Viso: Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº M.PRES, out/2026

http://www.revistaviso.com.br/

CADERNOS DE ESTÉTICA APLICADA N°M.PRES

Entre o irrepresentável e o inusitado: o sublime de Lyotard revisitado pelos modos de presença

Laura Moosburger

ORCID: 0000-0002-8523-6893

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte (MG)

RESUMO

Entre o irrepresentável e o inusitado: o sublime de Lyotard revisitado pelos modos de presença

O artigo retoma o sublime de Lyotard no horizonte dos modos de presença com um duplo intuito: iluminar o debate sobre o irrepresentável em Lyotard a partir dos modos de presença e, reciprocamente, pensar os modos apresentativo e irrepresentativo à luz do seu conceito de sublime. Em contraste com a crítica de Rancière ao "irrepresentável" como palavra de ordem de um ressentimento estético, busca-se resgatar no sublime lyotardiano o espanto diante da qualidade sensível não sintetizável – o "inusitado" – e a presença que se antecipa mesmo à partilha do sensível como um *a priori*. Essa ênfase na presença desloca a questão do irrepresentável do registro do horror para o registro ontológico da presença, o "simplesmente haver". Tal deslocamento torna-se esteticamente palpável na análise lyotardiana da cor e do traço na arte de vanguarda, a qual permite aproximar as categorias de apresentação e irrepresentação conceituadas por Duarte, aventando uma zona de convergência entre elas: em casos limítrofes, a irrepresentação, originalmente atrelada ao som, amplia-se para fenômenos visuais, enquanto a apresentação admite um registro não sígnico – constituindo um mesmo (ou quase-mesmo) modo de presença imediato e não referencial.

Palavras-chave

apresentação; irrepresentação; presença; espanto; sublime

ABSTRACT

Between the Unrepresentable and the Unexpected: Lyotard's Sublime Revisited through Modes of Presence

This paper revisits Lyotard's sublime within the horizon of modes of presence with a double aim: to illuminate the debate on the unrepresentable in Lyotard from the perspective of modes of presence and, reciprocally, to think the presentative and unrepresentative modes in light of his concept of the sublime. In contrast to Rancière's critique of the "unrepresentable" as a catchword of aesthetic resentment, we seek to recover in Lyotard's sublime the wonder before non-synthesizable sensible quality – the "unexpected" – and the presence that anticipates even the distribution of the sensible as an *a priori*. This emphasis on presence shifts the question of the unrepresentable from the register of horror to the ontological register of presence, the "mere there is". Such a displacement becomes aesthetically palpable in Lyotard's analysis of color and line in avant-garde art, which allows us to bring together the categories of presentation and unrepresentation as conceptualized by Duarte, suggesting a zone of convergence between them: in borderline cases, unrepresentation – originally tied to sound – expands to visual phenomena, while presentation admits a non-signifying register – constituting one and the same (or nearly the same) immediate and non-referential mode of presence.

Keywords

presentation; unrepresentation; presence; wonder; sublime

MOOSBURGER, Laura. “Entre o irrepresentável e o inusitado: o sublime de Lyotard revisitado pelos modos de presença”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 20, n° M.PRES (Especial: Modos de presença), p. 75-103.

DOI: 10.22409/1981-4062/mpres/727

Aprovado: 27.04.2026. Publicado: 05.10.2026.

© 2026 Laura Moosburger. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 27.04.2026. Published: 05.10.2026.

© 2026 Laura Moosburger. This document is distributed under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Introdução

Este artigo se dirige a uma das possíveis "questões candentes" que, de acordo com Rodrigo Duarte[1], ficam por explorar em torno do *irrepresentável* no escopo de sua categorização dos modos de presença nos fenômenos estéticos – mais especificamente, no que toca à crítica de Jacques Rancière ao uso deste termo. Proponho que o debate com Rancière a partir do irrepresentável como modo de presença pode ser frutiferamente articulado à polêmica que o autor de *A partilha do sensível* trava com o sublime de Lyotard, definido justamente como "o irrepresentável". Como procuro assinalar, o conceito lyotardiano do sublime, para além do viés da crítica de Rancière, suscita, com sua ênfase na qualidade sensível não sintetizável por nossas faculdades apreensivas – sejam elas visuais, táteis, olfativas, gustativas ou sonoras –, uma singular aproximação entre os modos de presença apresentativo e irrepresentativo. Tal aproximação ilumina, por um lado, nuances do sublime lyotardiano menos enfocadas por Rancière e, por outro, sugere a possibilidade de ampliar ocasionalmente a categoria de irrepresentação (originalmente atrelada a fenômenos sonoros) também para certos fenômenos visuais conforme tratados por Lyotard em seu conceito do sublime. Essa hipótese, reciprocamente, permitiria ampliar a forma apresentativa para conter aspectos irrepresentativos ou, por outra, aventar uma possível zona convergente entre irrepresentação e apresentação. Antes de desenvolver essa ideia, retomemos alguns termos da discussão.

A indagação levantada por Duarte surge no contexto de sua categorização da irrepresentação – ou irrepresentável – como modo de presença afeito, em primeira linha, a fenômenos sonoros e a manifestações artísticas musicais. Rancière, por sua vez, tem em mente um sentido mais amplo do "irrepresentável". Em primeiro lugar, ele identifica um problema inerente ao uso dessa expressão no âmbito do chamado "regime estético das artes", que caracterizaria nossa hodierna relação com as artes desde meados do século XVIII. A expressão só teria propriamente sentido no regime representativo (ou

poético), mantendo-se, no atual regime, "sem conteúdo determinável, a não ser a pura noção de distanciamento em relação ao regime representativo".[2] Diante disso, Duarte indaga se não se poderia falar de um irrepresentável da música, mesmo no âmbito do regime estético, de forma a circunscrever a irrepresentação como modo de presença às "relações entre o visível e o dizível" que, na teorização de Rancière, caracterizam a "partilha do sensível" em suas distintas possibilidades em cada regime histórico de identificação das artes, considerando que aqui se trata, propriamente, do audível.

Mas não é apenas como anacronismo epistemológico que Rancière critica a noção de irrepresentável. O pano de fundo desse anacronismo residiria em algo mais profundo: uma relação nostálgica e lutuosa, por parte de certas tendências e autores já historicamente circunscritos no regime estético, para com as promessas de emancipação que remontam à época da Revolução Francesa e do idealismo alemão, quando "a estética teria selado um pacto fatal entre as práticas artísticas, as ilusões do Absoluto filosófico e as promessas da comunidade política".[3] É sobretudo por essa chave que ele avalia o "irrepresentável": como um "chavão pós-moderno", a "grande nênia do irrepresentável"[4], sintoma de um ressentimento saudoso que termina por restringir o "representativo" (tomado, assim, já equivocadamente) ao âmbito do que se identifica à "loucura moderna da ideia de uma autoemancipação da humanidade do homem e sua inevitável conclusão nos campos de extermínio".[5] Elegendo determinados eventos como especialmente irrepresentáveis, a "nênia pós-moderna" imporia um dever unívoco à arte, o da responsabilidade de testemunhar o irrepresentável, de "inscrever [seu] rastro".[6] É precisamente no conceito lyotardiano do sublime que Rancière localiza a base dessa "reviravolta pós-moderna" que adentrou o "grande concerto do luto e do arrependimento do pensamento modernitário".[7] Rancière ressalta não ter nenhum desejo de se inserir nesse processo[8], enquanto sua teoria de uma *partilha do sensível* – como um "sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir"[9], historicamente modulável em regimes diferenciados de identificação da arte – transfere o debate para

o âmbito de um novo transcendental (“em um sentido kantiano, eventualmente revisitado por Foucault”), capaz de recuar do uso inflacionado de termos como “o irrepresentável” e, assim, “restabelecer as condições de inteligibilidade de um debate”.[10]

