, não é racional” (LYOTARD *apud* GUALANDI, 2007, p. 22).

Auschwitz é, talvez, o maior contribuinte para a perda da credibilidade neste tipo de narrativa; é o “populicídio”, denunciando o crime que inaugura o relato pós-moderno da destruição de um soberano moderno: o povo. A instituição da ideia de uma raça superior, que existe efetivamente e que pode, por isso, ser reconhecida como tal, o que lhe dá o poder, ainda, de dominar ou exterminar as raças consideradas inferiores, este foi um dos acontecimentos mais marcantes da decadência do projeto moderno: como seria possível justificar acontecimentos como Auschwitz em um projeto de emancipação da humanidade? Por qual regime de frases Auschwitz pode ser encadeado, qual gênero de discurso será capaz de legitimar este acontecimento como necessário no decurso da humanidade? Este acontecimento é o silêncio de uma frase, uma quase-frase que não pode ser encadeada.

Há, por um lado, o princípio kantiano do paradoxo da ideia inapresentável como um dos paradigmas que contribui na determinação de uma ordem para o fluxo de crises da modernidade; por outro lado, há a perspectiva da diversidade dos jogos de linguagem e famílias de frases wittgensteinianos, que, além de declarar a impossibilidade de regras universais para serem atribuídas a todos os jogos (ou seja, além de tratar a própria linguagem como uma ideia inapresentável), vêm reafirmar que, portanto, o especulativo só pode ser

²³ Lyotard *apud* Gualandi, 2007, p. 24 “Tudo o que é proletário é comunista, tudo o que é comunista é proletário: Berlim, 1953; Budapeste, 1956; Tchecoslováquia, 1968; Polônia, 1980 [...] recusam a doutrina materialista histórica: os trabalhadores se erguem contra o partido.”

legitimado no seu próprio jogo, não tem autoridade para ser legitimado na particularidade a que qualquer apresentação pode remeter no âmbito empírico, prático ou pragmático:

Kant situou claramente o perigo de confundir a liberdade transcendental (que é uma Ideia, «impresentificável», e até dificilmente concebível) com a «liberdade empírica» (se é que existe). Não há fato que na experiência possa atestar a verdade de um argumento especulativo (por exemplo, que haja um projeto para o melhor na história da humanidade). Para as Ideias, cujo objeto não é presentificável, só existem *análoga*, signos, hipotiposes. (LYOTARD, 1993 – b, p. 86)

A compreensão da crise das metanarrativas dá origem a uma percepção pós-moderna na medida em que justifica uma mudança nos paradigmas e nos axiomas dos discursos modernos, inclusive no discurso filosófico: a frase especulativa, ou qualquer frase de um regime que venha legitimar um gênero discursivo de ordem universal e totalizante não pode ser expressamente identificada em qualquer particularidade empírica, fenomênica, prática ou pragmática, embora possa servir, legitimamente, apenas como *orientação* para as comunidades humanas. O terror que sentimos diante de uma obra de arte que se enquadra na perspectiva de uma apresentação negativa não se compara ao horror espalhado pelo ocidente nas tentativas frustradas de imposições totalitárias para a adequação de toda a humanidade a uma finalidade comum – e emancipatória. É este último o horror que põe em guerra o arquipélago da Cultura, que desestabiliza a legitimidade própria conquistada por cada jogo de linguagem.

Dar escuta à pós-modernidade é relatar, por um lado, a crise das metanarrativas, e por outro, promover a dissolução desse tipo de discurso, dando vazão à emergência autônoma dos jogos de linguagem, regimes de frases e gêneros de discurso²⁴, que orientam o sujeito e fundamentam o funcionamento dos espaços sociais e simbólicos de que fazem parte. Embora este cenário apresente um terreno fértil para a retomada dos diferendos que permaneceram calados e ocultos diante das metanarrativas, a incredibilidade nos discursos universais, que traziam segurança e conforto, tanto na religião, quanto na metafísica e na política, não nos levou, como vimos, a um estado afirmativo do niilismo, para falarmos em termos nietzschianos.

As vanguardas pós-modernas talvez sejam a única tentativa propriamente afirmativa deste estado niilista a que estamos condenados: na medida em que se distanciam da perspectiva moderna do sublime, nostálgica, em busca da presença perdida, as vanguardas

²⁴ Lembremo-nos bem das duas conclusões a respeito da filosofia das frases e do diferendo: é impossível evitar o conflito, e é ilegítimo estabelecer um gênero de discurso como organização de encadeamentos de regimes de uma forma universalmente válida.

avançam em direção à perplexidade dos modos artísticos de tentar fazer sentir aquilo que só se testemunha com a rendição dos sentidos, com a inatividade da sensibilidade, com a sua passibilidade.

A aproximação da condição pós-moderna com os termos nietzschianos do niilismo é exaltada na obra de Lyotard, mesmo quando o autor não se refere a isso diretamente; o estado sintomático de crise das metanarrativas compartilha da lógica niilista da decadência, segundo a qual o declínio de princípios e valores que sustentavam a coesão e a integração de uma cultura esvaziam-se, e entre as conseqüências deste esvaziamento está a instabilidade dos discursos credores de legitimidade 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 a que Nietzsche chama o 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 o seus axiomas. (LYOTARD, 1993 – b, p. 21)

Ao encararmos a pós-modernidade como Lyotard nos propõe, ou seja, como um relato da modernidade, uma narrativa de denúncia da crise das metanarrativas, podemos introduzir a questão de nosso maior interesse, qual seja, entender como o sublime pode ser visto como uma condição para o relato pós-moderno, e não simplesmente quais são as condições do sublime na pós-modernidade.

Segundo Lyotard, a modernidade avança em um movimento constante de retração do real, em tentativas repetidas e inusitadas de apresentar o que pode ser somente (e dificilmente) concebível (LYOTARD, 1993 – b, p. 24). Neste sentido, a modernidade se desenvolve em um movimento sublime, no qual a realidade é incomensurável ao conceito. Disto podemos retratar dois modos, que representam, respectivamente, o relato moderno e o relato pós-moderno: do primeiro relato é acentuada a impotência da faculdade da imaginação que, proibindo-nos de uma apresentação ao que é exigido pela razão, se expressa na dor da nostalgia de uma presença perdida; do segundo relato, por sua vez, é acentuada a potência da faculdade da razão, na inumanidade, “no aumento de ser e na jubilação que resultam da invenção de novas regras do jogo, pictórico, artístico ou outro” (LYOTARD, 1993 – b, p. 24). É com este espírito que a pintura moderna, diante dos desafios visuais lançados pela fotografia, ao invés de querer mostrar com severidade que a sua técnica também é capaz de

representar a realidade escolhe, antes, o contrário, ou seja, “fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver” (LYOTARD, 1993 – b, p. 22).

O capítulo posterior será dedicado à uma análise dos artistas e das obras que se enquadram na estética sublime, nas configurações modernas e pós-modernas, a fim de distinguir as nuances que apontam esse diferendo. É importante ressaltar o quanto as vanguardas fazem parte deste relato pós-moderno, que é narrado através de um constante exercício de suspeita, colocando em questão tudo o que vem a ser legitimado como um pressuposto essencial da arte ou da atividade artística. A experimentação artística dá vazão a esse movimento de desconstrução dos princípios e valores estabelecidos nas artes, assim como a anamnese permite superá-los através de um processo de enfrentamento das frustrações oriundas da “neurose moderna”:

Quero dizer que para compreender bem a obra dos pintores modernos, digamos de Manet a Duchamp ou Barnett Newman, seria preciso comparar o seu trabalho com uma *anamnese* no sentido da terapêutica psicanalítica. Como o paciente tenta elaborar a sua perturbação presente associando livremente elementos aparentemente inconsistentes com situações passadas, o que lhe permite descobrir sentidos ocultos de sua vida, do seu comportamento – também podemos considerar o trabalho de Cézanne, Picasso, Delauney, Kandinsky, Klee, Mondrian, Malevitch e finalmente de Duchamp como uma «perlaboração» (*durcharbeiten*) efetuada pela modernidade sobre o seu próprio sentido. Se abandonarmos uma tal responsabilidade, é certo que nos condenamos a repetir sem nenhuma deslocação a «neurose moderna», a esquizofrenia, a paranóia, etc., ocidentais, fonte das infelicidades que conhecemos durante dois séculos. Percebes que, entendido assim, o «pós» do «pós-moderno» não significa um movimento de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, ou seja, de repetição, mas um processo em «ana», um processo de análise, de anamnese, de anagogia e de anamorfose, que elabora um «esquecimento inicial». (LYOTARD, 1993 – b, p. 97 – 98)

Não obstante Lyotard se atenha com mais frequência às implicações das artes pictóricas da estética sublime, o autor destaca também na literatura e na música as prerrogativas que se adéquam a esta estética. À luz dessa perspectiva, o autor destaca a diferença entre os literatos Proust e Joyce, que fazem alusão ao inapresentável, porém, cada um sob um dos modos citados: se em Proust o “excesso de tempo” dissolve a identidade da consciência, colocando o inapresentável como tema, em Joyce, o inapresentável está, antes, no próprio significante, nos operadores lingüísticos e estilísticos do texto, “é a identidade da escrita que se torna vítima do excesso de livro ou de literatura” (LYOTARD, 1993 – b, p. 25). Ou seja: Proust permanece em uma configuração moderna do sublime, focada no fracasso da apresentação, focada no desprazer e na paixão violenta gerada pelo caráter matemático do sublime, enquanto Joyce, por sua vez, opta pelo caráter dinâmico do sublime, aquilo que faz

dele um sentimento estético, o prazer de poder conceber algo que não se presta a apresentação, realiza a catarse sublime.

Ora, eis o diferendo do sublime, eis, ainda, a condição pós-moderna, movida pela intensificação da incomensurabilidade entre o que se concebe e o que se apresenta: o diferendo entre o sentimento da “nostalgia do impossível”, representado pelo sublime moderno, caracterizado pelo fracasso da imaginação, e, por outro lado, o sentimento gerado pela investigação de novas apresentações que expressem e que façam sentir melhor tudo o quanto há de inapresentável (LYOTARD, 1993 – b, p. 26). Nesta relação, na qual o sublime é condição do pós-moderno e o pós-moderno é contexto de uma configuração mais intensa do sublime, Kant e Wittgenstein estão novamente, lado a lado, como em *Le différend*:

Finalmente, 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», em relação aos quais Kant, sob o nome de faculdades, sabia que estão separados por um abismo, e que só a ilusão transcendente (a de Hegel) pode esperar totalizá-los numa unidade real. 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 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 recomeçar 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 de pensar.” (LYOTARD, 1993 – b, p. 27)

Se o sublime moderno enfatiza a nostalgia da presença, ela mesma inapresentável, o que o sublime dito pós-moderno vem a fazer dela? Abandona-a, esquece-a por completo? A presença nunca deixa de ser a questão fundamental das artes, diz Lyotard. Mais ainda: a presença torna-se passível de ser sentida quando a alma quebra, derruba, desarticula, pasma o espírito. Ao tratarmos o sublime como a supressão de toda a atividade subjetiva, sobrando ao sujeito não mais que o seu estado passível e receptor daquilo que é matéria (sem mesmo vir a formá-la), nós aproximamos esta estética desse poder “desarticulador” do espírito, a sensibilidade aberta para sentir e testemunhar o que quer que seja essa presença no pensamento – a este assunto nos dedicaremos no tópico a seguir.

2.5 A SUPRESSÃO DA ATIVIDADE SUBJETIVA E A OCASIÃO PARA A PRESENÇA

Vimos nas seções anteriores como em *Le différend* o pensamento de Lyotard articula-se numa terminologia própria, capaz de tecer uma nova rede de relações com as outras obras lançadas pelo autor, durante e depois do lançamento do presente livro. Adestramos os nossos esforços, no decorrer deste capítulo, a fazer entender o novo campo lexical apresentado por Lyotard nesta obra, assim como os deslocamentos que ela institui na filosofia, seja do ponto de vista da subjetividade, seja do ponto de vista da filosofia da linguagem, ou da atualização que a filosofia crítica adquire a partir de suas analogias com Kant e Wittgenstein. Traçamos, todavia, um percurso argumentativo a respeito do sublime a partir das demandas que esta terminologia lyotardiana nos impôs, donde vimo-nos orientados a acatar a sugestão de aprofundarmos nossas expectativas quanto à sensibilidade, entendida agora sob a hipótese de que a matéria não deve permanecer restrita à condição extremamente marginal que lhe foi destinada na estética transcendental, mas, antes, aliar-se ao sentimento estético. Ao menos com o sublime lyotardiano este é o caso, a relação entre a sensação e o sentimento é inegável, embora jamais encontremos em Kant a remissão da sensação ao sentimento estético – já que este promete uma universalidade e aquela, muito ao contrário, se expressa na singularidade e particularidade de um gosto entendido como “inferior”.

Mas a nossa pesquisa exige um pouco mais: exige uma investigação mais profunda do vínculo entre a condição de supressão da atividade subjetiva e a ocasião da presença no sublime. Encontramos esta perspectiva não somente nos textos de *O inumano*, mas a presença é também um dos temas o qual podemos ter acesso em *Que peindre?*, obra um tanto quanto particular, na qual Lyotard tem a chance de debater os sentimentos estéticos e as artes vanguardistas segundo os princípios do diferendo e das frases²⁵.

Ora, o desejo de vincular as artes à perspectiva do diferendo está tão presente neste livro que o texto se apresenta a partir de um dispositivo dialógico, no qual os pronomes pessoais são os personagens de uma longa conversa sobre arte, fazendo emergir diversos tipos de frases de regimes diferentes, relativas a questionamentos a respeito das artes (plásticas, predominantemente) na contemporaneidade; são erigidos na discussão regimes de frases pragmáticas, frases do pensamento, frases interrogativas e afirmativas, etc. O debate acerca da

²⁵ Entre *O inumano* e *Que peindre?*, encontramos perspectivas complementares em relação à presença e a ocasião para uma estética dos matizes. Utilizaremos passagens que convergem para a questão da presença, sob o horizonte de que o seu toque suspende as atividades e os poderes do espírito, portanto, referentes às duas obras. Com isto nos preparamos para um aprofundamento maior do entendimento a respeito da matéria e da possibilidade de uma estética dos matizes, que será a porta de entrada do próximo capítulo.

presença perpassa por todos os diálogos e as conversas, mas os argumentos dos personagens, ao falar, ao encadear a respeito da presença, partem do mesmo horizonte: o toque da presença impõe uma condição de suspensão ou supressão das atividades do espírito; Lyotard chama de alma essa disponibilidade do espírito à inatividade, à suspensão de seus poderes:

É a esta defecção da capacidade de intriga que eu gostaria de dar o nome de *alma*. Longe de ser mística, é, de preferência, material. Dá lugar a uma estética de «antes» das formas. Uma estética da presença material, que é imponderável. (LYOTARD, 1997, p. 152)

Evidentemente, esta relação entre a presença e o estado de parada, de contenção, de interrupção do espírito é muito interessante para a nossa pesquisa, pois estamos pensando no sublime lyotardiano como um sentimento cujo prazer ou júbilo só pode ser sentido se, todavia, a apresentação, atividade subjetiva elementar, for sacrificada, ou seja, se o sujeito, seja artista ou expectador, estiver condicionado a um estado de espírito no qual o próprio espírito é incapaz de receber aquilo que no objeto artístico ele poderia, justamente, se voltar (as formas da apresentação).

Lembremo-nos que em Kant, a sensação dá origem a um tipo de “gosto” que não é como o sentimento, porque é conferido a uma inclinação empírica, e com isso, não pode ser nem universal nem desinteressado; a faculdade da sensibilidade, por um lado, relaciona a sensação à matéria (Kant usa dois exemplos: a preferência pela cor de uma rosa ou pelo timbre de um violino), e, por outro lado, o sentimento às formas da apresentação. Mas com a perspectiva de Lyotard sobre o sublime, a matéria pode também “provocar” o sentimento sem que este seja tratado como inferior, e é esta relação que Lyotard atribui, preferencialmente, às vanguardas artísticas, principalmente pós-modernas – uma estética dos matizes e dos timbres.

Este é o ensejo para o tema da presença em Lyotard: a presença, assim como a matéria (o “X”), é inapresentável, inapreensível, fuge ao discurso, é inarticulável ao domínio do espírito; vê-se, com isto, a necessidade de atribuir à presença um “estado de espírito sem espírito”, ou um estado no qual o espírito não está ativo e nada poderá fazer, com seus poderes, para dominar aquilo que se oferece, nesta ocasião, como presença. Este “estado de espírito sem espírito” encontra remissão no juízo reflexivo, que oferece domicílio mesmo ao que é desconhecido, e a estética dos matizes, que funda a possibilidade deste sentimento, acompanha, não obstante, um processo de decadência da estética formal. As vanguardas compartilham desta estética dos matizes na medida em que 1) inserem o próprio tema da apresentação como o problema central do constrangimento à presença (as vanguardas ditas

modernas, que são nostálgicas, pois querem registrar as “pegadas” deixadas pela presença); e 2) incitam diretamente a supressão da apresentação, para que a ocasião à presença não seja proclamada no remorso da perda, mas na aceitação da condição de que dar ocasião à presença é entregar o espírito à rendição, enfrentar a presunção do espírito em relação ao tempo (como é o caso das vanguardas pós-modernas).

Um exemplo esclarecedor desta perspectiva, na qual podemos perceber um foco de interesse do autor em tratar a fundo a questão da presença, está no texto intitulado *Les lumières, le sublime*, que resultou de uma conversa filosófica; neste texto Lyotard reafirma o quanto a presença está vinculada com esse estado de suspensão, interrupção das atividades do espírito:

É um dos objetivos do meu trabalho nesse momento mostrar que há aí, eu não diria uma ontologia, mas um modo de relação com alguma coisa que está com certeza no dado, mas que também transcende as formas, mesmo livres nas quais esse dado é habitualmente sintetizado. É isso que eu chamaria a presença, para falar rapidamente, um tipo de estupefação ou estupidez suspendendo a atividade do espírito. [...] Entretanto, resta que essa presença, que não pode ser uma presença, já que, justamente, o espírito está ausente, ela não é um tema compatível com Kant. Salvo talvez em certas passagens do texto concernente ao sublime. (LYOTARD, 1988 – b, p. 76 – 77)

Em *Que peindre?* Lyotard desenvolve o tema da presença nas artes tendo em vista a obra de três artistas plásticos de orientações pictóricas diferentes: Adami e a arte figurativa, Arakawa e a arte abstrata, e Buren e a arte conceitual. No presente tópico dedicaremos-nos somente ao exame do primeiro capítulo da obra, *La présence* (p. 11 – 61); entretanto, o terceiro e último capítulo da dissertação, no qual se tratará mais intimamente a relação entre as vanguardas e suas tendências modernas e/ou pós-modernas (pois muitas vezes as duas tendências coabitam as obras), poderá oferecer um retorno às inspiradoras discussões de *Que peindre?*. Com a introdução da análise da presença neste tópico, nós podemos nos aproximar da concepção lyotardiana de que no sublime a excedência da matéria é um dos argumentos centrais através do qual essa estética, que é uma estética de *antes* das formas, encontra seu refúgio nas vanguardas artísticas (principalmente pós-modernas). Este apelo das vanguardas parece aos olhos de Lyotard como uma postura afirmativa da pós-modernidade, o que poderíamos elucidar novamente através da analogia com a possibilidade eminente de uma postura afirmativa que Nietzsche deflagra no niilismo. Lyotard expõe, com essa postura afirmativa das vanguardas, uma refutação à tendência predominante da tentativa de dominação ou negação do acontecimento, da ocorrência – que é a tendência da tecnociência.

A história ocidental da pintura – logo, das artes em geral – não é senão a história do declínio da presença sensível, diz um dos personagens lyotardianos, pois esta presença se afasta das atividades artísticas na medida em que o espírito tenta mediar, através da (filosofia) estética, tudo aquilo que nos é dado aos sentidos – tudo o que é recepção vem a ser dominado pela especulação. É o que acontece na estética formal, na estética do belo e do bom gosto, onde o comentário, ou seja, a constituição das intrigas especulativas a respeito do quadro segue quase programaticamente uma continuação orgânica das narrativas representadas na tela – a comunicabilidade entre a forma e o conceito situa o comentário, nesse sentido, como complemento discursivo da obra, satisfazendo, com isto, as exigências do espírito. O comentário sobre a arte, atividade tradicionalmente elegida pela filosofia estética, e que, segundo Hegel, concentra a “verdade da arte”, é o fomentador das grandes intrigas sobre as obras; não somente porque a pintura lhe é resistente, na medida em que é orientada por um regime de frases heterogêneo, mas, antes, porque ao passo que a pintura é a própria oferta de presença, o comentário, por sua vez, só pode promover, no ínterim do aparelho discursivo, uma atitude que se expressa no ato de *diferir* a presença – porque a presença mesma, esta irrompe e desconcerta os encadeamentos discursivos.

Lyotard argumenta que o belo, por ser caracterizado pela harmonia entre as faculdades da imaginação e do entendimento, vem a sofrer uma crise, que se torna tanto mais crônica quanto maior o domínio da tecnociência e do capitalismo sobre os dispositivos e as condições do fazer arte: em um mundo administrado, tal qual descrito por Adorno, o que restará de livre na interação das faculdades, se o conceito encontra-se sempre premeditado e a ditar, digamos assim, o jogo com as formas? A inscrição das formas salta da destinação para a pré-destinação. Ironicamente, Hegel dá as rédeas para o horizonte de decadência das artes no âmbito da estética formal, da estética do belo, com a totalização da dominação pelo conceito. O segredo da “morte” deste tipo de estética, alerta um dos personagens de Lyotard,

Está na hegemonia permitida ao conceito, pela teoria da forma, no seio da arte e de seu comentário. Assegurando que a arte é a arte das formas, o comentário prepara sua legitimação, já que ele não será senão o desenvolvimento, em conceitos e por discursos, das formas que constituem a coisa bela. É a continuidade da forma ao conceito preparada pela crítica romântica, celebrada pelo idealismo absoluto, que dará curso à arte tecnológica. É o princípio que a crítica é o desenvolvimento orgânico da forma. [...] E no meio tecnocientífico atual, a teoria informacional e comunicacional, que à primeira vista dá as costas à forma, como o determinante ao reflexivo, é, entretanto o rebento último para o dia da estética e da síntese. Ela subtrai a dita “produção” das obras ao sem regra do acontecimento, ela autoriza o programa, o descritivo e o argumentativo do programa, e o financiamento do projeto. Por onde vemos que a forma está longe de escapar à intriga. Ela carrega o espírito ao encadear. (LYOTARD, 2008, p. 43 – 44)

A entrada das vanguardas na estética do sublime interrompe, ou pelo menos, problematiza esta continuidade orgânica entre o quadro e o seu comentário pela estética. Se, por um lado, o comentário sobre a obra torna-se vertiginoso, lento, exaustivo, pois o quadro ou a obra exige a descoberta de muitos enigmas (como seria o caso de Duchamp), por outro lado, o comentário torna-se também penoso, perplexo e desencantado diante do tamanho constrangedor de um quadro, diante de sua carência tão crua e descarada de narrativas legíveis, diante de sua “obviedade” tão violentamente lançada aos olhos (como seria o caso de Newman), de forma que o espírito encontra em ambas as situações, grande dificuldade de intrigar sobre o objeto pictórico.

