

LUCIANO ASSIS MATTUELLA

**Da sombra à exposição: sobre a temporalidade na dimensão estética de Emmanuel
Levinas**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza

Porto Alegre
2008

LUCIANO ASSIS MATTUELLA

**Da sombra à exposição: sobre a temporalidade na dimensão estética de Emmanuel
Levinas**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 30 de Outubro de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza (PUCRS) – Orientador

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa (UFRGS)

Prof. Dr. Ernildo Jacob Stein (PUCRS)

*À memória de meu pai, Itacir Bruno Mattuella,
aquele que me ensinou as sutilezas de caminhar
sobre pedras.*

Agradecimentos

Agradeço à minha família, pelo porto seguro de onde parti e que agora carrego dentro de mim
aonde quer que eu vá,
à Ana Paula, por ter desfeito tantos mares revoltos em suaves ondas de carinho e
companheirismo,
ao Jerônimo, por ter turvado nas cores simples da amizade as águas profundas de um oceano,
ao Rodrigo, à Ana Beatriz, à Raquel e ao Augusto, por terem sempre me ajudado a medir e
desmedir as distâncias,
ao amigo Mauro, aos professores Marcelo Fabri, Draiton Gonzaga de Souza, Hans-Georg
Flickinger e Edson de Sousa, por terem me mostrado que o horizonte é um lugar para se
sonhar, não para se chegar,
ao professor Ricardo Timm de Souza, por ter-se feito farol às avessas, iluminando não o ponto
de chegada, mas tudo aquilo que já estava ali em lusco-fusco.

Aos leitores, por impedirem o naufrágio.

(a realização deste trabalho não teria sido possível sem o apoio financeiro da CAPES)

Resumo

O trabalho aqui apresentado tem por objetivo central *estudar a idéia de temporalidade no âmbito da estética do filósofo Emmanuel Levinas*. É estudado, de forma cronológica, o período que se estende desde 1948 - época da primeira formulação, no artigo *La réalité et son ombre* - do que se poderia chamar de uma *estética levinasiana* - até 1974, ano em que é publicada aquela por muitos é considerada a obra de maturidade do autor, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. De modo a tornar explícita a questão da *temporalidade*, o desenvolvimento dos conceitos de *sensibilidade* e de *linguagem*, tão importantes para a teoria levinasiana, é investigado de modo cuidadoso. Busca-se, por fim, apresentar os diversos lugares que Levinas atribui ao artista e a sua produção: desde a obra como sombra da realidade (1948) até a arte como exposição mesma da essência (1974).

Palavras-Chave: Arte, Estética, Levinas, Temporalidade

Abstract

The central purpose of this work is *to study the idea of temporality within the field of the aesthetics of the philosopher Emmanuel Levinas*. It is studied, in a chronological way, the period that extends from 1948 - when the first formulation of a so-called *levinasian aesthetics* is proposed in the article *La réalité et son ombre* - to 1974, year of the publication of *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, understood by many as the work of maturity of the author. In order to clarify the question of *temporality*, the development of the concepts of *sensibility* and *language*, very important to the levinasian theory, is carefully studied. Therefore, the various places attributed by Levinas to the artist and its production are intended to be presented: from the work of art as the shadow of reality (1948) to art as the very exposure of the essence (1974).

Keywords: Arts, Aesthetics, Levinas, Temporality

Siglas das Obras de Levinas¹

DE – *De l'évasion*

DEHH – *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*

EE – *Da existência ao existente*

HH – *Humanismo do outro homem*

IH – *Les imprevis de l'histoire*

AE – *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*

TA – *Le temps et l'autre*

TI – *Totalité et Infini*

¹ As traduções das citações das obras listadas no original em francês são nossas. As obras traduzidas para o português foram citadas literalmente, mas sempre se manteve a correspondência e a conferência com a obra original.

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1 - Um cair da noite, uma invasão de sombra: a arte fora do tempo	14
1.1. A crítica antiestética	14
1.2. A musicalidade da imagem	16
1.3. A suspensão do tempo	19
1.4. Beleza, Entretempo e Morte	20
1.5. Idolatria e Forma	22
1.6. Sensibilidade como participação	27
1.7. Por uma crítica filosófica	31
Capítulo 2 - A inversão do rosto feminino: a beleza como suspensão do amanhã	34
2.1. Considerações Iniciais	34
2.2. Sensibilidade	35
2.3. Obra e Beleza	45
2.4. Religião e Rosto	49
Capítulo 3 - A ausência como estilo: a obra destinada ao futuro além do horizonte	52
3.1. Considerações Iniciais	52
3.2. Ausência do artista	52
3.3. Arte e Obra	58
3.4. Vestígio e Estilo	61
Capítulo 4 - A arte em estado de busca: o tempo da exposição e da ostentação do ser .	67
4.1. Da Sombra à Ostentação	67
4.2. Hipóstase e Ostentação	70
4.3. A anfibologia do ser e do ente	71
4.4. Exegese e Dizer da arte	73
4.5. Sensibilidade e Forma	75
4.6. Diacronia e Imagem	81
4.7. Entretempo	85
Conclusão	88
Referências Bibliográficas	91

Introdução

Até não muito tempo atrás, podia-se dizer que o campo da *estética* na teoria de Emmanuel Levinas – autor a quem damos atenção neste trabalho – era pouco estudado, negligenciado em relação à preocupação com as questões que abordam a *ética*. Ainda hoje, a maior parte dos trabalhos e da vida acadêmica em torno de Levinas versam a respeito dos temas clássicos de seu arcabouço teórico – a alteridade, a relação face-a-face, o Infinito -, categorias pertencentes, à primeira vista, somente ao domínio da *ética* deste autor.

Há, entretanto, nos últimos anos, uma crescente no *corpus* de textos dando conta de conceitos que, mesmo que de modo polêmico e um tanto ainda por vezes incipiente, podem ser estudados dentro de uma visada original, a de uma *estética levinasiana*. Não é mais possível, portanto, afirmar que a *estética* em Levinas careça de estudos e de aproximações sérias. Trabalhos como os de Mauro Castro², Cohen-Levinas³ e Guy Petitdemange⁴, entre tantos outros, tecem uma excelente revisão da questão estética na obra do filósofo lituano, constituindo – ao mesmo tempo em que delimitando -, desta forma, uma outra entrada ao difícil e rigoroso pensamento de Levinas.

Este movimento de abertura de leituras sobre *estética* em Levinas talvez seja, de um certo modo, mimético ao movimento que o próprio autor fez ao longo do tempo em sua própria escrita. A reflexão sobre arte em *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, obra magna publicada em 1974, é visivelmente diferente daquela crítica mordaz e um tanto obtusa que podemos ler em *La réalité et son ombre*, texto de 1948, produzido às beiras do fim da Segunda Guerra. Analisado de forma sistemática, o percurso levinasiano apresenta, no decorrer de seus livros, uma interessante reconsideração da arte, uma revalidação de sua importância.

Se em 1948 o “poeta exila a si mesmo da cidade”⁵, não participa do mundo *sério* das questões éticas e das decisões de seu tempo – está platonicamente agrilhado ao fundo da caverna -, em 1974 ele é aquele que faz o ser reluzir anfibiologicamente na linguagem através

² Cf. CASTRO, Mauro César de. *Grandeza e Falsidade da Arte: A Questão Estética na Obra de Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: PUCRS, 2007 (dissertação de mestrado).

³ Cf. COHEN-LEVINAS, Danielle. Ce qui ne peut être dit. Une lecture esthétique chez Emmanuel Levinas. *Revue d'Esthétique* n. 43, 2003, pp. 147-152.

⁴ PETITDEMANGE, Guy. L'art, ombre de l'être ou voix vers l'autre? Un regard philosophique sur l'art. Emmanuel Levinas. *Revue d'Esthétique* 36, 1999, pp. 75-94.

⁵ IH, p. 125.

da arte, que é entendida como a “ostentação por excelência”⁶. O que em um primeiro momento era tomado como “o acontecer mesmo do obscurecimento, um cair da noite, uma invasão de sombra”⁷ vem à luz do mundo dos homens e coloca-se como um problema e um ofício a ser obrado entre os homens. A arte faz o percurso das sombras até a ostentação.

Esta valorização da arte resta na obra de Levinas, ao final das contas, como uma ambigüidade⁸: se nos primeiros textos o *estético* é o reino do mais aquém do ser, do mundo que ainda não é mundo, fora da linguagem e do tempo, um mundo assombroso e terrível – mundo do anonimato do *Il y a* impessoal -, nas obras tardias é a *estética* que dá conta da relação não-violenta, sensível, que acaricia o calor da alteridade sem fazer dela uma palavra morna. Assim, um dos objetivos que temos no presente trabalho é apresentar, ainda que de modo breve, as mudanças que o conceito de *sensibilidade* sofre ao longo dos escritos de Levinas.

Esta ambigüidade – estética como o reino do *Il y a*, mas também como via de acesso à relação ética – poderia muito bem criar um ponto de basta na teoria levinasiana, tornando-se uma muralha intransponível frente à qual restasse tão somente resignar-se e decidir-se por uma ou outra possibilidade. Mas não parece ser o que está ocorrendo. Comentadores atuais têm buscado fazer destes paradoxos e destas ambigüidades material para reflexão cuidadosa e produtiva, de modo a revitalizar o pensamento de Levinas através dele próprio, como é o caso de artigos como o de André Brayner de Farias⁹.

Portanto, esta dissertação não tem como meta resolver as encruzilhadas enfrentadas na leitura das obras de Levinas, mas sim, na medida em que elas forem sendo encontradas, explicitá-las e apresentar os desvios que alguns comentadores tomaram. É cuidado nosso não *calar* o texto levinasiano, não obrigá-lo a um sentido restrito e único, cuidado que parecia ser preocupação de fundo do próprio Levinas: que os textos servissem de início de diálogo, que não se esgotassem na letra prensada.

O filósofo lituano justamente entendia a linguagem como o palco em que poderia se apresentar a atitude ética, não como uma coleção de nomes para designar as coisas, mas como a convocação mesma do outro, ainda que através do desejo de um “bom dia” feito ao acaso para o vizinho de porta. A linguagem, portanto, também guarda em si ressonância dos

⁶ AE, p.70.

⁷ IH, p. 110.

⁸ Cf. LANNON, Jean-Luc. D'une ambigüité. *Études Phénoménologiques*. n° 12, 1990, pp. 11-44.

⁹ FARIAS, André Brayner de. O infinito pode ser estético? Entre o *silêncio* e o *dizer* – itinerários da arte em Levinas. *Veritas*, vol. 52, n. 2 (2007), pp. 5-21.

paradoxos que Levinas constrói a respeito da arte. Desta forma, é também ela uma das categorias que temos como objetivo estudar neste texto.

Sensibilidade e linguagem são dois conceitos que permitem ao nosso trabalho dar conta de seu objetivo central: *estudar a idéia de temporalidade dentro do âmbito da estética de Levinas*. A noção de *tempo*, tão cara à Filosofia desde os seus primórdios, adquire na obra do autor estudado uma importância central – nossa relação com a alteridade, com o Infinito, aquilo que nos torna humanos, é a possibilidade de nos relacionarmos diacronicamente (fora da história dos vencedores, fora do mundo da luz e dos utensílios) com o *outro*.

O brilho do rosto de *outrem* reluz fora do mundo da razão, é resistência contra a fumaça sepulcral e a terra encardida dos campos de concentração, contra o doloroso metal que ergue belas construções, mas que também dilacera carnes. Ser humano é habitar um tempo que não se esgota em história universal¹⁰. Carregado desta ferrugem histórica, o conceito de *tempo* é para Levinas particularmente caro, de modo que podemos apresentar a revalidação da arte em sua obra precisamente sob a forma de um convite a que o poeta adentre novamente no tempo dos que lhe são contemporâneos – fato que se dará nos textos que se seguem a *Totalité et Infini* (1961), como *La signification et le sens*, de 1964.

Procuramos reconstruir o itinerário que vai desde *La réalité et son ombre* (1948) até *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974), desde a *sombra* até a *ostentação*. A idéia é explicitar em cada momento o que podemos chamar de *aurora da obra* – a arte saindo da escuridão da noite do não-ser e encontrando lugar no dia da essência –, a noção da *temporalidade* que sustenta as reflexões de Levinas ao momento. Sempre que possível, também evidenciaremos como o refinamento do pensamento levinasiano sobre a arte incide na esfera dos conceitos que o acompanham por todo o percurso – como, por exemplo, o de *poesia*, abordado de modo especial neste estudo.

O primeiro capítulo, intitulado *Um cair da noite, uma invasão de sombra: a arte fora do tempo*, centra-se no artigo *La réalité et son ombre*, publicado em 1948 na revista *Temps Modernes* e, posteriormente, em um livro chamado - de modo muito pertinente, dado contexto de guerra – *Les imprevis de l'histoire*. Este texto é uma incisiva crítica antiestética, de modo que Levinas acusa a arte de uma espécie de desvirtuamento com relação às questões centrais e tão importantes que se passavam à época: como se as telas, as músicas e as esculturas fizessem papel de ridículo ao serem pareadas aos campos de concentração e aos projéteis gastos enfileirados junto aos corpos jogados no chão. A *sensibilidade*, mera produtora de imagens – cortina de fumaça que esconde a realidade – destitui o homem de sua capacidade

¹⁰ Cf. PIVATTO, Pergentino. *Ser moral ou não ser humano*. *Veritas*, vol. 44, n. 2 (1999), pp. 353-367.

racional e aprisiona-o no encantamento da beleza e do acabamento. Como falar de um mundo acabado enquanto ainda as famílias choram pelos seus entes queridos mortos no *shoah*? Trata-se de uma arte *fora* do tempo, não-séria, fora inclusive da *linguagem*.

O segundo capítulo - *A inversão do rosto feminino: a beleza como suspensão do amanhã* -, por sua vez, tem por referência *Totalité et Infini* (1961), considerada a primeira grande obra de Levinas. Ainda trazendo em si os assombros do pós-guerra, a obra sustenta também uma crítica à arte, desta vez mais direcionada à questão da *beleza* na obra de arte. A arte bela – resignada à sua *forma acabada* – fecha-se no mutismo, não carece de palavra que a faça vibrar: em outros termos, seduz ao resplandecer o brilho opaco do *tudo já ter sido dito*. O enigma da alteridade do futuro é resolvido em imagens que o destituem de seu caráter de incerteza – tudo está já calculado, as edificações e as obras regem o tempo. A *linguagem* surge agora como possibilidade de abertura ao Infinito, como escuta da palavra de *outrem*, meio de interromper a sedução da beleza. A *sensibilidade* adquire ares mais leves que aqueles de 1948, sendo entendida como um *viver de...*, fruição de um mundo anterior aos conceitos.

Nosso terceiro capítulo, que chamamos *A ausência como estilo: a obra destinada ao futuro além do horizonte*, busca em artigos publicados em *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (1967) e *Humanisme de l'autre homme* (1972) indícios de como podemos entender, seguindo Levinas, a questão do *estilo* do artista. A obra acabada independe do artista para existir, este restando, portanto, como esgotado no ato criativo – após terminada sua obra, o artista passa a habitar um passado *imemorial*. Cada estátua, cada tela, cada partitura, remete ao artista enquanto ausência, *in absentia*. A *linguagem* é entendida, então, como tendo por essência fazer luzir o ser. A arte vem à luz do dia e é endereçada a um futuro enigmático do qual o artista não será contemporâneo.

O quarto - e último - capítulo, finalmente, ao qual demos o título de *A arte em estado de busca: o tempo da exposição e da ostentação do ser*, procura expor a concepção de arte encontrada no livro *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974), considerado por muitos comentadores a principal obra de Levinas, seu escrito de maturidade. A arte, mais do que dar-se na luz, passa a ser a própria *ostentação* do ser, tornando o mundo que apresentamos a *outrem* digno de preciosidade. A *linguagem* desempenha aqui papel muito importante, sendo possibilidade da verbalização do nome, mantendo o ente acordado no mundo, abrigando-o dos pesadelos imagéticos da noite e convocando-o à responsabilidade. A *sensibilidade*, muito distante daquela concepção de 1948, é via de acesso a *outrem*, movimento privilegiado de exposição à alteridade - sinceridade. A arte constitui-se na colocação de si mesma em questão:

é ela um enigma para si própria, estabelece em seu âmago uma núcleo interrogativo que a impede de fechar-se autonomamente e calar-se ao diálogo.

Apesar da profunda reconsideração que Levinas desdobra acerca da arte, há, evidentemente, certos pontos fixos que o acompanham durante toda obra, posicionamentos que podemos encontrar em todos os seus escritos. Exemplo disto é o temor à idolatria, marca profunda do ensinamento judaico que, ao final das contas, é sempre o limite encontrado por todo texto levinasiano, mesmo o mais otimista. Adorar um pedaço de bronze talhado na forma da divindade nunca é igual a elevar uma prece a Deus ou iniciar diálogo com um semelhante. A relação estética, por mais nobre que se torne, nunca é *religião*, no sentido específico de Levinas, ou seja, o encontro ético com a alteridade. Estes pontos de insistência sobre certos aspectos talvez sejam justamente aquilo que marca o estilo de Levinas em seus textos.

Capítulo 1

Um cair da noite, uma invasão de sombra: a arte fora do tempo

Um poema como um gole de água no escuro.
 Como um pobre animal palpitando ferido.
 Como pequenina moeda de prata perdida para sempre
 [na floresta noturna.
 Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa
 [condição de poema.
 Triste.
 Solitário.
 Único.
 Ferido de mortal beleza.

(*O Poema*, Mario Quintana)

“És tão belo, demora-te!”

(*Fausto*, Goethe)

1.1. A crítica antiestética

É de fato surpreendente a argumentação de Emmanuel Levinas em 1948 a respeito da estética e da arte. Para um leitor acostumado tão-somente à delicadeza da tinta levinasiana, às sentenças escandidas ao estilo quase poético, causa espanto deparar-se com uma frase como esta: “O poeta exila a si mesmo da cidade. (...) Há algo de mau e de egoísta e de covarde no gozo artístico. Existem épocas nas quais se pode ter vergonha, como de fazer festejos em plena peste.”¹¹

Artigo escrito pouco tempo depois do absurdo do Holocausto, *La réalité et son ombre* sustenta uma dura crítica com relação à arte enquanto presumidamente uma forma de expressão que “prolonga e supera a percepção vulgar”¹², como se o artista conseguisse dizer através de sua obra aquilo que não pode ser dito, o inefável. Crítica esta já anunciada na livro *De la existence a l'existant*, de 1947, sob a forma de uma acusação de que a arte pode

¹¹ IH, p. 125.

¹² IH, p. 107.

“arrancar-nos do mundo”¹³: como se ela fizesse desfalecer o mundo à nossa volta, subsumisse o *ser-no-mundo* em troca de um *entre as coisas* ao fornecer “uma imagem do objeto em lugar do próprio objeto”¹⁴.

Eis aí o ponto nodal da intuição antiestética levinasiana, como podemos perceber na seguinte citação: “A imagem não engendra, como o conhecimento científico e a verdade, uma *conceituação* – não comporta o ‘deixar ser’, o *Sein-lassen* de Heidegger, em que se efetua a transmutação da objetividade em poder”¹⁵. Desta forma, a arte - por seu efeito de sedução medusante – aliviaria dos ombros o peso do mundo no qual o sujeito carrega o fardo da responsabilidade que o torna humano. Ela é *exotismo*, pois arranca o homem do mundo.

Através do conceito, do *conhecimento*, o sujeito toma posse do mundo, apreende o mundo em sua instrumentalidade e em sua verdade: desvela-o para si: “(...) é o objeto *apreendido*, o objeto inteligível. Já pela ação nós mantemos com o objeto real uma relação viva, o apreendemos, o concebemos”¹⁶. Conhecer é lançar luz sobre o mundo, é tornar visível. Na dimensão da visão, o sujeito é dotado de poder e de iniciativa. A imagem, por outro lado, não traz à tona a luminosidade da consciência, ela neutraliza a relação com o mundo, “é o eclipse do objeto e do mundo ao qual este pertence”¹⁷, escurece o mundo através de sua opacidade:

O comércio com o obscuro, enquanto acontecimento ontológico totalmente independente, não descreve categorias irreduzíveis às do conhecimento? Gostaríamos de mostrar este acontecimento na arte. A arte não conhece um tipo particular de realidade – decide sobre o conhecimento. É o acontecer mesmo do obscurecimento, um cair da noite, uma invasão de sombra.¹⁸

O cair da noite equivalente não a um ir mais-além - como o anseio de uma arte que exibisse a realidade em sua mais real forma – mas sim a um *mais alguém*, a uma alegoria da realidade. A pergunta de Levinas é importante neste contexto:

Desprender-se do mundo significa sempre ir *mais além*, em direção à região das idéias platônicas e em direção ao eterno que domina o mundo? Não se

¹³ EE, p. 61.

¹⁴ EE, p. 61. No artigo “Aesthet(h)ics: On Levinas’ Shadow. *Colloquy* n. 9, 2005, pp. 29-47.”, Matthew Sharpe comenta que os “textos de Levinas sobre estética (...) afirmam que a confrontação com uma obra de arte envolve uma perturbação do sentido do sujeito do que Heidegger chamou ‘mundo’. De acordo com Levinas (...) isto é porque qualquer obra de arte, como tal, é sempre de algum modo exterior ou estrangeira ao nosso círculo de experiência padrão.” (p. 32). O autor comenta, neste sentido, sobre as obras de Marcel Duchamp, muito marcadas pelo procedimento de tirar um objeto corriqueiro de seu contexto, “desde modo desvestindo-o de seu ambiente existencial.” (p. 32).

¹⁵ IH, p. 111.

¹⁶ IH, p. 111.

¹⁷ GRITZ, David. *Levinas face au beau*. Paris: L’Eclat, 2004, p. 28.

¹⁸ IH, p. 110.

pode falar de um desapego *mais alguém*? De uma interrupção do tempo por um movimento que vá mais alguém do tempo, em seus interstícios?¹⁹

Se o mais-além da realidade é o reino de sua conceituação, o mais alguém é uma dimensão em que o conceito não está presente, em que o mundo como tal não se dá ao sujeito como possibilidade. O mais alguém é a noite obtusa, sem estrelas a servir de referência, aquilo que Levinas conceitua como sendo o *Il y a*, a pura existência destituída de existente: “‘consumição’ impessoal, anônima, mas inextinguível do ser, aquela que murmura no fundo do próprio nada. (...) O *há* em sua recusa de tomar uma forma pessoal, é o ‘ser em geral’”²⁰. A arte, portanto, flertaria com os intervalos escuros, como os interstícios da noite que murmura a existência sem existentes.

Não estaria esta concepção de arte influenciada pelo filósofo Franz Rosenzweig, a quem Levinas sempre admirou e admite não ser possível fazer as devidas referências, dado a sua obra estar tão impregnada pelo pensamento desse filósofo? Em *A Estrela da Redenção*, Rosenzweig diz o seguinte sobre a relação entre arte e linguagem:

Ela mesma [a arte] é linguagem: linguagem do inexpressável, linguagem de quando ainda não há linguagem, linguagem do antemundo. Não a palavra, mas a arte, é a verdadeira linguagem do mundo de antes do milagre da Revelação, que se ergue ante nós como uma imagem histórica daquele antemundo. Ela, na articulação de sua essência, é a vinda visível à intuição dos elementos do Todo, que emergem dos escuros fundamentos do nada.²¹

Percebem-se aí alguns elementos que servem de base para a reflexão de Levinas, em 1948, sobre a arte: uma linguagem que desnude um *antemundo*, aquele de antes do milagre da Revelação. Uma linguagem que ainda não é linguagem, mas um arremedo de linguagem, uma palavra que não apresenta ainda um mundo revelado. Parece como uma espécie de inspiração para a idéia levinasiana de um *mais alguém* da linguagem e do mundo, espaço em que o existente ainda não se ergueu, reino do *Il y a*.

1.2. A musicalidade da imagem

O existente erige-se sobre o fundo do *Il y a* na forma de uma hipóstase, como Levinas chama, como um adormecimento que interrompe a vigília no ser anônimo. É a passagem do verbo ao substantivo, da dissolução em identidade – não poder fazer calar o incessante murmúrio do *Il y a* é a impossibilidade de assumir uma identidade. A insônia é entendida pelo

¹⁹ IH, p. 109.

²⁰ EE, p. 67.

²¹ ROSENZWEIG, Franz. *La Estrella de la Redención*. Salamanca : Edicione Sigueme, 1997, p. 192.

autor como o próprio esquecimento no anonimato – não há lugar de repouso, não há posição possível para descanso, é estar à deriva na existência:

A impossibilidade de destruir o inevitável, o invasor e anônimo murmúrio da existência, manifesta-se particularmente por meio de determinados momentos nos quais o sono escapa a nossos apelos. Vela-se quando não há mas nada a velar, e apesar da ausência de toda razão de velar. O fato nu da presença oprime: é-se obrigado ao ser, obrigado a ser. Destacamo-nos de todo objeto, de todo conteúdo, mas não há presença.²²

Adormecer é, portanto, encontrar um lugar no fundo anônimo, é poder deixar de escutar o murmúrio da existência, silenciar as vozes da impessoalidade: “Deitar-se é exatamente limitar a existência ao lugar, à posição”²³. O artista, ao substituir o objeto pela imagem, exila a realidade – e a si próprio - neste fundo de anonimato, pois faz anoitecer o mundo iluminado. A opacidade das imagens media a relação do artista e do espectador com a realidade, uma relação que não se dá através de conceitos. Como nos mostra Catherine Chalié, no prefácio ao livro de David Gritz:

Travestindo os objetos com um tesouro de cores e de formas ou, ao contrário, apresentando a sua nudez de ser, como o faz a pintura contemporânea, ela [a obra de arte] acabaria por arrancar aos homens o consentimento com esta noite.²⁴

Se a insônia é estar jogado à impessoalidade do *ser*, a relação com as imagens não é a hipótese do sono tranqüilo, mas sim o adormecer inquietante do pesadelo: “(...) o instante da estátua é o pesadelo”²⁵. É um sono mergulhado em imagens que trazem em si “algo de inumano e assombroso”²⁶. Portanto, não é uma relação de posse, é mais uma passividade, é a impossibilidade de não acompanhar um ritmo: “Maior que nossa iniciativa, a imagem assinala uma ascendência sobre nós: uma profunda passividade. Possuído, inspirado, o artista, diz-se, escuta uma musa. A imagem é musical.”²⁷

Esta idéia da musicalidade da imagem é bastante presente na crítica antiestética de Levinas. A noção de ritmo não deve aqui apenas ser aplicada ao que é da ordem acústica, não deve estar restrita ao campo da música, mas é preciso que seja elevada ao estatuto de uma categoria estética ampla - toda a imagem é musical.

²² EE, p. 79.

²³ EE, p. 86.

²⁴ GRITZ, David. *Levinas face au beau*. op.cit, p. 28.

²⁵ IH, p. 121.

²⁶ IH, p. 124.

²⁷ IH, p. 111.

A idéia de ritmo, que a crítica de arte invoca tão freqüentemente, mesmo deixando-a no estado de uma vaga noção sugestiva e chave-mestra [*passé-partout*], indica mais a maneira pela qual a ordem poética nos afeta do que uma lei interna desta ordem.²⁸

Como se a realidade se desfizesse em “conjuntos fechados de elementos que se reclamam mutuamente como sílabas de um verso”²⁹, que se impõem a nós sem que os assumamos. Frente à realidade que se dá poeticamente, estamos absorvidos em sua completude ritmada fechada em rimas perfeitas – não temos mais iniciativa. Ou seja, trata-se aqui da inexistência de um si mesmo livre que possa responder em seu próprio nome. O sujeito não abre, neste âmbito, a significação de um mundo tendo-se como referência; antes, forma parte do espetáculo, é mais uma coisa entre as coisas.

Tudo acontece como se a sensação, pura de toda concepção, a famosa sensação inapreensível à introspecção, aparecesse com a imagem. A sensação não é um resíduo da percepção, mas sim uma função própria: o ascendente que exerce sobre nós a imagem – uma função do ritmo. O ser-no-mundo, como se diz hoje em dia, é uma existência com conceitos. A sensibilidade se apresenta como um acontecimento ontológico distinto, mas não se realiza mais que através da imaginação.³⁰

Levinas não crê que a imagem – circunscrita na materialização de um quadro pintado, por exemplo – possa ser tomada como uma janela aberta para uma suposta realidade representada. A imagem esgota-se nela própria, é silenciosa, é muda. Ao contrário do signo, que tem em si uma transparência plena (pois remete sempre a algo), a imagem é opacidade, mantém relação com a coisa representada através da *semelhança*. O que leva Levinas a afirmar que a imagem, “pode-se dizer, é a alegoria do ser”³¹. Não seria através da imagem que se teria acesso ao ser; através da imagem (se é que *através* é uma boa palavra a ser utilizada aqui) tem-se acesso apenas à própria imagem, à não-verdade.

Portanto ela remeteria não à presença do objeto que se desfez no *Il y a* – o objeto substituído -, mas sim à ausência da realidade representada, ao reino do não-ser, da sombra do ser. Poder fruir esteticamente de um quadro é estar frente à cor da tinta, de uma música, à consistência do som, de uma escultura, à pedra em que é talhada. Para Levinas há algo de assustador na fruição estética, algo que remete ao mais aquém do tempo: “toda imagem é, no

²⁸ IH, p. 111.

²⁹ IH, p. 111.

³⁰ IH, p. 113.