No que tange a essa polêmica, Duarte, dando um segundo passo no diálogo com Rancière em torno do irrepresentável, aborda o debate na estética contemporânea sobre “a irrepresentabilidade no sentido de uma possível incapacidade de a arte refigurar acontecimentos históricos, tendo em vista o caráter de horror e de crueldade que esses possam assumir”.[11] Tal passo é dado na esteira de Adorno, que introduziu a discussão sobre a possibilidade de se fazer poesia no contexto da cultura ocidental posterior à experiência dos campos de concentração nazistas na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. A tarefa que desponta para Duarte aqui é a de investigar “até que ponto a irrepresentabilidade dos fenômenos musicais se conecta ao *irrepresentável* num sentido mais amplo, i.e., associado a possíveis repercussões no cenário sócio-político e cultural de regimes totalitários e aos episódios de genocídio deles decorrentes”.[12] Ou seja, trata-se de indagar sobre as relações entre o irrepresentativo no sentido estrito da categoria de irrepresentação, como modo de presença afeito ao musical, e o sentido mais amplo do irrepresentável que remete ao horror histórico.

Assim, ainda que “irrepresentação” e “irrepresentável” sejam em princípio equivalentes – o segundo termo sendo apenas a versão dicionarizada do primeiro[13] –, delineia-se um *duplo aspecto, já sublinhado por Hussak e Iwao*[14] *e por Almeida.*[15] *Em especial,* Almeida propõe reservar ao caráter substantivo da irrepresentação um sentido de delimitação dos *media* e ao irrepresentável um problema a ser enfrentado por qualquer *medium* artístico ou por qualquer modo de presença.[16] *Nosso presente propósito* implicará uma ligeira reformulação desse descolamento. *Trata-se de retomar o sublime de Lyotard – em confronto com o qual Rancière demarca sua oposição ao “irrepresentável”*[17] *– pelo prisma dos modos de presença, em particular aproximando as categorias de irrepresentação e*

apresentação, pois elas permitem iluminar aspectos do sublime lyotardiano não necessariamente comprometidos com os pressupostos da crítica de Rancière. Tais aspectos, por sua vez, refletem uma possível nuance entre os modos de presença apresentativo e irrepresentativo. No movimento assim proposto, *reservamos à irrepresentação, igualmente, o sentido do modo de presença como categoria que se irmana às demais* (como, aliás, fica sugerido pelo parentesco formal das palavras que as denominam)*, mas reforçamos sua possibilidade de extrapolar a delimitação dos media – lembrando que, no horizonte alargado dos modos de presença, "limites já não fazem mais tanto sentido" e ganha espaço uma* fluidez entre as fronteiras em suas tensões internas.[18] *Por sua vez, o irrepresentável será pensado, aqui, tanto no sentido do horror irrepresentável quanto no da antecipação do fenômeno à nossa apreensão (no sentido de Lyotard).*

Importa ainda lembrar, com Almeida, o afastamento de Duarte em relação às referências e ao percurso histórico – de Platão a Rancière – em seu segundo texto sobre os modos de presença, "Do irrepresentável à perpresentação: revisitando os modos de presença nos fenômenos estéticos" (de 2023), comparativamente ao primeiro, "Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas" (de 2019, republicado em 2023).[19] O segundo artigo acrescentaria um aspecto trans-histórico aos modos de presença, que emerge da dialética entre a historicidade dos termos e seu uso como categorias gerais. Dessa forma, os modos e as suas relações podem se projetar sobre toda a história da arte (bem como das considerações filosóficas sobre a arte) de forma "retrospectiva e sincrônica". Pode-se supor que tal afastamento, irmanando-se ao segundo ganho do texto – a ampliação para a possibilidade de gradações entre os modos, em compasso com um diagrama que estabelece suas posições e interrelações – reflete o teor notadamente não hierarquizante dos modos de presença, assim sintetizado já por Rízzia Rocha no prefácio ao livro *Modos de presença nos fenômenos estéticos*, de 2023:

> Essa categorização parte do modo como os fenômenos sensíveis articulam a presença de seus elementos constitutivos, mas, ao

> contrário do que é comum à tradição estético-filosófica, não há nessa classificação uma pretensão à hierarquização da diversidade de manifestações estéticas e modos de fazer artísticos. Essa categorização busca, como se espera do trabalho de conceituação, melhor compreender nossa experiência estética.[20]

Observe-se por fim que, dessa forma, não se tem o intuito de objetar em bloco a crítica de Rancière, mas propor uma hipótese interpretativa que contém uma ressalva específica a essa crítica, a fim de revisitar aspectos frutíferos do sublime lyotardiano para além da "nênia do irrepresentável".

Apresentação, irrepresentação, irrepresentável

A irrepresentação como modo de presença delimita-se sobretudo frente a outras duas categorias: a apresentação e a representação. Da representação, distancia-se mais peremptoriamente, visto que esta é conceituada como uma manifestação sensível mediada pela linguagem discursiva. A mediação representativa, construída na relação denotativa entre signos e seus referentes, é a mais diametralmente oposta à irrepresentação, a qual foi assim formulada por Duarte para designar os fenômenos sonoros em vista de seu caráter autorreferencial e não-denotativo:

> [...] a *irrepresentação*, neologismo que foi empregado para designar fenômenos associados à sonoridade, levando-se em conta que – sobretudo quando se trata de fenômenos musicais – um som não representa nada além de si próprio e a linguagem artística que se origina do encadeamento de elementos sonoros entre si é conhecida por ser "não significativa", no sentido de que esse arranjo de sons é capaz de estabelecer um sentido em termos estritamente musicais, sem que haja qualquer denotação de elementos externos ao discurso que, desse modo, se estabelece. Em termos semióticos, poder-se-ia dizer que a semântica do discurso musical coincide inteiramente com a sua própria sintaxe: não há uma separação rígida entre esses dois âmbitos.[21]

Dessa forma, a irrepresentação, a mais imediata das manifestações sensíveis, a única plenamente autorreferente, é fortemente vinculada ao *medium* sonoro. Eduard Hanslick, com sua ênfase no caráter autorreferencial da música, corrobora essa formulação: "A música fala não apenas por meio de sons, ela também fala apenas sons".[22]

Já a relação entre irrepresentação e apresentação é mais sutil, pois essas duas modalidades são parcialmente próximas e parcialmente distantes no que diz respeito ao modo como articulam o elemento sensível no fenômeno estético. A apresentação tem em comum com a irrepresentação um caráter de imediatez. Comparada à representação e seu feitio mediato, a apresentação, vinculando-se à visualidade e à imagem, "consiste num tipo de fenômeno que reproduz os contornos e outros elementos perceptíveis (formas, cores, traços etc.) daquilo que é objeto de nosso sentido da visão"[23], estando "associada à mimesis num sentido mais literal desse termo, i.e., a reprodução – a imitação tão fiel quanto possível – de objetos externos à consciência do artista".[24] Ela corresponde, na mimesis, ao modo de presença "mais imediato e autoexplicativo", sendo a modalidade por assim dizer capaz de apresentar o mais imediatamente imitável. Entretanto, por ser marcada pela exterioridade sujeito-objeto, a apresentação ainda mantém uma relação denotativa – e, portanto, um caráter de mediação – que está ausente na irrepresentação. Nas palavras de Duarte:

> Na *apresentação*, há – no caso mais comum e básico – o estabelecimento de uma relação direta entre o signo que é produzido e um objeto externo a ele, e, comparada à *irrepresentação*, essa é marcada por uma exterioridade – em termos da relação entre sujeito e objeto – muito mais acentuada. Não à toa, os antigos já diferenciavam essas duas modalidades em termos da interioridade do que denomino *irrepresentação* – entendida como a capacidade de imitar estados de ânimo – e a maior "exterioridade" do que está associado ao que chamo de *apresentação*, a saber, a referência de contornos bem delineados a objetos externos à consciência.[25]

Nesse sentido, irrepresentação e apresentação correspondem a duas formas diferentes de imediatez, pois a referencialidade que acompanha a apresentação em certo sentido atenua sua força de imediatez. Nessa linha, Duarte destaca a peculiaridade das características psicofísicas do som musical – "as quais têm a capacidade de alterar profundamente o estado de ânimo dos ouvintes apenas pela interrelação entre os seus parâmetros, tais como alturas (melodia, harmonia, contraponto), ritmo, dinâmica, timbre etc."[26] – e salienta, sobretudo, o fato de que "a diferenciação – e até mesmo tensão – entre sonoridade musical e o aspecto da visualidade [é] um momento tão arraigado na nossa cultura ocidental, que remonta até mesmo à mitologia grega".[27] O mito de Argos[28], figura cujos cem olhos se cerram ao som da flauta de Hermes, firma um arquétipo, no Ocidente, para uma "antítese entre dois tipos de imediatidade: a que suponho ser irrepresentativa do som e aquela – apresentativa – da imagem".[29] Como indica Duarte, o suposto efeito destruidor da sonoridade musical sobre a visualidade pictórica que Agrippa, ainda no Renascimento, conclui dessa narrativa, encontrará sua máxima expressão na tensão entre os impulsos apolíneo e dionisíaco propostos por Nietzsche, em que o impulso dionisíaco, conexo à sonoridade, detém a prerrogativa e a força de romper a imagem apolínea individualizadora de volta a um estado original de indistinção.

Dessa forma, o traço irrepresentativo *sui generis* da música – em que pese sua neutralidade do ponto de vista dos modos de presença – embasa o seu lugar tantas vezes hierarquicamente privilegiado na tradição – como em Hegel, Schopenhauer e Nietzsche, seguindo alguns dos principais exemplos de Duarte – talvez já como meio privilegiado de acesso ao que, em amplo sentido, se pode pensar sob o termo "irrepresentável".

Como veremos na próxima seção, Lyotard atribui ao visual, sobretudo em certas obras de arte do século XX, uma força de imediatez similar (talvez igual) à do som – o que nos permitirá pensar um possível elemento fronteiriço entre apresentação e irrepresentação. Ao mesmo tempo, a irrepresentação duartiana, com seu caráter em princípio neutro, marcado pela imediatez e

autorreferência, permitirá flexibilizar a formulação de Rancière, que restringe o irrepresentável a um elemento histórica e filosoficamente comprometido, fornecendo assim justamente mais condições de inteligibilidade ao debate.

Entre apresentação e irrepresentação: revisitando o sublime de Lyotard

Em *A condição pós-moderna*, de 1979, Lyotard sintetiza o seu uso da expressão "pós-moderno" no sentido de um impulso por romper com as metanarrativas universalizantes que marcaram o eixo metafísico da filosofia ocidental: "O pós-moderno, como condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes".[30] Alguns dos "grandes relatos" a que tal metadiscurso recorre explicitamente para se legitimar como "moderno" seriam "[...] a dialética do espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza".[31] Nessa esteira, o que Lyotard chama de "pós-modernidade" – em um sentido mais refinado que o de mera oposição à modernidade ou subsequência temporal a ela – apreende-se nos termos de sua proposta de "reescrita da modernidade". Nesta, a chamada pós-modernidade é vista como continuação ou culminância de um movimento já inscrito na própria modernidade, aquele por "exceder a si mesma", mas agora ao modo de uma retomada crítica.[32] Ora, o sublime, mais do que um subtópico entre outros no grande tema da pós-modernidade, torna-se para Lyotard um articulador central do projeto de reescrita, na medida em que, conforme sustenta o filósofo, realiza-se na arte de vanguarda como ruptura do ideal do belo, próprio da arte representativa e mais afeito às metanarrativas totalizantes. A estética do sublime que aí irrompe propiciaria uma experiência que escapa a tais metanarrativas e as suspende.

Como antecipamos na introdução, Rancière localiza nessa formulação não apenas um equívoco no uso do par conceitual "representação" e "irrepresentável" – segundo ele, atrelado ao regime representativo das artes e aplicado, sem mais, no seio do

regime estético –, mas, sobretudo, uma orientação lutuosa e ressentida com o estético por desfazerem-se as promessas emancipatórias inscritas no pacto moderno entre o Absoluto e a arte. Esse ressentimento estaria na base do sublime-irrepresentável lyotardiano. Entretanto, alguns aspectos da versão de Rancière sobre esse conceito pedem atenção. O primeiro deles é que, ao enfocar sumariamente "o irrepresentável", ele parece passar um pouco apressadamente por uma das principais facetas do sublime de Lyotard: o espanto estético em face da *presença* sensível, em sua gratuidade e liberdade não-figurativa. Nesse ponto, a categorização de Duarte permite lançar uma outra luz sobre a experiência sublime de Lyotard.

Antes de mais nada, cabe assinalar que essa experiência é marcada por duas tônicas. A primeira é a do irrepresentável como acontecimento que já se antecipou a toda (meta)narrativa que se faça sobre ele, o fato de haver ser ou mundo, o caráter de acontecimento, "*que* o mundo seja" em contraposição a "*o que* o mundo é", "seu *quod* em vez do seu *quid*"[33], ou ainda, o fato de simplesmente haver ser – uma "ideia que podemos qualificar de mística, já que se trata do mistério do ser".[34] A segunda tônica é a da liberação do fenômeno sensível na experiência sublime, fenômeno que, quando conduzido pelas metanarrativas, mantém-se contido nos limites determinantes da representação (que Lyotard identifica à estética do belo). Essa segunda tônica surge na argumentação de Lyotard como um passo que leva à primeira, e é claramente enfocada na sua atenção à presença sensível não subsumível por nenhum conceito e que desarma o pensamento: um *quod*, uma "qualidade singular e incomparável" – fragrância, textura, timbre ou matiz – que nos invade de forma inusitada, sem requisição de nossas faculdades apreensivas, e "desampara" o espírito, dela conservando "apenas o sentimento, a angústia e o júbilo de uma dívida obscura".[35] Essa segunda tônica confere à experiência do sublime também um sentido de admiração por esse universo sensorial puro, e, em parte, é esse espanto que, para Lyotard, se tornará esteticamente sublime em muitas obras de arte de vanguarda.