Ora, esta dificuldade deve-se ao seguinte: as vanguardas problematizam o privilégio das formas, descentralizam a sua função (isso quando lhes sobra alguma função); mas as formas, por outro lado, são aquilo que, no dado, neste caso pictórico, estão destinadas ao horizonte do espírito, de maneira que todo o trabalho deste último está comprometido se aquilo que se apresenta é algo inapresentável – ou se ao menos faz emergir a sua ideia. Isto se faz perceber nas duas definições do sublime, como moderno e pós-moderno, nas quais, respectivamente, o que é problematizado pictoricamente são as condições do tempo e do espaço, ou seja, da apresentação, ou não são sequer problematizadas estas condições, de forma que a apresentação não está somente de frente ao abismo, mas se lança a ele²⁶. A apresentação é a língua materna do sujeito, as formas que ela apresenta são os “óculos” do espírito, a atividade genuína e primitiva que a tudo que nos chega, a tudo que nos ocorre, dá lugar e dá momento. A presença não se presta a isso, ela é inapresentável; quão difícil é lhe dar momento e lugar! – e é neste sentido que a pintura representativa e figurativa “afasta” a presença.

²⁶ Lyotard repete que Duchamp trabalha em cima do ponto de vista do cedo demais/ tarde demais, perceptível, respectivamente, em *Le grand verre* e *Étant donné*. Nessas obras de Duchamp estamos diante de um sublime moderno; vemos, nestes exemplos, uma problematização intensa da apresentação, de modo que será sempre cedo demais ou tarde demais para, ante o toque da presença, conceder-lhe retoque, ou seja, apreender seus “efeitos”, encadear sobre ela. É moderno porque quer pintar as pegadas que a presença deixou, quer registrar a sua perda, o seu distanciamento – pode-se dizer que está ainda no âmbito da nostalgia a qual Lyotard se refere quando caracteriza o sublime moderno. A dificuldade do comentário está no longo e tortuoso caminho que o espírito precisa percorrer se quiser inserir essas obras no jogo da coerência estética. Mas uma tela grande e vermelha de Newman, *Vir heroicis sublimis*, pode deixar o espírito ainda mais perplexo: não lhe abre sequer a possibilidade de um caminho tortuoso e labiríntico para desvendar, a obra beira o patético. Porque uma tela de Newman não está calcada no cedo demais/tarde demais, mas no “eis-me aqui, agora”; o *há aqui* do quadro, a sua existência agora, constrange o espírito, inibe suas atividades, porque a profunda e imensa dimensão da cor é o artifício suficiente para negar a apresentação, que é forma, e, conseqüentemente, pôr em suspenso o espírito. Não há nada além que possa ser trazido à narrativa, salvo pelos títulos, que têm a importante função de não deixar que o tema se perca. Como diz Lyotard, em Newman o quadro não é o anúncio do anjo, é o próprio anjo. Analisaremos com mais dedicação esta questão no capítulo seguinte; todavia, essa discussão encontra-se no livro *O inumano*, no texto *O instante, Newman* (p. 85 – 94).

Para quê pintar, pergunta um dos personagens lyotardianos, se nestes casos há tão pouco para ver e tanto para pensar? (LYOTARD, 2008, p. 13). Esta pergunta insere de alguma forma a atividade pictórica no campo de investigação da filosofia, de modo que a iniciativa do comentário estético (tanto o comentário textual, adicional, quanto os comentários pictóricos, expostos na própria obra) parte também de uma necessidade da própria pintura: os pressupostos da arte pictórica não nos são dados, assim como o dever de atualizá-los não se esgota, pois a arte, sendo uma atividade que concerne a um juízo reflexivo (assim como a filosofia), não tem de antemão as leis do jogo pictórico, e deve buscar encontrá-las. Assim mostram as pesquisas e os escritos feitos pelos próprios pintores durante o processo de produção de suas obras pictóricas, como vemos, por exemplo, em Cézanne, Kandinsky, Newman, Adami, Buren, Arakawa, e muitos outros. O comentário e as intrigas a respeito da obra não vêm mais de fora das artes, não vêm sequer de uma comunidade de gosto, mas vem do próprio artista que, de alguma forma, sujeito a um processo de anamnese, encontra-se, muitas vezes, diante da decisão terapêutica de escrever sobre a sua perspectiva, sobre os seus anseios no horizonte da atividade artística.

Trazer à tona a questão da presença a partir de uma estética que vai à contramão da estética formal do belo exige um comportamento de desapego a uma comunidade de gosto, assim como ao gosto pela literatura “leve”, pelo conforto de uma promessa de equilíbrio, porque essas funções sociais outrora atribuídas à arte não parecem essenciais para o mundo contemporâneo; o artista deve se encarregar disso, se, sobretudo, quiser ser artista, a pensar os porquês de sua atividade, a encarar o drama e o pavor diante da tela em branco, a ser pintada. É conveniente associar a fotografia ao “estilo de vida” corriqueiramente comercializado, mediatizado, informatizado do mundo tecnocientífico; não existe mais uma conotação óbvia entre a cultura pictórica e a sociedade pós-industrializada, e esta atividade artística corre assim sérios riscos: o risco de ser “démodé”, o risco da mediocridade, o risco do comércio... Ao mesmo tempo em que podemos ver em Lyotard um filósofo-artista, a sua obra nos dá a possibilidade de inserir também o artista na atividade filosófica; para salvar a honra do pintar, o artista torna-se também um artista-filósofo – diga-se de passagem, isso não se dá pela excelência particular que o modo filosófico expressaria sobre qualquer outro, mas porque o pintor se vê diante de problemas existenciais, filosóficos ao se perguntar o porquê da pintura, o que é a pintura, o que é o sentir arte, o que é o fazer arte, etc.

Além de todas essas questões, que dão muito que pensar ao artista, há também a questão que dá nome ao livro: *o que* pintar? Como dar expressão ao sentimento

pelas cores e formas? Eis “a dúvida de Cézanne”, como pincelar em um quadro as “pequenas sensações” que lhe habitam a alma, como trazer à atualidade esta presença sensível e fugidia, como torná-la visível, ou pelo menos, como aludir a ela. Mas a arte figurativa ainda é irremediavelmente nostálgica, e a presença se constrange à cena apresentada e representada, pois, ainda que dificilmente, esta cena pode ser “decifrável” para o espírito. No caso de Arakawa, onde há pouco para ver e menos ainda para compreender, buscar a presença torna-se, sobretudo, “fazer sentir a carência do espírito” (LYOTARD, 2008, p. 14). É preciso, contudo, entender a alma como o avesso do espírito, pois quando o espírito está suspenso para a ocasião da presença, a alma, todavia, é o seu ensejo:

Ela é a pobreza do espírito, o grau zero de sua reflexividade, sua aptidão à presença. Talvez o espírito não faça nada da alma. Ela não engendra nada. Eu queria desconectá-la de toda operação, de toda fábrica de obra e de crítica da obra, mesmo se for verdade que é sobre a obra e na obra, posteriormente, que o espírito do leitor, do observador, do ouvinte e provavelmente do que nomeamos o autor pode se encontrar tocado pela presença. O efeito desse toque, ou antes, esse toque mesmo é o que a alma seria. A palavra efeito não é boa, você sabe. Ela pertence justamente ao discurso, ao encadeamento, ao espírito na atividade negociada. O efeito vem tarde. Ele é a espera mediada. Mas essa palavra tem o mérito de fazer entender que a obra é um retoque. Alguma coisa que tenta reter e restituir o toque e que não consegue jamais, porque o toque dá o lugar e o momento em um outro espaço-tempo, além deste da manutenção e da restituição. (LYOTARD, 2008, p. 28)

A presença é, sobretudo, o toque, acontecimento sensível que o pintor quer restituir, para ele próprio, para mim e para você, nas pinceladas traçadas na tela: quer fazer emergir em nós o azul de uma aurora, da manhã cuja memória nós sequer tivemos um dia. Diante deste azul, que evoca “o momento e o lugar da interrupção dos momentos e dos lugares” (LYOTARD, 2008, p. 44), o espírito renuncia-se a si mesmo para a ocorrência da cor, ele está, na verdade, proibido pela cor, e quando ele retorna para traçar as narrativas desta ocorrência, deste toque, é sempre tarde demais (ou cedo demais). “Rota para fora de todas as rotas”, a presença exige esse êxodo para longe das negociações do espírito, ela orienta uma interrupção das meditações e dos encadeamentos, configura-se numa espécie de estupidez do espírito.

A alma é o que reflete a matéria no espírito, e este reflexo que o cega é a presença. A presença precisa ser remetida a uma estética de *antes* das formas, e que, portanto, interdita os procedimentos e as negociações do espírito, conquanto este não seja capaz de suportar o sem forma e encontre-se, todavia, desertado pelo brilho ofuscante da matéria que suspende sua atuação; é neste sentido que podemos conceber a relação entre a

matéria e o sentimento no sublime, donde as cores, os aromas e sons saltam “fora das relações” e entram “no suspense que é o dos perfumes e dos tatos” (cf Lyotard 2008, p. 52).

Vê-se que conforme as vanguardas promovem o êxodo, a debandada para além (ou aquém?) da estética formal, inaugurando, digamos assim, uma estética material, uma estética dos matizes, na tentativa de dar ocasião para o toque da alma, ou seja, de fazer sentir a própria presença, na atividade e na experimentação pictórica, as artes voltam-se, contudo, para o que não nos é destinado, para o que não se nos dirige. Como diz Lyotard em *O inumano*, após o sublime, a arte se vira para algo que não se vira para o espírito:

O paradoxo da arte após o sublime, é que esta se vira para uma coisa que não se vira para o espírito, que deseja uma coisa ou que está contra algo que não lhe quer nada. Após o sublime, encontramos-nos após o querer. Sob o nome de matéria eu entendo a *Coisa*. A Coisa não espera ser destinada a algo, não espera nada, não recorre ao espírito. De que modo pode o espírito situar-se e estabelecer uma relação com algo que se subtrai a qualquer ligação? É o destino ou a destinação do espírito questionar (como acabo de fazer). E questionar, é tentar estabelecer a relação entre alguma coisa e outra coisa. A matéria não questiona o espírito, não precisa dele, existe, ou melhor, *insiste*, existe «antes» da questão e da resposta, fora delas. Ela é a presença enquanto algo não apresentável ao espírito, sempre liberta de sua influência. Não se presta ao diálogo, nem à dialética. (LYOTARD, 1997, p. 145 – 146)

Para fundamentar esta perspectiva de que um juízo reflexivo seja capaz de dar as bases de um sentimento estético que concede domicílio mesmo àquilo que não se volta ao espírito,

É portanto necessário sugerir que poderia existir um estado de espírito sujeito à «presença» (uma presença que não está, de modo algum, presente no sentido do *aqui e agora*, ou seja o que é designado pelos dêiticos da apresentação), num estado de espírito sem espírito, não para que a matéria seja notada, concebida, dada ou apreendida, mas para que haja qualquer coisa. E, digo matéria para designar o que *há*, esse *quod*, porque essa presença é e não é timbre, tom, matiz, numa ou noutra disposição da sensibilidade, num ou noutra dos *sensoria*, numa ou noutra passibilidade, pela qual o espírito é acessível ao acontecimento material e se sente «tocado»: qualidade singular, incomparável – inesquecível e imediatamente esquecida – da textura de uma pele ou de uma madeira, da fragrância de um aroma, do sabor de uma secreção ou de uma carne e, obviamente, de um timbre ou de um matiz. Designam todos os acontecimentos de uma paixão, de um sofrimento para o que o espírito não estava preparado, que o desampara e do qual apenas conserva o sentimento, a angústia e o júbilo de uma dívida obscura. (LYOTARD, 1997, p. 144 – 145)

A aposta das vanguardas pictóricas na apresentação do inapresentável e, conseqüentemente, a sua inserção na estética do sublime, assinala uma postura diante da atividade artística na qual o questionamento existencial do ato de pintar só pode ser aliviado na medida em que o pintor persegue o invisível, escondido pelo visível. Adentramos, assim,

na perspectiva de que sem um exercício de ascese, as obras ditas sublimes, ou que geram tal sentimento, são um contra-senso, não são atrativas. De fato, os quadros monocromáticos e gigantes de Newman não querem narrar nada, não despertam interesse, são quase patéticos e dificultam o trabalho do espírito, que terá de encadear e lhe encontrar razões de ser. Ora, a questão é que o espírito (e o discurso) não encontrará jamais as razões de ser do quadro, pois o próprio quadro é a sua razão de ser, ou melhor, o próprio quadro *é*, o próprio quadro *existe* (antes o quadro que nada), e a cor é o seu acontecimento. O espírito terá de lidar com isto, com o fato de sua soberania não dominar alhures.

Embora distante da realidade de Newman, e aparentemente sem motivos quaisquer para uma relação com a sua perspectiva da arte pictórica, vale a pena declarar as palavras de Andrade, que em tom semelhante ao do expressionista americano, anuncia a cor como o existente, como *o que há*, nas estrofes sinestésicas de *Água-cor*²⁷:

O País da Cor é líquido e revela-se
na anilina dos vasos de farmácia.
Basta olhar, e flutuo sobre o verde
não verde-mata, o verde-além-do-verde.

E o azul é uma enseada na redoma.
Quisera nascer lá, estou nascendo.
Varo a laguna de ouro do amarelo.
A cor é o existente; o mais, falácia.

O foco de Lyotard na possibilidade de uma estética dos matizes, embora esteja presente insistentemente em *O inumano*, em *Que peindre?* e em outros textos de estética da década de 1980, não parece um tema muito relevado pelos comentadores de Lyotard ao se voltarem para o sublime e sua relação com as vanguardas. Arrisco dizer que essa questão quase ignorada pelos estudiosos de Lyotard é essencial para compreender a autenticidade e atualidade do sublime lyotardiano – e principalmente do sublime pós-moderno. Mais ainda: é sobre esta questão que repousa a possibilidade de encontrar uma ontologia no pensamento de Lyotard sobre o sublime, tal qual apresentamos na filosofia das frases.

Encerrando, assim, este capítulo, abrimos a porta para o terceiro e último, onde a decadência da estética formal e a ascendência de uma estética dos matizes serão explicadas a partir de uma exposição mais aprofundada acerca daquilo que Lyotard quer dizer com matéria. Iniciando o último capítulo com a questão da matéria e o lugar que ela ocupa na relação do sublime com as vanguardas, nos abrimos para uma meditação mais preparada e

²⁷ *Água-cor*, Carlos Drummond de Andrade. Retirado de *Antologia poética*, (p. 345); grifo meu.

mais apropriada a respeito dos artistas e das obras que podemos vincular ao sublime moderno e pós-moderno.

CAPÍTULO 3

O SUBLIME COMO ESTÉTICA DOS MATIZES E AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

Para compreender como este capítulo deve contribuir para a consideração do sublime lyotardiano, conforme este seja entendido como um sentimento que provoca a supressão da atividade subjetiva, e, mais ainda, para avaliar a atualização e a originalidade investidas na pesquisa estética de Lyotard, a partir mesmo de suas relações com as vanguardas, é preciso, todavia, explicitar como a discussão acerca da matéria é, não somente pertinente, mas determinante para completar este objetivo.

A conjunção dos dois capítulos anteriores deve levar o leitor a se indagar a respeito de uma aparente incompatibilidade entre duas perspectivas diferentes, que insistem nas reflexões de Lyotard, tais como foram trabalhadas até então: por um lado, apresentamos toda a possibilidade de funcionamento de um suposto edifício subjetivo – ainda que o nosso estudo seja voltado, justamente, para as arestas mal estruturadas deste edifício – e por outro lado, desvelamos, pela ontologia das frases, que toda a possibilidade de produção subjetiva, toda a possibilidade de complexificação e síntese, advêm da produtividade, ainda que “cega” de seus fins, de uma matéria incalculável, de um fluxo heraclítico desvanecedor, de uma natureza que *ainda não é* ou *já não é* natureza, pois, enquanto totalidade (inapresentável), não é destinada à parcialidade intuitiva do espírito ou do sujeito. Neste capítulo derradeiro, analisaremos a conciliação dessas duas perspectivas, aparentemente incompatíveis, através do deslocamento da função que a ideia da razão vem a afirmar no sublime lyotardiano – contribuição última para a compreensão do sublime como supressão da atividade subjetiva.

Neste primeiro tópico, analisaremos porque o prazer do sentimento sublime deixa de ser a afirmação da liberdade (da razão pura) do sujeito frente à natureza sensível, para cumprir uma função diametralmente oposta de afirmar o determinismo da própria razão pura ao reinado indomável da matéria (matéria esta anterior e progenitora da própria natureza sensível e do sujeito); esta questão será trazida à luz a partir das reflexões de Lyotard que levam à definição do sublime como uma estética dos matizes. Veremos, portanto, no presente tópico, como é possível, o que significa e quais as configurações históricas de uma estética dos matizes, revelando o que é pertinente, nesta consideração, para a compreensão do sublime como supressão do sujeito.

O esclarecimento da questão acima será fundamental para que, no segundo tópico deste capítulo, sejam analisadas algumas nuances entre o sublime moderno e pós-moderno nas artes plásticas, através de comparações, usadas mesmo por Lyotard, entre Marcel Duchamp e Barnett Newman (sendo o primeiro moderno e o segundo pós-moderno). Depois desses passos, não nos resta, senão, trazer à superfície, no terceiro e último tópico, a relação entre o sublime e a tecnociência.

A importância do primeiro e do segundo tópicos citados pode parecer mais evidente, já que consiste mais explicitamente no esclarecimento da tônica que regula a interpretação das vanguardas artísticas como representantes da estética sublime, a partir da consideração desta última como uma estética de *antes das formas*; todavia, a relevância do último tópico é acentuada pela íntima relação com o território ontológico de que desfrutam tanto a ciência quanto a estética dos sentimentos. Ora, nesta relação encontramos os desdobramentos das duas definições de estética (a estética como sentimento, e a estética como condição de possibilidade para o conhecimento) debruçadas sobre a mesma problemática: a “película” do sensível e o que pode decorrer do “toque” desta “película” – seja pelo sentimento ou pelo conhecimento. O que é pertinente nesta perspectiva é o vislumbre das “táticas”, dos “métodos” opostos, em que a tecnociência e o sublime apostam ante o contato com esse território ontológico da matéria: enquanto o sublime se propõe a “tocar” o *quod*, voltando-se ao ser, à ocorrência, à frase, digamos, pela abstenção do *quid*, pela suspensão da síntese e do espírito ativo, a tecnociência se propõe, ao contrário, a *dominar* o ser, a ocorrência, a matéria, através da síntese, do espírito ativo, ou seja, pela afirmação do *quid*.

3.1 A ESTÉTICA DOS MATIZES E O DESLOCAMENTO DA FUNÇÃO DA IDEIA DA RAZÃO

Dentre esses três objetivos os quais devem cumprir a intenção última deste capítulo, o primeiro será debatido no presente tópico; esclarecendo, portanto, o modo como a matéria é considerada no sublime tornamo-nos aptos a compreender como a empreitada das vanguardas pode consistir em apresentar o inapresentável, e como o sublime e a tecnociência se distanciam pelas suas diferentes performances ou “estratégias” no contato com a matéria.

Para entender como o sublime pode ser definido como um sentimento no qual a matéria excede as formas – o que seria o mesmo que dizer que o espírito está então “em falta”, ou que as atividades subjetivas estão suspensas – e ainda, para reconhecer neste princípio o ponto de ignição da estética dos matizes, é preciso lembrar que a matéria é concebida na filosofia lyotardiana como necessidade ontológica a partir da qual toda a

realidade fenomênica se faz possível, ou seja, é preciso compreender a ontologia das frases, tal como foi explicada no capítulo anterior, a partir da premissa da antecedência e necessidade da (frase) matéria às formas, ao sujeito, ao fenômeno e ao sentido.

A força motriz da argumentação acerca da matéria já pode ser entendida, portanto, nas proposições de *Le différend*, tal como foram colocadas anteriormente. Entretanto, algumas referências a Diderot aparecem em *O inumano* de modo determinante para ampliar esta noção de matéria, o que nos ajuda não somente a compreender melhor diversos aspectos da ontologia e do sublime de Lyotard, mas também como esse apoio teórico fortifica a sua – excêntrica – interpretação e inspiração do texto kantiano.

Se as primeiras páginas da estética transcendental kantiana influenciaram tão decididamente a condição de antecedência da matéria e o processo de constituição do sujeito (ativo e passivo) lyotardiano, tal como vimos no capítulo anterior, não será surpresa que a sugestão de Kant de que o sublime é o sentimento do sem-forma seja levado às últimas consequências através da estética dos matizes de Lyotard, que nada mais é que uma estética (se é que podemos assim chamá-la) em que a matéria excede às formas, ou seja, suprime as atividades espirituais: o sublime assim considerado é o lançamento do sujeito, pelo sentimento, ao toque da (frase) matéria. O emprego do termo “antecedência” não quer dizer, todavia, que a matéria não seja contemporânea de seus diversos desdobramentos, quer dizer apenas que na matéria está toda a condição de possibilidade para a emergência não somente do sujeito ativo, mas de todo o cenário através do qual este último torna-se o enunciador do sentido, sob uma referência (fenômeno), para um destinatário. Todas essas instâncias estão sob o governo de uma frase matéria que lhes precede e dá ocasião: a matéria é a anterioridade necessária a partir da qual se fazem possíveis as frases contingenciais, que podem instanciar o sujeito ativo e toda a intriga acerca daquilo que há.

No texto *Após o sublime, estado da estética* (p. 139 – 146), de *O inumano*, Lyotard assume que esta consideração do sublime parte da seguinte observação acerca da analítica kantiana:

Já que qualquer apresentação consiste no ato de dar formas à matéria dos dados, o desastre sofrido pela imaginação pode ser visto como signo de que as formas não são pertinentes para o sentimento sublime. Mas o que será feito da matéria, daí em diante, se as formas já não estiverem presentes para a tornar *apresentável*? O que é feito da presença? (LYOTARD, 1997, p. 140)

Acrescento, ainda, mais uma passagem, duas páginas a diante, na qual Lyotard anuncia novamente a premissa kantiana da apresentação negativa, do sem-forma, como ponto de partida para a argumentação que sustenta sua estética dos matizes:

Desejo isolar, no entanto, um ponto que me parece grandemente pertinente e esclarecedor, na hipótese herdada da análise kantiana, a do sem-forma. Este ponto diz precisamente respeito à matéria, quero dizer: a matéria das artes, ou seja, também a presença. (LYOTARD, 1997, p. 142)

Sabemos de antemão o peso da teoria kantiana no sublime de Lyotard: quer seja chamado de apresentação negativa, de supressão da atividade subjetiva ou de sentimento do sem-forma, o princípio da ausência da atuação da imaginação para formar, para constituir mesmo na sensibilidade a síntese do diverso, aparece como um objeto dissecado de modos diferentes, como um tema regular de suas reflexões e que, no entanto, nunca está suficientemente explicado, exemplificado, adequado – o que me faz pensar na conclusão de Boileau, ao traduzir o tratado de Longino no século XVII (Cf. Lyotard, 1997, p. 100), de que o tema do sublime não pode ser dito senão de maneira sublime.