³¹ IH, p. 116.

fim das contas, plástica e (...) toda obra de arte é, no fim das contas, estátua – uma suspensão do tempo ou, ainda melhor, seu retardo sobre si mesmo.”³²

1.3. A suspensão do tempo

Se mantivermos em mente a importância que Levinas outorga ao *tempo* no decorrer de toda a sua obra filosófica, podemos ter uma idéia mais clara de porque esta “suspensão do tempo” atribuída à arte fere tão incisivamente a intuição levinasiana. Parece não ser à toa que em *La réalité et son ombre* o autor utilize o termo *inumano* para designar a eterna suspensão intervalar em que se sustenta toda obra de arte. O *humano*, para Levinas, reside justamente nesta possibilidade de abertura ao Outro, à alteridade que se faz Rosto trazendo consigo o despertar para um passado pré-original, anárquico. O tempo é a própria condição da humanidade, mas o tempo

não como horizonte ontológico do *ser do ente*, mas como modo do *para-além do ser*, como relação do “pensamento” ao Outro e – através de diversas figuras de socialidade em face do rosto do outro homem (...) – como relação ao Totalmente Outro, ao Transcendente, ao Infinito. Relação ou religião que não é estruturada como saber, ou seja, como intencionalidade.³³

Ou seja, a relação ao Infinito vai mais além que aquela do conceito com o mundo, e – talvez desnecessário dizer – infinitamente mais além daquela com a imagem. Se a intencionalidade traz à luz do dia do pensamento a essência do mundo como tal, o sensível “é o ser na medida em que se assemelha, em que, fora de sua obra triunfal de ser, obscurece, desprende esta essência escura e inapreensível, esta essência fantástica que nada permite identificar com a essência revelada na verdade”³⁴. A sensibilidade como a condição de estar à deriva nas enegrecidas águas do intervalo.

É a partir daí que podemos começar a tratar a noção levinasiana de *entretempo*, o tempo que se “torna plástico”³⁵. A obra de arte abre para este tempo sem tempo, esta impossibilidade de assumir um presente desde o qual trabalhar o mundo, construir uma casa e abrir-se para o infinito ético – impossibilidade da hipóstase e do sono. Segundo Levinas, a “estátua realiza o paradoxo de um instante que dura sem porvir”³⁶. Uma estátua, por exemplo,

³² IH, p. 119.

³³ TA, p. 8

³⁴ IH, p. 118.

³⁵ Cf. ROLLAND, Jacques. *Parcours de l'autrement: lecture d'Emmanuel Lévinas*. Paris: PUF, 2000, p. 244ss.

³⁶ IH, p. 119.

é sempre tingida de uma espécie de impossibilidade de vida, e mesmo uma impossibilidade de morte:

No interior da vida, ou melhor, da morte da estátua, o instante dura infinitamente: eternamente estará Laocoonte preso no laço das serpentes, eternamente sorrirá a *Gioconda*. Eternamente o porvir que se anuncia nos músculos tensos de Laocoonte não saberá fazer-se presente. Eternamente o sorriso da *Gioconda*, a ponto de abrir-se, não se abrirá.³⁷

Talvez seja por isso que Levinas fale de um mais alguém do tempo: é a impossibilidade mesma de assumir um presente para si, é o próprio anonimato do *Il y a*. O autor evoca a idéia de destino, ou seja, de uma fábula que se repete sempre a mesma, um tempo aprisionado no instante que não chega sequer a se consumir: “Este presente, incapaz de forçar o porvir, é o destino mesmo, esse destino refratário à vontade dos deuses pagãos, mais forte que a necessidade racional das leis naturais. (...) – o destino não encontra lugar na vida”³⁸.

1.4. Beleza, Entretempo e Morte

Abre-se aqui o que se pode ler como uma crítica de Levinas à idéia da *beleza* na arte³⁹, uma vez que o *belo* daria conta do acabamento da obra, do fechamento da obra em si, desta recusa “a receber qualquer coisa mais”⁴⁰: “A obra acaba *apesar* das causas de interrupção – sociais ou materiais. Não se dá como um início de diálogo”⁴¹. A beleza, em certa medida, é um apagamento do futuro na forma de acabamento.

A obra acabada esquece a alteridade, consuma-se na suficiência de um instante que não pode ser ferido. A noção de entretempo está intimamente ligada à resistência da obra a ser espedaçada, a ter um presente que abra para a renovação. O recolhimento em si, a assunção de um presente a habitar, é para o sujeito a construção de uma casa onde morar, de onde sair para trabalhar e estabelecer comércio com o mundo. É uma construção necessária para a possibilidade de abertura ética.

³⁷ IH, p. 119.

³⁸ IH, p. 120.

³⁹ Catherine Chalié ajuda-nos a ilustrar este ponto: “Prisioneira para sempre do instante em que o pintor ou o escultor realiza sua obra, a beleza carrega a marca de um acorrentamento ao irremediável.” (GRITZ, David. *Levinas face au beau*. op.cit, p. 12) Ou, ainda: “(...) a beleza da obra fecharia em um mundo sem saída, ela não faria sinal para ninguém e ela não deixaria entrever nenhuma esperança. Fixada em um destino imutável, a beleza, triste ou alegre, apoderada apesar de tudo pelo artista sobre a inanidade do *há*, daria ainda mais garantias à morte.” (GRITZ, David. *Levinas face au beau*. op.cit, p. 26). Percebe-se que as dimensões da beleza, do silêncio e da morte perfazem uma interessante relação.

⁴⁰ IH, p. 109.

⁴¹ IH, p. 109.

No acabamento da beleza, a possibilidade de morrer – ou da abertura de um horizonte de porvir – é negada, encontramos-nos sempre no momento do intervalo “como se a morte não fosse nunca bastante morte, como se paralelamente à duração dos vivos corresse a eterna duração do intervalo – o *entretempo*”⁴². Enquanto o *conceito* ainda permite a morte – é preciso ter um nome para poder morrer -, a imagem é pura captura medusante em um instante em que ninguém habita, em que resta não mais o ser, mas apenas a sua sombra.

É importante que tenhamos em conta o que Levinas entende à esta época por *morte* para que esta sua crítica à *beleza* tenha mais consistência. Em *Le temps et l'autre*, livro que reúne palestras de Levinas contemporâneas ao artigo *La réalité et son ombre*, a morte é entendida como um primeiro anúncio de alteridade, uma vez que marca a possibilidade de um fim para o sofrimento (um dos modos de se estar preso à existência sem poder assumir-se como existente). A morte não se dá à luz, é uma relação com algo de misterioso e inominável:

O desconhecido da morte que não se dá de início como nada, mas que é correlativo de uma experiência de impossibilidade do nada, significa não que a morte seja uma região da qual ninguém retornou e que, por conseguinte, permanece, de fato, desconhecida; o desconhecido da morte significa que a própria relação com a morte não pode se fazer na luz; que o sujeito está em relação com aqui que não vem de si. Nós podemos dizer que é a relação com o mistério.⁴³

Suspensão no *entretempo*, o sujeito também não está à luz, mas a noite em que está jogado carece da tranquilidade para que se durma, é uma noite carregada de imagens opacas e por demais conhecidas – não apontam para o misterioso, é o sujeito absorvido pelo êxtase contemplativo. Diluídos no anonimato, não podemos morrer. É preciso ter assumido um presente, erguido uma casa e aberto as janelas para ter a possibilidade de morte. O contrário da possibilidade da morte não é a vida eterna, mas a suspensão em um instante que não se desfaz – é estar aprisionado a um *destino*, é ser tal qual Sísifo em sua labuta eterna.

O agora, o presente, se dá pelo fato de que somos mestres do possível, mas a morte “anuncia um evento do qual o sujeito não é o mestre, um evento através do qual o sujeito não é mais sujeito”⁴⁴: não vamos até a morte, ela é que nos chega e explicita nossa condição de passividade ao tempo que insiste em enrugar nossas faces e fazer ceder nossos músculos. A morte, portanto,

torna-se o limite da virilidade do sujeito, desta virilidade que pela hipóstase foi tornada possível no seio do ser anônimo, e que é manifestada no

⁴² IH, p. 109.

⁴³ TA, p. 56

⁴⁴ TA, p. 57.

fenômeno do presente, na luz. (...) Aquilo que é importante à proximidade da morte é que em um determinado momento nós não *podemos mais poder*; é nisto justamente que o sujeito perde sua maestria de sujeito.⁴⁵

A aproximação da morte mostra que estamos em relação com algo que é absolutamente *outro*, algo “cuja existência mesma é feita de alteridade”⁴⁶. A solidão do sujeito não é confirmada pela morte – ela é quebrada pela morte. A relação com a morte é, portanto, uma relação com algo de misterioso, completamente *outro*, possibilidade mesma de sair da existência.

Levinas ainda fala de outra característica que a relação com o *outro* – explicitada pela *morte* - pode fazer pensar: é a nossa relação com o *porvir*. Mas o *porvir* autêntico, não a sua antecipação ou a sua projeção – que não passariam de um *porvir* no presente -, o *porvir* enquanto alteridade que não pode ser apreendida: “O porvir [*avenir*] é o outro. A relação com o porvir é a própria relação com o outro”⁴⁷. De modo contrário, aquele que está fadado ao *entretempo* está destituído de futuro, permanece silencioso em um instante que nunca se desfaz⁴⁸. A morte é o futuro que nunca chega, o porvir inacessível à representação – quando ela está, nós não estamos.

1.5. Idolatria e Forma

Recolocando a questão da *beleza*, Levinas afirma que ela é “o ser dissimulando sua caricatura, recobrando ou absorvendo sua sombra. Absorve-a completamente? (...) A caricatura insuperável da imagem mais perfeita se manifesta na sua estupidez de ídolo”⁴⁹. Para entendermos esta passagem, é preciso ter em mente que, para Levinas, todo ser carrega consigo como que uma máscara, a sua própria caricatura: “a realidade não seria somente aquilo que ela é, aquilo que ela se desvela na verdade, mas também seu duplo, sua sombra,

⁴⁵ TA, p. 62.

⁴⁶ TA, p. 63.

⁴⁷ TA, p. 64.

⁴⁸ Impossível aqui não nos remetermos ao conto *O Imortal*, de Jorge Luis Borges: “A morte (ou sua alusão) torna preciosos e patéticos os homens. Estes comovem por sua condição de fantasmas; cada ato que executam pode ser o último; não há rosto eu não esteja por dissolver-se como o rosto de um sonho. Tudo, entre os mortais, tem o valor do irrecuperável e do inditoso. Entre os Imortais, ao contrário, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem. Não há coisa que não esteja como que perdida entre infatigáveis espelhos. Nada pode ocorrer uma só vez, nada é preciosamente precário. O elegiaco, o grave, o cerimonioso não vigoram para os Imortais.” (BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. São Paulo: Editora Globo, 2001, p. 603). Ou seja, fôssemos destituídos da possibilidade de morte, o mundo perderia a sua originalidade de *revelação*.

⁴⁹ IH, p. 118.

sua imagem”⁵⁰. De forma que o ser se revelaria então em sua essência – sua verdade – e também em sua sombra – a não-verdade.

A não-verdade não é aqui entendida como um resíduo do ser, é seu próprio caráter sensível “pelo qual há no mundo semelhança e imagem”⁵¹. O artista trabalha, portanto, na tentativa de dissimular as sombras, de fazer a coisa parecer o máximo possível com a sua imagem – ou, mais ainda, de fazer com que a imagem da coisa se desfaça em beleza. A semelhança é a estrutura do sensível. É por esta via que Levinas pode dizer que a “imagem como ídolo nos leva à significação ontológica de sua irrealidade. Desta vez, a obra do próprio ser, o próprio *existir* do ser se duplica em um semblante de existir”⁵².

Se atentarmos à agudeza do pensamento de Levinas com relação à não-redução do *rosto* de outrem a conceitos ou imagens, então podemos entender a seguinte passagem: “Na estátua, a matéria conhece a morte do ídolo. A proscricção das imagens é verdadeiramente o supremo mandamento do monoteísmo, de uma doutrina que ultrapassa o destino – essa criação e esta revelação ao revés”⁵³. A arte não pertence nem à criação – não se pode falar de criação artística -, nem à revelação – pois é o mundo que se revela a cada presente. O destino que se desenrola no aprisionamento do *entretempo* marca a impossibilidade de abertura ética⁵⁴.

O tom categórico de Levinas a respeito da proscricção das imagens é um ponto discutível da sua reflexão. Jacques Rolland pergunta se o texto *La réalité et son ombre*, “do qual não suficientemente se sublinhou a violenta rejeição da idolatria que ele contém, não poderia ser considerado como o mais *judeu*”⁵⁵ dos textos filosófico de Levinas. Chalier (2002) aponta que o mandamento de *não fazer imagens* pode ser lido de diversas formas, sob os mais variados graus de severidade. Inclusive é possível pensar que no fazer artístico dos homens religiosos pode residir justamente “o desejo de aproximar este invisível [*o rosto*] por um olhar sensível”⁵⁶. A representação do rosto,

⁵⁰ IH, p. 115.

⁵¹ IH, p. 117.

⁵² IH, p. 119.

⁵³ IH, p. 124.

⁵⁴ Por esta via, Daniel Payot afirma que, em *La réalité et son ombre*, a arte “fixa aquilo que seria vivo, estanca aquilo que manifestaria um élan em direção ao porvir, faz calar aquilo que falaria, transforma em ídolos cadavéricos os corpos animados de desejo e de liberdade. Ela não transfigura, se a transfiguração for um elemento de elevação do sensível na direção da glória, mas ao contrário, ela desfigura [*défigure*], se é entendido por isto a recondução das figuras sensíveis à uma elementar petrificação, à uma evidência imediata do inerte, do fechado e do escravizado [*asservi*] (...)” (PAYOT, Daniel. «Un fond de nature inhumaine». De l’origine des images. *Revue d’Esthétique* n. 36, 1999, pp. 95-106, p. 97).

⁵⁵ ROLLAND, Jacques. *Parcours de l’autrement: lecture d’Emmanuel Lévinas*. Paris: PUF, 2000, p. 252.

⁵⁶ CHALIER, Catherine. *La trace de l’Infini: Levinas et la source hébraïque*. Paris: Le Cerf, 2002, p. 256.

nesta perspectiva, não constituiria neste caso uma idolatria, mas uma tentativa de se orientar na direção da invisibilidade e de celebrá-la. O retrato não significaria uma submissão às armadilhas da idolatria, mas, como toda arte religiosa, elevação da matéria na direção de um fim espiritual.⁵⁷

O receio, no final das contas, é de que se confundam as obras humanas com as obras divinas. Ao se ler *La réalité et son ombre*, é importante dar-se conta da época em que o texto foi escrito e o provável estado de espírito em que se encontrava Levinas no período pós-Holocausto. Payot parece seguir a mesma linha de raciocínio:

É provável, pode-se em todo caso fazer a hipótese, que os julgamentos sustentados sobre “algo de mau e de egoísta e de covarde no gozo artístico” (...) – julgamentos que parecem excessivos hoje em dia – são principalmente inspirados pela preocupação que devia ser aquela de Levinas no dia seguinte [*lendemain*] imediato da Segunda Guerra Mundial de continuar a denunciar (...) esta assustadora possibilidade, ofertada à humanidade através da própria economia do ser, de escolher a morte contra a vida, a plasticidade muda contra a palavra, a suspensão monumental contra o tempo que vai.⁵⁸

Uma certa atenuação pode ser lida em um artigo muito mais recente, de 1984, *Interdit de la représentation et “droits de l’homme”*, no qual Levinas escreve que através do *interdito da representação* “coloca-se somente em questão o privilégio exclusivo que a cultura ocidental teria conferido à consciência e à ciência que ela sustenta e que, consciência de si, se prometeria suprema sabedoria e pensamento absoluto”⁵⁹.

Chalier parece concordar com a atenuação do peso dado ao interdito:

A tradição hebraica não interdita a representação de um rosto, ela proíbe a *completude*. Assim fazendo, ela coloca em sobreaviso [*met em garde*] contra a desmesura do artista ávido por apoderar-se do invisível e por reduzi-lo a uma imagem, no lugar de se deixar apreender e ser chamado por ele na direção do desconhecido pressentido por Giacometti e tantos outros pintores ou escultores habituados pela busca da luz invisível que somente dá verdadeiramente ver, sem ela própria se deixar ver. O interdito da completude se dirige também aqueles que olham as obras artísticas. Ele não manda abster-se de admirar pinturas e esculturas, mas incita a colocar sobre elas um olhar atento ao invisível.⁶⁰

O cuidado de Levinas é sempre o de afirmar que não se deve reduzir a unicidade do *rosto* do outro homem às suas formas plásticas, que para-além da imagem há algo de *humano* que não se permite tematizar ou imaginar⁶¹. A beleza deve ser colocada sob suspeita

⁵⁷ Id. Ibid.

⁵⁸ PAYOT, Daniel. «Un fond de nature inhumaine», op. cit., pág. 104.

⁵⁹ AT, p. 131.

⁶⁰ CHALIER, Catherine. *La trace de l’Infini...* op. cit, p. 256.

⁶¹ Neste sentido, Ruud Welten, comentando o episódio da manifestação de Deus a Moisés, afirma: “Apreensão, fixação e lembrança nunca poderão tornar um evento uma teofania. Uma teofania somente é possível quando há uma retirada [*withdrawal*].” (WELTEN, Ruud. *Image and oblivion: Emmanuel Levinas’ phenomenological*

justamente pela sua capacidade de cegar os olhos mais atentos, fazendo o admirador perder-se na participação de um ritmo. A forma mais acabada é aquela que apazigua os ânimos, expulsa a alteridade do mundo:

Lidamos com seres vestidos. O homem já tomou um cuidado elementar com sua toailete. Ele se olhou no espelho e se viu. Lavou o rosto, apagou de seus traços os vestígios da noite e as marcas de sua permanência instintiva: é limpo e abstrato. A socialidade é decente. As relações sociais mais delicadas cumprem-se nas formas estabelecidas; elas salvaguardam as aparências que emprestam uma roupagem de sinceridade a todos os equívocos e os tornam mundanos. *O que é refratário às formas estabelecidas é eliminado do mundo.* O escândalo abriga-se na noite, nas casas, em casa – que, no mundo, gozam como que de uma extraterritorialidade.⁶²

Revestir o mundo em formas é não poder ser surpreendido pelo mundo, é a insistência da ordem e da regulação, todas as coisas em seu devido lugar. Nada chama à responsabilidade, nada pede de nós a nossa resposta *humana*. A forma alivia o peso da existência fazendo-a desvanecer em um existir sem arestas. “A beleza, a forma perfeita, é a forma por excelência – as estátuas da Antiguidade nunca estão verdadeiramente nuas”⁶³. A relação com a nudez é a relação sem amarras no *ser*, é a possibilidade de uma relação em que o caráter de utensílio das coisas é esquecido.

Por isso, a relação com a nudez é a verdadeira experiência (...) da alteridade de outrem. A socialidade no mundo não tem esse caráter inquietante de um ser diante de um outro ser, diante da alteridade. Ela comporta certamente cóleras, indignações, ódios, apegos e amores dirigidos às qualidades e substância de outrem, mas a timidez profunda da própria alteridade de outrem, qualificada de doentia, é expulsa do mundo.⁶⁴

A timidez de outrem não descansa à luz, inquieta ao abrir um ponto de escuridão ali onde tudo era claro, onde o mundo já estava resolvido. As pessoas não se encontram verdadeiramente face-a-face com as outras, mas são cada qual uma a mais na sociedade. As formas estabelecidas não desafiam a imaginação: sossegam na razão tematizante. “Pelas formas, o mundo é estável e feito de sólidos. Os objetos definem-se por sua finitude: a forma é precisamente essa maneira de ter fim, na qual o finito é ao mesmo tempo o definido e já se oferece à apreensão”⁶⁵.

iconoclastm. *Literature & Theology* n. 19/1, 2005, pp. 60-73, p. 66). Ou seja, a manifestação divina, da alteridade absoluta, nunca poderá dar-se em um tempo sincrônico àquele do sujeito, o espaço entre o sujeito e a alteridade é o do tempo do passado imemorial, anárquico, que nunca se fez presente.

⁶² EE, p. 44 (grifo nosso).

⁶³ EE, p. 44.

⁶⁴ EE, p. 45.

⁶⁵ EE, p. 46.

Poderíamos aproximar a *caricatura da forma*? “Ela [a forma] é aquilo por meio de que a coisa se mostra e permite a apreensão, o que nela está iluminado e suscetível de apreensão e o que a sustenta. A coisa é sempre um volume cujas superfícies exteriores mantêm o fundo ao mesmo tempo em que o fazem aparecer. A realidade é feita de elementos de alguma maneira sólidos. Pode-se penetrar neles. Mas essa penetração não permite quebrar a forma e apenas a aflora”⁶⁶.

A forma se dá na luz do mundo. Mas a própria *essência enegrecida* de que Levinas fala em 1948 também não acaba despejando-se no mundo, coagulada temporalmente no *entretempo* da obra de arte? Ora, a obra de arte remete a um sem-mundo, a um mais alguém da linguagem e do tempo, mas nem por isso é possível dizer que a obra enquanto obra esteja fora do mundo. A forma não seria, portanto, a imagem trabalhada pelo cinzel da beleza, o contorno que garante opacidade à caricatura?

A função elementar da arte, que se encontra em suas manifestações primitivas, consiste em fornecer uma imagem do objeto em lugar do próprio objeto (...). A própria fotografia cumpre essa função. Essa maneira de interpor entre nós e a coisa uma imagem tem por efeito arrancar a coisa da perspectiva do mundo. Uma situação pintada, um evento contado deve primeiramente reproduzir a situação e o fato real; mas o fato de que nos reportamos indiretamente a ele, por intermédio do quadro e da narração, lhe traz uma modificação essencial. Esta não vem da iluminação e da composição do quadro, da tendência e do arranjo do narrador, mas já da relação indireta que entretemos com eles, de seu exotismo no sentido etimológico do termo. (...) O exotismo traz uma modificação à própria contemplação. Os “objetos” estão fora, sem que este “fora” se refira a um “interior”, sem que eles já sejam naturalmente “possuídos”. O quadro, a estátua, o livro são objetos de *nosso* mundo, mas através deles as coisas representadas arrancam-se de nosso mundo.⁶⁷

A citação é longa, mas preciosa para o assunto que estamos abordando. Levinas marca novamente esta idéia de que a arte estaria calcada na operação da *semelhança* entre a representação e o mundo representado. Semelhança que não necessariamente apaga o mundo, mas que oferece deste mundo uma versão noturna, as “formas e as cores do quadro não recobrem, mas descobrem as coisas em si, precisamente porque elas lhes conservam sua exterioridade”⁶⁸. Estar diante de um quadro é, portanto, estar diante à opacidade imagética da ausência da coisa representada. Novamente podemos ver aqui a questão da *idolatria*⁶⁹.

⁶⁶ EE, p. 52.

⁶⁷ EE, p. 62.

⁶⁸ EE, p. 62.

⁶⁹ Há neste ponto, mais uma vez, uma referência possível à *Estrela da Redenção*, de Franz Rosenzweig: “O *místico*, o *plástico*, o *trágico*; o conjunto total enclausurado fora, que, como um marco, faz que destaque de todo o mais o ser; a relação da forma interna, que mantêm unida toda a riqueza dos detalhes da obra de arte; a humana complexidade que dá ao belo força lingüística: sobre estes três pilares se elevam imediatamente os arcos que,

1.6. Sensibilidade como participação

Como já dissemos, a relação sensível com o mundo – relação *estética* – se dá sob a forma de um aprisionamento à força sedutora das imagens que vêm substituir o mundo. A realidade se mostrando, por sua vez, de modo ritmado, às escuras, desnudando-se em noite anônima de um instante que não encontra término, sem futuro – suspensão fora do tempo. Sem iniciativa, o sujeito é jogado em uma passividade “diretamente visível na magia, do canto, da música, da poesia”⁷⁰. Insistamos um pouco nesta noção de ritmo, agora tendo como pano de fundo o desenvolvimento da idéia de *sensibilidade*.

O ritmo, como aquilo de que não se escapa, “representa a situação única em que não se pode falar de consentimento, de assunção”⁷¹, de iniciativa, de liberdade – porque o sujeito é apreendido e levado”⁷². Um modo de ser “ao qual não se aplica nem a forma de consciência, uma vez que o eu [*moi*] se despoja de sua prerrogativa de assunção, de seu poder; nem a forma de inconsciente, uma vez que toda situação e todas as suas articulações, em uma obscura claridade, estão *presentes*”⁷³. Levinas fala que é algo parecido com sonhar estando acordando, um feitiço, um encantamento: como o automatismo do caminhar ou do dançar de acordo com uma música.

A reflexão é formulada do seguinte modo: a iniciativa, a potência, é invertida em um modo específico de se relacionar com a realidade; a este modo dá-se o nome de *participação*, expressão inspirada pela obra de Lévy-Bruhl. A participação dá conta desta perda de si em um ritmo, perda que se faz presente pela confusão entre o sujeito e o mundo. Lévy-Bruhl dá o exemplo de uma tribo indígena cujos membros dizem *serem* araras; não que se tornarão araras depois da morte, mas que são araras ao mesmo tempo em que são homens. Para esta mentalidade, segundo Lévy-Bruhl,

a oposição entre o um e os demais, o mesmo e o outro, etc., não se impõe a necessidade de afirmar um dos termos se o outro é negado, ou reciprocamente. Ela [a necessidade] não tem adquirir senão um interesse secundário. Por vezes, ela é percebida; seguidamente, não. Seguidamente ela é encoberta frente uma comunhão [*communauté*] mística de essência entre os

unindo cada vez dois deles e comunicando-os, constituem a obra de arte.” (ROSENZWEIG, Franz, *La Estrella de la Redención*, op.cit., p. 193).

⁷⁰ IH, p. 111.

⁷¹ Levinas explica que agir “é assumir um presente. O que não equivale a repetir que o presente é o atual, mas que o presente é, no murmurejar anônimo da existência, a aparição de um sujeito que está em luta contra essa existência, que está em relação com ela, que a assume. O ato é essa assunção” (EE, p. 35).

⁷² IH, p. 111.

⁷³ IH, p. 111.

seres que, entretanto, para nosso pensamento, não poderiam ser confundidos sem absurdidade.⁷⁴

Levinas fala da “impressão que pela participação o sujeito não via somente o outro, mas ele *era* o outro”⁷⁵. Portanto, é de uma sensibilidade ao modo de participação que fala na relação estética. Como se uma sensação destituída de qualquer conceituação aparecesse com a imagem. “A sensação não é um resíduo da percepção, mas uma função própria: a ascendência [*emprise*] que a imagem exerce sobre nós – uma função de ritmo”⁷⁶.

A sensibilidade se coloca então como um evento ontológico específico, como *imaginação*⁷⁷. É interessante notar que nas duas clássicas passagens em que Levinas apresenta o *Il y a*, utiliza-se do verbo *imaginar* para convocar o leitor:

Imaginemos o retorno ao nada de todos os seres: coisas e pessoas. É impossível colocar este retorno ao nada fora de todo acontecimento. Mas, e este próprio nada? Alguma coisa ocorre, fossem a noite e o silêncio do nada. A indeterminação desse “alguma coisa ocorre” não é a indeterminação do sujeito, não se refere a um substantivo. Ela designa como que o pronome da terceira pessoa na forma impessoal do verbo – de modo algum um autor mal conhecido da ação, mas o caráter da própria ação que, de alguma maneira, não tem autor, é anônima. Essa “consumição impessoal, anônima, mas inextinguível do ser, aquela que murmura no fundo do próprio nada, fixamo-la pelo termo *há* [Il y a]. O *há*, em sua recusa de tomar uma forma pessoal, é o “ser em geral.”⁷⁸

Como iremos nos aproximar deste existir sem existente? *Imaginemos* o retorno ao nada de todas as coisas, seres e pessoas. Iremos encontrar o puro nada? Resta após esta destruição *imaginária* de todas as coisas, não alguma coisa, mas o fato de que *há*. A ausência de todas as coisas retorna como uma presença: como um lugar onde tudo está em sombras, como uma densidade da atmosfera, como uma plenitude do vazio ou como o murmúrio do silêncio. Há, depois desta destruição das coisas e dos seres, o “campo de forças” do existir, impessoal. Alguma coisa não é nem sujeito, nem substantivo. O fato de existir que se impõe, quando não há mais nada.⁷⁹

Ora, talvez por esta via se possa entender que a relação estética é a relação com este murmúrio anônimo a que Levinas dá o nome de *Il y a*. “O objeto representado, pelo simples fato de tornar-se imagem, se converte em não-objeto”⁸⁰, a imagem permanece ali onde o comércio com o mundo se dá através de um ritmo. Portanto, em 1948, a sensibilidade é

⁷⁴ LÉVY-BRUHL, Lucien. *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures*. Paris : Presses Universitaires de France, 1951, p. 77.

⁷⁵ TA, p. 22.

⁷⁶ IH, p. 113.

⁷⁷ Jacques Rolland comenta que “a arte em tanto que tal, apresenta o *Il y a* que o pensamento procuraria em uma situação imaginária. Não é por acaso, aliás, que o capítulo no qual se encontra proposta a descrição do *Il y a* esteja próximo de um outro chamado ‘O exotismo’, consagrado à arte.” (ROLLAND, Jacques. *Parcours de l'autrement...*, op. cit. p. 247).

