

4

A questão da comoção na arte

Em que medida a arte, hoje, nos aproximaria da experiência da comoção como experiência de limites?

Esta é a principal pergunta sobre a qual se estruturam as próximas linhas desta reflexão. Outras questões, com certeza, são possíveis de serem formuladas: Em que medida ou por que meios, ainda nos é possível discutir o acesso a um espectador apassivado — figura hesitante já então dominada pela apatia tão própria à cultura de massa na qual se inscreve? Ainda faria algum sentido pôr em questão a arte de nossos dias como algo tocante e significativo? Que nos comova o espírito? Em que medida é ainda pertinente refletir acerca da comoção na arte?

Dúvida. Talvez não haja respostas para essas perguntas. E, rigorosamente, isto não me preocupa. Talvez este seja um mérito da questão, permanecer no debate, estimular o pensamento. “Contentemo-nos em fazer refletir”, dizia Braque, “Não busquemos convencer”.

Mas, em referência à arte, o que quer dizer aproximarmo-nos “da experiência da comoção como experiência de limites”? Ainda em termos muito gerais, diz respeito à possibilidade, na arte, de que algo “aconteça” e desloque, no sujeito, o pensamento mais ordinário e limitante. Conforme em Burke, que em referência ao sublime anuncia, “[...] que no âmago desta iminência do nada, alguma coisa aconteça, apesar de tudo, um ‘ter lugar’ que anuncia: tudo não terminou”¹. Convém frisar, nada disso é suposto de um ponto de vista fantástico ou irrealista, ao contrário, aqui, é prezada uma reflexão crítica e operosa.

As preocupações kantianas com questões de ordem estética e teleológica têm início, formalmente, por meio de seus escritos, entre os anos de 1762 e 1766. Em 1764, aparentemente afetado pela obra de Edmund Burke, de 1757, *A*

¹ LYOTARD, Jean-François. “Barnett Newman – O instante”. *Gávea*, Revista de História da Arte e Arquitetura, Departamento de História da PUC-Rio, n. 4, jan. 1987. p. 89.

Philosophical Enquiry into the Original of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful, Kant publica *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Diferente de Burke, Kant não chega a desenvolver uma extensa análise sobre as implicações físicas e psicológicas do belo e do sublime no sujeito. O filósofo ocupa-se do estudo das diferenças entre um e outro sentimento em relação aos sexos masculino e feminino e entre culturas e nações. A propósito de investigar as implicações sociais contidas nas ações humanas, Kant lança mão das categorias estéticas do belo e do sublime para tematizar formas de sociabilidade. Por meio de um contraste com o belo, Kant oferece uma caracterização parcial do sublime: ambos aprazem, diz ele, mas enquanto o belo encanta, o sublime comove².

Como vimos no capítulo anterior, embora ligue, explicitamente, o sentimento da comoção à sublimidade, são raros os momentos em que, na terceira *Crítica*, Kant discorre a seu respeito. Nos §§ 13 e 14 da *Analítica do belo*, o filósofo dedica um pouco mais de atenção à reflexão sobre o tema mas, ainda assim, de modo quase indireto, já que o mote são os juízos de gosto puro e o anúncio que de “O juízo de gosto puro é independente de atrativo e comoção”³. Outras referências, já então na *Analítica do sublime*, se apresentam de modo esparso.

Sempre me inquieta pensar sobre o tema *arte*. A primeira questão que, invariavelmente, me sobrevem é: a que, exatamente, eu estou me referindo? Sabemos que o termo *arte* pode designar manifestações bastante diversas em função do tempo e do espaço em que se inserem. Talvez nos seja possível pensá-la como um tipo de produção superlativa diante da qual nos admiremos pelo modo como foi realizada, ou pelo fato dela existir. Adicionalmente, lidamos com o fato inegável da existência das instituições que legitimam e consagram objetos como artísticos — museus, galerias, críticos, curadores, historiadores da arte, dentre outras. Fato inegável, porém, a meu ver, insuficiente como condição final

² KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas, SP: Papirus, 1993. p. 21. Observo que o tradutor desta versão faz uso do termo “estimula” ao referir-se ao belo — “o belo estimula”. O termo “encanta” é usado por Caygill em seu dicionário.

³ *CFJ*. B 38.

determinadora do estatuto do objeto como artístico. Ver suficiência nesta argumentação soa como uma espécie de desqualificação ao exercício de nosso juízo.

Sobre a produção de arte na atualidade, sabe-se, é tema vasto, complexo e passível de muitas e variadas apropriações. Já me causa hesitação a qual palavra recorrer quando me reporto àquilo que vem sendo produzido no campo da arte hoje: se devo fazer menção à arte contemporânea ou a uma estética contemporânea; se há uma distinção clara entre elas; ou melhor seria pensá-la (a arte) como pós-histórica ou pós-moderna?; o que distinguiria a idéia de uma estética contemporânea da idéia de uma estética pós-moderna, ou ainda, se o conceito de pós-modernismo se apresenta mesmo como uma ruptura ou como uma reação ao segmento do moderno que perdeu seu núcleo crítico e inovador e deixou-se conduzir pelos interesses econômico-políticos das sociedades capitalistas e socialistas; quantas não são as teorias e os discursos que têm a arte e o contemporâneo por objeto.

No que tange às artes visuais, sabemos que aquilo que, hoje, vem sendo acolhido e reconhecido como manifestação artística, diz respeito, a um processo de ruptura com a tradição clássica que teve início nas primeiras décadas do século XX. Segundo alguns pensadores, a exemplo de Arthur Danto, o contemporâneo artístico remete a um aprofundamento da reflexividade inaugurada pelo moderno que libera a arte de toda limitação e revela, ao mesmo tempo, a sua natureza filosófica. Neste sentido, caberia ao filósofo a responsabilidade pela compreensão das obras e ao artista o usufruto de sentir-se (como se estivesse) além da história. Sua noção de contemporâneo baseia-se na certeza, anterior, de que o moderno é, antes de tudo, a consciência de que a reflexão é mais importante que a representação mimética. Apesar de uma multiplicidade de discursos, creio haver uma unanimidade quanto ao reconhecimento de uma radical mudança na conciliação entre homem e mundo, seja na vida como na arte.

