

Como interrogamos a apresentação plástica de um quadro? Pelo que se oferece ao olhar, as suas linhas, as cores, o formato, a escala, o material? Que serve de princípio regulador ao comentário? O ver? O quadro diz: «*vê-me*, ou melhor, *escuta-me*» (e cito Lyotard)². Para Lyotard é um ver que nos desperta a atenção de escutar.

Lyotard dá à apresentação plástica de um quadro uma interpretação que é consecutiva à pesquisa da vanguarda, desde Delaunay ou Malévitch, sobre os constituintes *mínimos* do espaço do quadro pictórico: o que será necessário para haver quadro, pelo menos um suporte para a tela, cores, um objecto, um lugar, qual o pensamento que acompanha esta estética minimalista³. Lyotard pesquisa com a vanguarda aquilo a que chama a comunicação *de nada* do espaço do quadro. Isso significa que o que define a pintura não é a existência pictural que permanece sob a hegemonia do olhar, mas é esta que apresenta a privação, interrogando-se visual e tecnicamente: é uma ascese visual e técnica que tenta estabelecer a *relação* entre alguma coisa perceptível e outra coisa que ultrapassa o perceptível. É para esta relação que é importante a escuta.

Segundo este aspecto, se a matéria plástica está virada para essa relação ao som, ao som que aqui está como *mínimo* de uma presença que não é presença para o espírito activo, no sentido de não produzir dados apreensíveis pela articulação da sensibilidade e inteligência, necessariamente deve ser imaterial – na evanescência da matéria plástica permanece o som.

Qual a importância do pintar para a privação? Qual a importância de qualquer arte?

Toda a criação artística será tematizada no abismo. O que significa tematizar a arte no abismo?⁴ A criação artística acabará o seu testemunho no campo de apresentação que reúne o visível e o invisível para representar

a não-figuratividade das obras na sua apresentação plástica. A escuta assinala a queda, a quebra de relação da obra à comunicação porque testemunha o que lhe é incomensurável, engendra inscrição, retenção, engendra rasto *de nada*; embora lhe pertença um género de pensar ambíguo.

Para compreender como esta posição do pensar se organizou em termos de oposição Construção/Doação, Lyotard resume o conflito que, de Galileu e Descartes a Heidegger, tem envolvido o pensamento e as formas de ser ou de não ser que o envolvem. As posições do *positivismo lógico* e da *ontologia poética* sintetizam perfeitamente o conflito na actualidade: ou situar o pensamento nessa actividade de reduzir e construir a linguagem sintáctico-formal como propunha Carnap⁵; ou virar para esse pensar cujo único objectivo, através dos diversos modos de linguagem, é a geratividade de ocorrências antes de determinar as regras dessa geratividade⁶. Estas duas formas têm em comum o facto de o pensamento receber e se mostrar acessível ao acontecimento. Uma pergunta fundamental se coloca a partir destas duas posições filosóficas: a da complexidade da actividade do pensamento ou a da passibilidade, a descrição. Na primeira situação é a linguagem que define o pensador, a consistência do pensar, a sua actividade espiritual. A operatividade do sistema é aqui a única evidência que resta ao espírito. Uma linguagem somente pode comunicar-nos. Porque nos pode combinar com outras linguagens (Wiener). Na segunda situação: «se pensar consiste mesmo em receber o acontecimento», segue-se daqui que o pensamento se tem de encontrar em posição de resistência dos processos de controlo do acontecimento, em pensamento, ou seja, em posição de questionar tudo, questão e processos de controlo da questão, logo requer que algo se apresente como algo diferente e cuja razão ainda não tenha sido conhecida, aceita o que é como

vem, «ainda não» determinado (é isso que significa a passibilidade: se suster pela meditação), sem o pré-julgar nem apreender⁷. Desta atitude, desta inquietação diante de uma realidade que requer ser tratada como uma mensagem obscura enviada por uma instância desconhecida, ou mesmo inominável, vai nascer o génio: «uma natureza que actua no próprio espírito»⁸. Mas como? Testemunhar um acontecimento não é um poder do pensamento que aparece como primeira «causa» de explicação de uma inquietação e que implica a capacidade de memória e de retenção. Um acontecimento não é um objecto determinado (válido enquanto «causa» da questão). O seu sentido não está nem no pensamento nem à frente dele, mas para além dele, na apresentação que o acontecimento de si fizer. E porquê? O acontecimento, diz Lyotard: «é a presença enquanto algo não apresentável ao espírito»⁹. *Nihil*, nada, negação, para o pensamento¹⁰.