Para avaliar o que está em jogo nas produções artísticas da chamada vanguarda moderna, Lyotard retoma a analítica do sublime de Kant e o "desastre sofrido pela imaginação", que não pode representar o objeto que suscita o sentimento do sublime porque as formas não lhe são cabíveis. Kant, lembremos, faz disso uma ocasião para voltar-se ao absoluto como apresentação negativa – "o absoluto não pode ser apresentado, mas podemos apresentar que existe absoluto"[36] –, mas a pergunta de Lyotard é: "o que é feito da presença?"[37] O que se torna presente nessa falha da representação não é uma forma, mas "algo parecido com um absoluto de grandeza ou potência, que Kant remete a uma Ideia da razão". Lyotard se detém nessa presença como tal, sem forma figurável, e interpreta que, com essa espécie de evasão do absoluto em que remanesce o irrepresentável, Kant acabou por abrir espaço a um estado "desarmado" do pensamento diante da presença sensível: um estado "disponível à invasão de matizes, passível ao timbre".[38] A materialidade que assim surge seria uma "matéria imaterial", não "objetável" ou sintetizável, pois só pode ocorrer mediante a suspensão dos poderes ativos (representativos) do espírito, para que haja não algo determinado, mas "qualquer coisa". Matéria designa aqui "o que *há*, esse *quod*"[39], que, mesmo sendo um matiz de cor, nunca é só um dado sensível (como em Kant), mas algo "para o qual o espírito não estava preparado, que o desampara".[40] Assim, a apresentação negativa de Kant, ou "abstrata", teria possibilitado o surgimento, em 1912, da pintura "abstrata". Lyotard localiza já em Cézanne – apoiando-se na interpretação de Merleau-Ponty em *A dúvida de Cézanne* (1945) – a "maravilha sentida pelo fato de 'algo ocorrer': a cor".[41] Mas é sobretudo nas obras de Barnett Newman, um dos principais expoentes do expressionismo abstrato a partir da segunda metade da década de 1940, que ele ancora sua abordagem do sublime.

Segundo Lyotard, o que distingue a obra de Newman é que seus quadros se erigem diante do espectador como sendo eles mesmos "a ocorrência, o momento que chega". O tema de Newman seria uma "Anunciação", uma "Epifania", pois "não anuncia nada, é o próprio anúncio".[42] A mensagem é o

mensageiro, o próprio quadro dizendo "*aqui estou*".[43] Assim, numa tela de Newman está ausente toda narrativa:

> [ela] opõe às histórias a sua nudez plástica. Está tudo ali, dimensões, cores, traços, sem alusão. [...] A descrição é fácil, mas monótona como uma paráfrase. A melhor glosa consiste na interrogação: o que dizer?, na exclamação: ha!, na surpresa: e esta! Todas expressões de um sentimento que tem um nome na tradição estética moderna (e na obra de Newman): o sublime.[44]

Lyotard formula, assim, sua definição do sublime: "É o sentimento: aqui está. [...] Sentir o instante é instantâneo".[45] O desconcerto do irrepresentável deixa de remeter a um absoluto transcendente que não pode ser representado. Sublime é o acontecimento mesmo, a presença imanente. Isso "reescreve" o sublime kantiano porque Newman "não apresenta um anúncio inapresentável, mas o deixa apresentar-se"[46]: converte o negativo subjetivo da representação que não acontece em uma apresentação de si própria da ocorrência.

Como tantas outras de suas pinturas, *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51) traz o "zip" ou "raio de luz" vertical cortando a superfície monocromática. Na interpretação de Lyotard:

> O Verbo, como um raio nas trevas ou uma linha numa superfície deserta, separa, divide, institui uma diferença [...], inaugura um mundo sensível. [...] Este início é uma antinomia. Tem lugar no mundo como a sua diferença inicial, o início da sua história. Não pertence a esse mundo porque pode engendrá-lo, surge de uma pré-história ou de uma an-história. Este paradoxo é o da [...] ocorrência. A ocorrência é o instante que 'cai' ou 'chega' de forma imprevisível, mas que, a partir do momento em que está aqui, toma o seu lugar na rede do que aconteceu. Qualquer instante, desde que seja apreendido segundo o seu *quod* em vez do seu *quid*, é o início. Sem esse clarão, não haveria nada ou o caos. O clarão está 'sempre' ali (como o instante), e nunca está lá. O mundo nunca pára de começar.[47]

Para corroborar sua interpretação, Lyotard observa que muitos dos títulos dados por Newman a suas pinturas[48] orientam a interpretação para a ideia de começo, e a própria criação artística não seria o ato de alguém: "é o acontecer (isto) no meio do indeterminado".[49] Reciprocamente: "Se houver portanto um 'tema', este será o tema 'atual'. Chega agora e aqui. O *que* acontece (*quid*) chega logo depois. O início é *que* há... (*quod*); o mundo, o *que* existe".[50] Portanto, as pinturas de Newman não narram a história da criação, mas "o quadro mesmo se ergue no gesto da criação [...] ergue-se como se ergue a ocorrência".[51]

O "haver cor" de Cézanne e o clarão das telas de Newman convergem para "a surpresa admirável: que alguma coisa existe, em vez do nada".[52] Assim, o sublime em Newman é "testemunha de um irrepresentável [...] que não reside num além, num outro mundo, num outro tempo, mas nisto: que ocorra (alguma coisa) – o quadro".[53] Vale insistir aqui que essa admiração conjuga as duas mencionadas tônicas do sublime: a admiração, por exemplo, pelo traço na sua singularidade finita, e a admiração pelo todo de presença que captura o observador sem reduzir-se ou remeter-se a uma "outra" totalidade já dada, acessível, ou ainda, "além". O seguinte detalhamento de Pedro Süssekind sobre *Vir heroicus sublimis* e suas instruções fornecidas pelo pintor ajuda a perceber isso:

> Nessa obra de dimensões monumentais – aproximadamente 2,5 m de altura por 5,5 m de largura –, Newman chega à redução mais radical dos recursos pictóricos, ao fazer uma pintura quase monocromática: um gigantesco retângulo vermelho, atravessado apenas por algumas finas linhas verticais de cores diferentes (outro tom de vermelho, cinza, branco) que se tornaram uma marca do trabalho desse pintor. Abaixo do título do quadro, o observador lê uma frase que o instrui a não se afastar para olhar a tela de longe, a fim de abarcar seus contornos. Ele deve permanecer perto dela, a uma distância que torna impossível a visão de conjunto. Por isso qualquer reprodução da obra, em escala reduzida, dá uma ideia totalmente equivocada da proposta do quadro. A proposta é que o espectador, próximo da tela, experimente uma

> espécie de mergulho no vermelho, deixando a cor cercá-lo completamente e ocupar todo o campo de visão. E o pintor trabalha com variações sutis de tonalidade para criar a sensação de transbordamento dos limites.[54]

Imerso na presença vermelha que ocupa todo o campo visual, o espectador é convidado tanto ao espanto do ser em sua imensidão e totalidade irrepresentáveis, quanto a admirar esteticamente cada traçado, linha ou tonalidade com que seu olhar depare durante a contemplação da obra.