O século XX nasce como testemunha de uma (ainda) relativa tranquilidade e estabilidade no terreno das artes. Já em sua primeira década, este panorama muda de modo radical. Antes da deflagração da Primeira Grande Guerra, em 1914,

também a Europa experimentava um período relativamente longo de paz e estabilidade de valores. O próprio conceito de “guerra mundial” era, então, desconhecido. Com a eclosão da Primeira Grande Guerra, quase todos os países europeus, e outras grandes nações, envolveram-se em um conflito de proporções imprevisíveis. Tem início um período de severas transformações no plano social, político e econômico. Algumas tendências artísticas anteriores a este período, como o Cubismo, o Futurismo e o Expressionismo pareciam prenunciar a catástrofe iminente. A arte moderna denunciava, ainda, no final do século XIX, a perplexidade do homem perante uma sociedade cujos valores seculares pareciam desmoronar. A litogravura *O grito*, de 1895, de Edvard Munch⁴, parece representativa do estranhamento do homem diante desta nova ordem social.

Nas artes, sistemas e valores impositivos tradicionais do passado são duramente contestados. Em parte, é da própria contestação que se alimentam artistas e movimentos. Questionamento, rejeição, renovação são palavras de ordem no léxico moderno. Junto a elas, a noção de experimentação reina, agora, soberana. Embora a paixão pela mudança alcançasse o mundo das artes em geral, o seu domínio primeiro são as artes visuais.

Aquilo a que se chamou genericamente arte moderna, refletindo outras atitudes análogas na sociedade, tornou-se uma força libertadora explosiva no início do século, contra a opressão de pressupostos com freqüência cegamente aceitos até então. Na pintura, essa tendência principiou com os impressionistas, mas já por volta de 1910 adquirira tamanho ímpeto que até mesmo os impressionistas se viram em posição de retaguarda, não mais na vanguarda.⁵

A idéia de *vanguarda* adquire importância tão grande que, praticamente, equívale a um padrão valorativo para tudo aquilo que se pretenda arte. A *experimentação* se estabelece como método de trabalho. Ao pensar “vanguarda”, pensa-se “experimentação”, e vice-versa. Estas premissas eram válidas para as duas grandes correntes artísticas do início do século XX, as quais, grosso modo, distinguiam-se por sua adesão ou por sua descrença no exercício da razão.

⁴ Veja imagem no apêndice.

⁵ STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p. 8.

“Expressionismo”⁶, Cubismo, Futurismo, Dadá e Surrealismo, dentre outros, faziam parte do segundo grupo; Neoplasticismo e Construtivismo, pertenciam ao primeiro. Estes “movimentos”, ágeis, dinâmicos e, muitas vezes, efêmeros vieram a substituir as “amplas categorias de classificações *a posteriori*”⁷, os “estilos”, do passado. Embora, cada um cultivasse, à sua maneira, grupos de valores particulares, encontravam-se unidos em uma só frente, apaixonada, antiautoritária e antitradicional.

Os movimentos artísticos modernos foram, em essência, “conceituais” e as teorias e idéias que, com frequência, precediam e condicionavam a natureza do objeto de arte, começaram a se firmar como componentes fundamentais ao exercício da prática artística.

Os movimentos e conceitos da arte moderna foram intencionais, deliberados, dirigidos e programados desde o começo. Fizeram-se acompanhar de uma pletera de manifestos, documentos e declarações programáticas. [...] A característica preocupação modernista com conceitos levou, finalmente, a que os próprios conceitos se convertessem em substitutos reais daquilo que até então era comumente entendido por arte. Sentiu-se como se a própria arte tivesse esgotado o seu curso, na hipótese de seus mais recentes desenvolvimentos serem aceitos como sendo o futuro a ela reservado.⁸

A partir do final da década de 1950, com a América já desempenhando papel hegemônico na política e na economia mundial, começaram a surgir novos movimentos artísticos de contestação. Com suas linguagens estéticas inovadas pela incorporação das novas tecnologias da imagem — fotografia, filme, vídeo, etc. — estes movimentos parecem, em essência, assemelhar-se àqueles da Europa, do início do século XX: protesto, inconformismo, sátira, ironia, encontram-se presentes em ambas as gramáticas. Expressionismo abstrato, *Pop Art*, *Op Art*, Minimalismo e Arte conceitual, dentre outros movimentos, fazem parte deste inventário.

⁶ Norbert Lynton informa que nunca houve um movimento ou grupo que se anunciasse, ou a seus propósitos, como “expressionista”. O termo “Expressionismo” é, meramente, um rótulo que lhe foi aplicado.

⁷ STANGOS, Nikos (Org.). *Op. cit.* p. 8.

⁸ *Ibidem.* p. 9.

Essas tendências deram lugar a experiências ainda mais radicais. Nas últimas décadas do século XX, principia um período de irrefreável liberdade estética. Essa liberdade sem limite tem a sua origem, segundo Thierry de Duve, na iniciativa de Marcel Duchamp, quando, a partir da primeira década do século XX, oferece ao mundo das artes os seus *ready-mades*. Conforme de Duve, deste período em diante e, notadamente, a partir da ocorrência *Fonte*⁹ instaura-se, no terreno das artes e, principalmente, no da filosofia, uma mudança expressiva: a substituição do juízo estético clássico “Isto é belo” por outro, a saber, “Isto é arte”. Extraordinária transformação, de fato, afinal, entre *A banhista de Valpinçon* de Ingres (1808) e *Les Femmes d’Alger (O Jovem Ouzo)* de Picasso (1909) passaram-se apenas 100 anos¹⁰.

Os movimentos de vanguarda determinaram sobremaneira as condições de possibilidade da arte a partir das primeiras décadas do século XX. Para o bem ou para o mal, sua influência se faz sentir até hoje. Ao buscar romper com as regras que condicionavam a produção em arte, abriram espaço para que a arte se fizesse segundo as suas próprias regras, segundo nenhuma condição obrigatória.

