

MAURO CÉSAR DE CASTRO

**GRANDEZA E FALSIDADE DA ARTE:
A QUESTÃO ESTÉTICA NA OBRA 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
2007

MAURO CÉSAR DE CASTRO

**GRANDEZA E FALSIDADE DA ARTE:
A QUESTÃO ESTÉTICA NA OBRA 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 10 de Janeiro de 2007.

BANCA EXAMINADORA

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

Prof. Dr. Nythamar Fernandes de Oliveira (PUCRS)

Prof. Dr. Jayme Paviani (UCS)

*A minha família
e, no centenário do nascimento de Levinas, ao leitor.*

AGRADECIMENTOS

*A meus pais, Josias e Maria, e minhas irmãs, Marta, Marcionília e Matildes;
aos mestres Ricardo Timm, Pergentino Pivatto e Márcio Paiva;
aos colegas do CEBEL, especialmente Evaldo Kuiava, André Farias e Marcelo Fabri;
aos colegas do PPG, Fabrício Pontin, Eneida Braga e Tiegüe Rodrigues;
ao amigo Gelson Pádua, os amigos de Minas e os novos de PoA;
a Márcia Farah e Martha Brizzio;
à PUCRS e ao CNPq.*

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar a constituição da questão estética na obra de Levinas. Levinas apresenta uma austera crítica antiestética a partir da associação entre arte, exotismo e idolatria. A arte seria o campo do silêncio, da imagem, da estátua e do retorno ao mesmo, o que se traduz em negação do sujeito e da ética. Por outro lado, Levinas sugere uma certa “redenção” da arte através da crítica, fazendo convergir estética e ética. O presente trabalho pretende averiguar as recorrências, continuidades, desdobramentos ou rupturas no trato da questão estética nos diversos textos de Levinas e toma como hipótese a interpretação de que as valorações positiva e negativa convivem ao longo de toda sua obra. No primeiro capítulo, enfatiza-se o caráter de *musicalidade* da obra de arte e o fenômeno do exotismo; no segundo, sua *plasticidade* e o fenômeno da idolatria; no terceiro, os conceitos de *obra* e de *crítica* da arte como possibilidade de convergência entre estética e ética.

Palavras-chave: Arte. Estética. Ética. Alteridade. Levinas.

ABSTRACT

The present work has as its aim to investigate the constitution of the aesthetic question in the Levinas' work. Levinas presents a precise antiaesthetic critic from the association between arts, exoticism and idolatry. Arts would be the field of silence, of image, of the return to the same, what leads to a denial of the subject and of ethics. On the other hand, Levinas suggests a kind of "redemption" of arts throughout the criticism, converging aesthetics and ethics. The present work aims to investigate the recurrences, continuities, unfoldings and ruptures in the dealing with the aesthetic question in several texts by Levinas, taking as an hypothesis the interpretation that the positive and negative approaches towards aesthetics converge in Levinas' work. In the first chapter, it is emphasized the *musicality* of the work of art and the phenomenon of exoticism; in the second its *plasticity* and the phenomenon of idolatry; in the third, the concepts of *work* and art *criticism* as the possibility of convergence between ethics and aesthetics.

Keywords: Art. Aesthetics. Ethics. Alterity. Levinas.

SIGLAS DAS OBRAS DE LEVINAS*

- AT - *Altérité et transcendance*
CH - *Cahier de l'Herne*
DE - *De l'évasion*
DEHH - *Descobrindo a existência com Husserl e Heidegger*
DL - *Difficile liberté*
DO - *De l'oblitération*
DVI - *De Deus que vem à idéia*
EE - *Da existência ao existente*
EI - *Ética e infinito*
EN - *Entre nós*
HH - *Humanismo do outro homem*
HS - *Hors sujet*
IH - *Les imprévus de l'histoire*
LC - *Liberté et commandement*
NP - *Noms propres*
OS - *De otro modo que ser o más allá de la esencia*
SMB - *Sur Maurice Blanchot*
TA - *Le temps et l'autre*
TI - *Totalidade e infinito*
TRI - *Transcendência e inteligibilidade*
VI - *Il volto infinito*

* As obras disponíveis em português foram citadas conforme a tradução, e a paginação refere-se às mesmas; quando necessário referir-se ao texto original dessas, em francês, será acrescido “fr” à sigla. Para as demais obras e outros textos em idioma diverso, a tradução é livre do autor deste trabalho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
I. OCASO <i>ou</i> UMA INVASÃO DE SOMBRA.....	13
1. Evasão	13
1.1 <i>Hipóstase e temporalidade</i>	15
1.2 <i>Gozo</i>	16
1.3 <i>Em casa</i>	19
1.4 <i>Alteridade e diacronia</i>	20
2. Exotismo.....	24
2.1 <i>Entretempo e morte na arte</i>	25
2.2 <i>Ritmo</i>	28
II. AURORA <i>ou</i> UMA INVASÃO DE LUZ.....	32
1. Êxodo	32
1.1 <i>Desejo e vestígio do Infinito</i>	33
1.1 <i>Responsabilidade</i>	37
1.2 <i>Epifania do rosto</i>	41
2. Idolatria	44
2.1 <i>Visão e representação</i>	45
2.2 <i>Beleza e idolatria</i>	49
2.3 <i>Interdito</i>	56
III. A OBRA <i>ou</i> ALÉM DO PARADOXO LUSCO-FUSCO	62
1. Dizer	62
1.1 <i>Trauma e testemunho</i>	63
1.2 <i>Entre paradoxo e metáfora</i>	66
1.3 <i>Obra e significação</i>	71
2. Crítica da arte.....	75
2.1 <i>O som como verbo</i>	77
2.2 <i>A imagem como convite</i>	89
CONCLUSÃO.....	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	103

INTRODUÇÃO

“A questão é o desejo do pensamento.”
(Maurice Blanchot)

Não há hoje como se empenhar nas práticas filosóficas, artísticas e culturais sem se colocar em questão as possibilidades e tarefas das mesmas frente às solicitações e metamorfoses de um mundo marcado pela crise do sentido e falência dos sistemas representativos. A obra de Levinas se insere nesse cenário e propõe que “antes da Cultura e da Estética, a significação situa-se na Ética, pressuposto de toda Cultura e de toda significação” (HH: 67). Mas como compreender esse “antes”, esse “pressuposto”? Como fundamento, isto é, a ética funda a estética e a cultura? Como restrição, isto é, não há sentido fora do plano ético? O desenvolvimento da pesquisa parte desse confronto estabelecido por Levinas entre estética e ética, de modo que sua discussão deve levar tanto ao aprofundamento da estética quanto da ética. Pensar a questão estética na obra de Levinas significa questionar o lugar e a legitimidade da própria arte, assim como suas implicações no âmbito ético.

O tema da estética não está dentre os mais abordados por Levinas, porém nunca lhe foi indiferente, surgindo várias vezes em suas reflexões como implicação das questões fundamentais. Os textos de Levinas dedicados à questão estética não são tão raros como parece à primeira vista, e breves menções a respeito são recorrentes. O mais conhecido é do início de sua obra – o artigo *La réalité et son ombre* (1948)¹. Ali Levinas apresenta uma austera crítica antiestética. A arte seria o campo do silêncio (em oposição ao conceito), da

¹ In: IH: 107-27.

imagem (em oposição ao objeto), da estátua (em oposição ao tempo) e do retorno ao mesmo (em oposição à alteridade). Para Levinas, isso se traduz em negação do sujeito e, conseqüentemente, da ética. Em outros momentos, por outro lado, Levinas sugere uma certa “redenção” da arte através da crítica e, por vezes, elogia a literatura e a poesia. Se a arte é o campo do silêncio, seria pela palavra que a obra se inseriria no mundo humano. Pela crítica, a estética seria trazida à ética. Entretanto, não dedicou a isso maiores especulações.

Uma forte impressão é geralmente deixada no leitor pela crítica voraz à arte presente no artigo *La réalité et son ombre*, muitas vezes apontado por alguns comentadores como referência maior da concepção estética levinasiana. Porém, ainda que altamente relevante aquele texto, não devem ser ignorados os desdobramentos da questão ao longo do desenvolvimento da obra de Levinas. Interpretar esses desdobramentos constitui-se em uma tarefa especulativa intrigante. A dificuldade da questão está no caráter elíptico do texto levinasiano e na dispersão das suas referências à estética. Diante disso, a tarefa que se apresenta ao estudioso da obra de Levinas é a de averiguar as recorrências, continuidades, desdobramentos ou rupturas apontadas pelas questões em aberto mediante uma paulatina leitura dos textos. É isso o que se pretende no presente trabalho através da análise crítica e interpretativa das obras de Levinas. Ler lado a lado os diversos textos não significa ignorar os contrastes existentes, mas sim fazer perceber o processo de argumentação que constitui o filosofar do autor.

Uma possível orientação de leitura é a proposta por Françoise Armengaud (1999), segundo a qual há elementos no curso da obra de Levinas que indicariam uma evolução da sua concepção estética. Ela aponta três linhas de reavaliação do problema: a) a reflexão sobre a

sensibilidade, ou “quando o *ver* se faz *tocar*”; *b*) a reflexão sobre a poesia, ou “quando a linguagem se faz arte”; *c*) o exercício da crítica, ou “quando a filosofia se faz escrita da arte”. Ou seja, da ética levinasiana derivaria uma estética pelos vetores da sensibilidade (confluência entre toque e obra), da linguagem (confluência entre dizer e dito) e da crítica da arte (confluência entre arte e filosofia). Essa hipótese se faz presente, de um modo ou de outro, na interpretação da maioria dos comentadores e também auxilia em alguns aspectos o presente trabalho.

Entretanto, numa leitura mais atenta, pode-se perceber não se tratar nem de abandono, nem de repetição da crítica, e sim de uma retomada reflexiva a partir das questões iniciais em busca de novos elementos no diálogo com outras questões ainda não abordadas. Ademais, ainda que vindo a reconhecer uma positividade na arte, Levinas nunca perderá de vista a ética como filosofia primeira. Mais do que uma crítica veemente, parece fazer-se presente um pensamento de tensão. Onde a leitura proposta por Raffaella di Castro (1997), a qual destaca o fato de conviverem, ao longo de toda a obra de Levinas, a crítica estética “negativa” e a reflexão estética “positiva”, seja entre textos de uma mesma época, seja num mesmo texto. A presente pesquisa segue esta hipótese de leitura.

O presente trabalho tem por objetivo central investigar a constituição do problema estético na obra de Levinas. Outros objetivos secundários também permeiam o estudo ora apresentado, tais como: analisar as razões da crítica antiestética levinasiana; elucidar os conceitos de arte e obra nos textos do filósofo; perscrutar a existência de elementos na sua obra que ofereçam um contraponto positivo à crítica negativa da estética; analisar e discutir o confronto estabelecido pelo autor entre ética e estética.