⁷⁸ EE, p. 67 (primeiro grifo nosso)

⁷⁹ TA, p. 26 (grifos nossos)

⁸⁰ IH, p. 114.

entendida como um modo de relação com a realidade – uma *participação* nesta realidade como *coisa entre coisas* – que tem por efeito a produção de imagens.

Em *De l'existence a l'existant*, Levinas trata do *efeito estético* ao abordar a questão da sensibilidade. O próprio da arte seria a movimento de “deixar a percepção para reabilitar a sensação, (...) destacar a qualidade dessa referência ao objeto”⁸¹. Ao invés de apreender o objeto, a intenção chega tão-somente à própria sensação, “e é esta perda na sensação, na *aisthesis*, que produz o efeito estético”⁸². Portanto, a sensação não leva até o objeto, mas é um obstáculo que afasta dele. Na arte, a sensação se sobressai, retornando à impessoalidade do *elemento*, do *Il y a*. Neste sentido, a questão de a crítica ser dirigida apenas à arte representativa ou não perde um pouco a importância: “As cores, cuja ligação com as coisas é íntima, destacam-se sobretudo numa pintura que se sente revolucionária”⁸³.

A sensação não é a qualidade ainda não-organizada, como o ensina a psicologia kantiana. A organização ou a anarquia da sensação não concerne sua objetividade ou sua subjetividade. (...) A maneira como, na arte, as qualidades sensíveis que constituem o objeto ao mesmo tempo não conduzem a nenhum objeto e estão em si, é o evento da sensação como sensação, isto é, o evento estético. Pode-se, assim, chamá-lo de musicalidade da sensação.⁸⁴

Portanto, o *efeito estético* se dá antes de qualquer significação, antes que a palavra tenha algum sentido ou que o som deixe de ser um barulho. A percepção é um desdobramento do efeito estético, traz à sensação à luz: “A palavra não é separável do sentido. Mas, primeiramente, há a materialidade do som que ela preenche e que permite reconduzi-la à sensação e à musicalidade”⁸⁵. O efeito estético, portanto, tem lugar na noite do *elemento* e da materialidade – espaço em que as coisas ainda não são utensílios -, fora do tempo, no *entretempo*.

O *exotismo* adquire suas maiores proporções, segundo o autor, na *arte moderna*. Se a arte representativa buscava ser fiel à coisa representada *assemelhando-se* a ela – a pintura de uma árvore, por exemplo, seria tão boa quanto fosse parecida com a árvore do mundo -, a arte moderna, apontando para a ruína da representação, não estaria mais preocupada em fazer uma imitação do mundo, mas sim em apresentar uma realidade incomparável, um fim em si

⁸¹ EE, p. 62.

⁸² EE, p. 62.

⁸³ EE, p. 62.

⁸⁴ EE, p. 63.

⁸⁵ EE, p. 63.

mesma, sem a necessidade da referência ao mundo⁸⁶. Poderíamos entender, deste modo, a *arte moderna* como um luto pela morte da arte bela proposta por Hegel.

Levinas fala de uma interioridade da arte – a representativa, no caso -, como se a obra tivesse uma alma: “Uma natureza morta, uma paisagem – e com mais razão ainda um retrato – têm uma vida interior própria que seu invólucro material exprime. (...) A realidade artística é o meio de expressão de uma alma”⁸⁷. Porque simpatizamos com esta alma, “o exotismo da obra é integrado em nosso mundo”⁸⁸. A alteridade de outrem permanecendo um *alter ego*.

Já no que se refere à arte moderna, é muito relevante, entretanto, a importância que Levinas atribui ao artista enquanto um pesquisador de novas formas de expressão, a arte como busca de outras formas (este tema será apreciado com mais vagar na obra *Autrement qu’être*):

Compreendemos, assim, a pesquisa da pintura e da poesia modernas que tentam conservar à realidade artística seu exotismo, banir dela esta alma à qual as formas visíveis assujeitam-se, tirar dos objetos representados seu servil destino de expressão. (...) a preocupação do puro e simples jogo de cores e de linhas, destinado à sensação para a qual a realidade representada vale por si mesma e não pela alma que ela envolve: a correspondência entre objetos, entre suas faces e superfícies, alheia à coerência do mundo (...) ⁸⁹

Portanto, percebe-se aí a despreocupação da arte moderna com a categoria de *semelhança*, o fazer artístico deixa de buscar na coerência do mundo uma garantia de beleza. A camada superficial de tinta, de palavras, de pedras, dá-se à sensibilidade como um fim em si: é o grau máximo da opacidade da imagem, suspensão contundente do tempo, exotismo levado às últimas conseqüências.

A arte moderna, enquanto artífice da ruína da representação, “busca arrancar da luz os seres integrado num conjunto”⁹⁰: “Na pintura contemporânea [arredores da década de 40], as coisas já não importam como elementos de uma ordem universal que o olhar se dá como uma perspectiva. Fissuras racham de todos os lados a continuidade do universo. O particular sobressai em sua nudez de ser”⁹¹. Ora, não seria já esta uma tentativa de *evasão*, fuga do ser? A arte não poderia agora já ser vista como um desnudamento poético do mundo?

⁸⁶ Desde um interessante ponto de vista, Peter Schmiédgen escreve: “A representação artística abstrata (...) extrai as coisas da unidade de uma subjetividade interessada e faz com que vejamos os objetos (na medida em que eles ainda podem ser nomeados objetos) em sua independência de nossos projetos e intenções. Força-nos a confrontar o aparentemente inútil, obstrutivo e atípico, não como o excesso negativo a ser excluído, mas como uma parte significativa da experiência.” (SCHMIÉDGEN, Peter. *Art and Idolatry: Aesthetics and Alterity in Levinas. Contretemps* n. 3, 2002, pp. 148-160, p. 150). De onde se pode entender que a arte abstrata – e talvez boa parte da arte moderna e contemporânea – retira dos objetos o seu estatuto de utensílios.

⁸⁷ EE, p. 64.

⁸⁸ EE, p. 65.

⁸⁹ EE, p. 65.

⁹⁰ EE, p. 65.

⁹¹ EE, p. 65.

Elementos nus, simples e absolutos, intumescência ou abcessos do ser. Nessa queda das coisas sobre nós, os objetos afirmam seu poder de objetos materiais e atingem como que o próprio paroxismo de sua materialidade. Apesar da racionalidade e da luminosidade dessas formas tomadas em si mesmas, o quadro cumpre o próprio em si de suas existências, o absoluto do próprio fato de que há alguma coisa que não é, por sua vez, um objeto, um nome; que é inominável e só pode aparecer pela poesia.⁹²

Mas Levinas ainda é severo em seu julgamento, pois afirma que esta última materialidade “é o espesso, o grosseiro, o maciço, o miserável. O que tem consistência, peso e uma absurda, brutal, mas impassível presença; mas também humildade, nudez, feiúra”⁹³. Descobrir a materialidade do *ser* é estar frente a algo do informe – a materialidade é o próprio *Il y a* e a relação com este elemento é o *horror*: “No horror, o sujeito é despojado de sua subjetividade, de seu poder de existência privada. Ele é despersonalizado. (...) [O horror] põe às avessas a subjetividade o sujeito, sua particularidade de *ente*. Ele é a participação no *há*.”⁹⁴.

1.7. Por uma crítica filosófica

Nas páginas finais de *La réalité et son ombre* Levinas ameniza um tanto o tom de sua crítica, apontando para algo que pode ser entendido como uma forma de salvação da arte através da crítica filosófica:

Mas tudo isso é verdade acerca da arte separada da crítica que integra a obra inumana do artista no mundo humano. A crítica arranca de sua irresponsabilidade abordando já a sua técnica. Trata o artista como um homem que trabalha. Buscando as influências às quais está submetido, já une a este homem desprendido e orgulhoso a história real.⁹⁵

Apresenta-se, então, uma nova perspectiva para se entender a arte. Parece que aquilo que Levinas critica é o que chama de *arte pela arte*: “falsa fórmula, na medida em que situa a arte *por cima* da realidade e não reconhece mestre algum; imoral, na medida em que libera o artista de seus deveres de homem e lhe assegura uma nobreza fácil”⁹⁶. Uma crítica da arte, portanto, colocaria em cena o artista como aquele que trabalha a obra, detentor de um estilo. Interpela a obra através de conceitos e emparelha-a ao mito: “Isto é dizer que a obra pode e

⁹² EE, p. 68.

⁹³ EE, p. 68.

⁹⁴ EE, p. 71.

⁹⁵ IH, p. 126.

⁹⁶ IH, p. 109.

deve ser tratada como um mito: esta estátua imóvel tem de ser posta em movimento e fazê-la falar”.⁹⁷

Talvez possamos entender isto como um resgate da potência criadora da obra, a possibilidade de tomá-la não em seu arrebatamento de beleza e acabamento, mas, mais do que isso, fazer através da obra falar o artista enquanto alguém a quem se dirige a palavra: “fazer intervir a perspectiva da relação com outrem – sem a qual o ser não poderia ser dito em sua realidade, ou seja, em seu tempo”⁹⁸. Catherine Chalié, no prefácio ao livro *Levinas face au beau*, de David Gritz, comenta do seguinte modo a tarefa da crítica filosófica:

(...) a sensibilidade à beleza da obra significaria então que a matéria – tela, pedra, madeira, papel, etc – trabalhada pelo artista e, em particular, as imagens que ele produz, estão habitadas por uma linguagem à espera de libertação. O intérprete não projetaria sobre elas sua linguagem, ele contribuiria para fazer viver as significações ainda prisioneiras da solidão silenciosa da obra.⁹⁹

Não é como se a obra nada tivesse a dizer, ela está em estado de mutismo somente enquanto tomada como acabada, enquanto suspensão no *entretempo*. De certa forma, atribuir voz à obra é colocar-se em uma relação interpretativa com a obra, é uma exegese filosófica, que “terá medido a distância que separa o mito do ser real, tomará consciência do próprio acontecimento criador; acontecimento que escapa à consciência, o qual vai de ser a ser saltando os intervalos do entretempo”¹⁰⁰, tema que será abordado mais aprofundadamente por Levinas em *Autrement qu’être* (1974).

Entretanto, já em *La réalité et son ombre* Levinas aponta para uma espécie de impossibilidade do público de manter-se na mera contemplação da obra, fato que justifica a crítica de arte, como se a obra precisasse ser falada através daqueles que a contemplam:

Não contente em absorver-se no gozo estético, o público experimenta uma necessidade irresistível de falar. Que haja alguma coisa aí a ser dita publicamente, quando o artista se recusa a dizer da obra outra coisa que esta própria obra – que não possa contemplar em silêncio – justifica a crítica. Pode-se defini-la: o homem que ainda tem alguma coisa a dizer quando tudo foi dito; que pode dizer da obra outra coisa que esta obra.¹⁰¹

De certo modo, é como se a obra clamasse por interpretação, por ser colocada na contemporaneidade dos que fruem dela, um pedido para que não se esgote em mero ídolo silencioso. Mas Levinas ainda é obtuso com relação a este suposto apelo da obra – não se

⁹⁷ IH, p. 126.

⁹⁸ IH, p. 127.

⁹⁹ GRITZ, David. *Levinas face au beau*, op.cit., p. 29.

¹⁰⁰ ROLLAND, Jacques. *Parcours de l'autrement...*, op.cit., p.252.

¹⁰¹ IH, p. 108.

trataria de uma crítica que trouxesse a obra à vida, que a acordasse para o mundo: o crítico é aquele que diz algo quando tudo já foi dito, ou seja, ele não é capaz de retirar as obra das sombras, não é capaz de quebrar o encanto da completude. Tudo o que a crítica diz é supérfluo e desnecessário, pois a obra em si já está acabada.

Capítulo 2

A inversão do rosto feminino: a beleza como suspensão do amanhã

Quero dizer que se o conhecimento de um rosto pretende ser estético, deve recusar ser histórico.

(Jean Genet)

2.1. Considerações Iniciais

Totalité et Infini (1961), obra publicada treze anos após o artigo *La réalité et son ombre* (1948), traz ainda um Levinas rigoroso com relação à questão da arte. Do mesmo modo como a sua crítica em 1948 se dirigia a este movimento inumano da arte de suspender o tempo do *porvir*, coagulando-o sob a forma de um instante que não discorre – *entretempo* -, em 1961 Levinas também tratará da relação da obra de arte com o *futuro* incerto – cuja representação máxima é a morte enquanto primeiro indício de alteridade irreduzível.

As passagens sobre arte em *Totalité et Infini* são bastante difusas e por muitas vezes um tanto enigmáticas. Para que não as tomemos de forma descontextualizada – ou como meras repetições de idéias de *La réalité et son ombre* -, é importante que nos preocupemos em evidenciar alguns desenvolvimentos teóricos particulares a esta obra. Citações como aquela que afirma que é “a arte que empresta às coisas como que uma *fachada* – é porque os objetos não são somente vistos, mas são como os objetos que se exibem”¹⁰², não são de imediato compreensíveis se não tivermos em mente aquilo que Levinas entende por conceitos como *fruição*, *trabalho* e *interioridade*, para citar apenas alguns.

Por mais que o autor esteja ainda se perguntando sobre a posição da obra de arte frente ao futuro de incertezas – e aqui está o principal ponto pelo qual abordaremos, no contexto de *Totalité et Infini*, a questão da temporalidade na arte -, sua concepção difere, nem que seja pelo tom utilizado na escrita, daquela de *La réalité et son ombre*. Neste sentido, é muito

¹⁰² TI, p. 120.

importante que exploremos com vagar o conceito de *sensibilidade*, que assume grande relevância para compreendermos este momento do pensamento de Levinas.

2.2. Sensibilidade

No capítulo anterior falávamos de uma *sensibilidade* cujo proceder se explicitava pela produção de *imagens*, como uma participação no *Il y a* anônimo, o mundo em sua materialidade. Em *Totalité et Infini* podemos ler ainda a sensibilidade como relacionada a esta imersão no *elemento*, mas Levinas já não se vale do mesmo tom desolador daquele utilizado em 1948 - agora se trata de *viver de...*, de fruir sensivelmente do mundo; como uma tentativa de distinguir-se do *ser*, é já uma promessa de *evasão*: “A ruptura da totalidade que se realiza pelo fruição da solidão – ou pela solidão da fruição – é radical.”¹⁰³

Para que entendamos como a *sensibilidade* se apresenta em *Totalité et Infini* é preciso que percebamos como tal conceito está relacionado à assunção pelo sujeito de um *presente* para si, de uma temporalidade que seja sua; trata-se agora de entes comprometidos no ser, entes que “podem falar, em vez de emprestarem seus lábios a uma palavra anônima da história”¹⁰⁴.

A Seção II de *Totalité et Infini* é toda ela dedicada à explicação deste processo de construção de uma morada no seio do anonimato, movimento de *substantivação* no ser. Portanto, no intuito de tratarmos da *sensibilidade*, procuraremos explicar como o sujeito fecha-se em uma temporalidade própria – uma *interioridade* – na própria lida com o elemento, com a obtusa noite da impessoalidade. Estar à beira da noite é ter de trabalhar o elemento e buscar abrigo para lidar com o *Il y a*, a “dimensão noturna do porvir”¹⁰⁵.

Levinas utiliza-se do mito de Gíges, escrito por Platão, para falar sobre a *interioridade* - Glauco, no livro II da *República* de Platão, conta que Gíges era um pastor que, após uma violenta tempestade e um terremoto, percebeu uma fenda ali onde pastava o seu rebanho. Ao dar-se conta do precipício criado pelo desastre natural, Gíges

desceu ao fundo do abismo e, entre outras maravilhas que a lenda enumera, viu um cavalo de bronze oco, cheio de pequenas aberturas; debruçando-se para o interior, viu um cadáver que parecia maior do que o de um homem e que tinha na mão um anel de ouro, de que se apoderou; depois partiu sem levar mais nada. (...) virando o engaste para dentro, tornava-se invisível; para fora, visível. Assim que teve a certeza, conseguiu juntar-se aos mensageiros

¹⁰³ TI, p. 123.

¹⁰⁴ TI, p. 8.

¹⁰⁵ TI, p. 151.

que iriam ter com o rei. Chegando ao palácio, seduziu a rainha, conspirou com ela a morte do rei, matou-o e obteve assim o poder.¹⁰⁶

Levinas sublinha que no mito de Gíges o Eu e a interioridade “existem não-reconhecidos”¹⁰⁷. Está aí presente, portanto, a idéia de *segredo*: o pastor pode ver todos à sua volta, mas por eles não pode ser visto. Há uma espécie de recolhimento, de um ilhamento silencioso. O mito ainda traz em si a tessitura das imagens de *escuridão* – a descida ao fundo do abismo –, de *solidão* – para não fazer cair por terra a sua farsa, o pastor deve manter-se alheio aos vizinhos – e de *vazio* – o cavalo de bronze crivado de pequenas aberturas. Estas figuras guiarão nosso argumento.

Antes de elaborar uma relação de compreensão e de representação com o ser, antes de operar a fria apreensão luminosa da realidade, o eu opõe-se ao fundo da totalidade na forma de uma resistência. É pura felicidade, ingênuo amor à vida. Antes de tomar posse do mundo, meramente vive dele, é fruição. Mergulha no *elemento* como sensibilidade:

Estar-no-elemento liberta, por certo, o ser da participação cega e surda num todo, mas é diferente de um pensamento que se dirige para fora. Aqui, pelo contrário, o movimento vem incessantemente sobre mim como uma onda que engole, traga e afoga. (...) Estar dentro, estar no interior de... A situação não se reduz a uma representação, nem mesmo a uma representação balbuciante. Trata-se da sensibilidade que é a *maneira* da fruição.¹⁰⁸

A *maneira* da fruição é a sensibilidade, relação anterior à doação de sentido ou à representação do mundo. A sensibilidade não visa à constituição de um mundo, mas tão somente o contentamento no mundo – não responde à esfera do pensamento. É o mundo como tal que vem na direção do eu. A totalidade que colocaria o ente como parte da grande ordem das coisas, como mero elo de uma corrente enrijecida, não basta ao homem em seu egoísmo, no para si do mundo. O egoísmo é uma ferida aberta na apática carne do ser. Na fruição, o eu encontra-se mergulhado – afogado¹⁰⁹ – em um elemento no qual as coisas são todas “para mim”, são alimento.

¹⁰⁶ PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004, p. 43.

¹⁰⁷ TI, p. 55.

¹⁰⁸ TI, p. 142.

¹⁰⁹ Quando trata da fruição, Levinas utiliza-se muito de figuras que remetem à água, como, por exemplo: “Se a insegurança do mundo plenamente aceite na fruição acaba por perturbá-la, a insegurança não poderá eliminar o gozo fundamental da vida. Mas tal insegurança traz para o interior da fruição uma fronteira que não vem nem da revelação de Outrem, nem de um conteúdo heterogêneo qualquer – mas, de algum modo, do nada. Tem a ver com a maneira como o elemento ou o ser separado se contenta ou se basta, vem a esse ser – à espessura mitológica que prolonga o elemento e onde o elemento se perde. A insegurança – que desenha assim uma orla de nada em torno da vida interior, confirmando sua insularidade – é vivida na altura da fruição como a preocupação do amanhã.” (TI, p. 133). Ou ainda: “O vazio absoluto, o ‘nenhures’ onde se perde e onde surge o elemento, bate de todos os lados a ilhota do Eu que vive interiormente”. (TI, p. 131). De onde se depreende que o eu estaria, em

O egoísmo é um acontecimento ontológico, uma dilaceração efetiva e não um sonho que decorre à superfície do ser e que se poderia negligenciar como uma sombra. O desmembramento de uma totalidade só pode produzir-se pelo estremecimento do egoísmo, nem ilusório nem subordinado no que quer que seja à totalidade que ele rasga. O egoísmo é vida: vida de... ou fruição. (TI, p. 190)

O egoísmo é, portanto, um estremecimento na totalidade, um “viver de...”. É um acontecimento que se dá no interior mesmo do ser – é ontológico -, é uma descida às profundezas que não causam ainda vertigem porque aquele que cai é também a própria queda. O egoísmo rasga a totalidade, abre uma brecha, um *ainda não* em que o eu possa situar-se como uma involução sobre si mesmo. Não é ilusão ou sonho de separação, é efetivamente uma dilaceração, um rasgo. É nesta brecha na história que o homem encontrará abrigo e surgirá como um si-mesmo:

O surgimento do si-mesmo a partir da fruição e onde a substancialidade do eu é percebida não como sujeito do verbo ser, mas como implicada na felicidade – não tendo a ver com a ontologia, mas com a axiologia – é a exaltação do *ente*, sem mais. O ente não estaria, portanto, sujeito à jurisdição da “compreensão do ser” ou da ontologia. Tornamo-nos sujeitos do ser, não assumindo o ser, mas gozando da felicidade, pela interiorização da fruição, que é também uma exaltação, um “mais acima do ser”. O ente é “autônomo” em relação ao ser. Não indica uma participação no ser, mas a felicidade. O ente por excelência é o homem.¹¹⁰

Na fruição, o ente não se preocupa com o ser, basta-se com um mundo em que as coisas são para si, apresentam-se não como objetos a serem tomados ou arrancados ao fundo da totalidade ou do elemento. O ente, antes de existir, exalta-se. O elemento possui apenas um lado (a face do vento, a superfície do mar, o horizonte distante do caminho); nele, as coisas são sempre impossíveis de serem possuídas: apresentam-se na profundidade de um precipício. O ente separa-se do ser ficando à beira do abismo. Mesmo em seu medo do abismo, o eu ainda assim é felicidade, pois o eu frui do medo, alimenta-se dele como se alimenta do pão, do vento e do caminho que segue. Desesperar é fruir do desespero.

A fruição, na relação com o alimento que é o *outro* da vida, é uma independência *sui generis*, a independência da felicidade. A vida é afetividade e sentimento. Viver é fruir da vida. Desesperar da vida só tem sentido porque a vida é, originalmente, felicidade.¹¹¹

sua interioridade, para o ser assim como a ilha está para o mar, como uma ferida de terra em sua aquosa imensidão.

¹¹⁰ TI, p. 123.

¹¹¹ TI, p. 118.

Desesperar da vida é antes de tudo estar na vida, viver da vida e do desespero. Na fruição – mesmo que seja no desespero - o eu é soberano e despreocupado. Desinteressado. É pela sua satisfação que a fruição mantém a sua soberania:

Na fruição paradisíaca, sem tempo nem preocupação, a distinção da atividade e da passividade confunde-se com a satisfação. A fruição alimenta-se inteiramente do que está fora de onde ela habita, mas a sua satisfação manifesta a sua soberania (...).¹¹²

O caráter da fruição é paradisíaco porque ela é nada mais do que “um vazio que se preenche”¹¹³ quando o eu alimenta-se do mundo que se dá a ele. *Sem tempo*, a morte ainda não existe. Ainda distante da economia, distante da representação, o eu que frui é unicamente oposição à totalidade, resistência à saudade da universalidade. Em sua separação, erige-se como interioridade e como criação *ex nihilo*, sem dívidas para com a totalidade. É satisfeito. Cadáver redivivo de uma vida cuja reflexão ainda está por vir. Puro vazio metaforizado pela carcaça do ente despreocupado com o ser. É o próprio cavalo de bronze oco de que se fala no mito de Gíges.

Entretanto, a soberania da fruição, este estado paradisíaco, sofre com o risco de uma traição, de que a alteridade que lhe assegura a vida negue-lhe a dependência que é própria da fruição, negue o alimento. Esta insegurança será suspendida pela aquisição da morada, casa que se faz adiamento de um futuro que não garantiria a vida. É a manutenção do ainda não. Garantir a vida é ausentar-se dela em um segredo¹¹⁴.

O pedaço de terra que me suporta não é apenas meu objeto; suporta a minha experiência do objeto. Os lugares pisados não me resistem, mas suportam-me. A relação com o meu lugar por tal “sustentação” precede pensamento e trabalho. O corpo, a posição, o fato de se manter – delineamentos da relação primeira comigo mesmo, da minha coincidência comigo – não se assemelham de modo algum à representação idealista. Sou eu próprio, estou aqui, em minha casa, habitação, imanência no mundo. A minha sensibilidade está aqui. Não há na minha posição o sentimento da localização, mas a localização da minha sensibilidade.¹¹⁵

Um “pedaço de terra que me suporta”¹¹⁶, suporte que não está garantido na incerteza do futuro. Gíges desce às profundezas, mas antes se coloca frente ao precipício. A terra que antes lhe confirmava o solo e o pasto de suas ovelhas se faz cova - “o solo fendeu-se e

¹¹² TI, p. 176.

¹¹³ TI, p. 153.

¹¹⁴ Interessa-nos, aqui, a seguinte passagem de *Totalidade e Infinito*: “O real não deve determinar-se apenas na sua objetividade histórica, mas também a partir do *segredo* interrompe a continuidade do tempo histórico, a partir das intenções interiores.” (TI, p. 51). Mais sobre esta resistência à objetividade histórica, *cf.* adiante.

¹¹⁵ TI, p. 146.

¹¹⁶ TI, p. 146.

formou-se um precipício perto de onde seu rebanho pastava”¹¹⁷ – a descida à incerteza e ao impreciso do amanhã travestido em morte: eis a vertigem, momento em que na

própria sensibilidade e independente de todo o pensamento, anuncia-se uma insegurança que põe em questão a antiguidade quase-eterna do elemento que a inquietará como o *outro* e de que ela se apropriará recolhendo-se numa morada.¹¹⁸

Estando em sua casa, o eu reconforta-se em doçura e calor, em aconchego e em intimidade. Produz-se um delicioso desfalecimento da ordem ontológica, uma suavidade que “vem ao ser separado a partir de Outrem” que se revela “como o fenômeno original de sua doçura”¹¹⁹. É a presença do rosto feminino em sua alteridade e luz própria que faz da casa um lugar aconchegante e íntimo. Já é uma abertura diferente daquela para o não-eu, para o elemento – que se cristaliza em medo pelo amanhã e inquietação do futuro: é o acolhimento pela alteridade da mulher.

A casa não é, entretanto, um fim da atividade humana, um recolhimento de pura passividade e inércia: é, pelo contrário, a condição através da qual o humano poderá trabalhar o mundo e representá-lo para si. É um lugar para o qual retirar-se, fazer-se seguro das intempéries. O eu que anteriormente simplesmente “vivia de...”, na sincera ingenuidade da fruição, recolhe-se na casa como condição para a vida econômica - o trabalho e a posse -, culmina a sua separação em *energia*. A casa permite novas maneiras e hábitos ao homem.

Estar familiarizado com o mundo não resulta “apenas de hábitos ganhos neste mundo, que lhe retiram as rugosidades e que medem a adaptação do ser vivo a um mundo de que frui e do qual se alimenta”¹²⁰; isto seria a burocratização da rotina e o acinzentamento do cotidiano; a sensação de intimidade produz-se, sim, como “uma doçura que se espalha sobre a face das coisas”¹²¹. A familiaridade não se concretiza somente por um mundo que podemos moldar de acordo com nossas necessidades, uma natureza submissa aos nossos desígnios, mas por uma amizade com o eu que frui e que trabalha. Recolher-se é, antes de tudo, ser acolhido.

Não ainda um acolhimento do Outro metafísico e transcendente, não na dimensão da altura: na constituição da morada, o Outro cuja presença sinto em minha casa é pura ausência, é o calor da intimidade. É a Mulher enquanto ausência e segredo em sua alteridade.

Para que a intimidade do recolhimento possa produzir-se na ecumenia do ser é preciso - que a presença de Outrem não se revele apenas no rosto que

¹¹⁷ PLATÃO. *A República*, op. cit., p. 43.

¹¹⁸ TI, p. 145.

¹¹⁹ TI, p. 161, ambas as citações.

¹²⁰ TI, p. 165.

¹²¹ TI, p. 165.

perfura a sua própria forma plástica, mas que ela se revele, simultaneamente com esta presença, em sua retirada e sua ausência.¹²²

Diante do rosto feminino já não se está mais no puro fruir do elemento, mas também ainda não se chegou à possibilidade da escuta da palavra vinda da altura, dita por um *vós* que se faz ensino. A alteridade que acolhe o eu em casa é o *tu*: “linguagem sem ensino, linguagem silenciosa, entendimento sem palavras, expressão no segredo”¹²³. É justamente devido a este terno acolhimento que se pode pensar que existir não é simplesmente estar jogado como uma pedra que é atirada para trás de si, mas sim é habitar, morar, é uma vinda a si que se dá como retirada para sua própria casa, como um segredo emancipado em silêncio.

A casa não enraíza o ser separado em um terreno para deixá-lo em comunicação vegetal com os elementos. Situa-se recuada em relação ao anonimato da terra, do ar, da luz, da floresta, do caminho, do mar, do rio. “Tem sua casa”, mas também o seu segredo. A partir da morada, o ser separado rompe com a existência natural, mergulhando num meio em que a sua fruição, sem segurança, crispada, se transforma em preocupação.¹²⁴

É justamente esta preocupação que incitará o eu ao trabalho e à propriedade. Através do trabalho exercido sobre o elemento a natureza se descobrirá em mundo, as coisas serão suscitadas. É a partir da morada, da possibilidade de dela sair-se e a ela retornar, que nascerá o mundo. Eis aí outra característica da casa: ela permite a categoria da permanência. Enquanto o “viver de...” esgotava-se em efemeridade e pura resistência, a preocupação manifestada pelo trabalho e pela posse supõe já um lugar para o qual posso levar aquilo que arranco ao elemento:

A posse das coisas a partir da casa, que se faz pelo trabalho, distingue-se da relação imediata com o não-eu na fruição, da posse sem aquisição de que goza a sensibilidade que mergulha no elemento, que “possui” sem apanhar. Na fruição, o eu não assume nada. De chofre, ele vive de... A posse pela fruição confunde-se com a fruição. Nenhuma atividade precede a sensibilidade. Mas, em contrapartida, possuir fruindo é também ser possuído e ser entregue à profundidade insondável, isto é, ao inquietante futuro do elemento.¹²⁵

O trabalho tranqüiliza o elemento ao trazê-lo para dentro das quatro paredes da morada, ignora a sua profundidade transformando-a em superfície a ser recolhida em casa. É uma relação ontológica, relação com as coisas, que manifesta as próprias coisas. À profundidade do futuro inquietante o trabalho propõe um adiamento tranqüilizador.

