

O sussurro de uma elegia: sublime musical e o gesto estético-político

*The Whisper of an Elegy: musical sublime
and the aesthetic-political gesture*

Rodney Ferreira

Universidade de São Paulo

RESUMO: Situando-se fundamentalmente em leituras de Rancière e Lyotard, este trabalho propõe-se avaliar, através da relação de conceitos como “sublime” e “estado estético” com a Música, a possibilidade de formação de uma sensibilidade política, e talvez mesmo de um sujeito político, a partir do desencanto e luto próprios ao contexto estético-político da modernidade. Ou seja, encontrar uma consciência referenciada à angústia das ruínas utópicas e formais cujo ato político não se refira à consciência social, e sim à noção de “gesto sublime”, em diálogo com a música, como acontecimento do indeterminado e irrepresentável.

ABSTRACT: Standing up essentially on readings from Rancière and Lyotard, this study aims to evaluate, through the relation of concepts such as “sublime” and “aesthetic state” with Music, the possibility of forming a political sensitivity, and perhaps even a political subject, from disappointment and grief inherent to the aesthetic-political context of modernity. In other words, it want to find a conscience referenced to the distress of utopian and formal ruins whose political act does not refer to social consciousness, but the notion of “sublime gesture” in dialogue with Music, as an event of the undetermined and unrepresentative.

PALAVRAS-CHAVE: Gesto; Luto; Música; Sublime.

KEYWORDS: Gesture; Grief; Music; Sublime.

INTRODUÇÃO

Conquanto esta aventura almeje findar lá onde *quase* não é possível estar, e portanto temos daqui ainda um horizonte que de igual modo *quase* não se pode observar, é necessário que se dê firmemente ao primeiro passo seu impulso e direção:

A reinterpretção da análise kantiana do sublime transpunha para a arte o conceito que Kant havia situado além da arte, para com isso melhor fazer da arte um testemunho do encontro com o irrepresentável que desconcerta todo pensamento – e, a partir daí, um testemunho contra a arrogância da grande tentativa estético-política do devir-mundo do pensamento. Assim, o pensamento da arte tornava-se o lugar onde se prolongava, após a proclamação do fim das utopias políticas, uma dramaturgia do abismo originário do pensamento e do desastre de seu não-reconhecimento. (RANCIÈRE, 2012, p. 12)

Referindo-se aos textos de Jean-François Lyotard, Rancière, embora conciso, traça-nos precisamente as linhas gerais do que estava em jogo na reapropriação do conceito de sublime pelo filósofo. E não é outra senão essa a interpretação pela qual se desenvolverá o que este esforço, algo contaminado pela audácia tão própria aos grandes compositores que lhe serão objeto, propõe. Porém, antes de começarmos nossa efetiva caminhada por essa discussão, faz-se necessário que nos situemos na análise kantiana do

sublime e na maneira pela qual a música primeiramente pôde se apropriar dela, movimento que se mostra essencial para a compreensão da passagem do conceito à experiência do modernismo e pós-modernismo tal como Lyotard a realizou no campo da estética e da política – por extensão.¹

A ANALÍTICA DO SUBLIME EM KANT

Historicamente, a noção de sublime tem origem no arcabouço conceitual da disciplina retórica. Daí ser interessante que se traga à baila a definição de um autor romano do século I resgatado por Boileau, conhecido ora por Longino ora por Dionísio, qual seja, o sublime no âmbito retórico é aquilo que denomina a catarse advinda do ápice arrebatador de um discurso. Não sendo, portanto, um predicado coercitivo do discurso como um todo, mas parte de um movimento exercido pela empresa retórica ela mesma – não haveria um *estilo* sublime, mas um discurso que pode alcançar ao sublime (BOILEAU, 2013, p. 6).

Um pouco mais próximo do contexto conceitual que nos propriamente interessa, o sublime ressurge no âmbito da querela entre *Anciens* (classicistas) e *Modernes* (pré-românticos), acoplada à fundação, no século XVIII, da disciplina Estética. Subjugado à ótica classicista de Boileau – esta fundada nas noções apolíneas de ordem, harmonia, simplicidade etc. –, o sublime aparece como uma espécie de superlativo do belo; ou seja, aquilo que surge como instante de entrega da parte do espectador ao belo agigantado que o eleva a uma experiência de compreensão maior produzida pela

1 Acerca da estrutura através da qual este trabalho buscará operar: trata-se de desenvolver, no interior de quatro movimentos maiores, temas a serem retomados em tempos diversos, com mais ou menos complexidade, pretendendo ao mesmo tempo exigir (enquanto diferença constitutiva) e facilitar (enquanto síntese constitutiva) o esforço de apreensão da integralidade do artigo – estrutura, vê-se, em nada estranha aos ouvidos musicais.

virtude expressiva da obra.² Virtude expressiva, não obstante, em questão para o próprio Boileau, enquanto posicionado na querela: seriam as regras da técnica suficientes para a produção de uma tal obra, ou o sublime surgiria como um fenômeno relativo à ideia de gênio dos modernos? (LYOTARD, 1997)³

Dadas as precedentes definições, é necessário admitir que só se pode falar de uma real distinção entre belo e sublime, isto é, de uma distinção que efetivamente entre no campo de uma racionalidade do sentimento enquanto fenômeno estético, a partir do estabelecimento de algumas noções seminais de Edmund Burke (em oblíquo diálogo com Joseph Addison), presentes em sua obra *A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*. Noções que podem ser observadas na seguinte passagem:

O que quer que se estabeleça em quaisquer maneiras que excitem nossas ideias de dor e perigo (...) ou opera em maneira análoga ao terror, é uma fonte do *sublime*; isto é, é produtor da mais forte emoção cuja nossa mente é capaz de sentir. (...) Quando os perigos nos pressionam muito proximamente, eles são incapazes de fornecer qualquer deleite, e são simplesmente terríveis; mas em certas distâncias, e com certas modificações, eles podem ser, e são, deleitosos, como nós todos os dias experienciamos. (BURKE, 2005, p. 7, tradução nossa)

Em Burke, portanto, o sublime não mais é visto como êxtase aprazível do belo, mas como uma espécie de *ameaça agradável* que abre passagem para um anuancamento da noção de prazer que se operará na obra. Para o filósofo, o belo (ordeiro, harmônico, simétrico, simples...) produziria um

2 Interessava notar que do lado dos modernos também havia quem compartilhasse de concepção parecida acerca do belo, vide Karl Philipp Moritz, para quem a bela arte compunha um modelo harmônico capaz de arrebatá-lo e ampliar a alma, dando-lhe conhecimento dos aspectos da natureza ali condensados. Cf. Sabino, 2009, p. 117.

3 Cf. p. 101.

prazer positivo, enquanto o sublime (agradavelmente horrível, medonho, perigoso, enquanto representativo ou distante) geraria um *prazer negativo*, um “deleite”. Essa novidade, assim como a de que o perigo e o horror precisam ter certa distância representativa, manter-se-ão como pedras de toque no trato dado por Kant – ao menos até que se considere certa radicalidade própria ao idealismo alemão, que é o que veremos a seguir.

Como dito, Kant se apropria dessa distinção já em muitos pontos firmada e nunca totalmente distante de sua origem retórica⁴, e passa a considerar o conceito de sublime como aquilo que estabelece, por um lado, uma relação de potência da natureza contra nossas potências físicas de subsistência (sublime dinâmico); e por outro, como a desmedida da natureza enquanto contrária à representação, uma vez que produz disfuncionalidades nas faculdades imaginativa e racional do homem (sublime matemático). Mas o que aparece como verdadeiramente interessante na abordagem kantiana é que também na *Crítica da Faculdade do Juízo* observamos se realizar um giro copernicano,

(...) pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a ideias da razão, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente. (KANT, 2010, p. 91)

Ou seja, não há propriamente um objeto sublime, mas o sentimento sublime, que é também o sentimento do sublime, uma vez que nossa existência e imaginação, em suas capacidades, são o termômetro da experiência para

4 O movimento, e não uma definição harmônica, é o responsável pela emergência do sublime tanto para Kant quanto para Longino, bastando observar o há pouco dito: não há um estilo sublime, mas uma certa dinâmica discursiva capaz de trazê-lo à tona como um sentimento do espectador, e não como algo firmado na poética.

com as potências da natureza. Não se trata de, como os sensualistas ingleses, considerar objetos colossais *per se*, como desertos, montanhas, mares bravios etc. Trata-se de considerar a relação que o sujeito estabelece com a mera representação de tais lugares enquanto suscitadores de um movimento da alma, que então passam a dizer respeito ao alargamento de sua imaginação pelo superar do sentimento de autoconservação e da necessidade açambarcadora da razão. Jogar-se no abismo do que aparece de modo colossal e inapreensível de maneira a afirmar à razão autônoma moral; – a lei moral como vontade mais pura desafia aquilo que é da ordem imediata de interesses dos sentidos. O sublime seria, com efeito, o possibilitador da realização dessa vontade – valendo-se aqui de um exemplo de Schiller – símile à liberdade de Prometeu, que após realizar a tarefa gloriosa de furtar os deuses e revelar o fogo aos homens, suporta de maneira igualmente gloriosa, desprovida de arrependimento e autopedade, sua punição divina, pois “grandes podemos nos mostrar na felicidade, mas sublimes, apenas na infelicidade” (SCHILLER, 2011, p. 43).

Este mesmo Schiller, propondo uma pesquisa no interior da analítica kantiana, fornece-nos uma proveitosa relação das dimensões representativas constitutivas da relação do que ele denominou sublime prático (equivalente ao sublime dinâmico) e sublime teórico (equivalente ao sublime matemático): “I. representação de um poder físico objetivo; II. representação de nossa impotência física subjetiva; III. representação de nossa supremacia moral subjetiva” (*Idem*, 2011, p. 40).

Assim, podemos ver a ultrapassagem realizada pelo sublime em relação ao cálculo utilitário do simples prazer ou desprazer. Kant não parece ter verdadeiramente notado – e o porquê investigaremos mais à frente – que esse conceito funda uma possibilidade de autonomia de outra ordem dentro do campo histórico-social individualista, calcado na autoconservação, que se firmava no século XVIII.

BEETHOVEN, O SUBLIME E A MÚSICA

Certamente, para Kant, o sublime não poderia se integrar às artes, uma vez que este era um papel legado ao belo enquanto o que caracteriza a expressão da conjunção universalizante de forma e conteúdo, ou imaginação e representação. Contudo, isto não impediu que os românticos tomassem o sublime como a expressão essencial de sua forma artística mais própria: a Música – o que produziu uma chave dialética da qual Ludwig van Beethoven emergiu como máxima síntese.

