



Lyotard e Feldman: ecos do agora de Newman.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

João Paulo Costa do Nascimento
Instituto de Artes/UNESP – jpcn@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo apresentar de forma sucinta as características especiais do conceito de sublime de Jean-François Lyotard, conforme abordado na obra *O Inumano* (1997), bem como relacioná-lo a obra musical de Morton Feldman. As referências metodológicas são os comentários de René Van de Vall sobre o sublime lyotardiano, bem como os comentários de Safatle e Gareau sobre a obra de Feldman. Conclui-se, por fim, que o sublime de Lyotard e a superfície de Feldman se identificam pelo modo como descrevem a sensação do tempo.

Palavras-chave: Sublime. Superfície. Jean-François-Lyotard. Morton-Feldman. Barnett-Newman.

Lyotard and Feldman: Newman's Now Echoes.

Abstract: This paper aims to present briefly the special features of the Jean-François Lyotard's concept of sublime, as discussed in *The Inhuman* (1997), and relate it to the Morton Feldman's musical work. The methodological references are the comments from René Van de Vall on the Lyotard's sublime, and the comments from Safatle and Gareau on Feldman's work. Finally, it is concluded that Lyotard's sublime and Feldman's surface are identified by how they describe the sensation of time.

Keywords: Sublime. Surface. Jean-François-Lyotard. Morton-Feldman. Barnett-Newman.

1. Introdução

A categoria estética do sublime possui uma vasta história que se estende, pelo menos, desde o século I, quando apareceu no tratado de retórica *Peri Hypsous*, atribuído a Longino (SAINT-GIRONS, 2005; CUNIBERTO, 2015). Desde então, esteve presente nos escritos de diversos autores da estética, dentre os quais estão Winckelmann, Addison, Hegel, Schiller, Schopenhauer. Mas é nos escritos de Edmund Burke (1729-1797) e de Immanuel Kant (1724-1804) que o sublime ganha os contornos interessantes à modernidade, caracterizando-se por uma certa oposição ao conceito de beleza. O sublime, ao acentuar esta diferença em relação ao belo, contribuiu para o ideário estético que está na base do processo de autonomização das artes em relação ao regime da representação (LYOTARD, 1997, p. 101-103), a partir do qual temos a possibilidade de um abstracionismo artístico, de uma nova valorização da música no cenário das artes e da iminência das chamadas vanguardas. Este é o contexto encontrado em finais de século XVIII e início do XIX. Sua relação com música é desde então conhecida, uma vez que autores como E. T. A. Hoffmann o utilizaram na tentativa de valorização da música instrumental presente no início do romantismo (VIDEIRA,

2010). O sublime teria pautado, também, a produção das vanguardas, desde finais do século XIX e durante o século XX (LYOATRD, 1997, p. 106). No século XX, destacam-se as abordagens de Adorno e de Lyotard (SAFATLE, 2014).

Sabemos que tal conceito adentra a filosofia de Jean-François Lyotard (1924-1998) no ensaio *Resposta à pergunta: o que é pós-moderno?* (1993), com o intuito de esclarecer as diferenças entre uma arte moderna e outra pós-moderna, a partir de um referencial Kantiano. Ele escreveu *Lições sobre a analítica do sublime* (1993), obra dedicada a comentar o sublime da *Crítica da faculdade do juízo* (2010). Mas é na obra *O Inumano: reflexões sobre o tempo* (1997) que a elaboração de Lyotard atinge um nível mais completo e original. Tendo em vista o conceito de sublime presente em *O Inumano*, o presente trabalho coloca as seguintes questões:

1. Qual a especificidade da formulação dada por Lyotard ao conceito de sublime? Quais suas principais características e quais seus principais acréscimos?
2. Quais são os exemplos de obras musicais que mais se aproximam à estética do sublime de Lyotard?

Portanto, os objetivos deste trabalho são: primeiro, apontar, de forma sintética, as características do conceito de sublime em *O Inumano*; segundo, apontar a obra de Morton Feldman como um dos exemplos musicais adequados a tal pensamento estético.