¹²² TI, p. 166.

¹²³ TI, p. 166.

¹²⁴ TI, p. 167.

¹²⁵ TI, p. 169.

É a domesticação do mal absurdo, de uma espessura opressora e sufocante, do *apeíron* indefinido. O trabalho dirige-se, portanto, a uma matéria-prima que anuncia o seu anonimato – ainda não há uma especificação no elemento -, mas que, ao anunciar-se como sem nome, já renuncia a este anonimato uma vez que é função do próprio trabalho transformar esta pura indefinição em algo para o eu.

Apesar de fazer-se dentro de uma relação ontológica, ainda não se pode entender o trabalho como violência, pelo menos não no registro ético, que leva em conta a alteridade absoluta. A mão que arrebatava ao elemento as coisas nada tem a ver com o eu que se coloca frente à alteridade ética do Outro. É um lavar sobre aquilo que não tem rosto, ação no fenômeno. “Apenas ataca a ausência de rosto dos deuses pagãos, cujo nada agora denuncia”¹²⁶. As coisas das quais o eu se apodera através do trabalho adquirem, então, substância, consistência e permanência. Em outras palavras, adquirem um contorno que as torna coisas, não se expressam por si próprias, como faria o Rosto.

A interioridade como resistência ao elemento e como morada também pode ser entendida como a assunção que o eu realiza do seu próprio presente através do ateísmo, através da morte dos “deuses sem rosto”¹²⁷ que povoam o *Il y a*. Podemos chamar ateísmo “a esta separação tão completa que o ser separado se mantém sozinho na existência sem participar do Ser de que está separado – capaz eventualmente de a ele aderir pela crença”¹²⁸. A dimensão da subjetividade, do psíquico, é atéia, não preocupada com a afirmação ou mesmo com a negação do divino. Vive fora de Deus, em pleno egoísmo. O rompimento com a participação é a própria condição de Gíges: ver sem ser visto.

A não-participação no elemento se sustenta por um movimento que não é aquele da representação, mas da sensibilidade. O eu não busca o elemento como uma coisa para ter em suas mãos: vive dele. Pela fruição não ocorre a transmutação do elemento em coisa.

O navegador que utiliza o mar e o vento domina estes elementos, mas nem por isso os transforma em coisas. Eles conservam a indeterminação dos elementos apesar da precisão das leis que os regem, que se podem conhecer e ensinar. O elemento não tem formas que o contenham. Conteúdo sem forma. Ou antes, tem apenas um lado: a superfície do mar e do campo, a frente do vento, o meio sobre o qual essa face se desenha não se compõe de coisas. Desdobra-se na sua própria dimensão: a profundidade, inconvertível em largura ou em comprimento onde se estende a face do elemento.¹²⁹

¹²⁶ TI, p. 172.

¹²⁷ TI, p. 151.

¹²⁸ TI, p. 52.

¹²⁹ TI, p. 138.

Em sua imensidão de conteúdo sem forma, o elemento sem rosto tem, entretanto, uma espessura própria. É a partir desta espessura que as coisas chegam ao eu, desde um fundo não-possível. A relação com o elemento não se apresenta como dominação ou subjugação, mas sim como um modo de estar mergulhado. É pela vida interior que o homem mergulhará no elemento, fazendo-se extraterritorialidade nele. O elemento “oferece-nos como que o avesso da realidade, sem origem num ser, embora oferecendo-se na familiaridade – da fruição – como se nos mantivéssemos nas entranhas do ser”¹³⁰. Vem de parte nenhuma¹³¹, de um futuro inquietante, de uma profundidade.

Esta inquietude que se manifesta no momento da fruição do elemento, no exagero do instante, é recuperada pelo trabalho. A sensibilidade em sua condição de transbordamento adquire um sentido temporal. Frente ao elemento, a interioridade, em sua sensibilidade, apresenta-se também como fragilidade à ameaça do porvir. Aquilo que esconde a face do elemento voltada para o eu não é algo que se sustente enquanto existência: é uma profundidade impessoal ao extremo: “o elemento em que habito está na fronteira de uma noite”¹³².

Abre-se a dimensão do mítico, daquilo quê, em seu murmurar anônimo, estremece o egoísmo do eu da fruição e desestabiliza a sua segurança. É uma noite sem estrelas sob a qual nos vemos circundados por um silêncio escuro e provocativo. Contra este céu enegrecido, reino dos deuses profundos, o eu tem a possibilidade do trabalho e da posse.

(...) o trabalho não pode no fim das contas chamar-se violência. Aplica-se ao que não tem rosto, à resistência do nada. Age no fenômeno. Apenas ataca a ausência de rosto dos deuses pagãos, cujo nada agora denuncia. Prometeu roubando o fogo do céu simboliza o trabalho industrioso na sua impiedade.¹³³

Em vez de violento, o trabalho é impiedoso: não ataca o brilho de um rosto, mas a escuridão de um deus sem transcendência:

Deuses sem rosto, deuses impessoais aos quais não se fala, marcam o nada que orla o egoísmo da fruição, no âmbito da sua familiaridade com o elemento. Mas é assim que a fruição leva a cabo a separação. O ser separado deve correr o risco do paganismo que atesta a sua separação e onde essa separação se realiza, até ao momento em que a morte desses deuses o reconduzirá ao ateísmo e à verdadeira transcendência.¹³⁴

¹³⁰ TI, p. 139.

¹³¹ “O sólido da terra que me suporta, o azul do céu acima da minha cabeça, o sopro do vento, a ondulação do mar, o brilho da luz, não se prendem a uma substância: vêm de nenhures. O fato de vir de nenhures, de ‘alguma coisa’ que não é, de aparecer sem que nada apareça (...) delinea o futuro da sensibilidade e da fruição” (TI, p. 150).

¹³² TI, p. 151.

¹³³ TI, p. 172.

¹³⁴ TI, p. 151.

Pelo trabalho, o elemento passa a ter uma forma, passa a ser algo para mim, algo de que posso dar conta e posso trazer para minha casa. O rosto dos deuses ganha um contorno familiar: é a feição do meu próprio rosto – hipérbole do narcisismo. O futuro torna-se luminoso instante. A impessoalidade e o anonimato recebem o nome do próprio eu: a face noturna desfigura-se em espelho do Mesmo. O elemento torna-se coisa:

As coisas têm uma forma, vêm-se à luz – silhueta ou perfil. (...) Silhueta e perfil, a coisa recebe a sua natureza de uma perspectiva, mantém-se relativa a um ponto de vista – a situação da coisa constitui assim o seu ser.¹³⁵

A insegurança que delinea o futuro, que é vivida concretamente como divindade mítica do próprio elemento – como ponto de fuga sem perspectiva -, sucumbe ao domínio do eu. Amanhece a noite dos deuses pagãos. Pela interioridade e pelo trabalho o eu separa-se radicalmente do elemento e desacredita o seu caráter mítico. O eu passa a viver um tempo que é só seu, fecha-se em absoluta solidão.

A solidão do eu é a marca de sua resistência à totalidade que clama pelo anonimato, pela generalização em forma de conceito. O eu, enquanto interioridade surda à totalidade, é um tempo que se esquece da eternidade. É um rasgo, uma abertura, uma ferida, sua verdadeira posição “no tempo consiste em interrompê-lo, marcando-o por meio de começos”¹³⁶. O tempo do eu é o tempo dos começos e dos amanheceres. Em sua interioridade, o eu é resistência ao tempo dos vencedores: “O tempo da história universal permanece como o fundo ontológico em que as existências particulares se perdem, se contam e em que se resumem, pelo menos, as suas essências”¹³⁷.

À história universal o eu opõe a história do particular, do pequeno, do singular. É o cotidiano individual fazendo frente ao grande espetáculo. A interioridade se cristaliza em discricção na linha da sincronia temporal, emudece o murmúrio do fundo ontológico. Para o historiador, a interioridade é um nada infinito, é o espaço do não-ser, palco da loucura. Um esplendor desprovido de luminosidade. O nascimento e a morte do eu não pertencem à história do ser, dão-se em plena solidão interior:

A separação indica a possibilidade para um *ente* de se instalar e de ter o seu próprio destino, ou seja, de nascer e de morrer sem que o lugar desse nascimento e dessa morte no tempo da história universal contabilize a sua realidade.¹³⁸

¹³⁵ TI, p. 149.

¹³⁶ TI, p. 152.

¹³⁷ TI, p. 48.

¹³⁸ TI, p. 48.

O homem, despido da ofuscante luminosidade do ser¹³⁹, pode assumir a vida como sua, pode ostentar a sua temporalidade em que tudo é um durante em que se trabalha, em que floresce a economia, o cuidado com a casa. O eu realiza completamente a ruptura com a totalidade, é “solidão por excelência. O segredo do eu garante a discrição da totalidade.” (TI: 122). O homem vive uma história que pode manter para si, que nenhum outro poderá contar. Ao ultrapassarem a história, os homens são chamados a responder por suas vidas, e é justamente por isso que podem falar por si próprios e não emprestar “seus lábios a uma palavra anônima da história”¹⁴⁰.

É por sua interioridade que o homem pode buscar um nascimento e uma morte que não se inscrevam na totalidade da história. Ao recolher-se em sua casa, instaura

uma ordem diferente do tempo histórico em que a totalidade se constitui, uma ordem em que tudo é *durante*, em que se mantém sempre possível aquilo que, historicamente, já não é possível. O nascimento de um ser separado que deve provir do nada, o começo absoluto, e um acontecimento historicamente absurdo. De igual modo, a atividade saída de uma vontade que, na continuidade histórica, marca, a todo instante, a ponto de uma nova origem. Estes paradoxos ultrapassam-se pelo psiquismo.¹⁴¹

O instante do eu é sempre o momento da criação. A particular e insular história não presta contas à maquinaria do tempo, aos grandes homens de outras épocas ou aos desígnios dos deuses antigos.¹⁴² Na imensidão da história universal o homem apenas se integra depois de sua morte; vivo, erige fundamento em uma folga deixada pela vida, um adiamento: o nome desse adiamento é interioridade. A totalização “só é levada a cabo na história – na história dos historiógrafos – ou seja, nos sobreviventes”¹⁴³.

Assim como Gíges, evolui em uma história que não é aquela da totalidade dos seus vizinhos. Espreita o espetáculo do mundo através de uma janela deixada semi-aberta neste mundo. Recolhe-se em um tempo próprio, um tempo tingido pela invisibilidade e pela discrição.

A interioridade está essencialmente ligada à primeira pessoa do eu. A separação só é radical se cada ser tiver o seu tempo, isto é, a sua *interioridade*, se cada tempo não for absorvido no tempo universal. Graças à

¹³⁹ “Ser, sem a espessura do ente, é a luz em que os entes se tornam inteligíveis.” (TI, p. 33).

¹⁴⁰ TI, p. 8.

¹⁴¹ TI, p. 48.

¹⁴² “Uma existência dita objetiva tal como se reflete no pensamento dos outros e pela qual eu conto na universalidade, no Estado, na história, na totalidade, não me exprime, mas antes me dissimula.” (TI, p. 194).

¹⁴³ TI, p. 48.

dimensão da interioridade, o ser recusa-se ao conceito e resiste à totalização.¹⁴⁴

O eu como que constrói um farol envolto em brumas, trabalha a história “pelas rupturas da história em que se faz um juízo sobre ela. Quando o homem aborda verdadeiramente Outrem, é arrancado à história”¹⁴⁵. É somente quando acolhido na intimidade e doçura da casa, vivendo em um tempo sem tempo, que o homem poderá sentir-se inquietado pela palavra de Outrem e abrir-se para a hospitalidade.

2.3. Obra e Beleza

Como vimos acima, o homem dá permanência ao mundo das coisas através do *trabalho* do elemento. Receoso pelo dia de amanhã, aterrorizado pela face anônima do *Il y a* que lhe apresenta a morte, vê-se obrigado a erigir edificações. No final das contas, realiza obras com o intuito de estancar o futuro, regelar o tempo na *forma*: “Os objetos do mundo que para o pensamento se mantêm no vazio estendem-se para a sensibilidade – ou para a vida – em um horizonte que esconde inteiramente este vazio”¹⁴⁶.

Através do *trabalho*, portanto, o homem cria opacidades através das quais pode sentir-se seguro, ilusoriamente protegido do futuro incerto. Substitui a alteridade da morte pelo seu próprio rosto. Como aponta Susin, “Um mundo de obras é um mundo de espaços cultivados, de edificações. No mundo elementar nasce este novo mundo, habitável e participante da habitação: é o mundo onde o homem se sente em casa, seguro e com perspectivas de futuro”¹⁴⁷.

Neste sentido, é importante percebermos que a alteridade do mundo é diferente da alteridade manifestada pelo *rosto*: “A alteridade total, graças à qual um ser não se relaciona à fruição e se apresenta a partir de si, não reluz na *forma* das coisas pela qual elas se abrem a nós, porque, sob a forma, as coisas se escondem”¹⁴⁸.

Mas de que modo se escondem as coisas sob a *forma* que lhes é atribuída? Trazer segurança ao mundo é poder ainda gozar dele, fruir, viver de..., é ser capaz de adiar o futuro esquecendo-se da morte. A sensibilidade é um modo de estar relacionado às qualidades - frui-

¹⁴⁴ TI, p. 50.

¹⁴⁵ TI, p. 45.

¹⁴⁶ TI, p. 43.

¹⁴⁷ SUSIN, Luiz Carlos. *O homem messiânico: uma introdução ao pensamento de Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: EST/ Petrópolis: Vozes, 1984, p. 63.

¹⁴⁸ TI, p. 209.

se das qualidades das coisas. Desta forma, assegurar o futuro seria, das obras, “conservar as ‘qualidades elementares’ – os adjetivos – para poder ser ‘gozada’ e consumada”¹⁴⁹.

A negação de toda coisa qualificável deixa ressurgir o impessoal *há* que, por detrás de toda negação, retorna intacto e indiferente ao grau da negação. O silêncio dos espaços infinitos é assustador [*effrayant*]. A invasão deste *há* não corresponde à qualquer representação; (...) A essência elemental do elemento, com seu sem-rosto mítico donde vem, participa da mesma vertigem.¹⁵⁰

Estabelece-se uma tensão entre a substancialidade da coisa – sua espessura – e as suas qualidades, impossíveis de serem objetivadas¹⁵¹. As obras humanas limitam qualitativamente o mundo: ali uma casa de portões acinzentados, aqui a grama aparada e verde, vindo de lá o aroma das flores. É um mundo que não se esgota em silêncio, um mundo do qual podemos fruir: “Aquilo de que vivemos e fruimos não se confunde com a própria vida. Como o pão, escuto a música, sigo o curso de minhas idéias”¹⁵². Estar em contato com as qualidades das coisas é justamente “a possibilidade de esquecer o horror deste retorno interminável, deste *apeiron*, (...) de abordar os objetos a partir do nada”¹⁵³.

Tendo em mente que, para lidar com o futuro incerto, o homem trabalha o elemento atribuindo-lhe uma forma, agora podemos reencontrar aquela citação deixada em suspenso no início deste capítulo, sobre a capacidade da arte de atribuir uma *fachada* às coisas:

É a arte que empresta às coisas como que uma *fachada* – é porque os objetos não são somente vistos, mas são como os objetos que se exibem. (...) A noção de fachada tirada dos edifícios nos sugere que a arquitetura é talvez a primeira das belas artes. Mas nela constitui-se o belo cuja essência é indiferença, frio esplendor e silêncio. Pela fachada a coisa que guarda seu segredo – expõe-se fechada em sua monumental essência e em seu mito em que reluz como um esplendor, mas não se entrega. Ela subjuga por sua graça como uma magia, mas não se revela.¹⁵⁴

O trabalho da arte seria esta sua particularidade de moldar o elemento em formas belas que tirem as coisas de seu caráter de meras e obscuras coisas para fazê-las darem-se ao olhar:

¹⁴⁹ TI, p. 63.

¹⁵⁰ TI, p. 207.

¹⁵¹ Tensão esta que pode ser evidenciada pela *ausência* do autor depois de terminar a obra: “A ação não exprime. Tem um sentido, mas conduz-nos para o agente em sua ausência. Abordar alguém a partir das suas obras é entrar na sua interioridade, como que por arrombamento [*effraction*]; o outro é surpreendido na sua intimidade, onde ele se expõe, sem dúvida, mas não se exprime, como as personagens da história. As obras significam o seu autor, mas indiretamente, na terceira pessoa” (TI, p. 62).

Ou ainda, de *La réalité et son ombre*: “Interpretar Mallarmé não é trair-lo? Interpretá-lo fielmente não é suprimi-lo? Dizer claramente aquilo que ele disse obscuramente é revelar a vaidade de seu falar obscuro” (IH, p. 108).

Ou seja, o autor, ausente da obra acabada, deixa-a às margens do *Il y a*. Por mais bela e acabada que seja, perecerá à substancialidade: o bronze enferrujará, o quadro será carcomido pelos cupins – o futuro não presta contas à beleza. O destino de toda construção erigida e deixada por si própria é a ruína.

¹⁵² TI, p. 127.

¹⁵³ TI, p. 208.

¹⁵⁴ TI, p. 210.

os objetos se exibem, tornam-se sedutores, convocam¹⁵⁵. O artista é aquele que substitui o assombroso futuro pela forma plástica, a preocupação faz-se contemplação admirada. Em última instância, o trabalho do artista é aquele do escultor do futuro. Toda obra de arte é, portanto, uma suspensão do tempo.

Por mais que a crítica e os contempladores possam atribuir profundidade à obra de arte, encontrando nela aspectos metafóricos, significações inéditas, a obra de arte enquanto tal é, segundo Levinas, silenciosa. Reluz um esplendor frio, fecha-se em sua forma acabada, bela. Seu silêncio, no trabalho do artista, assume a característica de superfície, a obra de arte é superficial, é o recobrimento qualitativo da profundidade do elemento:

A superfície pode se transformar em interior: pode-se fundir o metal das coisas para dele fazer novos objetos, utilizar-se a madeira de uma caixa para dela fazer uma mesa, aplainando, serrando, cortando: o escondido torna-se aberto e o aberto torna-se escondido. (...) a profundidade da coisa não pode ter outra significação que aquela de sua matéria e a revelação da matéria é essencialmente superficial.¹⁵⁶

As grandes construções humanas não estão no mundo como história, mas como amontoados de pedras, ferros e vidros que resplandecem nas formas que lhes foram atribuídas. Pode-se derrubar uma casa e com os tijolos construir-se um muro. A arte vira a coisa do avesso, transformando a espessura em qualidades das quais se possa fruir. Quando o bronze é talhado em estátua, o artista desfaz a função do bronze transfigurando-o em obra de arte, desnuda-o:

Para uma coisa, a nudez é o excedente de seu ser sobre sua finalidade. É o seu absurdo, sua inutilidade que só aparece ela própria em relação à forma sobre a qual ela sobressai e que ela carece. A coisa é sempre uma opacidade, uma resistência, uma fealdade.¹⁵⁷

Mas o bronze não se perde, ele continua *na* estátua: é virado do avesso. As coisas não se dissipam completamente na forma, elas sobressaem-se à forma: “Elas são sempre, sob algum aspecto, como estas cidades industriais onde tudo se adapta a um objetivo de produção, mas que, enfumaçadas, repletas de dejetos e de tristeza, existem também para elas próprias”¹⁵⁸. O *para quê* de algo não reduz a sua substancialidade a nada. Eis o que falávamos sobre a tensão entre qualidade e substancialidade na obra. Aperfeiçoar a nudez das coisas – revestindo-as - é obra da beleza:

¹⁵⁵ É interessante a aproximação possível deste ponto com aquilo que Levinas chamará de *ostentação* da arte. A este respeito, cf. Cap. 4 – *A arte em estado de busca: o tempo da exposição e da ostentação do ser*.

¹⁵⁶ TI, p. 210.

¹⁵⁷ TI, p. 71.

¹⁵⁸ TI, p. 71.

A beleza introduz, desde aí, uma finalidade nova – uma finalidade interna – neste mundo nu. Desvelar pela ciência e pela arte é essencialmente revestir os elementos de uma significação, ultrapassar a percepção. Desvelar uma coisa é iluminá-la pela forma: encontrar um lugar no todo percebendo a sua função ou sua beleza.¹⁵⁹

O que é belo, portanto, não necessariamente é útil¹⁶⁰. Levinas insiste na crítica da *arte pela arte*, a beleza por seu próprio acabamento pérfido. Como forma de assegurar-se contra o porvir, a beleza é o adiamento da morte, a esperança de um minuto a mais. A obra de arte, recobrando-se em monumental beleza, coloca-se como uma tentativa de dominar o caráter imprevisível da morte que “não se sustenta em horizonte algum. (...) Na morte, estou exposto à violência absoluta, ao assassinato na noite”¹⁶¹. Mesmo que por vias diferentes, assim como em *La réalité et son ombre*, a beleza está intimamente ligada à morte.

A beleza opera substituindo o mistério do futuro – o mistério da alteridade – por uma imagem. Neste sentido, “*inverte* a beleza do rosto feminino”¹⁶², uma vez que é o rosto feminino que traz em si o anúncio do *porvir*, como uma forma de alteridade. A beleza feminina é profunda e misteriosa, esconde-se nos recônditos do dia seguinte, dia que pode ser aquele da morte: a beleza feminina sustenta a profundidade da aurora do amanhã.

Em um tom semelhante àquele de *La réalité et son ombre*, Levinas diz que toda obra de arte “é quadro e estátua, imobilizados no instante ou no retorno periódico. A poesia substitui um ritmo à vida feminina. A beleza torna-se uma forma que recobre a matéria indiferente e que não encerra mistério”¹⁶³. É evidente que a preocupação de Levinas consiste em que a arte – como doação de fachada às coisas – não substitua a relação com *outrem*, o acolhimento do *rosto*, a alteridade absoluta:

O rosto (...) não resplandece como uma forma revestindo um conteúdo, como uma *imagem*, mas como a nudez do princípio, por detrás do qual não há nada. O rosto morto torna-se forma, máscara mortuária, se mostra em lugar de deixar ver, mas precisamente assim já não aparece mais como rosto.¹⁶⁴

¹⁵⁹ TI, p. 72.

¹⁶⁰ Levinas comenta que: “As coisas somente estão nuas quando, por metáfora, elas estão sem ornamentos: os muros nus, as paisagens nuas. Elas não têm necessidade de ornamento quando se concentram no cumprimento de sua função para a qual elas são feitas: quando elas se subordinam de uma maneira tão radical à sua própria finalidade que aí desaparecem. Desaparecem sob sua forma.” (TI, p. 71). Podemos pensar aqui no *mictório* que Marcel Duchamp colocou para dentro das paredes de um museu, *expondo-o*: neste momento o mictório perde a sua função usual e torna-se material de exposição, de ornamentação.

¹⁶¹ TI, p. 259.

¹⁶² TI, p. 295.

¹⁶³ TI, p. 295.

¹⁶⁴ TI, p. 293.

A formalização pela arte seria, deste modo, uma maneira de assassinar o rosto – toda obra de arte, portanto, torna-se uma máscara mortuária, um sudário, encerra o mistério da alteridade na opacidade da imagem. Revestir o rosto de imagens é cessar a sua epifania, sua revelação. Já em *La réalité et son ombre* anunciava-se esta preocupação: “É impertinente denunciar a hipertrofia da arte em nossa época, na qual, para quase todos, se identifica com a vida espiritual”¹⁶⁵? Ou seja, aquilo que Levinas busca é mostrar que a arte não é, e nem poderá ser, um substituto da religião, da ética. O artista pode ser ético por ser humano, mas não por ser artista.

2.4. Religião e Rosto

Em *La réalité et son ombre*, Levinas falava que a realidade se dá poeticamente frente a nós, como conjuntos fechados em si, como um ritmo de características encantadoras. Agora, com o aporte do que trabalhamos acima a respeito da *sensibilidade*, podemos dizer que a escansão desta realidade que se apresenta em um ritmo remete o homem ao estado paradisíaco da fruição, do *viver de...* Por mais que seja um primeiro anúncio de *evasão*, uma vez que movimento desinteressado, ainda a fruição não é o relação com *outrem*, mesmo que seja condição necessária.

À atividade poética (...) opõe-se a linguagem, que rompe a todo instante o encanto do ritmo e impede que a iniciativa torne-se uma função. O discurso é ruptura e começo, ruptura do ritmo que arrebatava e enleva os interlocutores – prosa.¹⁶⁶

Aqui Levinas faz uma distinção entre *poesia* e *prosa*. Enquanto a poesia estaria do lado do feitiço, do encantamento, da apreensão no reino das *imagens* e das *qualidades*, a prosa seria esta possibilidade de sair de si – de transcendência – em direção ao Outro, movimento de abertura a *outrem* – Desejo¹⁶⁷. “Reservamos à relação entre o ser aqui embaixo e o ser transcendente, que não desemboca em nenhuma comunidade de conceito nem em nenhuma

¹⁶⁵ IH, 125.

¹⁶⁶ TI, p. 222.

¹⁶⁷ Peter Schmidgen elucida este ponto: “Poesia e prosa são identificadas, respectivamente, por Levinas, com trocas lingüísticas rítmicas e rompidas [*ruptured*]. Entretanto, a linguagem da poesia é também para Levinas a linguagem tanto do teatro quanto da liturgia. Ser engolfado no poético ou no rítmico é interpretar um papel [*to play a role*]. Isto é mais adiante relacionado com os modos pelos quais, como atores (...) dentro do mundo social funcionalizado, nós desempenhamos nossos papéis ordenados. Desempenhar tal papel social é simplesmente fazer o que qualquer outro faria em nossa posição. Este é o mundo social funcionalizado como um palco para o qual nos preparamos toda manhã enquanto nos barbeamos ou nos maquamos.” (SCHMIEDGEN, Peter. *Art and Idolatry: Aesthetics and Alterity in Levinas...*, op. cit., p. 155). O autor aponta aqui para um aspecto muito interessante, o do *ritmo* cotidiano, da banalidade do dia-a-dia, ritmo em que nos perdemos para podermos seguir a vida, o “automatismo particular da caminhada ou da dança ao som da música” (IH, p. 112).

totalidade – relação sem relação – o termo de religião”¹⁶⁸. A religião, portanto, é esta relação imediata com *outrem*, relação entre interlocutores que de forma alguma entram em correlação. É a possibilidade de escuta da *palavra* dita por *outrem* sob a forma de ensino, palavra que “é uma possibilidade de vencer a anarquia dos fatos e o anonimato de um mundo marcado pela ausência de sentido”¹⁶⁹.

Encontramos agora o tema da linguagem, tão importante para compreendermos como Levinas explica a relação metafísica. O autor fala que o discurso tem esta propriedade de quebrar o encanto da atividade poética, de fazer ruptura: mas o que entender por *discurso*?

Um ponto importante para responder a esta pergunta é o seguinte: enquanto com a alteridade do *mundo* estamos em uma relação de *desvelamento* – e o artista é aquele que desvela através da beleza, revestindo as coisas através de *formas belas* -, não é esta operação que sustenta a relação com *outrem*: não somos nós que nos direcionamos à alteridade absoluta, é o *rosto* de *outrem* que se vira para nós e rompe nosso mundo¹⁷⁰:

A maneira pela qual se apresenta o Outro, ultrapassando a *idéia de Outro em mim*, nós chamamos, de fato, rosto [*visage*]. Esta maneira não consiste em figurar como tema sob meu olhar, a se desdobrar como um conjunto de qualidade formando uma imagem. O rosto de *Outrem* destrói a todo momento e ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa, a *idéia* à minha medida e à medida de seu *ideatum* – a *idéia* adequada. Ele não se manifesta pelas suas qualidades, mas *kath auto*. Ele se *exprime*.¹⁷¹

Outrem, portanto, *exprime-se* por si próprio, não em qualidade das quais possamos fruir, mas *kath auto*, desfazendo toda e qualquer plasticidade imagética que dele é feita. Por isso o temor de Levinas com relação à suspensão temporal que a obra de arte realiza – desta forma, o artista coagula em sua obra a impossibilidade de abertura ética.

A relação com *outrem* não se dá através de imagens ou de conceitos, ela é imediata, face a face, sustenta-se no plano da *invisibilidade*, e não da opacidade: “A invisibilidade não indica uma ausência de relações; implica relações com o que não é dado e do que não temos *idéia*”¹⁷².

¹⁶⁸ TI, p. 78.

¹⁶⁹ FABRI, Marcelo. Linguagem e desmistificação em Levinas. *Síntese*. 28/91 (2001), pp. 245-266, p. 246.