O termo *estética* é usado neste trabalho em sentido estrito, enquanto filosofia da arte, sem ignorar o campo de relações que o conceito engloba. Porém, para fins de delimitação do problema, é a pergunta pela arte propriamente dita que conduz esta pesquisa e a abordagem da estética em suas outras acepções (sensibilidade, sensação, afecção etc.) é interessada na primeira.

A “questão estética”, que se constitui no objeto deste trabalho, é uma pergunta pela questão da questão. Isto é, quais são os pontos de tensão na filosofia de Levinas que levam a por a arte em questão? Nesse sentido, as três partes em que se dividem o presente trabalho desenvolvem-se cada uma na tentativa de elaborar a questão a partir de um ponto e, no conjunto do trabalho, aprofundar o alcance da questão principal. O primeiro capítulo parte da relação entre sujeito e mundo, diante da qual *evasão* e *exotismo* se apresentaram como possibilidades contemporâneas e contrárias no ser. O segundo capítulo parte da relação entre Eu e Outrem e, novamente, *êxodo* e *idolatria* se contrapõem como possibilidades de relação com a alteridade. O terceiro capítulo traz, por fim, a figura do Terceiro, diante do qual as instâncias anteriores são novamente postas em questão. Mediante isso, a questão estética é constituída em cada um dos três. No primeiro, enfatiza o caráter de *musicalidade* da obra de arte e o fenômeno do exotismo; no segundo, sua *plasticidade* e o fenômeno da idolatria; no terceiro, os conceitos de *obra* e de *crítica* da arte como possibilidade de convergência entre estética e ética.

I

OCASO *ou* UMA INVASÃO DE SOMBRA

“Às seis horas da tarde hiberna, as brumas difusas tornam os espaços mais impenetráveis, e o choque suave entre as luzes moribundas do dia e os focos nascentes das luzes da noite contribui para a criação de uma atmosfera indefinível, sem certezas prévias: um nascedouro.”

(R. Timm de Souza)

“Da arte não há despertar, porque nela não dormimos, embora sonhássemos.”

(Fernando Pessoa)

1. Evasão

A questão elaborada em *De l'évasion* (1935), a qual pode ser considerada a obra inaugural da filosofia levinasiana, enuncia uma inquietação que delineará um longo caminho de reflexão. A questão parte da recusa à concepção de um ser auto-suficiente e de um sujeito auto-referente. Pode-se percebê-la já sendo intuída desde os escritos anteriores de Levinas (em sua maioria estudos fenomenológicos), porém é a idéia de *evasão* que marca seu pensamento próprio. A necessidade de saída do ser, necessidade de *excedência* (DE: 73), será reassumida nos escritos posteriores com novas e cada vez mais radicais conotações até culminar décadas depois na idéia de um *Autrement qu'être* (1974). Nesse sentido podem ser lidas as obras seguintes, *De l'existence à l'existant* (1947) e *Le temps et l'autre*

(1947), sendo que esta consoma definitivamente a direção do pensamento levinasiano: a questão maior é a *alteridade*.

A intenção de se estabelecer uma relação entre os referidos textos é fazer perceber um caminho de pensamento que se vai delineando ao longo da obra levinasiana nestes três vetores que orientarão parte do presente trabalho: *evasão*, *exotismo* e *êxodo*².

A leitura dos primeiros escritos de um filósofo faz perceber ali suas intuições iniciais e, no caso de Levinas, seu entusiasmo e sua inquietação diante da fenomenologia e da tarefa de superar-lhe os limites. A atenção aos mesmos se faz necessária no presente trabalho especialmente para a compreensão da gestação da questão em torno da arte apresentada no artigo *La réalité et son ombre* (1948), repercutindo inversamente a idéia de evasão. Aliás, o termo evasão foi emprestado da linguagem da crítica literária da época³ (DE: 70) e assumido pelo autor com um significado próprio. A questão estética está presente desde o início da obra levinasiana. Dez anos separam *De l'évasion* e *La réalité et son ombre*, mas são os anos da Segunda Guerra Mundial, quando Levinas foi mantido prisioneiro como oficial francês pelos alemães (1939-45), e durante os quais escreveu *De l'existence à l'existant* e concebeu certamente as idéias dos textos publicados no imediato pós-guerra.

² Vale observar a adveniência desses termos. Levinas indica que o termo exotismo é usado no seu sentido etimológico (EE: 62). A raiz é grega, do advérbio ἔξω (= fora, exterior), também usado como prefixo, depois herdado pelo latim (*ex-*) e, por conseguinte, pelas línguas neolatinas. Donde o adjetivo ἔξωτικός (com o mesmo sentido do radical e também de estrangeiro), transferido para o latim *exoticus* e o francês *exotique*. A formação do substantivo *exotisme* é francesa; remete ao substantivo ἡ ἐξώθησις (= ação de impelir fora, expulsar). Do mesmo prefixo (ἔξ+ὁδός = caminho) vem *exode* (ὁ ἔξοδος = saída, retirada, partida). Já *évasion* vem do latim *evasio* (= fuga, escapada, saída), por sua vez derivado do verbo *evadere* (no francês, *évader*), o qual conserva em forma mais abreviada o prefixo grego. (Cf. BAILLY, 1954; SARAVIR, 2000).

³ Denomina-se literatura ou espetáculo *d'évasion* aquela obra que permite fugir do cotidiano e se divertir sem esforço. O conceito de *exotismo* cunhado por Levinas aproxima-se dessa acepção de evasão.

1.1 Hipóstase e temporalidade

Em *De l'existence à l'existant*, marcado pelo horror da Shoah (Holocausto), Levinas apresenta o fundamental conceito de *il y a* (há) para expressar o drama da existência sem existente e sem mundo, do ser “em geral”, neutro, anônimo e impessoal: “*Há* em geral, sem que importe o que há, sem que se possa juntar um substantivo a este termo: *há*, forma impessoal como ‘chove’ ou ‘faz calor’” (EE: 68).

A noite expressa, por excelência, o anonimato radical, uma espécie de “campo de força” em que tudo se confunde e anula. Quebram-se todas as redes de sentido e de relações possíveis; não há mais mundo, nem mesmo espaço para expressão da subjetividade ou da exterioridade:

Quando as formas das coisas são dissolvidas na noite, a escuridão da noite, que não é um objeto nem a qualidade de um objeto, invade como uma presença. Na noite, quando estamos presos a ela, não lidamos com coisa alguma. Mas esse nada não é um puro nada. Não é mais *isto*, nem *aquilo*; não há ‘alguma coisa’. No entanto, esta universal ausência é, por sua vez, uma presença absolutamente inevitável. Esta não é o correlato dialético da ausência e não é por um pensamento que a apreendemos. Ela está imediatamente ali. Não há discurso. Nada responde. Mas esse silêncio, a voz desse silêncio é ouvida e apavora como o ‘silêncio desses espaços infinitos’ de que fala Pascal. (EE: 68)

O anonimato do ser é rompido quando o existente se erige diante da existência, na hipóstase – “o evento pelo qual o expresso por um verbo torna-se um ser designado por um substantivo” (EE: 99-100). Significa que o sujeito se afirma como Eu, como consciência e liberdade. Isso se dá efetivamente no presente assumido pelo sujeito como instante de auto-referência: “O ‘presente’ e o ‘eu’ são o movimento da referência a si mesmo que constitui a identidade” (EE: 97). A figura do sono, segundo o autor, expressa este ato de posição, pois implica assumir um lugar de repouso, uma condição; contrasta com a insônia, como vigília anônima do ser e incapacidade de se sair dele.

1.2 Gozo

Em toda sua obra, Levinas busca um constante distanciar do ser através da crítica à categoria de totalidade trazida pela Ontologia, a qual expressa o formalismo do ser que reduz o ente a mero participante de um gênero. Da ruptura da totalidade depende a subjetividade do humano⁴. Em *Totalité et Infini*, o ser é comparado ao estado de guerra, que anula a exterioridade do Outro e destrói a identidade do Mesmo:

Os indivíduos reduzem-se aí a portadores de formas que os comandam sem eles saberem. Os indivíduos vão buscar a essa totalidade o seu sentido (invisível de fora dela). A unicidade de cada presente sacrifica-se incessantemente a um futuro chamado a desvendar o seu sentido objetivo. (TI: 10)

Viver à margem do ser, fora do formalismo e impessoalidade de uma categoria significa, em primeiro momento, viver em si, ser Eu Mesmo. A primeira abordagem da subjetividade enquanto ipseidade, tematizada na segunda seção de *Totalité et Infini*, parte da interioridade e persegue a possibilidade de rompimento com o ser na hipóstase do ente mediante suas relações *egoístas*. Essa perspectiva contempla um objetivo ulterior: é de grande importância indagar-se em que medida é possível uma interioridade do Eu que não se converta em solipsismo, mas que, ao invés, torne possível uma relação com Outrem verdadeiramente ética.

⁴ Levinas recusa-se a pensar a subjetividade subordinada ao ser e critica o *Dasein* de Martin Heidegger: “O esforço heideggeriano consiste em pensar a subjetividade em função do ser, do qual aquela traduz uma ‘época’” (OS: 62; ver ainda HH: 113-5). Não obstante, Levinas conserva em sua filosofia influências da analítica existencial heideggeriana, assim como do método fenomenológico de Edmund Husserl, porém distancia-se de ambos essencialmente. Jean-Luc Marion (Prólogo, In: ARNÁIZ, 1988: 11-7) percebe esta ruptura no desenvolvimento da obra levinasiana em três momentos. Primeiramente Levinas busca superar o conceito husserliano de intencionalidade e romper com o solipsismo do *ego*. Retoma a concepção de ego para concebê-lo antes de tudo como uma abertura ao Outro, mais que como consciência constituinte dos objetos do mundo. Assim, rompe também com Heidegger, que pensara o *Dasein* não mais que se abrindo ao mundo e através dele ao ser. Em segundo lugar, Levinas contesta que o ser ofereça o último fundamento ao homem, ou seja, que a ontologia seja fundamental – rompendo com o projeto heideggeriano. Levinas prevê o risco de o *Dasein*, apropriando-se do ser, impor-se como princípio em detrimento eventual de qualquer Outro. Enfim, far-se-á necessário para Levinas abandonar todo e qualquer discurso sobre o ser e tentar dizer a realidade *outramente que ser*. Será, portanto, de grande importância descobrir o Infinito como instância última da filosofia mediante a ética.

É na relação com o mundo que Levinas percebe o surgimento da interioridade do sujeito, a qual é condição de uma vida separada (contrária à participação no ser). De fato, “vivemos de ‘boa sopa’, de ar, de luz, de espetáculos, de trabalho, de idéias, de sono, etc.” (TI: 96), contudo a relação primeira do Eu para com o mundo não é de representação ou de instrumentalidade, a sua necessidade primeira não é de tomada de consciência do mundo ou de realização de um fim; as coisas primeiramente se oferecem ao prazer. *Viver de...* é a estrutura transitiva da vida que se realiza no gozo (*jouissance*) de seus complementos. Em toda relação de prazer há, de certa forma, um princípio de alimentação: o Eu reconhece nas coisas um outro, uma energia diferente e, alimentando-se delas, transmuta-as em Mesmo, em “a minha energia, a minha força, eu” (TI: 97). O gozo é esta maravilha da vida e nisto consiste a felicidade do Eu: na satisfação gratuita e imediata de suas necessidades (TI: 101). “Fruir sem utilidade, em pura perda, gratuitamente, sem remeter para mais nada, em puro dispêndio – eis o humano” (TI: 118).