Em apoio desta ideia de a arte implicar uma passibilidade do acontecimento (dada na resposta do expressionismo abstracto: o tempo é o próprio quadro), Lyotard faz referência aos trabalhos de Barnett Baruch Newman¹¹. Não é porém isolada a sua investigação levada a cabo entre os anos 1940 e 1970. Confronta-a com as transformações do dadaísta Duchamp – propriamente, a relação/não-relação de um acontecimento e a sua figura. – *Le Grand Verre*, por exemplo, não é nem figurativo nem não-figurativo, mas dado que apresenta uma figura que não pode ser intuída, figura o infigurável¹². Trata-se de fazer a crítica de uma obra que se inscreve entre o *ainda não* (*La Mariée*) e o *já não* (*Étant donnés*) temporal¹³. Nos quadros de Newman *aparece* a imagem aqui-agora (a sua apresentação essencial): o dizer fundamental é o dizer *aqui estou*, liberto de modo definitivo do dizer *vê isto*, a narração¹⁴. O dizer fundamental é o dizer do infinito, do absoluto, de uma diferença, e que se simbolizará como criação artística por intermédio por vezes até da tela inacabada. O quadro é um espaço orientado para a ideia de começo segundo uma apresentação que não apresenta nada, é uma apresentação negativa, uma apresentação a partir do princípio de que algo será possível, tem lugar, sendo o quadro o *meio* desse lugar, onde acontece, condensado

no *instante* plástico. A apresentação plástica indica apenas que alguma coisa existe. A simplicidade dos elementos manifestados neste quadro corresponde à categoria do sublime, isto é, a expressão pictórica é uma testemunha do inexprimível (*The sublime is now*). Um quadro de Newman diz respeito a este inexprimível enquanto ocorre na determinação da arte pictural, dado que a matéria cromática, a sua disposição, faz sentido por si, sem remeter para outra coisa e sem aceitar o seu plausível sentido¹⁵.

Se, portanto, o tema mais importante sobre a apresentação plástica é o tema «acontecimento», a irrupção deste tema vem é sobretudo pôr em causa as tendências *gramatológicas* do pensamento. Que terá provocado este acontecimento à inscrição? Lyotard explica-o no texto *Conservation e couleur* cuja temática abarca a inscrição. Trata-se de uma reflexão inspirada na problemática da matéria pictórica conservada como obra museológica. Logo na abertura a tese é posta em evidência: «'Inscrição' significa que a coisa pode passar, não pode não passar, permanecendo ali todavia os sinais que mostram que existiu. E, quando dizemos que 'permanecem ali', pressupomos com este 'ali' a salvação que qualquer memorização espera do espaço»¹⁶. O espaço, inclusivamente o espaço colorido, um quadro, permanece na sua posição, ou aquando da operação do *opus*, convertido em signos, transformando, pelo seu arquivo que resiste ao tempo, uma conservação de signos, o olhar do observador sobre a cor no substituto. Pressupondo-se como um museu de signos, transcrevendo e mantendo o que então foi dito e pensado de outras vezes para outrora, o espaço «passa» uma actualidade do novo em função da repetição, do seu património cultural, da sua comunicabilidade e da sua reserva. Mas há também nele um inacabamento, esse *entretien infini* (Blanchot) que define a transmissão como espaço do tempo presente ou vivo que a inscreve no futuro, ao diferido (Derrida), à difusão. Inscrever é, assim, retomar espaços-tempos, transportando nesse retorno o que de separação entre o acto e a sua passagem à reserva faz o arquivo, a escrita, a técnica.

Se estamos sempre e em todo o lado diante do diferido, se a cultura é sempre uma arquivologia (Stiegler), é porque um meio

algo expõe da obra espontânea, dessa relação deslocada entre o espírito e o tempo e o espaço desde o *opus*, seja qual for o *meio* onde a obra tem *lugar*. Em relação à inscrição da obra como organização espaciotemporal a título de repetição e transmissão na concepção da função de um museu, Lyotard mostra alguma reserva na exigência que tem de levar a obra de volta à situação original. Já a reserva que o aspecto de arquivo, o dispositivo, ultrapasse, na exposição das obras, o aspecto do diferido é completa¹⁷.