¹⁷⁰ “A noção de ritmo pode ser aprofundada, entretanto, relacionando-a com a distinção temporal entre diacronia e sincronia encontrada tanto em *Da existência ao existente* quanto em *Totalidade de Infinito*. O mundo visual é essencialmente um mundo sincrônico. Está estruturado por relações de repetição, harmonização e confirmação e está no sentido mais geral sincronizado. Mesmo a alteridade encontrada *via* arte abstrata pode ser ignorada se nós escolhermos. Não força a si mesma sobre nós se não desejarmos isto. Aquilo que quebra os ritmos da repetição e confirmação e não pode ser ignorado (o outro questionador) é diacrônico. (SCHMIEDGEN, Peter. *Art and Idolatry: Aesthetics and Alterity in Levinas...*, op. cit., p. 155, p. 156).

¹⁷¹ TI, p. 43.

¹⁷² TI, p. 22.

*A experiência absoluta não é desvelamento, mas revelação: coincidência do exposto e daquele que exprime, manifestação, por isso mesmo, privilegiada de Outrem, manifestação de um rosto para além da forma. A forma que trai incessantemente sua manifestação – fixando-se em forma plástica, uma vez que adequada ao Mesmo, aliena a exterioridade do Outro. O rosto é uma presença vivaz, é expressão. A vida da expressão consiste em desfazer a forma onde o ente, expondo-se como tema, se dissimula por isso mesmo. O rosto fala. A manifestação do rosto é já discurso.*¹⁷³

Discurso, portanto, é esta manifestação do rosto de *outrem*, é tomar outrem não como algo a ser desvelado, mas como o próprio interlocutor: a chegada de outrem impõe que falemos do mundo, deste modo dissolvendo as *formas* e apontando para um mais além¹⁷⁴. Segundo Marcelo Fabri, em *Totalité et Infini* a linguagem

é uma procura, uma busca. Busca de quê? De algo de que não necessitamos, de algo que não nos *faz falta*, mas que, curiosamente, *desejamos*. A procura que se faz mediante a linguagem não visa o que se perder, mas aquilo que é exterior, *separado* de nós, estrangeiro. A linguagem visa Outrem. Este visão não é um atingir ou tocar, mas uma relação original com o exterior. Falar é, assim, apresentar-se significando. A relação original com o exterior é a própria produção de sentido.¹⁷⁵

A linguagem, enquanto *discurso* – enquanto prosa -, é o que sustenta esta relação com o Outro, uma vez que é a presença vivaz da alteridade que permite toda e qualquer significação: “A tarefa da linguagem (...) consiste em entrar em relação com uma nudez liberta de toda forma, mas que tem um sentido por si mesma, *kath auto*, significativa antes de projetarmos luz sobre ela (...)”¹⁷⁶. Tal nudez é o rosto do Outro, “um falar que desenfeitiça, que desencanta o mundo sem começo dos fatos”¹⁷⁷.

¹⁷³ TI, p. 61.

¹⁷⁴ Segundo Jacques Derrida, “o rosto não está, pois, no mundo, uma vez que abre e excede a totalidade” (DERRIDA, Jacques. *Violence et métaphysique...*, op. cit., p. 154). O rosto é transbordamento, é inconcebível *dentro* do mundo.

¹⁷⁵ FABRI, Marcelo. *Linguagem e desmistificação em Levinas...*, op. cit., p. 250.

¹⁷⁶ TI, p. 73.

¹⁷⁷ FABRI, Marcelo. *Linguagem e desmistificação em Levinas...*, op. cit., p. 253.

Capítulo 3

A ausência como estilo: a obra destinada ao futuro além do horizonte

Somente uma maneira de pensar direcionada para a mudança do mundo, que municia com informação este desejo de mudança, diz respeito a um futuro que não é feito de constrangimento (futuro como o espaço de surgimento inconcluso diante de nós) e a um passado que não é feito de encantamento.

(Ernst Bloch)

3.1. Considerações Iniciais

No que se refere à questão estética, pouca atenção tem sido dada aos textos publicados por Levinas na década de sessenta, logo após *Totalité et Infini* (de 1961). Por vezes tomados como meras relocalizações dos problemas apresentados na primeira grande obra do autor, estes escritos permanecem adormecidos em sua potência e nuances particulares.

Mas como desconsiderar as obras de um período em que Levinas afirma que a “totalidade do ser, em que o ser resplandece como significação, não é uma entidade fixada para a eternidade, mas requer o arranjo e a ação de juntar, num todo, requer o ato cultural do homem”¹⁷⁸? Ou ainda, de modo mais direto: “O ser em seu conjunto – a significação – reluz nas obras dos poetas e dos artistas”¹⁷⁹.

Acreditamos que uma reconsideração de alguns artigos desta época – como *Le trace de l'autre* (1963), *Énigme et phénomène* (1965), *La signification et le sens* (1964) e *Langage et Proximité* (1967) – possa permitir que o leitor perceba as sutilezas dos caminhos percorridos por Levinas, bem como mostrar uma via pela qual se pode entender a passagem da interpretação da arte em *Totalité et Infini* para aquela de *Autrement qu'être* (1974).

3.2. Ausência do artista

¹⁷⁸ HH, p. 32.

¹⁷⁹ HH, p. 32.

Em *La signification et le sens* (1964), Levinas trata, em um primeiro momento, daquilo que podemos chamar de *limites da percepção*. Afirma que há uma distância entre os dados sensíveis e aquilo que deles é apreendido, como “se a experiência oferecesse primeiramente conteúdos (...) e como se, em seguida, todos estes conteúdos se animassem de metáforas, recebessem uma sobrecarga que os levasse para além do dado”¹⁸⁰.

Este mecanismo da metáfora, por sua vez, poderia tanto indicar uma excelência de percepção – no sentido de se perceber mais do que os dados apresentados -, quanto uma carência de percepção, como se o ato de perceber não desse conta da completude da esfera do sensível. A este restrito quadro perceptível, Levinas dá o nome de “opacidade retangular e sólida”¹⁸¹, opacidade que “só se tornaria livre ao levar meu pensamento em direção a outros dados, ainda ou já *ausentes*; em direção ao autor que escreve, aos leitores que lêem, às estantes que suportam, etc”¹⁸².

Há uma diferença importante entre o autor da obra – o “autor que escreve”, neste caso – estar *já* ausente ou estar *ainda* ausente. Na primeira situação, acontece como uma irreduzível e irreversível ausência do criador – ele é relegado a um passado inacessível à capacidade rememorativa; já no segundo entendimento resta uma promessa de aparecimento do autor da obra, ele *ainda* não está presente, mas é passível de rememoração e re-atualização: permanece em um passado acessível pela lembrança.

A questão que gostaríamos de colocar é a seguinte: é o autor – o artista, dada a nuance deste nosso estudo – passível de ser *recuperado* através de sua obra? Ou ainda: como se pode – se isto for possível - *dialogar* com um artista através de suas obras? Ora, é possível dizer que há “termos [que] anunciam-se sem se darem na opacidade retangular e sólida que se impõe à minha vista e às minhas mãos (...) conteúdos ausentes [que] conferem significação ao dado”¹⁸³. Outra questão, portanto: o que resta do criador, se algo resta, na obra criada? O que há de Monet em *Impression: Soleil Levant* ou, mais atualmente, o que resta de Duchamp em seus *ready-mades*?

Levinas é sempre muito rigoroso com relação a quanto é permitido à arte a expressão de algo do humano – basta que lembremos sua incisiva crítica antiestética presente em *La réalité et son ombre* e em *Totalité et Infini*, abordada nos capítulos anteriores. Portanto, é com muito cuidado que se deve propor as questões acima, de forma a nunca perder de vista que,

¹⁸⁰ HH, p. 21.

¹⁸¹ HH, p. 21.

¹⁸² HH, p. 21 (grifos nossos)

¹⁸³ HH, p. 21.

para Levinas, a arte nunca será uma expressão do humano como é o encontro face-a-face: a religião é o verdadeiro *locus* do ético.

Mas não são diferentes o talhar artístico do bronze e o riscar ao acaso de uma pedra na outra? Quando uma paisagem é bela – como a água de uma cachoeira que se desfaz em espuma em sua queda –, precipitamo-nos a dizê-la *uma obra de arte*, deste modo antropomorfizando a natureza. Não poderíamos, assim, supor que a arte guarda algo de humano, mesmo que seja de viés, sem a retidão ética? Já em *Totalité et Infini* Levinas fala do autor presente na obra enquanto ausência¹⁸⁴. A respeito deste ponto, *La signification et le sens* é um texto precioso, uma vez que relaciona a ausência ao tempo:

Mas a metáfora – o remeter à ausência – pode ser considerada como uma excelência que releva de uma ordem totalmente diferente da receptividade pura. A ausência para a qual a metáfora conduz não seria um outro dado, mas ainda futuro ou passado.¹⁸⁵

Levinas define a metáfora, portanto, como uma remissão à ausência. Talvez possamos admitir, deste modo, que o artista está na obra enquanto elemento metaforizado – a obra de arte *metaforiza* o artista. Mas a ausência do autor não é espacial, trata-se de um ausentar-se *no* tempo, a ausência é lida no registro da temporalidade. A obra de arte seria, portanto – e aqui um dos temores de Levinas – uma metaforização do tempo, o estancamento de sua passagem viva: natureza morta. Uma estátua se coloca como suspensão temporal em um mundo do qual uma historicidade é possível e, desta forma, adquire significação, fazendo perder o que há de inefável na alteridade:

(...) os poetas e os filósofos forçam, por um momento, a sua [*do ser enquanto alteridade*] essência indizível - pois é ainda em termos de luz e de obscuridade, de desvelamento e de velamento, de verdade e de não-verdade - isto é, na prioridade do futuro - que o Ser do ente é abordado.¹⁸⁶

O dado não seria, desta maneira, acessível em sua pureza, em sua absurda superficialidade: “A significação não consolaria uma percepção decepcionada, mas *só tornaria a percepção possível*. A receptividade pura, como um puro sensível sem significação, não seria senão um mito ou uma abstração”¹⁸⁷. Quando estamos frente a uma tela pintada, já supomos aquilo que poderíamos chamar de *artificialidade*; em outros termos,

¹⁸⁴ Cf. cap. anterior.

¹⁸⁵ HH, p. 23.

¹⁸⁶ DEHH, p. 188.

¹⁸⁷ HH, p. 23.

supomos que alguém fez aquilo, alguém implicado em seu tempo – o vanguardista, mesmo que revolucionário, ainda assim refuta o seu próprio tempo:

Dar-se à consciência, cintilar para ela, pediria que o dado, previamente, se colocasse num horizonte aclarado, à semelhança da palavra que recebe o dom de ser entendida, a partir de um contexto ao qual se refere. A significação seria a própria iluminação deste horizonte. Mas este horizonte não resulta de uma adição de dados ausentes, pois cada dado já teria necessidade de um horizonte para definir-se e dar-se. É esta noção de horizonte ou de *mundo*, concebida segundo o modelo de um contexto e, finalmente, segundo o modelo de uma linguagem e de uma cultura – com tudo o que de aventura e de “já feito” históricos comportam – que é o lugar em que, conseqüentemente, se situa a significação.¹⁸⁸

Não há, por esta via, arte *desinteressada* (no sentido levinasiano): toda obra só é inteligível dentro de seu contexto – ou na re-atualização deste -, é um feito realizado dentro de um *mundo*, de um horizonte que aclara o puro dado sensível através da linguagem. O artista testemunha em sua obra um lugar no tempo *desde onde* fala, pois “a linguagem refere-se à posição daquele que escuta e daquele que fala, quer dizer, à contingência de sua história”¹⁸⁹.

Mas haveria algo de reducionista se a obra fosse simplesmente como que um espelho da sua época, uma reprodução do *Zeitgeist* em que está inserida. Uma ponderação para guiar nosso argumento: talvez a obra de arte não seja tão somente uma cópia de uma época, mas remeta à posição singular que o seu autor ocupou no seu contexto, pois, como aponta Armengaud, a significação “está ligada a uma atividade criadora, aquela do gesto e da linguagem, aquela do sujeito encarnado e falante”¹⁹⁰.

As obras de Julio Cortázar guardam, certamente, alguns traços aproximativos daquelas de Gabriel García Márquez, que lhes são contemporâneas, mas não podem confundir-se: Cortázar talvez não estivesse tão afetado pelas guerras civis latino-americanas a ponto de escrever *O amor nos tempos do cólera*.

Portanto, mesmo que denunciando a particularidade de cada autor, toda obra tem significação já dentro do mundo, não é ela criadora de um mundo¹⁹¹, os “objetos tornar-se-iam significantes a partir da linguagem e não a linguagem a partir dos objetos dados ao pensamento e que as palavras designariam, na função de simples sinais”¹⁹². Então, de modo diverso àquele de *La réalité et son ombre*, tratamos agora da obra de arte *dentro* do tempo e

¹⁸⁸ HH, p. 23.

¹⁸⁹ HH, p. 24.

¹⁹⁰ ARMENGAUD, Françoise. Ethique et esthétique: De l’ombre à l’oblitération. In: CHALIER, Catherine. & ABENSOUR, Miguel. (org.). *Emmanuel Lévinas, Cahier de l’Herne*. Paris: L’Herne, 1991, pp. 499-508, p. 505.

¹⁹¹ Para um contraste e um contraponto interessantes, cf. HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesía*. México: FCE, 2006.

¹⁹² HH, p. 26.

da linguagem, há uma “passagem da noção de sombra àquela de luz e da noção de desperdício àquela de recapitulação”¹⁹³.

Quando entendemos a essência da linguagem como “fazer luzir, para além do *dado*, o ser no seu conjunto”¹⁹⁴, não estamos mais falando da obra de arte como opacidade, como suspensão no tempo do não-ser e da não-verdade, como apresentado em 1948. O processo de compreensão do mundo, de sincronização dos dados – a *totalização da totalidade*

não se assemelharia a uma operação matemática. Seria uma reunião ou um arranjo criador e imprevisível muito semelhante, por sua novidade e seus atributos em relação à história, à intuição bergsoniana. É por esta referência da totalidade clareadora ao gesto criador da subjetividade que se pode caracterizar a originalidade da nova noção da significação irreduzível a integração de conteúdos intuitivamente dados, irreduzíveis, também, à totalidade hegeliana que se constitui objetivamente.¹⁹⁵

Levinas aponta aqui para algo muito interessante: a significação do mundo como um gesto criador marcado pela subjetividade, pela singularidade da visão de cada observador – o mundo de cada um é um mundo original: “o olho que vê está *essencialmente* num corpo que é também mão e órgão de fonação, atividade criadora pelo gesto e pela linguagem”¹⁹⁶.

Percebemos aqui novamente a idéia de que a linguagem, enquanto possibilidade de significação, denota uma posição desde onde se fala: “*Por si*, o olhar seria relativo a uma posição. A visão, por *essência*, estaria ligada ao corpo, dependeria do olho”¹⁹⁷. O olho não seria “o instrumento mais ou menos aperfeiçoado pelo qual (...) a operação ideal da visão alcançaria seu objetivo, captando, sem sombras nem deformações, o reflexo do ser”¹⁹⁸. A visão é encarnada¹⁹⁹, habita um corpo sensível ao mundo, “é o sujeito encarnado que, reunindo o ser, vai levantar o véu. O espectador é ator. A visão não se reduz ao acolhimento do espetáculo; simultaneamente, ela opera no seio do espetáculo que acolhe”²⁰⁰.

Toda visão, toda plastificação do mundo em um contexto, pode ser entendida, deste modo, como um gesto criador, como uma abertura à alteridade (do mundo, não necessariamente ética - ver, não escutar), ao *imprevisível*:

A reunião do ser, que clareia os objetos e os torna significantes, não é um amontoar de objetos qualquer. Equivale à produção destes seres não naturais de um tipo novo que são os objetos culturais – quadros, poemas, melodias;

¹⁹³ ARMENGAUD, Françoise. *Ethique et esthétique: De l'ombre à l'oblitération...* op. cit., p. 505.

¹⁹⁴ HH, p. 27.

¹⁹⁵ HH, p. 27.

¹⁹⁶ HH, p. 27.

¹⁹⁷ HH, p. 27.

¹⁹⁸ HH, p. 27.

¹⁹⁹ A este respeito, cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'•il et l'Esprit*. Paris : Édition Gallimard, 2006.

²⁰⁰ HH, p. 28.

equivale também ao efeito de todo gesto lingüístico ou manual da atividade mais banal, criador através da evocação de criações culturais antigas. Estes “objetos” culturais reúnem em totalidades a dispersão dos seres ou seu amontoamento.²⁰¹

É importante que sejamos fiéis ao texto: Levinas não afirma que a produção de significação seja igual à produção de objetos culturais – o que é dito é que ambos os processos são *equivalentes*. Observar uma paisagem ordenando em um contexto os edifícios frios, as árvores em outono e as ruas acinzentadas é *equivalente* a deitar sobre a tela em branco a tinta avermelhada, a alaranjada e a preta no intuito de perfazer uma aurora. Podemos aqui perceber alguma relação com a idéia de *poesia* sobre a qual escrevemos nos dois capítulos anteriores (e à qual voltaremos no próximo), mas agora o olho encarnado não é mais seduzido pela não-verdade, o rosto de medusa não é visto diretamente, mas em seus reflexos.

A função do objeto, obra ou gesto cultural é, portanto, reunir “em um conjunto, ou exprimir, ou ainda tornar a significação possível. O sujeito aventura-se pela palavra efetiva ou pelo gesto manual na espessura da língua e do mundo cultural preexistente (...)”²⁰². Enquanto em *La réalite et son ombre* e em *Totalité et Infini* a obra de arte criava *opacidades*, agora ela é um dos modos de, como possibilitadora da significação, criar *espessura*. O contexto é uma forma de espessura do mundo, “espessura esta à qual a palavra e o gesto, enquanto encarnados, desde já pertencem, e que somente desta maneira sabem movê-la, reordená-la e revelá-la ao ‘foro interno’ do pensamento”²⁰³.

Neste sentido, é relevante que seja feita referência à importância que assume o corpo, uma vez que, segundo Levinas, o “corpo é o fato de que o pensamento mergulha no mundo que pensa e que, por conseqüência, exprime este mundo ao mesmo tempo que o pensa. O gesto corporal não é descarga nervosa, mas celebração do mundo, poesia”²⁰⁴. Ao transformar o corpo em um fato, Levinas atribui-lhe uma faceta *temporal* que, no contato com a realidade, *celebra* o mundo – faz poesia. Trata-se, então, de um corpo poético:

O corpo é um sensor sentido – eis aí, segundo Merleau-Ponty, sua grande maravilha. Como sentido, está ainda, contudo do lado de cá, do lado do sujeito; mas como sensor, já está do lado de lá, do lado dos objetos; pensamento que não é mais paralítico, é movimento que não é mais cego, mas criador de objetos culturais. Ele une a subjetividade do perceber (intencionalidade visando ao objeto) e a objetividade do exprimir (operação no mundo percebido que cria seres culturais – linguagem, poema, quadro, sinfonia, dança – clareando horizontes.²⁰⁵

²⁰¹ HH, p. 44.

²⁰² HH, p. 29.

²⁰³ HH, p. 29.

²⁰⁴ HH, p. 30.

²⁰⁵ HH, p. 30.

Toda obra de arte, deste modo, começa no corpo, é um dispêndio corporal – o artista que, enlouquecido, pinta com o próprio sangue é vítima de redundância. O corpo é aquele fato que permite a celebração do ser: “É visível, pois, em toda esta concepção, que a expressão define a cultura, que a cultura é arte, e que a arte ou a celebração do ser constitui a essência original da encarnação”²⁰⁶. A criação artística, ontológica por excelência, une-se à cultura para “tornar possível a compreensão do ser”²⁰⁷, é uma “feliz errância do homem que se põe a fazer o belo”²⁰⁸. A linguagem é poética, é criadora²⁰⁹.

3.3. Arte e Obra

O gesto poético, então, é a possibilidade de um sujeito de relacionar-se com o ser, de celebrá-lo através de sua contemplação participativa. No que se refere à relação com a alteridade ética, entretanto, Levinas é direto ao afirmar que “no jogo infundável da arte, o ser exime-se de sua alteridade”²¹⁰. Criar poeticamente um mundo, abrir significações pela cultura, é uma forma de “recusa de engajamento no Outro”²¹¹. Levinas coloca da seguinte forma suas inquietações:

Mas será preciso renunciar ao saber e às significações para reencontrar o sentido? Será preciso uma orientação cega para que as significações culturais tomem um sentido único e o ser reencontre uma unidade de sentido? Mas, uma orientação cega não representará a ordem instintiva mais que a humana, ordem aquela em que a pessoa trai sua vocação de pessoa, absorvendo-se na lei que a situa e orienta? Não haverá possibilidade de encontrar no ser uma orientação – um sentido – que reúna univocidade e liberdade?²¹²

A pergunta de fundo de Levinas parece ser a seguinte: na consumação de um sentido único, não perderia o sujeito a sua unicidade, dissolvendo-se em uma espécie de lei,

²⁰⁶ HH, p. 30.

²⁰⁷ HH, p. 31.

²⁰⁸ HH, p. 31.

²⁰⁹ Há também, em *La signification et le sens*, uma posição de Levinas a respeito do conceito de *trabalho*, tão intensamente estudado em *Totalité et Infini*: “Admiravelmente retas e impacientes na sua visada, as necessidades não se concedem múltiplas possibilidades de significação senão para escolher a via única da satisfação. O homem, portanto, confere um sentido único ao ser, não ao celebrá-lo, mas ao trabalhá-lo. Na cultura técnica e científica, o equívoco do ser, como o equívoco da significação, seria superado. Conseqüentemente, em vez de comprazer-se no jogo das significações culturais, seria mister, na preocupação pela verdade, subtrair a palavra à metáfora, criando uma terminologia científica ou algorítmica; seria mister inserir o real, cintilante de mil luzes para a percepção, na perspectiva das necessidades humanas e da ação que o Real exerce ou sofre.” (HH, p. 36).

²¹⁰ HH, p. 43.

²¹¹ HH, p. 43.

²¹² HH, p. 44.

subtraindo-se? Para responder às suas indagações, Levinas afirma que, em primeiro lugar, é preciso considerar de que tratamos quando falamos de *orientação*:

Esta não pode ser posta senão como um movimento que vai para fora do idêntico, para um Outro que é absolutamente outro. Começa num idêntico, num Mesmo, num Eu (Moi) – ela não é um “sentido na história” que domina o Eu (Moi), visto que a orientação irresistível da história torna sem sentido o fato mesmo do movimento, o Outro estando desde já inscrito no Mesmo, o fim do começo. Uma orientação que vai *livremente* do Mesmo ao Outro é Obra.²¹³

Portanto, se o sentido único a que se refere Levinas estivesse inscrito *no mundo*, não haveria lugar para a singularidade. Mas não é isso que escreve o autor. A orientação vai em direção ao *absolutamente outro*, para fora do mundo – é transcendência: “*a Obra pensada radicalmente é um movimento do Mesmo que vai em direção ao Outro e que jamais retorna ao Mesmo*”²¹⁴. A Obra é uma generosidade absurda, um dar sem esperança de retorno²¹⁵.

Dentro do contexto deste trabalho, cabe a pergunta: a obra de arte pode ser entendida como Obra no sentido que Levinas atribui a esta palavra? Mesmo que ao final das contas esta talvez seja uma pergunta sem resposta unívoca, resta na tensão que se sobressai uma certeza: o artista, antes relegado à solidão e ao silêncio, ao mutismo das formas acabadas, é retirado de sua clausura e trazido ao palco da cultura, é convidado a participar de seu tempo, a ser contemporâneo em suas realizações. Contemporaneidade não do triunfo de suas obras – o dia em que será reconhecido e aclamado – mas de uma sociedade orientada na direção de um futuro em construção, um porvir.

O futuro, em favor do qual tal ação age, deve, de imediato, ser posto como indiferente à minha morte. A Obra, distinta tanto do jogo como de suas suputações, é o ser-para-além-da-minha-morte. A paciência não consiste, para o Agente, em enganar sua generosidade, dando a si o tempo de uma imortalidade pessoal. Renunciar a ser o contemporâneo do triunfo de sua obra é entrever este triunfo num *tempo sem mim* (moi), é visar este mundo sem mim (moi), é visar um tempo para além do horizonte do meu tempo: escatologia sem esperança para si ou libertação em relação ao meu tempo. (HH: 45)

A vida do autor não está na obra de arte – o artista, portanto, não é ingênuo a ponto de acreditar em sua imortalidade. Há uma renúncia, uma entrega, em toda produção artística: um dispêndio de algo para um *futuro* sobre o qual nada se sabe. Aquele *porvir* que em *Totalité et Infini* era tomado como excluído e domesticado pela arte, agora é a própria orientação do

²¹³ HH, p. 44.

²¹⁴ HH, p. 44.

²¹⁵ É interessante comparar esta noção de *generosidade* com aquelas de *exposição*, *passividade* e *Dizer*, abordadas de modo aprofundado no próximo capítulo.

fazer do artista: guarda ainda algo de seu aspecto de alteridade e mistério. A tensão entre *estética e ética* se faz muito presente neste ponto: pode a obra de arte ser *liturgia* – “exercício de um ofício não só gratuito, mas que requer da parte de quem o exerce uma oferta a fundo perdido”²¹⁶?

Quando produz uma estátua, por exemplo, o artista já não tem suposto um interlocutor? Diz-se comumente que o artista *expressa algo* em suas obras, mas não se explica de que se trata esta expressão²¹⁷. A este respeito, Levinas pode nos auxiliar:

Não se terá esquecido (...) a direção para Outrem, que não é somente o colaborador e o vizinho de nossa obra cultural de expressão ou o cliente de nossa produção artística, mas o interlocutor: aquele para quem a expressão exprime, para quem a celebração celebra, e que é, ao mesmo tempo, termo de uma orientação e significação primeira? (...) a expressão, antes de ser celebração do ser, é uma relação com aquele para quem eu exprimo a expressão e cuja presença já é requerida para que meu gesto cultural de expressão se produza.²¹⁸

Outrem é o interlocutor para quem apresentamos o nosso mundo, mas não um interlocutor com o qual a relação “seria ainda um saber”²¹⁹: irredutível à totalidade, outrem é aquele que convoca as significações. É “primordialmente sentido, pois ele o confere à própria expressão, e é por ele somente que um fenômeno como o da significação se introduz, de per si, no ser”²²⁰.

Outrem é aquele que pode convidar novamente o poeta a fazer parte da *polis*, suspende seu auto-exílio. Desta forma, enquanto o mundo é passível de formalização e da operação do gesto cultural, o rosto de Outrem “é um despojamento sem nenhum ornamento cultural (...), um desprendimento de sua forma no seio da produção da forma”²²¹.

Sua manifestação é o primeiro discurso, abstração *ad absurdo*, irredutível visitação – olhar que sustenta todas as significações. Convocado a fazer novamente parte da sociedade, o poeta tem Outrem como interlocutor: a obra agora é celebração, tem um endereçamento, é dada à contemplação. “A epifania do absolutamente outro é o rosto em que o Outro me

²¹⁶ HH, p. 46.

²¹⁷ Com o intuito de evidenciarmos como estes textos da década de *sessenta* podem ser entendidos como uma passagem a *Autrement qu'être*, vale a pena citarmos o seguinte trecho de *Énigme et Phénomène*, de 1965: “A expressão – o dizer – não vem juntar-se às significações, ‘visíveis’ na claridade do fenômeno, para as modificar, para misturá-las e para introduzir nelas enigmas ‘poéticos’, ‘literários’, ‘verbais’, as significações *ditas* dão lugar ao *dizer* que as ‘perturba’, como escritos à espera de interpretação. Mas está aí a anterioridade irreversível – principal – do Verbo com relação ao Ser, o atraso não-recuperável do Dito sobre o Dizer” (DEHH, p. 212). Convidamos o leitor a examinar o próximo capítulo tendo em mente estes conceitos de *Dizer*, de *Dito* e *expressão*.

²¹⁸ HH, p. 49.

²¹⁹ DEHH, 224.

²²⁰ HH, p. 50.

²²¹ HH, p. 51.

interpela e me significa uma ordem, por sua nudez, por sua indigência. Sua presença é uma intimação para responder”²²².

Ao rosto de outrem, o artista apresenta um mundo trabalho como obra de arte. Talvez aqui esteja um ponto sutil, mas muito importante. Pela liturgia, o Eu que é convocado expõe-se como resposta, apresenta a si mesmo como Obra e exprime a sua própria expressão. O artista, por sua vez, ao chamamento de Outrem, apresenta uma celebração do mundo, um ser evidenciado na obra de arte. Permanece a pergunta: é este um movimento ético? Acreditamos que a resposta de Levinas seria que “antes da Cultura e da Estética, a significação situa-se na Ética, pressuposto de toda Cultura e de toda significação”²²³.

Nem as coisas, nem o mundo percebido, nem o mundo científico possibilitam alcançar as normas do absoluto. Como obras culturais, são banhadas pela história. Mas as normas da moral não são embarcadas na história e a na cultura. Nem sequer são ilhas que daí emergem, pois elas tornam possível toda significação, inclusive cultural, e permitem julgar as Culturas.²²⁴

A arte, portanto, adentra o mundo da história e da cultura, presta-se ao julgamento da moral. Se em *La réalite et son ombre* as obras de arte estavam fadadas ao silêncio, não pertenciam ao mundo, em *La signification et le sens* elas estão *no mundo*, celebram o ser. Pode-se falar da história da arte, dos movimentos e contra-movimentos culturais – está no tempo, é acessível pela memória. A arte agora é uma questão social e envolve a comunidade e a socialidade – deixa marcas no mundo, coloca em jogo a idéia de *proximidade*:

A proximidade das coisas é poesia. (...) Sobre todas as coisas, a partir do rosto e da pele humanos, se estende a ternura [*ternura*]; o conhecimento retorna à proximidade. (...) A poesia do mundo não é separável da proximidade por excelência ou da proximidade do próximo por excelência.²²⁵

A ética é o embasamento primeiro para toda possibilidade de criação artística, de poesia. A arte, portanto, é um movimento cujo horizonte é o rosto do outro homem, o próximo, aquele em cuja face reluz o brilho do infinito. É a possibilidade de uma escansão não-violenta do mundo – por mais que ainda não *religião*, também não se faz ciência e conhecimento-, é ternura e carícia sobre a face das coisas. Todo artista é um *poeta* na medida em que ordena o ritmo do mundo em formas plásticas, celebrando o ser em um contexto.