A necessidade (*besoin*) não se reduz à mera fisiologia ou biologia, nem se dá como causa para um efeito. O gozo, como satisfação das necessidades, é já um primeiro momento de transcendência: “De fora, a fisiologia ensina-nos que a necessidade é uma falta”, porém, “o fato de o homem poder ser feliz com as suas necessidades indica que o plano fisiológico é transcendido pela necessidade humana, que, a partir da necessidade, estamos fora das categorias do ser” (TI: 100). A necessidade do Eu em relação ao mundo traz em si a ambigüidade de dependência e independência. Por um lado, o Eu depende do mundo que o completa e satisfaz, ele tende para o mundo (intencionalidade), mas por outro, retorna para si reafirmando sua alteridade em relação a seus conteúdos (interioridade) e é capaz inclusive de se abster dos mesmos. “Viver de... é a dependência que se muda em soberania, em felicidade essencialmente egoísta” (TI: 100).

Levinas atribui à individualidade do gozo o princípio de individuação dos sujeitos: “E porque a vida é felicidade, é pessoal. A personalidade da pessoa, a ipseidade do eu, mais do que a particularidade do eu e do indivíduo, é a particularidade da felicidade e do gozo” (TI: 101)⁵. “É o psiquismo, e não a matéria, que traz um princípio de individualização” (TI: 46). O gozo é de suma importância para a constituição do sujeito, pois só um ser egoísta e soberano é capaz de viver separado e possuir uma identidade.

A intencionalidade do gozo se distingue da intencionalidade da representação. Segundo a crítica de Levinas,

a tese husserliana sobre o primado do ato objetivante [...] leva a filosofia transcendental à afirmação – tão surpreendente após os temas realistas que a idéia de intencionalidade parecia abordar – de que o objeto da consciência, distinto da consciência, é quase um produto da consciência, como ‘sentido’ emprestado por ela, como resultado da *Sinngebung* (TI: 108).

Na representação, o objeto perde sua oposição ao sujeito, pois o outro é identificado com o Mesmo, uma vez reduzido pela consciência a um noema. Já no gozo, o sujeito feliz e os conteúdos com que se satisfaz não se confundem. A ambigüidade dependência/independência inerente ao gozo afirma a exterioridade como não constituída pelo Eu (TI: 112). Ainda que no gozo o Mesmo determine o outro, há um extravasar de sentido naquilo de que se alimenta. Ao invés de “consciência de...”, “viver de...”. Esta afirmação terá importante ressonância na relação social do Eu com o Outro, cuja exterioridade é absoluta e de nenhum modo pode ser constituída nem determinada pelo Mesmo.

⁵ A versão portuguesa traduz *jouissance* por “fruição”, mas preferiu-se aqui alterá-la e usar “gozo” a fim de distinguir da fruição estética.

1.3 *Em casa*

A condição paradisíaca de gozo é colocada em risco diante do futuro incerto. A “preocupação do amanhã” leva o Eu a trabalhar para vencer a insegurança e instaurar a posse, exigindo do sujeito a possibilidade de recolher-se num espaço próprio a partir do qual possa abordar a extraterritorialidade. Tal recolhimento realiza-se como casa: “O homem mantém-se no mundo como vindo para ele a partir de um domínio privado, de um ‘em sua casa’, para onde se pode retirar em qualquer altura” (TI: 135). Surge, então, uma nova relação do sujeito com o mundo: a economia⁶.

Para que se realize a interioridade do sujeito, não basta construir e possuir uma casa enquanto edifício; não é o isolamento da casa que suscita o recolhimento – “Há que inverter os termos: o recolhimento, obra de separação, concretiza-se como existência econômica. Porque o eu existe recolhendo-se, refugia-se empiricamente na casa” (TI: 136-7). A partir desse recolhimento, o edifício recebe a significação de *morada* e delinea a separação do sujeito enquanto vida *em sua casa*, isto é, vida interior. A casa faz-se, então, um espaço de intimidade e familiaridade, onde o Eu se identifica plenamente; a casa é o Mesmo, nela “o eu espalha e espelha em todas as coisas o seu próprio eu” (SUSIN, 1984: 54).

Mais que recolhimento, a *morada* refere-se ainda a um acolhimento. A familiaridade que a *morada* instala supõe uma intimidade, e isto se dá através da presença do Outro. Na intimidade com Outrem, a *morada* se faz lar, lugar de aconchego, doçura, acolhimento. “E o outro, cuja presença é discretamente uma ausência e a partir da qual se realiza o

⁶ A etimologia da palavra *economia* (no francês, *économie*) remete a seu sentido original: do grego, οἰκονομία (*oikos* = casa, *nómos* = medida).

acolhimento hospitaleiro por excelência que descreve o campo da intimidade, é a Mulher” (TI: 138). O feminino é a própria doçura que torna possível o recolhimento e o acolhimento no seio da casa. A ambigüidade da ausência na presença, ou do recolhimento no acolhimento, marca a própria ambigüidade do sujeito, cuja porta ao exterior deve estar a um tempo aberta e fechada:

É preciso que a interioridade, ao assegurar a separação [...], produza um ser absolutamente fechado sobre si próprio, que não tira dialeticamente o seu isolamento da sua oposição a Outrem. E é necessário que tal encerramento não impeça a saída para fora da interioridade, para que a exterioridade possa falar-lhe, revelar-se-lhe, num movimento imprevisível que o isolamento do ser separado não poderia suscitar por simples contraste. (TI: 132)

Nesta ambigüidade está a peculiaridade da constituição da subjetividade abordada por Levinas como casa. É certo que o sujeito “pode fechar-se no seu egoísmo, ou seja, na própria realização do seu isolamento” (TI: 154), mas essa possibilidade não atesta o erro da separação, e sim a sua verdade e o seu radicalismo; “a possibilidade para a casa de se abrir a Outrem é tão essencial à essência da casa, como as portas e as janelas fechadas” (TI: 154). Ademais, embora absoluto (enquanto separado), “O Mesmo não é o Absoluto [...]”; a sua realidade não é total na sua existência econômica. É apenas ao abordar Outrem que me ajudo a mim mesmo” (TI: 160). A vida interior não consiste na situação última do sujeito, e sim na sua condição.

1.4 Alteridade e diacronia

A passagem da existência ao existente inaugura o tempo. Contudo, no Eu, como auto-presença a si mesmo, o tempo só se dá como presente; toda referência ao passado e ao futuro remete para este instante identificador. De que modo o tempo se dá plenamente? A

última parte de *De l'existence à l'existant* já anunciava a resposta, mas seu desenvolvimento só apareceria em *Le temps et l'autre*.

A tese de Levinas é que, face à ambigüidade da presença/ausência do Outro, o tempo triunfa como ruptura e descontinuidade mediante a morte, o *eros* e a fecundidade. *Le temps et l'autre* se inicia retomando o tema da hipóstase com o acréscimo de alguns aspectos, por exemplo a análise do gozo (TA: 45s), que viria a ser desenvolvido mais tarde em *Totalité et Infini*. Porém é a partir da metade da obra que Levinas oferece o novo daquele texto. A análise do sofrimento do sujeito marca uma transição. Por um lado, “o sofrimento físico, em todas as suas gradações, é uma impossibilidade de destacar-se do instante da existência” (TA: 55), ou seja, é uma incrustação no presente em que se sofre. Por outro, a dor é iminência de um porvir, é anúncio da proximidade da morte.

O incógnito da morte significa que “o sujeito está em relação com aquilo que não vem dele. Podemos dizer que está em relação com o mistério” (TA: 56). Como condição emergente, inevitável e imprevisível do sujeito, a morte perturba e questiona a virilidade e o poder do Eu. Não que diante da morte não haja nada a se fazer, não se trata de uma impotência frente a uma fatalidade. “No aproximar-se da morte, o importante é que em um certo momento não *podemos mais poder*” (TA: 62). A morte *por vir* põe o sujeito em relação com algo que extrapola qualquer criação ou projeto seu. O porvir é uma incerteza do tempo, uma estranheza, ou ainda, uma alteridade: “Há um abismo entre o presente e a morte, entre o eu e a alteridade do mistério” (TA: 73).

A morte instaura o paradoxo que permite a instauração do tempo. O sujeito sofre, está só enquanto Eu, mas porque mortal não está encerrado no presente. Eis a situação que torna

possível a saída do Eu de sua solidão para entrar em relação com o Outro⁷. Essa relação, a bem dizer, já é o tempo. O elã do tempo, frente ao abismo entre o instante presente e o instante da morte, dá-se na relação com Outrem. A figura apresentada por Levinas para expressar a relação é o amor: “O Eros, forte como a morte, nos fornecerá a base da análise desta relação com o mistério” (TA: 64)⁸.

No amor, embora o desejo busque comprazer-se na carícia, o Eu não toma posse, pois a amada lhe escapa sempre. Entretanto, segundo Levinas, “Aquilo que é apresentado como o fracasso da comunicação no amor constitui precisamente a positividade da relação. Essa ausência do outro é precisamente sua presença como outro” (EE: 113). A diferença entre o gozo e o eros, entre a sensação e a carícia está em que naquele o objeto para o qual intenciona se identifica com o sujeito. Já no eros e na carícia, o “objeto” da intencionalidade não está *dado*, é sempre inacessível, inapreensível, sempre porvir (TA: 82). Isso porque o Outro não se deixa possuir nem re-presentar; está presente e ao mesmo tempo ausente na sua recusa de ser conteúdo, é exterioridade. A feminidade, no seu apresentar-se escondendo-se, é a situação na qual a alteridade do Outro aparece na sua pureza. A dualidade não se funde nem se neutraliza na relação, esta é sempre irrecíproca, anacrônica e assimétrica (TA: 77s).

A última figura da alteridade trazida por *Le temps et l'autre* configura ainda uma outra forma de relação entre alteridade e tempo. A fecundidade apresenta-se como a

⁷ Vale observar que neste momento inicial não aparece ainda um aspecto a respeito da morte que se tornará preponderante mais tarde na obra de Levinas, qual seja, a relação do eu com a morte do outro como assunção da responsabilidade diante do imperativo do “Tu não matarás” (cf. p. e. TI: 211ss). O irônico está em que o autor questionava “como é possível que a abordagem principal da nossa relação com a morte tenha escapado à atenção dos filósofos” (TA: 42) e parece que ele mesmo ainda não se tinha dado conta do alcance da reflexão que iniciara.