No texto de Kant sobre o sublime encontramos, de fato, a alusão ao sentimento do sem-forma, como ocasião de uma apresentação negativa, mas é preciso levar em conta que essa definição kantiana visa também conciliar a incapacidade da imaginação com a então meta capacidade da razão. Lyotard não ignora que o sublime de Kant faz menção a um sentimento que se afirma, não obstante, como signo estético de uma ideia da razão, como foi visto no primeiro capítulo: esta ideia da razão configura-se no sentimento sublime, em última instância, como “testemunho” da liberdade do sujeito, ou seja, da sobrevalorização da potência da razão diante das frágeis e limitadas condições estéticas, que mantém, por um lado, o sujeito preso ao determinismo da natureza.

Ora, quando Lyotard define o sublime como uma estética de *antes* das formas (Cf. Lyotard, 1997, p. 152), como sentimento que prova a disposição de “um estado de espírito sem espírito” (Cf. Lyotard, 1997, p. 144), não podemos mais atribuir a mesma *função* à ideia da razão que encontramos em Kant: ainda que a sua *definição* negativa²⁸ permaneça

²⁸Lyotard, 1997, p. 158: “Seria uma definição (obviamente) negativa da matéria: o que quebra o espírito. Quero dizer que esta matéria tão tênue que é como se fosse imaterial, se não é repetível, é porque está submetida à sua apreensão, por si própria e, deste modo, o espírito fica despojado, privado de sua faculdade, tão estética quanto inteligente, de ligá-la, associá-la, gostaria de dizer, intrigar acerca dela e, portanto, de repeti-la de uma maneira ou de outra (metafísica ou ontológica). O matiz, enquanto matéria não formalizada, escapa às sínteses, tanto as de apreensão como as de 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 e conceitos.”

em Lyotard como em Kant, ou seja, ainda que a perspectiva de que um objeto de uma ideia da razão é inapresentável, irreduzível a relativização, porque absoluto, esta ideia já não pode mais cumprir, no sublime, o papel de atestar o poder ilimitado da razão diante de tudo que é limitação, mas contrariamente, ela deverá atestar que a matéria antecede e provê tudo que se desdobra para existir distintamente – inclusive a razão, o pensamento, este instinto²⁹ tão “refinado” dos humanos. Sobretudo, é preciso dizer: o acontecimento não procede da razão, antes o contrário, mesmo a razão procede do acontecimento, advém numa ocorrência.

Podemos notar que em *O inumano* a matéria aparece nitidamente como a condição irrevogável para o homem, para o espírito, para o pensamento, e que tudo isso não passa de seus desdobramentos particulares e irrepetíveis, de admiráveis condensações de energia (admiráveis ao menos aos humanos, que sempre admiram algo), cuja tendência aponta para contínuas transformações, em escala cósmica – e a palavra “transformação” adquire aqui a ênfase devida, visto que a tendência citada consiste nas mudanças do estado da matéria, de seus revestimentos, da transitoriedade e efemeridade das formas que assume.

O autor elucida que as transformações em escala cósmica da matéria devem afetar toda a possibilidade de vida humana na terra, com a explosão solar, dentro de aproximadamente 4,5 mil milhões de anos. A tecnociência, com o positivismo lógico ao seu favor, é o discurso que se dedica, segundo Lyotard, à pesquisa exaustiva acerca da possibilidade de encontrar um *hardware* alternativo (um corpo não humano) que possa carregar o nosso *software* (a nossa linguagem) em condições não terrenas. Certamente, Lyotard não se conforma com a crença de que essa perspectiva possa dar seguimento àquilo que conhecemos como humano – ainda que a definição do humano também seja inalcançável; na citação seguinte, o autor deixa claro seu ponto de vista quanto à procedência (e decadência) material, humana e terrena do espírito e do pensamento:

²⁹ Esta perspectiva que leva o pensamento e a razão ao status de um instinto típico do homem, colocada ainda em vista de uma crítica ao antropocentrismo, lembra os enunciados de Nietzsche nas primeiras páginas de *Verdade e mentira num sentido extra-moral*.

A matéria enquanto organização de energia que se faz, se desfaz e se refaz sem cessar. À escala corpuscular e/ou cósmica, digo. Não me refiro ao bravo mundo terrestre, da boa imanência transcendente do pensamento para com os seus objetos análoga à do olho para com o visível ou do *habitus* para com o *situs*. Dentro de 4,5 mil milhões de anos, falecida a vossa fenomenologia, as vossas políticas utópicas, ninguém restará para tocar o dobre nem para o ouvir. *Será demasiado tarde para compreender que o vosso «uma vida espiritual», feitas as contas, subrepticamente, mais não era que uma forma de vida terrestre. Espiritual porque humana, humana porque terrena, da terra dos mais vivos entre os vivos.* O horizonte do pensamento, a sua orientação, o limite ilimitado e o fim sem fim que ele supõe, é à experiência corpórea, sensível, sentimental e cognitiva de um ser vivo muito sofisticado mas terreno, que o pensamento os vai buscar. [...] O Sol, a nossa terra e o vosso pensamento não terão sido mais que um estado espasmódico de energia, um instante de ordem estabelecida, um sorriso esboçado pela matéria a um canto do cosmos. (LYOTARD, 1997, p. 18 – 19)³⁰

Desse modo, a ideia da razão seria ainda algo que atesta no humano, pelo sentimento sublime, a sua disposição ao inumano, mas não necessariamente porque este sentimento diz respeito à sobrevalorização da liberdade do sujeito em relação à natureza sensível, como supõe o sublime kantiano, e sim porque supõe que mesmo a razão (obscura para o próprio sujeito) só existe como desdobramento desta matéria incalculável e dispersa que não se nos destina.

Creio que nos encontramos, portanto, novamente intrigados pelas interpretações de Lyotard e por suas profundas observações do texto kantiano, na medida em que notamos que o modo como a matéria ganha brilho, no princípio da falta da faculdade da apresentação, compete com a ênfase da sobrevalorização da ideia da razão como liberdade. Ora, esta competição concorre por posições absolutamente contrárias, já que uma perspectiva aponta para a liberdade do sujeito, pela razão pura, e a outra para o determinismo material de ambos, sujeito e razão, um determinismo que, como frisa Lyotard, não diz respeito à produtividade da natureza das formas, mas sim ao “monstro material do *Rêve de D’Alambert*, a *chôra* do *Timeu*” (LYOTARD, 1997, p. 20). Isto pode ser explicado por um lado, pelo desejo explícito de Lyotard em aproximar ao máximo a estética do sublime à manifestação artística, ao invés de pensá-la como uma muleta para o discurso ético. Se, por outro lado, a definição da ideia da razão permanece no sublime de Lyotard, a partir mesmo da definição da empreitada das vanguardas como tentativa de apresentar o inapresentável, é às custas deste deslocamento radical com Kant.

O que mais intriga no exame desta consideração é que esse deslocamento pode mesmo ser pensado como que provocado por uma interpretação salutar de Lyotard a respeito de um aspecto alusivo, mas não desenvolvido da teoria do próprio Kant – o que se

³⁰ Grifo meu.

passa com a matéria quando não há formas para atualizá-la? (Cf. Lyotard, 1997, p. 140). Mais uma vez, estamos diante do Kant lyotardiano. Não é por menos que Lyotard não considera a teoria kantiana uma filosofia do sujeito (Cf. Lyotard, 1993 – a, p. 137): se assim o fizesse, a sua interpretação estaria mais sujeita à desconfiança dos critérios de sua leitura, de modo que nos seria impossível ou extremamente contraditório buscar conciliar o “kantismo lyotardiano” – se podemos assim chamá-lo – com a ontologia da matéria, na sua concepção do sublime.

Os indícios mais claros da dificuldade em conceder à teoria kantiana o status de uma filosofia do sujeito aparecem mesmo com o sublime: na medida em que a heterogeneidade das faculdades em jogo não é resolvida por uma síntese, por uma ponte, ao invés de prometer a unidade do sujeito, como o gosto e o belo o fazem, “o sublime ameaça-o de desaparecimento” (LYOTARD, 1993 – a, p. 136). Algumas passagens de diferentes textos de *O inumano* apostam sem modéstia em argumentos que nos auxiliam a tentar entender como a leitura lyotardiana sobre Kant pode oferecer caminhos no mínimo muito interessantes para sustentar que o kantismo não precisa ser necessariamente entendido como uma filosofia do sujeito:

O «diverso» do que é dado – e Kant quer sempre dizer um «diverso puro» quando fala da matéria, «antes» de qualquer ordenação, de qualquer forma – se este diverso não fosse retido ou mantido de alguma maneira, se não tivesse nenhum limite, por assim dizer, escaparia elemento por elemento, nem que fosse para um só instante. A constituição do instante presente exige, pelo contrário, uma retenção nem que seja mínima, de diversos elementos em conjunto, ou seja: exige a sua «constituição». Esta síntese microscópica já é necessária à menor aparição. *Pelo fato de mergulhar no puro diverso e de se deixar levar, nada aparece à consciência e, aliás, nada desaparece, o ato de aparecer não tem «lugar». Este lugar é devido a uma síntese, a da apreensão que ajeita os limites do fluxo puro e faz com que o contínuo puro do fluxo permaneça descontínuo, e ao mesmo tempo, com que a descontinuidade pura dos seus supostos elementos continue.* Em suma, é necessário existir uma margem no rio, para que este possa correr e um observador imóvel, para tornar o movimento aparente (veja-se que estamos na área da fenomenologia). (LYOTARD, 1997, p. 161)³¹

Resulta que, se não é o desejo de Kant fazer uma ontologia, a sua própria fenomenologia, a sua estética transcendental e o juízo reflexivo do sentimento sublime serviram, por fim, como pontos seguros das motivações que incitam uma ontologia em Lyotard. Ao nos voltarmos para a citação acima, na primeira oração destacada, encontramos o princípio que rege a ontologia das frases: a antecedência da matéria às formas do sujeito, ao fenômeno e ao sentido. A segunda oração destacada reafirma a primeira: um sentimento subjetivo privado das formas da apresentação condiciona o sujeito a um estado de não

³¹ Grifo meu.

diferenciação de si mesmo e das outras coisas da natureza interna e externa; não havendo a síntese da apresentação, não há como “perceber” um limite entre o sujeito e o fluxo puro, não há nenhuma intervenção, por parte do sujeito, que possa contribuir para reter algo do diverso e, em seguida, dispor esta retenção em representações no tempo.

O sublime visto como supressão instantânea do sujeito, como esta condição de remissão à matéria, sugere Lyotard, pode ser comparado com a noção de morte em Epicuro (Cf. Lyotard, 1997): segundo o atomista, não há porque temer a morte, pois se a morte cá estiver, é porque eu já não mais estou (sou); analogicamente, a remissão ao território da matéria exige a supracitada supressão do espírito, de modo que se a matéria se faz como presença, é na medida em que o espírito já não mais está aí.

No plano das considerações artísticas, os matizes (cor e timbres) são supostos e dispostos enquanto matéria, tal como ela é atribuída na estética consequente às observações precedentes: nesta estética, o sublime se cumpre como um sentimento que leva aquilo ou aquele ao qual algo acontece ao mesmo território do acontecimento (Cf. Lyotard, 1997, p. 160) – este é o território ontológico da matéria, do fluxo puro. Contudo, não devemos nos esquecer de que essa remissão não se faz sem o preço da perda de todo um império: o próprio sujeito (ativo) e, decididamente com ele, a sua razão e liberdade...

3.2 ANALOGIA ENTRE A METÁFORA DO CRAVO DE DIDEROT E A ONTOLOGIA DAS FRASES DE LYOTARD

Ainda que a questão da matéria seja marginal na obra de Kant – já que “não temos nada a dizer a propósito do que nos administra” (LYOTARD, 1997, p.116) –, as leituras da fenomenologia e do juízo do sublime kantianos confluem, na interpretação de Lyotard, para uma convivência, uma compatibilidade com alguns princípios filosóficos de Diderot, sugeridos direta e indiretamente na composição desta ontologia da matéria lyotardiana.

Como grande parte dos pensadores que discordavam da definição cartesiana da matéria como substância inerte, ou que encararam o desafio de pensar a enigmática relação entre corpo e espírito sem apelar para uma dicotomia ou para conclusões solipsistas, Diderot, enciclopedista francês do século XVIII, encontra destaque em meio ao emergente materialismo que, acompanhando o pioneirismo do processo de desenvolvimento das ciências naturais – sob um ponto de vista secularizado – retoma algumas doutrinas de antigos atomistas, como Demócrito, Epicuro e Leucipo.

Para Diderot, o movimento é inerente à própria matéria – diferentemente de Aristóteles e Descartes – e esta é compreendida como um complexo sistêmico de elementos mínimos que se combinam, constituindo unidades, e que estão sujeitos à constante transformação, em escala atomística e cósmica. O iluminista francês dispensa a creditar toda a força do que existe a um deus ou a um ser supremo: a própria matéria é responsável pelo haver disso tudo que há, através de seus trajetos tão amorais, tão não humanos, sendo, ao mesmo tempo, condição e contemporaneidade de todo o existente.

Ora, a obra de Diderot a respeito da matéria é muito rica e volumosa, e não assumiremos a responsabilidade de pormenorizá-la nesta dissertação, pois precisaríamos trazer ao debate os problemas das ciências naturais que fomentaram as reflexões diderotianas na época e compará-las, por exemplo, às progressões científicas que lhes sucedem, para finalmente deixar claro que não são poucos os deslocamentos entre o seu pensamento e o de Lyotard. Mais do que isso, seria preciso buscar mesmo outras referências teóricas que influenciaram os escritos de Diderot e analisá-los também à luz do texto lyotardiano, de modo que veríamos-nos diante de um compromisso tal, que encará-lo profundamente significaria também adiar o nosso objetivo fundamental neste capítulo: seria preciso analisar como o ponto de vista de Espinosa e de Leibniz incidem na “matéria encantada” de Diderot. Até mesmo porque estes dois filósofos, e também Epicuro e Bergson aparecem frequentemente nos textos de *O inumano* quando do debate acerca da matéria.

Limitaremos-nos, portanto, a algumas referências dos textos de Diderot, destacadamente, de *Sonho de D’Alambert* (1769) e *Diálogo entre D’Alambert e Diderot* (1769), a fim de apontar algumas afinidades nítidas com a matéria de Lyotard e, sobretudo, destacar a metáfora do cravo, presente no segundo texto citado, para sugerir uma analogia desta metáfora com a ontologia das frases – e deste modo, por sua vez, uma analogia com a leitura de Lyotard da estética (nos dois sentidos) e da economia das faculdades kantiana. Ainda que o próprio Lyotard não ressalte os aspectos literários dos textos diderotianos, pelo menos não é o caso em *O inumano*, no qual as referências a Diderot são apenas sugestões e indicações, a escrita lyotardiana é insistentemente marcada pelo entusiasmo linguístico (diria mesmo, sublime) da “matéria encantada” do enciclopedista.

As proposições ontológicas – se puder assim dizer, considerando a noção de proposição tal como ela é estendida no segundo Wittgenstein – de Lyotard que impulsionam a decisão de libertar a matéria de definições antropomórficas e das atribuições de um destino antropocêntrico assemelham-se claramente com a matéria amoral de Diderot. Em ambos, a matéria está *aquém* da natureza – se este dêitico servir provisoriamente – no sentido de ser a

antecedência necessária para a própria natureza. Nesta natureza está incluso o florescimento do humano como concentração de combinações energéticas, específicas e adequadas à sua forma própria, sendo o pensamento, as paixões, os sentimentos e os conhecimentos, em vista do caótico cosmos material, nada mais que para nós se compara ao desabrochar de uma rosa: vemos na abertura de uma rosa o seu enigmático e encantador movimento, do qual cada fase tem a sua beleza e declara, na existência, a própria morte vindoura; assim também, o pensamento e as paixões humanas desabrocham e devem morrer, em uma escala temporal talvez superior ao desabrochar de uma única flor, mas se comparado, todavia, a uma escala muito maior que a sua própria, não passa de poeira cósmica.

No lúdico *Sonho de D'Alambert*, citado em dois textos de *O inumano*, a senhorita de L'Espinasse narra ao doutor Bordeu as palavras que D'Alambert recita dormindo, aparentemente embasbacado e convencido dos argumentos e das metáforas usadas por Diderot para descrever seu monismo material (esta conversa que lhe inspira o sonho é o próprio *Diálogo entre D'Alambert e Diderot*):

Quem conhece as raças dos animais que nos precederam? Quem conhece as raças dos animais que sucederão às nossas? Tudo muda, tudo passa, só o todo permanece. O mundo começa e acaba incessantemente, está a cada instante no início e no fim; nunca houve outro e nunca haverá outro. [...] Nesse imenso oceano de matéria, não existe molécula que se assemelhe a outra molécula, molécula que se assemelhe a si própria por um instante [...] Quem sabe se esse bípede deformado, que mede apenas alguns pés de altura, que mesmo na vizinhança do pólo se chama homem, e que não tardaria a perder esse nome deformando-se um pouco mais, não é a imagem de uma espécie que passa? Quem sabe se não acontece o mesmo com todas as espécies animais? Quem sabe se tudo não tende a reduzir-se a um grande sedimento inerte e imóvel? Quem sabe qual será a duração dessa inércia? Quem sabe qual raça nova pode resultar de um novo conglomerado tão grande de pontos sensíveis e vivos? (DIDEROT, 1979, p. 232 – 234)

A matéria diderotiana apresenta, contudo, algumas premissas retiradas das ciências naturais que se tornaram obsoletas e suspendidas por outras descobertas. Dos dois pontos fundamentais do argumento de Diderot sobre a transitoriedade dos estados da matéria e do seu movimento inerente, ao menos um deles é visto como absolutamente superado.

O primeiro aspecto é a declaração da sensibilidade como algo inerente à matéria, de modo que esta sensibilidade pode ser compreendida em estado latente ou ativo; sendo assim, a pedra e a terra têm também sensibilidade (este princípio tende a mudanças no decorrer de suas obras), mas apenas em estado latente, pois, na medida em que se objetivam na alimentação dos vegetais e, por consequência, dos animais, objetivam-se como sensibilidade ativa. Eis que a diferença entre um homem e uma estátua, ou entre D'Alambert e

uma vaca, reside na distinção da configuração das sutis teias materiais de um ou outro. Se a estátua for destruída, moída e misturada ao húmus, diz Diderot, servindo, assim, de alimento aos vegetais, então temos aí uma clara “passagem da inércia ao estado de sensibilidade” (DIDEROT, 1979, p. 235).

Entretanto, este não é o argumento mais problemático: eis que muito do que sustenta em Diderot tal descrição da matéria, como dotada de movimento, de sensibilidade (seja latente ou ativa), como terreno de possibilidade para todo o existente, situa-se na crença nas gerações espontâneas – sabemos como este paradigma está superado, e que a fermentação não se explica mais por esta crença.

Apesar dos problemas científicos da teoria de Diderot terem sido tratados de forma ainda muito resumida e limitada, precisamos dar crédito ao valor literário e filosófico das suas meditações sobre a matéria: as descrições da matéria, o caráter fluído dos seus diálogos e as figuras de linguagem usadas já contribuem para o despertar de um sentimento sublime; por outro lado, a sua definição amoral da matéria, o seu caráter de não destinação, a sua recusa ao antropocentrismo, e de algum modo a resistência aos discursos humanistas que a sua teoria implica contribuem incisivamente para a tarefa ontológica proposta por Lyotard, de “libertar” o ser, o doador desconhecido, de todas esses atributos das intrigas humanas.

Seria interessante, contudo, apresentar, ainda, a metáfora do cravo, usado no *Diálogo entre D’Alambert e Diderot*, para, por fim, como já foi enunciado, sugerir uma analogia entre esta metáfora e a condição de formação do sujeito a partir dos universos de frase conjugados, como na ontologia das frases, e a respectiva interpretação lyotardiana da economia das faculdades kantiana. A escolha desta metáfora é notadamente arbitrária: o modo como Diderot compara a impressão e a sensação gerada, que afeta, diria mais, desperta o espírito, como o toque nas teclas de um cravo, cuja vibração ressoa e mantém o som, não está muito distante do encadeamento das frases de Lyotard e, conseqüentemente, do “kantismo lyotardiano”, dos quais já detectamos uma tendência materialista. No *Diálogo*, Diderot está a convencer D’Alambert de que pouca é a diferença entre o instrumento cravo e o “instrumento filósofo”:

O instrumento filósofo é sensível; é ao mesmo tempo, o músico e o instrumento. Como sensível, tem a consciência momentânea do som que produz; como animal, tem dele memória. Esta faculdade orgânica, ligando os sons nele próprio, produz e aí conserva a melodia. Supõe sensibilidade e memória no cravo, e disse-me se este não repetirá por si próprio as árias que teríeis executado em suas teclas. Nós somos instrumentos dotados de sensibilidade e de memória. Nossos sentidos são outras tantas teclas dedilhadas pela natureza que nos rodeia, e se dedilham amiúde elas próprias; eis, ao meu ver, tudo o que se passa num cravo organizado como vós e eu. Há uma impressão cuja causa está dentro ou fora do instrumento, uma sensação que nasce da referida impressão, uma sensação que dura; pois é impossível imaginar que ela se produza e se extinga em um instante indivisível; uma outra impressão que lhe sucede, e cuja causa está similarmente dentro ou fora do animal; uma segunda sensação e vozes que as designam por sons naturais ou convencionais. (DIDEROT, 1979, p. 214)

Vejamos em que consiste a semelhança anunciada. Na estética transcendental, reinterpretada por Lyotard, que lhe serviu de inspiração para a ontologia das frases, a matéria, pelo afeto e pela impressão, pela sensação “transmitida” a um sujeito incipiente e passivo, condiciona a possibilidade do sujeito ativo e formativo, do fenômeno e do sentido. Da mesma forma, em Diderot, a natureza dedilha as teclas do “instrumento filósofo”, marcando uma impressão, gerando uma sensação que dura e que, assim como as notas e os acordes ressoam à espera de outras notas e acordes, espera ela também outra sensação a qual possa encadear³². A descrição desse processo no qual encadeiam duas sensações ou impressões é semelhante à descrição do encadeamento frásico de Lyotard, e não seria demais chamá-la de síntese. Sobretudo: supõe síntese no cravo, e teríeis um “cravo espiritual”, ou um “instrumento filósofo”.

As nossas fibras, tocadas pela natureza material, vibram, ressoam, mantém a vibração e, como com as cordas simpáticas de uma cítara, fazem vibrar também cordas que não são presentemente tocadas. Entre nós e o cravo: retenção, síntese, memória e sensibilidade. Se as teclas do cravo ou as cordas da cítara podem gerar harmonias e melodias incríveis, as nossas teclas podem gerar os nossos juízos, os nossos pensamentos, as nossas paixões, as expressões vitais de nosso ser. Elisabeth de Fontenay declara, em *Diderot o el materialismo encantado*, que a metáfora do cravo cumpre uma função antidualista e acaba, todavia, por confundir as linhas de demarcação entre o materialismo e o idealismo, criando um modelo para a compreensão dos juízos, pensamentos, ideias, sentimento e paixões – ou seja, o sujeito ativo e suas intrigas (fenômeno, sentido, destinatário do sentido, etc.) são oriundos dos toques da secreta e enigmática textura da natureza material (não me refiro, certamente, à natureza fenomênica, que é tocada na mesma ária do sujeito e do sentido).

³² Poderíamos imaginar, numa transposição do sublime para esta metáfora, que o “instrumento filósofo” estaria ainda mais próximo do “instrumento cravo” quando deste sentimento, já que sua capacidade de retenção estaria nele interdita?