Como expressão daquilo que nunca está completo, que desconhece quaisquer delineamentos categóricos, Beethoven estabelece uma relação entre o essencialmente musical e o essencialmente romântico. E ainda assim, não é parte de um movimento degenerativo ou deficitário, mas antes a própria expressão da absolutidade daquilo que não pode ser representado, contido – busca expor, portanto, o movimento do mundo em toda sua dinâmica, cores e nuances, de modo a tratá-los não como plásticos à capacidade formal, mas à forma como plástica em relação a eles. A vontade romântica, também em nível político, assemelha-se à superação incitada pelo sublime na medida em que é aquilo que anseia ao que desarticula nossa capacidade de identidade e determinação, buscando, em nível histórico-social e formal, desvelar possibilidades outras em relação àquelas finitas que decaem nos ideais sociais e artísticos anteriores.

É E.T.A. Hoffman, que, contra a tendência mais geral da crítica, percebe esse purismo romântico em Beethoven, cujo eixo inicial é sua 3ª Sinfonia, e o principal, a 5ª Sinfonia. Vejamos que não foi efetivamente discordando das críticas à música de Beethoven que Hoffman se posicionou; foi, na verdade, sendo capaz de observar o que estava um tanto mais adiante delas: a 3ª Sinfonia é, de fato, recheada por sentimentos angustiosos de assombro, horror, medo e nostalgia. São manifestos entre eles o desmedido, o

parco senso formal, a dispersão e também intensidade e tamanho que parecem não levar a lugar algum⁵. Mas, ora, é justamente esse o *geist* romântico: a proficuidade imaginativa e o senso desmedido para além da forma, dão sopro espiritual e constitutivo ao sublime musical. O que Hoffman precisou operar foi uma *crítica da crítica* (KAWANO, 2012)⁶.

Mais claramente, vemos na 5^a Sinfonia sua constitutividade desprovida de desenvolvimento ou frases musicais propriamente ditas. Ela se movimenta a partir de sua simplicidade, explorando incessantemente os elementos de saturação, repetição e contraste, que não objetivam adquirir forma expressiva, mas manter um *constante aformal*. Introduce-se a ideia musical como algo que supera à forma musical, e então somos levados facilmente a uma associação com o sublime matemático como aquilo que é passível de concepção e, no entanto, impossível de representação, de adquirir imagem intelectual. Poderia-se bem dizer que, para Hoffman, Beethoven deu alforria à música: a forma de arte da música tem a sublime vontade pelo infinito, e não a expressão sentimental ou pastoral, como essência. E quando se fala de alforria, fala-se também de impulsos que negam a conservação pelo ressentimento formal; toda a classe do que se torna falsamente nobre é deslegitimada e forçada a um novo espírito de apreciação.

Beethoven, portanto, não apenas desvelaria a essência da música enquanto forma artística romântica por excelência, mas também estabeleceria a necessidade de uma outra gramática apreciativa, o que permite a Hoffman

5 É verdadeiramente instigante que a 3^a Sinfonia, “*Eroica*”, tenha uma forte ligação com o programa napoleônico na medida em que esteve ligado, segundo Beethoven, aos ideais da Revolução de 1789, e isto principalmente porque Beethoven não buscou uma narrativa musical mimética da revolução; ele produziu uma condição revolucionária na própria forma. A processualidade autônoma da estética musical em Beethoven foi capaz de se acoplar ao espírito revolucionário sem ter que se rebaixar à condição de perspectiva narrativa do histórico-político. Diante disso, Hegel se veria mal-posicionado ao afirmar que a autonomia estética é fruto de uma decepção histórica de suas capacidades de asserções políticas.

6 Cf. p. 114.

dizer que a natureza expressiva essencial da música é um “sânscrito”; uma linguagem que carregaria uma determinada primitividade circundante ao divino (HOFFMAN *apud* KAWANO, 2012, p. 115).

O sublime musical que se sintetiza dessa exposição, configura-se pela integração de elementos indeterminados, inexpressivos, conflituosos, e que ainda assim se deixam constituir como obra. Todo horror beethoveniano é produzido pela relação da forma com o que a nega enquanto conformadora de um *thelos* que expressaria um quadro microcômico de certa perfeição da natureza capturada pelo espírito. Foi preciso superar o belo, mesmo que para isso tenha sido também preciso dissipar o lúdico e o aprazível que lhe são próprios, para dar lugar ao que não se conforma, ao que expressaria uma tal capacidade infinita de inconformação que angustiosamente nos desestabiliza e prazerosamente nos faz algo, pela repetição e desmedida, inconformado. Por exemplo, vemos em *Corolian Overture* o que é amusical e se integra à música, que absorve tais elementos aformais e antiformais na forma da obra – a relação brutalizada do que nunca se sintetiza, o silêncio que aparece quase como fissuras geológicas no interior do desenvolvimento, a elementariedade dos temas. É a partir dessa desarticulação da identidade e da determinação que o infinito pode emergir como expressão contínua do que não se determina, não se deixa sintetizar. O aformal que se move dentro da forma, não se deixando capturar por ela, e assim demonstrando continuamente sua dimensão além.

Na estrutura beethoveniana, o movimento das particularidades produz sua totalidade. Não há uma projeção estrutural, um invólucro formal. O motivo atualiza-se em seus possíveis – multiplicados ao infinito por sua elementariedade – e nessa pressão da forma a sua própria agregação do indeterminado, forma sua totalidade. Expressão contínua do que não se determina; a capacidade produtiva da ideia musical sobrepondo-se às macro-estruturas da forma musical.

Todavia, há outra face da música sublime de Beethoven, presente no que se convencionou chamar seu *estilo tardio*. Uma face *chiaroscuro* que usa da obscuridade para intensificar o contraste iluminador que deixa ver mais daquilo que significa o horrível, o medonho e o perigoso em sua música.