No que toca à categorização de Duarte, essa forma de compreender o sublime aponta para uma combinação entre as categorias de apresentação e irrepresentação, no sentido de que não somente se "apresenta o inapresentável" (seja no sentido que Rancière considera inflacionado ou não), mas também se "apresentam irrepresentações" – cor, traço, que, como um som, "não representam nada além de si próprios". Em sua imediatez não figurativa e não referencial, esses fenômenos visuais são irrepresentativos; cada tela "não tem outro objetivo senão *ser* por si própria um acontecimento visual".[55] Glosando Hanslick, poder-se-ia dizer que certas pinturas falam não apenas por meio de cores e traços, mas também falam apenas cores e traços. Não por acaso, ao referir-se à imediatez da tela de Newman, Lyotard aproxima textualmente as instâncias de som e visualidade: "Trata-se, para Newman, de dar à cor, à linha, ao ritmo, a força da obrigação, uma relação de face a face, na segunda pessoa, cujo modelo não pode ser: *Vê isto (além)*, mas: *vê-me*, ou melhor: *escuta-me*".[56] "Ninguém, e muito menos Newman, *me* faz vê-lo no sentido de: o narrar, o interpretar. Eu (o observador) sou apenas um ouvido aberto ao som que chega do silêncio, o quadro é esse som, um acorde".[57]

Nesse sentido, o sublime lyotardiano, quando ocorre em meio visual como a pintura de Newman, supõe uma zona coincidente entre irrepresentação e apresentação, como um caso-limítrofe onde esses dois modos suportam um mesmo (ou quase-mesmo) modo de presença imediato, autorreferente e não-referencial.

Essa coincidência ocasional pode ser melhor compreendida mediante uma distinção conceitual que está suposta na argumentação de Lyotard: a distinção entre externalidade referencial e externalidade física. No modelo dos modos de presença, como vimos, a exterioridade é conceituada por Duarte nos termos da relação entre sujeito e objeto, abrangendo tanto a exterioridade física do objeto, quanto a exterioridade do signo que, na apresentação, denota/refere-se ao objeto. O que Lyotard tem em mente como próprio do sublime – neste caso, pictural – é uma externalidade visual que existe ainda apenas como puro e imediato confronto com a presença (presença que pode ser igualmente experimentada pelo *medium* sonoro). Essa externalidade física já não supõe uma relação denotativa. Os "dados sensíveis" – sons, cores, traços – não são circundados por um sentido exterior ao fenômeno mesmo. Há aqui, neste caso especial, uma gradação que faz com que "a referência de contornos bem delineados a objetos externos à consciência", associada à apresentação[58], esteja suficientemente borrada para que esses contornos não remetam a nada fora da experiência visual, gerando um efeito que se equipara ao sonoro.

Vale notar que, ao empregar o termo *apresentação*, Lyotard demarca um uso particular da palavra. Ao tratar das qualidades sensoriais que nos surpreendem sem aviso prévio, a ressalva é clara: "[...] poderia existir um estado de espírito sujeito à 'presença' (uma presença que não está, de modo algum, presente no sentido do *aqui e agora*, ou seja o que é designado pelas deícticas da apresentação), um estado de espírito sem espírito...".[59] Ou seja, esse nada de delimitação e de referência, que é alguma coisa, mas apresenta-se livre de coordenadas espaço-temporais e subjetivas que situam o objeto num horizonte de presença determinável, é como uma ausência a permitir que a presença mesma seja mais plenamente experimentada. Cor e traço não fixam o objeto externo, antes o mobilizam como instantes de ser que a nada mais remetem. Poder-se-ia dizer que fenômenos visuais ou sonoros recaem aqui sob um mesmo regime de percepção, ainda que sejam mais costumeiramente atrelados a modos de presença distintos. Mudando-se a chave de percepção, os modos apresentativo e

irrepresentativo podem aproximar-se mais ou menos. Nesse sentido, a pintura de Newman promove uma mudança de registro perceptivo – aspecto que se coaduna à vocação dos modos de presença em explorar limites e "oferecer ferramentas que possibilitam compreender a fluidez das fronteiras e as suas tensões internas".[60]

Adorno poderia ter considerado este um caso de enlaçamento da pintura à música, em contraste a uma pseudomorfose, visto que não se trata aqui de um empréstimo superficial de procedimentos musicais para a pintura, mas de uma exploração da pintura sobre seus meios próprios a fim de obter um tipo de expressividade que, não obstante, surgiria mais naturalmente noutro *medium*.[61] O sublime como irrepresentável na obra de Newman, à luz da interpretação de Lyotard e dos modos de presença, aponta para um limiar da visualidade em que esta encontra a imediatez do som e a separação física do objeto externo não mais se dobra à função referencial. A aproximação poderia ir tão longe a ponto de o visual, aqui, alcançar, ou ao menos aproximar-se muito – ainda que com outras intenções ou consequências – de um dos aspectos centrais do dionisíaco-musical em Nietzsche: a capacidade de romper as barreiras da individuação. Essa aproximação também poderia levantar questões sobre a força psicofísica de elementos visuais (na esteira das observações de Duarte sobre a música); como, por exemplo, no contexto de Nietzsche, o feitio possivelmente mais dionisíaco do que apolíneo de certos dispositivos visuais – tais como a escolha de determinadas cores ou combinações de cores.

Por fim, note-se que o sublime lyotardiano não pretende suspender todo e qualquer sentido denotativo. "Apresentar o inapresentável" já sugere isso eloquentemente. Cor, traço, a pintura em seu todo, não deixam de constituir uma apresentação, pois se apresentam visualmente. Além disso, as obras de Newman "simbolizam, sem dúvida, acontecimentos, como é sugerido pelos seus títulos".[62] Mas o teor denotativo aqui – já, aliás, num sentido que se aproxima da *representação* – dá-se num registro muito específico: as pinturas simbolizam o

acontecimento que elas próprias encarnam. Se o quadro representa algo, é a presença que ele mesmo é: "o ser oferece-se aqui e agora".[63] A sublimidade dessa arte residiria precisamente na sua força de revelar a presença como presença, o ser como ser. Um quadro de Newman, anúncio de si mesmo, é uma revelação da presença sensível. O simbolizado não extrapola essa presença, não remete a nada além. Nesse sentido, também a representação, com seu caráter discursivo/narrativo, é solicitada por Lyotard como um modo apresentativo-irrepresentativo. O registro representativo aqui é uma espécie de duplicação de um movimento de ser: reflexo – que uma obra de arte se propõe a ser – que dá a saber que o ser é.

Assim, poder-se-ia dizer que Newman se apropria dos modos estéticos de presença – tal como Duarte os concebe – para exprimir a presença em sentido ontológico. A obra promoveria esse dobrar-se sobre si que faz coincidirem ser e *aisthesis*.

Considerações finais

Central ao argumento de Rancière de que Lyotard promove um uso inflacionado do "irrepresentável" é que, malgrado sua expressa intenção de minar as metanarrativas, termina ele próprio produzindo uma, e uma que pode até mesmo ser vista como último passo de uma dialética integral da razão.[64] O "próprio da operação lyotardiana" seria reinterpretar o "além", transformá-lo em "inscrição de uma fidelidade à dívida primeira".[65] Tal movimento resultaria em impor à arte um desígnio único, a responsabilidade frente ao irrepresentável, identificando este a certos eventos em particular: "A alegação do irrepresentável afirma que há coisas que só podem ser representadas num certo tipo de forma, por um tipo de linguagem própria à sua excepcionalidade".[66]

Rancière é cirúrgico ao perceber uma tendência exclusivista em Lyotard, o qual de fato se refere à sua concepção do sublime como um "destino irreversível" da vanguarda[67], por vezes antepondo interpretações; como, por exemplo, em resposta à

queixa de Cézanne sobre a "insuficiência" de suas "abstrações que não lhe permitem cobrir a tela": "Mas por que será necessário cobrir a tela? Não será permitido ser-se abstrato?".[68] Entretanto, pode-se indagar se o problema é a leitura de um percurso histórico do sublime e de uma destinação daí decorrente, ou o caráter de exclusividade atribuído por Lyotard a esse destino.