É interessante notar que Fontenay destaca os aspectos estéticos e técnicos da metáfora do cravo, a partir, respectivamente, das considerações da harmonia e da acústica (Cf. Fontenay, 1988, p. 267); ora, a harmonia, do lado do sentimento, e a acústica, do lado do conhecimento, são entendidos, transpostos para o léxico de Lyotard, como faculdades ou regimes de frases diferentes. Temos, então, uma representação mecanicista da sensibilidade e da organização dos seres animados, dos seres humanos em especial, na qual as diferentes teclas tocadas pela matéria dão origem aos diferentes juízos (se uma corda vibra e o som é mantido por um tempo, podendo ser encadeado pelo vibrar de uma segunda corda, as infinitas variações entre cordas ou notas distintas e encadeadas não de poder produzir, por sua vez, os mais distintos sons – os mais distintos juízos, faculdades, regimes de frases, discursos, etc.)

Com o acréscimo das reflexões diderotianas, estendemos um pouco mais os devaneios sobre a matéria, mas progredimos também na compreensão da ontologia e do sublime de Lyotard, abrimos uma trilha diferente para ser desbravada nas teorias do nosso autor: Lyotard não somente faz uma ontologia (da matéria) da fenomenologia e da estética transcendental kantiana, como coloca o sublime no lugar do sentimento que atesta o seu princípio ontológico – a antecedência da matéria às formas do sujeito, aos fenômenos e ao sentido.

Mas as descrições da matéria, dos matizes e dos timbres, tal como encontramos em *O inumano*, em diversas circunstâncias, ultrapassam para a ordem de expressão poética e mesmo retórica: a prosa de Lyotard também se inscreve no sublime para falar da matéria – porque a matéria, como uma ideia da razão, é inapresentável. Não será coincidência que as delirantes descrições de Diderot sobre a matéria afetam o espírito pelo sentimento provocado com a pronúncia das palavras que visam apresentar algo inapresentável, não destinado. Ora, este toque no espírito, portanto, procede antes do caráter literário que científico da descrição diderotiana da matéria.

Resta dizer que no ponto de vista da estética dos matizes, portanto, não há como separar a sensação do sentimento; as cores, os timbres, as fragrâncias, os toques e os sabores, outrora renegados na estética dos sentimentos kantiana, devido, justamente, ao seu valor simplesmente idiossincrático são trazidos por Lyotard ao âmbito da criação artística e ontológica. Diz Lyotard em *Que peindre*:

Saltar, *chô*, é a palavra usada por Dôgen para falar do alerta. Não saltamos para fora dos acontecimentos. Se o pássaro saltasse fora do ar, ele morreria, diz Dôgen. O alerta tem lugar na matéria. Entramos do mesmo jeito que saímos. *Ele não emancipa o espírito do sensível*. Quando o espírito salta na alma, nesse salto, nessa parada, o olho do corpo é santificado. *Shin-shin*, é o corpo-coração. Eu gosto do esforço de Dôgen para se dissimular no misticismo das outras escolas zen. *Manter a modéstia de uma estética. A alma-corpo se santifica na e da estética. Seis domínios, ele diz: cor, voz, odor, gosto e toque e o acontecimento. O que procura o artista é o acontecimento nos cinco domínios. A parada, a intimação, o proibido, são os nomes do quod, ou seja, do “hô”*. Não há morte nisso, não há parada na morte. A morte está nas intrigas. Na intricação infinita das vidas e mortes, a intimação vem com o grão de pele ou de voz, dizia Barthes, timbre “mantido” em Adami, não um gesto, “lugar” em Buren, claro do *blank*. *Essa estética ignora a morte. Porque ela não está referida a um “eu”*. *A arte da presença. Seria preciso lhe encontrar um outro nome*. (LYOTARD, 2008, p. 46)

Numa estética assim pensada, a cor não deve servir para cobrir uma forma antes projetada, mas ao contrário, é a forma, a própria atividade subjetiva que está à espera do desdobrar criador da cor – radicalmente, não há formas, porque não há nem natureza para ser apresentada nem um “eu” que possa apresentá-la. Lyotard cita em *O inumano* as cartas de Cézanne, onde o pintor diz que “a forma é acabada quando a cor chega à perfeição” (Cf. Lyotard, 1997, p. 151). Do mesmo modo, o jazz e a música eletrônica garantem seu espaço na estética do contínuo sonoro, reinaugurando a passibilidade, ou seja, a possibilidade de sentir, ainda que esta passibilidade seja à falta das formas e da sua destinação (Cf. Lyotard, 1997, p. 122), como no sublime:

Foi para apoiar essa ideia assaz trivial, demasiado trivial, que comecei pela cor ao contrário das formas, e mais ainda das figuras, a cor parece subtrair-se às circunstâncias do contexto, à conjuntura e, em geral, a qualquer intriga, isto pelo seu “efeito”, pelo seu poder de afetar o sentimento. Por isso, classificamo-la habitualmente na teoria estética, ao lado da matéria ou do material. A forma (ou a figura) pode sempre, de perto ou de longe, ser apresentada numa disposição inteligível e ser, deste modo, dominada em princípio pelo espírito. A cor, no entanto, pelo fato de estar ali, parece desafiar qualquer dedução. Tal como o timbre da música parece desafiar o espírito, desfazendo-o. É a esta defecção da capacidade de intriga que eu gostaria de dar o nome da *alma*. Longe de ser mística, é, de preferência, material. Dá lugar a uma estética de “antes” das formas. Uma estética da presença material, que é imponderável. (LYOTARD, 1997, p. 152)

3.3 A DECADÊNCIA DA ESTÉTICA FORMAL E A OPORTUNIDADE DAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

Um dos principais argumentos de Lyotard para a ênfase na estética do sublime parte da tese de que a estética formal, ou seja, a estética do belo está fadada a falência – o seu último suspiro foi o formalismo, no meio do século XIX. O esgotamento do belo e da

estética formal que lhe acompanha é analisado, por Lyotard, a partir do problema da comunicabilidade e do desenvolvimento quase orgânico das formas aos conceitos.

Por um lado, a comunicabilidade “natural” entre as formas e os conceitos funda a ilusão de que o comentário discursivo sobre a obra é necessário para legitimá-la; por outro lado, essa comunicabilidade entre as formas e os conceitos aparece como uma ameaça à concepção do belo como sentimento desinteressado na contemporaneidade, pois na medida em que a tecnociência e o capitalismo trabalham sob a previsão, pelos conceitos, das formas que devem agradar, retiram o constituinte próprio do sentimento do belo, conquanto este seja entendido como o jogo livre das formas da imaginação, assegurando, contrariamente à premissa kantiana, um interesse (no mínimo, econômico) que motiva e ordena o rumo e as combinações entre as formas. Nas duas considerações dadas acima, o respeito à alteridade própria das faculdades ou gêneros é corrompido pela hegemonia esmagadora do conceito sobre as formas da apresentação. Lyotard dramatiza deste modo a seguinte questão: “[...] o que acontece com uma comunicação sem conceito no preciso momento em que os produtos das tecnologias aplicadas à arte não podem ser feitos sem a intervenção massiva e hegemônica do conceito?” (LYOTARD, 1997, p. 114).

Esta condição de decadência da estética formal relevada pelos dois problemas acima descritos é também um tema comum de *O inumano*, pois no drama protagonizado pela matéria, esgotam-se cada vez mais os papéis do sujeito ativo e da respectiva natureza que o rodeia de fenômenos e sentidos; mais especificamente, nos textos *Algo como: comunicação...sem comunicação* (p. 113 – 122), e *Representação, apresentação, não apresentável* (p. 123 – 138), a temática do declínio da estética das formas aparece como ponto central. Notadamente, o primeiro problema que destacamos, o preconceito de que uma manifestação artística precisa ser explicada discursivamente para ser legitimada como tal, também é assunto das discussões de *Que peindre?*.

Segundo Lyotard, os princípios da estética do gosto kantiana, da comunicabilidade sem conceitos universalmente prometida, são deturpados pela interferência da tecnociência e do capitalismo na produção e distribuição das atividades e manifestações artísticas; a comunicabilidade de que fala Kant é antes uma exigência do que uma comunicabilidade de fato, e é muito anterior à pragmática das teorias da comunicação. A imediatividade do assentimento sobre um juízo do belo representa, justamente, o sentimento que a liberdade da imaginação pode provocar a despeito da sua não determinação por conceitos – ou seja, a comunicabilidade só pode ser prometida e não conferida de fato porque ela é sentimental, reflexiva, não é conceitual.

O problema muito bem colocado por Lyotard diz respeito à condição de contradição a que a comunicabilidade sem conceitos do belo kantiano acaba por se encontrar diante das novas teorias da comunicação e das investidas capitalistas e tecnocientíficas. Como será possível pensar o belo na contemporaneidade se as formas já não mais forem livres para dançar indecididamente em volta das órbitas dos conceitos possíveis, mas, ao contrário, se as formas forem pré-determinadas conceitualmente? “O que advém do sentimento estético, quando situações *calculadas* são propostas como estéticas?” (LYOTARD, 1997, p. 115).

Ora, a passibilidade enquanto possibilidade de sentir exige antes uma doação, originada pelo X kantiano, pelo ser heideggeriano, pela matéria lyotardiana, e este acontecimento, que aparece como doação, não pode ser controlado por conceitos porque se assim o for, não há de nos tocar o ânimo pelo sentimento, senão pelo desconcerto que ele provoca, e que está muito mais próximo do sublime que do belo. As obras das novas tecnologias, diz Lyotard, estão fadadas do começo ao fim, da produção à distribuição, à sujeição a diversos processos de cálculos que dificultam a viabilidade de uma apreciação realmente livre das obras, por parte da imaginação; até mesmo o espaço e o tempo estão submetidos ao cálculo. Dada a decadência de uma estética livre das formas da imaginação, a resistência da arte se lança ao horizonte do sublime, que não exige a comunicabilidade imediata e sem conceitos porque não há formas suficientes para gerar sequer a promessa de uma unanimidade sentimental:

Ao isolar o sublime, Kant salienta algo que está em relação direta com o problema da falência do espaço e do tempo. As formas livremente flutuantes que suscitavam o sentimento do belo passam a faltar. De certo modo, a questão do sublime está intimamente ligada ao que Heidegger chama de retirada do ser, retirada da doação. O acolhimento feito ao sensível, ou seja, ao significado encarnado no aqui-agora, antes de qualquer conceito, já não teria lugar nem momento. Esta retirada significaria a nossa situação atual. (LYOTARD, 1997, p. 118)

O sublime torna-se o horizonte das manifestações artísticas a partir do fim do século XIX porque não há mais perspectiva de doação, o ser se retirou. Isto porque usamos esta linguagem demasiado antropomórfica, esta visão demasiado antropocêntrica e humanista, romântica demais: na verdade, o deus não se retirou porque nunca se voltou para nós; temos que o ser, ou melhor, a matéria não se nos destina, seu fluxo é amoral, inumano, inapresentável.

A decadência das metanarrativas e o niilismo nos mostraram e nos mostram que o deus nunca se voltou para nós, nós é que, intercaladamente, nos esquecemos e amiúde nos lembramos disso; o que acontece nesta atual condição de “retirada do ser” em que nos

encontramos, não passa da soberania da melancolia de reconhecer que não passamos de poeira cósmica, verdade que nos esquecemos para traçar as tramas e as intrigas sórdidas do contrato social (e das belas artes civilizatórias) – como diz Nietzsche em *Verdade e mentira no sentido extra-moral*.

Os vilões que desrespeitam a alteridade das faculdades ou dos gêneros são representados pelo capitalismo e pela tecnociência, e na medida em que suprimem a arte à hegemonia do conceito, realizam o “fim da arte”, curiosamente, tal como é recomendado por Hegel:

No horizonte do que chamamos “fim da arte”, descoberto pelo pensamento hegeliano, no início do século XIX, deparamos com a melancolia do “só permanecem as condições do tempo e do espaço”, a qual cura e cicatriza, no pensamento dialético hegeliano, nessa imensa tarefa de luto e imensa remissão. Não só vai ser necessário reabsorver o “só permanecem o espaço e o tempo” enquanto condições puras (o que foi feito desde o início da primeira grande obra, a *Fenomenologia do Espírito*, onde se demonstra que o espaço e o tempo não possuem sua verdade em si próprios, mas sim no conceito; que não existe aqui- agora, nem a percepção, que o sensível é sempre mediatizado pelo entendimento), como também o tema do fim da arte revela, noutro plano, a persistência do tema da retirada da doação e da crise da estética. Se não houver tempo, se o tempo for o conceito, a arte só existe por erro ou, melhor, o momento do fim da arte coincide com o da hegemonia do conceito. Seria necessário ligar esta problemática à problemática em que vivemos hoje em dia, o logocentrismo generalizado, e mostrar que a indústria da arte pertence, indiretamente, a esta forma de acabar a arte. A indústria da arte seria um acabamento da metafísica especulativa, uma forma de Hegel estar presente, de ter êxito em Hollywood. (LYOTARD, 1997, p. 119)

A condição para o reconhecimento de uma obra de arte bela, e por consequência, para o estabelecimento de uma comunidade de gosto requer uma “modalidade de recepção” que desperta um sentimento de co-pertença a um solo: este sentimento não pode ser simplesmente barganhado pela performance astuciosa do cálculo e do conceito (Cf. Lyotard, 1997, p. 122). O “solo comum”, reafirmado pela conotação moderna da cultura, permite ao público – seja dos palácios da nobreza, ou das igrejas e das manifestações populares – a identificação, a familiarização ao ambiente político e social pelas artes “como se fossem o monarca ou o pintor” (LYOTARD, 1997, p. 124).

O capitalismo crescente e o desenvolvimento da arte burguesa representam também a supressão das atividades consideradas “nobres”, como a do pintor. A pintura cumpre assim, segundo Lyotard, “o programa da ordenação metapolítica do visual e do social. Cumpre-o nos dois sentidos da palavra: cumpre-o e põe-lhe fim.” (LYOTARD, 1997, p. 124). O mundo contemporâneo não precisa da pintura para promover a identificação política e

social, pois esta identificação é cada vez mais dissolvida em sub contextos, em guetos, em margens, em morros, em jardins e condomínios *Alphavilles*.

A fotografia é que tem o seu lugar ao sol garantido pelas pesquisas tecnocientíficas e pelos apelos do modo de vida capitalista – para quê pintar, se temos a fotografia, *ready made*? Os pintores, no passar dos séculos, foram de príncipes (*Quattrocento*) a plebeus, de pregadores a contestadores da ordenação do visual, mas para resistir ao desaparecimento, colocam-se, por fim, diante da questão: o que é a pintura?

Esta pergunta separa, por assim dizer, as manifestações artísticas que se incorporam à dialética negativa das vanguardas pictóricas, de um lado, e a fotografia como decorrência da estética formal, de outro lado. Se não há, contudo, a viabilidade de um sentimento cujas formas da apresentação sejam livres do cabresto do conceito, o belo que a fotografia produz se torna o “belo do entendimento e da conotação” (LYOTARD, 1997, p.126), o belo programadamente perfeito. Não há mais um público que quer reafirmar sua posição social ou política, porque o pequeno “etnólogo” que encarna no fotógrafo amador já não é conduzido ideologicamente por uma instituição política inspirada pela ideia de comunidade; ao contrário, as instituições políticas se distanciam cada vez mais das populações, em suas redomas protegidas com esquadrões anti bombas e vidros à prova de balas, provavelmente tramando contatos com empresas multinacionais de donos fantasmáticos e invisíveis, enquanto o amador, por sua vez, está muito mais preocupado com os espaços sociais e culturais tão variados de que faz parte, contribuindo voluntária ou involuntariamente, como diz Lyotard, para a sustentação do sistema capitalista de bens e serviços, e pelo investimento cego nas pesquisas tecnocientíficas.

As vanguardas pictóricas promovem, desta forma, a resistência da pintura, enfrentam as dificuldades de pintar numa condição em que não há povo, nem monarca, nem comunidade, nem natureza. Para alguns pintores, apenas uma dúvida: se há ainda, ao menos, o tempo e o espaço, o que fazer deles. Outros disso já não duvidam. Eis que a oportunidade da pintura de se lançar ao horizonte do sublime, se podemos assim dizer, se fortifica com a fraqueza da fotografia, pois do exercício de constante questionamento a que as vanguardas pictóricas se impõem diante da crise das formas, elas “descobrem que devem apresentar algo que não é apresentável, de acordo com a «construção legítima»” (LYOTARD, 1997, p. 128).

O campo de manifestações artísticas vanguardistas, conforme se adéqua à estética do sublime, não pode dar continuidade à pretensão de uma comunidade do gosto, que compartilha um sentimento e, ao mesmo tempo, reafirma seus laços políticos e posições sociais. A apresentação é sacrificada, motivada por uma espécie de ascese onde as pinceladas,

nas camadas de tintas coloridas, antes conduzem as mãos do pintor do que o contrário, e atestam, assim, que há algo que não se pode apresentar, o invisível do visível. Diametralmente oposta é a conduta dos “realismos” dos séculos XIX e XX, que creem poder apresentar símbolos estáveis de ideias da razão, de objetos inapresentáveis:

São estes «realismos», os quais são, na realidade, academismos burgueses no fim do século XIX, socialistas e nacional-socialistas durante o século XX – que tentam reconstituir simbólicas, oferecer ao público obras que este poderá saborear e diante das quais se poderá identificar com Imagens (raça, socialismo, nação, etc.). Sabemos que este esforço sempre exigiu a eliminação das vanguardas. Estas levam a cabo um trabalho secreto de interrogação dos pressupostos técnicos da pintura, os quais as levam a desprezar completamente a função cultural de estabilização do gosto e de identificação com a comunidade, por meio de símbolos visíveis. Um pintor de vanguarda sente-se, em primeiro lugar, responsável diante da pergunta vinda de sua própria atividade: o que é a pintura? E o seu trabalho tem por objetivo essencial mostrar que existe o invisível no visual. A tarefa de cultivar o público vem depois. (LYOTARD, 1997, p. 129)

A tese de Lyotard sobre as vanguardas não se restringe, certamente, ao âmbito da pintura, se estende também para as outras artes, ainda que o autor muitas vezes utilize privilegiadamente os exemplos do campo pictórico. É preciso levar em conta que alguns pensadores da filosofia crítica como Adorno, Habermas e Lucáks também se voltaram para o fenômeno das vanguardas artísticas, porém a partir de uma perspectiva muito diferente. Ainda que possamos encontrar algumas compatibilidades com o pensamento de Adorno, os pontos de vista de Habermas e Lucáks permanecem quase opostos às considerações de Lyotard. A demanda demasiado sociológica atrelada à arte e o caráter pontualmente emancipador que ela deve promover, de forma geral, para os teóricos críticos, é um dos motivos que alarga a distância de suas reflexões sobre as vanguardas do posicionamento de Lyotard – não se quer, com isso, dizer que o nosso autor ignora os aspectos sociológicos das vanguardas, mas apenas que este não é o foco da definição de suas manifestações.

Lyotard chega ao estudo das vanguardas a partir, sobretudo, do sublime kantiano e burkeano; mas os pensadores da teoria crítica, por sua vez, se inserem nas pesquisas sobre vanguardas principalmente a partir de um horizonte aberto por Hegel. Não há dúvidas que a interpretação de Lyotard permaneça ainda muito distante da abordagem desses autores; todavia, a oposição entre vanguarda e realismo também é o gerador das elaborações de Adorno e Lukács, e mesmo que no primeiro autor a única forma legítima de manifestação esteja concentrada nas vanguardas, enquanto com o segundo autor procede, ao contrário, que

somente as obras realistas são legitimamente artísticas, eles ainda dividem a mesma concepção de que as vanguardas expressam a alienação na sociedade burguesa:

Além de fazer dos grandes autores realistas da fase de ascensão da burguesia os modelos ideais do realismo socialista, Lukács se esforça no sentido de atenuar a consequência radical da sua construção histórico-filosófica (qual seja, a impossibilidade de um realismo burguês depois de 1848 ou 1871), ao admitir, também no século XX, um realismo burguês. Neste ponto, Adorno é mais radical. Para ele, a obra vanguardista é a única expressão autêntica possível do atual estado do mundo. Também a teoria de Adorno tem o seu ponto de partida em Hegel, mas sem assumir-lhe os juízos de valor (valoração negativa da arte romântica versus alta consideração pela arte clássica), como o fez Lukács ao transpô-los para o presente. Adorno tenta pensar radicalmente, até o limite, a historicização das obras de arte empreendida por Hegel, isto é, tenta não dar nenhum tipo historicamente surgido da dialética forma-conteúdo a procedência sobre os outros. Nessa visão, a obra de arte vanguardista aparece como expressão historicamente necessária da alienação na sociedade do capitalismo tardio; pretender medi-la pela coesão orgânica da obra clássica ou realista seria inadequado. [...] Também para Lukács a vanguarda é expressão da alienação na sociedade do capitalismo tardio; para o socialista, no entanto, isso, ao mesmo tempo, significa cegueira dos intelectuais burgueses frente às verdadeiras forças históricas da oposição que trabalham para uma transformação socialista dessa sociedade. (BÜRGER, 2008, p. 169 – 170)

Em *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger aborda as perspectivas dos autores da filosofia crítica a respeito das vanguardas e da decorrência de uma crise na estética, que o autor atribui à dissociação da relação forma/conteúdo e à consequente separação da instituição arte da práxis vital. Este processo, segundo o autor, se torna aparente tão logo se intensifica a corrida da arte em busca de sua autonomia – um fenômeno violentamente motivado pela cultura burguesa. Se no século XVIII a instituição arte já está completamente formada, a corrente do esteticismo, pouco mais de um século depois, dissolve absolutamente os conteúdos às próprias formas, e “a arte se transforma em conteúdo de si mesma” (BÜRGER, 2008, p. 105). É importante ressaltar que a relação forma/conteúdo definida por Bürger é muito diferente da relação forma/matéria destacada por Lyotard. O conteúdo de que fala Bürger diz respeito ao sentido e, tão logo, ao desenrolar orgânico das intrigas do espírito; o autor destaca, sobretudo, um crescente esvaziamento de sentido, semelhante, talvez, ao processo do qual Lyotard atribui ao desenvolvimento de decadência da estética formal – e semelhante ao processo de esvaziamento de sentido da ciência diagnosticado por Husserl.

Para Bürger é evidente que arte tem uma função emancipatória; mais que isso, ao defender a tese, da qual compartilha Habermas, de que as vanguardas na verdade reivindicam a unificação da arte à práxis vital, esta que fora dilacerada pelo capitalismo e pela tecnociência, Bürger se inscreve numa posição radicalmente oposta à de Lyotard. Retomemos as raízes do problema: Bürger e os autores da teoria crítica têm como inspiração para a

reflexão sobre as vanguardas Hegel e Marx, enquanto Lyotard se apóia, sobretudo, em Kant. As consequências dessas duas perspectivas distintas sobre as vanguardas implicam dois pontos interessantes.

No ponto de vista de Bürger e de Habermas, as vanguardas devem levantar as bandeiras do humanismo, com o papel definitivo e último de emancipar o sujeito e promover a sua unidade na experiência da práxis vital. Aos olhos de Lyotard, o primeiro problema desta perspectiva consiste na consideração de que o sublime, como estética por excelência das vanguardas artísticas, é antes de tudo um sentimento, um modo de acolhimento ontológico que, ao contrário de promover qualquer humanismo, recorre à abstenção da caracterização ativa e espiritual do sujeito humano. O segundo problema parte da hipótese de Habermas de que as artes devem, por fim, cumprir a unidade do sujeito, na experiência da práxis vital; Lyotard não poderia discordar mais disso, já que o sublime é o próprio símbolo de dissolução da ilusão de unidade do sujeito. O que o último pensador da teoria crítica revela como a tarefa que deve ser feita pelas vanguardas é, mais uma vez, um ataque contra o respeito à alteridade das faculdades e dos gêneros, insistindo no vício de querer resolver o problema da inviolabilidade dos jogos de linguagem a partir de um, sempre novo, meta discurso.