Como exposto, há uma relação constitutiva do desejo de anulação de si, em sua individualidade, em prol de um alçar ao que é inexprimível e ininteligível, de modo que uma condição ontológica superior à condição física subjetiva se dê através da afirmação da vontade da razão, ao mesmo tempo superando à razão e à subjetividade. Essa vontade, portanto, se faz moralmente superior apenas enquanto está no estágio da vontade de liberdade, uma vez que as faculdades entram em uma instabilidade que, fruto delas mesmas, ainda assim é incontrolável. Como uma criança que, fascinada por uma repentina e violenta percepção da natureza ao observar um céu estrelado, tem não só seu corpo posto em um estado de total vulnerabilidade mas também toda a narrativa da sua vida posta em desequilíbrio, em que suas faculdades tentam costurar na sua constituição individual o que, na verdade, excede em muito o todo de sua experiência no mundo. A conduta relativa ao romântico-musical parte também de um “ânimo infantil e piedoso” (HOFFMAN *apud* KAWANO, 2012, p. 16).

Neste sentido, o que é exatamente monstruoso no sublime é a descoberta de algo em nós que é desmedido em relação às medidas da individualidade, algo em nós que não porta a imagem do indivíduo. (SAFATLE, 2015, p. 2)

O trecho acima sugere uma digressão que neste ponto se convém realizar: é preciso tornar claro que no contexto kantiano do sublime, sem indivíduo ou sujeito não pode haver uma pedra de toque do que é humano, e por consequência também não pode haver atividade moral. É por

isso que, ao contrário do que se tenderia a pensar, Kant dará ao sublime um papel bastante secundário, inferior ao do belo, no que tange à relação entre ética e estética. Pois, deve-se considerar que:

(...) a análise do sentimento do sublime também não anuncia a unidade prometida ao projecto filosófico kantiano, tal como descrito na introdução à *Crítica da Faculdade do Juízo*: a exposição de tal projecto apenas refere, numa curta passagem e não mais que uma única vez, no final do parágrafo VII, a necessidade da *Crítica* inscrever nos seus respectivos lugares de legitimidade a dupla possibilidade que constitui o juízo estético – enquanto prazer a partir da reflexão sobre as formas das coisas em conformidade a fins e enquanto experiência da finalidade do pensamento em presença da ausência de forma. (ANAHORY, 2002, p. 133)

Na consideração do juízo do gosto e na reflexão estética, o prazer-do-belo (*Lust*) encontra em si uma finalidade submetida a uma teleologia utópica da possibilidade de representação estética enquanto agente moral. Remetendo-nos rapidamente à primeira citação deste trabalho, podemos compreender que o sublime deve aparecer justamente como aquilo que surge da falência das esperanças depositados nessa relação, e só assim tal sentimento pôde se pôr em primeiro plano como motor estético relacionado a uma ética do luto.

De volta ao compositor... É Adorno quem principalmente desenvolve a noção de estilo tardio em Beethoven como um movimento de negatividade que encontrou ressonância na arte musical do século XX. O que se enfatiza em obras como a *Sonata 31, Op. 110*, é um carácter representativo de um desfalecimento da pulsão musical. Ao polarizar dois estilos distintos, o da fuga e o pianístico romântico, Beethoven produz uma estrutura casular, onde o que era orgânico e mantinha a própria virtuosidade pulsativa se torna paulatinamente mórbido, donde se descola uma outra forma de vida

que marca os instantes radicais entre a letargia e a renovação. Não há síntese, há oposição e justaposição desengonçada daquilo que está morrendo e do outro metamorfo que eclode.

Não se pode dizer, portanto, que é a ideia musical que rege a estrutura, tal como em *Corolian Overture*. No estilo tardio de Beethoven, o que parece estar em jogo é o estabelecimento do que é permanentemente informal, do que se desenvolve pelo estado de contradição e pela condição polarizada, como produtor de uma outra noção do que pode ser forma. É violentando a forma que Beethoven mostra reações inéditas; a novidade, que é o positivo, surge das reações negativas à violência que as impulsiona.

Efetivamente situado no tratamento do sublime realizado por Kant e expresso na música mais essencialmente romântica, a de Beethoven, este trabalho pode já fitar um pouco além das antigas montanhas, lá onde o horizonte as cobre com seu manto reluzente e nos convida a galgar sua trama celeste.

SUBLIME COMO PÓS-TRAGÉDIA

Dentre as diversas leituras do trágico, a dinâmica da tragédia encontra nítida observância a partir da relação conflituosa de um devir guiado por forças ideais e as forças mesmas de uma alteridade de poder – seja mundana, divina ou diversamente contingente. Todavia, não é exatamente uma relação opressiva das forças contingentes e divergentes o que essencialmente configura à experiência da tragédia, mas antes o próprio caráter do ideal, que encontra em sua inflexibilidade – e também em uma certa arrogância da apropriação pelo homem de um regimento de valores que só os deuses contêm – uma projeção previsível e inalterável de seu destino. O homem não pode ir além do ideal, mas o ideal sempre está além do homem. Tendo isto em vista, existem duas fases ético-políticas que encon-

tram alguma sorte de participação na dimensão trágica: as utopias políticas da primeira metade do século XX e o que aqui se chamará de pragmatismo programático da segunda metade do mesmo século. E muito embora não se possa abordar satisfatoriamente a complexidade do que envolve essas fases, caberá ao desenvolvimento dos conceitos estéticos estabelecer as relações éticas porventura latentes. Por enquanto, vejamos os quadros.