Em compasso com sua ênfase no uso hiperbólico do "irrepresentável", Rancière se concentra mais na tônica do irrepresentável em comparação à da liberação da presença sensível não determinada figurativamente. Embora ele se confronte com essa camada da questão, sua ênfase incide sobre o irrepresentável como dívida, deixando um pouco de lado o *caráter de presença*. Porém, como vimos, as duas tônicas estão imbricadas – inclusive no sentido de que o irrepresentável aponta para uma plenitude, não apenas para a precariedade da angústia, da dívida e do luto: ao falar da "qualidade singular e incomparável" que nos invade de forma inusitada, Lyotard afirma que dela conservamos "apenas o sentimento, a angústia e *o júbilo* de uma dívida obscura" (grifo meu). Esse júbilo pouco tem a ver com "ressentimento estético" e indica que, para Lyotard, com a libertação do imperativo da figuração, surge um "mundo de possibilidades de experimentações artísticas".[69] Lyotard assinala, inclusive, que "as vanguardas pictóricas [...] representam uma saída para a nostalgia romântica porque não procuram o não apresentável no mais longínquo, como uma origem ou um fim perdidos, a apresentar no tema do quadro, mas perto, na própria matéria do trabalho artístico"; ao obedecer cada vez mais "à evocação do não apresentável", sustentam "um sublime pouco nostálgico, virado de preferência para o infinito dos ensaios plásticos por fazer, e não para a sua representação de um absoluto que estaria perdido".[70] Ou seja, a "operação lyotardiana" que "reinterpreta o além" não se presta exclusivamente a transformá-lo em "inscrição de uma fidelidade à dívida primeira" no sentido lutuoso, mas também a aprofundar-se no *sentimento de presença*. O fato de simplesmente haver ser, como vimos, é "uma ideia que podemos qualificar de mística, já que se trata do mistério do ser".[71] Lyotard se refere a um relato

de Newman sobre sua visita aos túmulos [*mounds*] dos Índios Miami, no sudoeste de Ohio:

> "De pé diante dos túmulos de Miamisburg [...], fiquei confundido", escreve ele, "pelo caráter absoluto da sensação, por essa simplicidade natural." Numa conversa ulterior narrada por Hess, glosa este acontecimento do lugar sagrado. Olha-se o sítio e pensa-se: "Eis-me, aqui... e além, lá longe (para além dos limites do sítio), é o caos, a natureza, as ribeiras, as paisagens... Mas, aqui, adquirimos o sentido da nossa própria presença... Veio-me a ideia de tornar o espectador presente, a ideia de que 'o homem está presente...'".[72]

O espanto estético em face da *presença* sensível, em sua gratuidade e liberdade não-figurativa, que é uma das principais facetas do sublime de Lyotard analisado na obra de Newman, leva, em primeira linha, a esse sentimento de presença.

No prefácio a *O inumano* – coletânea dos textos sobre o sublime e a vanguarda que viemos citando ao longo deste artigo – Lyotard alerta para o perigo da "condição pós-moderna" de "cair no inumano alienado", sublinhando a importância, justamente, de reconhecer o inumano: "E se, por outro lado, for 'próprio' do homem ser habitado pelo inumano?"[73] Assim, a tarefa de "reescrever a modernidade é resistir à escrita dessa suposta pós-modernidade"[74], ou seja, da que se deixa cair inadvertidamente no inumano. O caráter ontológico de sua experiência sublime como presença, nesse sentido, dialoga diretamente com a problemática do transcendental formulada por Kant, isto é, o fato de não criarmos os objetos que intuímos e conhecemos na experiência, de não termos um intelecto divino e sermos, propriamente, afetados por algo que se antecipa e se precipita sobre nossos sentidos.[75]

Há uma tensão entre a própria ancoragem crítica de Rancière na partilha do sensível e nos regimes de identificação das artes como um novo transcendental (em sentido "kantiano-foucaultiano"), e uma outra instância transcendental que Lyotard pretende evidenciar. São duas versões distintas do transcendental, como se pode depreender do seguinte trecho

em que Rancière problematiza o discurso modernista de que a revolução pictural abstrata seria a descoberta pela pintura da superfície bidimensional como seu "medium próprio": "Mas precisamente essa superfície não tem nada de 'própria'. Uma 'superfície' não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível".[76] Do ponto de vista do transcendental preconizado por Lyotard, o transcendental de Rancière não deixa de ser mais uma forma de lançar um excesso de subsunção sobre o sensível, pois, mesmo que sempre uma certa forma de partilha já esteja operante, ela não preclude a instância inumana que se antecipa em seu direito, também, transcendental. A incomensurabilidade entre esses dois transcendentais transparece na impossibilidade de admissão do "puro" por Rancière, que ele tende a ironizar – como, por exemplo, na crítica a Alain Badiou e Jean-Marie Schaeffer por ambos "[concordarem] com a opinião dominante que nos mostra a gloriosa presença sensível da arte devorada por um discurso *sobre* a arte".[77] Mas admitir a instância de presença sensível em que Lyotard insiste não equivale a supor uma experiência pura de ser em sentido absoluto (talvez até contrariamente a algumas das conclusões de Lyotard). Até porque essa experiência é considerada por Lyotard como sendo uma experiência do que escapa – e isso em grande medida porque as formas de subsunção, sejam quais forem, justamente avançam desde sempre.

Nesse sentido, em que pesem os excessos em torno ao "irrepresentável", o sublime de Lyotard pode ser lido também como um fenômeno que se dá conjuntamente e permanece – em certa medida e num sentido específico, a-histórico e trans-histórico – em qualquer obra de arte (e não apenas nas obras), suscitando (especialmente em determinadas obras) um olhar para a presença mesma, o ser presente do sensível, antes que isso se determine em qualquer direção (seja de outros transcendentais, verdadeiros ou falsos). Talvez a ênfase na presença possa indicar um modo de estar atento a essa instância "pura" de ser que acompanha o "já sempre partilhado desta ou daquela maneira", inclusive como abertura à capacidade de se espantar com o fenômeno estético antes de

quaisquer determinações – por exemplo, a de "grande arte" –, em sintonia com o caráter não hierarquizante dos modos de presença. Essa ênfase permite um plano de espanto ou maravilhamento estético diante das pinceladas de Cézanne, da figura de uma escultura grega ou da trama de um tecido, na sua emanação de presença sensível, capazes que são de conviver "antes" e, contudo, durante uma certa forma de partilha do sensível. O que Lyotard chama de "não-consumível no instante" não supõe necessariamente que isso subsista sozinho, pairando de maneira absoluta fora de todo contexto.[78]