3.4 AS NUANCES ENTRE O SUBLIME MODERNO E O SUBLIME PÓS-MODERNO

Se nos lembrarmos da discussão sobre o diferendo, tal como tratamos no segundo capítulo, perceberemos, afinal, que a distinção do sublime em duas modalidades graduais já nos é familiar. O diferendo do sublime, esta contradição insolúvel devido à incomensurabilidade entre as faculdades envolvidas, a razão e a apresentação, oferece, pelo seu próprio caráter de irresolução, a oportunidade de dar voz às duas perspectivas diferentes. Deste modo, diz Lyotard, é possível acentuar, por um lado, a incapacidade da imaginação, no que consiste o sublime moderno, ou por outro lado, é possível acentuar a potência inumana da razão, notadamente, o sublime pós-moderno. Ainda que possamos distinguir esta nuance, muitas vezes esses dois modos coexistem na mesma obra, ou em obras diferentes do mesmo artista.

Contudo, pelo quê competem esses dois modos de intensidade do sentimento sublime? Como distinguir em uma obra o seu caráter moderno ou pós-moderno, ou seja, como medir a intensidade do sentimento sublime a partir da sugestão do sentimento do informe, do sem-forma, da matéria, em uma ou outra modalidade? A resposta de Lyotard é a seguinte: o

sublime moderno exprime-se enquanto sentimento de supressão da atividade subjetiva cujo enfoque incide, justamente, sobre a incapacidade e frustração da faculdade da apresentação ou imaginação. Em poucas palavras, o caráter nostálgico, romântico, eloquente e prolixo do sublime moderno deve-se, sobretudo, à dramaticidade da constatação: resta-nos *somente* as formas da intuição, o tempo e o espaço – resta-nos, ao menos, a copertença deste solo estético, ainda que seja reconhecido que a presença mesma se afastou deste solo de doação, que o ser se retirou, que o deus nos virou as costas.

Já no sublime pós-moderno não restam sequer as formas da intuição, e o solo de copertença destes seres humanos estéticos e racionais desaba sobre as caudalosas correntes do indeterminado. Todo o horizonte do “mundo da vida” da fenomenologia se dilui na matéria, que é uma condição de anterioridade do sentido: este solo de copertença e intersubjetividade que é o mundo da vida, infinito em suas possibilidades, a intencionalidade entre o sujeito e o objeto, tudo isso é perdido com o sentimento que expressa o sublime pós-moderno. O sublime pós-moderno é precisamente um sentimento antagônico ao pressuposto humanista, é um sentimento que alude àquilo que há de inumano no humano, essa capacidade de conceber algo que ultrapassa o que pode ser apresentado no horizonte do mundo da vida, no solo de recepção do dado. Por isso, o desafio deste sentimento radicalizado se concentra numa espécie de ascese que, no âmbito das artes, é o alargamento do sacrifício da representatividade, de modo que o inapresentável possa ser apresentado sem alusões, sem eloquência, mas como o próprio acontecimento que a obra é. Neste sentido, as vanguardas radicalizam o sublime romântico e moderno e estabelecem um deslocamento considerável de seus aspectos constituintes; como diz Lyotard, o ensaio vanguardista não se refere mais ao sujeito, mas sim à ocorrência de um “*now sensível*”, de experimentações artísticas que suscitam o acontecimento. Cito Lyotard:

As vanguardas pictóricas cumprem o romantismo, ou seja, o modernismo, o qual representa, num sentido forte e purificador (o sentido que se antevê na obra de Petrônio e Santo Agostinho), 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 uma origem ou um fim perdidos, a apresentar no tema do quadro, mas perto, na própria matéria do trabalho artístico. Baudelaire continua a ser romântico, mas Joyce é-o pouco, e Gertrude Stein ainda menos. Füssli ou Caspar Friedrich são românticos, Delacroix também, Cézanne é-o menos, Delaunay ou Mondrian, quase não. Os últimos citados obedecem à vocação experimentadora (*por aquilo que fazem, ou pelo menos, sempre pelo que escrevem*), mas obedecem sobretudo à evocação do não apresentável. O seu sublime é um sublime pouco nostálgico, virado de preferência para o infinito dos ensaios plásticos por fazer, e não para a sua representação de um absoluto que estaria perdido. A sua obra está, neste aspecto, em acordo com o mundo contemporâneo das tecno-ciências, e ao mesmo tempo, nega-o. (LYOTARD, 1997, p. 130)

Para tornar mais claro o diferendo do sublime e a sua incidência sobre os dois modos do sentimento, moderno e pós-moderno, apresentaremos detalhadamente, no tópico a seguir, a distinção entre algumas obras de Duchamp e de Newman, a fim de compreendê-las dentro das nuances que atestam os dois modos diferentes. A escolha por tratar especificamente a oposição entre dois representantes das artes plásticas é, sem dúvidas, arbitrária; Lyotard nos fornece muito material de atividades artísticas diferentes a serem analisadas dentro da estética do sublime. Entretanto, o exemplo utilizado em *O inumano*, precisamente da comparação das obras de Duchamp e Newman, apresenta uma análise um pouco mais aprofundada, que vai além das citações de diversos nomes de artistas, como encontramos frequentemente, dos quais não são fornecidos argumentos pormenorizados. Neste exemplo que se deseja esclarecer, encontramos uma comparação constante entre caracteres que são agregados aos modos distintos do sublime a partir da relação que estabelecem ou não com as formas da intuição, com o tempo e o espaço, com o aqui, agora.

Outro argumento em defesa do uso deste exemplo como uma boa ilustração para a noção de sublime moderno e pós-moderno em Lyotard é expurgar um preconceito, declarado já por Burke, de que as artes plásticas não são eleitas como as melhores atividades a suscitar o sublime porque o seu caráter representativo constringe a grandiosidade deste sentimento; segundo Burke, qualquer pintura de um anjo não passará de um homem belo, com asas, e jamais terá o efeito sobre o ânimo que têm as palavras “o anjo do Senhor”. Com Lyotard, as artes plásticas se livram deste preconceito gerado pela expectativa de que suas atividades se limitam ao apelo da representatividade. Vê-se que na década de 1980 o interesse de Lyotard pelas manifestações vanguardistas especificamente nas artes plásticas é muito intenso; grande parte de seus exemplos sobre o sublime procede das artes plásticas, e a referência à história da pintura aparece frequentemente para endossar as suas considerações filosóficas sobre a decadência do belo e a emergência do sublime com as vanguardas.

A contraposição entre a escrita de Marcel Proust (1871 – 1922) e James Joyce (1882 – 1941) é outra analogia a que Lyotard recorre para ressaltar as nuances, neste caso, na literatura, entre o sublime moderno e o pós-moderno. O filósofo usa esse exemplo no primeiro texto de *O pós-moderno explicado às crianças – Resposta à pergunta: O que é o pós-moderno?* (p.11 – 27) – e evoca o nome dos escritores novamente nos textos de *O inumano*. Neste último livro, Lyotard diz que aquilo a matéria que desampara o espírito, na ordem do pensamento, analogicamente ao “efeito” do matiz ou do timbre na ordem sensorial, são as palavras (Cf. Lyotard, 1997, p. 146):

As palavras «dizem» sempre algo diferente do que é significado pelo pensamento, do que este quer significar, dando-lhes formas. As palavras não querem nada. São o «não querer», o «não-senso» do pensamento, a sua massa. São inumeráveis tal como os matizes de um contínuo colorido ou sonoro. São sempre mais velhas do que ele. Podemos semiologizá-las, filologizá-las do mesmo modo que se cromatizam os matizes e que se gradualizam os timbres. Mas, tal como os timbres e os matizes, estão sempre a nascer. O pensamento tenta arrumá-las, acomodá-las, controlá-las e manipulá-las. Mas, como são ao mesmo tempo idosas e crianças, as palavras não são obedientes. Escrever, como pensava Gertrude Stein, é respeitar a sua candura e a sua velhice, como Cézanne ou Karel Appel respeitam as cores. (LYOTARD, 1997, p. 146)

Considerando as palavras como a matéria do pensamento, podemos compreender melhor porque Lyotard insere a literatura de Joyce – e talvez mais ainda, a de Gertrude Stein – no predicado pós-moderno do sublime, em relação à Proust, que permanece moderno. O filósofo alega que, enquanto para Proust o tempo substitui o personagem da narração, e o inapresentável é trazido à luz sob a égide do fracasso da imaginação, devido ao excesso do tempo em relação à identidade da consciência, para Joyce, por outro lado, interessa muito mais alegar o inapresentável através da diluição da unidade sintática e lexical, que não é perturbada em Proust. Não seria demais perceber a semelhança entre a postura de Proust e Duchamp quanto à frustração da consciência e da percepção em relação ao tempo. Já em Joyce, as palavras excedem a própria unidade da escrita, e a identidade da própria língua se perde no excesso de literatura (Cf. Lyotard, 1993, p. 25) – definitivamente, a matéria excede às formas.

A observação de Lyotard sobre a literatura de Proust e Joyce encerra assim, sem que sequer as suas obras sejam citadas nesta ocasião³³, deixando em aberto a possibilidade de que outros estudiosos venham a aprofundar esta analogia. Contudo, o compromisso em empregar uma análise mais apurada desta analogia não é algo que poderemos fiar nesta dissertação, já que nos seria recobrada uma pesquisa não somente muito extensa acerca das obras dos dois escritores, mas em grande parte independente, porque os comentários de Lyotard deste exemplo (e talvez, de nenhuma outra atividade artística) não são tão abundantes como os comentários a respeito das artes plásticas.

O livro principal sobre o qual nos apoiaremos no decorrer de todo este capítulo é *O inumano*, mas teremos a oportunidade de nos voltar para outros textos. Para a abordagem da comparação entre as obras de Duchamp e Newman usaremos deste último livro citado os textos *O instante*, Newman (p. 85 – 94) e *O sublime e a vanguarda* (p. 95 – 112). Para aprofundar o estudo lyotardiano das vanguardas plásticas, serão usados também dois

³³ A obra de Proust a que Lyotard se refere é *Em busca do tempo perdido*, uma odisséia do tempo, dividida em sete livros elaborados entre 1913 e 1927.

textos de apoio sobre os artistas escolhidos: *Les transformateurs Duchamp*, de Lyotard, e *The sublime is now*, do próprio Newman, comentado por Lyotard no texto *O sublime e a vanguarda*.

3.5 O SUBLIME MODERNO DE MARCEL DUCHAMP E AS CHARNEIRAS ENTRE AS OBRAS *GRAND VERRE* E *ÉTANT DONNÉS*

Se as vanguardas, tal com entendidas por Lyotard, se destacam enquanto movimentos artísticos de investigação daquilo que constitui o próprio objeto e a atividade artística, e por consequência, toda a instituição e legitimidade correspondentes, então a contribuição de Marcel Duchamp (1887 – 1968) para o processo de anamnese e perlaboração da arte reafirma com entusiasmo este perfil (moderno) do sublime.

O artista se iniciou no universo das artes plásticas através da pintura, que ganhava de suas mãos traços de tendência cubista e expressionista³⁴; mas é com as esculturas e instalações plásticas que Duchamp inaugura seus manifestos vanguardistas mais incisivos, desde a obviedade industrial, crua e vazia dos *ready made* até as mais prodigiosas narrativas lançadas pelos desafios propostos pela arte conceitual. Dentro do leque de toda a heterogeneidade de temas presentes nas obras de Duchamp, que fervilham contestações à instituição e à obra de arte, podemos destacar, sobretudo, um tema sempre presente, que não se deixa fugir, e que será muito caro às nossas considerações feitas aqui, já que é o ponto de articulação entre as suas duas grandes obras: este tema é “o acontecimento da feminilidade, o escândalo representado pelo «outro sexo»” (LYOTARD, 1997, p. 85).

É inegável que a amplitude da criação duchampiana é vasta e deve ser delicadamente estudada; contudo, não é esta a destinação última desta dissertação, e é preciso respeitar aquilo que foi estabelecido como finalidade para a abordagem do presente tópico. Ora, a finalidade de trazermos à luz o conjunto formado pelas duas obras de Duchamp, *Grand Verre* (1915 – 1923)³⁵ e *Étant donnés* (1946 – 1966)³⁶, é que elas possam servir de exemplo para compreendermos melhor o que Lyotard quer dizer quando se refere ao predicado moderno do sublime nas artes.

É preciso ter isso claro, pois este é o nosso guia mais confiável para justificar, com o exemplo de Duchamp, o argumento estético de Lyotard. Depois de um

³⁴ Ver em Anexos, figura 1.

³⁵ Ver em Anexos, figura 3.

³⁶ Ver em Anexos, figura 4.

estudo profundo da obra duchampiana e das respectivas notas e observações deixadas pelo artista³⁷, já no texto *Les transformateurs Duchamp* o filósofo francês chega à conclusão de que essas duas obras constituem juntas uma charneira – dobradiça – temporal que opera segundo duas formas simétricas, mas incongruentes, a saber, que é sempre *cedo demais* ou *tarde demais* – no caso de Duchamp, para o acontecimento da nudez. É isto o que mais nos interessa porque é esta dobradiça, esta charneira, como diz Lyotard, entre o *ainda não* e o *já não*, que atesta o caráter moderno da estética sublime duchampiana, pois restam somente as formas da intuição, elas mesmas já frustradas, assim como a imaginação e a consciência, com a falta de um dispositivo de adequação ao tempo e ao espaço próprio da nudez do “outro sexo”.

É precisamente este exemplo oportuno do caráter moderno do sublime, reservado à charneira das obras de Duchamp, que Lyotard utiliza para contrastar, no texto *O instante, Newman*, de *O inumano*, com a modalidade pós-moderna do sublime, referente à produção artística do expressionista americano Barnett Newman. As obras deste último artista adquirem uma conotação pós-moderna devido à consideração do próprio quadro, da própria matéria cromática como o *now*, o agora que chega como confirmação da questão ontológica interrogativa: *ocorrerá?*

Ainda que os temas de Duchamp e Newman sejam diferentes, as obras de ambos são consideradas sublimes, então, de algum modo, as suas posturas estéticas se aproximam, se apegam ao dever de tratar sobre o inapresentável; todavia, um e outro se afastam na medida em que, se nas obras do primeiro é cedo demais ou tarde demais para o acontecimento, ou seja, o instante da presença, da nudez para Duchamp, esgota a consciência e mesmo a percepção, não obstante, para o artista americano, o instante da presença é precisamente *agora*, e o agora é precisamente *este* quadro – sem rodeios, a apresentação do inapresentável. Segundo Lyotard:

³⁷ As duas obras que destacamos aqui fomentaram uma reflexão tão exaustiva de Duchamp, verdadeiros estudos de geometria, perspectiva e projeção, além de instruções, sugestões implícitas e explícitas de interpretação e/ou montagem das obras, que o artista deixou em diversas notas e observações, assim como desenhos e títulos secundários, e os reuniu em duas caixas, a *Boîte verte* (1934) (ver em Anexos, figura 2) e a *Boîte blanche* (1966). Grande parte da interpretação de Lyotard se refere às sugestões dessas notas de Duchamp, avaliada também por outros intelectuais e artistas. A diferença entre as duas obras quanto aos textos que lhes acompanham, como veremos, é que no caso de *Étant donnés*, tudo o que Duchamp deixou escrito relativo à obra diz respeito não à sua interpretação ou à sua mensagem, como as notas que auxiliam a compreensão de *Grand Verre*, mas há somente instruções de montagem e desmontagem da instalação da obra, no passo a passo deixado em *Aproximattion démontable* (1946 – 1966).

Um quadro de Newman é um anjo. Não anuncia nada, é o próprio anúncio. A aposta plástica das grandes peças de Duchamp é frustrar o olhar (e o espírito) porque tenta representar de forma analógica a forma pela qual o tempo frustra a consciência. Mas Newman não apresenta um anúncio inapresentável, deixa-o apresentar-se. (LYOTARD, 1997, p. 86)

Feitas as devidas escusas ao fato de permanecermos restritos às duas obras supracitadas de Duchamp, e de modo ainda mais delimitado, aos aspectos que constituem a compreensão da charneira temporal, que na leitura lyotardiana concede ao conjunto das obras um caráter moderno em uma estética sublime, encontramos um terreno sólido e uma finalidade explícita que nos permite, finalmente, nos dedicar ao entendimento do funcionamento desta suposta dobradiça constituída pelas duas obras.

Ora, Lyotard fala de uma “meta-charneira” na obra de Duchamp, que diz respeito à relação entre as duas obras, *Grand Verre* e *Étant donnés*, mas a primeira obra constitui, ela mesma, um conjunto de charneiras, devido a todo o trabalho do título e das notas duchampianas, sobre a sua produção e concepção, que faltam, contudo, na segunda obra: as notas deixadas por Duchamp na *Boîte verte* são um complemento indispensável a *Grand Verre*, mas nada semelhante se refere à *Étant donnés*, exceto um guia de quinze passos para a montagem e desmontagem do cenário em que concerne a obra (*L’approximation démontable*). Para compreender, contudo, porque a primeira obra constitui uma dobradiça com a segunda, no sentido de ambas corresponderem a duas temporalidades simétricas, porém incongruentes – cedo demais/tarde demais –, referentes ao instante do acontecimento da nudez, é preciso entender como a transparência e a exigência ascética de *Grand Verre* sugerem o “retardo” do nu, e como a opacidade e a explicitação do corpo obscuro em *Étant donnés* sugerem o seu avanço.

A começar por *Grand Verre*, cuja produção tem início em 1915 e vem a ser determinada “pronta” – ainda que o próprio artista lhe atribua uma condição inacabável – somente em 1923, esta obra é feita por um grande vidro de 277,5 cm x 175,9 cm, dividido no meio por uma transversal, e os materiais usados são óleo, folhas de chumbo, fio de chumbo e poeira. A parte de cima do vidro representa a região da noiva (*marieé*), e a parte de baixo representa a região dos solteiros (*célibataires*), tal como é acrescentado pelo título completo, explicitado nas notas de Duchamp: *La marieé mis a nu par ses célibataires, même (Le grand verre)* – a noiva posta a nu pelos seus solteiros, mesmo (O grande vidro).

Os estudos de perspectiva e projeção dimensional, levados a cabo por Duchamp em vista da concepção do *Grand Verre*, exibem pormenores geométricos que não poderemos tratar senão superficialmente; Lyotard se dedica a este assunto ao analisar a

produção do artista em *Les transformateurs Duchamp*. Mas para entender a charneira que divide (e une) as duas regiões do *Grand Verre* é preciso ter em mente este componente conceitual acrescido à obra através das notas de Duchamp, de seus sub-projetos e estudos geométricos; a mensagem abstrusa e a postura ascética do grande vidro só podem ser concebidas na incompatibilidade dimensional sugerida entre os espaços das duas regiões do vidro, de cima e de baixo:

A linha que separa a parte de cima da parte de baixo do *Grand Verre* seria a faixa de um plano. Esse plano figura a charneira entre dois espaços tridimensionais virtuais, o dos Solteiros e o da Noiva; no espaço bidimensional, que constitui a superfície do *Grand Verre*, como de todo o quadro, esse plano é projetado sob a aparência de uma linha, aquela que lhe atravessa no meio: tal como ele se apresenta no espaço bidimensional. Mas cada uma das faces abre sobre um espaço tridimensional virtual [...]. Essas duas faces se olham ou ao menos se olharam, antes de serem levadas pela rotação ao redor da dobradiça, sobre um mesmo plano, aquele do *Verre*; os dois espaços virtuais se refletem portanto (casados), mas sua incongruência é forte (solteiros). Tão forte que não pode ser suprimida por uma operação de réplica, como Kant sugeriria para tornar sobrepostas as duas metades do corpo humano. Ou antes poderíamos conceber essa operação, mas não poderíamos ver os efeitos. Pois a redução de uma incongruência de volumes exigiria que dispuséssemos de uma quarta dimensão, que poderia sugerir um espelho tridimensional. (LYOTARD, p. 92)

A parte de baixo do quadro, referente aos solteiros, é orientada de acordo com a *costruzione legittima*, técnica usada desde o *Quattrocento* para projetar uma figura tridimensional num plano bidimensional; mas a noiva, ou antes, as formas daquela alusão à noiva na parte de cima do vidro, são, por sua vez, a projeção de um objeto quadridimensional (desconhecido), inscrito em um espaço tridimensional (virtual), traçado em uma placa de vidro bidimensional.

Ainda que a superfície de vidro possa conturbar um pouco a projeção tridimensional da parte de baixo, feita segundo o método da construção legítima, a sua organização plástica não se deixa confundir – nossos olhos conhecem bem o tratamento de um objeto tridimensional em uma superfície. Mas a projeção dos órgãos da noiva na superfície 2d, que alude a um suposto corpo 3d, só poderia ser restituída pelo olhar se houvesse a interferência de uma outra dimensão, uma quarta dimensão, capaz de formar um espelho tridimensional – como não há por fim esta última dimensão para atualizar a condição alusiva e incongruente da estampa da noiva, a imaginação não pode nos fornecer essa suposta restituição visivelmente. É por isso que a indicação do *Verre* é ascética.