Pluralidade, diversidade, amplitude: *quase tudo arte(?)*. Essas são palavras que, penso, num primeiro momento, poderíamos eleger como tributárias do objeto de arte hoje. Em nosso caso, sabemos, não se trata de requerer beleza ao objeto de arte, contudo, também não se espera (de certo, trata-se de uma expectativa) que na experiência junto à obra, prevaleça a indiferença (se isto for possível) ou a emissão de juízos, meramente, intelectuais. Aqui, arte e comoção não caminhariam juntas.

A constatação da suspensão de todo limite como característica da arte no contemporâneo, não implica na concordância a-crítica de que tudo pode ser arte. No âmbito deste trabalho, a ênfase está na possibilidade do objeto de arte contemporâneo, ainda, favorecer um tipo de emoção que, como disse, dê a ele a perspectiva de “[...] um ‘ter lugar’ que anuncia: tudo não terminou”¹¹. Não se

⁹ Veja imagem no apêndice.

¹⁰ Veja imagens no apêndice.

¹¹ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 89.

trata, então, de uma esperança. Se o sublime é a referência, então, essa perspectiva reside no próprio sujeito.

Ao longo de sua trajetória — que inclui diferenças conceituais e contextuais bem marcadas, bem como um notável declínio, como objeto de discussão filosófica, em meados do século XIX — o (conceito de) sublime parece encontrar suas maiores expressões em Longino (a partir da tradução de Nicolas Boileau, em 1674), Burke, Kant e Schiller. A partir do final dos anos 80 e início dos 90 do século XX, o sublime renasce como o *inexprimível no pensamento e na arte*. Um de seus principais interlocutores é Jean-François Lyotard.

Na opinião de Lyotard, “O sublime será talvez o modo da sensibilidade artística que caracteriza o modernismo”¹², e informa que vai chamar de *moderna* à arte que se dedica a apresentar o que há de inapresentável. Particularmente, em relação à pintura, ele frisa, “Fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver: eis o propósito da pintura moderna”¹³.

Parece haver, nesta seqüência, mais de uma referência temporal dirigida ao sublime. A citação abaixo, extraída do texto de Lyotard, *O sublime e a vanguarda*, publicado na revista *Merkur*, em 1984, nos dá a pista

Este sentimento contraditório, prazer e dor, felicidade e angústia, exaltação e depressão, foi batizado e rebatizado, entre os séculos XVII e o século XVIII europeus, com o nome de sublime. Foi nesta palavra que se decidiu e perdeu a sorte da poética clássica, foi com este nome que a estética fez valer os seus direitos críticos sobre a arte, e que o romantismo, ou seja, o modernismo, triunfou. Compete ao historiador de arte explicar como o substantivo sublime regressa sob a pena de um pintor judeu e nova-iorquino dos anos 40.¹⁴

Ao afirmar o sublime como o modo da sensibilidade artística que caracteriza o modernismo, Lyotard refere-se ao período entre os séculos XVII e XVIII e à

¹² LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2 ed. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1997. p. 99.

¹³ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. 5 ed. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1997. p.22.

¹⁴ O texto foi originalmente publicado na revista *Merkur* em 1984. Para minha referência, o texto consta de *O inumano*, coletânea de palestras proferidas pelo filósofo e reunidas em torno do tema *tempo*. Neste caso, LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2 ed. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1997. p. 98.

nomeação por sublime desta aparente contradição, na forma de um sentimento, que envolve emoções não semelhantes, como dor e prazer ou angústia e felicidade. A segunda referência, designando como moderna a arte que se dedica a apresentar o que há de inapresentável, diria respeito às objetivações das vanguardas do início do século XX, aos movimentos artísticos que, na esteira das vanguardas, surgem na América em meados do mesmo século e ao regresso, segundo o filósofo, da nomenclatura sublime em meio ao movimento expressionista abstrato na figura do artista plástico Barnett Newman.

Antes de prosseguirmos com questões relativas ao tempo em Lyotard, convém buscar entender o conceito de *inapresentável* no pensamento do autor. Segundo o filósofo, desde há, pelo menos, um século que as artes não têm no belo a sua finalidade ou principal objetivo. É no sublime que repousam seus vínculos, isto é, na indeterminação — palavra recorrente em seus textos —, na ausência de forma, no inapresentável. Neste sentido, ao referir-se ao sublime na arte, Lyotard alude às manifestações artísticas produzidas a partir do início do século XX. Sob esta ótica, estão incluídos, ainda, modos de expressão artística posteriores à década de 1960 deste mesmo século¹⁵. Por vezes, o peso de sua análise recai sobre acontecimentos ou períodos mais específicos, o que significa que ao fazer menção ao sublime, Lyotard não está, sempre, referindo-se ao conjunto de tudo o que foi produzido ao longo do século XX.

Lyotard informa que, em sua práxis, as vanguardas pictóricas defrontaram-se com a questão incontornável sobre “O que é a pintura?” Agora, diante de nenhuma regra que lhes fosse dada *a priori* (e isto vale para as artes visuais em geral), questionavam-se acerca da validade dos pressupostos que, até então, condicionavam a arte de pintar — o uso da perspectiva, a escolha dos matizes, o formato da tela, os materiais e instrumentos utilizados, os locais de exposição, dentre outras indagações. Neste processo, em meio a muitas experimentações,

¹⁵ A reflexão de Lyotard sobre a arte alcança o ano de 1998 quando, então, o filósofo vem a falecer. De todo modo, o seu pensamento não perde atualidade, nos sendo possível estendê-lo às produções artísticas dos últimos 10 anos — 1998 à 2008.

decidem que devem formar imagens diferentes daquelas produzidas pela fotografia. Descubrem que devem

[...] apresentar algo que não é apresentável, de acordo com a ‘construção legítima’. Começam a subverter os pretensos ‘dados visuais’, de modo a tornar visível o fato [...] [de que] o campo visual esconde e exige invisíveis, que não depende apenas do olhar, mas do espírito.¹⁶

Para Lyotard, neste momento, dá-se o ingresso da pintura na estética do sublime. A pintura de vanguarda não recorre, por meio de suas obras, ao senso comum de um prazer partilhável, ao contrário, suas obras aparecem ao público como terríveis,