UTOPIA, TRAGÉDIA E LUTO

Este conflito, entre, por um lado, os pragmáticos do gosto e da capacidade do gosto em engendrar conciliação e, por outro, as capacidades eclipsantes do sublime e a falha de consenso em criar um *thelos* funcional, continua conosco hoje. (NABAIS, 2006, p. 1)

As utopias políticas fundadoras dos anseios centrais da Rússia, da Alemanha e dos Estados Unidos da primeira metade do século XX, ou seja, o socialismo, o nacional-socialismo e o liberalismo, encontraram em si, por um lado, o que havia de não verdadeiramente invertido do idealismo no interior do materialismo-dialético – a superação moral projetada na classe trabalhadora, queria nesta uma consciência para além mesmo das suas relações e interesses materiais. O que evidentemente não se efetivou, gerando, pelo outro lado, uma sociedade que racionalizou e administrou a barbárie a partir dos princípios mesmos que buscavam a superação moral do homem. Não à toa, vemos posta no seio formador da Teoria Crítica a questão (para uma nova dialética do esclarecimento): “Por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie?” (ADORNO; HORKHEIMER, 2009, p. 11)

Quando se fala da leitura política do pragmatismo programático, o que parece estar em jogo não é uma negação da decepção das décadas anteriores às suas formulações, e sim a tentativa de operar uma crítica dos

fundamentos da estrutura racionalizada, de modo que a leitura que Rawls e Habermas realizam de Kant está calcada nas questões relativas à universalidade da lei moral e às experiências da normatividade, onde a estética teleológica só encontra lugar ao passo em que é regulada em sentido do *consensus ético-político* (ANAHORY, 2002)⁷.

Portanto, em primeiro momento, podemos tomar a experiência política trágica por excelência como configurada pelo fim das utopias, fatalmente consumidas pelo Ideal, seguida do sentimento de luto e desencanto que serve de conexão – como consciência da irrecuperabilidade de categorias do representável universal – com experiências políticas e estéticas posteriores. Em segundo momento, o que há é essa operação ao redor de Kant que se finca na esfera da *Crítica* e da *prática*, de maneira a incorporar limites coagulados e impeditivos da formação de um pensamento político e ético conjuntivo à atualidade não-teleológica da estética.

Assim posta, essa dupla perspectiva forma a ocasião de construção da problemática lyotardiana, de modo que o sublime apareça também como o sentimento do pós-trágico – do luto como a existência persistente daquilo que perde toda determinação coadunante de sujeito e história, submetido à condição espectral do que ocorre entre a suspensão nostálgica e a vontade reconfigurativa da afetividade desencantada, embora ainda mobilizante.

LYOTARD: A QUESTÃO DA ARTE COMO NECESSIDADE DO IRREPRESENTÁVEL

A recuperação da *Crítica da Faculdade do Juízo* por Lyotard dá conta de um problema que tem nela sua semente mas que só a partir de Hegel começa a germinar:⁸ a arte moderna não detém mais ao belo como paradigma – e

7 Cf. p. 113.

8 WERLE, 2013, p. 71-74. O fim da arte em Hegel não aponta para a impossibilidade da bela arte, e portanto não se aproxima do problema do irrepresentável pelo aspecto paradigmático

através dessa constatação o espírito do irrepresentável perpassa o político e o estético. Lyotard introduz sua abordagem a Kant a partir da consideração da operação reguladora do juízo, em relação a uma certa conciliação que este produz para com a reflexão e a prática. O belo age por meio de uma circulação teleológica que rege a si mesma em sua relação com a natureza de um modo desconectado da necessidade de produção da Ideia, mas conectado à própria livre-funcionalidade da natureza. Existe uma *finalidade sem finalidades* no caráter desinteressado do belo, onde a arte é o espaço de circulação harmônica das imagens e dos conceitos.

O esforço de Lyotard é fazer notar a configuração, na leitura da *Crítica da Faculdade do Juízo*, de uma relação de subversão do confinamento apriorístico que determinaria um destino para a arte, tal qual o do conhecimento e o da moral, no interior do projeto kantiano. Não seria, e não foi, o *a priori* que guiou a modernidade, mas aquilo que “nasceu” adjacente ao juízo estético; aquilo que ele não pode conter e que o arrebatava: há um deslumbramento da razão para com o que é sublime, capaz de produzir uma relação de desejo especulativo das possibilidades do irrepresentável. Assim,

O estilçamento das faculdades produz-se aí, na derrapagem de uma economia do desejo, aí, onde um desejo de limite toca o absoluto como Ideia e o pensamento crítico experimenta o incondicionado como sua condição: o sentimento sublime não é senão a actualização do impossível como vocação do pensamento. (ANAHORY, 2002, p. 137)

.....
em si, mas sim pela constatação de que a subjetividade moderna não pode produzir uma universalidade sensível-ideal similar à do período clássico, e que portanto o universal, o objetivo da arte, já foi realizado plenamente. O elemento ético-objetivo que os gregos puderam apresentar sensivelmente em sua arte dramática e plástica falta aos indivíduos modernos, cujo momento histórico romântico-cristão sobrepôs o terreno nebuloso dos afetos à objetividade ética. O germe do irrepresentável surge aqui por um outro aspecto, porém ainda considerando, na estética, a perspectiva do sujeito herdada de Kant.