⁸ Cfr. *Cânticos* 8, 6: “o amor é forte como a morte”.

possibilidade de um Eu permanecer num Outro sem que se anulem mutuamente. Decerto o pai está presente no filho, porém este não é simplesmente obra sua, como o é um poema ou uma obra de arte, nem mesmo é sua propriedade. Trata-se de um Outro que, tendo advindo do Eu, não é, todavia, seu *alter ego*. (TA: 86). Para além da expectativa e do empenho do pai, o filho se apresenta como um porvir. Mas não é também um evento isolado, pois nasce de uma relação de eros e é ele próprio relação de alteridade com os pais. Levinas entende isso como uma descontinuidade no tempo, ultrapassando até mesmo a morte e, assim, instaurando uma dimensão temporal que transcende o intervalo anteriormente dito; o tempo transcende o entretempo⁹.

⁹ Levinas se contrapõe à concepção de temporalidade husserliana. Na *Fenomenologia da Consciência do Tempo Imanente*, Husserl analisa o tempo enquanto objetual, colocando entre parênteses o transcendente e voltando-se para o ato de percepção da consciência, na qual somente o tempo pode ser dado. O tempo se manifesta na consciência como duração mediante sucessivos atos. Cada ato de *percepção* do objeto gera uma impressão na consciência; mesmo após a percepção, o objeto é retido pela memória e permanece presente, embora não com a mesma vivacidade. Do mesmo modo, cada impressão gera na consciência uma expectativa, ao que Husserl denomina *protensão*. Se se vê um objeto e piscamos os olhos (HUSSERL, 1959: 54), pode-se notar este processo. No momento em que o objeto é mirado, ele está presente à consciência pelo ato de percepção. No instante seguinte, quando os olhos são fechados, o objeto não se esvai simplesmente, ele é recordado, remetendo a consciência àquele ato em que o objeto foi percebido. E já há na consciência a expectativa de um ato subsequente, em que o objeto não será percebido do mesmo modo, mas alterado e assim sucessivamente. Contudo, cada ato é particular – é na percepção que o objeto é originalmente constituído e a sua representação o atualiza, torna o objeto presente à consciência de modo similar, mas não como uma nova percepção, e sim como um novo ato, a *retenção* (ib.: 89). A sucessão percepção-retenção-protensão constitui para a consciência o fenômeno do tempo. No agora (ato presente) o ato anterior é retido como passado e o ato ulterior é esperado como porvir. O agora anterior “já não é”, porém também é “ainda aí” pela retenção; o agora posterior é um “ainda não”, porém também é “já aí” pela protensão (DEHH: 185). A descrição de Husserl acaba por identificar o tempo com o processo do conhecimento. O tempo, enquanto fenômeno, apresenta-se *imanente* à própria consciência. Na constituição do tempo, intenção e acontecimento coincidem, pois o tempo é o próprio modo da consciência de sentir seu objeto, “o fluxo do vivido é consciência do tempo” (DEHH: 185), é “a própria temporalização” (DEHH: 186).

2. Exotismo

A arte como questão é posta pela primeira vez em *De l'existence à l'existant*, no tópico intitulado *L'exotisme*, o qual pode ser visto como uma preparação para a crítica antiestética enfatizada no artigo *La réalité et son ombre*. Embora Levinas não volte a dedicar um trabalho à questão da arte tal como o fez em *La réalité et son ombre*, ela continua presente em abordagens breves e secundárias e suas reflexões iniciais nunca serão perdidas de vista, ainda que com novas nuances¹⁰.

A crítica levinasiana da arte se inicia acentuando o caráter imagético da obra. O pressuposto é de que a arte interpõe entre o sujeito e os objetos uma imagem desses, retirando-os da perspectiva do mundo. Há na arte uma dimensão de evasão: “Alcançamos, por aí, a experiência mais corrente e mais banal do prazer estético. É uma das razões que fazem aparecer o valor da arte. [...]. Libera. Fazer ou desfrutar uma novela ou um quadro – é não ter que conceber, é renunciar ao esforço da ciência, da filosofia e do ato” (EE: 63-4). Entretanto, supõe uma admiração em silêncio e um recuo da reflexão. A estética privilegia a sensação e a toma em si mesma como objeto, de modo que a intencionalidade se perde e retorna à impessoalidade do elemento. O movimento estético é um *exotismo*, um modo de “arrancar-nos do mundo” (EE: 61). Traduz-se, assim, num passo atrás com relação ao movimento de evasão do ser, numa espécie de evasão ao inverso ou obstáculo à evasão. A descrição estética de Levinas se apresenta trágica, associando arte e *il y a*.

¹⁰ Em alguns textos posteriores, Levinas, ao tratar da arte, remete o leitor ao artigo *La réalité et son ombre*; ver DL: 408; TI: 200; AE: 235; AT: 137.

2.1 *Entretempo e morte na arte*

Visto que o tempo é um mais além do instante, a arte por sua vez é interpretada por Levinas como um mais aquém. Levinas contrapõe o instante na melodia ao instante do esforço no trabalho. Segundo o autor, a música se aproxima de um jogo de evanescência: “Os instantes da melodia só estão aí para morrer” (EE: 34). Ora, também o instante do existente se desvanece. Porém na música o instante nunca se consuma, ele só existe enquanto anulado na expectativa do instante seguinte, o que configura a duração da melodia. Já para o sujeito, a duração na execução da obra laboral é assumida em cada instante de esforço enquanto presente. Cada ato é uma parada de posição e realização, “rompendo e reatando o fio do tempo” (EE: 35). Na execução da música, essa posição não é possível, os instantes nunca são assumidos de modo presente¹¹.

Levinas afirma que “toda obra de arte é, ao final de contas, estátua – uma suspensão do tempo, ou melhor, seu adiamento sobre si mesmo” (IH: 119). Conforme visto, na hipóstase do sujeito o instante apresentou-se como constante renovar-se e, na presença do Outro, como porvir. Na arte, por sua vez, um determinado instante é capturado na obra de modo a conservar-se sempre nela e passa, paradoxalmente, a perdurar infinitamente imóvel. O porvir é suspenso: “eternamente estará Laocoonte prendido no laço das serpentes, eternamente a Gioconda sorrirá” (IH: 119).

¹¹ Também nesse ponto Levinas se contrapõe a Husserl. Ao longo da *Fenomenologia da Consciência do Tempo Imanente*, Husserl remete freqüentemente ao exemplo da música para descrever a constituição do tempo. Na constituição da melodia, “Ao apreender o tom que agora aparece, que agora é escutado, por assim dizer, fundem-se a recordação primária dos tons recentemente ouvidos, no modo de símile, e a expectativa (protenção) relativa aos tons ainda deficientes” (HUSSERL, 1959: 84). Sem este elo de duração temporal, a melodia não seria mais que uma sucessão fragmentada de tons. A unidade da melodia percebida pela consciência corresponde à apreensão do fenômeno da duração do tempo que constitui a própria consciência. Já para Levinas, tal correspondência não procede porque o tempo não é imanente, mas sim transcendente ao eu.

A “estátua”, como figura da inércia, não se restringe às artes plásticas. Segundo o autor, mesmo quando se tenta introduzir o tempo nas artes não-plásticas, seja na música, literatura, teatro ou cinema, a fixidez da imagem se conserva. Sob pretexto de se reproduzir a duração do tempo, este é substituído por uma repetição infinita do enredo, o qual, por sua própria natureza de obra, está fadado à duração que lhe foi atribuída na sua concepção. Não há remissão possível para os personagens, seu destino está para sempre encerrado no intervalo determinado da obra. Assim, não só os objetos como também o próprio tempo é transformado em imagem. O tempo interno à obra torna-se uma caricatura do tempo e o porvir é substituído pelo destino (IH: 120).

Para Levinas, arte e sonho se aproximam, ou melhor, arte e pesadelo: “E aí convém ainda aproximar arte e sonho: o instante da estátua é o pesadelo” (IH: 121). Vale lembrar que o autor usara a figura da insônia como expressão da vigília anônima diante do *il y a*, em que os objetos do mundo escapam ao sujeito e ele próprio é extinto diante da impessoalidade do ser (EE: 79-81). A figura do pesadelo surge agora para indicar a retração da arte ao elemental, ao nível impessoal do ser, anterior ao posicionamento do existente diante da existência. Por que pesadelo e não simplesmente insônia? Embora esta relação não esteja explicitada no texto, a sugestão parece ser de que na arte a vigília é mediada por imagens. Além de na obra o ser não se revelar à luz da consciência, obscurece-se sobremaneira travestido na imagem, de modo que a obra acaba por se apresentar como o reverso da verdade do ser – “um entardecer, uma invasão de sombra” (IH: 110). Tal figura remete àquela da noite como experiência do *il y a*, do “horror das trevas” (EE, 68-9). Não obstante, a estética não se identifica à figura do sono, anteriormente visto como tomada de posição do sujeito num lugar de repouso, pois na arte o sujeito não assume uma posição no mundo; ao invés, o mundo lhe é arrancado por debaixo dos pés – como em um pesadelo.

A sombra remete ao evento da morte. Se em *Le temps et l'autre* a morte manifestou-se como alteridade, em *La réalité et son ombre* a arte é identificada à morte em sentido diverso. Quando Levinas afirma que a arte está fadada à repetição do destino inerente à obra, conclui que a vida da obra é já morte. A morte não assume aqui o caráter de porvir, mas de inércia, de estátua. A bem dizer, a obra não tem vida, apesar do intuito do artista de conferir-lhe uma. Isso porque nela o tempo não se realiza, seja porque em sua fixidez o instante não se esvai e não se renova, seja porque, na música, ele se esvai antes mesmo de ser assumido como instante presente. A estátua é uma vida sem vida, uma caricatura da vida: “Uma presença que não se recobre a si mesma e que se transborda por todos os lados, que não tem em mãos os cordões da marionete que é” (IH: 120). Quando assumida no tempo, a morte remete a uma transcendência, mas quando destituída dele, o porvir permanece imanente. A transcendência do tempo significa que o porvir é “promessa de um presente novo”, ao passo que na arte a renovação é negada, numa eterna duração do intervalo, jamais acabado – “algo de inumano e monstruoso” (IH: 120).