[...] objetos disformes, entidades puramente ‘negativas’ [...]. Quando procuramos apresentar que existe algo que não é apresentável, é necessário martirizar a apresentação. Isto significa que os pintores e o público, entre outros, não dispõem de símbolos estabelecidos, de figuras ou de formas plásticas, os quais permitiriam significar e perceber que se trata na obra, de Idéias de razão ou da imaginação [...]. Não pode haver no mundo tecno-científico e industrial, símbolos estáveis do bem, do justo, do verdadeiro, do infinito, etc.¹⁷

As experimentações vanguardistas desprezam qualquer exigência de estabilização do gosto, menos ainda, por meio de símbolos reconhecíveis. O objetivo fundamental do seu trabalho é mostrar que existe o invisível no visível. Os pintores de vanguarda sabem que “[...] o não apresentável é objeto de Idéia [...]”¹⁸ e, portanto, não pode ser apresentado, posto que apresentar é, em sua concepção, relativizar, submeter às condições de apresentação plástica. Em seus esforços, sustentam a crença de que não se pode apresentar o absoluto, todavia, é possível apresentar que existe o absoluto. De todo modo, é importante ressaltar que o pintor vanguardista tem como preocupação primeira o seu comprometimento com a questão “O que é arte?”; a tarefa de “cultivar o público”¹⁹ viria depois. Lyotard salienta que é nesta exigência de uma alusão

¹⁶ LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2 ed. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1997. p. 128.

¹⁷ Ibidem. p. 128-129.

¹⁸ Ibidem. p. 129.

¹⁹ Ibidem.

indireta, quase apenas pressentida, como numa apresentação “negativa” (conforme veremos) que nasce, na primeira década do século XX, “[...] em 1912”²⁰ a corrente de pintura “abstrata”²¹, melhor, não figurativa. O sublime é o sentimento convocado para estas obras, não o belo, declara ele.

O *inapresentável* nas artes visuais evoca, assim, o absoluto, a totalidade, o todo da realidade não enquanto forma sensível, o que não se revela, o que subjaz à aparência.

A esse respeito, em seu ensaio, *O quadro ideográfico*, de 1947, Barnett Newman declara:

A base de um ato estético é a idéia pura. Mas esta é necessariamente um ato estético. Daí o paradoxo epistemológico que constitui o problema do artista. Não a delimitação ou a construção do espaço; não a construção ou a destruição fauvista; não a linha simples, reta e estreita, nem a linha torturada, deformada e humilhante; não o olho preciso, [...], nem o olho selvagem do sonho, piscando; mas sim a idéia — complexo que estabelece contato com o mistério — da vida, dos homens, da natureza, do duro e negro caos da morte, do túmulo, do caos mais suave que é a tragédia. Pois só a idéia pura tem significado. Tudo o mais tem tudo o mais.²²

Em Lyotard, as questões que envolvem o elemento *tempo* são, quase sempre, pouco suscetíveis ao emprego comum do termo — tempo como período ou duração de um determinado evento ou atividade. Em seu pensamento, as referências ao tempo encontram-se bastante impregnadas pela noção de *ocorrência*, pelo menos no que diz respeito à arte. Nos mesmos moldes, vê-se uma descontinuidade cronológica envolvendo as noções de *moderno* e *pós-moderno* empregues pelo autor. Para Lyotard, não existe uma relação cronológico-linear entre estas noções. Com efeito, o pós-moderno não é algo que

²⁰ Lyotard não esclarece porque elege o ano de 1912 como o berço desta corrente. Historicamente, do ponto de vista de um trabalho que se realize de modo sistemático e intencional, Wassily Kandinsky apresenta, já em 1910, a sua primeira aquarela “abstrata”, ou seja, não figurativa. Segundo Gombrich, suas iniciativas teriam inaugurado, efetivamente, o que passou a ser conhecido como “arte abstrata”.

²¹ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 129.

²² CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 559.

se opõe ou vem a substituir o moderno, “Faz certamente parte do moderno”²³, afirma ele, e indaga,

Qual é o espaço com que se confronta Cézanne? Com os impressionistas. E qual é o objeto, no caso de Picasso e Braque? O de Cézanne. Com que pressuposto rompe Duchamp em 1912? Com o de que é preciso fazer um quadro, mesmo que seja cubista. E Buren interroga esse outro pressuposto que pensa ter saído intacto da obra de Duchamp: o lugar de apresentação da obra.²⁴

São sucessivas “gerações” que se precipitam, umas após as outras, de modo bastante acelerado. Há muitas interseções entre elas, quase uma sobreposição, um “vir após” onde a geração seguinte já estaria contida naquela que a precede, como se não houvesse uma clara separação temporal entre elas, mas uma latência, numa espécie de contínuo. “Uma obra só pode tornar-se moderna se primeiro for pós-moderna. O pós-modernismo, entendido assim, não é o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante”²⁵. O pós-moderno seria o moderno em seu constante estado emergente e haveria no moderno uma latência pós-moderna.

Ora referido a Kant, ora a Burke, ao aludir ao sublime, Lyotard parece basear-se, sempre, na idéia de uma ausência constitutiva, numa *indeterminação*. Veremos que isto transparece tanto em suas alusões à *ocorrência* (no caso de Burke), quanto em suas referências à *apresentação negativa* (no caso de Kant).