2. O Sublime de Lyotard

Para se compreender o sublime na obra de Lyotard, devemos entender como o filósofo absorve a herança histórica de tal conceito, principalmente, a partir das abordagens de Burke e de Kant. Em Longino, o sublime descreve o estado de êxtase e o sentimento de “elevação” gerado pelas grandes passagens da arte literária (retórica ou poética), sem nenhuma oposição necessária a ideia de beleza. Mas Kant e Burke inauguram a ideia de sublime como um sentimento oposto ao sentimento do belo. Em Burke, o sentimento de sublime está associado à ideia de dor, perigo e de terror, ou seja, uma espécie de terror agradável, oposto ao prazer mais comum proveniente do belo. Ele pode ser suscitado pela observação de fenômenos naturais ou, de forma mais significativa, pela arte literária quando esta gera no sujeito uma “percepção de um risco extremo e, ao mesmo tempo, dá prazer porque se tem a consciência de estar protegido contra a impressão dolorosa” (CUNIBERTO, 2015, p.333). Já para Kant, o sublime é um sentimento paradoxal, experimentado, por exemplo, diante da tentativa de se imaginar o infinito. Caracteriza-se pela coexistência do

sentimento de prazer e de desprazer, provenientes da desproporção entre a faculdade da imaginação – faculdade humana responsável por fornecer dados sensíveis para a síntese subjetiva do conhecimento – e a faculdade do entendimento. Neste caso, a sensibilidade falha em dar substrato sensível para a compreensão do infinito, restando à faculdade da razão a formulação de uma Ideia. O desprazer é causado pela experiência do limite das faculdades sensíveis na apreensão do objeto – o infinitamente grande ou o infinitamente poderoso, por exemplo - enquanto o prazer é proveniente da concordância entre um juízo de insuficiência dos sentidos e uma Ideia da razão, uma faculdade superior ao entendimento, que não é deduzida a partir de dados sensíveis, como é o caso do entendimento (Idem, p.334). Esse salto mostraria certa autonomia e superioridade da razão como faculdade humana, pois esta não seria determinada pela dado concreto e contextual do mundo sensível. Assim, “o sentimento de sublime é evocado quando essa unidade inicial das faculdades é primeiramente ameaçada, e então restaurada em outro nível de consciência” (VALL, 2002 , p.362)¹. Diferentemente de Burke, Kant reserva o sentimento de sublimidade para fenômenos naturais infinitamente grandes ou infinitamente poderosos, e não exatamente para a arte.

Segundo Vall, Lyotard mantém a estrutura contraditória, da “dor” ou “terror” misturada ao “prazer”, presente em Burke (idem, 2002 , p. 363). Mantém também a ideia de falha ou “brecha” na estrutura sintética das faculdades do sujeito, conforme o esquema kantiano. Mas se diferencia de Kant por dois motivos: por observar o sublime a partir das obras de arte e por não valorizar o sublime como uma síntese em um nível de consciência mais elevado, e sim pela manutenção do aspecto de quebra insolúvel entre as faculdades. No entanto, Lyotard se apoia em uma terceira referência: o trabalho artístico e teórico do pintor Barnett Baruch Newman (1905-1970).

Newman é autor de um pequeno e influente texto chamado *O sublime é agora* (1992) e também de um prólogo do qual Lyotard retira a seguinte frase: “os meus quadros não se prestam nem à manipulação do espaço nem a da imagem, mas à sensação do tempo” (NEWMAN apud LYOTARD, 1997, p. 92). Lyotard descreve o uso newmaniano das cores, das linhas e do ritmo. Mas Vall nos adverte para o fato de que “cor, linha e ritmo”, conforme tratados por Lyotard, “não podem ser considerados pelo que eles podem portar” como significado representativo: “é presença, antes que representação, que os faz sublime[s]” (2002, p. 361). E, “mesmo em uma arte visual, como a pintura, sublimidade é um assunto do tempo, não do espaço” (2002, p. 361).

Mas qual a relação entre os materiais pictóricos, o tempo e o agora? Trata-se de um uso das cores e das linhas que, dentro de suas especificidades não figurais e abstratas,

frustra qualquer desejo interpretativo por um significado escondido por detrás da imagem. Importa a imagem mesma, com suas cores, linhas e ritmos vistos como elementos pictóricos puros. Tal uso pode ser exemplificado por uma infinidade de títulos de obras de Newman, tais como *Vir Heroicus Sublimis*, a série *Be*, a série *Here*, dentre outras. A respeito das telas da série *Station of The Cross*, Lyotard escreve:

O[s] quadro[s] representa[m] a presença, o ser oferece-se [sic.] aqui e agora. Ninguém, e muito menos Newman, *me* faz [sic.] vê-lo no sentido de: o narrar, o interpretar. Eu [observador] sou apenas um ouvido aberto ao som que chega do silêncio, o quadro é esse som, um acorde. Erguer-se, tema constante na obra de Newman, deve entender-se como: erguer o ouvido, escutar (LYOTARD, 12997, p. 90).