Jean Clair destaca duas grandes influências de Duchamp para a concepção do *Grand Verre*: o livro de ficção científica *Voyage au pays de la quatrième dimension*, de

Pawlowski, e o desbravamento pela geometria n-dimensional, destacadamente, a teoria dos cortes de Jeuffret. Segundo esta teoria dos cortes, usada no desenho, podemos dividir o espaço em cortes que chamamos de superfície; a superfície, por sua vez, pode ser cortada em linhas, e as linhas em pontos. O ponto não é mais um contínuo e não podemos dividi-lo. Mas as linhas, que podem ainda ser divididas em cortes, são contínuas para uma dimensão; as superfícies, não obstante, podendo ser divididas em cortes, serão contínuas para duas dimensões; e o espaço, que pode ser dividido em cortes contínuos em duas dimensões, será um contínuo para três dimensões. Consequentemente, uma extensão que pode ser dividida em cortes contínuos em três dimensões será uma extensão para quatro dimensões (Cf. Lyotard, p.164). Temos, portanto, uma lei geral de projeção, diz Lyotard, donde se deduz que o ponto está para a linha, assim como a linha para o plano, e assim também como o volume para um espaço de quatro dimensões; é daí que podemos inferir que a linha, na transversal superior do vidro “é, portanto, o traço (plano 2d) do traço (volume 3d) de uma potência que não é cortante senão em uma extensão 3d” (Cf. Lyotard, 2012, p. 166). Para compreender melhor o impacto dos adendos dimensionais na produção de *Grand Verre*, cito Lyotard:

O que permanece enigmático é então a transversal intermediária, formada pela linha de contato das duas placas de vidro. Pois ela faz charneira entre duas charneiras simétricas e incongruentes: a de baixo, à função 2 e 3d, e a outra à função 2, 3 e 4d, a de cima. Certamente ela articula como seus dois batentes duas projeções planas de dois espaços 3d virtuais, no que ela opera como a charneira de um espelho às duas faces formando um ângulo obtuso; mas ela articula também como seus dois batentes duas figuras 3d (virtuais), as quais a de baixo tem por modelo uma figura acessível ao olho 3d (perspectiva visível), e a outra, aquela da noiva, remete à uma figura desconhecida e propriamente invisível, e dessa forma ela opera não somente como uma charneira 4d entre dois espaços 3d homogêneos, mas como uma charneira “? dimensões” entre um espaço de potência dimensional 3 e um outro (de cima) de potência dimensional 4. Charneira paradoxal. Ela marca não a separação de cima e de baixo, mas a sua simetria e incongruência redobrada. Não é suficiente girar a região de baixo ao redor de sua charneira (linha do horizonte) para se sobrepor com a de cima; seria preciso elevar um grau de potência dimensional, e mesmo assim as duas regiões permaneceriam incongruentes no sentido ordinário, como a direita e a esquerda relacionadas por um eixo vertical. É essa incongruência final que deverá ser erguida por uma rotação imaginária ao redor da charneira mediana, única figura do *Verre* para reclamar ainda um suplemento à extensão 4 dimensional – da mesma forma que é preciso acrescentar uma terceira dimensão e a operação correspondente (rotação em volta de um eixo) para vencer a incongruência no plano de dois triângulos simétricos em relação à linha correspondente a esse eixo. (LYOTARD, 2010, p. 168)

Com esta análise ainda muito superficial, perto de todo o trabalho já desenvolvido acerca da obra de Duchamp – e de tudo que ainda espera para ser reaberto –, fica um pouco mais claro o sentido da eloquência que o sublime moderno carrega; vemos isso em Duchamp na medida em que percebemos que o sentido desta grande obra é uma mensagem tão abstrusa, tão difícil de penetrar, como uma mata virgem ou como uma floresta

selvagem, que a postura ascética que ela exige para a alusão ao espaço incongruente da nudez do sexo oposto só pode ser mensurada através do complemento conceitual de suas notas e observações à própria obra – este é o leitmotiv de sua arte conceitual.

Como a parte de cima do vidro desconcerta o olhar pela intervenção de uma figura alusivamente 4d, somente por meio de uma ascese que sacrifica, martiriza a apresentação, a noiva pode ser enfim *concebida* – mas não imaginada. A noiva *ainda não* se nos destina – ela se destina, quiçá, a um suposto ser, que disponha de um dispositivo transformador no qual uma extensão de quatro dimensões, sendo-lhe natural, organiza e une os órgãos da máquina-noiva, que de nós exige tanto para pensar e tão pouco para ver? É *cedo demais* – ao menos, para nós – para o acontecimento da nudez do sexo oposto, e esta é a narrativa central que gostaríamos de ter destacado da obra *Grand Verre*.

Ora, o grande vidro conta muitas histórias: alusivas, interrompidas, ocultas e recontáveis. O que se passa em *Étant donnés* é, todavia diferente; não há comentários e notas tais como aquelas que auxiliam a produção e o consumo ascético do grande vidro, no último nu de Duchamp há apenas as instruções de montagem da obra, milimetricamente planejadas. Mas a representatividade, como diz mesmo Lyotard, pornográfica desta instalação, é então a responsável mais imediata pelas narrativas.

As instruções de Duchamp referentes ao último nu levam o nome de *Approximation démontable, exécuté entre 1946 et 1966 à New York*. Como diz no título de seu guia de montagem, a obra *Étant donnés*, 1º *La chute d'eau*, 2º *Le gaz de'éclairage* custeou vinte anos de dedicação do artista; os dois subtítulos da obra são fragmentos de uma nota da *Boîte verte*, chamados respectivamente de “prefácio” e “advertência”, *Étant donnés le gaz de l'éclairage*, e *Étant donnés la chute d'eau* (Cf. Lyotard, 2010, p. 174). Segundo Lyotard, se o grande vidro é uma obra que deve ser reconstituída pelo seu observador, o texto que acompanha a produção do último nu se destina não ao observador, mas às mãos hábeis que se dediquem a reproduzir com fidelidade o passo a passo da montagem desta instalação. Mas para o destinatário desta obra há também um lugar especial; o observador, o voyeur chega *tarde demais* para o acontecimento da nudez:

O destinatário de *Étant donnés*, o herdeiro voyeur: As *Boîtes* remetem a uma obra em curso, *a work in progress*, interminado, talvez interminado, retardado; as Instruções são testamentárias: acabou, eu o fiz, você não poderá senão refazê-lo, eis como. [...] Haverá o gozo do legado, uma estátua jacente obscena oferta aos seus olhos, intocável como em uma “pornoscopia”, e que não poderá em nada fazer prosperar e desabrochar. (LYOTARD, 170 – 172)

De uma obra para a outra, há uma inversão na relação entre aparência e aparição, sendo esses conceitos empregados pelo próprio Duchamp; as aparições são “molas formais” que impulsionam as aparências, e estas são o conjunto de dados sensoriais que nos permitem perceber um objeto (Cf. Lyotard 2010, p. 180). Se o *Grand Verre* incide sobre a aparição, *Étant donnés*, ao contrário, não pode oferecer mais que as aparências: na primeira obra a retina, a caixa ótica e o cérebro trabalham incessantemente para tentar formar e organizar aquilo que é exposto no vidro, mas quando os olhos do *voyeur* cruzam os buracos da porta e veem o último nu de Duchamp, opaco, tridimensional, obscuro e direto, então podemos dizer que ele chegou *tarde demais*.

Diferentemente do caso do grande vidro, em *Étant donnés* o título é mais lógico que narrativo, já que não supõe um relato, uma história que apela para o complemento escrito, ainda que os subtítulos do último nu de Duchamp remetam diretamente à problemática da produção do *Grand Verre*. Lyotard explica que nesta última obra de Duchamp, *Étant donnés*, o choque da relação contrária dos movimentos de queda d’água e de ascensão do gás, recobra do artista a continuação de uma obsessão por fixar uma impressão de movimento em uma superfície, que motiva seus estudos desde 1911, mediante uma técnica intitulada acinemática, cujo axioma, para representar um móvel muito rápido, consiste no tempo de exposição curto e em imagens desprovidas de signos de movimento (Cf. Lyotard, 2010, p. 176). Segundo Lyotard, os movimentos contrários da água e do gás sugerem um conjunto sucessivo de fatos diferentes que parecem estar conectados necessariamente um ao outro por leis, de modo que ao invés de tentar fixar um movimento a uma superfície, como outrora interessava ao artista, interessa-lhe agora fixar precisamente os choques, as colisões entre queda e ascensão: “em um tal movimento, o tempo parece submeter o diverso das figuras do contato água/gás à leis rigorosas, já que o conjunto sugere a unidade de uma consecução” (LYOTARD, 2010, p. 176).

Mais uma inversão de *Grand Verre* para *Étant donnés*, desta vez quanto à perspectiva dimensional: na obra ascética e transparente encontramos no alto a alusão à uma noiva, que para se tornar congruente à nossa visão exigiria que fôssemos capazes de atualizar, através de uma quarta dimensão, esta figura marcada em uma placa bidimensional; já no último nu, ao contrário, o material volumoso, real e não apenas virtualmente tridimensional, é submetido, por sua vez, pelas técnicas de Duchamp a um efeito ótico bidimensional.

Resta que o acontecimento da nudez do sexo oposto (da mulher) permanece, por retardo ou por avanço, sempre incompleto, sempre incongruente, e tanto a noiva de quatro dimensões no vidro, que não pode ser vista no espaço perceptivo, quanto o corpo obscuro

escancarado que o *voyeur* espia pelos buracos que lhe concedem uma visão tão ordinária atestam, ambos, duas mulheres inválidas. A charneira temporal entre as duas obras, que coloca o acontecimento da nudez do sexo oposto como algo inapresentável representa, por duas vias diferentes, a ascética do grande vidro e a ordinária e pornográfica do último nu, que o tempo (o agora) da nudez para o sexo oposto escapa não somente à consciência, mas à percepção; o instante da nudez força a imaginação à frustração, já que ela é insuficiente para percebê-lo em ato:

Seja o colocar a nu: antes dela, o corpo está oculto ao olhar; depois dela, ele lhe é exposto. Ela é o instante da transformação ou metamorfose deste antes neste depois. Ela não é apreensível, senão como esse limite. Portanto, duas soluções. Aquela do *Verre*, onde o olhar vem sempre muito cedo, porque o acontecimento está em retardo, o *corpus* permanece a analisar sem fim. Com aquela de *Étant donnés*, é o olhar que chega muito tarde, o desnudar está feito, resta a nudez. Agora faz charneira entre ainda não e já não. Isso se estende para todo evento, erótico, artístico, político. E não dá lugar ao místico. (LYOTARD, p. 206)

A temática para Newman não é, como para Duchamp, a nudez do sexo oposto, é, antes, a criação. Mas a obra do expressionista americano é ela mesma nua – tão nua que a própria tela não nos conta nada, a não ser pelo título: “uma tela de Newman opõe às histórias a sua nudez plástica” (LYOTARD, 1997, p. 86). Vejamos, então, como o sublime pós-moderno cumpre o romantismo com perspicácia, e sem a eloquência e nostalgia que o predicado moderno condiciona ao inapresentável.

3.6 O SUBLIME PÓS-MODERNO DE BARNETT BARUCH NEWMAN: A MATÉRIA CROMÁTICA COMO ACONTECIMENTO, O QUADRO COMO O AGORA

Como tentamos esclarecer, as reflexões de Lyotard sobre a relação entre as vanguardas e o sublime se apoiam, não obstante nas obras dos artistas julgados competentes para essa estética, também (e talvez, principalmente) naquilo que esses artistas têm a dizer sobre os seus próprios trabalhos. Com Barnett Newman (1905 – 1970) não é diferente: em alguns textos pequenos como *The plasmic image* (1943 – 1945), *The first man was na artist* (1947), *The sublime is now* (1948) e *Prologue for a new esthetic* (1949), o expressionista abstrato americano compartilha suas concepções sobre a pintura e as expectativas de seu trabalho – e os seus escritos são deveras relevante para o estudo estético de Lyotard.

O interesse de Newman pela estética do sublime é imediatamente reconhecido nesses textos, sobretudo nos dois últimos. Em *The sublime is now*, Newman

escreve, em não mais que duas páginas, como o expressionismo americano por ele levado a cabo tenta escapar do caráter nostálgico e eloquente, tradicionalmente ligado à prerrogativa moderna e romântica, para evocar o absoluto e provocar o sublime. Segundo o pintor, a atividade do pintor moderno concentra-se, desde o impressionismo, até ao cubismo e ao surrealismo, no desejo de destruir a beleza, mas a superação desta estética do belo não é verdadeiramente realizada em nenhum desses movimentos, o que ocorre em todo o caso é a substituição e a transformação dos valores atribuídos a natureza da beleza. Mesmo Picasso ou Mondrian jogam ainda com a preocupação acerca desta natureza da beleza; diz Newman:

Em outras palavras, a arte moderna, sem um conteúdo sublime, foi incapaz de criar uma nova imagem sublime, e foi incapaz de se livrar do imaginário de figuras e objetos do Renascimento, exceto distorcendo-os ou negando-os completamente por um mundo vazio de formalismos geométricos, pura retórica de relações abstratas matemáticas [...] Eu acredito que aqui na América, alguns de nós, livres do peso da cultura europeia, estamos encontrando a resposta negando que a arte se refira ao problema da beleza e de onde encontrá-la. A questão agora é como, se estamos vivendo em um tempo sem qualquer lenda ou mito que possa ser chamado de sublime, se recusamos admitir qualquer exaltação em relações puras, se nos recusamos a viver no abstrato, como podemos criar uma arte sublime? (NEWMAN, 1948, p. 52)

Para resgatar a estética sublime, para “adequar” a evocação do absoluto à condição contemporânea da falta de símbolos sublimes, Newman tenta superar a necessidade do uso das práticas plásticas a que os artistas recorrem desde o Renascimento. Para operar essa transformação em sua experimentação artística, a figuração e a representatividade são abandonadas, há um enfoque temático (a criação) anunciado pelos títulos dos quadros, e as telas são assustadoramente grandes, com uma ou duas cores predominantes, e rasgadas na vertical ou na horizontal por traços ou linhas de outras cores.

Observemos um quadro de Newman, por exemplo, *Vir heroicus sublimis*³⁸ (1950 – 1951): uma tela que mede 2,42m x 5,42m, pintada de vermelho, cortada por duas linhas mais incisivas, uma branca e uma preta, e por mais três linhas de um tom alaranjado, que permanece mais discreto em meio ao vermelho. Quanto às linhas que cortam a superfície, devemos entendê-las como aquilo que divide, que institui uma diferença, em meio àquilo – o indeterminado: aqui, em meio ao vermelho – que é anterior e que, por isso mesmo, engendra esta possibilidade de incisão (das linhas), que inaugura o mundo sensível. O tema da criação, levado a cabo por Newman, não consiste, portanto, no ato particular de um sujeito, mas sim no fato de que em meio ao indeterminado, em meio a toda a iminência do nada, algo acontece

³⁸ Ver em Anexos, figura 7.

– o quadro é esse acontecimento visual, é o que chega (agora) do indeterminado. Nessa perspectiva, o artista não faz mais do que servir, ele mesmo, como um instrumento que viabiliza a emergência da ocorrência que o próprio quadro é, do acontecimento desta matéria cromática. Segundo Lyotard,

Newman escreve em um monólogo: «o tema da criação é o caos.» Muitos de seus títulos orientam a interpretação para a ideia (paradoxal) de começo. O Verbo, como um raio nas trevas ou uma linha numa superfície deserta, separa, divide, institui uma diferença, provoca o sentimento com essa diferença por mais mínima que seja e, portanto, inaugura um mundo sensível. Este início é uma antinomia. Tem lugar no mundo como a sua diferença original, o início da sua história. Não pertence ao mundo porque pode engendrará-lo, surge de uma pré-história ou de uma an-história. Este paradoxo é o da performance e da ocorrência. (LYOTARD, 1997. p. 88).

Vimos como Duchamp abusa da estrutura comunicacional do modernismo clássico para transmitir a sua mensagem (o sentido da obra) escrupulosa para um destinatário; Newman já não se inscreve mais neste espaço triádico, no qual o pintor (destinador) transmite uma mensagem pelo seu referente (o quadro) a um destinatário interessado em desbravá-la. Apenas duas instâncias regem o espaço newmaniano, “eu e tu”: Newman, o pintor, não é o destinador de uma mensagem oculta e o quadro não é a referência de um sentido que deve ser compreendido alhures, tudo o que há para ser “consumido” pelo destinatário é a condição imediata da existência deste quadro, antes que nada. Como diz Lyotard, “eu (o observador) sou apenas um ouvido aberto ao som que chega do silêncio, o quadro é esse som, um acorde” (LYOTARD, 1997, p. 90). O enfoque de Newman na criação, entendida como a revelação de uma ocorrência (do quadro) em meio ao fluxo do indeterminado (em meio a toda a possibilidade de que não ocorra nada) aproxima-o mais ainda da estética dos matizes lyotardiana, pois nessa perspectiva o artista não passa, ele mesmo, de uma “ferramenta” de auxílio para a constituição visual desta matéria cromática que acontece.

Esse deslocamento que Newman opera em relação à estrutura comunicacional moderna aparece, em verdade, como um problema para os comentadores de arte: o que resta para dizer de um quadro gigante, inteiro vermelho, rasgado por alguns traços, como é o caso de *Vir heroicis sublimis*? O comentador está em apuros; mais que isso, a estética está em apuros, e pede auxílio à ontologia. Todo o problema ontológico pode ser resumido a uma pergunta em Lyotard: *ocorrerá?* Um quadro de Newman é de algum modo uma afirmação para essa pergunta, tendo em vista que a forma interrogativa acentua a possibilidade de que possa não acontecer, não ocorrer nada – há este quadro, o que pode parecer pouco, mas mostra que enfim algo acontece, que algo ocorre, e não deves desdenhar

disso. Lyotard chega a fazer uma analogia entre a questão ontológica mais urgente, *ocorrerá?*, e o título interrogativo de uma outra série de quatro quadros de Newman, chamada *Who's afraid of red, yellow and blue?*³⁹ (1966 – 1967): “neste último título, o ponto de interrogação é o de: *ocorrerá?* E o *afraid* deve, penso eu ser percebido como uma alusão ao terror burkeano que envolve a delícia do acontecimento, o alívio de *acontecer*” (LYOTARD, 1997, p. 94).

No texto inacabado *Prologue for a new esthetic*, Newman admite que o esforço empregado em sua pintura é orientado pelo desejo de expressar uma “sensação de tempo”, que, como afirma o pintor, não deve ser confundida com o enredo dramático e nostálgico da arte moderna. A questão do tempo para Newman é a questão do agora, do *now*⁴⁰ inapresentável e inarticulável para a consciência – para pensar o agora é preciso transformá-lo em passado, transformar o “acontece” em “o quê acontece”, ou “acontece que...”. Na nova sublimidade buscada por Newman,

O que é sublime é que exista esse quando, em vez do nada. O desapossar da inteligência que comove, o seu desarmamento, a confissão de que isso, essa ocorrência de pintura não era necessária, nem mesmo previsível a privação diante do *Ocorrerá?*, a espera da ocorrência antes de qualquer defesa, ilustração ou comentário, a espera antes de se ter cuidado, e de se olhar, sob a égide do *now*, eis o rigor da vanguarda. (LYOTARD, 1997, p. 98)

Esta interpretação lyotardiana da produção artística de Newman se mostra, curiosamente, como um bom exemplo da leitura de Lyotard do sublime de Burke, tal como vimos no primeiro capítulo desta dissertação. A descrição do trabalho artístico de Newman como uma estética que exige um espaço de apenas duas instâncias, o quadro e o observador, no qual o quadro surge como supressão do terror da privação, que advém da questão *ocorrerá?*, é não somente muito semelhante com a descrição lyotardiana do sublime de Burke como os próprios conceitos usados são intercambiados. A curiosidade reside no fato de que Burke declara que a pintura é a atividade artística mais infértil para despertar a sublimidade, devido ao constrangimento deste sentimento grandioso à representatividade, à figuração a que a pintura, aos seus olhos, está condenada. Vê-se que Burke não tinha em mente as possibilidades vindouras da pintura, como o expressionismo abstrato de Newman, que,

³⁹ Ver em Anexos, figura 5.

⁴⁰ Lyotard, 1997, p. 108: “O ensaio vanguardista inscreve a ocorrência de um *now* sensível, como o que não pode ser apresentado e que permanece por apresentar, no declínio da grande pintura representativa.” Vê-se, com esta passagem, como a concepção do sublime de Newman influencia a concepção do sublime pós-moderno de Lyotard, da ideia de uma superação dos símbolos e dos métodos de exprimir o inexprimível, de apresentar o inapresentável.

desafiando a arte a fugir da conotação moderna do sublime, extingue justamente aquilo que para Burke era motivo de constrangimento ao sentimento – a representatividade e a figuração.

Isto contribui para o entendimento do predicado pós-moderno do sublime, que abandona a crença de que o inapresentável e o inexprimível estão irremediavelmente longe, substituindo-a pela experimentação de combinações que permitem o acontecimento (Cf. Lyotard, 1997, p. 105). É importante lembrar: este acontecimento visual que o quadro é não é algo *enunciado* (como uma mensagem) pelo artista, como se este fosse um messias. O quadro é o enunciador e o que é enunciado – e é assim que essa estética cumpre também a condição de supressão da atividade subjetiva, deixando à matéria cromática o encargo de demarcar sua sobreposição ao sujeito. Esta sobreposição representa, neste sublime pós-moderno, a sobrevalorização da ideia da razão, o inumano do sujeito, à apresentação – a sua humanidade.

É preciso entender esta sobreposição, contudo, a partir do deslocamento que a função da ideia da razão sofre com Lyotard, em relação à Kant, tal como vimos no início deste capítulo: a função da ideia inapresentável (ideia que no caso, o quadro de Newman apresenta), da concepção do absoluto ou do infinito, não reafirma a liberdade da razão do sujeito diante da determinação factual da natureza, mas sim a determinação, mesmo do sujeito e da razão, por uma matéria que antecede, enquanto necessidade, a própria natureza – antecede porque é aquilo que engendra mesmo a inauguração do mundo sensível. Se o artista joga à fortuna das combinações elaboradas pelas suas experimentações (plásticas, no caso), e isto permite o acontecimento ou a ocorrência, não significa que é o artista destinador que enuncia algo (a saber, através do quadro), é antes algo que se enuncia, que acontece; o que ocorre, no caso, é o próprio quadro, toda a sua composição, a sua matéria cromática.

Aproxima-se mais de uma estética dos matizes, de uma estética da matéria, de antes das formas, porque elimina o papel destinador do sujeito, seja artista ou observador, e tudo o que lhes resta, a um e outro, é ser o destinatário de algo que talvez nunca possa vir a ser por eles conhecido. É neste sentido que o quadro concede alívio simplesmente pela sua ocorrência, mesmo que a sua ocorrência seja paradoxalmente uma matéria cromática indesejada ao espírito, que exige sua suspensão. De algum modo, pela suspensão do espírito, o sujeito em seu estado receptivo, incipiente e infantil é capaz de conceder abrigo ao indeterminado – e lembrando Espinosa, Lyotard acrescenta: há um regozijo e uma alegria em abraçar o indeterminado! Somente na medida em que se questiona a respeito da possibilidade de nada acontecer é um alívio que algo aconteça, é um alívio ser o destinatário imediato deste

algo, estar à espreita e poder ouvir aquele acorde que chega do silêncio, a que Lyotard se refere.

Lyotard cita frequentemente os comentários de Thomas Hess, amigo e comentador da obra de Newman que sugere à produção artística do pintor um caráter “hebraizante”. Hess tem bons motivos, mas mesmo que alguns títulos permitam este comentário, o amigo reconhece que Newman não se servia de seus quadros para transmitir qualquer mensagem ao observador (Cf. Lyotard, 1997, p. 89).

Hess ressalta a declaração de Newman a respeito da sensação absoluta que o pintor sentiu quando visitou, em 1949, os túmulos (*mounds*) dos índios Miami em Newark, Ohio, e aproxima o comentário do pintor da questão do lugar sagrado, do *Makom* judeu. Em 1963, Newman escreveu um texto sobre a ideia do lugar sagrado judeu que é o *Makom*, dada a ocasião da apresentação da maquete de uma sinagoga – projetada e construída junto com Robert Murray – para a exposição *Recent American Synagogue Architecture*. Lyotard destaca um trecho desse texto de Newman no qual o pintor acaba por admitir que é sempre um desafio, um ideal para o arquiteto projetar e construir uma sinagoga, porque ela realiza um lugar sagrado – como os túmulos dos índios de Ohio. Para Lyotard, o deslize de Newman é assumir que diante da Tora, diante do chamado da Tora, o homem pode “tomar consciência do sentido total da sua própria personalidade [...]” (LYOTARD, 1997, p. 93). A ideia de que a ocorrência concederia este sentido total da personalidade é estranho à ontologia lyotardiana:

Esta condensação do espaço índio e do espaço judaico tem a sua origem e o seu fim, na tentativa de captar a «presença». A presença é o instante que interrompe o caos da história e lembra ou chama apenas, que *há* antes de qualquer significado daquilo que há. É uma ideia que podemos qualificar de mística, já que se trata do mistério do ser. Mas o ser não é o significado. Se acreditarmos em Newman, o ser, ao revelar-se no instante, forneceria à «personalidade», o seu «significado total». A expressão é três vezes infeliz. Na ocorrência, nem o significado, nem a totalidade, nem a pessoa estão em jogo. Estas instâncias vêm «depois» de alguma coisa acontecer, para que seu habituem a ela. *Makom* significa lugar mas, esse lugar é também o nome bíblico do Senhor. É necessário entendê-lo como a expressão francesa «avoir lieu», ou seja: advir. (LYOTARD, 1997, p. 93)

Ora, aquilo que o sublime pós-moderno ganha com Newman, a luta para acabar com o espaço dos *vedute*, reinante desde o *Quattrocento*, a ruptura com a estrutura comunicacional que elege ao pintor a função de príncipe da organização visual, a ruptura com o apelo aos símbolos modernos do sublime, tudo isso deveria suprimir esta necessidade – tão moderna, diga-se de passagem – de buscar adequar à experiência epifânica a revelação de um sentido (e mais grave ainda: “um sentido total da personalidade”).