A exposição escrita de Diderot (*Salon*, 1767) – em que a reflexão de Lyotard se inspira – das paisagens pintadas por Vernet simula esse *meio* por onde se «passa»: o passeio *fictício* na paisagem das cores com o Abade abre, por escrito, as superfícies dos quadros como se fossem as portas de uma exposição. A cor move o olhar, acontece diante do olhar, mas também é uma paisagem que o olhar não domina. A escrita torna-se paisagem da cor porque lhe damos um lugar no nome, desarmamo-la do olhar. O que faz uma cor é a presença material que subtrai a intriga dominada e afecta o sentimento: não é, assim, a forma ou figura apresentada numa disposição inteligível ou sensível que faz a cor¹⁸. Porque aqui a estética da matéria é anterior à da forma: o que se apresenta é anterior e suspende o que se quer apresentar: a libertação também sentida pelo observador. Por isso, o que o museu expõe é a própria matéria cromática: o amarelo do *Delft* de Vermeer, por exemplo, pendurado no museu de Mauritshuis, na Holanda, devolve a presença para si mesma como defecção do lugar que tem (não tem, pelo facto de recorrer à presença). Como acontecimento, não como quadro. E acontecimento invisível porque Cézanne, diante da sua montanha, o que vê é o seu próprio limite.

O que testemunha Cézanne? Para Merleau-Ponty, em *L'oeil et l'esprit*, Cézanne o mínimo que requer do acontecimento é a percepção de pequenas diferenças, da mudança – a cor, a linha, a luz, o espaço. Esta posição dita que o acontecimento não resulta de uma mediação, mas que a procura. Como «pequena sensação» (José Gil). A única preocupação do pintor é, pois, a de um meio que tem que ver com o incomensurável: fuga

do componente clássico da pintura, o desenho (*Dioptrique* de Descartes), para a linha, a cor, o relevo, a profundidade, o movimento, o contorno¹⁹. A «estrutura do acontecimento»²⁰: «O começo do traço estabelece, instala um certo nível ou modo do linear... Em relação a ele, toda a inflexão que segue terá valor diacrítico, será uma relação a si da linha, formará uma aventura, um sentido da linha»²¹. Linha-forma. A percepção estética que o artista traça num entrelaçado de linhas equivale a um pensamento: um pensamento será uma percepção estética, designa, assim, o ser nas suas surdas operações. O ser visa-se, justamente, nas estruturas de carácter perceptivo que apresentam o enigma da visibilidade. Dele resulta uma apresentação sem conceito do ser, apresentação *imediate*²².

L'oeil et l'esprit é uma reflexão que segue na direcção indicada pela descrição da passividade da síntese perceptiva introduzida por Husserl: oposta ao procedimento de origem racional na *Dioptrique* de Descartes, em que o *cogito* concebe o visível segundo o modelo que a si se dá: «vidência que nos torna presente o que está ausente»²³. Portanto a pintura em Descartes não é um meio que determina o ser, é, antes, um meio simbólico da evidência do *cogito* de um espaço sem restrição, profundidade ou espessura. Espaço que a perspectiva ensina a produzir. Daí, a pintura é um artifício que organiza a ilusão de uma forma verdadeira das coisas. Em Descartes a visão é pensamento ontológico. Com Merleau-Ponty as elaborações perceptivas feitas pela pintura são elaborações sintéticas, partindo de um entrelaçamento, troca, reciprocidade, entre coisas e corpo: «elas estão incrustadas na sua carne»²⁴. Para compreender a visão, o corpo deve passar da carne de sentinte para a de sentido. Esta comunicação supõe um acordo sobre a definição das coisas e do corpo: «o mundo é feito do mesmo estofado que o corpo»²⁵. O que quer dizer que o corpo que vê aparece como corpo que é visto e a visão devém visível por si mesma. Uma visão de tipo ontológico activo passivo. Efectivamente, é o sentir que manifesta o estofado (a carne) quer ao que vê, quer ao que é visto. É ele que desempenha na visão o papel do traço de união: o que remete o espírito para a passividade, o desapossa da sua autonomia própria,

recau ao pré-lógico, e apaga uma distância, de um vidente sobre o visível de um outro. Isto é, para Merleau-Ponty, Cézanne ocupa uma posição também de reconciliador do sensível em relação ao inteligível que inclui doação e linguagem.