Os comentários de Vall a respeito da tela *The Voice*², ajudam-nos a compreender como os elementos pictóricos de Newman colaboram para o tipo de fruição destacada por Lyotard:

Se *The Voice* pode ser chamado sublime, não é, no sentido geralmente dado para o sublime pictórico no expressionismo abstrato, ou seja, em termos do sentimento de infinitude espacial fornecido por grandes campos de cor. Sua sublimidade reside, sim, na insistência da linha, uma insistência que se faz sentida como um jogo temporal com nossa atenção. Este jogo não é apenas prazeroso. Existe um sentimento irritado, resultante da frustração do desejo por uma imperturbável e prazerosa experiência de sonhar, pela presença cada vez mais forte e perturbadora do que no início parecia um detalhe. Mas existe, também, um sentido de *permanecer acordado*, de ser destinado ou chamado, ou mesmo de ser guiado, *por um recurso pictórico emergindo da invisibilidade* (VALL, 2002, p. 360, grifos meus).

O que Lyotard tenta nos dizer é que as obras de Newman não nos interpelam, como espectadores, em um regime de decifração do tipo: “vê isto” – veja além dos elementos pictóricos e decifre o quadro -, mas sim em um regime de sensação da presença “vê-me” – “erga” a sua atenção para a presença dos elementos pictóricos (LYOTARD, 1997, p.88). E aí entraria a afirmação de que o sublime é “agora” (“*The Sublime is Now*”). Esta atenção a um estado de presença pura dos elementos pictóricos traria consigo uma questão sobre a ocorrência dos eventos plásticos visuais, traduzida pela pergunta “ocorrerá?” antes mesmo que a pergunta “o que ocorre? Ou seja, a questão “ocorrerá algo?” - ou “haverá alguma presença?” - corresponde a um convite a perceber o instante que antecede a criação de algo, antes mesmo de sabermos o que é esse algo (idem, p. 96). Assim, a sensação de tempo perseguida por Newman se refere, na visão de Lyotard, a uma suspensão da previsibilidade de que algo irá ocorrer, de modo que não podemos predeterminar a ocorrência. Isto que foi chamado por Lyotard de “o *now* [agora] de Newman” possui os seguintes atributos:

now [agora] puro e simples, é desconhecido pela consciência, esta não o pode constituir. O *now* desampara e destitui a consciência, representa o que ela não

consegue pensar, talvez mesmo o que esquece para ela própria se constituir (LYOTARD, 1997, p. 96).

Dito de outro modo, o que a consciência esquece para se constituir nada mais é do que a própria materialidade sensível, sem alusão “a outro domínio transcendente” (VALL, 2002, p. 366). Mas essa materialidade tem o poder de desarticular uma interpretação da narratividade do quadro em uma temporalidade convencional, desarticulando as estratégias de representabilidade consciente do sujeito espectador. Diante da exposição destes argumentos, podemos afirmar que o sublime de Lyotard se caracteriza por:

- I. Manter a estrutura do sublime de Burke ao identificar o terror, a ansiedade e o medo de que nada aconteça diante da observação de uma obra de arte, ou seja, dentro de uma experiência que salvaguarda o sujeito da iminência do terror em si, possibilitando uma sensação de prazer acompanhada por tal terror;
- II. Manter, em parte, a estrutura do sublime kantiano, uma vez que o que ocorre é a própria materialidade pictórica, responsável por desarticular a consciência da temporalidade convencional, possibilitando que a consciência visite um estado contraditório ao necessário para a sua constituição: a pura materialidade sensível. Aqui, está presente o elemento kantiano, a saber, a contradição interna das faculdades do sujeito. Porém, ao invés de uma nova síntese com uma faculdade mais alta, o que se vê é a valorização da sensorialidade que desmantela a consciência³.