De qualquer modo, é preciso lembrar que a ambivalência do sublime – moderno e pós-moderno – coabita frequentemente a mesma obra, então não devemos estranhar que o artista não se decida definitivamente por uma ou outra. Não se pode perder de vista que a proposta newmaniana do sublime é muito audaciosa, e que a proposta de Lyotard do sublime pós-moderno é-o ainda mais; mas também não podemos negar que são perspectivas que nos permitem avaliar a arte a despeito das transformações radicais impostas pelas condições do capitalismo e da tecnociência – ou seja, são perspectivas que atestam a legitimidade da arte contemporânea sem que esta tenha que cumprir o caráter de veículo de emancipação, como para alguns pensadores de Frankfurt, mas ao mesmo tempo, levam a cabo a manobra política mais genuína de resistência para a arte contemporânea, na ameaça constante de seu apocalipse.

3.7 AS DUAS FACES DO INUMANO: O SUBLIME E A TECNOCIÊNCIA

Alberto Gualandi destaca três teses do juízo estético que podem ser encontradas na obra de Lyotard: a “tese da profundidade ou da antecedência do juízo estético”, que elege ao juízo reflexivo da estética (ou seja, ao sentimento) o caráter daquilo que seria a infância de todas as outras faculdades do espírito; a “tese da forma livre e flutuante”, que segundo Gualandi procede da primeira tese e se aproxima das noções de “síntese passiva” e “gênese do sentido” de Husserl, Merleau-Ponty e Deleuze; e a tese acerca da questão da “comunidade de gosto”, que retoma alguns princípios da estética do belo kantiana (Cf. Gualandi, 2007, p. 116 - 119). O sublime e a estética dos matizes não estão nesta seção do livro de Gualandi e não se destacam entre as teses principais do juízo estético de Lyotard, pois, segundo o comentador, o sublime não passa de uma estética “anti-científica”, na qual o sentido atribuído à arte sempre dependerá, mesmo que negativamente, do sentido atribuído à ciência (GUALANDI, 2007, p. 151).

Entretanto, o que Gualandi talvez não leve em conta, é que a estética do sublime radicaliza ao máximo a “tese da profundidade ou da antecedência do juízo estético”, pois é neste sentimento, e não no belo, que o sujeito, suprimido de suas atividades de síntese, experimenta o sentimento de algo que dele não provém, algo que antecede mesmo o seu juízo estético – a matéria.

Ora, no decorrer de toda esta dissertação, que está agora chegando ao fim, argumentamos a respeito da contribuição das reflexões lyotardianas para a tradição do sublime, e conseqüentemente a sua relação com as vanguardas artísticas, sem recorrer à uma

análise pormenorizada da relação entre a estética do sublime e a tecnociência em Lyotard – para Gualandi, este vínculo é o que há de essencialmente pertinente na estética do sublime. É certo que há uma distância entre esta concepção de Gualandi e o trabalho que foi desempenhado aqui, já que, até agora, pudemos ressaltar aspectos profundamente pertinentes à estética do sublime lyotardiana, tanto para a filosofia como para as manifestações artísticas, sem retornar à tecnociência como se esta fosse o sentido extrínseco da própria estética do sublime. Todavia, esta relação não deve ser subestimada, e por esse motivo, ela será analisada aqui, para encerrar esta dissertação, com a intenção de esclarecer o que é a tecnociência para Lyotard, e como o sublime se lhe opõe “taticamente” quanto à questão da matéria.

A oposição tática entre a postura do sublime e da tecnociência diante da matéria consiste no seguinte: enquanto o sublime é o lançamento do sujeito à matéria pela abstenção do *quid*, a tecnociência mede seu desempenho, na tentativa de dominação da matéria, pela intensificação do *quid*. Se as posturas ontológicas de um e outro se diferem, é porque seus objetivos são também diferentes. Se o sublime suspende o sujeito ativo e a tecnociência o incentiva, o sublime está mais próximo da desilusão humanista do que a tecnociência, que mesmo provando da matéria indesejada, crê na possibilidade de que o sujeito, o espírito humano seja mais que uma tendência passageira de complexificação, seja o próprio enunciador desta tendência.

Do mesmo modo que analisamos a estética do sublime, a partir de sua retomada na modernidade, como parte de um processo constante de instabilidade do campo artístico, devido ao questionamento exaustivo a que os artistas se lançam em suas experimentações, e principalmente à condição desregulada entre o que pode ser concebido e o que pode ser apresentado, entre o racional e o sensível, a tecnociência também faz parte do ensino geral da modernidade, desta mesma condição desregulada, mas toma parte disso pela ânsia de antecipar as respostas racionalmente.

Ora, se nos voltarmos ao diagnóstico traçado por Husserl da crise das ciências na modernidade entenderemos que esta crise não é particular às ciências, porque não é propriamente uma crise epistemológica, mas uma crise cultural da humanidade moderna e contemporânea, uma crise, sobretudo, da subjetividade. As tecnociências são o resultado de um processo crescente de substituição da razão normativa pela razão técnica e instrumental nas ciências; este processo é descrito por Husserl com muita perspicácia, embora a sua conclusão e a de Lyotard sobre este mesmo processo sejam diametralmente opostas.

Contudo, o diagnóstico traçado por Husserl insere o tema da crise das ciências na modernidade, notadamente, do esvaziamento do sentido das ciências para a

humanidade e da conseqüente sobrevalorização de seu desempenho técnico, na ordem de toda a análise daquilo que, em decorrência desta crise, passa a levar o nome de tecnociência, desde as reflexões dos pensadores da Escola de Frankfurt, que popularizam esta terminologia na filosofia, até às meditações de Lyotard sobre o assunto; deste modo, não seria demais apresentar a análise de Husserl para compreender melhor o cenário sobre o qual assenta a perspectiva lyotardiana da tecnociência, já que esta deve ser entendida, sobretudo, a partir da substituição da razão normativa, da razão filosófica, como diz o próprio Husserl, pela razão técnica.

No texto de Husserl *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental*, organizado a partir das conferências feitas em Viena e Praga, em 1936, o autor revela uma crise que assola a humanidade europeia cultural e existencialmente. A crise nas ciências identificada por Husserl não diz respeito, como foi dito, a problemas metodológicos ou mesmo epistemológicos: o problema das ciências, de modo geral, na modernidade e na contemporaneidade, refere-se à crescente tecnicização e formalização das ciências – notadamente, da matemática e da física – que conduzem o cenário científico a uma perda de sentido das ciências para o mundo da vida.

Segundo Husserl, a razão filosófica que aparece na humanidade grega como *telos*, como destinação da humanidade europeia, é retomada e ampliada na modernidade a partir da tentativa de criar uma filosofia universal, na qual as ciências radicam e se voltam a ela, necessariamente. Sobretudo, Husserl destaca o significado da palavra “crise” como decisão: para o autor, cabe a nós, filósofos compromissados e sérios de nosso tempo, decidir se levamos a cabo esta tarefa teleológica deixada pelos gregos, qual seja, a tarefa de emplacar uma humanidade baseada na razão filosófica e normativa, ou se, caso contrário, permaneceremos conformados com a condição absolutamente niilista que assola as ciências e também a metafísica.

Diante desta escolha, vejamos como Husserl traça a etiologia desta crise, defendendo que o seu método da fenomenologia transcendental pode vir a ser a racionalidade precisa para levar a diante a razão filosófica como *telos* da humanidade europeia – e conseqüentemente, extra europeia -, o que o coloca, certamente, dentre a classe de filósofos dispostos a lutar pelo resgate do destino racional normativo da humanidade. Durante o texto, Husserl cita alguns pensadores determinantes para o estabelecimento inaugural da modernidade, considerando que a marca deste novo modo de pensar e viver, que deseja superar os modos de pensar e viver medievais surge com o desejo de uma universalização das ciências (com Galileu), e finalmente, da própria filosofia (com Descartes).

Uma observação notória e constante de Husserl, traço próprio de sua investigação histórica e sistemática dos motivos que fomentaram tal crise, é o fato de que muito além do solo conscientemente preparado, tanto por Galileu quanto por Descartes, para as suas reflexões, é preciso desvelar algumas considerações que, dadas como obviedades, constituem na verdade grande parte da crítica dirigida por Husserl ao processo de separação entre as ciências e a filosofia e, conseqüentemente, à perda de sentido das ciências para o mundo da vida.

Com Galileu, a ânsia por uma universalização das ciências da natureza é já fundada sobre um terreno de obviedades que passaram ilesas às reflexões do próprio pensador, dando origem tão logo ao esvaziamento das ciências. O processo pelo qual a agrimensura passa de uma prática empírica para a geometria pura já era o pano de fundo sobre o qual Galileu pôde promover a sua matematização da natureza: a partir da substrução, ou seja, a partir da remissão idealizadora das coisas da natureza ao campo da geometria pura, os corpos podem ser objetivados sistematicamente, enquanto figuras, a um plano idealizado espacial e temporalmente. Desse modo, aquilo tudo que é levado ao campo da geometria pura para ser pensado idealmente oferece-nos valores aproximativos dos corpos em relação às figuras-limites.

A matemática como regente da natureza dá a oportunidade às ciências, à física aí nascente, de criar “objetividades ideais”, através da figuração espaço-temporal dos corpos idealizados. Ora, a conclusão de Galileu é: eis um método universalmente comprovável e funcional a qualquer sujeito racional que o empreender. Entretanto, a matéria dos corpos somáticos, ou como diz também Husserl, os *plena* não podem ser diretamente substruídos como as figuras dos corpos, pois não há um modo incrementado para medir com precisão e exatidão esta matéria; isto não foi, contudo, motivo suficiente para que não fossem concebidas medidas sempre aproximativas dos *plena*, criadas por um método indutivo indireto. A geometria passa, deste modo, ainda com Galileu, por um processo de aritmetização intenso, com a criação de fórmulas, de grandezas formais, de unidades ideais de medida, destacando, assim, o caráter crescentemente agregado às ciências de um formalismo puramente simbólico, simplesmente vazio de sentido para o mundo da vida – horizonte infinito das percepções e vivências do sujeito, campo inultrapassável de toda a práxis humana.

Os conceitos simbólicos e a formalização em que se transforma a ciência, cada vez mais, divorciada dos fundamentos metafísicos (estes também profundamente problemáticos), levam-na a uma independentização da filosofia e da razão filosófica, de modo que a aceleração descontrolada da tecnicização a conduz ao esvaziamento de seu sentido para

o mundo. Mas isto é velado porque o empreendimento metodológico e técnico das ciências garante, não obstante, um sucesso próprio devido às constantes hipóteses e confirmações com as quais elas vêm tratar formalmente, sendo o seu valor e validade mensurados pelo seu desempenho nesse jogo: a ciência se esvazia de sentido, e a técnica preenche esse “vazio”.

Esse é precisamente o solo, pleno da certeza de um mundo de corpos puro e universal, que, deixado aberto por Galileu, serve como obviedade inquestionada também para Descartes. Para Husserl, Descartes é uma figura inaugural da modernidade; ao mesmo tempo em que o francês empreende novamente o *telos* da razão tal como deixado pelos gregos, ele opera uma ampliação deste destino que define a ambição própria da modernidade: a criação de uma filosofia universal.

Na análise de Husserl da teoria cartesiana, Descartes percorre seu caminho pelas vias de um contrassenso oculto que acaba por arruinar o seu projeto racionalista. Para extirpar a dúvida universal e alcançar o fundamento último filosófico para as ciências objetivas é preciso se livrar de todas as concepções anteriores do mundo pré-científico, o que leva Descartes a um procedimento de análise que exige uma *époche* – pôr entre parênteses – radicalmente cética, na qual qualquer juízo, conhecimento, valorização ou posição de validade deve ser suspenso; todo o mundo da vida pré-dado é suspenso. O solo apodítico encontrado, finalmente, por Descartes para o fundamento último para as ciências objetivas, o ego cogito, não está, ele próprio, no mundo objetivo – e Husserl questiona, com sagacidade, qual o sentido de pensar um eu “sem fora”. Para Descartes, se eu me abstenho de qualquer tomada de posição acerca do ser ou não ser das coisas do mundo da vida é porque estou, justamente, numa condição isenta de pressupostos, e sou capaz, então, de levar esta *époche* a sério.

A exclusão da dúvida universal também ocorre nesse registro: posso duvidar de qualquer coisa, exceto de que sou eu mesmo a duvidar – a *époche* então operada revela o solo apodítico, fundamento último para as ciências objetivas, a evidência que Descartes procurava, no “eu sou”. Desta forma, a validade de ser do mundo advém, portanto, absolutamente da esfera subjetiva, e tudo o que se dá no mundo da vida, quando neste estado de *époche*, será agora visto por mim como “fenômeno”; o próprio mundo se tornou as minhas ideias, inseparáveis das minhas cogitações.

Mas Husserl, certamente, não se satisfaz com esta saída de Descartes. Para o fenomenólogo, Descartes não levou a *époche* às últimas consequências, e acabou por incorrer num erro fundamental: logo que Descartes chegou no ego cogito como fundamento último, manteve este fundamento inquestionado. A constituição egóica de Descartes se isola do mundo da vida e funda um dualismo mente-corpo ao separar definitivamente o eu que opera a

époché – que se estende a todo outro “eu” que assim o possa fazê-lo a fim de comprovar seu método – do mundo da vida; tudo no horizonte infinito do mundo da vida lhe aparece agora como fenômeno, menos o próprio ego cogito. Ora, o eu que leva a cabo a *époché* só o faz na medida em que é no mundo; mesmo o ego cogito assenta, em última instância, num ser humano, num corpo somático no mundo da vida.

Desta forma, critica Husserl, Descartes se abstém de colocar todo o eu, todo o homem e a subjetividade que incorpora o ego, e conseqüentemente, toda a intersubjetividade, e assim a humanidade como um todo, na posição de um fenômeno no mundo. Isso não é tudo; a subjetividade como intencionalidade, conceito caríssimo à fenomenologia, que significa a razão na atualidade, o princípio de que a percepção é sempre percepção de algo, exige que se leve em conta o mundo da vida como correlativo ao sujeito – o que já se encontra em Kant, mas de modo velado e não desenvolvido.

Das reflexões de Descartes se originam tanto o empirismo como o racionalismo. O primeiro, muito mal visto por Husserl, conduz a filosofia e a ciência, de Hobbes e Locke a Berkeley e Hume àquilo que Husserl chama de psicologismo, método que consiste basicamente em tratar a esfera do ego como uma esfera psicológica que, se apresenta numa performance semelhante à dos corpos físicos, tratados pelas ciências da natureza. Do outro lado, o racionalismo leva a cabo a tarefa já indicada por Descartes, de conceder à matemática o título de ciência mestra: principalmente com Leibniz, que forja agora uma “mathesis universal” através de uma metodologia reconhecidamente sistemática.

O ponto de inflexão no racionalismo aparece com Kant, que dá uma saída interessante, mas ainda insuficiente aos olhos do fenomenólogo. Kant é o primeiro a analisar o processo de matematização da natureza e a própria recepção do dado como algo problemático; mas Kant não desenvolve plenamente a descrição da condição da intencionalidade a ponto de empreender na sua teoria um *a priori* do próprio mundo, tal como Husserl crê fazer com a fenomenologia transcendental.

Resta que a saída que Husserl aponta para retomar o projeto racional moderno, reassumindo a responsabilidade com o *telos* deixado pelos gregos, de guiar as ciências por uma razão filosófica através do sentido – intencional – para o mundo da vida, pela prática do método de redução transcendental (o que não parece muito compensatório para Merleau-Ponty) não é a mesma saída apontada por Lyotard. Não pode haver uma metanarrativa derradeira para o filósofo francês: apostar em uma, como Husserl aposta na fenomenologia transcendental, deixando claro que esta é a única e verdadeira saída para a restituição da crise das ciências e da filosofia, significa insistir no erro, investir em mais uma

iniciativa humanista pretensamente emancipatória fadada ao fracasso – é preciso assumir a urgência dos pequenos discursos, das micrologias de Adorno. Esta fratura no interior da filosofia e das ciências acaba por apontar dois caminhos diferentes, ressaltados por Lyotard no texto *O tempo, hoje* (p. 65 – 83) presente em *O inumano*, destacados na longa passagem a seguir:

Hoje, o pensamento parece ser obrigado a tomar parte do processo de racionalização. Qualquer outro modo de pensar está condenado, isolado e rejeitado pelo fato de ser irracional. Desde o Renascimento e da idade clássica, digamos, Galileu e Descartes, um conflito latente opõe o racionalismo às outras formas de pensar e de escrever, nomeadamente à metafísica e à literatura. Com o Círculo de Viena, a guerra é declarada abertamente. Em nome do mesmo motivo «ultrapassar a metafísica», Carnap por um lado, Heidegger por outro, cortam a filosofia ocidental em dois lados, o positivismo lógico e a «ontologia» poética. [...] Podemos dizer que a primeira opção concorda, em certa medida, com o tipo de racionalidade exigido pela mônade em expansão. O que, no entanto, limita a sua concordância perfeita com a complexidade, é esse resto de filosofia humanista, o qual está escrito, paradoxalmente, no princípio de que a linguagem é um instrumento utilizado pelo espírito humano. É de fato possível, e foi real, que numerosas proposições, fossem elas bem formadas e estabelecidas segundo os critérios das novas ciências, não tivessem, à primeira vista, nenhuma utilidade ou evidência para o espírito humano. Ora, esta mesma dificuldade pode ser considerada precisamente como o sinal de que o «utilizador» verdadeiro da linguagem não é o espírito humano enquanto humano, mas a complexidade em movimento, cujo espírito é somente um suporte transitório. [...] Quanto à segunda opção, a que qualifiquei de ontológica, está, por natureza, virada para esses modos de linguagem cujo léxico e sintaxe têm por único objetivo descrever de forma exaustiva os objetos aos quais se refere. Por entre esses modos de linguagem, podemos mencionar, a diversos títulos, a conversação livre, o julgamento reflexivo e a meditação, a associação livre (no sentido psicanalítico), a poética e a literatura, a música, as artes visuais e a linguagem cotidiana. [...] O que estas formas diversas, ou mesmo heterogêneas, têm em comum, é a liberdade e a não preparação com que a linguagem mostra ser capaz de receber o que pode acontecer no «meio falante» e de ser acessível ao acontecimento. De modo que podemos perguntar se a verdadeira complexidade não consistirá nessa passibilidade em vez de se situar na atividade de «reduzir e construir a linguagem», como Carnap o propunha. (LYOTARD, p. 78 – 79)

Podemos notar, em primeiro lugar, que frente à oposição entre os dois modos que se tornaram vieses da filosofia contemporânea, o positivismo lógico de um lado e a ontologia de outro, o gênero da tecnociência está para o primeiro assim como o gênero da estética do sublime está para o segundo. As táticas diferentes adotadas pela tecnociência e pela estética do sublime em relação à questão da matéria dizem respeito, portanto, às diferentes tomadas de posição diante da crise da subjetividade que afeta as ciências e as artes, de forma que cada um desses gêneros promove, ao seu próprio jeito, a acessibilidade ao acontecimento. Podemos ver também que o próprio Lyotard se posiciona, no final da citação, do lado do pensamento engendrado pela ontologia – um dos motivos que provavelmente fortifica a crítica de Lyotard à conjugação entre o positivismo lógico e a tecnociência, que

trabalham juntos em prol de uma continuação ilimitada da ilusão humanista que (estranhamente) ainda fomenta esse viés, como destaca Lyotard.

A definição da tecnociência em Lyotard adquire, com isto, uma caracterização em certa medida ambígua ou ambivalente. Como a caracterização da tecnociência se dá pela subordinação de frases da razão ao fomento do melhor desempenho pragmático – da melhor performance – possível, poderemos considerar a tecnociência para Lyotard: 1) ambígua, se admitirmos que o deslocamento da função da ideia da razão, que agora atesta a determinação do sujeito e da própria razão pela matéria, entra em conflito com a ânsia do sujeito ativo pela dominação do desconhecido e do indeterminado, que motiva os humanos a investirem furiosamente na “tática” orientada pela tecnociência, através mesmo de uma ilusão humanista; ou, 2) ambivalente, se admitirmos que o deslocamento da função da ideia da razão em Lyotard não entra em conflito com o desejo (e em alguma medida, com o sucesso) reconhecidamente humano de reter, administrar, conservar, transformar e dominar a matéria. Se considerarmos a tecnociência ambígua em Lyotard, é porque reconhecemos que não podemos definir esse discurso como uma forma de complexificação que é obra, concomitantemente, da liberdade do sujeito e da necessidade da matéria, e se considerarmos a tecnociência ambivalente, é porque, ao contrário, a forma de complexificação da tecnociência, operada em certa medida pela astúcia do sujeito ativo – que tem sérias pretensões de dominação do ser, da ocorrência – contribui para uma rede cósmica de complexificação, inumana, indesejada, inapresentável.

A insistência nesses termos, usados despretensiosamente, deve servir para indicar precisamente o seguinte: em textos diferentes de *O inumano* podemos encontrar passagens que afirmam que a tecnociência é a expressão de uma insólita tentativa de dominação do ser (da ocorrência, do acontecimento, da frase) por parte do sujeito ativo, sendo esse processo historicamente motivado desde Descartes; mas também podemos encontrar fragmentos que afirmam que a tecnociência, a despeito do sujeito espontâneo que mede seu desempenho, é o cumprimento de um “instinto de vida cósmico”, como diz Gualandi (Cf. Gualandi, 2007, p. 159).