Levinas aponta ainda outro aspecto na relação entre arte e morte. Diante da morte – agora tomada como evento concreto da existência humana no mundo – o homem parece tentar negá-la através da arte. É como se a obsessão em dar à obra uma duração infinita se mostrasse como uma relutância em encarar a finitude e uma tentativa de superar a morte despojando-a do poder de interromper a vida. Nesse sentido, arte e paganismo se aproximam:

O fato de que a humanidade haja podido dar-se uma arte revela no tempo a incerteza de sua continuação e como que uma morte duplicando o impulso da vida – a petrificação do instante no sentido da duração – castigo de Níobe –, a insegurança do ser pressentindo o destino, a grande obsessão do mundo artista, do mundo pagão. (IH: 123)

2.2 Ritmo

A idéia de ritmo é evocada por Levinas para expressar o modo como a obra de arte afeta o sujeito. Caracteriza uma extensão do efeito da música sobre o sujeito, mas não se restringe à música, é uma “categoria estética geral” (IH: 112). Por que da música? Ora, a música é talvez a arte mais invasiva, mais irrecusável, que afeta o sujeito sem pedir licença, sem necessidade de um ato voluntário prévio. Às artes visuais, há que se abrir e volver os olhos para percebê-las e, contrariamente, pode-se virar-lhes as costas ou fechar os olhos, porém à música não, assim como não à poesia quando declamada. Não há o ato de abrir os ouvidos, o sujeito está desde sempre de ouvidos abertos, exposto ao som que vem de todas as direções, limitado apenas pela acústica e distância de sua repercussão¹². É muito difícil fugir do som, mesmo tapar os ouvidos pode não ser suficiente para recusá-lo. O mesmo ocorre com o olfato e também o tato, porém esses exigem uma proximidade maior para que o sujeito seja afetado. A bem dizer, a visão é talvez o único sentido em que a atividade pode assumir um caráter mais forte do que a passividade no sujeito, pois ver supõe direcionar os olhos em direção a algo. Até mesmo o corpo parece comandado pela música, absorvido, em um “automatismo particular do andar ou da dança ao som da música” (IH: 112).

O ritmo é a situação em que os elementos se impõem ao sujeito.

*Porém se impõem a nós sem que os assumamos. Ou melhor, nosso consentimento para com eles se inverte em participação. Entram em nós ou entramos nós neles, pouco importa. O ritmo representa a situação única na qual não se pode falar de consentimento, de assunção, de iniciativa, de liberdade – porque o sujeito é agarrado e levado pelo ritmo. [...] Nem sequer a pesar dele, pois no ritmo já não há *si-mesmo*, e sim como que uma transição de si ao anonimato. (IH: 112)*

¹² Essa consideração é tributária a Ricardo Timm de Souza, a partir de uma conferência acerca de Adorno pronunciada no Institut Goethe, Porto Alegre, RS em maio/2006.

O ritmo resulta na perda do objeto: “O som é a qualidade mais desligada do objeto. Sua relação com a substância da qual emana não se inscreve em sua qualidade. Ressoa impessoalmente. [...] Assim, escutando, não apreendemos um ‘algo’, mas sim ficamos sem conceitos” (IH: 113). Nisso não se distinguem artes figurativas e não-figurativas, ou a arte clássica e a moderna: “O objeto representado, pelo simples fato de fazer-se imagem, converte-se em não-objeto; [...] desencarnação da realidade através da imagem” (IH: 114). Pela imagem, a representação artística, ao invés de tornar presente o objeto ausente, insiste sobre sua ausência e ocupa seu lugar. Desinstitui o objeto de seu lugar próprio para que vigore em substituição seu reflexo. Ao invés de projetar a realidade para uma possível significação “mais além” de si mesma, fá-la regredir ao “mais aquém”, ao elemental. É a ambigüidade no ser (IH: 117). Na arte, a realidade não se revela, e sim se vela, ou se perde em seu próprio véu.

As coisas constituem o mundo. É o trabalho que “separa as coisas dos elementos” (TI: 140), “*suscita as coisas e transforma a natureza em mundo*” (TI: 139). Pelo trabalho, “O futuro incerto do elemento suspende-se. O elemento fixa-se entre as quatro paredes da casa, acalma-se na posse. Apresenta-se aí como coisa, que pode definir-se, quiçá, pela tranqüilidade, como numa ‘natureza-morta’” (TI: 140-1). Assim, “apazigua o murmúrio anônimo do *há*, a barafunda incontrolável do elemental, inquietante” (TI: 142). Em oposição, a orientação estética resulta em regresso ao gozo e ao elemental (TI: 124). De modo especial, Levinas percebe na pintura e na poesia modernas, em seu protesto contra o realismo e na destruição da representação, um esforço em banir a alma e o horizonte do mundo e em apresentá-lo na sua pura materialidade, lançando sobre nós “Elementos nus, simples e absolutos, intumescências ou abscessos de ser” (EE: 66).

A arte se vale, por certo, da percepção dos sons, cores, palavras e movimentos que recobrem um objeto. Mas o que especifica o evento estético é fazer desses elementos seu objeto “ao mesmo tempo em que não conduzem a nenhum objeto e estão em si”, isto é, “o evento da sensação como sensação” (EE: 63). No retorno ao elemental tudo se torna susceptível de transmutar-se, pois que livres de voltarem a um objeto pelo qual deveriam reunir-se univocamente. Na música, o som se torna melodia e o barulho percussão; na pintura, as cores produzem contrastes; na poesia, as palavras se oferecem ao jogo métrico e de aliteração; no teatro, os gestos dançam; no cinema, a luz se projeta em perspectivas – tudo num jogo incessante de ambigüidades, intercâmbios e descontinuidades, no qual as palavras cantam, as cores se movimentam, os movimentos falam, os sons brilham. Não fosse isso e a obra não se ofereceria à contemplação, passaria despercebida no conjunto prosaico das coisas do mundo. O desnudamento propicia o afastamento necessário e a quebra da funcionalidade: a moldura tira o quadro da parede, o palco interrompe a rua, o verso alitera a palavra, a composição seleciona os sons nos quais atentar o ouvido, o cinzel determina a distinção entre a escultura e seu suporte¹³.

A perda do objeto traduz-se em perda do sujeito, num estado em que o “ser-no-mundo” é substituído pelo “entre as coisas”. O sujeito passa a estar “entre as coisas, como coisa, como formando parte do espetáculo, exterior a ele-mesmo” (IH: 112), invertendo poder em participação. Pela imagem, o mundo escapa à mão do sujeito, torna-se-lhe alheio, não pode ser possuído nem assimilado. Do mesmo modo, o sujeito se apresenta a si mesmo alheio, incapaz de coincidir consigo mesmo, pois que perdido na sombra de seu próprio ser: “E é assim como a pessoa leva sobre sua própria face, ao lado de seu ser com o qual coincide,

¹³ Não se pode ignorar, contudo, a restrição de tal leitura estética a determinadas poéticas, sobretudo na contemporaneidade quando, por exemplo, o conceito de *instalação* coloca em cheque os limites entre obra e ambiente, ou seja, entre arte e mundo.

sua própria caricatura, seu pitoresco.” (IH: 115). O sujeito diante da obra de arte experimenta uma perda de posição, uma retirada de si mesmo, como “‘trapos’ de uma alma” (IH: 115).

Arte e conhecimento apresentam-se como “duas possibilidades contemporâneas do ser” (IH: 117). Na arte, o ser se introduz no mundo como alegoria pela imagem; no conhecimento, como verdade pelo conceito. Neste, clareia-se; naquela, obscurece-se. Não se trata para Levinas de se negar a sombra da realidade, mas antes, de não se perder nela, de não se substituir a realidade por sua sombra.

II

AURORA *ou* UMA INVASÃO DE LUZ

“Por que, para nós, no âmago do dia pode aparecer alguma coisa, talvez, que não seja o dia, alguma coisa que, numa atmosfera de luz e limpidez, representasse o arrepio de pavor de onde saiu o dia?”
(Friedrich Nietzsche)

“O homem é desfeito segundo a sua imagem.”
(Maurice Blanchot)

1. Êxodo

No contexto de *De l’existence à l’existant* e *La réalité et son ombre*, a análise estética tem em vista as relações entre um Eu e a obra de arte, seja aquele enquanto artista, seja enquanto fruidor. Entretanto, no último parágrafo de *La réalité et son ombre*, Levinas acena para o fato da limitação das análises daquele texto e da possibilidade de estendê-las, para além do âmbito sujeito-objeto, em direção à relação com Outrem. A reflexão estética naquelas obras, portanto, ainda não tem em conta a dimensão da alteridade e da ética – dimensão consagrada a partir de *Le temps et l’autre*, obra essa em que a questão estética está ausente. A partir dessa nova perspectiva seguem-se as análises deste capítulo. Após terem sido descritos os movimentos de *evasão* e de *exotismo*, passa-se a um terceiro: *êxodo* – o qual importa ser analisado tendo em vista suas implicações estéticas. Quando da

oposição entre evasão e exotismo, levou-se em consideração sobretudo a relação do Eu para com o mundo; trata-se agora de por a arte em questão diante da epifania do Outro.

O êxodo inscreve um sentido ético, o “pôr-se em movimento para se colocar no lugar do outro” (DVI 30). Ademais, assume um sentido especulativo. Levinas percebe o desenvolvimento do pensamento ocidental como discurso de dominação, seja pela hegemonia clássica do ser, seja pela moderna do Eu, ambas traduzidas em tendência unificadora e totalizante, que exclui o confronto e a valorização da diversidade; em contraposição, a obra levinasiana pretende-se êxodo e exílio¹⁴. Poder-se-ia também pensar em um *sentido estético* do êxodo?

1.1 Desejo e vestígio do Infinito

Um novo âmbito de realidade se abre a partir da exterioridade. Se a interioridade do Eu coloca em questão o formalismo do ser, a exterioridade do Outro não só o faz também, como questiona o próprio egoísmo do Eu. A bem dizer, “Não sou eu que me recuso ao sistema, [...] é o Outro” (TI: 28); “Não é a insuficiência do Eu que impede a totalização, mas o Infinito de Outrem” (TI: 66). A exterioridade do Outro concretiza a separação do sujeito mostrada na identificação do Eu e sua alteridade absoluta marca a impossibilidade da generalização.

¹⁴ E vale dizer, movimento também biográfico; a obra reflete, de certa forma, o itinerário pessoal do autor. Levinas nasceu em Kaunas (Lituânia) em 1906, no seio de uma família hebraica. Por ocasião da I Guerra Mundial, sua terra natal foi ocupada pelos alemães e ele refugiou-se com a família na Ucrânia (1915), onde assistiu à revolução de Outubro (1917). Mais tarde, estabeleceu-se na França (1923) e iniciou estudos de filosofia em Strasbourg. Dirigindo-se a Freiburg, Alemanha (1928-9), tornou-se aluno de Edmund Husserl e Martin Heidegger, dos quais viria a ser um dos primeiros a introduzir o pensamento na França. Retornou a Paris até que, tendo eclodido a II Guerra Mundial, foi capturado e feito prisioneiro pelos alemães (1940-5); nesse período seus parentes lituanos foram exterminados. Retornando à França, dedicou-se à direção da Escola Normal Israelita Oriental de Paris (1946-64), lecionou depois na universidade de Poitiers (1964-7), na de Nanterre (1967-1973) e na de Sorbonne (1973-80). Faleceu em Paris em 1995. (Ver MALKA, 2002; VÁZQUES MORO, 1982: 1-6).