2. A Superfície de Feldman

No total de sua obra, Lyotard comenta o trabalho de diversos compositores do século XX, dentre os quais podemos encontrar Satie, Debussy, Bério, Boulez e Cage. No entanto, as especificidades de sua formulação do sublime a partir de Newman o aproximam a outro compositor pertencente ao mesmo círculo cultural nova-iorquino da segunda metade do século XX, comum ao pintor. Morton Feldman, como bem sabemos, era extremamente próximo das reflexões da pintura deste contexto e afirmava realizar uma música que estaria “entre categorias [...]. Entre tempo e espaço. Entre pintura e música. Entre a composição musical e sua superfície” (FELDMAN, 2000, p. 84). Ele acreditava estar compondo o que ele chamou de música de superfície ao dizer: “minha obsessão com a superfície é o assunto da minha música”(FELDMAN, 2000, p. 88). Trata-se de uma música resistente a qualquer uso

retórico-semântico dos sons. De modo geral, podemos caracterizar suas composições, principalmente na fase posterior a 1970, pelos seguintes elementos⁴:

- 1) pela a dissolução da centralidade tonal com o intuito de ampliar, ou até mesmo anular, as relações de tensão e distensão harmônicas presentes na música tradicional. Apenas uma continuidade em relação às vanguardas do século XX.
- 2) pelo uso do que o compositor denominou de simetria truncada - “crippled simetry”. Trata-se de uma manipulação das quantidades temporais musicais organizadas de forma assimétrica para anular uma espécie de relógio interno da percepção do tempo musical tradicional, decodificado em pulsos. Feldman se inspirou nas figuras dos tapetes orientais que, quando vistas de longe, parecem iguais, mas, quando vistas de perto, são todas levemente diferentes entre si.
- 3) pela rarefação dos eventos musicais operada através da utilização de silêncios desarticuladores de uma sintaxe musical definida e pela utilização de uma variação de baixas intensidades de volume sonoro.
- 4) Por uma figuração musical em “ruínas” (SAFATLE, 2011), ou seja, o aparecimento de figuras musicais - tais como melodias, arpeggios, acordes - de forma muito elementar e de forma deslocada em relação as suas funções originais. Diria que são proto-figuras que não se consolidam de forma plena, tal como uma sequência de quatro notas consecutivas do compasso 54 da obra *The Viola in My Life I* (1972), que sugere a emergência de uma melodia que não se efetiva (Exemplo 1). Isso ocorre como se a música testasse, durante todo o tempo, o limiar mínimo de constituição de tais figuras que aparecem deslocadas e destituídas de sua função identitária e formal.



Exemplo 1: Trecho de *The Viola In My Life I* (1972), no qual uma sequência de notas da viola (assinaladas em vermelho) sugere a construção de uma melodia solística que não se consolida. É a passagem que mais se aproxima a uma melodia convencional no decorrer desta obra.

Tal tratamento composicional seria “uma tentativa consciente de formalizar uma desorientação da memória”(FELDMAN, 2000, p. 137), comentada por Gareau da seguinte forma:

[...] o acúmulo de durações simples apresentadas no interior de compassos dos quais a métrica é constantemente modificada, não permitem nos situarmos no tempo, nem percebermos uma forma de organização que traga um elemento de estabilização. Se a partitura apresenta um nível de precisão elevada para Feldman, na escuta, temos a impressão de uma desordem, de uma música quase improvisada. Para o compositor, trata-se de um outro meio de obter um efeito de um tempo não estruturado. O metro, que serve geralmente para criar uma estabilidade temporal pela repetição e por sua previsibilidade, torna-se, aqui, o principal fator de desorientação e de instabilidade. Cada duração ouvida deve ser percebida por ela mesma, e não mais como integrante de uma unidade maior (GAREAU, 2006, p. 70)

Tal interpretação de Gareau está baseada nos próprios dizeres de Feldman, que escreveu:

eu estou interessado em captar o tempo em sua existência não estruturada. Isto é, eu estou interessado em como essa *besta selvagem* vive na selva – não no zoológico [grifo nosso]. Eu estou interessado em como o Tempo existe antes de nós colocarmos nossas patas nele. (FELDMAN, 2000, p. 87)

Portanto, por música de superfície podemos entender simplesmente uma música que procura desorientar a consciência do tempo medido em busca da percepção da materialidade sensível de cada som percebido a partir de sua duração como uma entidade em si, como um som puro e um instante puro.