Entrementes, como observado anteriormente, o conceito de sublime já estava relacionado às questões da virtude expressiva da obra como fruto da perfeição técnica ou de algo próprio ao gênio como dádiva. Passagem essencial para a compreensão da virada de foco que impulsiona a disciplina estética: não se trata mais do artista produzindo obras perfeitas a partir das regras do universal técnico-comunicativo de um ideal de belo clássico, mas do *amador* que recebe também o assombroso, místico, tenebroso..., o sublime que provém de um gênio não-comunicativo. Ou seja, passa-se da órbita autor-obra e do ideal estático para a relação de abertura ao fascínio e desestabilização, em que o gênio produtor se faz distante e o receptor passa a ser o centro de gravidade. Um outro deslocamento também é identificado por Lyotard a partir da noção kantiana do sublime como *apresentação negativa* e que diz respeito à disparidade entre o que a razão é capaz de conceber e a frustração da imaginação em dar forma ao que se concebe – de maneira similiar seria, em exemplo de Kant, a opressão gerada pela lei mosaica.⁹ Com efeito, vê-se posta a problemática da representatividade não-mimética que abre as portas para o minimalismo e o abstracionismo pictóricos, donde se afirma que o germe do vanguardismo na arte surge da problemática kantiana.¹⁰

Mas qual a chave definidora da acepção contemporânea de sublime – o que é, em termos cosmológicos, a causa eficiente e a causa final do

9 Referindo-se ao seguinte trecho: “Não farás para ti imagem de escultura, nem semelhança alguma do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra.” Êxodo 20:4, 1980, p. 83.

10 Lyotard, 1997, p. 103. Um tanto mais a frente, na análise realizada em *O Sublime e a Vanguarda*, Lyotard retoma, a partir de Burke, uma outra discussão acerca dos “privilégios” da *poiesis* sobre a representação das artes plásticas, que remete fortemente ao projeto fronteiro de Lessing, em seu *Laocoonte*. As palavras possuem uma capacidade expressiva que não se limita à *mimésis* ou à reprodução dos corpos belos, e por isso são dadas a um caráter “sublime” que a arte mimética precisaria alcançar através de uma outra dinâmica de representação – uma que surpreenda, assombre, aterrorize...

vanguardismo diante de um dedutível receio de esgotamento do conceito nos âmbitos da poética, da música e das artes plásticas? É tratando primeiramente das propostas artístico-conceituais de Barnett Baruch Newman que Lyotard traz à luz sua concepção de *ocorrência* sublime. Não caberia projetar a analítica do sublime pelo espectro da imagética e da espacialidade, como se o sublime fosse expresso na alusão ao irrepresentável e indeterminado no espaço; cabe associá-lo ao tempo, à “sensação de tempo” (NEWMAN *apud* LYOTARD, 1997, p. 95). Essa sensação seria determinada por uma noção de *Ocorre* como algo ontologicamente primordial que antecede à própria configuração da questão de sua ocorrência; é o algo que ocorre, e só pode ser colocado como pensamento depois que acaba de ocorrer. Algo de “infinitamente simples” mas que só é intuível como alusão de um lapso. Isto é, não do que de fato *Ocorre*, mas do que não podendo ser constituído pela consciência de algum modo está antes dela, ou é esquecido por ela, e acaba configurando uma privação. Essa privação com a qual tentamos nos aproximar do que *Ocorre* gera uma projeção futura, *Ocorrerá?*, que é a angústia de que nada pode ocorrer. Porém, é na suspensão dessa esperança – não só de um contínuo, mas de uma ultrapassagem – que pode surgir um prazer, o prazer do desconhecido e da intensificação da sensação de existir pelo acontecimento de suspensão. É esse indeterminado temporal (*Ocorrerá?*) produzido pela tentativa de se aproximar de um indeterminado da própria consciência (*Ocorre*) que caracteriza o sublime.

O inexprimível não reside num além, num outro mundo, num outro tempo, mas nisto: que ocorra (alguma coisa). Na determinação da arte pictural, o indeterminado, o que *Ocorre*, é a cor, o quadro. A cor, o quadro, enquanto ocorrência, acontecimento, não é inexprimível, e é isto que terá de testemunhar. (LYOTARD, 1997, p. 98)

A existência entre o *agora* e o nada (que são o mesmo) na espera da ocorrência, tal é o que caracteriza o conceito de sublime na vanguarda em relação ao sublime romântico. Isto é, conquanto a dinâmica de sentimentos seja a mesma, aqui ela se dá no tempo, enquanto no sublime romântico se dá no espaço, ou no que seria uma certa relação do sentimento de expansão de si ao infinito menos do que o de suspensão e anseio.

A MÚSICA SUBLIME DO SÉCULO XX

Como na narrativa de Sodoma e Gomorra, o século XX musical se inicia com o tonalismo musical olhando para trás de si, ao seu passado imediato e anunciadamente falido, enquanto transmuta-se em uma estátua de sal – desmoronada a golpes lancinantes do martelo-dodecafônico. A música, dessa maneira, acha seu lugar nos anseios do modernismo artístico. As grandes estruturas unificadoras dão lugar às “decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” (RANCIÈRE, 2012, p. 36), que dizem respeito a uma outra consciência do regime de produção dos materiais estruturais como motores de crítica e produção da forma. Assim, a arte musical perde muito de seu caráter grandiloquente e passa à elucubração de tendência hiper-perceptiva, mínima.

Nesse contexto, podemos identificar ao menos dois desenvolvimentos reapropriativos do conceito de sublime em música: um, em Viena, é aquele proposto por Anton Webern. Outro, em Nova Iorque, é o de Morton Feldman. Não obstante, o que se mostra seminal a este trabalho são menos as especificidades formais de cada compositor do que suas intersecções através do conceito de sublime. Cabe-nos principalmente desvelar a partilha sensível e crítica entre suas obras.