A alteridade do Outro não se dá por negação do Eu, como se Outrem fosse diante de mim um mero não-Eu. Identificar o Mesmo e o Outro por simples oposição seria ainda englobá-los numa totalidade da qual fariam parte (TI: 26). Também não se trata de deduzir da identidade do Eu a alteridade de Outrem, pois este se revela de forma completamente diferente. Outrem não é um outro de mim, não é um *alter ego*¹⁵. A originalidade de Outrem “não estará – para mim – na sua subjetividade e interioridade, mas na alteridade como tal” (SUSIN, 1984: 199). A relação entre o Eu e o Outro é marcada por uma assimetria radical que impossibilita a identificação recíproca e a constituição do sistema. “O absolutamente Outro é Outrem; não faz número comigo. A coletividade em que eu digo ‘tu’ ou ‘nós’ não é um plural de ‘eu’. Eu, tu, não são indivíduos de um conceito comum” (TI: 26). Abordar o Outro como parte de um todo é negar a sua alteridade e se traduz em um ato de violência.

Para Levinas, a relação do Eu com o Outro está “fixada na situação descrita por Descartes em que o ‘eu penso’ mantém com o Infinito, que ele não pode de modo nenhum conter e de que está separado, uma relação chamada ‘idéia do infinito’” (TI: 35-6). A idéia do infinito caracteriza-se primeiramente pela sua incomensurabilidade em relação àquele que a pensa: “é o infinitamente mais contido no menos” (TI: 175). Como tal, não pode ser apreendida nem constituída pela consciência: “destrói o conceito de imanência: a idéia do infinito na consciência é um transbordamento dessa consciência” (TI: 183). Idéia que só pode vir de fora, como absoluta exterioridade: “a relação com o infinito [está] na dupla estrutura do infinito presente no finito, mas presente fora do finito” (TI: 189). Contudo, o infinito não se apresenta como uma negação do finito: “Descartes, melhor do que um idealista ou que um realista, descobre uma relação com uma alteridade total, irreduzível à

¹⁵ Levinas critica Husserl tanto por constituir o Eu como *ego puro* quanto por constituir a alteridade como *alter ego* em analogia à consciência do Eu (ver TRI: 31-32; DERRIDA, 1967).

interioridade e que, no entanto, não violenta a interioridade; uma receptividade sem passividade, uma relação entre libertos” (TI: 189)¹⁶.

A essa relação, Levinas chama *vestígio (trace) do Infinito*¹⁷. O vestígio do Infinito não significa uma presença do Infinito no rosto propriamente falando, mas somente enquanto ausente. Quando no rosto se possa estabelecer uma correspondência com sinais perceptíveis pelo sujeito, o Infinito já escapou. Expressar um vestígio só é possível em sua contradição. Identificá-lo para encontrar sua origem seria negá-lo e, a bem dizer, o vestígio nada indica ou indica aquilo que não tem origem, o pré-original, o an-árquico. Ele se conserva sempre “aquém do logos” (HH: 91), pois o lugar onde se quereria encontrá-lo é o não-lugar da “exceção ao presente” (HH: 96), o imemorial (OS: 88). “Este modo de passar inquietando o presente sem se deixar sitiar pela ἀρχή da consciência, marcando com riscos

¹⁶ Interessa sobremaneira a Levinas a concepção cartesiana da idéia de Deus como a “afecção do finito pelo infinito, [...] pensamento que pensa mais do que pensa – ou que faz melhor do que pensar” (TRI: 23-4). Não é, porém, a prova da existência de Deus procurada por Descartes na idéia do Infinito que interessa a Levinas, sua reflexão parte em direção à ênfase da alteridade (ver OS: 158). Ele afirma: “Não é teologia que eu faço, e sim filosofia” (LC: 122), porém, “no acesso ao rosto, há certamente também um acesso à idéia de Deus” (EI: 83), de modo que “a dimensão do divino abre-se a partir do rosto humano” (TI: 64). Questionado a respeito, ele responde: “O senhor pensa: que é feito do Infinito que o título anunciava: ‘Totalité et Infini’? Não tenho receio da palavra Deus, que aparece muitas vezes nos meus ensaios. O Infinito vem-me à idéia na significância do rosto. O rosto *significa* o Infinito” (EI: 97). A expressão dá título a um de seus últimos livros, *De Dieu qui vient à l'idée* (1982). O Outro é, então, um mediador entre Deus e nós? Não, “Outrem não é encarnação de Deus, mas precisamente pelo seu rosto, em que está desencarnado, a manifestação da altura em que Deus se revela” (TI: 65).

¹⁷ A expressão se inscreve no limite do *traço*. A palavra francesa *trace* pode ser traduzida por rastro (cf. EE), vestígio (cf. HH) ou mesmo traço, mas este não em sentido material, ao que corresponde melhor a palavra *trait* (risco, traço); talvez se possa estabelecer uma distinção parecida no português entre “rasto” e “rastros”. O conceito de *trace* em Levinas tem caráter puramente metafísico, conservando, contudo, certa ambigüidade quanto a sua manifestação no sensível – do traço que ofusca o traço, do risco que coloca o sentido em risco. Levinas acentua a distinção: “Esta posição de vestígio [*trace*] [...] não começa nas coisas, as quais, por si mesmas, não deixam vestígio; elas produzem efeitos, isto é, permanecem no mundo. Uma pedra riscou outra. O risco [*rayure*] pode, com certeza, ser tomado por um vestígio; na verdade, sem o homem que segurou a pedra, o risco nada mais é que um efeito. [...] Tudo nas coisas é exposto, mesmo seu desconhecido: os vestígios que as marcam fazem parte desta plenitude de presença, sua história é sem passado” (HH: 78/ HHfr: 68).

a claridade do ostensível, é o que chamamos vestígio” (OS: 165). Nisso o vestígio se distingue da imagem¹⁸.

A idéia do Infinito, no brilho do rosto de Outrem, desperta no Eu uma aspiração nova: o desejo (*desir*), o qual difere-se radicalmente da necessidade. A necessidade, que está na base do gozo, marca uma relação com um outro captado pelo Eu que o alimenta e através do qual se satisfaz, de modo que sua alteridade incorpora-se na identidade do Mesmo. Já na estrutura do desejo, a alteridade e exterioridade do Outro é conservada. O Eu “tende para uma *coisa inteiramente diversa*, para o *absolutamente outro*. [...] O desejo metafísico tem uma outra intenção – deseja o que está para além de tudo o que pode simplesmente completá-lo” (TI: 21-2). Como tal, o desejo é insaciável, não pela ilimitação do apetite ou pela escassez de alimento, mas porque não é apelo de alimento (TI: 50). É desejo num ser já satisfeito, já feliz; é desejo que se alimenta da sua fome (TI: 22).

No desejo, o movimento é contrário ao da necessidade: “O Desejo é uma aspiração animada pelo Desejável; nasce a partir do seu ‘objeto’, é revelação. Em contrapartida, a necessidade é um vazio da Alma, parte do sujeito” (TI: 49). A necessidade culmina em imanência, em reafirmação da identidade do Mesmo; o desejo, em transcendência, reafirmando o que lhe é exterior. Eis a *obra metafísica*: “um movimento que parte de um mundo que nos é familiar – sejam quais forem as terras ainda desconhecidas que o

¹⁸ Cair-se-ia em erro interpretar esteticamente o versículo bíblico segundo o qual o homem foi criado por Deus à sua imagem e semelhança (*Gênesis* 1, 26). Tal “imagem” não deve ser lida na acepção usada por Levinas a respeito da arte. Na interpretação hebraica, a semelhança de que trata o versículo não é estética, e sim espiritual ou, mais precisamente segundo Levinas, moral, como tradução da Palavra que se faz mandamento de responsabilidade para com Outrem. Ele explica: “O Deus que passou não é o modelo de que o rosto seria a imagem. Ser à imagem de Deus não significa ser o ícone de Deus, mas encontrar-se no seu vestígio. O Deus revelado da nossa espiritualidade judaico-cristã conserva todo o infinito da sua ausência que está na ‘ordem’ pessoal própria. Ele não se mostra senão por seu vestígio, como no capítulo 33 do Êxodo. Ir para ele não consiste em seguir esse vestígio, que não é um sinal; mas em ir para os Outros, que se mantêm no vestígio da eleidade” (HH: 79-80; ver ainda DVI: 199; CASTRO, 1997).

marginem ou que ele esconda –, de uma ‘nossa casa’ que habitamos, para um fora-de-si estrangeiro, para um além” (TI: 21).

1.1 Responsabilidade

A concepção levinasiana de subjetividade não se reduz a uma filosofia da mera diferença, e sim busca tornar possível, a partir do princípio de alteridade, uma ética da responsabilidade. O primado da ética, fundada no rosto de Outrem, pode ser visto como uma tentativa de repensar o humanismo em meio à modernidade, de tal modo que a ética se converte “no *tópos* originário da verdade metafísica e na possibilidade de superação da totalidade e da violência” (PAIVA, 2002: 213). A obra *Humanisme de l’Autre Homme* (1972) traduz esta intenção: uma “defesa do homem, entendida como defesa do outro homem que não eu” (HH: 127). Já em *Totalité et Infini*, Levinas esclarecia: “Este livro apresenta-se, pois, como uma defesa da subjetividade, mas não a captará ao nível do seu protesto puramente egoísta contra a totalidade [...]. Este livro apresentará a subjetividade como acolhendo Outrem, como hospitalidade” (TI: 13-4; ver TI: 278). A questão é levada às últimas conseqüências no desenvolvimento de *Autrement qu’être*, onde a subjetividade é concebida como sujeição¹⁹.

Repensar a subjetividade a partir da ética significa, para Levinas, concebê-la constituindo-se na proximidade inter-humana. A proximidade é pensada aqui fora das categorias ontológicas, não anula a separação do sujeito e segue sendo distância e exterioridade (OS:

¹⁹ Rolland (1998: 45s) acentua como sendo a grande novidade de *Autrement qu’être* em relação a *Totalité et Infini* a ênfase na passividade original do sujeito. Se antes o Eu era definido por sua identidade e seu poder, posteriormente excedidos pela alteridade, agora “consistirá em inverter a ordem de prioridade e em pensar o eu [je] humano como originariamente – pré-originariamente, dirá precisamente o texto – obcecado por Outrem, e somente em um segundo tempo em condição de existir em um mundo dado a sua tomada de posse.”

60-1). A proximidade é “o fato de que outrem não está simplesmente próximo de mim no espaço, ou próximo como um parente, mas que se aproxima essencialmente de mim enquanto me sinto – enquanto sou – responsável por ele” (EI: 88-9).