3.4. Vestígio e Estilo

²²² HH, p. 53.

²²³ HH, p. 59.

²²⁴ HH, p. 59.

²²⁵ DEHH, p. 228.

Como dissemos acima, o ser reluz nas obras artísticas. Mas, como afirma Levinas, “reluz de modo diverso nos artistas diversos da mesma cultura e se exprime diversamente nas culturas diversas”²²⁶. Talvez seja por esta via que possamos abordar a idéia de *estilo*. Ora, Levinas é enfático em afirmar que as interrogações éticas não se resolvem em códigos de conduta ou cartilhas morais – cada um que é convocado por Outrem, que é *eleito*, responde de uma forma, desde a sua singular posição, seu *estilo*, colocando o seu mundo em questão.

Abordar este ponto dentro do âmbito da arte gera alguns problemas, especialmente porque Levinas não nos permite afirmar que a produção artística seja uma produção ética – dá-se, de fato, no âmbito ontológico, como moldagem e escansão da plasticidade do mundo. Entretanto, parece-nos possível afirmar que responder *produzindo obras de arte* seja uma *modalidade* de resposta ao chamado do Infinito²²⁷. Neste sentido, dando um passo adiante, o que resta do artista *na* obra criada? Do gesto cultural, o que sobra no produto? Relembremos aqui uma já citada passagem de *La réalité et son ombre*, agora iluminada pelo contexto em que estamos trabalhando:

Não contente em absorver-se no gozo estético, o público experimenta uma necessidade irresistível de falar. Que haja alguma coisa aí a ser dita publicamente, quando o artista se recusa a dizer da obra outra coisa que esta própria obra – que não possa contemplar em silêncio – justifica a crítica. Pode-se defini-la: o homem que ainda tem alguma coisa a dizer quando tudo foi dito; que pode dizer da obra outra coisa que esta obra.²²⁸

Em 1948, o artista, após ter criado uma obra, retirava-se da *polis*, exilava-se – seu trabalho silenciava-se na solidão do acabamento em beleza, era suspensão do tempo; suspensão, portanto, de qualquer possibilidade de diálogo. Mas Levinas também falava deste certo descontentamento do público e da crítica no mero gozo estético, de uma *necessidade irresistível de falar* que sentiam. De algum modo a obra de arte teria esta particularidade de fazer com que os fruidores e críticos se sentissem insatisfeitos, irremediados. Restava, então, um artista inacessível à sociedade, mas que deixava uma obra como espólio de seu exílio.

Em *La signification et le sens*, respondendo ao convite de 1948, o artista volta a participar da sociedade – retorna à comunidade – e passa mais uma vez a pertencer ao tempo dos diálogos e das interlocuções. É um homem *no* seu tempo que, pacientemente, produz para um tempo em que ele não mais estará. Poirié admira este modo de pensar de Levinas:

²²⁶ HH, p. 33.

²²⁷ Devemos esta idéia de que a obra de arte possa ser entendida como uma *modalidade* do outramente que ser (*cf.* próximo capítulo) ao Prof. Dr. Marcelo Fabri, em comunicação pessoal.

²²⁸ IH, p. 108.

“Aprender a paciência na obra – criança, livro – é poder ser ainda, apesar da morte, ‘é um tempo que vai existir sem mim, ser para um tempo após meu tempo’”²²⁹.

Em *Langage et Proximité* (1967), por sua vez, Levinas fala de uma *intencionalidade narrativa* [*intentionnalité narratrice*], “essencial ao pensamento enquanto que o pensamento é tematização e identificação”²³⁰, responsável pelo ordenamento dos dados em uma lógica lingüística na qual repousaria a verdade do ser. Intencionalidade narrativa como forma de sincronizar os dados em um presente apreensível e habitável – um modo de tornar o passado contemporâneo.

Assim, ainda podemos ler Shakespeare, Dante e Ítalo Calvino, mesmo que estes autores já estejam mortos. A morte de cada um deles não fez suas obras desaparecerem ou tornarem-se meros utensílios: *resta* algo de Shakespeare em cada volume de *Romeu e Julieta*, algo de Dante na *Divina Comédia* e algo de Calvino em *Se um viajante numa noite de inverno*.

O conceito de *vestígio* pode nos ajudar a pensar um pouco a este respeito. Que a obra *não* seja o autor, nem mesmo um reflexo de suas intenções e desejos interiores é um fato bastante aceito. Portanto há certa potência do dispêndio do ato criador que resta na obra acabada:

O sentido do vestígio duplica o sentido do signo emitido em via da comunicação. O signo se sustenta neste vestígio. Esta significação residiria para uma carta, por exemplo, na escritura [*écriture*] e estilo desta carta, em tudo aquilo que faz com que, quando da própria emissão da mensagem que captamos a partir da linguagem desta carta e de sua sinceridade, alguém que passe pura e simplesmente.²³¹

Ao ser algo feito com um endereçamento – *outrém* enquanto possibilidade de toda e qualquer significação - ao ser algo para alguém, a obra de arte é um signo: dá-se à interpretação, convoca que se fale dela. Mas sua própria função de signo é sustentada por algo mais fundamental, por sua peculiaridade de guardar *vestígios* da passagem do artista.

Quando contemplamos uma obra exposta em um museu ou quando escutamos uma música, o artista que produziu estas obras torna-se um *ele* ao qual nos remetemos apenas indiretamente²³². Não há o artista *na* obra, mas vestígios de seu ato criador: na obra, o artista

²²⁹ POIRIÉ, François. *Emmanuel Lévinas : Ensaio e Entrevistas*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 35.

²³⁰ DEHH, p. 218.

²³¹ DEHH, p. 200.

²³² Em franca consonância com o que será desenvolvido em *Autrement q'être*, Levinas afirma, em *Langage et Proximité*, quando falando sobre vestígio e infinito: “Mas será isto uma ausência? (...) O infinito não pode concretizar-se num termo, ele contesta sua própria presença. Em seu superlativo inigualável, é ausência, na margem do nada. Sempre foge. Mas deixa o vazio, uma noite, um vestígio em que sua invisibilidade visível é rosto do Próximo.” (DEHH, p. 230). Seria o *estilo* a *noite* do artista? Quando nos deparamos com uma obra de

está Ausente como *eleidade*, perde-se em um passado irrecuperável. Pensada desta forma, não restaria nos vestígios presentes na obra algo da ordem do *enigma*?

O enigma vem a nós da *eleidade*. O enigma é a maneira do Ab-soluto, estranho ao conhecimento, não porque iluminará com uma luz desmesuradamente forte para a fraca vista do sujeito, mas porque já é demasiado velho para o jogo do conhecimento, porque não se presta à contemporaneidade que faz a força do tempo ligado ao presente, porque impõe uma versão do tempo totalmente diferente.²³³

Por que a face enigmática da obra pode ser já demasiado velha? Ora, com certeza podemos falar da obra e situá-la em movimentos culturais, fazê-la pertencer a determinado grupo; em suma, é possível tornar uma obra *contemporânea* aos seus vizinhos. Mas o próprio ato criador, enquanto gesto que se esvai desde a intenção até a obra, é irrecuperável²³⁴. O bronze que resta na estátua e clama por diálogo é de ordem completamente diferente daquela das gotas de suor que o artista verte ao talhar a matéria-prima:

A significância do vestígio coloca-nos em uma relação “lateral”, inconvertível em retidão (o que é inconcebível na obra do desvelamento do ser) e que responde a um passado irreversível. Memória alguma poderia seguir este passado ao vestígio. É um passado imemoriável e, talvez, seja isto, também, a eternidade cuja significância relança obstinadamente em direção ao passado. A eternidade é a própria irreversibilidade do tempo, fonte e refúgio do passado.²³⁵

Através da obra de arte, chega-se ao artista *de viés*, fazendo-o falar coisas que não foram por ele proferidas. A obra de arte, portanto, teria esta peculiaridade de expor a irreversibilidade do tempo, o fato indelével de que há temporalidade, de que as rugas apontam para a finitude de cada um de nós, de que ora ou outra o sono se transformará em morte: “O pronome ‘Ele’ exprime sua inexprimível irreversibilidade, quer dizer, fora do alcance de toda

arte, não seríamos, a um primeiro momento, tomados pela *noite* que esta obra resguarda? Talvez haja aqui uma reflexão possível que dê conta da relação entre *La réalité et son ombre* e *Autrement q’être*: a obra de arte é, sim, sombra, mas não esgota-se na noite: vem à luz do dia na tematização da consciência.

²³³ DEHH, p. 214.

²³⁴ Mesmo remetendo a um passado imemorial, a obra de arte não é – do ponto de vista de Levinas - uma via da Ética. Provavelmente o conceito de *entretempo* seja aquele que de forma mais explícita apresenta a tensão entre *ética* e *estética* na obra de Levinas. Em *Énigme et Phénomène* (1965), por exemplo, ele aparece na seguinte citação, na qual se discute o caráter *anacrônico* do rosto: “No *entretempo*, o evento esperado torna-se passado sem ser vivido – sem ser igualado – em presente algum. Alguma coisa se passa entre o Crepúsculo em que se perde (ou se recolhe) a intencionalidade mais extática, mas que visa sempre demasiado perto – e a Aurora em que a consciência retorna a si, mais já tarde demais para o acontecimento que se afasta.” (DEHH, p. 211). Percebemos, portanto, que o *entretempo* aqui já se refere ao tempo no qual se dá a relação ética, diferentemente de 1948, época em que este conceito referia-se à suspensão do tempo na forma de obra artística. Dez anos adiante, em 1975, Levinas utilizará novamente este conceito ao tratar da relação com o *outramente que ser*. (cf. próximo capítulo).

²³⁵ HH, p. 62.

revelação e de toda dissimulação (...) absolutamente não englobável ou absoluta, transcendência num passado absoluto”²³⁶.

Se ao abordarmos uma obra de arte estamos já frente ao autor como um *ele* subtraído de sua produção, então – no final das contas – toda crítica de arte é uma tentativa de edificar um mundo sobre as areias da *ausência*. A crítica, ao transportar a obra para o presente, ao torná-la contemporânea, faz o movimento de tomar o vestígio como um signo, como um sinal: é uma aposta de que a obra possa dizer algo:

O vestígio não é um sinal como qualquer outro. Mas exerce também o papel de sinal. Pode ser tomado por um sinal. O detetive examina como sinal revelador tudo o que ficou marcado nos lugares do crime, a obra voluntária ou involuntária do criminoso; o caçador anda atrás do vestígio da caça; o vestígio reflete a atividade e os passos do animal que ele quer abater; o historiador descobre, a partir dos vestígios que sua existência deixou, as civilizações antigas, como horizontes de nosso mundo.²³⁷

Ou ainda, de forma a explicitar a citação acima:

(...) antes de significar como signo, ele [*o vestígio*] é, no rosto, o próprio vazio de uma ausência irrecuperável. A abertura do vazio não é somente o signo de uma ausência. O risco [*trait*] traçado sobre a areia não é o elemento de uma senda [*sentier*], mas o próprio vazio da passagem. E aquilo que se retirou não é evocado, não retorna à presença, mesmo que a uma presença indicada.²³⁸

De modo que, tal qual o historiador, o detetive e o caçador, o crítico dispõe a obra em uma ordem, “um mundo, onde cada coisa revela outra ou se revela em função dela”²³⁹. As civilizações antigas, que edificaram templos, ginásios e moradias são entendidas desde o presente em que se coloca o arqueólogo: os aromas das ruas, os burburinhos das conversas nas esquinas – para sempre perdidos no irrecuperável abismo do tempo – são convertidos em fatos acessíveis pela memória, que podem ser desvendados no presente do pesquisador.

Desta forma, talvez o absurdo da obra de arte seja este horizonte em que se delinea a completa ausência do autor – criar uma obra que não deva nada ao seu autor, eis o máximo da *beleza*:

O vestígio autêntico (...) descompõe a ordem do mundo; vem como “em sobre-impressão”. Sua significância original delinea-se na marca que deixa, por exemplo, aquela que quis apagar seus vestígios, no cuidado de realizar um crime perfeito. Aquele que deixou vestígios pelo fato de querer apagá-los, nada quis dizer, nem fazer pelos vestígios que deixa. Ele descompôs a ordem

²³⁶ HH, p. 63.

²³⁷ HH, p. 63.

²³⁸ DEHH, p. 208.

²³⁹ HH, p. 64.

de forma irreparável. Pois ele passou absolutamente. Ser, na modalidade de *deixar um vestígio*, é passar, partir, absolver-se.²⁴⁰

A tentativa do artista de excluir-se, de ausentar-se, de sua própria obra é o que podemos chamar *estilo*²⁴¹. Estranho paradoxo: é nos restos mesmos da tentativa de não fazer-se notar na sua obra que o crítico procurará aquilo que a caracteriza como tendo sido feita por um artista específico - o vestígio é “o passado daquele que emitiu o sinal”²⁴². Para que a tinta vermelha descansasse sobre a tela, foi necessária a delicadeza da mão no pincel, delicadeza perdida para sempre em um passado imemorial que o crítico tentará converter em passado acessível ao presente, em passado sincronizável.

É o crítico bem sucedido nesta empreitada? “O vestígio é a presença daquele que, falando propriamente, jamais esteve ali, daquele que é sempre passado”²⁴³. Portanto, pode-se entender que, ao procurar falar do artista através da obra, o crítico por fim acaba por apresentar o seu próprio *mundo* – dizendo da obra que critica, expõe seu próprio presente ao *rosto* interpelativo de Outrem.

²⁴⁰ HH, p. 64.

²⁴¹ É instigante a diferença que Levinas faz entre *vestígio* e *efeito*: “Aquilo que em cada vestígio de uma passagem empírica, para além do sinal que ele pode tornar-se, conserva a significância específica do vestígio, é possível somente pela sua situação no vestígio desta transcendência. Esta posição no vestígio, que chamamos ‘*eleidade*’, não começa nas coisas, as quais, por si mesmas, não deixam vestígio; elas produzem efeitos, isto é, permanecem no mundo. Uma pedra riscou outra. (...) Tudo nas coisas é exposto, mesmo seu desconhecido: os vestígios que as marcam fazem parte desta plenitude de presença, sua história é sem passado. O vestígio como vestígio não conduz somente para o passado, mas é o próprio passe para um passado mais afastado que todo passado e todo futuro, os quais ficam dispostos ainda no meu tempo – para o passado do Outro onde se esboça a eternidade – passado absoluto que reúne todos os tempos.” (HH, p. 66). Ou seja, fala-se de *vestígio* somente quando o que está em jogo é algo do *humano*, daquele que é passível de produzir uma obra tendo como endereçamento o rosto de Outrem – aquele que não está nunca só.

²⁴² HH, p. 64.

²⁴³ HH, p. 65.

Capítulo 4

A arte em estado de busca: o tempo da exposição e da ostentação do ser

Suas estátuas parecem pertencer a uma era defunta, descoberta depois que o tempo e a noite – que as trabalharam com inteligência – as corroeram para lhes dar esse ar, ao mesmo tempo doce e duro, *de eternidade que passa*.

(Jean Genet, sobre as obras de Giacometti)

A produção poética revigora a língua, toca com coragem nos limites do informe. Produz, portanto, um pensar contra. Assim busca esburacar o véu de cegueira que a racionalização e o tecnicismo contemporâneo nos impõem.

(Edson Luiz André de Sousa)

4.1. Da Sombra à Ostentação

Enquanto em *La Réalité et son ombre* (1948), único artigo em que Levinas toma explicitamente a questão estética como objeto de estudo, a arte é entendida como “um cair da noite, uma invasão de sombra”²⁴⁴, “um comércio com o obscuro”²⁴⁵ - reino da não-verdade do ser -, em *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*²⁴⁶ ela é descrita como a “ostentação por excelência”²⁴⁷, ilustração privilegiada da *anfibia* do ser.

A obra de arte deixa de ser vista como um apelo à crítica filosófica que a salvaria do silêncio da beleza e do acabamento, não se encontra mais em um espaço anterior à linguagem e mais aquém do tempo, como em 1948: ela se situa, em 1974, *na* linguagem, suscita a interpretação pela exegese²⁴⁸, cintila *no* tempo. Dentro deste novo contexto, conceitos como *beleza, sensibilidade, imagem e verdade* – para citar apenas alguns - passam a adquirir

²⁴⁴ IH, p. 110.

²⁴⁵ IH, p. 110.

²⁴⁶ Para uma excelente leitura crítica acerca desta obra, cf. RICOEUR, Paul. *Outramente: Leitura do Livro Autrement qu’être ou au-delà de l’essence de Emmanuel Levinas*. Trad. por. Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

²⁴⁷ AE, p. 70.

²⁴⁸ Sobre a *exegese* como apelo à interpretação, cf. COHEN-LEVINAS, Danielle. Ce qui ne peut être dit., op. cit. e CIARAMELLI, Fabio. L’appel infini à l’interprétation: Remarque sur Levinas et l’art. *Revue Philosophique de Louvain* 92 (1994) 32-52.

significações diferentes, mais maduras, tingidas pelas ambigüidades, oscilações e novas problematizações que são próprias de Levinas em 1974.

O que podemos entender quando Levinas afirma que a arte é “ostentação por excelência”²⁴⁹? É necessário que se explicita o sentido do conceito de *ostentação* para que esta questão seja devidamente abordada. Como uma primeira aproximação, podemos pensar no sentido mais evidente desta palavra: ostentar é mostrar, dar a ver, fazer alguma coisa entrar no campo de visão. Ostentar, em outros termos, é trazer à luz:

A descoberta de todas as coisas depende de sua inserção nesta luz – ou nesta ressonância – do tempo da essência. As coisas se descobrem em suas qualidades, mas as qualidades dentro do vivido que é temporal. A ostentação – a fenomenalidade do ser – não pode se separar do tempo.²⁵⁰

Uma luz que é ressonância. Se em *La Réalité et son ombre* o ritmo trazia consigo os matizes do escuro, de uma espécie de essência obscurecida, agora a *ressonância* vibra em uma clareira de luminosidade. O som que antes subtraía o *si-mesmo*, silenciando-o em uma espécie de êxtase de ausência, agora é o responsável pelo aparecer da coisa em sua fenomenalidade, ou seja, em sua condição de estar presente em um mundo.

A ostentação se dá não em um *espaço* iluminado, mas no próprio *tempo* que ressoa a essência. As coisas se descobrem, então, *no tempo*, no vivido [*vécu*]; descobrir as coisas é fazer com que elas vibrem as suas qualidades no tempo, é permitir que o ser leve adiante a sua obra, a *essência*. Há uma íntima relação, portanto, entre ostentação e tempo, a própria obra do ser, “a essência – o tempo – o lapso do tempo, é *ostentação*, verdade, filosofia”²⁵¹.

A essência é o fato mesmo de haver um tema, um *logos* – verdade. Ela se temporaliza nos enunciados predicativos, ou seja, as próprias qualidades das coisas necessitam do enunciado apofântico para se mostrarem, elas entram no tempo através da predicação. As coisas e as qualidades das coisas

começam a ressoar em sua *essência* na proposição predicativa, não seguindo a reflexão psicológica sobre a subjetividade e a temporalidade da sensação, mas a partir da arte, ostentação por excelência – Dito, reduzido ao puro tema, à exposição – absoluta quase ao impudor, capaz de sustentar exclusivamente todos os olhares aos quais ela se destina – Dito reduzido ao Belo, portador da ontologia ocidental.²⁵²

Reencontramos, portanto, a afirmação em que Levinas sustenta que a arte é a ostentação por excelência; é na arte que o ressoar das coisas na *essência* se evidencia de

²⁴⁹ AE, p. 70.

²⁵⁰ AE, p. 55.

²⁵¹ AE, p. 53 (grifo nosso)

²⁵² AE, p. 70.

forma mais evidente, explícita quase até o *impudor*. Aqui vale lembrar as reflexões de Levinas sobre a *vergonha*, em seu livro *De l'Evasion*: “A vergonha aparece cada vez que nós não conseguimos fazer esquecer nossa nudez”²⁵³, ou seja, a vergonha é aquilo que marca para o ser a impossibilidade de sair de si mesmo, de buscar refúgio em outras terras – para-além do ser -, impossibilidade de *evadir*. É a certeza de estar agrilhado à nudez do ser em sua pungente ostentação.

Em outros termos, a vergonha “não depende, como seríamos levados a crer, da limitação de nosso ser, enquanto que ele é suscetível ao pecado, mas ao próprio ser do nosso ser, de sua incapacidade de romper com si-mesmo”²⁵⁴. Sente-se envergonhado, portanto, aquele que não consegue se furtar ao olhares que recaem sobre si na luminosidade em que a sua nudez é exposta.

Observa-se também uma importante relação entre o *belo* e o *despudor*, ou seja, entre a *beleza* e a *vergonha*. Se em *La Réalité et son ombre* o *belo* é o próprio testemunho do acabamento, a evidência mesma de que nenhum traço mais é aceito pela obra de arte – resignada em seu silêncio e isolamento -, aqui ele parece ser entendido como uma propriedade daquilo que ressoa na essência do ser, ele é o “portador da ontologia ocidental”. Enquanto em 1948 a obra bela se desvanecia na sombra do não-ser, agora é na própria luminosidade do ser que as coisas revelam-se como beleza, como Dito enquanto puro tema, pura exposição. Pode-se dizer, portanto, que agora a nudez – a impossibilidade da não-exposição na luz do ser - é dignificada pela beleza.

Mas de que modo as coisas ressoam na essência, nas proposições predicativas – ou seja, de que modo elas são ostentadas? Levinas é muito claro neste ponto: “A sensação vivida – ser e tempo – se escuta já no verbo. (...) As sensações em que as qualidades sensíveis são vividas não ressoam *adverbialmente* e, mais precisamente, em advérbios do verbo ser?”²⁵⁵. As coisas ressoam em suas qualidades, e estas, como modulações adverbiais, “toda quididade se fazendo modalidade”²⁵⁶.

(...) *A é A* não significa somente a inerência de *A* a si próprio ou ao fato de *A* possuir todas as características de *A*. *A é A* se escuta também como “o *som ressoa*” ou como “o *vermelho vermelha*” [le *rouge rougeoie*]. *A é A* se deixa escutar como *A a-eia* [*a-oie*].

²⁵³ DE, p. 86.

²⁵⁴ DE, p. 85.

²⁵⁵ AE, p. 86.

²⁵⁶ AE, p. 71.

Quando dizemos que o “vermelho vermelha” estamos falando do modo como o vermelho se temporaliza: em outros termos, poderíamos afirmar que o vermelho se dá no mundo *como* um avermelhar, ele *é* avermelhando-se. Levinas atenta para o fato de que a sentença apofântica “o vermelho vermelha” não duplica o real (esta nuance será muito importante adiante, quando tratarmos do estatuto do conceito de *imagem* na obra de 1974).

A predicação simplesmente permite que se possa escutar a essência do vermelho, seu avermelhar, de modo que a essência não simplesmente se traduz no dito mas, antes disso, ela originalmente ressoa *no* dito, no espaço do *logos*. É dizer que a “essência não se traduz somente, ela se temporaliza no enunciado predicativo”²⁵⁷. Ou ainda: “Na proposição predicativa – na apofânise – o ente pode (...) se fazer escutar verbalmente como um ‘modo’ da essência, como a própria *fruitio essendi*, como o *como* [*comment*] – como uma modalidade desta essência ou desta temporalização”²⁵⁸.

4.2. Hipóstase e Ostentação

No momento em que nomeamos algo enquanto algo, em que a coisa coincide com a sua identidade, esta coisa se torna *opaca*, como que cristaliza coagulada no mundo. Dar nome a algo do mundo é estancar o fluir deste mundo no tempo, é exorcizar a verbalidade da essência. A este movimento que transforma o *verbo* em *substantivo*, Levinas chama *hipóstase*:

A hipóstase, a aparição do substantivo, não é somente a aparição de uma categoria gramatical nova, ela significa a suspensão do *há* anônimo, a aparição de um domínio privado, de um nome. Sobre o fundo do *há* surge um ente.²⁵⁹

Assumir uma posição é fazer calar o murmúrio anônimo da noite, é fazer-se opacidade na substância fluida do *ser*. Algo opaco é algo que pode ser tocado, manuseado, violentado. Se o mundo se torna opaco, ele se desfaz de sua alteridade para petrificar-se em mundo nomeado, residindo no domínio do *dito*. Em outros termos, pode-se dizer que o verbo, quando é substantivado, desiste de sua vibração e recai em uma forma²⁶⁰.

²⁵⁷ AE, p. 69.

²⁵⁸ AE, p. 67.

²⁵⁹ EE, p. 100.

²⁶⁰ Étienne Feron afirma que já em *De l'existence à l'existant* (1947) Levinas está preocupado com a questão da linguagem que seria de modo tão mais insistente aprofundada em *Autrement qu'être*: “A hipóstase ou a substantivação do verbo *ser* coincide com a emergência de uma subjetividade se arrancando [*s'arrachant*] do anonimato do existir. Tudo se passa então como se, partindo da ‘diferença ontológica’ heideggeriana, Levinas a situasse de início sobre o plano da linguagem enquanto que dimensão de sentido constitutiva da subjetividade

Devido à insistente pesquisa que a arte faz pelas formas novas, Ciaramelli propõe que aquilo que chamamos acima de *ostentação* pode ser entendido como uma “operação oposta à posição de um existente no seio do anonimato essencial do *há*”²⁶¹. Ou seja, o movimento próprio da arte é nem tanto a substantivação do verbo em formas no mundo, mas, antes, a desformalização das coagulações substantivas através da possibilidade da abertura para o dito exegético que faz vibrar a essência, a verbalidade da essência.

A discursão [*discursion*] da *essência* dissipando a opacidade assegura o brilho de toda imagem e, por consequência, a própria luz da intuição, tornando possível a ostentação dos entes e a ostentação da própria *essência*. A ostentação da diástase temporal – ou seja, ostentação da ostentação, ostentação da fenomenalidade do fenômeno – é verbo enunciado em uma proposição predicativa.²⁶²

Em *Autrement qu’être* podemos observar, então, uma arte cuja função é justamente a *deposição* dos ídolos, a arte enquanto fissura da forma. Nunca deixar o verbo repousar em substantivo, impedir o sono no *ente*, esta é a operação fundamental do discurso da exegese.

Não se trata mais, como em *La Réalité et son ombre*, de regelar o sorriso da Mona Lisa em seu eterno esboçar, mas sim de renovar este sorriso, fazendo-o vibrar no tempo: o *sorriso* se faz um *sorrir*. “A obra de arte, desfazendo a substância de um conteúdo nomeável em puro modo de essência, em pura modalidade, em puro ‘como’ [*comment*], arranca o objeto do mundo”²⁶³.

4.3. A anfibologia do ser e do ente

Levinas não nega, portanto, a função da linguagem de atribuir nome às coisas do mundo, ou seja, de operar este processo de *substantivação* do mundo, de nomear “isto enquanto aquilo”²⁶⁴, um modo de silenciar o mundo através da coincidência de sua identidade. Mas Levinas não se basta neste modo de ver a linguagem, uma vez que afirma que o “verbo *ser* diz a fluência do tempo como se a linguagem não equivalesse sem equívoco à denominação”²⁶⁵, ou seja, o autor aponta para esta outra função da linguagem, a de fazer “vibrar a essência do ser”²⁶⁶.

rompendo o ser” (FERON, Étienne. La réponse à l’Autre et la question de l’un (Le paradoxe du langage chez Levinas). *Études Phénoménologiques*. n° 12, 1990, pp. 67-100.p. 67).

²⁶¹ CIARAMELLI, Fabio. L’appel infini à l’interprétation..., op. cit., p. 45.

²⁶² AE, p. 72.

²⁶³ CIARAMELLI, Fabio. L’appel infini à l’interprétation..., op. cit., p. 45.

²⁶⁴ AE, p. 62.

²⁶⁵ AE, p. 61.

²⁶⁶ AE, p. 61.

A essência é a própria verbalidade do verbo. Se por um lado a linguagem regula o tempo na forma de uma coagulação – de um nome -, por outro, ao fazer-se verbo, ela é a própria temporalização que anima as coisas do mundo, colocando-as à luz e permitindo que elas se apresentem adverbialmente neste mundo: “A linguagem não se reduziria assim a um sistema de signos duplicando os seres e as relações – concepção que se imporia se a palavra fosse Nome. A linguagem seria antes excrescência do verbo”²⁶⁷.