É na pintura expressionista que podemos encontrar um refratário por onde perpassam os raios fotônicos do elemento que conecta Feldman e We-

bern: a gestualidade. E embora essa interpretação esteja marcadamente referenciada às análises adornianas, talvez seja interessante aqui retornarmos antes a Lyotard e à fonte empírica primeira do seu conceito de sublime de vanguarda – as obras de Barnett Newman. Neste, a ideia de *Ocorrência* que produz o sublime encontra a mesma condição estrutural que na música dos compositores supracitados, pois trata-se de trazer na materialidade irreduzível da forma – em pintura ou em música – a expressão da gestualidade do sujeito. Quando observamos pinturas como *Onement, I*; *First Station e*; *Black Fire I*, o que está em jogo é a capacidade da gestualidade presente nas linhas, que poderíamos entender também como da qualidade do semi-formal na medida em que representa, em geometria, algo mais próximo da ordem da abstração do que propriamente da figura; – a linha é a base para a composição da figura. É a linha imperfeita, enquanto gesto, que cria um impasse para a entrega contemplativa ao campo largamente preenchido do quadro, de modo a sermos a todo momento atraídos pelo que parece uma fissura e, então, relacionados a essa dinâmica entre a entrega e o incômodo, encontramos a intensificação da nossa consciência individual enquanto suspensa no “acontecimento nadificante-apreensivo” (VAN DE VALL, 2002, p. 361).

Mas como isso se daria na dinâmica musical? Em Feldman, vemos uma crítica radical à expressão musical coordenadora pelo que era até então o regime expressivo possível, a partir das condições gramaticais da partitura e da organização da base temporal e desenvolvimental em música (FELDMAN, 2000)¹¹. O retorno ao “som puro do sujeito” se dá aqui como necessidade de desconstruir a ideia de mediação entre natureza e natureza humana. A partir de uma ideia de “expressão desprovida de gramática”, onde a música se mostra movida pelo sujeito a partir de

11 Cf. p. 65.

seu material mais fundamental, o que é da categoria do inexpressivo e da aproximação ao irrepresentável pode vir à tona (SAFATLE, 2015)¹². Lá onde a música não se pauta pelo afeto ou pelas coordenadas da forma possível, mas pelo que há de irredutível em si – o som, o tempo, a variação e a repetição... – é que ela pode expressar a fissura nadificante-apreensiva das faculdades humanas. Tal como a linha e a cor são as bases irredutíveis da pintura pelas quais Newman produz o sentimento de sublime, que é também não o irrepresentável mas uma aproximação do irrepresentável¹³. A partir disso, Feldman pôde desenvolver noções musicais como a da simetria manca (*crippled symetries*), onde a música através da falsa repetição de tons, em que as alterações se fazem minimamente ou nada perceptíveis, cria uma relação de desestabilização cognitiva.

Acerca de Webern, encontramos na gestualidade um ponto de encontro entre as leituras de Lyotard e Adorno. O que há no movimento sublime de Webern é que se age pela redução da música à sua natureza através da concentração e da subtração. Não com o intuito de desestabilizar as faculdades através de uma dinâmica do irredutível formal, mas para que se intensifique a expressão que faz do som um gesto. A atrofia sonora em Webern aproxima-se de algo como *o sussurro de uma elegia*, pois este modo poético não encontra na declamação grandiloquente uma força além da lamúria ou de algo próximo do falso luto de Marco Antônio diante do César morto, tal como esta cena nos é apresentada na peça de Shakespeare (SHAKESPEARE, 1997). Antes, o canto letárgico e condoído pelo irrecuperável só pode se exprimir (na sentimentalidade que é fundadora e anterior à sua própria condição formalizada de *poiesis*) sem afetação

¹² Cf. p. 2.

¹³ Essa elucidação, que é passo importante da definição do conceito de sublime em Lyotard, encontra-se, em caso de necessidade de rememoração, já no tema imediatamente anterior.

através do sussurrar que advém como síntese das lágrimas e das palavras que, querendo-se dizer, permanecerão sempre não ditas. É essa intensificação pelo que é “dito” sem necessidade real de expressão – e que se ouve como o próprio irreduzível transfigurado – que caracteriza um som, que é música, sem mediação da subjetividade, mas que, ainda assim, expressa-se enquant o *gesto* (ADORNO, 2008)¹⁴

O GESTO ESTÉTICO-POLÍTICO E A MÚSICA SUBLIME

Pois a forma estética é, sobretudo, um modo de determinação de relações, de regimes de ordenamento, seleção de materiais, agenciamentos de sínteses e unidades. Seleção, ordem, relação, unidade, síntese: todas estas categorias são carregadas de teor político evidente. Quando a arte as mobiliza, ela não pode fazê-la sem produzir a imagem de um outro princípio de racionalização cuja possibilidade de realização se encontraria bloqueada no interior das esferas de reprodução material da vida social. (SAFATLE, 2015, p. 5)

Quando Rancière propõe que a arte pode compartilhar com a experiência política apenas aquilo que é de algum modo comum a ambas, refere-se a uma política possível a partir de uma relação de *partilha do sensível*, que está fundada em uma relação com a noção de autonomia da arte definida por seu “estado estético”. Este estado estético é a capacidade da arte ser em seu próprio regime de sensibilidade, constituindo heterogeneidades à potência de pensamento que a produziu. É um estado de *ser* da arte que supera o de *fazer*, isto é, que supera a intencionalidade subjetiva para fundar uma arte que nega ser submissa à linguagem (RANCIÈRE, 2012, p. 32). Ao tratar disto, Rancière está extremamente próximo do que se avaliou, tanto em Lyotard quanto em Adorno, ser o projeto do sublime e do sublime musical na modernidade e pós-modernidade. A partir disso, encontramos uma re-

¹⁴ Cf. p. 95.

lação de semelhança com o irreconciliável da condição política que fornece uma operação perceptiva da real potência interseccional dessas dimensões.