A responsabilidade por Outrem põe em questão o egoísmo do sujeito. Mais ainda, contesta o primado da liberdade, pois não se dá por uma escolha ou iniciativa do sujeito, não se trata de compromisso assumido ou decisão (TI: 282-3). Antes mesmo de o sujeito tomar consciência dela, convoca-o e obriga *a pesar* dele mesmo. Responsável pelo que fazem ou sofrem os outros, acusado sem ter iniciativa por isto, tomado por Outrem que o interpela, o sujeito é *réfem* (OS: 180.183.198). Levinas inverte a lógica da intencionalidade da consciência constituinte de si e do Outro e de toda concepção da subjetividade como soberana e ativa (OS: 100). “A responsabilidade para com o outro é o lugar em que se coloca o não-lugar da subjetividade” (OS: 54). A subjetividade é passividade, uma passividade mais passiva que toda passividade e que toda receptividade, na sensibilidade e vulnerabilidade do sujeito frente ao rosto de Outrem. “Deste ponto de vista o eu se encontra no dever de responder (eticamente) por aquilo que não determina (logicamente), e é só nesta *atividade* de resposta no interior de uma absoluta *passividade* de constituição que a ética revela a sua mais profunda estrutura” (PETROSINO, 1992: 56)²⁰. Instaura-se, então, o “um-para-o-outro” (OS: 146), um movimento irreversível, gratuito e desinteressado:

[a] subjetividade consiste em ir ao outro sem preocupar-se com seu movimento até mim ou, mais exatamente, em aproximar-se de tal maneira que, por cima de todas as relações recíprocas que não deixam de se estabelecer entre eu e o próximo, eu sempre dou um passo a mais até ele (o qual só é possível se esse passo é responsabilidade) [...]. (OS: 145)

²⁰ E continua: “Aos olhos de Levinas, a ética se configura assim como o lugar de um entrelaçamento originário entre passividade e atividade, em virtude do qual a passividade não é somente falta, atraso, vazio e ausência, e a atividade não é somente poder, posse, assimilação e violência”.

Nessa perspectiva, a responsabilidade converte-se em substituição, o que não consiste em assumir o lugar de Outrem, mas em “trazer conforto associando-se à sua debilidade e essencial finitude, suportar o peso sacrificando o próprio inter-essamento e o próprio comprazer-em-ser”²¹. A substituição opera nas entranhas do Eu, desgarrando sua interioridade, questiona sua identidade e faz fracassar seu retorno a si (OS: 189). Na substituição, o ser se desfaz e o humano se constitui:

Podemos mostrar-nos escandalizados por esta concepção utópica e, para um eu, inumana. Mas a humanidade do humano – a verdadeira vida – está ausente²². [...] Ser humano significa: viver como se não se fosse um ser entre os seres. Como se, pela espiritualidade humana, se invertessem as categorias do ser, num ‘outramente que ser’. Não apenas num ‘ser de modo diferente’; ser diferente é ainda ser. O ‘outramente que ser’²³, na verdade, não tem verbo que designe o acontecimento da sua inquietude, do seu des-inter-*esse*, da impugnação deste ser – ou do *esse* – do ente. (EI: 92-3)

A unicidade do sujeito está na impossibilidade para ele de fechar-se, esquivar-se e escapar à substituição, pois só ele pode responder àquilo a que é diretamente convocado: “eu a quem outro não pode substituir – designa a unicidade do insubstituível. Unicidade sem interioridade, eu sem repouso em si, refém de todos, desviado de si em cada movimento de retorno a si – homem sem identidade” (HH: 126). A substituição não é qualificação de um gênero, mas acusação em primeira pessoa: “Eu único e eleito, eleição por sujeição” (OS: 200). Eis a condição, ou melhor, a incondição do sujeito²⁴. “O termo Eu significa *eis-me*

²¹ Extraído de “Diálogo com E. Levinas”, in: PONZIO, 1994a: 161.

²² Há nessa proposição uma alusão a Arthur Rimbaud (em *Uma estadia no inferno*: “Que vida! A verdadeira vida está ausente. Não estamos no mundo”); a mesma aparecera em *Totalité et Infini*, onde Levinas contradiz o poeta na seqüência: “‘A verdadeira vida está ausente’. Mas nós estamos no mundo” (TI: 21).

²³ Para a tradução do “*autrement qu’être*” levinasiano, a versão portuguesa apresenta “de outro modo que ser”, porém preferiu-se neste trabalho alterá-la e utilizar o neologismo “outramente”, em consonância com o que propõe Pergentino Pivatto (in RICOEUR, 1999: 5): “É fundamental no pensamento de Levinas o conceito de *alteridade*, ao qual se liga o advérbio *outramente*. Expressões como: diferentemente, de outro modo, de outra forma, etc., são insuficientes para traduzir a radicalidade de *autrement* e podem induzir à traição e não à versão do pensamento do autor. A fim de resguardar intuições centrais do pensamento de Levinas, introduzimos o neologismo *outramente* para traduzir seu *autrement* e, assim, preservar o que é específico e nuclear nesta expressão.”

²⁴ “A condição ontológica desfaz-se, ou é desfeita, na condição ou incondição humana” (EI: 92). Souza (2001: 398) interpreta a substituição como sendo não um *ato*, mas “*condição*, a condição de refém, condição incondicional (e neste sentido incondição)”.

aqui, respondendo por tudo e por todos” (OS: 183), significa “um ser que não é *para si*, que é *para todos*, que é ao mesmo tempo ser e desinteresse; o *para si* significa consciência; o *para todos* significa responsabilidade para com os outros, suporte do universo” (OS: 185).

1.2 Epifania do rosto

À manifestação da alteridade do Outro, Levinas chama *rosto* (*visage*)²⁵: “A verdadeira essência do homem apresenta-se no seu rosto” (TI: 270); “No rosto, apresenta-se o ente por excelência” (TI: 240). A figura do rosto enfatiza a imediatez com que Outrem se apresenta

²⁵ *Visage* tem sido traduzido no português por “rosto” (ver p. e. TI, HH, EI, TRI, EN), porém com discordâncias por parte de alguns comentadores. Susin (1984: 203 nota 8) o traduz por “Olhar”, “em maiúscula para diferenciar do verbo”, pois “tem a vantagem de denotar um centro em si mesmo, do qual parte a relação a mim. Além disso, tem caráter puramente espiritual e está ligado aos olhos que não são meus, à visão que me vê desde a altura, que para Levinas é a dimensão desde onde o outro me visita. Parece-nos, por isso, melhor do que ‘face’ ou ‘rosto’ ou ‘semblante’, que conservam maior ambigüidade enquanto é o que eu posso ver.”. Também Souza (1996: 182-3 nota 327) considera imprópria a tradução por “rosto”, pois, embora gramaticalmente correta, “pode sugerir uma determinada materialidade facilmente redutível à determinação ontológica no momento mesmo em que se estabelece, ética e faticamente, o ponto de fuga de toda determinação ontológica. Um rosto dá-se, em sua dignidade, à materialização como ‘circunscrição espacial’ – isto não acontece com ‘olhar’, cuja presença é a *subversão mesma* da noção normal de espacialidade determinável”. Contudo, a alternativa “olhar”, ao invés de clarear o conceito de *visage*, pode gerar outros problemas:

a) Levinas usa tanto as palavras *visage* quanto *regard*, de modo que a tradução de *visage* por olhar teria problemas em alguns textos; por exemplo: “Olhar um olhar, é olhar aquele não se entrega, que não se denuncia, mas que vos *mira*: é olhar o *rosto*” (DL: 20: “Regarder un regard, c’est regarder ce qui ne s’abandonne pas, ne se livre pas, mais qui vous *visage*: c’est regarder le *visage*.”). Não obstante, o uso do verbo *regarder*, em francês, guarda uma dubiedade interessante, podendo significar “olhar” ou “concernir, dizer respeito a”; nesse segundo sentido, rosto e olhar se aproximam, conforme esclarece Levinas: “[...] o outro me olha”; não para me ‘perceber’, mas ‘concernindo-me’, ‘importando-me como alguém a quem devo responder’. O outro que – *neste sentido* – me ‘olha’, é *rosto*” (HS: 169: “[...] l’autre me regarde”; non pas pour me ‘percevoir’, mais en ‘me concernant’, en ‘m’important comme quelq’un dont j’ai à répondre’. L’autre qui – *en ce sens* – me ‘regarde’, est *visage*.”). E ainda: “O rosto que me olha me afirma. Mas, face a face, não posso mais negar o outro [...]” (EN: 61/ ENfr: 48: “Le *visage* qui me regarde m’affirme. Mais, face à face, je ne peux davantage nier autrui”).

b) O olhar só pode manifestar-se diante de outro olhar, determinando um certo privilégio da visão na relação face a face, do que Levinas discorda (ver p. e. EE: 54; TI: 167; HS: 201). É claro que não se deve identificar olhar e visão, mas esta condiciona aquele, e o encontro pode abrir-se também pelo toque, pelo ouvir. Ademais, “Que ele [Outrem] me olhe ou não, ‘ele me diz respeito’; devo responder por ele”. (EN: 291/ ENfr: 257: “Qu’il me regarde ou non, ‘il me regarde’; j’ai à répondre de lui.”). O encontro enquanto olhar suporia uma simetria, um reconhecimento recíproco, uma presença visível e frente a frente. O estar em face não se restringe ao estar de frente e o *visage* não se identifica à face – talvez o uso de “rosto”, em português, gere essa associação, mas no vocabulário de Levinas *visage* e *face* têm cada um sentido próprio. Será o *face à face* um frente-a-frente? (cf. TI:67/ TIfr: 79; donde a imprecisão da tradução portuguesa ao fazer essa correspondência). Ora, também uma nuca pode expressar como *visage* (EN: 297; DO: 20), ou melhor, todo o corpo (TI: 240).

c) *Visage* significa enquanto conceito e não em sua literalidade. Todo o exercício da escrita levinasiana está marcado pela busca de superação dos equívocos do *dito*, mas consciente dos mesmos, de modo que seu sentido pleno há que ser buscado no *dizer* do texto. A ambigüidade de *visage* é interessante ao presente trabalho enquanto marca o limite da expressão no encontro mediado pela sensibilidade mas já lhe transcendendo: “Ainda poder, porque o rosto exprime-se no sensível; mas já impotência, porque o rosto rasga o sensível.” (TI: 177). O próprio Levinas explora essa ambigüidade; quando, por exemplo, descreve o erótico – “o *equivoco* por excelência” (TI: 234) – diz: “O feminino oferece um rosto que vai além do rosto” (TI: 239/ TIfr: 291: “Le féminin offre un *visage* qui va au-delà du *visage*.”). De qualquer forma, a dimensão sensível não é estranha, muito menos contrária à ética, ou se perderia na abstração dos conceitos. Reconhecer o *visage* em sua expressão material não significa necessariamente reduzi-lo à mesma; violência e hospitalidade são possibilidades tanto morais quanto materiais.

face ao Eu, sem tempo para formalismo. Não se trata, é claro, de abordar Outrem por sua expressão facial. “Quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se podem descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objeto” (EI: 77). Outrem como rosto não se resume à sua plasticidade. Apresenta-se numa aparência sensível, mas de imediato a ultrapassa e transcende, está “no limite da santidade e da caricatura” (TI: 177). Coloca-se além da percepção e do pensamento: “O rosto está presente na sua recusa de ser conteúdo. Neste sentido, não poderá ser compreendido, isto é, englobado. Nem visto, nem tocado” (TI: 173). A presença do rosto do Outro se caracteriza por esta paradoxal ausência: é enquanto escapa que se apresenta propriamente.