Em Burke, Lyotard toma por referência, principalmente, a noção de *delight* (deleite, delícia) explorada pelo autor, quer dizer, a suspensão de uma ameaça, de uma dor ameaçadora pelo advir de uma *ocorrência*. Conforme veremos, na iminência da falta, na possibilidade de que nada aconteça, *ocorre*. A esse respeito, o filósofo nos oferece esta bela passagem:

O *delight*, este prazer negativo que caracteriza, contraditória e, quase neuroticamente, o sentimento sublime, advém da suspensão de uma dor ameaçadora. A esta ameaça de que estão carregados determinados “objetos” e

²³ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. 5 ed. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1997. p. 24.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

situações, e que pesa sobre a autoconservação, Burke chama “terror”; as trevas, a solidão, o silêncio, a proximidade da morte podem ser “terríveis” no sentido em que o olhar, um outro, a linguagem, a vida vão faltar? Sente-se como muito provável que dentro em pouco nada mais aconteça. O que é sublime é que no âmago desta iminência do nada, alguma coisa aconteça, apesar de tudo, um ‘ter lugar’ que anuncia: tudo não terminou.²⁶

Já em Kant, Lyotard recorre à noção de *apresentação negativa*, conforme enunciada na *Crítica da faculdade do juízo*, na *Analítica do sublime*, após o § 29, em “Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos”. Embora, em boa parte, as considerações lyotardianas tomem por referência o sublime kantiano, diferente de Kant, o autor promove a sua leitura pela via (mais contemporânea) da produção de arte, ao invés de dedicar-se à problemática da recepção estética. Como veremos, em seu entendimento, a categoria estética do sublime ofereceria uma passagem para a modernidade artística, uma chave para a compreensão de suas dificuldades e pretensões. Rancière atesta que Lyotard transpõe “[...] 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 [inapresentável] que desconcerta todo pensamento [...]”²⁷. Neste sentido, é possível pensar que o estatuto da obra passa a prevalecer sobre o do sujeito, ocorrendo, em certa medida, uma inversão em relação aos moldes kantianos.

Kant dá como exemplo de uma apresentação negativa a lei judaica da interdição de imagens, de onde extrai a passagem “Tu não debes fazer-te nenhuma efígie nem qualquer prefiguração, quer do que está no céu ou na terra ou sob a terra”. Exalta que, precisamente, o mesmo vale para a representação da lei moral e da disposição da moralidade em nós.

É uma preocupação totalmente errônea supor que, se a gente se priva de tudo o que ela pode recomendar aos sentidos, ela então não comporte senão uma aprovação fria e sem vida e nenhuma força motriz e comoção. Trata-se exatamente do contrário; pois lá onde agora os sentidos nada mais vêem diante de si e a inconfundível e inextinguível idéia da moralidade contudo permanece, seria antes preciso moderar o elã de uma faculdade da imaginação ilimitada para não o deixar

²⁶ LYOTARD, Jean-François. “Barnett Newman – O instante”. *Gávea*, Revista de História da Arte e Arquitetura, Departamento de História da PUC-Rio, n. 4, jan. 1987. p. 89.

²⁷ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005. p. 12.

elevar-se até o entusiasmo, como, por medo de debilidade dessas idéias, procurar ajuda para elas em imagens e em um aparato infantil.²⁸

Tomadas as devidas proporções, já que Kant se refere à disposição da lei moral em nós, o seu parecer parece aludir à exata suposição vanguardista de que, pela supressão da figuração, da intenção representacional, do uso de signos quaisquer, nos seria possível, de modo não mediado e, portanto, mais “genuíno” intuir o infinito. Na privação dos sentidos estaria a chave de alcance deste infinito. Mais, essa relação não se daria numa base fria e sem vida, mas de modo verdadeiramente comovido. Kant parece prenunciar a inspiração vanguardista de que ao despojar a obra dos pressupostos tradicionais da “boa arte” e, neste caso, ainda, por meio do desconforto e da exasperação, conduzir-nos ao limite de uma experiência. Aqui, comoção e arte parecem caminhar juntas. Em suas (belas) palavras (que, como disse, tomados os devidos cuidados, parecem talhadas para relações entre espectador e obra de arte), Kant avisa, “Não se deve recear que o sentimento sublime venha a perder-se por um tal modo de apresentação abstrato”²⁹, e acrescenta, um modo de apresentação abstrato que,

[...] em confronto com a sensibilidade é inteiramente negativo; pois a faculdade da imaginação, embora ela acima do sensível não encontre nada sobre o que possa apoiar-se, *precisamente por essa eliminação das barreiras* da mesma sente-se também ilimitada; e aquela abstração é, pois, uma apresentação do infinito, a qual na verdade, precisamente por isso, jamais pode ser outra coisa que uma apresentação meramente negativa, que, entretanto, *alarga a alma* [grifo meu].³⁰

É precisamente por esta perspectiva que Lyotard declara a estética do sublime como uma porta aberta à modernidade artística. A experiência sublime não mantém vínculos de pertença com o conhecido, com o já sabido, com aquilo que se possa perceber sensivelmente. É por isso que, na compreensão do autor, o vanguardismo germina na estética kantiana do sublime, tem ali a sua origem, no pressuposto de que a interdição dos sentidos reconduz o pensamento ao infinito.

²⁸ *CFJ*, B 125.

²⁹ *CFJ*, B 124.

³⁰ *CFJ*, B 124.

Nisto residiria uma abertura para pesquisas em direção à arte não figurativa e à arte minimalista.

Dissemos que em Kant, o sentimento sublime expõe o conflito operante entre duas faculdades humanas. Exibe a tensão existente entre uma faculdade que, livremente, concebe e articula idéias — a *razão* — e outra, que busca apreender e sintetizar aquilo que lhe é dado — a *imaginação*. Um sentimento conflituoso, já que assinala um aparente descompasso entre modos de operação distintos entre faculdades; uma quase contradição entre as exigências da razão e os limites sensíveis da imaginação. Nesta dinâmica, toda a fragilidade da imaginação se revela, todavia, de modo fundamental. Atada às exigências do tempo e do espaço, no sublime, a imaginação falha, se desampara, pois, diante de uma certa grandeza, não consegue apreendê-la em uma única intuição. Essa incapacidade, afirma Kant, surge-nos como dolorosamente insuficiente. O resgate, a transformação da dolorosa insuficiência em prazer, se dá, como sabemos, pela *razão*, faculdade humana que excede os limites do mensurável e que despreza as exigências de uma clara apreensão, conseguindo, assim, lidar com o inapreensível, e com tudo o mais que não admite captura sensível: a totalidade, o informe, o ilimitado. Em termos kantianos, uma vez mais, o sublime é “[...] um objeto (da natureza), cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de idéias [grifo do autor]”³¹.

O desprazer ou a dor no sublime provém da sensação de impotência do sujeito, da dor de que a imaginação não esteja à altura de apresentar o que lhe é dado como idéia. O prazer origina-se do poder da razão, que, já se sabe, supera qualquer exigência de apreensão.