A condição política (pós-)moderna, que, em suas chaves de manifestação mais evidentes, assumimos neste trabalho como *trágica*, caracteriza-se pela experiência das ruínas do ideal, onde a necessidade humana da forja de um destino racional, na teleologia utópica fundada na primeira modernidade, finda na consciência deceptiva de suas limitações. Com efeito, o Belo presente no projeto kantiano adquiria a proeminência no campo estético enquanto portador de uma certa noção teleológica que se queria propor na trindade da *Crítica*. O Sublime, relegado ao segundo plano por Kant, toma a posição ativa – a partir dessa condição de falência mimético-utópica – como ação do inumano pós-trágico.

A ação do inumano constitui o *gesto estético-político* ao passo que, como observado na música de Webern e Feldman, a gestualidade é aquilo que nega à linguagem enquanto mediadora da natureza e da natureza humana, estabelecendo a possibilidade do puro som do sujeito, da intensificação da expressão na sua pureza não-mediatizada, que assim alcança uma intencionalidade alheia à gramática formal e estrutural enquanto condicionantes advindos do humano. O que o conceito de sublime fornece para a discussão estético-política não é um novo horizonte, um novo arcabouço gramatical que possibilite ao homem um retorno à dominação da natureza; o que ele fornece é, na verdade, a afirmação da condição irreconciliada da sociedade, de modo que, suspensos os valores e os ideais políticos, o que aparece é a ideia de *Ocorrência* enquanto a dinâmica que permite que a obra e o sujeito encontrem nos seus fundamentos constitutivos uma expressão não-representativa mas positiva enquanto intensificadora da consciência de sua existência. Esse *nada* que aparece como o irreconciliável está justaposto ao *agora* que cria a apreensão, onde o sujeito encontra não apenas a frustração de sua humanidade mas a

experiência de existir inumanamente, desvelando uma outra dimensão ali onde o logos humano falha: a da existência e arte gestuais.

O que temos é a afirmação do irreconciliável político e do irreconciliável artístico, que estabelece uma condição de inumanidade que intensifica e afirma à existência irreduzível da obra e do indivíduo, e assim talvez – e é certo que devemos terminar com a incógnita – produza o anseio por uma experiência política passível de surgir no que há para além do humano. O sussurro aqui é o *gesto* que funda toda a capacidade expressiva da elegia e afirma o que ela carrega na sua constitutividade musicalmente lamuriosa.

CONCLUSÃO

Entra o *Coro* e inicia:

Primeira Elegia

Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos me ouviria?
 E mesmo que um deles me tomasse inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia sua existência demasiado forte.
 Pois que é o Belo senão o grau do Terrível que ainda suportamos e que admiramos porque, impassível, desdenha destruir-nos? Todo Anjo é terrível. E eu me contenho, pois, e reprimo o apelo do meu soluço obscuro. Ai, quem nos poderia valer? Nem Anjos, nem homens e o intuitivo animal logo adverte, que para nós não há amparo neste mundo definido. Resta-nos, quem sabe, a árvore de alguma colina, que podemos rever cada dia; resta-nos a rua de ontem e o apego cotidiano de algum hábito que se afeiçãoou a nós e permaneceu. E a noite, a noite, quando o vento pleno dos espaços do mundo desgasta-nos a face – a quem se furtaria ela, a desejada, ternamente enganosa, sobressalto para o

coração solitário? Será mais leve para os que se amam? Ai, apenas ocultam eles, um ao outro, seu destino. Não o sabias? Arroja o vácuo aprisionado em teus braços para os espaços que respiramos – talvez os pássaros sentirão o ar mais dilatado, num vôo mais comovido. (...) (RAINER, 1976)

REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA VIDA NOVA. Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. Ver. E ampli. No Brasil.
- ADORNO, T. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.
- _____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ANAHORY, A. Leituras do Sublime: Lyotard e Derrida. In: *Philosophica*, nº 19/20, 2002.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, N. *Prefácio ao Tratado do sublime*. Trad. Vladimir Vieira. In: *Cadernos de estética aplicada*, nº 14, 2013.
- BURKE, E. *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. South Australia: The University of Adelaide Library, 2005.
- FELDMAN, M. *Give my regards to Eighth Street*. Cambridge: Exact Change, 2000.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- KAWANO, M. E.T.A. Hoffman e a música instrumental de Beethoven. In: *Literatura e Sociedade*, nº 16, 2012.
- LYOTARD, J. F. *O Inumano. Considerações sobre o tempo*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- NABAIS, N. *Nietzsche and the metaphysics of the tragic*. New York: Continuum, 2006.
- RAINER, M. R. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Porto Alegre: Globo, 1976.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- SABINO, J. F. *Ensaio de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia (Seleção, introdução, tradução e notas)*. São Paulo, 2009. 145 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- SAFATLE, V. *Aulas 7 & 8 - Políticas da forma*. Disponível em: <http://filosofia.fflch.usp.br/safatle/aulas_grad>. Acesso em: 28 nov. 2015.

SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SHAKESPEARE, W. *Júlio César*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

VAN DE VALL, R. What consciousness forgets: Lyotard's concept of the sublime. In: *A companion to art theory*. Oxford: Blackwell, 2002.

WERLE, M. A. *A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.