Os termos desta indecisão parecem análogos à questão da compatibilidade ou não entre a liberdade do sujeito e a determinação factual, a necessidade. Podemos interpretar que Lyotard entra frequentemente em contradição ao assumir que o sujeito ativo que fomenta o discurso da tecnociência é o grande sujeito dominador, que rasga os enredos da filosofia moderna na busca cega pelo conhecimento do desconhecido, ou podemos interpretar que mesmo o horizonte do arsenal de espontaneidade do sujeito, em sua empreitada mais incisiva,

em seu desejo sempre renovado, ainda assim está submetido a uma pulsão de “neguentropia”, da tendência de uma complexificação da matéria em escala cósmica:

Será então tentador pensar que o que chamamos pesquisa e desenvolvimento na sociedade contemporânea e cujos resultados não cessam de desestabilizar o nosso meio, é muito mais o efeito de tal processo de complexificação «cosmolocal» do que a obra do gênio humano empenhado em descobrir a verdade e em fazer o bem. (LYOTARD, p. 68)

Gualandi critica Lyotard por desresponsabilizar o sistema com a crença na segunda opção. Mas este parece mais um caso, como muitos em Lyotard no qual o autor não se decide plenamente entre duas perspectivas irreconciliáveis, atestando mais um diferendo: o filósofo reconhece o deslizamento a que Gualandi também nos atenta, e por isso retoma constantemente a crítica fervorosa à tecnociência e, principalmente, à tendência ilusória de um humanismo que a sustenta. O comentário ácido de Lyotard a respeito da tecnociência geralmente vem acompanhado da contestação à pragmática da lógica aplicada na informática e na inteligência artificial. Do mesmo modo, ao conceder também à tecnociência uma função de complexificação ontológica, que se insere em redes cósmicas de complexificação da matéria, Lyotard alivia – novamente – o peso da função efetiva da espontaneidade do sujeito no âmbito mesmo do que é alcançado pela tecnociência.

Por um lado, Lyotard dirige uma crítica às ambições da tecnociência de superar (pragmaticamente) a relação enigmática entre corpo e espírito – Husserl talvez acrescentasse: sem qualquer explicação –, motivada por algumas doutrinas filosóficas que supõem que não há mais que uma diferença de grau entre um e outro. Em outras palavras: o trabalho, o problema das tecnociências na contemporaneidade, para Lyotard, é garantir a possibilidade que um corpo adaptável a condições extra terrestres possa ser aliciado ao espírito humano, que precisa ser, por sua vez, um codificador capaz de se adaptar a este novo corpo, que não é o humano.

Os primeiros textos de *O inumano* trazem a temática da explosão solar como condição última para a extinção da humanidade – ao menos como a conhecemos – e focalizam no empenho das tecnociências em encontrar um novo corpo não humano, um novo *hardware* para a nossa linguagem, o nosso *software*. Para Lyotard, isso aparece como algo duplamente ilusório: primeiro, porque e acima de tudo há um pressuposto humanista, encoberto por essa motivação das tecnociências, que consiste na consideração de que mesmo após uma explosão solar, a espécie humana precisa continuar existindo, tão magnífica e significativa ela é para o cosmos, segundo, porque acreditar que o novo (suposto) corpo ao

qual se adequará a (suposta) linguagem do espírito é, no mínimo, alargar a noção daquilo que temos como o humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando analisamos, no primeiro capítulo, a influência de Kant na constituição do sublime lyotardiano, deixamos claro que a fidelidade do filósofo francês ao sublime kantiano não poderia ser concebida sem considerarmos os deslocamentos e as adaptações de um ao outro: a leitura de Lyotard do texto kantiano é também o que o leva a chegar às conclusões tão diferentes, quase opostas à do próprio Kant, quanto àquilo que o sublime deve, por fim, afirmar nesta filosofia que, aos poucos, deixa de ser uma filosofia do sujeito para se transformar em uma filosofia da matéria.

A sombra das relações interativas entre as faculdades do espírito e a relevância suprema do modo reflexivo de julgar acompanha, já no segundo capítulo, a formação do sujeito lyotardiano e o nascimento de sua ontologia da matéria. Mas isto também não se faz sem um profundo deslocamento, quando da analogia entre as faculdades kantianas e as famílias de frases de Wittgenstein, Lyotard retira do sujeito a responsabilidade de ser o enunciador da frase na linguagem – esta responsabilidade cabe ao destinador da frase matéria, o ser, que Lyotard prefere chamar de ocorrência e que permanece desconhecido pelo sujeito.

Todo um edifício subjetivo é delicadamente construído para ser, em seguida, implodido: o sujeito lyotardiano é tão frágil, tão efêmero, tão instável, que mesmo o que lhe afirma a liberdade, mesmo a sua capacidade de síntese e complexificação, não passa de mais um fio tecido em uma teia cósmica, que nega ao humano o reinado da destinação do sentido, do ser, ou do deus. Resta-nos apenas escolher entre a dor de sermos renegados pelo deus, ou alívio de nunca termos sido, de fato, o que há no cosmos de mais próximo desta perfeição.

Reduzimos, com isto, a questão tanto do sublime quanto da tecnociência ao problema genérico de compreender se pode haver uma compatibilidade ou não entre a liberdade de criação e dominação do sujeito, de um lado, e a determinação do mesmo e da sua razão à matéria, de outro, ou seja, se a produção do sujeito, seja pela estética ou pela ciência, o que seria o mesmo que dizer, pelo sublime ou pela tecnociência, pode ou não ser conciliada ao princípio ontológico da antecedência e determinação da matéria em relação ao sujeito, ao sentido, ao mundo – o que contribui com o deslocamento ou mesmo a inversão da função da ideia da razão, de Kant para Lyotard, como sugerimos no início do último capítulo. Classificamos esta indecisão entre a compatibilidade ou incompatibilidade como um diferendo no interior da filosofia lyotardiana.

Se considerarmos que não seria possível conciliar o empreendimento do sujeito espontâneo e ativo diante da linguagem e da tecnociência com a determinação, tanto

do sujeito quanto da razão, pela matéria, então a compreensão da tecnociência para Lyotard adquire um caráter ambíguo; mas, se por outro lado, aceitássemos a possibilidade de conciliação, de compatibilidade entre a espontaneidade astuciosa do sujeito com a sua determinação e de sua própria razão pela matéria, o que seria justificado em Lyotard pelo cumprimento “cosmolocal” da complexificação da matéria, então o empreendimento da tecnociência para o filósofo francês pode ser considerado, antes, ambivalente. Por mais que haja argumentos suficientes para fomentar longas meditações sobre o assunto, deixaremos este serviço aos devaneios posteriores do leitor; cabe-nos não mais que sugerir que a segunda opção é muito interessante, e apontar o porquê disso.

Ao considerarmos válida a segunda opção, de uma compatibilidade entre a liberdade do sujeito – tanto na arte como na ciência – e a sua determinação e de sua razão pelo “monstro material” que persegue a ontologia lyotardiana, angariamos um argumento complementar para assumir a intensidade do deslocamento operado por Lyotard quanto à função da ideia da razão. Reconhecemos que a função da ideia da razão em Lyotard deixa de ser como era para Kant: ao invés de afirmar a liberdade do sujeito diante da determinação factual da natureza, a ideia da razão, mantendo a definição de uma ideia inapresentável, inexprimível, inarticulável, deve com Lyotard atestar, ao contrário, a determinação da matéria (que como já vimos, é anterior mesmo à natureza e ao sujeito) sobre o sujeito e a própria razão (a própria liberdade).

Se os empreendimentos ontológicos da estética contemporânea – a saber, do sublime – e também os da tecnociência não podem mais ser fielmente expressos como um capítulo dos insaciáveis périplos dos desejos humanos, então a odisseia da matéria incalculável e indesejada não tem mais qualquer oposição que a impeça de se fazer o totem da última filosofia de Lyotard, e também de toda a sua leitura da filosofia kantiana, de toda a sua influência e crítica da fenomenologia, de toda a insistência literária de Diderot, de toda a sua filosofia das frases, de toda a sua ontologia inumana.

Entre o sublime e a tecnociência... Mais uma nuance: entre o desapossar do espírito e o se apossar da matéria.

REFERENCIAS

- ANAHORY, Ana. “*Leituras do sublime: Lyotard e Derrida*”. In: Revista Philosophica 19/20. Lisboa, 2002, p. 131-154.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.
- BELAVAL, Yvon. *L’esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Éditions Gallimard, 1973.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime*. Campinas, SP: Papirus: Editora da universidade de Campinas, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica em Kant*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- DIDEROT, Denis. *Diálogo entre D’Alambert e Diderot*. In: Os pensadores. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.
- _____. *O sonho de D’Alambert*. In: Os pensadores. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.
- FIGUEIREDO, Virgínia. “*O sublime explicado às crianças*”. In: Revista Transformação, vol nº 34. Marília, São Paulo: UNESP, 2011.
- FONTENAY, Elisabeth de. *Diderot o el materialismo encantado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- GIACOIA, Oswaldo Junior. “*Nietzsche: fim da metafísica e os pós-modernos*”. In: *Metafísica contemporânea*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- GUALANDI, Alberto. *Lyotard*. Trad. Anamaria Skinner. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- GOMES, Helder. “*Arte, experimentação e vanguarda no pensamento de Jean-François Lyotard*”. In: Revista Filosófica de Lisboa: nº 21, 2002.
- J. DERRIDA, V. DESCOMBRES, G. KORTIAN, P. LACQUE-LABARTHE, J-F. LYOTARD, J-L. NANCY. *La faculté de juger*. Paris: Les éditions de minuit, 1985.
- HUSSERL, Edmund. *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental: uma introdução à filosofia fenomenológica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- _____. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LYOTARD, Jean-François. *Le differend*. Paris: Minuit, 1983.
- _____. “*A propos du différend*.” In: Réécrire la modernité – Les cahiers de philosophie nº 5. Lille: Nouvelle série Printemps: 1988 – a.

_____. “*Les lumières, Le sublime*”. In: Réécrire la modernité. Les Cahiers de Philosophie 5. Lille: Nouvelle série Printemps, 1988 – b.

_____. *L’interêt du sublime*. In: *Du sublime*. Paris: Éditions Belin: 1988 – c.

_____. *Lições sobre a analítica do sublime*. Campinas: Papirus, 1993 – a.

_____. *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2º Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

_____. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993 – b.

_____. *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*. Paris: Hermann Philosophie, 2008.

_____. *Les transformateurs Duchamp*. Paris: Universitaire Pers Leuven, 2010.

NANCY, Jean-Luc. *L’offrande sublime*. In: *Du sublime*. Paris: Éditions Belin, 1988.

PIGEAUD, Jackie. *Introdução*. In: *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SÜSSEKIND, Pedro. “*Lyotard e a atualidade do sublime*”. In: *Friedrich Schiller: do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011 (Coleção Filô/estética;1)

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Editora nova cultura, 1999.

WITTGENSTEIN, L. *Da certeza*. Lisboa: Edições 70, 1969.

ANEXOS

ANEXOS

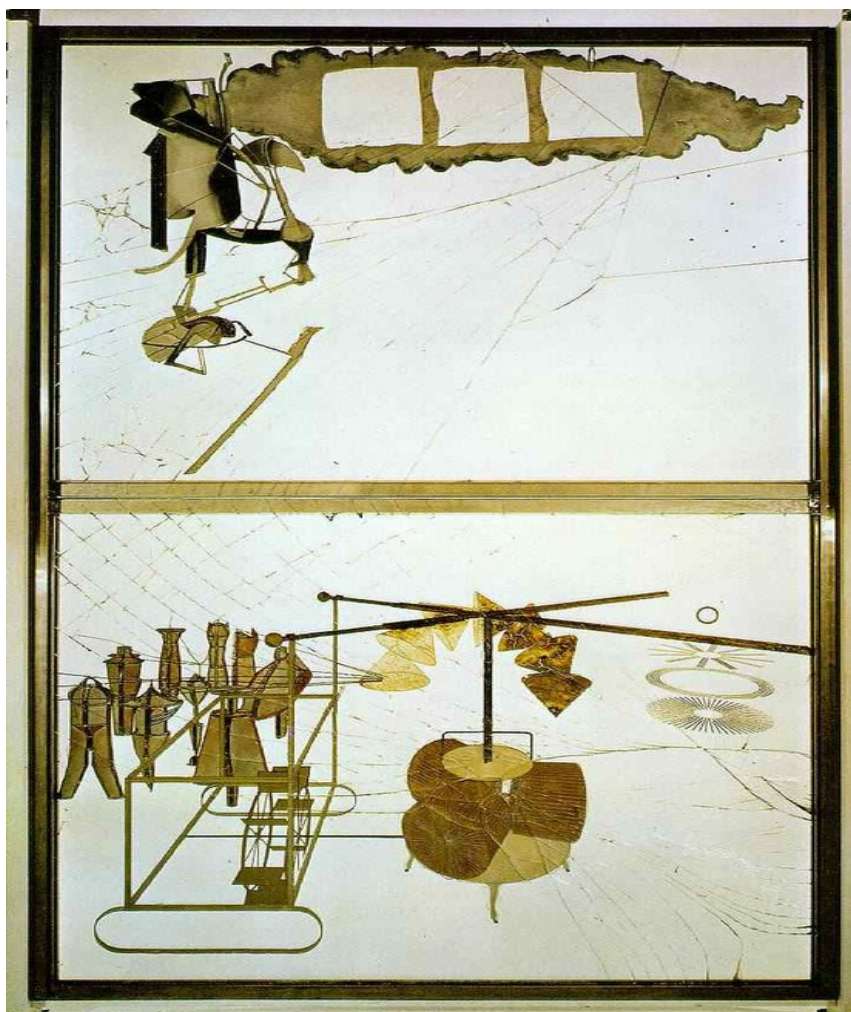
Figura 1

Nu descendant un escalier (Nu descendo a escada) – Marcel Duchamp, 1912. 146 cm x 89 cm. Museu de arte da Filadélfia.

Figura 2

Boîte verte (caixa com anotações e projetos da obra *Grand Verre*) – Marcel Duchamp, 1915 – 1923. Museu de arte da Filadélfia.

Figura 3

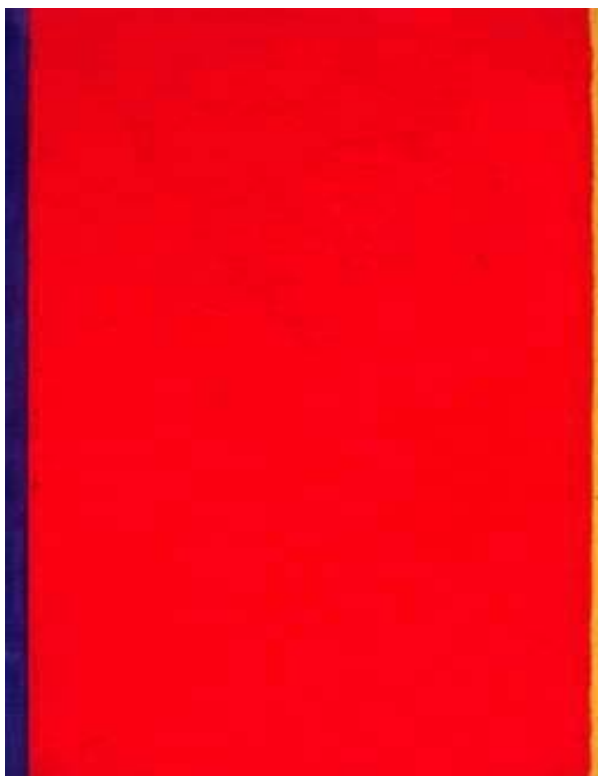


Grand Verre (Grande vidro) – Marcel Duchamp, 1915 – 1923. 277,5 cm x 175,9 cm. Museu de arte da Filadélfia.

Figura 4

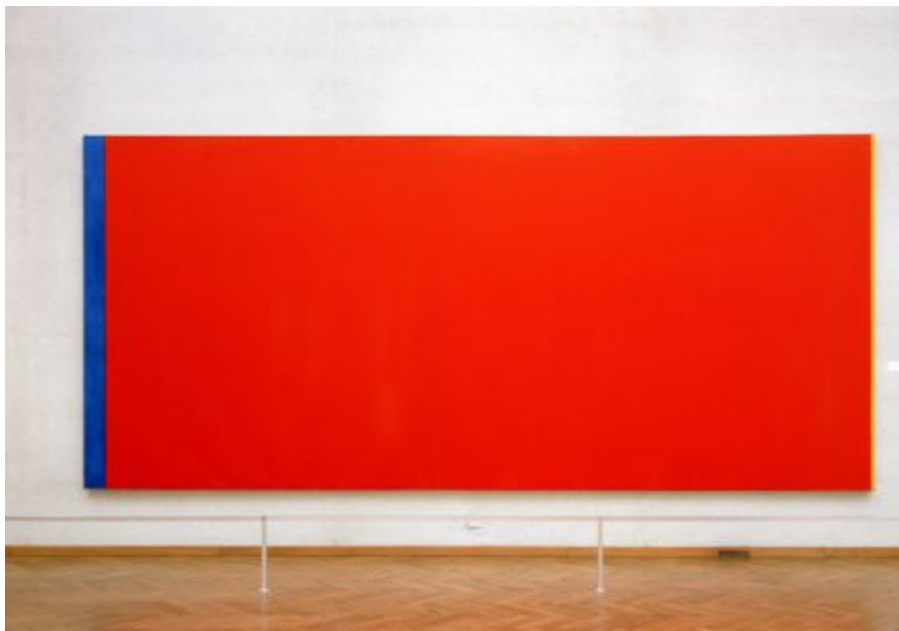
Étant donnés: 1° la chute d'eau; 2° le gaz d'éclairage (Sendo dado: 1° a queda d'água; 2° o gás da iluminação) – Marcel Duchamp, 1936 – 1946. Museu de arte da Filadélfia.

Figura 5

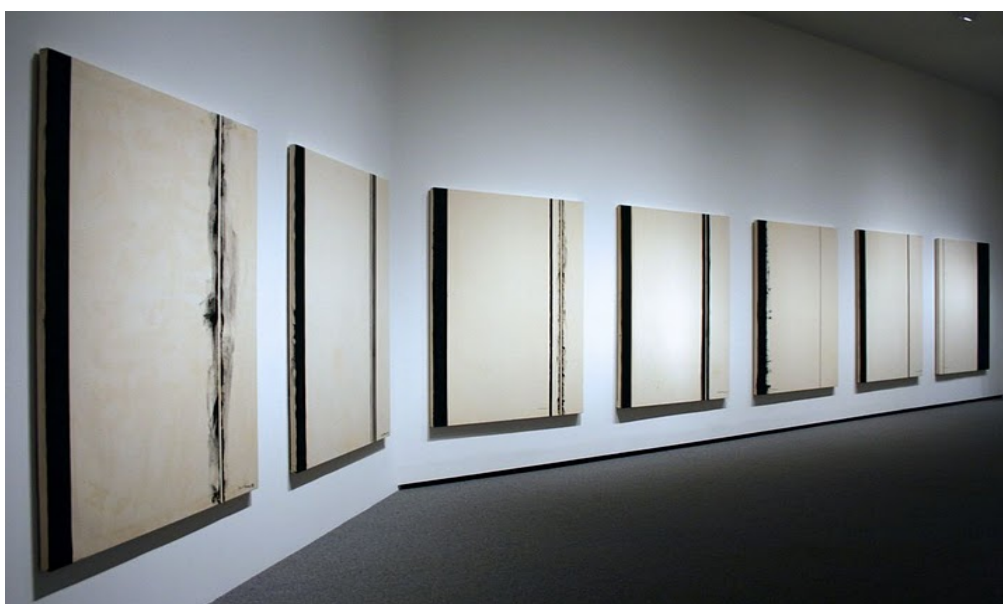


Who's afraid of red yellow and blue?I (Quem tem medo do vermelho, do amarelo e do azul?)

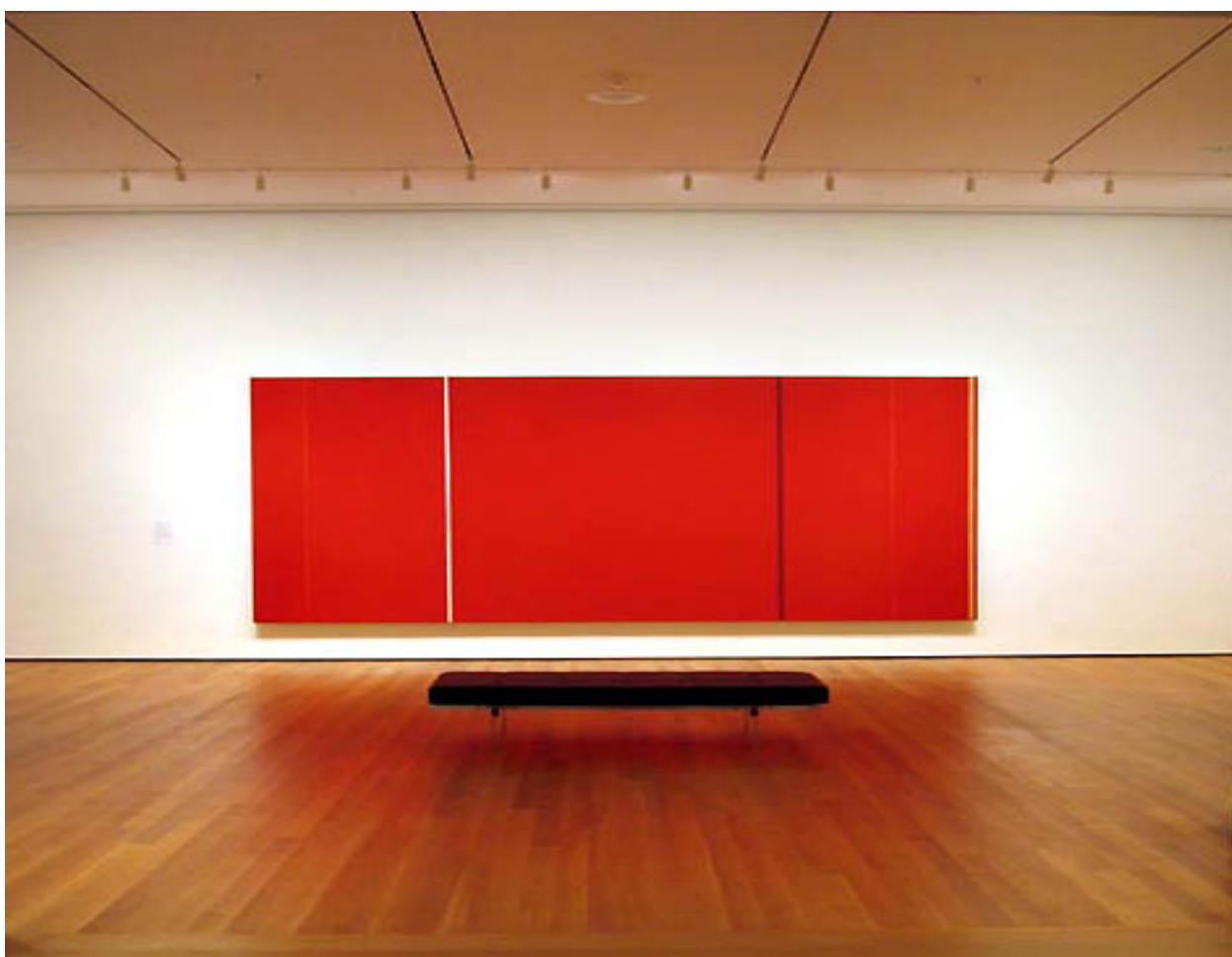
I) – Barnett Newman, 1966 – 1970. 190 cm x 122 cm. Museu de arte moderna de Nova Iorque.



Who's afraid of red, yellow and blue?III (Quem tem medo do vermelho, do amarelo e do azul?) (segundo quadro de uma série de quatro)– Barnett Newman, 1966 – 1970. 224 cm x 544 cm. Museu de arte moderna de Nova Iorque.

Figura 6

The stations of the cross (As estações da cruz) – Barnett Newman, 1958 – 1966. Série de 14 quadros. Galeria nacional de arte de Washington.

Figura 7

Vir Heroicus sublimis – Barnett Newman, 1950 – 1951. 242 cm x 541 cm. Museu de arte moderna de Nova Iorque.