Em nosso contexto, a questão do tempo não faz parte da problemática kantiana. Para Lyotard, em Kant, o que está em causa é, principalmente, a alusão a uma *apresentação negativa* ou, em outros termos, uma não apresentação. Como vimos, face a uma certa grandeza (seja ela extensa ou potente), ao ser convocada a apresentar a síntese de um todo, em uma única intuição, a imaginação malogra;

³¹ *CFJ*, B 115.

impotente, malogra na tentativa de buscar apresentar o que é inapresentável. No limite da ruptura, ao atestar sua impotência, a imaginação remete ao supra-sensível. A toda essa dinâmica ou a este “[...] modo de apresentação abstrato, que em confronto com a sensibilidade é inteiramente negativo”³² (na medida em que a resposta da imaginação ocorre “às avessas” do que se espera dessa faculdade) Kant designa como “apresentação meramente negativa”³³.

É conveniente insistir que esta é uma dinâmica que se processa no sujeito, entre duas faculdades dentre aquelas que estruturam e constituem o sujeito kantiano — razão e imaginação. Lyotard pretende transpor o conceito (sublime) para a obra de arte, para a imanência da própria obra. Neste sentido, a inapresentabilidade das idéias constituiria uma proposta estética específica, uma passagem, como vimos, para a modernidade artística.

Vimos que Lyotard chama de *moderna* à arte que se dedica a apresentar o que há de inapresentável. Em relação à pintura, ele frisa, “Fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver: eis o propósito da pintura moderna”³⁴. Pretender apresentar o que é inapresentável, eis o que está em causa aqui. Em se tratando de um quadro, uma pintura, mostrará evidentemente alguma coisa, mesmo que nesta exibição se omitam os traços e o colorido, como na *Composição suprematista: Branco sobre branco*, de 1918, de Kasimir Malevich³⁵, sua obra mais conhecida. Na superfície da tela, alguma coisa se apresenta, mas de modo negativo, mediante uma não apresentação. Parafraseando Kant, neste caso, trata-se de um “modo de apresentação não figurativo, que em confronto com a sensibilidade é inteiramente negativo”. No capítulo anterior, dissemos que a estética do sublime abria, ao pensamento ocidental, uma outra forma de relação com a materialidade, assente na estranheza, na ruptura e no desprazer. Assim, se há prazer, este decorre da dor, da angústia ou da instabilidade possível manifestada no confronto com a obra.

³² CFJ, B124-125.

³³ CFJ, B124-125.

³⁴ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. 5 ed. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1997. p.22.

³⁵ Veja imagem no apêndice.

Curiosamente, Lyotard chega a distinguir entre uma estética *moderna* e uma estética *pós-moderna*, apesar de, na seqüência de seu texto, atestar uma diferença ínfima entre elas. Ambas respondem a *uma estética do sublime*. A primeira faz referência a uma estética do sublime, porém *nostálgica*, a segunda seria aquela, onde o “[...] *verdadeiro sentimento sublime* [...] [grifo meu]”³⁶ estaria instaurado. Tudo se decide por uma questão de ênfase. Sabemos que a experiência sublime tem por característica um *movimento* do ânimo que, ligado ao ajuizamento do objeto, é referido pela faculdade da imaginação, ora à faculdade do *conhecimento*, como disposição *matemática*, ora à faculdade de *apetição*, como disposição *dinâmica*³⁷. A disposição matemática lida diretamente com a condição do desprazer e a dinâmica com a condição do prazer. A estética moderna dá ênfase à primeira disposição, a matemática, ou seja, à impotência da imaginação, à “[...] nostalgia da presença que sente o sujeito humano, na obscura e vã vontade que o anima apesar de tudo”³⁸. A estética pós-moderna enfatiza a disposição dinâmica, isto é, a potenciação da razão.

O primeiro caso indica um movimento nostálgico que refere o inapresentável, na obra, apenas como um conteúdo ausente. A forma é reconhecível, indicia essa ausência e pode, por isso, proporcionar ao espectador uma compensação, uma espécie de alento (pelo que está ausente, pela impossibilidade de apresentar), e mesmo, prazer, o que a interditaria em relação ao *verdadeiro* sentimento sublime, conforme nos falou Lyotard. Já no segundo caso, o pós-moderno seria aquilo que, no moderno, encontra o inapresentável na própria apresentação, na imanência da obra. Para o filósofo, uma obra pós-moderna não é, por princípio, regulada por regras que possam ser dadas *a priori*. À semelhança das noções que envolvem o gênio kantiano, estas regras são aquilo que a obra e o artista procuram. Daí que a obra tenha a propriedade do *acontecimento*, que *aconteça* — sem os elos de um passado ou a promessa de um futuro. Esta irrupção responde à dessemelhança sublime da dor e do prazer; “[...]”

³⁶ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 26.

³⁷ *CFJ*, B 80.

³⁸ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 24.

aquilo que se recusa à consolação das boas formas, ao consenso de um gosto que permitiria sentir em comum a nostalgia do impossível; aquilo que se investiga com ‘presentificações’ novas, não para as desfrutar, mas para melhor fazer sentir o que há de ‘impresentificável’³⁹. Em certa medida, Kant parece responder a estas considerações quando diz que

[...] verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente à idéias de 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.⁴⁰

A tradução dessa dinâmica pela arte, se explica, então, no invento de novas regras artísticas, novas linguagens, sejam elas pictóricas ou outras.

Compreenderás o que eu quero dizer através da distribuição caricatural de alguns nomes no tabuleiro de xadrez da história vanguardista: do lado *melancolia*, os expressionistas alemães e, do lado *novatio*, Braque e Picasso; do primeiro lado, Malévitch, e do segundo Lissitsky; de um, Chirico, e de outro, Duchamp. A ‘nuance’ que distingue estes dois modos pode ser ínfima, coexistem freqüentemente na mesma obra, quase indiscerníveis, e no entanto atestam em diferendo no qual se joga desde há muito, e jogará, a sorte do pensamento, entre o remorso e o ensaio.⁴¹

Importa observar que, cronologicamente, há uma flagrante indistinção entre um caso e outro. Decorre daí que a obra chegue “[...] demasiado tarde para o seu autor, ou, e vem a dar no mesmo, que a sua preparação comece sempre demasiado cedo. *Pós-moderno* devia ser entendido segundo o paradoxo do futuro (*pós*) anterior (*modo*)”⁴².