A palavra não limitada a um puro Nome é aquela que ilumina a coisa do mundo na luz da essência, que faz o mundo vibrar na temporalidade. Não há duplicação de seres e relações, uma vez que por detrás do Dito – palco das enunciações predicativas – não reside essência alguma. Neste sentido, Levinas se coloca a seguinte questão: “A sensibilidade em que as qualidades das coisas percebidas se transformam em tempo e em consciência – independente do espaço insonoro onde elas aparentam se desenvolver em um mundo mudo - não foi já dita?”²⁶⁸. É em um *já dito* que a palavra pode nomear algo enquanto algo – toda nomeação tem um quê de estancamento, de represamento, de congelamento da fluidez da essência. O ente que aparece idêntico (que é identificado) a si mesmo na luz do tempo é a sua essência neste fundo de *já dito*.

A anfibologia do ser pode ser entendida justamente como esta ambigüidade comportada pela palavra que é substantivo e que também é verbo. Mesmo para que alguma coisa permanece a mesma, é na passagem do tempo que esta identidade é mantida, a própria *mesmidade* ressoa de modo adverbial na verbalidade da essência: a *mesmidade* mesmifica - é como se houvesse uma insistência *no* tempo. Sobre esta ambigüidade, Levinas dá o exemplo de Xenakis:

A música em *Nomos alpha pour violoncelle seul* de Xenakis, por exemplo, reclina [*infléchet*] em advérbios a qualidade das notas emitidas, toda quididade se fazendo modalidade, as cordas e a madeira se diluindo [*s'en allant*] em sonoridade. (...) O violoncelo *é* violoncelo na sonoridade que vibra nas cordas e na madeira, mesmo se ela já recaia em notas (...). A *essência* do violoncelo – modalidade da *essência* – se temporaliza assim na obra.²⁶⁹

Do mesmo modo, podemos dizer que a tinta verde de uma tela verdeja. As formas se produzem como contornos que abdicam de seu vazio de forma. Assim como na música o som ressoa, nos poemas os vocábulos “não se afastam diante daquilo que eles evocam, mas sim cantam seus poderes evocadores e seus modos de evocar, suas etimologias”²⁷⁰. A arquitetura,

²⁶⁷ AE, p. 61.

²⁶⁸ AE, p. 61.

²⁶⁹ AE, p. 71.

²⁷⁰ AE, p. 70.

por sua vez, “faz cantar os edifícios”²⁷¹. A essência e a temporalidade se fazem ressoar como poesia, como canto, diferente do que pode ser lido em *La Réalité et son ombre*, em que o não-ser toma o *eu* através de um ritmo do qual não há como participar.

Levinas fala que a própria procura da arte por formas novas mantém em um certo estado de vigília, em sobreaviso, os verbos a ponto de recaírem em substantivos. Na inesgotável diversidade das obras, “no *renovamento essencial* da arte, cores, formas, sons, palavras, construções – já a ponto de se identificar em entes, (...) – recomeçam a *ser*”²⁷². Parece que é na própria capacidade da arte de recriar-se, de colocar-se como questão, como mistério, que reside a sua própria essência, o movimento de seu *ser*:

A procura da arte moderna – ou talvez mais exatamente a arte em estado de procura – mas um estado jamais ultrapassado – parece em toda sua estética buscar e escutar esta ressonância ou produção da *essência* ao modo das obras de arte. Como se as diferenças da altura, de registro e de timbre, de cor e de forma, de palavras e de ritmos – fossem temporalização, sonoridade e toque. A escritura sobre a escritura seria a própria poesia.²⁷³

A arte não seria, portanto, a coagulação da técnica em uma obra específica, ou uma galeria cujas paredes sustentam uma infinidade de quadros, mas seria sim o próprio obrar do artista enquanto aquilo que faz ressoar a arte. Dito de outro modo, a essência da arte é o próprio fazer arte: a essência da pintura é o pintar, da música, o musicar. Não parece ilícito dizer, portanto, que aquela arte que coloca em questão o próprio conceito de arte é a que faz ressoar a essência da arte.

4.4. Exegese e o Dizer da arte

É importante dar-se conta de que a obra de arte não se expressa por si própria, não desfaz um mundo com sua aparição: ela se dá *no* mundo sem ser deste mundo, dentro do mundo sem pertencer-lhe, é “exótica, sem mundo, essência em disseminação”²⁷⁴. Se em *La Réalité et son ombre* as obras de arte são silenciosas e devem ser colocadas a falar através da crítica filosófica, agora elas clamam pela exegese que as faça ressoar no tempo.

Desconhecer o Dito *propriamente dito* (qualquer que seja sua relatividade), nas proposições predicativas que toda obra de arte – plástica, sonora, poética – revela e faz ressoar a modo de *exegese*, é dar provas de uma surdez tão

²⁷¹ AE, p. 70.

²⁷² AE, p. 70.

²⁷³ AE, p. 71.

²⁷⁴ AE, p. 71.

profunda quando aquela que consiste em não escutar na linguagem senão nomes.²⁷⁵

Este convite à exegese é o que marca, para Levinas, o *essencial* da obra de arte, um apelo ao dito verbal que a permita surgir e se apresentar. A exegese não se coloca, então, “sobre a ressonância da essência na obra de arte – a ressonância da essência vibra no interior do *dito* da exegese. No verbo da apofânise – que é o verbo propriamente dito – verbo *ser*, ressoa e se escuta *a essência*”²⁷⁶. Em outros termos, não há obra se não houver juízo predicativo, só existe arte *na* linguagem, *no* tempo. Sem o juízo daquele que frui da obra, ela é tão-somente camadas sobrepostas de tinta, barulhos incongruentes, sinais gráficos adormecidos – sem que alguém a *escute* com um olho que escuta, a obra de arte é a pura materialidade.

Ora, se dissemos acima que a obra de arte se dá em um mundo ao qual não pertence, não poderíamos afirmar que ela brilha como uma *alteridade*? Se o que ela tem de mais essencial é o próprio apelo que faz por ser escutada, não seria cabível propor que ela desperta o que chamaríamos de uma *responsabilidade* sob a forma de *atitude estética*? Pelo seu resplandecer no mundo, a obra de arte desaloja o já dito deste mundo, rompe com os mecanismos automáticos deste.

Do modo diferente àquele proposto por Levinas em *La Realite et son ombre*, agora a obra de arte não é mais acabamento e mutismo, ela passa

para o lado da *expressão* (...), ou seja, da forma, tão desajeitada quanto ela seja, da palavra endereçada a, da troca trêmula com outrem. A arte está, assim, no campo da relação, torna-se não acabamento por excelência.²⁷⁷

Ou seja, a obra é agora endereçada a outrem, não é mais fixidez silenciosa, é verbalidade, há uma “*musicalidade do Dizer*”²⁷⁸. Ora, se o próprio da arte é justamente o “renovamento”²⁷⁹, a busca por formas novas, aquele que frui da obra está diante não de uma opacidade coagulada em nome – em silêncio –, mas de uma verbalidade que dissolve esta opacidade: a experiência estética não se resume ao quadro na galeria ou ao livro aberto sobre

²⁷⁵ AE, p. 71.

²⁷⁶ AE, p. 72.

²⁷⁷ PETITDEMANGE, Guy. L’art, ombre de l’être ou voix vers l’autre? Un regard philosophique sur l’art. Emmanuel Levinas. *Revue d’Esthétique* 36, 1999, pp. 75-94, p. 90.

²⁷⁸ CHARLES, Daniel. Éthique et esthétique dans la pensée d’Emmanuel Levinas. *Noesis* [Revue Electronique de L’Université de Nice] n. 3, 1999. Disponível em <<http://revel.unice.fr/noesis/document.html?id=12>>. Acessado em 07.10.2007, p. 5.

²⁷⁹ AE, p. 70.

a mesa – ela é o vislumbrar do artista enquanto pesquisador do novo, é um convite a uma relação no tempo. É uma visitação, como que uma presença exótica no próprio mundo.

Por este motivo, a arte permite perceber, pela sua eterna busca da *outra* forma, que o mundo como tal não se resolve dentro dos juízos predicativos, não se resolve em ostentação – ela aponta para um mais-além, para um tempo em que o mundo não se resolve em *logos*. Por seu estado de sempre renovada pesquisa, a arte é diacronia. A exegese inquieta o Dito que se entenda como resolução do mundo em ontologia.

No Dito se encontra o lugar de nascimento da ontologia. Ela se anuncia na anfibologia do ser e do ente. A própria ontologia fundamental, que denuncia a confusão do ser e do ente, fala do ser como um ente identificado. E a mutação é ambivalente. Toda identidade nominável pode mudar-se [*muer*] em verbo.²⁸⁰

Mas a atitude estética não descansa no encantamento das formas regeladas, não se basta em *idolatria*. Escutar a obra como uma físsura no *logos*, como uma espécie de ferida no mundo, é “medir o peso pré-ontológico da linguagem em lugar de tomá-la unicamente por um código (o que ela igualmente é)”²⁸¹. Em outros termos, é fazer do instante presente o instante da renovação.

O “interpretar o fato de que a essência expõe e se expõe, que a temporalização se enuncia, ressoa, se diz”²⁸² é não atribuir prioridade do Dito sobre o Dizer. É revelar *no* Dito o Dizer que aí é absorvido na “*história que o Dito impõe*”²⁸³. É o risco que se corre quando se busca justificar uma obra de arte meramente pelo contexto em que ela está inserida, pela vida de seu autor, pelo momento social ou cultural em que veio à luz. Isto seria reduzir a potência interrogante da obra às amarras mundanas que a cercam. Interpretar uma obra de arte segundo parâmetros do *nosso* tempo é violentar a sua alteridade.

4.5. Sensibilidade e Forma

Dissemos acima que a arte, enquanto busca pela renovação da forma, é diacrônica. Para que entendamos isto, é necessário que mostremos o estatuto do conceito de *sensibilidade* em *Autrement qu’être*. Em *La Réalité et son ombre*, Levinas fala da sensibilidade como aquele comércio primeiro com o mundo, uma relação não-conceitual - que nem chega ao nível do conceito –, é a sensibilidade produtora de *imagens*, de monstruosas duplicações do *ser*.

²⁸⁰ AE, p. 74.

²⁸¹ AE, p. 74.

²⁸² AE, p. 74.

²⁸³ AE, p. 74.

Relação mais aquém do tempo e anterior à linguagem que se desenvolve na mais pura imediatez, imersão na noite.

A concepção de arte em *Autrement qu'être*, por sua vez, solicita uma reavaliação deste conceito. Uma vez que a obra de arte, em 1974, faz vibrar a *essência* – é a própria ostentação -, ou seja, opera na luz do ser, já está no tempo, como podemos pensar a sensibilidade? Como ponto inicial, podemos salientar que, assim como em 1948, ainda o conceito de imagem está intimamente ligado ao de sensibilidade.

A imagem é, por sua vez, término da ostentação – figura que se mostra, o imediato, o sensível – e término em que a verdade não está acabada [*n'est pas à terme*], uma vez que tudo do ser aí não se mostra em si próprio, mas somente aí se reflete.²⁸⁴

Levinas nos permite pensar a diferença que há entre algo ser *mostrado* e algo ser *refletido*. É através da *ostentação* - do *mostrar* por excelência - que a arte se caracteriza agora, como temporalização do ser, como verbalização da *essência*, ou seja, é uma arte que vibra no interior do tempo. A idéia de o ser encontrar-se refletido, duplicado, redobrado, ainda guarda, para Levinas, algo da ordem do obscuro, como um movimento que é suspenso pela metade.

A imagem impede que a verdade se consuma justamente porque cala o conceito, substitui a palavra. Como se ali onde se buscasse encontrar a manifestação do ser se encontrasse apenas sua aparência, seu semblante de ser. Parece que Levinas nunca deixou de entender a imagem – a imagem sem o auxílio da palavra – como trazendo consigo certo risco de desumanização: falar a uma máscara nunca será com falar a um *rosto*, “o rosto é uma imediatez anacrônica mais extensa [*tendue*] que aquela da imagem ofertada à equidade [*droiture*] da intenção intuitiva”²⁸⁵. O reino imagético resta ainda como aquele do silêncio, do escurecimento, das aparências.

Entretanto, é importante notar que a imagem deixa de ter tão-somente o caráter de imitação e duplicação do *ser*, uma vez que ela passa a ser entendida já como uma “astúcia que arranca do ser e de seu incômodo [*pesanteur*], um afastamento, um ‘desinteressamento’, ou seja, uma maneira de indiferença a si mesma *pelo* outro”²⁸⁶. Em outros termos, a imagem, pelo seu obrar mais aquém do mundo, traz consigo esta possibilidade de ausentar-se do mundo, mesmo que sob a forma de não-ser, de sombra do ser, de caricatura. É já uma primeira e frágil tentativa de *evasão*.

²⁸⁴ AE, p. 52.

²⁸⁵ AE, p. 145.

²⁸⁶ PETITDEMANGE, Guy. L'art, ombre de l'être ou voix vers l'autre?... op. cit., p. 90.

Pensando a imagem deste modo, podemos nos perguntar se Levinas não restringe, na realidade, suas críticas às obras de arte figurativa, em que a imagem buscaria esta duplicação do real, com o objetivo de substituir o *ser* pela sua imagem. Seria muito diferente, por outro lado, pensar dentro desta perspectiva algumas obras de arte moderna e contemporânea, que antes de trazerem uma representação, apresentam-se sob a forma de uma interrogação sobre a própria capacidade – possibilidade – representacional, como aponta Bruns:

(...) a grande conquista [*achievement*] da modernidade foi não somente o desenvolvimento da razão científica, mas também a invenção de um conceito de arte que, quaisquer que sejam suas dificuldades filosóficas, propiciou um espaço para especulação no qual algo como a poesia pode tornar-se (e manter-se) uma questão para si mesma – um evento que Arthur Danto, interpretando uma famosa passagem de Hegel, caracterizou como “o fim da arte”, ou o momento em que arte e poesia tornam-se auto-reflexivamente em filosofia.²⁸⁷

É legítimo pensar que a crítica de Levinas à sedução imagética se refira ao que ele chama de “arte pela arte”²⁸⁸, ou seja, aquela arte que se fecha em acabamento e atemporalidade antes de entrar na linguagem, antes da palavra. Não seria uma característica da arte mais recente justamente esta inquietude com a forma e com o acabamento em beleza emudecida²⁸⁹?

Mas a reavaliação que Levinas faz do estatuto da arte, apesar de não trazer muitos pensamentos novos a respeito da imagem, passa certamente pelo aprimoramento do entendimento do conceito de sensibilidade. Levinas não nega a significação de sensibilidade como produção de imagens, mas agora convida o leitor a pensar em outro modo de entender a questão:

Na medida em que a imagem é, por sua vez, o término e o inacabamento da verdade, a sensibilidade, que é a própria imediatez, se faz imagem – a qual se interpreta a partir do saber. Mas a sensibilidade – tal é nossa tese – tem uma outra significação (...) em sua imediatez. Ela não se limita à função que consistiria em ser a imagem do verdadeiro.²⁹⁰

²⁸⁷ BRUNS, Gerald L. The concepts of art and poetry in Emmanuel Levinas’s writings. In: CRITCHLEY, Simon & BERNASCONI, Robert (org). *The Cambridge Companion to Levinas*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 206-233, p. 208.

²⁸⁸ IH, p. 109.

²⁸⁹ Sobre esta preocupação, Bruns fala de Marcel Duchamp, cujo “legado (...) é nada se não uma crítica da estética do prazer” (BRUNS, Gerald L. The concepts of art and poetry in Emmanuel Levinas’s writings..., op. cit., p. 219), ou seja, um colocar em questão o objetivo da arte como sendo o meramente assemelhar-se à realidade, experiência estética sob forma de êxtase e ingênuo desalojamento de si. Para aprofundar os estudos sobre Marcel Duchamp, conferir a magistral obra TOMKINS, Calvin. *Duchamp. Uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

²⁹⁰ AE, p. 53, nota 2.

Qual seria esta outra significação para a sensibilidade? Podemos perceber que esta mudança de concepção não recai na subtração do caráter de imediatez, ou seja, a sensibilidade ainda se sustenta como uma primeira forma de relação. No capítulo III – em especial na parte dedicada à relação entre sensibilidade e significação - de *Autrement qu’être*, Levinas sustenta seu argumento fazendo uma crítica àqueles que concebem a sensibilidade dentro do campo da intencionalidade, do *logos*: “Uma sensação térmica, gustativa ou olfativa, *não é primordialmente conhecimento de uma dor, de um sabor, de um perfume*”²⁹¹.

A idéia é apontar para uma significação que seja anterior ao jogo do dito e à tematização, que seja uma significação *pré-original* que “signifique também a aurora de uma manifestação”²⁹². Uma significação anterior à luminosidade da essência, fundadora, que possibilite a própria intencionalidade. Para Levinas, a vida é mais ampla que nossa capacidade de teorizá-la: “A interpretação da significação sensível pela consciência de... (...) não dá conta do sensível”²⁹³. O tempo da sensibilidade não é o *presente* em que tudo se sincroniza através de juízos predicativos, mas sim o *passado imemorial*, resguardado da luz no mistério da alteridade.

Na transcendência da intencionalidade “se *reflete* a diacronia”²⁹⁴. Como sabemos, a questão do *reflexo* é aproximada, por Levinas, a uma espécie de fixidez imagética que deve ser contornada.

Mas deste reflexo é preciso remontar à própria diacronia, que, na proximidade é o um-pelo-outro: não tal ou tal significação, mas a própria significância [*signifiance*] da significação, o um pelo outro ao modo de sensibilidade, ou de vulnerabilidade; passividade ou suscetibilidade pura, passiva a ponto de se fazer inspiração, ou seja, precisamente, alteridade-nomesmo, tropo do corpo animado pela alma, psiquismo sob espécie de uma mão que doa o próprio pão arrancado de sua boca.²⁹⁵

A tentativa de Levinas é a de apresentar uma sensibilidade que não se reduza ao império da visão, à sincronização dos elementos. Sensibilidade como a possibilidade de toda significação, pura passividade, exposição, vulnerabilidade: inspiração²⁹⁶, no final das contas. Se o artista em *La Réalité et son ombre* é alguém despossuído de si mesmo devido a um ritmo

²⁹¹ AE, p. 105 (grifo nosso).

²⁹² AE, p. 106.

²⁹³ AE, p. 109.

²⁹⁴ AE, p. 109.

²⁹⁵ AE, p. 109.

²⁹⁶ Ciaramelli esclarece que aquilo “que é chamado inspiração – quer seja poética ou religiosa – se refere precisamente a este atravessamento de um excesso [*surplus*] inesgotável de sentido sob o sentido imediato do querer-dizer, atravessamento que constitui o próprio da linguagem, seu apelo à exegese (...)” (CIARAMELLI, Fabio. *L’appel infini à l’interprétation...*, op. cit., p. 45., p. 48).

medusante, agora ele é aquele que leva ao cúmulo a possibilidade de abrir-se à alteridade, de deixar-se inspirar pelo outro.

“A noção de acesso ao ser, da representação e da tematização de um Dito – supõem a sensibilidade e, desde aí, proximidade, vulnerabilidade e significância”²⁹⁷. O que é estar vulnerável? É abdicar da potência para permitir-se a exposição, é apresentar-se como signo para o outro, fazer-se pura receptividade, “como um corpo maternal”²⁹⁸; no nível sensível, renuncia-se à perseverança no ser. Para Levinas, a respiração, a animação, “o próprio pneuma do psiquismo, a alteridade na identidade, é a identidade de um corpo expondo-se ao outro, fazendo-se ‘para o outro’ [*pour l’autre*]: a possibilidade de *dar* [*donner*”²⁹⁹.

É a partir do um-para-o-outro da Incarnação do mesmo que se pode compreender a “transcendência” da intencionalidade: o para-o-outro do psiquismo é passividade da exposição chegando à exposição da exposição, à ex-pressão [*ex-expression*] ou Dizer; o Dizer se faz tematização e Dito.³⁰⁰

Levinas escreve que a sensibilidade é uma “defasagem do instante”³⁰¹, uma não-coincidência do *mesmo* consigo, “passividade mais passiva que toda passividade (...) uma passividade que não se reduz à exposição ao olhar do outro, mas vulnerabilidade e dolência se esgotando [*s’épuisant*] como uma hemorragia (...) expondo sua própria exposição (...)”³⁰². Ou seja, a sensibilidade é uma exposição em que o que está exposto é a própria exposição. Enquanto na essência há a *ostentação* do ser, na sensibilidade o que ocorre é uma *exposição* da própria exposição.

Exposição dada antes de qualquer percepção que coloque em jogo a consciência, pois o sensível “ata o nó da encarnação em uma intriga na qual estou atado aos outros antes de estar atado ao meu corpo”³⁰³, ou seja, no *para-o-outro* da sensibilidade, antes de habitar um corpo, estou em relação de *proximidade* com os outros.

É porque a subjetividade é sensibilidade – exposição aos outros, vulnerabilidade e responsabilidade na proximidade dos outros, o um-para-o-outro, ou seja, significação – e que a matéria é o próprio lugar do para-o-outro, o modo cuja significação significa antes de se mostrar como *Dito* no sistema do sincronismo – no sistema lingüístico – que o sujeito é de carne e sangue, homem que tem fome e que come, entranhas dentro de um pele e, assim, suscetível de *dar* o pão de sua boca ou dar sua pele.³⁰⁴

²⁹⁷ AE, p. 110.

²⁹⁸ AE, p. 109.

²⁹⁹ AE, p. 111.

³⁰⁰ AE, p. 112, nota 1.

³⁰¹ AE, p. 116.

³⁰² AE, p. 116.

³⁰³ AE, p. 123.

³⁰⁴ AE, p. 124.

A subjetividade, portanto, é pura doação, é ser suscitado pelo Outro antes de qualquer iniciativa, é sentir na carne e no sangue a animação – a *inspiração* – proveniente do chamado do Outro, aquele que “me arranca a palavra antes de aparecer a mim”³⁰⁵, inteligibilidade fora da luz do sincronismo, fora do Dito, para-além da essência. Inspiração vinda de um tempo antes do tempo, tempo pré-anárquico, esquecido do esquecimento. Como escreve Ciaramelli:

Antes de ser a manifestação ou a exibição da essência do ser, antes de se fixar em correlação – *symplokhé* de substantivos [*noms*] e de verbos -, a linguagem é o próprio gesto da abertura não-intencional do um-ao-outro, a exposição a outrem, o evento de um significante que não significa um conteúdo prévio, mas a proximidade do falante ao interlocutor. Significação como *doação* de signo.³⁰⁶

O *um-para-o-outro* é a própria significação, abertura para toda a significação anterior à essência, sensibilidade enquanto diacronia, sensibilidade “de carne e de sangue, eu estou para aquém da anfibologia do ser e do ente”³⁰⁷. A abertura de significação não é receptividade no sentido de um mundo se fazendo tema, exercício lúdico da intencionalidade, é exposição sob a forma de doação do pão arrancado da própria boca – é proximidade.

O próximo me atinge [*me frappe*] antes de me atingir como se eu o houvesse escutado antes que ele falasse. Anacronismo que atesta uma temporalidade diferente daquela que escande [*scande*] a consciência. Ela desmonta o *tempo recuperável* da história e da memória em que a representação se continua.³⁰⁸

Não é nem na história, nem na memória que se pode recuperar o tempo diacrônico, do Dizer, pré-anárquico, irreconciliável com o presente. Se, como vimos anteriormente, a busca da arte moderna e contemporânea é a pesquisa pela forma nova – é o repetido desdizer do Dito – podemos pensar que também não será na história ou na memória que o artista buscará *inspiração*³⁰⁹. Neste sentido, se a subjetividade é a própria afetação, escuta da palavra de *outrem*, então podemos dizer que a obra de arte é uma resposta a este chamado, resposta em proximidade³¹⁰.

³⁰⁵ AE, p. 124.

³⁰⁶ CIARAMELLI, Fabio. L'appel infini à l'interprétation..., op. cit., p. 45., p. 41.

³⁰⁷ AE, p. 127.

³⁰⁸ AE, p. 141.

³⁰⁹ Aqui podemos lembrar de Pietro, personagem do filme *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini que busca, em seu êxtase artístico, criar uma obra não endividada com qualquer forma existente, que ignorasse a tradição e a crítica.

³¹⁰ Devemos esta reflexão à Magali Mendes de Menezes, recuperada de sua comunicação “O tempo da escrita: Maurice Blanchot e Emmanuel Levinas”, apresentada no “II Seminário Internacional Levinas e Educação – Desafios dos Direitos Humanos”, realizado em Passo Fundo – RS, em outubro 2007.

A diacronia da sensibilidade não pode se coagular em presente, se refere “a um passado irrecuperável (...) que não se subordina às peripécias da representação ou do saber, à abertura sobre imagens ou a uma troca de informações”³¹¹. Na proximidade se escuta um chamado vindo de um passado que transborda a capacidade da memória, que não é da mesma matéria que a memória, que nunca foi presente, que não começou em liberdade. Segundo Levinas, “esta *maneira* do próximo é rosto”³¹².

O rosto é um dos ecos que o chamado do outro deixa nas areias do mundo. Seu desvelamento é “nudez – não-forma – abandono de si, envelhecimento, morrer; mais nu que a nudez: pobreza, pele enrugada”³¹³. O fenômeno do *rosto* desformaliza, é avesso à plasticidade e a acabamento. Aponta justamente para o Infinito não apreensível pela representação, pela imagem, recanto do para-além da essência, infinito que é testemunhado, e não tematizado³¹⁴. O próximo, em seu modo de ser rosto, é irreduzível a uma forma, inverte a plasticidade em chamado para a responsabilidade.

4.6. Diacronia e Imagem

Levinas não afirma que o fazer artístico tenha uma resolução ética: o *rosto* do próximo é sempre o rosto *humano*. Por mais que o artista procure desdizer a forma a todo o instante, almeje a pura verbalidade do verbo, necessariamente a obra de arte acaba por tombar-se em formas e em imagens, mesmo que apenas pelo tempo necessário para que estas sejam destruídas. O aviso de cautela dado em *La Réalité et son ombre* vigora ainda em *Autrement qu’être*, ainda que agora seja evidente uma mudança na postura do autor.

Como mostra Petitdemange (1999), há alguns pontos acerca da estética que Levinas não renunciará, pois “jamais algum poema, ou quadro, ou sinfonia terá a potência prescritiva e movente [*mouvant*] do rosto de outro homem. O rosto, enquanto que ele ordena, não é imagem, e jamais a imagem terá a força do rosto.”³¹⁵

Enquanto em 1948 a função da arte já parecia estar decidida, em 1974 podemos perceber uma *tensão* sobre este ponto na obra de Levinas, tensão que reflete tanto a

³¹¹ AE, p. 126.

³¹² AE, p. 141.

³¹³ AE, p. 141.

³¹⁴ AE, p. 232.

³¹⁵ PETITDEMANGE, Guy. *L’art, ombre de l’être ou voix vers l’autre?...* op. cit., p. 90.

reconsideração do conceito de *sensibilidade*³¹⁶ quanto a importância dada à ideia de *proximidade*.

Ora, a arte ainda é entendida como uma forma de perda do si-mesmo, como se via em *La Realite et son ombre*, mas o estatuto desta perda agora é reavaliado, não se reduzindo mais apenas a um êxtase imagético ou aprisionamento a um ritmo, agora esta forma de *desposseção de si* marca justamente a entrega e a exposição – a doação – que caracteriza a subjetividade, “uma saída de si da clandestinidade de sua identificação e já signo feito à outro, signo desta doação de signo, (...) desta impossibilidade de se furtar e de se fazer substituir (...): eis-me aqui!”³¹⁷.

Aliás, esta perda de si mesmo no *para-o-outro* da responsabilidade irrevogável, responsabilidade de cada um, insubstituível, intransferível, fardo exclusivo, esta perda que se desfaz em exposição que abre para a significação, é possibilidade mesma de toda arte, como escreve Levinas:

Signo dado desta significação de signo, a proximidade desenha também o *tropo* [*trope*] do lirismo: amar dizendo o amor ao amado – canto de amor, possibilidade da poesia, da arte.³¹⁸

Como mostramos anteriormente, é a exibição da própria exibição o início de toda significação³¹⁹. Antes de qualquer juízo predicativo, de qualquer proposição exegética que esgote o mundo na anfibologia do ser na *essência*, está-se diante deste mundo sob a forma de um corpo de sangue e carne, corpo exposto e sensível, que sente ao expor-se como signo dado em simples passividade e doação.

No final das contas, toda obra de arte, “toda imagem, enquanto signo dado-à, comporta e mantém aberto em seu segredo o mistério de outrem e da morte”³²⁰, ou seja, é uma forma de não-profanação. O *contato* e a *carícia* – formas não violentas de relação com o outro – são anteriores ao Dito que sincroniza as possibilidades em concretudes.

É enquanto que possuídas pelo próximo – e não enquanto que revestidas de atributos culturais – é enquanto que relíquia que, de início, as coisas obsedam [*obsèdent*]. Para-além da superfície “mineral” da coisa, o contato é obsessão

³¹⁶ Petitdemange também aponta para uma *tensão* a respeito do conceito de *sensibilidade*, dizendo que Levinas, após *La Realite et son ombre*, “atenuará seu julgamento [com relação à arte], mas jamais voltará atrás totalmente, abrindo deste modo a questão quase insolúvel do que possa significar para ele o sensível, ou a natureza.” (PETITDEMANGE, Guy. *L’art, ombre de l’être ou voix vers l’autre?...* op. cit., p. 90., p. 89).

³¹⁷ AE, p. 227.

³¹⁸ AE, 227, nota 1.

³¹⁹ Cabe aqui lembrar a seguinte passagem: “Em uma prece na qual o fiel demande que sua prece seja escutada, a prece, de alguma maneira, precede a si própria ou segue-se a si própria.” (AE 24). Exposição da exposição, doação sob forma de signo *para-o-outro*, passividade.