3. Conclusão

Lyotard aceita o caráter paradoxal do sentimento sublime, já exposto em Kant e Burke, da coexistência de um sentimento de prazer e de terror. Vai além, relacionando-o com obras de arte. A partir de Newman, ele reconhece a sublimidade da obra presente em suas estratégias de quebra da previsibilidade do discurso artístico, identificada como a questão do “ocorrerá?”. Acrescenta a isso o papel desestruturador da consciência causado pela pura materialidade sensível destituída da função de portar uma alusão a um domínio transcendente. A busca de Feldman parte dos mesmos pressupostos, uma vez que valoriza uma percepção do tempo que possa captar um tempo “selvagem”, antes que ele seja dominado por nossa consciência dominadora. Desorientação da memória se identifica com desestruturação da consciência e o sublime de Lyotard se faz presente na música de Feldman através da busca da experiência da superfície musical. Podemos afirmar que Newman não constitui apenas um dos pontos de encontro – talvez o mais importante deles – entre Lyotard e Feldman, mas sim a fonte em comum para a renovação deste conceito, na obra do filósofo, e para a busca pela superfície na obra do compositor. Para o caso específico do compositor, Newman seria uma metonímia de todo movimento que fornece inspiração à sua busca, ou seja, a pintura norte-americana da qual o expressionismo abstrato faz parte. Feldman se aproximou deste círculo como nenhum outro compositor de expressão do século XX. Para este círculo, a sublimidade está na busca pela superfície, na qual o “ocorrerá?” desorienta e tensiona a existência ao suspender o conhecimento sobre o que virá depois. Mas eis que vêm os sons e as cores.

Referências:

- CUNIBERTO, Flavio *Sublime* in CARCHIA, Gianni, D'ANGELO, Paolo (Org.) *Dicionário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 2015. p. 332-336
- GAREAU, Philip. *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté* Paris: L'Harmattan, 2006.
- FELDMAN, Morton *Give My Regards To Eighth Street: collected writings of Morton Feldman* Cambridge: Exact Change, 2000.
- FELDMAN, Morton. *The Viola in My Life I*. New York: Universal Edition Inc., 1972. Partitura.
- KANT, Immanuel *Crítica da faculdade do juízo*, trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____. *The Viola In My Life I*. New York: Universal Edition, 1972.
- LYOTARD, Jean-François *O Inumano: considerações sobre o tempo*, trad. Ana Cristina Seabra e Elizabeth Alexandre. 2ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1997 [1988].
- _____. *Lições para uma analítica do sublime*, trad. Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1993 [1991].

Resposta à pergunta: *o que é pós-moderno?* in *Moralidades Pós-Modernas* Trad. Teresa Coelho. 2ª edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993. [1986]. p. 11-28)

NEWMAN, Barnett *The Sublime Is Now* in HARRISON, Charle WOOD, Paul (Org.) *Art in Theory*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992 [1948]. p.572-574

SAFATLE, Vladimir P. *Morton feldman como crítico da ideologia: uma leitura política de Rothko Chapel* in *O Parricida*. São Paulo: Zagaia, 2011. Disponível em : < <http://zagaiaemrevista.com.br/morton-feldman-como-critico-da-ideologia-uma-leitura-politica-de-rothko-chapel/>>. Acesso em 19/04/2015.

Sublime por Atrofia in NOVAES, Aduino (Org.) *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo, Edições Sesc, 2014.

VALL, René Van de. *What Consciousness Forgets: Lyotard's Concept of the Sublime*, in SMITH, Paul and WILDE, Caroline (Org.). *A Companion to art theory*. Malden: Blackwell, 2002. p. 360-370

VIDEIRA, Mário R. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. São Paulo, 2009. 235 f. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, São Paulo, 2010.

¹ Para as citações retirados de textos em inglês ou francês, as traduções são de responsabilidade do próprio autor. Para obras de Lyotard que possuem traduções em português, optou-se por citar as traduções referenciadas sem modificações.

² Devido as características editoriais deste trabalho, a reprodução fotográfica das telas de Newman não se mostrou eficiente. Para uma observação destas telas, em caráter ilustrativo, recomendamos a visita ao sítio do MoMA (Museum of Modern Art). As reproduções estão disponíveis em: < http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4285>. Acesso em 18/04/2015.

³ É importante frisar que a filosofia de Lyotard é altamente influenciada pela metapsicologia freudiana, inclusive na construção do conceito de sublime. Assim, o aparecimento de certos termos, tais como “consciência”, é acompanhado por uma ampla reflexão a respeito dos processos psíquicos psicanalíticos, e não somente no âmbito filosófico. No entanto, as dimensões deste texto não possibilitam uma explanação eficaz de tais relações. Por isso, optou-se por expor apenas as relações com a obra de Newman.

⁴ Esta abardogem das características composicionais da música de Feldman está amparada nas análises realizadas por Gareau (2006).