Em Lyotard o conceito temporal de acontecimento faz dele um som trémulo. *Escuta*, é a observação de Freud: o psicanalista não pode escutar o discurso do paciente sem ascense²⁶. Na relação Cézanne/montanha, se é a montanha que executa «movimentos» com material cromático, Cézanne não pode observá-la sem ascense: «algo» ocorre perante ou em seus olhos, a menos que estes não consigam ser receptivos perante ele. «Algumas vezes um movimento deixa a descoberto um violáceo, outras vezes filtra-se uma modulação amarela da atmosfera»²⁷. Como uma cumplicidade como rivalidade do olhar interminável do pintor e uma presença pura de cores, permitindo explorar a aurora de uma nuvem de pensamento no horizonte cujo nome é Montaigne Sainte-Victoire através de pinceladas de óleo ou aguarela sobre a tela. Nesta perspectiva, a visão da montanha terá de definir-se para o pintor Cézanne não como forma, mas como matéria oculta, jogo enigmático de cores e não definição essencial de cores.

A questão da recepção desta matéria é tratada em Lyotard como uma questão de *obediência*. Lyotard descobre-a do lado da música com Adorno²⁸. Em Adorno a escuta do som musical é tratada sob o domínio da técnica. A técnica é um aspecto constitutivo da arte, é esse «mais» que garante o seu conteúdo, ou seja, a arte torna-se arte por intermédio do «mais»²⁹. A análise de Adorno diz respeito, no entanto, à arte enquanto redução ao seu material imediato. É uma análise cujo sentido é muito semelhante ao de Lyotard, onde a aparição artística é a unidade do que inclui intenção humana e do que não inclui. Para Lyotard a libertação do material musical, do som, é obra de controlo tecnológico que se questionaria se a possibilidade aumentada da figuração desse mesmo material dominasse a escuta e se discriminasse em durações. A libertação do material sonoro, assim, implica a ruptura da causa em relação ao efeito que é o desconcerto continuado do ritmo e a pesquisa numa mon-

tagem experimental de novos modos da sonoridade que é toda a libertação. Qualquer que seja o constrangimento a que esteja submetido o som, como as novas tecnologias contemporâneas, para se tornar apresentável musicalmente, pode dizer-se: «o seu domínio prático pressupõe o seu isolamento fora do 'contexto' da sua libertação»³⁰.

Porque não é razoável reduzir o fundamento da obra musical a uma «intuição» das dimensões do som, o «minimalismo» (proposta do happening, da performance, da música de Cage, Morton Feldman), nem a uma «axiomática» (tendência da experimentação estrutural complexa de Pierre Boulez, Nono, Xenakis, Stockhausen ou Grisey), Lyotard segue por uma via que apresenta esse sentimento que é uma presença no tempo, na orientação de uma arte do som e/ou do tom: *Tonkunst*³¹. Se este sentimento é uma presença atribuída a algo que soa, cria um som ou um tom, *tönt*, que obriga, torna-se necessário compreender a sua competência para o sonoro, as suas possibilidades, e retomar o tema da escuta, a obediência, em princípio possível com o encontro da música e da tecnologia contemporânea³². Então a meditação artística (o estudo dos timbres impostos pela instrumentação, das alturas, segundo as próprias intensidades) converge para fazer aparecer a materialidade elementar de um som (a vibração do ar com os seus componentes da frequência, amplitude, duração e timbre) e a sensibilidade do ouvido em relação ao ritmo de uma música concreta³³. Como se o som entre pesquisas e invenções (no seu passado clássico, barroco e moderno) fizesse e continuasse a fazer a sua *anamnese*, a sua travessia de estratos de «evidências».

Permanecer através de um «contexto» complexo das formas musicais o som será, então, atingir a interioridade de uma escuta, a sua obediência, através da sua exposição anacrónica. Se a estruturação de uma obra musical lhe vem do timbre, se a sua forma lhe vem dessa materialidade, só através da diferenciação dele se descobre a sua diferenciação – as suas cores, o seu tempo, quer dizer, o seu limite nunca ouvido –, aquilo a que Varèse chama, de acordo com Lyotard, o «radical impensado» do ouvido³⁴. A forma da obra assenta nesta matéria sonora própria

– é um som, criado a partir do «tempo de acontecimento sonoro» (que não se ouve)³⁵. A obra musical pode transmitir esse tempo sonoro porque o transmite com um conceito – o conceito da *encarnação* do som na tecnologia.