A categorização de Duarte, com seu veio trans-histórico, auxiliou-nos a perceber por esse ângulo o sublime de Lyotard, particularmente mediante a aproximação entre os modos apresentativo e irrepresentativo. A experiência da cor e do traço explorada por Lyotard, sobretudo nas pinturas de Barnett Newman, com sua ênfase no aspecto *inusitado* do sublime, opera no registro da irrepresentação no sentido de uma imediatez que não representa nada além de si. Com isso, é dada à apresentação uma possibilidade não-sígnica, ou ainda, sugere-se uma zona de convergência entre os dois modos de presença. Esse "caso-limite", explicitado pela distinção entre os registros sígnico e não-sígnico, traz um caso possível de fluência entre os polos do diagrama, corroborando a flexibilidade entre os *media* e o fato de que estes não constituem critérios estáticos dos modos de presença. O percurso nos ajudou a ver em Lyotard, para além do "chavão do irrepresentável", um testemunho do "simplesmente haver" – experiência na qual Lyotard indica uma convergência entre o estético e o ontológico. Isso por si só não indica nenhuma resposta à indagação original de Duarte sobre os possíveis nexos entre o caráter irrepresentativo dos fenômenos *musicais* no sentido estrito do modo de presença e o irrepresentável num sentido mais amplo, associado ao horror – questão aprofundada pelo próprio autor em seu artigo atual, que integra este dossiê. Porém, o percurso aqui realizado indica, no sublime lyotardiano (alvo principal da crítica de Rancière ao uso ampliado do termo), que o irrepresentável, compreendido como modalidade de presença, opera – neste caso, em fenômenos visuais/picturais – num registro de imediatez não

denotativa antes de abranger os muitos e complexos desdobramentos de seu sentido mais amplo, *os quais englobam outras possibilidades além da nostalgia restritiva apontada por Rancière.*

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *A arte e as artes & Primeira introdução à teoria estética*. Tradução e nota introdutória de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

_____. "On the Relationship between Painting and Music Today". In: *Night Music: Essays on Music 1928-1962*. Edição organizada por Rolf Tiedemann. Tradução de Wieland Hoban. Calcutta: Seagull Books, 2009.

ALMEIDA, Thiago Borges de. "Abolir o impossível na poesia perpresentativa: Mallarmé, Haroldo de Campos e os modos de presença". *Artefilosofia*, n. 38 (2025/2).

DUARTE, Rodrigo. "Do irrepresentável à perpresentação: revisitando os modos de presença nos fenômenos estéticos". In: FENERICK, José Adriano; PORTUGAL, Ana Raquel; CONTE, Marco Aurélio Abrão (orgs.). *A história nas artes*. Curitiba: Appris, 2023a, p. 167-182.

_____. "Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas". In: DUARTE, Rodrigo; ROCHA, Rízzia (orgs.). *Modos de presença nos fenômenos estéticos.* Belo Horizonte: Relicário, 2023b, p. 9-21.

_____. "Sobre o conceito de 'pseudomorfose' em Theodor Adorno". *Artefilosofia*, n. 7 (out. 2009), p. 31-40.

HUSSAK, Pedro; IWAO, Henrique. "O regime musical romântico e a irrepresentação". In: DUARTE, Rodrigo; ROCHA, Rízzia (orgs.). *Modos de presença nos fenômenos estéticos*. Belo Horizonte: Relicário, 2023, p. 65-77.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

_____. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1989. 2ª. edição: 1997.

_____. *O pós-moderno explicado às crianças. Correspondências (1982-1985)*. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "A dúvida de Cézanne". In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. Seleção de Marilena de Souza Chauí Berlinck. Tradução de Marilena de Souza Chauí Berlinck e Nelson Alfredo Aguilar. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 303-316 (Coleção *Os Pensadores*, v. 41).

RANCIÈRE, Jacques. "A comunidade estética". Tradução de André Gracindo e Ivana Grehs. Revista Poiésis, n. 17 (2011), p. 169-187.

_____. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Mal-estar na estética*. Tradução de Gustavo Chataignier e Pedro Hussak. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/Editora PUC-Rio, 2023.

_____. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROCHA, Rízzia. "Apresentação". In: DUARTE, Rodrigo; ROCHA, Rízzia (orgs.). *Modos de presença nos fenômenos estéticos.* Belo Horizonte: Relicário, 2023, p. 7-8.

SÜSSEKIND, Pedro. "O sublime e o expressionismo abstrato". *Dois pontos*, v. 11, n. 1 (2014), p.183-203.

Laura Moosburger é pós-doutoranda em filosofia na UFMG

[1] DUARTE, 2023b, p. 18-20.

[2] RANCIÈRE, 2012, p. 147.

[3] RANCIÈRE, 2011, p. 169.

[4] RANCIÈRE, 2005, p. 42-43.

[5] RANCIÈRE, 2005, p. 43.

[6] RANCIÈRE, 2012, p. 121.

[7] RANCIÈRE, 2005, p. 42.

[8] RANCIÈRE, 2011, p. 169.

[9] RANCIÈRE, 2005, p. 16.

[10] RANCIÈRE, 2005, p. 13.

[11] DUARTE, 2023a, p. 178.

[12] DUARTE, 2023a, p. 179.

[13] DUARTE, 2023a, p. 167.

[14] *HUSSAK; IWAO, 2023*.

[15] ALMEIDA, *2025*.

[16] ALMEIDA, 2025, p. 7.

[17] Em *O mal-estar na estética* (*Malaise dans l'esthétique*, 2004), Rancière assim elucida o motivo de sua crítica incidir com maior ênfase em Lyotard, e não Adorno: se "Adorno tinha exacerbado a tensão inicial e a tinha levado ao ponto de ruptura, destinando a obra à afirmação de sua distância radical em relação ao mundo da experiência alienada para melhor reter sua promessa de reconciliação [...], restava a Lyotard o derradeiro gesto de transformar a contradição, que mantinha o sonho de reconciliação, em desastre que testemunha o irreconciliável" (RANCIÈRE, 2004, p. 12). E, em *O destino das imagens* (*Le destin des images*, 2003): "Lyotard radicaliza a dialética adorniana da razão enraizando-a nas leis do inconsciente e transformando a 'impossibilidade' da arte pós-Auschwitz em arte do inapresentável. Mas esse aperfeiçoamento é, em definitivo, um aperfeiçoamento da dialética" (RANCIÈRE, 2012, p. 144; para o desenvolvimento mais amplo, ver p. 143-146). Contudo, escapa ao presente texto o espaço para adentrar com mais amplitude as motivações filosóficas e políticas que justificam essa escolha.

[18] ALMEIDA, 2025, p. 7.

[19] ALMEIDA, 2025, p. 2.

[20] ROCHA, 2023, p. 7.

[21] DUARTE, 2023a, p. 167.

[22] HANSLICK apud DUARTE, 2023a, em tradução de Duarte.

[23] DUARTE, 2023a, p. 168.

[24] DUARTE, 2023a, p. 170.

[25] DUARTE, 2023a, p. 169.

[26] DUARTE, 2023a, p. 168.

[27] DUARTE, 2023b, p. 11.

[28] Conforme versão de Duarte (baseada no *Wörterbuch der Mythologie aller Völker*, de W. Vollmer): "[...] Argos, figura que possuía cem olhos, dos quais, ao dormir, somente metade de cada vez se fechava, o que fazia dele um vigilante praticamente invencível. Segundo esse mito, Juno, enciumada de Zeus, sequestrou Io – transformada pelo infiel marido numa novilha de modo a confundir a esposa – e incumbiu Argos de vigiá-la para que Zeus não a resgatasse. Este, por sua parte, deu a missão de libertá-la a Hermes, o qual, a princípio, não sabia como vencer a inexpugnável vigilância de Argos, mas teve sucesso com o auxílio de uma flauta de Pan: à medida que Hermes tocava o instrumento, ia fazendo cerrar, adormecidos, um a um os cem olhos de Argos até que ele adormeceu profundamente. Depois disso, Hermes o degolou e pôde libertar Io" (DUARTE, 2023a, p. 11).