Segundo Lyotard, a rejeição kantiana da tese de Burke sobre o sublime — atribuindo a Burke um excesso de empirismo e de fisiologismo —, despoja a estética do filósofo daquilo que, pensa Lyotard, seria o seu maior desafio: mostrar que o sublime tem origem na ameaça de nada ocorrer. Aqui, está em causa, fundamentalmente, a questão do tempo.

³⁹ Ibidem. p. 26

⁴⁰ *CFJ*, B 77.

⁴¹ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 24-25.

⁴² Ibidem. p. 26.

Frente à linearidade do tempo, do tempo oficial, dado pelas regras, Lyotard apresenta o desafio de pensarmos este “nada ocorrer”, a impossibilidade do acontecimento: “[...] que a frase seja a última, que o pão não seja o de cada dia. Esta miséria é a miséria com a qual o pintor é confrontado, diante da superfície plástica, o músico diante da superfície sonora, o pensador diante da página branca [...]”⁴³. E não só no início da obra, mas a cada instante, a cada vez que algo demora a acontecer, a cada “e agora”. Se pensarmos bem, a natureza deste enfrentamento se nos apresenta quase cotidianamente.

Em Burke, para além do prazer positivo do belo, existe um outro tipo de prazer que se liga a uma paixão mais forte que a satisfação, a saber, a dor e a aproximação da morte. Ao experimentar tal paixão, a alma pode afetar o corpo. Esta paixão “[...] extremamente espiritual [...]” chama-se *terror*⁴⁴. Em Burke, os terrores estão ligados a privações: o terror das trevas pela privação da luz, o da solidão pela privação do outro, o terror do silêncio pela privação da linguagem, o terror da morte pela privação da vida. Para que o terror se mescle ao prazer e componha com ele o sentimento sublime, é necessário que a ameaça que o engendra seja suspensa, contida, mesmo que temporariamente. A retenção desta ameaça ou perigo provoca uma espécie de satisfação que não é, de certo, a satisfação positiva que se sente no belo. Mais se assemelha a um alívio ou, em outras palavras, a um prazer de segundo grau: a privação da ameaça de privação. Burke distingue este prazer de privação de segundo grau e o prazer positivo que é próprio do belo e dá-lhe o nome de *delight* — deleite, delícia.

No sublime burkiano, o objeto com o qual o sujeito se defronta é, principalmente, ameaçador, muito grande ou poderoso como em Kant mas, principalmente ameaçador. A ameaça é a de privar a alma de *toda e qualquer ocorrência*, como vimos, da ocorrência da luz, do outro, da linguagem, da própria vida, dentre outros. A alma é tomada de assalto, “se espanta”, se imobiliza, fica em estado de choque. “Ao afastar essa ameaça, proporciona um prazer de alívio,

⁴³ LYOTARD, Jean-François. *O inumano*: considerações sobre o tempo. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997. p. 97.

⁴⁴ Ibidem. p. 104.

de delícia. Graças a ele, a alma é devolvida à agitação entre a vida e a morte e esta agitação é a sua saúde e a sua vida”⁴⁵. Em Burke, o sublime não é questão de elevação, mas de intensificação.

A esse estado de suspensão, o da ameaça e da angústia de que nada aconteça, soma-se o prazer da abertura em acolher o desconhecido. Entre os séculos XVII e XVIII europeus, essa totalidade, ao mesmo tempo, prene e vazia, esse sentimento contraditório, de dor e prazer, angústia e satisfação foi, muitas vezes, nomeado por sublime.

Em sua crítica ao contemporâneo, o artístico inclusive, Lyotard afirma o poder *desrealizador* do sistema capitalista em suas relações com o pensamento e os objetos nele originados. Para ele, o capitalismo apresenta

[...] um tal poder de desrealizar os objetos habituais, os papéis da vida social e as instituições, que as representações ditas ‘realistas’ já só podem evocar a realidade sob a forma da nostalgia ou da paródia, como ocasião de sofrimento mais do que de satisfação.⁴⁶

Trata-se, segundo o autor, “[...] do *pouco de realidade* da realidade, associada à invenção de outras realidades.⁴⁷ Diante deste panorama, de um vazio de sentido, é tarefa da arte romper com a indeterminação e produzir uma *ocorrência* que se afirme como testemunha do indeterminado existente⁴⁸, como nos propõe o autor em relação à arte de fins do século XIX e século XX.

Segundo Lyotard, o que outorga ao sublime um lugar de proximidade às manifestações estéticas contemporâneas é o seu elemento ameaçador, sobre o qual não se tem garantias de controle. Aquele algo que irrompe, sem que a inteligência ou o conceito⁴⁹ o regule ou domine: uma ocorrência, um acontecimento.

O que é sublime é que exista esse quadro, em vez do nada. O desapossar da inteligência que comove, o seu desarmamento, a confissão de que isso, essa

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. 5 ed. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1997. p. 16-17.

⁴⁷ Ibidem. p. 21.

⁴⁸ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 106.

⁴⁹ MARQUES, António. *Op. cit.* p. 23.

ocorrência da 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 olhar, sob a égide do *now*, eis o rigor da vanguarda.⁵⁰

Nesta medida, o autor lança mão da tese burkiana sobre o sublime para aproximar *ocorrência e obra de arte*.

Em dezembro de 1948, o artista plástico Barnett Newman escreve um ensaio intitulado *The Sublime is Now*. A esse respeito, Lyotard indaga, “Como entender que o sublime, digamos provisoriamente o objeto do sublime, exista aqui e agora? Não será necessário, quando se fala deste sentimento, fazer alusão a algo que não pode ser mostrado ou, como dizia Kant apresentado?”⁵¹

Como dissemos, com a estética do sublime, a aposta das artes durante os séculos XIX e XX era dar testemunho ao indeterminado⁵². O indeterminado, o inexprimível, o inapresentável não residiria num “além” da esfera sensível, num outro mundo ou tempo, mas nesta irrupção, nisto, *que ocorra*. A tarefa da arte é produzir uma ocorrência, melhor, ocorrer, ela própria, apresentar o inapresentável na própria apresentação (sem o reconhecimento da forma, sem matéria para consolo). A obra se define como esta irrupção, este *now*⁵³, o *instante* que vence o risco e a ameaça, sempre presentes, de que nada aconteça.