Inserida numa tecnologia do som e do impensado-som, numa anamnese, a experiência estética do som, como *escuta*, procedendo como campo de apresentação, acaba por engendrar um sentimento através do som. Nos termos de Lyotard, nesse caso julgar de forma determinante deixa de ser diferente de julgar de forma reflexionante. Podemos *ligar* à arte a ciência – a crítica da representação do som e abertura do campo sonoro. O que faz a *Tonkunst* essencialmente energética, ao contrário da *Musik*, que se inscreve numa atenção ao quadro musical, à forma musical. Nesta perspectiva, as músicas são *correspondências* (na teosofia swendenborgiana a música é uma convocação de uma voz de

que a audição se torna uma refém) da rede que liga a escuta à pertença: é da obrigação (Lyotard diz: «de uma passividade que gostaria de traduzir por *passibilidade*»)³⁶ desta escuta que ouvimos sons, melodias ou harmonias de acordo com uma música enigmática³⁷. Assim não há arte tecnológica que se não funde em pressupostos ontológicos, o da *doação*, que é uma comunicação do espaço-tempo invisível, o inaudível. Isto é válido para a música como para a pintura, as duas artes temporais (*L'Acinéma* é dedicado a outra arte temporal importante, o cinema). É a defecção do espírito que dá lugar a uma estética de «antes» da representação da forma, a que Lyotard chama *alma – alma mínima*³⁸. Esta alma, diz: «Longe de ser mística, é, de preferência, material»³⁹. Concluindo, o que está no princípio da sua estética da presença material antes da visão das formas é o que resume o som.

Bibliografia

Adorno, Theodor, 1993, *Teoria estética* [1970], trad. Artur Morão, Lisboa, Ed.70.

Barthes, Roland e **Havas**, Roland, 1987, «Escuta» in *Enciclopédia Einaudi*, Vol.11, Oral/Escrito, Argumentação, TRAD. Teresa Coelho, Lisboa, IN-CM.

Blanchot, Maurice, 1984, *O livro por vir* [1959], trad., Lisboa, Relógio d'Água.

Brito, Casimiro de, 1982, «Da poesia: ars combinatoria – fragmentos de um diário» in *Cadernos de Literatura*, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, nº12.

Deleuze, Gilles, 1980, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Descartes, René, 1996, «Dioptrique» [1637] in *Oeuvres de Descartes*, Vol.VI, Paris, Vrin, pp.79-228.

Gil, José, 2001, *Movimento total, o corpo e a dança*, Lisboa, Relógio d'Água.

Liotard, Jean-François, 1988, *L'Inhumain, causeries sur le temps*, Paris, Galilée.

1990, *Duchamp's transformers* [1977], trad. I.Mcleod, Venice, The Lapis Press.

1992, *Peregrinations, ley, forma, acontecimientos* [1988], trad. Maria Coy, Madrid, Ediciones Cátedra.

1998, *Moralidades Postmodernas* [1993], 2ª ed., trad. Agustin Izquierdo, Madrid Tecnos.

2002, *Discours, Figure* [1971], 5ª ed., Paris, Klincksieck,.

Merleau-Ponty, Maurice, 1964, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard.

Pasquinelli, Alberto, 1983, *Carnap e o positivismo lógico*, trad. Armindo José Rodrigues, Lisboa, Ed.70.

⁴ Abismo que Casimiro de Brito concretiza no seguinte fragmento: «Escrever como quem pinta (...) refazendo a cor desfazendo a matéria sonora com novos afluentes do mesmo rio (...) a memória do país silencioso (...) a nuvem de pedra que se instala nas cavernas vorazes da noite (...) a ciência circular do poder, palavras infectas que não sei manipular (...) um homem de palavras não é um homem de mão (...) um rio sem margens como se o tempo (a respiração) não existisse (...) nómada viagem imóvel ao interior de ilhas sem memória (...) inesperado sul surdo (...) alimento quem me alimenta (...).» (Casimiro de Brito: 1982, p.27, fragmento 12 citado tal qual).