³²⁰ PETITDEMANGE, Guy. *L’art, ombre de l’être ou voix vers l’autre?...* op. cit., p. 93.

pelo vestígio [*trace*] de uma pele, pelo vestígio de um rosto invisível que sustentam as coisas e que somente a reprodução fixa em ídolo. O contato puramente mineral é privativo. A obsessão abre caminho [*tranche*] sobre a retidão da consumação e do conhecimento. Mas a carícia dormita em todo contato e o contato em toda experiência sensível (...): o tematizado desaparece na carícia na qual a tematização se faz proximidade. Há aí, certamente, uma parte de metáfora e as coisas seriam verdadeiras ou ilusórias antes de serem próximas. Mas a poesia do mundo não é anterior à verdade das coisas e inseparável da proximidade por excelência, daquela do próximo ou da proximidade do próximo por excelência.³²¹

A deselegância da longa citação é justificada pela relevância desta passagem para explicitar a *tensão* de Levinas com relação à arte. Como primeiro ponto a se destacar, podemos perceber esta distinção feita entre *poesia* e *verdade*. Enquanto o Dito se reduz às proposições apofânticas, aos juízos predicativos, que colocam o mundo em ordem, que sincronizam o Dizer em tema, que fazem vibrar o mundo em seu caráter de *verdade* na *essência*, a poesia é de outra ordem, é a exposição mesma, faz brilhar o Dizer enquanto escuta da palavra do outro.

Certamente, a palavra ressoa na esfera do mundo, mas ela se exprime ela própria, como por excesso de sentido, dizendo-se a outrem. Não poderia ela, desde aí, ser entendida como uma procura pelo outro, sob a forma de uma incessante questão?³²²

Imediatamente, em sua nudez mais nua que toda nudez, as coisas do mundo se dão de modo *poético*, poesia que não se resume meramente à tematização das coisas, anterior – como se pode ler na passagem citada – ao próprio revestimento cultural que permite dizer que uma coisa é *isto enquanto aquilo*. A poesia faz ressoar o Dizer sob a forma de relíquias de um passado que jamais foi presente, anterior ao tempo sincrônico. Podemos afirmar que escutar e responder ao chamado do outro – Dizer, passividade e exposição – é uma forma de *escandir* as coisas do mundo. A carícia é uma escansão do pré-original diacrônico.

Outra questão importante é a passagem da *tematização* para a *proximidade*. Na sua anfibologia, o *ser* é ostentado enquanto verdade, como manifestação *no* mundo e no tempo da sincronia. A proximidade, condição da significação e de toda tematização, é justamente o que coloca em questão o ser enquanto realização no Dito, expõe a subjetividade como abertura, como pele oferecida ao envelhecimento e à morte; “a proximidade, como se ela fosse abismo, interrompe a ilacerável *essência* do ser”³²³.

³²¹ AE, p. 122, nota 1.

³²² FERON, Étienne. La réponse à l’Autre et la question de l’un..., op. cit., p. 70.

³²³ AE, p. 143.

O tematizado entra no jogo do *interesse* e das formas. Em *La Réalité et son ombre*, Levinas fala da arte como sonho (estado de êxtase que adormece a iniciativa do *si-mesmo*) e ilusão (tomar a imagem pela coisa), metáforas que retornam em *Autrement qu'être*, como podemos ler na seguinte passagem: “(...) sonho e a ilusão – é o jogo de uma consciência sair da obsessão, tocando o outro sem estar consignado por ele. Jogo da consciência – semelhança”³²⁴.

Ora, mesmo a sensibilidade podendo ter esta conotação de extrema passividade, de nudez, de exposição, de escuta na forma de Dizer – poesia -, Levinas é muito cauteloso, fazendo questão de sempre apontar para o fato de que o diacrônico, o passado imemorial, nunca pode ser resignado em uma forma, sob o risco da idolatria:

O passado imemorial é intolerável ao pensamento. Daí a exigência de deter-se: *ananké stenai*. O movimento para-além do ser torna-se ontologia e teologia. Daí também a idolatria do belo. Em sua indiscreta exposição e em sua detenção de estátua, em sua plasticidade, a obra de arte se substitui a Deus. (...) Por uma subreção [*subreption*] irresistível, o incomparável, o diacrônico, o não-contemporâneo, pelo efeito de um esquematismo enganoso e maravilhoso, é “imitado” pela arte que é iconografia. O movimento para-além do ser se fixa em beleza. A teologia e a arte “retêm” o passado imemorial.³²⁵

O não-contemporâneo é aquela dimensão que transborda qualquer tentativa de formalização, que não pode ser contida – detida - em plasticidade. O passado imemorial está para-além da categoria de *beleza*³²⁶, é a própria colocação em questão desta categoria. Nudez e beleza não são conciliáveis.

A crítica de Levinas – e sua relutância em tomar a arte como saída ética – recai sobre esta tentativa do artista de dar conta do *infinito* através de formas e de plasticidade. Há uma profunda preocupação de que o passado anárquico – que surge no mundo através do fenômeno do rosto - não se concretize em ontologia, teologia ou idolatria: “A proximidade aparece como a relação com Outrem, que não pode se resolver em ‘imagens’ nem se expor em tema (...)”³²⁷.

A arte é por um lado vista como tendo por característica a *imitação* e a *semelhança* e, por outro, entretanto, o fazer artístico - enquanto busca pela forma sempre diferente -, é a

³²⁴ AE, p. 138, nota 2.

³²⁵ AE, p. 235, nota 1.

³²⁶ Se bem que, como nos mostra Petitdemange, exista ainda um outro modo de entender esta questão da *beleza*: “(...) esta linguagem expressiva do belo, na forma estética, de todo modo imperfeita uma que não-discurso, se resume em ‘canto’, o qual, atualmente, em lugar de fixar o instante em eternidade, abre à duração, a seu ritmo que não é mais que aquele do ser, mas da comunidade sempre por vir.” (PETITDEMANGE, Guy. *L’art, ombre de l’être ou voix vers l’autre?...* op. cit., p. 91)

³²⁷ AE, p. 157.

própria tentativa de não-estagnação na plasticidade e de não-imaginarização do infinito. Aqui mais uma vez é possível pensarmos a diferença entre a arte representativa e a arte contemporânea: por mais que esta última ainda precise da sustentação da forma, ela não é mais ingênua a ponto de tomar a imagem pela coisa.

O artista não é um mais aquele de *La Réalité et son ombre*, excluído do mundo por detrás das imagens que produz, mas agora é também *responsável*, o que não implica um *engajamento*, como gostaria Sartre:

É de uma maneira, completamente diferente do engajamento, que o *um* está implicado no *um-pelo-outro*. Não se trata de uma *derrelição* [*déréliction*] em um mundo (...). Trata-se de uma significação em que, certamente, a instalação e a representação justificam seus sentidos; mas de uma significação que, *para quem de todo o mundo*, significa a proximidade do Mesmo e do Outro e na qual a implicação do um pelo outro significa a assignação do um pelo outro.³²⁸

Esta assignação de que fala Levinas é a própria significação, a abertura para significação. Mais-aquém do mundo porque *responsabilidade* anterior a qualquer contrato, *responsabilidade* não inscrita na memória e no tempo sincronizável, assumida antes de a subjetividade se cristalizar em sujeito. O artista é aquele que escuta o chamado do outro e dá forma aos *vestígios* da passagem do Infinito, reduzindo o Rosto a uma forma plástica.

4.7. Entretempo

Em *La Réalité et son ombre*, o *entretempo* é aquela dimensão temporal à qual estão condenadas as obras de arte: é um tempo *aquém* do tempo, fora mesmo da sincronização do presente – é a impossibilidade da morte, o porvir estagnado em destino. É curioso que Levinas retome este conceito em *Autrement qu'être*, atribuindo-lhe um caráter bastante distinto daquele de 1948:

O *um* e o *outro* separados pelo intervalo da diferença – ou pelo *entretempo* que a não-indiferença da responsabilidade não anula – não estão obrigados e reunir-se na sincronia de uma estrutura ou a comprimir-se em um “estado de alma”.³²⁹

O *entretempo* parece agora estar relacionado à idéia de separação, de santidade do Outro. Como se o abismo que separa o *mesmo* do *outro* – separação radical, absoluta - se traduzisse sob a forma temporal do *entretempo*. Podemos entender que o *entretempo* é agora

³²⁸ AE, p. 215.

³²⁹ AE, p. 221.

entendido como o tempo da responsabilidade e da exposição, o próprio tempo da *sensibilidade*. Aquele domínio do *mais alguém*, tão monstruosamente descrito por Levinas em 1948 – reino do não-ser, da semelhança, da ilusão e da imagem -, parece agora ser a dimensão da *diacronia*, do fora-do-tempo sincronizável.

Levinas não dá muitos indícios para que o leitor acompanhe este itinerário que permita um entendimento tão divergente do *entretempo*. É possível, entretanto, buscar alguns elementos de reflexão no tocante à reconsideração do conceito de *sensibilidade*, pois esta passa a ter, agora, não somente o sentido de movimento produtor de imagens, mas também de uma proximidade “que não é uma confusão com outrem (...) mas significação incessante – inquietude pelo outro”³³⁰, ou seja, a proximidade acaba por manter a separação entre o *mesmo* e o *outro*. A carícia da sensibilidade afaga outrem enquanto ausência.

É no *entretempo* da separação que o Infinito deixa de ser tematizado para ser *testemunhado*, testemunho que é “passividade sem fundo da responsabilidade e, deste modo, a sinceridade – o sentido da linguagem antes que a linguagem se dissipe em palavras”³³¹. Testemunhar a passagem do infinito é deixar-se inspirar, perceber-se responsável respondendo “eis-me aqui” [*me voici*]³³². No registro do testemunho, podemos dizer que a linguagem

excederia os limites do pensamento ao sugerir, deixando subentender, sem jamais fazer entender – implicação de um sentido distinto daquele que vem ao signo da simultaneidade do sistema ou da definição lógica de um conceito. Virtude que se coloca a nu no *dito* poético e na interpretação ao infinito que este apela.³³³

A linguagem, portanto, excedendo os limites da tematização ao se fazer *sugestão*, ou seja, ao expor sem mostrar. A poesia, “à sincronia de uma ontologia acabada (...) substitui a busca diacrônica do encontro com o Outro e os imprevistos do diálogo”³³⁴. Artificio de tensionar a forma³³⁵, de esmorecer a rigidez dos limites da forma, de dizer o mundo

³³⁰ AE, p. 224.

³³¹ AE, p. 236.

³³² Cf. AE, cap. V.

³³³ AE, p. 236.

³³⁴ CHARLES, Daniel. *Éthique et esthétique dans la pensée d'Emmanuel Levinas...*, op. cit., p. 7.

³³⁵ Bruns lança algumas interessantes luzes sobre este ponto: “(...) a linguagem poética não é somente uma massa inerte, não é meramente um vazio ou opaco ‘véu das palavras’ estético; antes, é um evento discursivo que interrompe o movimento lógico ou dialético da significação e, daí por diante, abre uma dimensão de exterioridade ou desmundanidade (*worldlessness*) – um mundo sem coisas, ou talvez pode-se dizer: coisas libertas do mundo.” (BRUNS, Gerald L. *The concepts of art and poetry in Emmanuel Levinas's writings...*, op. cit., p. 210).

poeticamente – dizer despido de dito, significação do um para o outro -, modo de dizer *outramente*.

Conclusão

Paradoxal posição esta em que nos encontramos agora, a de apresentar uma *conclusão* justamente para um trabalho que teve como assunto a discussão do pensamento estético de Emmanuel Levinas, um autor tão pouco afeito aos pontos finais e ao aprisionamento das idéias em frases bem acabadas. Seguiremos, portanto, a inspiração do filósofo lituano e, ao invés de reforçarmos os pontos abordados nos capítulos anteriores, faremos uma tentativa de, ao colocá-los em relação uns com os outros, abri-los para posteriores desenvolvimentos, com o intuito de *temporalizar* este texto, buscando não relegá-lo às sombras dos assuntos encerrados.

Como já mencionamos *en passant* anteriormente, acreditamos que o conceito de *entretempo* seja aquele que melhor permite uma espécie de ponto de apoio para percebermos como a teorização sobre estética, em Levinas, é rica em possibilidades. Se no rígido *La réalité et son ombre*, de 1948, o *entretempo* é aquela dimensão à qual está condenado o mundo através de sua apreensão estética, é o reino das sombras e do não-ser, do destino incomensurável, em *Autrement qu'être*, de 1974, a situação é completamente outra: o tempo do *entretempo*, este tempo fora do *presente da hipóstase*, é o palco mesmo da possibilidade de evasão, da saída de um mundo findado nas formas e nos conceitos. O artista, antes exilado do mundo sério e responsável, é agora tomado em sua faceta humana, alguém que não se contenta com a superficialidade do cotidiano, que almeja sempre a busca do novo, do diferente. É um questionador do estado das coisas.

Outro conceito que nos parece interessante – pelo seu desenvolvimento no decorrer das obras – é o de *ritmo*. Em *La réalité et son ombre*, o ritmo trazia consigo a condenação ao exotismo, a obra de arte condenava artistas e fruidores ao limbo do mundo que não começa, que se rende suspenso no não-ser e na ilusão. O ritmo de 1948 pode ser entendido como aqueles repetidos rangidos das máquinas a vapor nas fábricas, um esquecimento do humano revestido de chamado das sereias do mundo moderno. A preocupação de Levinas parecia estar voltada a estes homens “sem coragem de terminar nem força de continuar”, como diria Samuel Beckett³³⁶. Aos poucos, entretanto, o vapor das fábricas vai ficando mais rarefeito e o

³³⁶ BECKETT, S. “O Fim” [1946], in. _____. *Novelas*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes,

ritmo passa a adquirir outras significações, como em *Autrement qu'être*, obra em que ele é transmutado na *musicalidade* própria do movimento do ser, a *essência*. Em 1974, o ritmo é aquele da verbalidade do mundo, da realidade em movimento adverbial, não esgotada na hipóstase e no silêncio.

Apesar de nunca ter sido tematizada por Levinas sob forma conceitual, a idéia de *ausência* é também uma constante importante em seu pensamento sobre estética. Em *La réalité et son ombre* é como se a obra e o artista estivessem ausentes do mundo, vivendo na solidão de um sonambulismo entretecido pela ilusão. O artista é alguém que não responde às agruras dos tempos, que não se abala com o estampido dos tiros e que não se enoja com o cheiro dos cadáveres. Ausente, resta insone em seu mundo de *beleza* e de imagens sem palavras. Já nos artigos de *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, por exemplo, da década de sessenta, a ausência pode ser entendida como sendo a sustentação do *estilo* do artista: depois de realizar o ato criativo, o artista ausenta-se e, desta forma, lança a obra para longe de seu campo escópico, para que sobre ela sejam feitas críticas e comentários. A presença da ausência do artista é o que possibilita a palavra sobre seus trabalhos. Por fim, em *Autrement qu'être*, a ausência de que se fala é aquela da alteridade, ausência que se desdobra no mundo como uma ruptura, como um suspender das certezas. É respondendo a esta ausência que o artista se coloca como um homem que tem algo a dizer de modo responsável; ele agora está em estado de busca pela *outra forma* de expor suas idéias, pela vanguarda, pelo que há de novo e ainda não apresentado.

No fim das contas, é a consideração acerca da *estética* como um todo que sofre modificações ao longo da obra de Emmanuel Levinas. Se no princípio a estética era o refúgio da desumanidade, o calabouço da ilusão e das imagens pregnantes porém sem sentido, ao final, nos textos derradeiros do filósofo, ela é quase como uma ante-sala da *ética*, talvez uma condição para o encontro com o rosto do Outro. O brilho que coroa o Infinito só pode ser vislumbrado por olhos capazes de serem afetados, por vistas cansadas que podem ser surpreendidas pela intensidade do resplendor do *rosto*. É preciso antes ter sido construído um mundo para que depois ele venha a ser questionado em seu reglamento de forma bela, sem arestas.

É interessante que possamos perceber na própria escrita de Levinas, na história de seus textos, artigos e livros, esta preocupação com o não-esgotamento dos assuntos abordados, com o cuidado em utilizar mais do ponto de interrogação e das reticências que do ponto final, tão abrupto em sua aspiração à certeza. Os escritos do filósofo fazem-se como que ondas que

vão e vem ao sabor da leitura, que revigoram as margens em seu movimento de cada vez trazer algo novo, talvez um questionamento ou uma indecisão. É na ressaca de mar de obras que podemos nos permitir tomar alguns dos chamados *paradoxos* de Levinas para propormos uma nova leitura, um novo enfoque. Enfim, de alguma forma, escrever sobre as idéias deste autor parece ser uma forma de responder à potência que têm suas palavras de radicalizar o mundo em que vivemos, de apontar para um futuro envolto em segredo e enigma.

Acreditamos que este trabalho terá tido êxito se em algum momento o leitor tiver se inquietado com algumas das idéias apresentadas, tiver sentido vontade de ler – ou reler – os livros de Levinas, tiver colocado em questão algum pensamento que antes parecia decidido. O objetivo não foi sustentar até o fim um ponto de vista, mas antes enfrentar de modo justificável os paradoxos, contradições e chamamentos da estética do autor, acreditando que seja nestes espaços de penumbra que brotam as mais frutíferas discussões.

Referências Bibliográficas

1. De Levinas

Altérité et transcendance. Montpellier: Fata Morgana, 1995.

Autrement qu'être ou au-delà de l'essence. Paris: Kluwer Academic, 1990 (Le Livre de Poche) [1974].

Da existência ao existente. Trad. Paul A. Simon e Ligia M. C. Simon. Campinas: Papirus, 1998.

De l'évasion. Montpellier: Fata Morgana, 1982 [1935].

De l'oblitération: entretien avec Françoise Armengaud à propos de l'oeuvre de Sosno. Paris: La Différence, 1990.

De otro modo que ser, o más allá de la esencia. Trad. esp. Antonio Pintor-Ramos. Salamanca: Sígueme, 2003.

Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger. Trad. Fernanda Oliveira. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1994 [1967]

Entre nós: ensaios sobre a alteridade. Trad. Pergentino S. Pivatto et al. Petrópolis: Vozes, 1997.

Ética e infinito: diálogos com Philippe Nemo. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

Hors sujet. Montpellier: Fata Morgana, 1997 (Le Livre de Poche) [1987].

Humanismo do outro homem. Trad. Pergentino S. Pivatto et al. Petrópolis: Vozes, 1993.

La realidad y su sombra. Trad. Antonio Domínguez Leiva. Madrid : Minima Trotta, 2001.

Le temps et l'autre. 7e ed. Paris: PUF, 1998 [1947].

Les imprévus de l'histoire. Montpellier: Fata Morgana, 2007.

Sur Maurice Blanchot. Montpellier: Fata Morgana, 1975.

Totalidade e infinito. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.

Totalité et Infini: essai sur l'extériorité. Paris: Kluwer Academic, 1994 (Le Livre de Poche) [1961].

2. Outras Referências

ARMENGAUD, Françoise. Ethique et esthétique: De l'ombre à l'oblitération. In: CHALIER, Catherine. & ABENSOUR, Miguel. (org.). *Emmanuel Lévinas, Cahier de l'Herne*. Paris: L'Herne, 1991, pp. 499-508.

_____. Faire ou ne pas faire d'images: Emmanuel Levinas et l'art d'oblitération. *Noesis* [Revue Electronique de L'Université de Nice] n. 3, 1999. Disponível em <<http://revel.unice.fr/noesis/document.html?id=11>>. Acessado em 07.10.2007.

BECKETT, S. "O Fim" [1946], in. _____. *Novelas*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *Thomas, l'Obscure*. Paris : Gallimard, 2007 [1941].

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança – volume 1*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ e Editora Contraponto, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. São Paulo: Editora Globo, 2001.

BRUNS, Gerald L. The concepts of art and poetry in Emmanuel Levinas's writings. In: CRITCHLEY, Simon & BERNASCONI, Robert (org). *The Cambridge Companion to Levinas*. Canbridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 206-233.

BURGGRAEVE, Roger. Violence and the Vulnerable Face of the Other. The vision of Emmanuel Levinas on Moral Evil and Our Responsibility. *Journal of Social Philosophy*, v. 30, n.1 (1999), pp. 29-45.

CALIN, Rodolphe., SEBBAH, François-David. *Le vocabulaire de Lévinas*. Paris: Ellipses, 2002.

CASTRO, Mauro César de. *Grandeza e Falsidade da Arte: A Questão Estética na Obra de Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: PUCRS, 2007 (dissertação de mestrado).

CHALIER, Catherine. *Lévinas – A utopia do humano*. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

_____. *La trace de l'Infini: Levinas et la source hébraïque*. Paris: Le Cerf, 2002.

CHARDEL, Pierre-Antoine. Du primat du visage aux richesses inattendues de l'écriture – Remarques sur l'hermeneutique d'Emmanuel Lévinas. *Revue Philosophique de Louvain*, tome 100, n. 1-2, pp. 186-211.

CHARLES, Daniel. Éthique et esthétique dans la pensée d'Emmanuel Levinas. *Noesis* [Revue Electronique de L'Université de Nice] n. 3, 1999. Disponível em <<http://revel.unice.fr/noesis/document.html?id=12>>. Acessado em 07.10.2007.

CIARAMELLI, Fabio. L'appel infini à l'interprétation: Remarque sur Levinas et l'art. *Revue Philosophique de Louvain* 92 (1994) 32-52.

COHEN-LEVINAS, Danielle. Ce qui ne peut être dit. Une lecture esthétique chez Emmanuel Levinas. *Revue d'Esthétique* n. 43, 2003, pp. 147-152.

DALMÁS, Giovana. *O Outro e o Tempo: Alteridade e Temporalidade no Pensamento Ético de Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: PUCRS, 2001 (dissertação de mestrado).

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte – a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DERRIDA, Jacques. Violence et métaphysique: Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas. In: _____. *L'Écriture et la Différence*. Paris: Seuil, 1967, pp. 117-228.

_____. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

ESKIN, Michael. A language before words: Levinas's ethics as a semiotic problem. *Semiótica* v.129, n.1/4 (2000) 29-49.

FABRI, Marcelo. *Desencantando a ontologia: subjetividade e sentido ético em Levinas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

_____. Linguagem e desmistificação em Levinas. *Síntese*. 28/91 (2001), pp. 245-266.

FARIAS, André Brayner de. *Para Além da Essência. Racionalidade Ética e Subjetividade no Pensamento de Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: PUCRS, 2006 (tese de doutoramento).

_____. O infinito pode ser estético? Entre o *silêncio* e o *dizer* – itinerários da arte em Levinas. *Veritas*, vol. 52, n. 2 (2007), pp. 5-21.

FERON, Étienne. La réponse à l'Autre et la question de l'un (Le paradoxe du langage chez Levinas). *Études Phénoménologiques*. n° 12, 1990, pp. 67-100.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac y Naify Edições, 2000.

GOETHE. *Fausto*. São Paulo : Martin Claret, 2002.

GRITZ, David. *Levinas face au beau*. Paris: L'Eclat, 2004.

GUILLOT, Matthieu. L'anachorèse sonore: Traces de l'audible et horizons révélés. *Revue d'Esthétique* n. 36, 1999, pp. 173-186.

HAND, Seán. Shadowing Ethics: Levinas's View of Art and Aesthetics. In: HAND, Séan (org.). *Facing the Other: The Ethics of Emmanuel Levinas*. Surrey: Curzon, 1996, pp. 63-89.

HANEY, David. Aesthetics and Ethics in Gadamer, Levinas and Romanticism: Problems of Phronesis and Techne. *PMLA – Publications of the Modern Language Association of America*, 114 (1999), pp. 32-45.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesía*. México: FCE, 2006.

_____. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1989.

HERZOG, Annabel. Levinas, Memory and the Art of Writing. *The Philosophical Forum*, vol. XXXVI, n. 3 (2005), pp. 333-343.

HILL, Leslie. "Distrust of Poetry": Levinas, Blanchot, Celan. *MLN*, n.120 (2005), pp. 986-1008.

HUSSERL, Edmund. *Meditações Cartesianas: Introdução à Fenomenologia*. Porto: Rés- Editora, s/d.

KOZIN, Alexander. The sign of the Other: on the semiotic of Emmanuel Levinas's *Phenomenology*. *Semiótica* v.152, n.1/4 (2004), pp. 235-249.

LANNOY, Jean-Luc. D'une ambiguïté. *Études Phénoménologiques*. n° 12, 1990, pp. 11-44.

LARGE, William. *Emmanuel Levinas and Maurice Blanchot: Ethics and the ambiguity of writing*. Manchester: Clinamen, 2005.

LÉVY-BRUHL, Lucien. *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures*. Paris : Presses Universitaires de France, 1951.

LIBERTSON, Joseph. *Proximity : Levinas, Blanchot, Bataille and Communication*. Londres : Martinus Nijhoff Publishers, 1982.

MALLET, Marie-Louise. Ecouter un visage? *Rue Descartes* n. 19, 1998, pp. 175-191.

MENEZES, Magali Mendes de. *O Dizer: Um ensaio desde E. Lévinas e J. Derrida sobre a linguagem estrangeira do Outro, da Palavra e do Corpo*. Porto Alegre: PUCRS, 2004 (tese de doutoramento).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L' •il et l' Esprit*. Paris : Édition Gallimard, 2006.

MURAKAMI, Yasuhiko, *Lévinas phénoménologue*. Grenoble : Jérôme Millon, 2002.

OUAKIN, Marc-Alain. *Méditations érotiques*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1998.

PAYOT, Daniel. «Un fond de nature inhumaine». De l'origine des images. *Revue d'Esthétique* n. 36, 1999, pp. 95-106.

PETITDEMANGE, Guy. L'art, ombre de l'être ou voix vers l'autre? Un regard philosophique sur l'art. Emmanuel Levinas. *Revue d'Esthétique* 36, 1999, pp. 75-94.

PIVATTO, Pergentino. *A Nova Proposta Ética de Emmanuel Levinas*, in *Cadernos da FAFIMC*. Viamão: FAFIMC, n.13, 1995.

_____. *Ser moral ou não ser humano*. *Veritas*, vol. 44, n. 2 (1999), pp. 353-367.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

POIRIÉ, François. *Emmanuel Lévinas : Ensaio e Entrevistas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

POIRIER, Patrick. De l'infigurable visage: ou d'un langage inconnu chez Lévinas et Blanchot. *Études Françaises* n. 37/1, 2001 pp. 99-116.

PONZIO, Augusto. Corps, langage, et alterité chez Emmanuel Levinas. *Semiótica*. v.148, n.1/4 (2004) 137-151.

_____. *Sujet et altérité sur Emmanuel Levinas: suivi de deux dialogues avec Emmanuel Levinas*. Trad. do italiano por Nicolas Bonnet. Paris: L'Harmattan, 1996.

QUINTANA, Mario. *Antologia Poética*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

RICOEUR, Paul. *Outramente: Leitura do Livro Autrement qu'être ou au-delà de l'essence de Emmanuel Levinas*. Trad. por. Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

ROBBINS, Jill. *Altered reading: Levinas and literature*. Chicago/ London: The University of Chicago Press, 1999.

ROLLAND, Jacques. La mort en sa négativité. *Noesis* [Rêvue Electronique de L'Université de Nice] n. 3, 1999. Disponível em <<http://revel.unice.fr/noesis/document.html?id=11>>. Acessado em 07.10.2007.

_____. *Parcours de l'autrement: lecture d'Emmanuel Lévinas*. Paris: PUF, 2000.

ROSENZWEIG, Franz. *La Estrella de la Redención*. Salamanca : Edicione Sigueme, 1997.

SCHMIEDGEN, Peter. Art and Idolatry: Aesthetics and Alterity in Levinas. *Contretemps* n. 3, 2002, pp. 148-160.

SHARPE, Matthew. Aesthet(h)ics: On Levinas' Shadow. *Colloquy* n. 9, 2005, pp. 29-47.

SOUSA, Edson Luiz André de. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumm Editor, 2007.

SOUZA, Ricardo Timm de. *Sentido e Alteridade: dez ensaios sobre o pensamento de Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

_____. *Sobre a construção do sentido: o pensar e o agir entre a vida e a filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Sujeito, ética e história: Levinas, o traumatismo infinito e a crítica da filosofia ocidental*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

_____. *O Tempo e a Máquina do Tempo: estudos de Filosofia e Pós-modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

_____. *Traumatismo e Infinito*, in Cadernos da FAFIMC. Viamão: FAFIMC, n.13, 1995.

SUSIN, Luiz Carlos. *O homem messiânico: uma introdução ao pensamento de Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: EST/ Petrópolis: Vozes, 1984.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp. Uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TOUMAYAN, A. *Encountering the Other: The Artwork and the Problem of Difference in Blanchot and Levinas*. Pittsburg, Penn: Duquesne University Press, 2003.

WALL, Thomas C. *Radical Passivity: Levinas, Blanchot, and Agamben*. New York: State University of New York Press, 1999.

WELTEN, Ruud. Image and oblivion: Emmanuel Levinas' phenomenological iconoclasm. *Literature & Theology* n. 19/1, 2005, pp. 60-73.

WYSCHOGROD, Edith. The art in ethics: Aesthetics, objectivity and alterity in the philosophy of Emmanuel Lévinas. In: PEPERZAK, A. T. (org.). *Ethics as first philosophy: The signifiante of Emmanuel Lévinas for philosophy, literature and religion*. New York: Routledge, 1995, pp. 137-148.