[29] DUARTE, 2023b, p. 12.

[30] LYOTARD, 2021, p. 10.

[31] LYOTARD, 2021, p. 17. Posteriormente, em *O pós-moderno explicado às crianças* – que reúne cartas escritas por Lyotard entre 1982 e 1985 –, as metanarrativas são assim detalhadas: "As 'metanarrativas' de que se trata em *A condição pós-moderna* são aquelas que marcaram a modernidade: emancipação progressiva da razão e da liberdade, emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte do valor alienado no capitalismo), enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista, e até, considerando o próprio cristianismo na modernidade (opondo-se, neste caso, ao classicismo antigo), salvação das criaturas através da conversão das almas à narrativa crística do amor mártir. A filosofia de Hegel totaliza todas estas narrativas, e neste sentido concentra em si a modernidade especulativa" (LYOTARD, 1993, p. 31).

[32] LYOTARD, 1997, p. 33-34.

[33] LYOTARD, 1997, p. 89.

[34] LYOTARD, 1997, p. 93.

[35] LYOTARD, 1997, p. 144-145.

[36] LYOTARD, 1997, p. 129.

[37] LYOTARD, 1997, p. 140.

[38] LYOTARD, 1997, p. 143.

[39] LYOTARD, 1997, p. 144.

[40] LYOTARD, 1997, p. 145.

[41] LYOTARD, 1997, p. 107. Contudo, a apropriação feita por Lyotard da análise de Merleau-Ponty à pintura de Cézanne é um pouco mais complicada. A ênfase de Merleau-Ponty (1975, p. 303-316) ao analisar essa pintura não é a mesma de Lyotard: ele encontra nela o gesto de restituição da percepção nascente, anterior à separação entre sujeito e objeto, capaz de encarnar a

maneira como o mundo se dá a um corpo vivo. Aqui, a "maravilha de haver cor" não é idêntica ao assombro de Lyotard diante da pura ocorrência sensível, mas mais exatamente a admiração pelo fato de que o mundo se revela a um corpo, de que há uma aliança entre o visível e o visionário, uma totalidade homem-mundo viva e em movimento. É preciso ter isso em mente quando Lyotard observa que o fenomenólogo deu pouca importância à confiança no valor originário das pequenas sensações, ou que Cézanne queixava-se de sua "insuficiência" por serem "abstrações que não lhe permitem cobrir a tela", contra-argumentando: "Mas por que será necessário cobrir a tela? Não será permitido ser-se abstrato?" (LYOTARD, 1997, p. 107). Embora não possamos nos aprofundar aqui nessas diferenças, observar essa tensão teórica será importante por corroborar a crítica de Rancière ao exclusivismo atribuído por Lyotard a uma suposta missão da arte (toda arte?) de testemunhar o irrepresentável – questão que retomaremos ao final.

[42] LYOTARD, 1997, p. 86.

[43] LYOTARD, 1997, p. 87.

[44] LYOTARD, 1997, p. 86-7.

[45] LYOTARD, 1997, p. 87.

[46] LYOTARD, 1997, p. 86.

[47] LYOTARD, 1997, p. 88-89.

[48] *Onement I* (1948), *Galaxy*, *Abraham*, *The Name I*, *Onement II* (1949); *Joshua*, *The Name II* (1950-51); a série de cinco *Untitled* terminados com *The Wild* (1950). Cf. LYOTARD, 1997, p. 89.

[49] LYOTARD, 1997, p. 89.

[50] LYOTARD, 1997, p. 89.

[51] Esse imbricamento apontado por Lyotard é assim resumido por Pedro Süssekind: "[...] não é mais possível distinguir na arte de Newman as várias dimensões do tempo que fazem parte da pintura: o tempo da produção do quadro pelo pintor, o da percepção pelo observador, o da situação reproduzida na tela (a história que o quadro conta) e o da circulação entre o pintor e a obra (o quanto a obra levou para chegar até seu espectador). É como se o pintor condensasse essas diferentes dimensões temporais, de modo que 'o tempo é o próprio quadro'" (SÜSSEKIND, 2014, p. 197).

[52] LYOTARD, 1997, p. 92.

[53] LYOTARD, 1997, p. 98.

[54] SÜSSEKIND, 2014, p. 196.

[55] LYOTARD, 1997, p. 90.

[56] LYOTARD, 1997, p. 88.

[57] LYOTARD, 1997, p. 90.

[58] DUARTE, 2023a, p. 169.

[59] LYOTARD, 1997, p. 144.

[60] ALMEIDA, 2025, p. 7.

[61] Cabe lembrar aqui a observação de Adorno (agradeço a Rodrigo Duarte pela referência), no ensaio "Sobre a relação entre pintura e música hoje", acerca da pseudomorfose à música operada pela pintura de Kokoschka no cenário do expressionismo alemão/austríaco no início do século XX, no sentido inverso à que se deu na França (da música em relação à pintura) (Cf. ADORNO, 2009, p. 423). O uso nesse ensaio do termo "pseudomorfose" (frequentemente empregado por Adorno de forma crítica e pejorativa) com uma conotação mais descritiva e neutra pode ser explicado pelo fato de que o texto, pertencente ao período anterior à formulação madura do conceito de enlaçamento (tradução de Rodrigo Duarte para *Verfransung*), ainda não operava com a distinção entre pseudomorfose negativa e imbricação produtiva que Adorno desenvolveria posteriormente, sobretudo na palestra de 1966 *A arte e as artes.* Como esclarece Duarte, esse refinamento ocorreu de forma gradual, selando um novo direcionamento do filósofo no que tange ao inter-relacionamento entre as artes, tendo em vista um novo cenário para a expressão estética a partir de meados do século XX (DUARTE in ADORNO, 2018, p. 7-16). Cf. também DUARTE, 2009.

[62] LYOTARD, 1997, p. 89.

[63] LYOTARD, 1997, p. 90.

[64] Ver nota 17.

[65] RANCIÈRE, 2012, p. 146.

[66] RANCIÈRE, 2012, p. 147.

[67] LYOTARD, 1997, p. 105.

[68] LYOTARD, 1997, p. 107. Ver nota 41.

[69] LYOTARD, 1997, p. 105.

[70] LYOTARD, 1997, p. 130.

[71] LYOTARD, 1997, p. 93.

[72] LYOTARD, 1997, p. 92.

[73] LYOTARD, 1997, p. 10.

[74] LYOTARD, 1997, p. 43.

[75] Ver, por exemplo, KANT, 1997, B72.

[76] RANCIÈRE, 2009, p. 21.

[77] RANCIÈRE, 2023, p. 19.

[78] Vale destacar a apropriação de Byung-Chul Han do "não-consumível" de Lyotard: Han propõe uma *convivência sindética* (amistosa/amável, *freundlich*) em contraste à síntese que engloba os elementos num todo unitário. Não será possível explorar aqui essa correlação, mas ela corrobora que o caráter de presença do sublime de Lyotard aponta para outras possibilidades, distintas da que se vincula ao ressentimento estético analisado por Rancière.