⁵ Alberto Pasquinelli: 1983, p.47, cita Carnap: «A parte do labor filosófico que pode ser considerada de natureza científica... não é senão a análise lógica».

⁶ Marta, minha filha, na idade de 3 anos: «Se está escuro, o meu dói-dói está no meio do escuro. Se está dia, o dói-dói está no meio do dia. (Está escuro!) Vês o meu dói-dói? Não vês!»

⁷ Lyotard, *op.cit.*, p.85.

⁸ *Ibidem*, pp.84-86.

⁹ *Ibidem*, p.154.

¹⁰ *Ibidem*, p.25. A diferença que se nega a Derrida, a *nomadização* de Deleuze ou o *eu* de Lévinas podem ver-se numa perspectiva «hermenêutica» que seja a audição dessa passibilidade do pensamento *com* o acontecimento, outra forma de aproximação ao tempo.

¹¹ À sua poética plástica e à sua ensaística.

¹² *Ibidem*, p.90; *Idem*, 1990, p.87.

¹³ *Idem*, 1988, p.91.

¹⁴ *Ibidem*, p.92.

¹⁵ A interpretação da determinação pictórica decorre fundamentalmente de elementos religiosos hebraicos, desde a Paixão de Cristo que é o sinal do necessário recomeço, e, ainda, desde Adão ou Abraão. Na Paixão de Cristo (Bíblia) diz-se que o desespero da pergunta de Jesus crucificado a Deus atormenta os que o adoram, quer dizer, é a pergunta original. A tela *Be (sê)* é a única resposta ouvida, retomada com os títulos *Be I* e *Be II*. O risco rectilíneo nos quadros e as cores colocadas sobre uma superfície como se fosse o universo são uma representação para conotar os silêncios de Deus. Qual é o silêncio que se anuncia sob a imagem de *Broken Obelisk*? A ponta virada do obelisco toca o cimo da pirâmide, é o dedo de Deus que tocará os que acolhem o desconhecido. O meio em que se terá a tarefa ontológica é o *aqui e agora* do quadro. Esta representação, que se tornou uma preferência para significar o choque da *ocorrência* no judaísmo, inspira-se no sublime – este sentimento contraditório que a vanguarda abstracta caracteriza recua ao antigo Dionísio Longino e ao modernismo de Edmund Burke e Kant, de modo particular.

¹ Universidade da Beira Interior.

² Lyotard: 1988, p.92.

³ A problemática dos constituintes mínimos do espaço do quadro opera no declínio da ideia clássica de espaço do quadro como espaço de texto (Greimas), com uma organização pragmática: mensagem, destinador, destinatário, referente (instâncias responsáveis por um processo de *comunicação*).

¹⁶ *Ibidem*, pp.157-158.

¹⁷ *Ibidem*, p.118: «Loucura devida a um esquecimento ontológico: omite-se que o que acontece é diferido e separado, que lhe pertence o esquecimento... Esquecer este esquecimento é a sua maior ameaça». Trata-se de fazer saber do secreto desejo de remissão que encena o «museu imaginário» de Malraux: «a escrita da escrita, o artístico do artístico» (123), concretamente, o facto ontológico da autografia, a arte reduzida ao valor de si mesma.

¹⁸ *Ibidem*, p.151: «Já que a ideia de uma concordância natural entre a matéria e a forma está em declínio... a aposta das artes, sobretudo da pintura e da música, só pode ser a de aproximar-se da matéria». Oposição ao tema aristotélico da matéria e da forma: a matéria é um poder concebido enquanto potencial, enquanto estado indeterminado da realidade, a forma, segundo o seu modo de causalidade, é pensada como acto que figura o poder material. Este dispositivo metafísico é colocado sob o regime do princípio de finalidade.

¹⁹ Descartes: 1996, p.113: «um pouco de tinta deitada sobre um papel» é um artifício do espaço em si. *Representa-nos* o que veríamos propriamente em presença das coisas.

²⁰ Merleau-Ponty: 1964, p.61.

²¹ *Ibidem*, p.74.

²² *Ibidem*, p.52. Podemos ver aqui uma estética das qualidades puras à maneira do *Filebo*, como nos ensina Deleuze (1980, p.376-377): há um segredo de um devir que o *meio* contém, o que o faz funcionar como arquétipo e ser um género de reminiscência.