A questão do tempo é central para este enunciado. Não o tempo duração, sabemos, na esteira do qual se constróem os significados, mas a temporalidade do instante, do agora, que não sucede a nada e nem deixa sucessores. *Acontece*. Marques questiona se, em relação a Kant, esta já não seria uma característica da experiência estética em geral, onde o conceito de uma conformidade a fins sem fim já por si seria uma referência a este instante, a um agora “[...] que tem no seu próprio acontecer o seu *telos*”⁵⁴.

Antes de tudo a obra mostra que existe algo — a própria obra — e essa existência pura e simples é o que deve ser observado. Não se trata de uma questão

⁵⁰ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 98-99.

⁵¹ *Ibidem.* p. 95.

⁵² *Ibidem.* p. 106.

⁵³ Em referência à obra de Barnett Newman. LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 96.

⁵⁴ MARQUES, António. *Op. cit.* p. 24.

de sentido ou de um significado que incida sobre a obra, sobre o que ocorre. Antes de se perguntar o que isso significa, é necessário, por assim dizer, que ocorra. *Que* ocorra é a questão enquanto *acontecimento*, ela antecede sempre a questão sobre *o* que ocorre. O acontecimento ocorre como uma interrogação: *Ocorrerá, existirá, será possível?* — Há sempre o risco da obra não ocorrer.

Nesta interrogação subjaz uma outra questão, a pergunta pela possibilidade da existência da própria obra, aquela obra, em particular. Ocorrerá? O que precede a pergunta sobre aquilo que vemos — em traços, em cores, nos materiais — é, antes, a experiência de algo que está, ao invés do nada.

A compreensão contemporânea da arte, a partir de uma estética do sublime, inclui elementos mutuamente implicados e que são, a ela, decisivos.

O sublime propõe um modo de relação com a materialidade diferente daquele experimentado no belo, onde existem elos de familiaridade em relação ao objeto. No sublime impera a *estranheza* que, no objeto de arte contemporâneo (bem como já ocorria no moderno), se expressa plasticamente e interdita o acesso à forma como objeto reconhecível. A noção kantiana de *apresentação negativa*, ou, em outros termos, o inapresentável, está no cerne desta questão. O resultado desta dinâmica no plano das artes se explica no invento de novas linguagens, no inusitado dos materiais, na pesquisa por novas técnicas, em suma, no permanente recurso ao experimento. A arte (moderna e) contemporânea teria especial inclinação à *experimentação*.

O prazer, se existir, será sempre o resultado da superação desta interdição à forma — à *dor* da interdição — e a possibilidade de um juízo que não se confine a avaliações conceituais ou intelectuais. Nesta medida, comoção e arte estão vivamente próximas, porém, não existem garantias para este enlace. A meu ver, considerando o deslocamento lyotardiano que, referido ao sublime, faz prevalecer o objeto em relação ao sujeito, o martírio da forma não seria condição suficiente à experiência sublime, ou seja, à experiência da comoção.

O *elemento ameaçador* contido no sublime, este incontrolável que irrompe, é parte evidente numa estética (contemporânea) que não se faz por nenhuma regra *a priori*. Ao contrário, o objeto de arte contemporâneo dá, a si próprio, as regras.

Por essa *indeterminação constitutiva*, a arte se expõe ao risco de sequer acontecer. O experimento artístico pode não ser bem sucedido. Se o conceito ou a inteligência já não são a primazia, o risco da falha acompanha todo o processo. Lembrando Lyotard, “O que é sublime é que exista esse quadro, em vez do nada”⁵⁵.

No contemporâneo, do ponto de vista do objeto de arte, parece mesmo que nada se impõe como condição determinadora da sua existência. Como vimos, segundo Lyotard, a produção artística estaria ligada a uma precariedade constitutiva que, aos olhos do autor, não se mostra negativa. A meu ver, a positividade desta precariedade se daria na medida em que a produção de arte continue problematizando a si mesma, e sustentando a pergunta “O que é arte?”.

Procurada no âmbito do sublime, a comoção denota uma experiência de ausência de limites, envolve relações entre as faculdades da *imaginação* e da *razão* e inclui um prazer, diga-se, *negativo*. A comoção sublime, em seu prazer negativo, mistura de dor e prazer, produz-se na contenção momentânea das forças vitais do ânimo e sua subsequente efusão. Na relação com o objeto, esse é um duplo movimento, de repulsa e atração do ânimo em relação à forma que a ele recorre. Neste sentido, é razoável pensar a arte, hoje, como potencial produtora de um inventário de formas que nos suscite, senão a repulsa ou aversão, uma certa estranheza e, também, instabilidade. Diante de uma obra de arte contemporânea, perante o inapresentável, é aceitável pensar que o ânimo sofra e que se desoriente. Um meio caminho para a comoção. Que um tal estado de espírito se experiencie na arte, acredito ser possível, que ele se traduza numa experiência positiva de limites, ou seja, que o sujeito se permita conduzir, por meio do desconforto e da estranheza, a uma situação limite face ao inapresentável, e que não se encerre nesta estranheza mas a ultrapasse, esta é uma expectativa.

Supondo que exista uma brecha, uma via de acesso a esse homem desencantado, creio, este ingresso poderia se dar na arte. Há aqui, sem dúvida, uma aproximação, ou uma aposta, entre arte e verdade, entre arte e um conhecer-

⁵⁵ LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 98.

se na arte, e mesmo, entre arte e comoção, na transubstanciação que se opera na arte, ainda que a cena contemporânea se marque pelo excesso e pelo espetacular. Penso que, neste sentido, a arte propicia, ou pode propiciar, um acontecimento fundamental e transformador.