²³ Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.41.

²⁴ *Ibidem*, p.19.

²⁵ *Ibidem*, p.21.

²⁶ Roland Barthes: 1987, p.142: «A partir desta deslocação (que não deixa de lembrar o movimento de que provém o som) surge ao psicanalista como que uma ressonância que lhe permite ‘orientar o ouvido’ para o essencial: o essencial aqui é não perder (e fazer perder ao paciente) o acesso à insistência singular, e extremamente sensível, de um elemento prevaletente do seu inconsciente». A escuta do psicanalista consiste neste ouvir o inconsciente do outro e ela só existe com a suspensão do escudo teórico: «navegação feliz, infeliz que é a da narrativa, o canto já não imediato, mas contado» (Blanchot: 1984, p.13). A escuta que se revela na teoria deixa de ser imediata para ser diferida.

²⁷ Lyotard: 1992, p.36

²⁸ «L’obediência» (*idem*, 1988, pp.177-192) baseia-se neste sinal aberto sobre a técnica da arte, que se pode ver em Adorno: *Filosofia da Nova Música e Teoria Estética*.

²⁹ Adorno: 1993, p.95.

³⁰ Lyotard, *op.cit.*, p.179.

³¹ *Ibidem*, p.188: «existe um minimalismo do muito complexo... Além do mais existe um conceptualismo inevitável, até na escrita de obras ‘pobres’, feitas de ruídos obtidos a partir da percussão de quaisquer objectos: o ‘indefinido’ [*qualunquisme*] sonoro exige a maior reflexão e, por vezes, uma verdadeira axiomática.»

³² *Ibidem*, p.179: «...(digo *destinação* para retomar um termo que cobre a área da reflexão dita estética desde Kant até Heidegger)...».

³³ *Ibidem*, p.181: «O ritmo é devolvido à única escuta imóvel que podemos então qualificar de interior.» (*Ib.*): «Daí o interesse das coreografias de Merce Cunningham, sobre ou ao lado das músicas de John Cage. O ritmo sonoro não se inscreve nas capacidades ‘naturais’ ou ‘culturais’ do corpo. O domínio deste último sobre o ‘seu’ espaço (ou o inverso), por meio de movimentos, é desconcertado». Resta ver o que desencadeia as séries de gestos de Cunningham: «Perante o vazio está só, de uma solidão que o arranca para fora de si. Está só e fora de si. O seu gesto vai na direcção dos outros corpos. Como dançar esse gesto? Como fazer? ‘Fazendo-o’, diz Cunningham» (José Gil: 2001, p.29).

³⁴ *Ibidem*, p.183.

³⁵ *Ibidem*, p.184.

³⁶ *Ibidem*, p.190.

³⁷ Roland Barthes: 1987, p.144-145: «o que normalmente se ouve (...) não é a presença de um significado, objecto de reconhecimento ou de decifração, é a própria dispersão, o jogo de espelhos dos significantes, incessantemente reproposto por uma escuta que os produz incessantemente, sem fixar nunca o sentido: este jogo de espelhos chama-se *significância* (distinta da significação): ao ‘escutar’ um trecho de música clássica, propõe-se ao ouvinte que o ‘decifre’, ou seja, que reconheça (servindo-se da cultura, da atenção, da sensibilidade) a construção, tão codificada (pré-determinada) como a de um palácio em dada época. Mas ao ‘escutar’ uma composição (...) de Cage, escuta-se um som a seguir a outro, não na sua extensão sintagmática, mas na sua significância bruta e como que vertical». Apreciação análoga na pintura (Lyotard: 1988,153): «O que está assim em jogo, na tarefa de pintar não é, de modo algum, cobrir... o suporte... A aposta é pelo contrário, começar ou tentar começar, aplicando um ‘primeiro’ toque de cor, deixar chegar outro e outro matiz, deixando-os associar-se segundo uma exigência que é a sua e que deve ser sentida, não ser dominada».

³⁸ Lyotard, *op.cit.*, p.169: «Representa-se sem continuidade, sem memória e sem espírito (nem imagens nem ideias) com o objectivo de limitar ao mais possível o mistério da sensação...somente quiçá uma *arqui-epochê* da sensação pudesse enunciar essa proposição.»

³⁹ *Ibidem*, p.163.