Enquanto as coisas do mundo se oferecem ao Eu como coisa dada à visão, o rosto não se dá. A alteridade do mundo com relação ao Eu é somente formal, absorve-se na relação e recebe seu sentido em função da intencionalidade da consciência. Já a alteridade do Outro supõe uma separação radical, o que só é possível se o outro é realmente Outro em relação ao Mesmo, não relativa, mas absolutamente (TI: 24).

O rosto é uma particular manifestação de Outrem, é *revelação*. Não é desvelamento²⁶, não significa em relação a um horizonte ou a um contexto (HH: 58; EI: 78), nem vai buscar seu

²⁶ Levinas opõe a revelação do rosto à fenomenologia heideggeriana do desvelamento. Desvelar uma coisa (tirar-lhe o véu) é projetar luz sobre ela e revesti-la de significação (TI: 61). “Reconhecer a verdade como desvelamento é referi-la ao horizonte daquele que desvela” (TI: 52). Realçando a primazia do face a face humano, Levinas afirma que Heidegger “subordina a relação com Outrem à Ontologia” (TI: 75), subordina “a relação com alguém que é um ente (a relação ética) a uma relação com o ser do ente que, impessoal como é, permite o seqüestro, a dominação do ente (a uma relação de saber)” (TI: 32). É, então, a ontologia fundamental? (EN: 21-33). “A ontologia supõe a metafísica” (TI: 35), e esta tem lugar nas relações éticas (TI: 65).

sentido no olhar que o observa²⁷. Anteriormente a tudo isso, manifesta-se por si mesmo (καθ'αὐτό), é *expressão* (TI: 38.52.61).

Na revelação o rosto está nu. Como rosto, o Outro se apresenta na sua miséria e na sua fome, sem defesa e sem máscara (TI: 178-9), “na dura resistência desses olhos sem proteção, do que há de mais doce e de mais descoberto” (TI: 240). “A nudez do rosto é penúria. Reconhecer outrem é reconhecer uma fome. Reconhecer Outrem – é dar. Mas é dar ao mestre, ao senhor, àquele que se aborda como ‘o senhor’ numa dimensão de altura” (TI: 62). Já não posso chamá-lo “Tu”, e sim “Vós”, pois em seu rosto revela-se uma eminência. “Na sua doçura, desponta a sua força e o seu respeito” (TI: 241). O rosto traduz esta ambigüidade: “Outrem enquanto outrem situa-se numa dimensão da altura e do abaixamento – glorioso abaixamento; tem o semblante do pobre, do estrangeiro, da viúva e do órfão e, ao mesmo tempo, do senhor chamado a bloquear e a justificar a minha liberdade” (TI: 229).

Mas “a palavra *rostto* não deve ser entendida de modo estreito” (EN: 297), há diferentes maneiras de ser rosto. Levinas comenta, a respeito do livro *Vie et Destin*, de Vassili Grossmann,

como em Loubianka, em Moscou, diante do famoso guichê onde se podia enviar cartas e pacotes aos parentes e amigos presos por ‘delitos políticos’ ou obter notícias deles, as pessoas faziam fila – lendo, cada um sobre a nuca da pessoa que a precedia, os sentimentos e as esperanças de sua miséria. (EN: 297)

Aquelas nuca “são – mas outramente [*autrement*] – rostos obliterados” (DO: 20).

Portanto, “o rosto pode tomar sentido a partir do que é o ‘contrário’ do rosto! O rosto não

²⁷ “Não sei se podemos falar de ‘fenomenologia’ do rosto, já que a fenomenologia descreve o que aparece. Assim, pergunto-me se podemos falar de um olhar voltado para o rosto, porque o olhar é conhecimento, percepção. Penso antes que o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético” (EI: 77; ver ainda TI: 162-4).

é, pois, cor dos olhos, forma do nariz, frescor das faces, etc” (EN: 297); “todo o corpo pode exprimir como o rosto: uma mão ou um arqueamento do ombro por exemplo” (TI: 240).

2. Idolatria

Conforme visto, a reflexão estética de Levinas em *La réalité et son ombre* tem por pressuposto o caráter imagético da obra de arte. Assim, a arte é abordada sobretudo como atividade de representação, atrelando-a a uma dependência para com a realidade à qual se refere. Referência, entretanto, que se dá como negação, como a sombra que se pretende substituir à própria realidade. É a partir dessa constatação que Levinas tratará, no desenvolvimento de sua obra, das relações entre obra de arte e alteridade e, por conseguinte, das intersecções entre estética e ética. Se a musicalidade foi apontada como sendo o efeito principal da imagem na relação entre sujeito e mundo, a plasticidade o será na relação entre o Eu e o Outro. Se a crítica à imagem no âmbito fenomenológico coloca a arte em questão quanto a sua propriedade, a problematização no âmbito ético a acentuará quanto a sua legitimidade.

Em *De l'existence à l'existant*, Levinas destaca sobretudo a capacidade da arte em desnudar as coisas exoticamente; já em *Totalité et Infini*, sua tendência a conferir formas através da beleza. No primeiro, um mundo que se dissipa no *há*; no segundo, um mundo que se pretende constituir na aparência. Isso traduz a relação de Levinas com a fenomenologia; é que num primeiro momento a idéia de constituição de mundo parece oferecer um estatuto razoavelmente seguro de relação com a realidade e de constituição da

subjetividade, o que virá a ser contradito no desenvolver da obra, em que a idéia de mundo transmuta-se e chega a assumir uma conotação negativa de totalização da exterioridade. Isso também se *reflete* nos *contrastes* quanto ao uso das figuras de *luz e sombra, dia e noite*. Se por um lado Levinas identificara a arte ao anonimato da noite destituindo as coisas de suas formas, por outro a acusa de uma cumplicidade com o dia ao recobrir os objetos de formas e constituí-los ídolos.

A epifania do rosto, assim como vai de encontro ao primado fenomenológico da representação, põe em questão a arte, uma vez definida por Levinas como atividade de representação. Arte e filosofia parecem atrelar-se, segundo a crítica de Levinas, em um comum jogo lusco-fusco, no qual a luz projetada sobre a realidade – seja pela consciência intencional, seja pelas formas artísticas – projeta uma sombra de violência.

2.1 Visão e representação

Inquieta sobretudo a Levinas o primado atribuído à visão pela tradição filosófica desde suas origens gregas e consumado pela fenomenologia husserliana. Se pensar é lançar a luz da consciência sobre a realidade a fim de que esta se manifeste frente àquela, toda realidade está condicionada à atividade da razão. Conforme a máxima husserliana, todo objeto é objeto para uma consciência e a todo *noema* corresponde uma *noese* ou, em outras palavras, só há realidade em relação à intencionalidade da consciência. A arte parece guardar um traço semelhante, o que Levinas sintetiza sob o aspecto da plasticidade. A arte é um modo de manifestar as coisas através da forma, e a forma consiste basicamente em trazer os objetos à luz, em tirar-lhes de sua opacidade e fazê-los manifestarem-se conforme

a forma que assumem na obra. A arte visa ser vista, sua propriedade se define pela capacidade de se fazer perceber.

Isso posto, torna-se extremamente difícil a Levinas conceber uma forma de arte que não caia no jogo fenomenológico. Talvez na fotografia se encontre a expressão mais evidente do que teme Levinas. O desvelar fenomenológico se associa ao revelar fotográfico. A luz que a câmera lança sobre os objetos expõe suas sombras, nega-as, registra-as ao inverso e as reconstitui. Revelar uma foto é representar aquilo que se pôde captar da realidade a partir da luz que se lhe projetou, é trazê-la à tona a partir de sua face negativa, quase que negando sua face. Fenomenologicamente falando, desvelar é também lançar luz. “A visão [...] supõe além do olho e da coisa, a luz. O olho não vê a luz, mas o objeto na luz. [...] A luz faz aparecer a coisa afastando as trevas, esvazia o espaço” (TI: 169). O ato intencional da consciência tanto mais se opera quanto mais luz projeta sobre o objeto. Quanto mais a consciência se afirma diante do objeto, tanto mais o constitui e, ao mesmo tempo, tanto mais o nega, pois que se destitui de sua realidade para que assuma realidade diante da consciência. “A visão, com certeza, mede o meu poder sobre o objeto” (EN 31). Se o objeto não entra no jogo lusco-fusco, não se dá. Dar-se é desvelar-se, oferecer-se, desnudar-se, negar-se para ser afirmado noeticamente. “A luz é, assim, o evento de uma suspensão, de uma *epoché*” (EE: 56), a qual pede ao objeto que ele se perca, que se destitua do que é para ser apenas enquanto se manifesta a um sujeito. Tanto no ato intencional quanto no processo fotográfico, a luz projetada sobre o objeto dissipa aquilo que não se manifestou, coloca entre parênteses tudo o que não se ofereceu e capta o que pôde ser apreendido, ora representado independentemente do objeto. Porém, na fotografia, quanto mais luz se projete, mais sombras serão registradas no filme, e menos se obterá de imagem na foto, ou seja, a foto terá mais do olhar do fotógrafo que da manifestação do

objeto, sob risco de perder-se totalmente e invalidar a foto. Por isso, a fotografia precisa conservar a sombra do objeto e trazê-la à tona na foto. Se assim se pode associar com o ato intencional, deve-se dizer que a possibilidade de um domínio absoluto da luz, a lucidez total, seria a esquizofrenia da razão.

Ver é estabelecer a relação de um objeto com outros, afirmando sua significação em um contexto. À luz do dia, tudo está em relação e tudo se oferece à visão. Não por acaso a visão se consagrou como o sentido próprio da filosofia:

É nisso que a visão é o sentido por excelência. Ela apreende e situa. A relação do objeto com o sujeito é dada ao mesmo tempo em que o próprio objeto. Um horizonte já está aberto. A obscuridade das outras sensações vem de sua ausência de horizonte, da surpresa que elas são para nós quando as tomamos por elas mesmas. [...] O pensamento é sempre claridade ou a aurora de uma claridade. O milagre da luz é sua essência: pela luz, ao mesmo tempo em que vem de fora, o objeto já é nosso no horizonte que o precede; vem de um fora já apreendido e torna-se como que vindo de nós, como que comandado por nossa liberdade. (EE: 54)

O rosto marca o limite da representação na medida em que não se oferece nem como conteúdo à consciência, nem como forma à obra artística. A visão busca a adequação do olhar ao objeto, transformando-o em conteúdo de percepção. Mas o rosto é o inabarcável e incontível, “pode-se dizer que o rosto não é ‘visto’” (EI: 78). O invisível não é o que não é ou não pode ser visto, mas o que excede ao jogo da visão; não é o que se esconde, mas aquilo que não tem aparência possível. Não se trata de insuficiência da visão ou de imperfeição do modo de aparecimento do rosto. Não há visão possível para o que não aparece e o rosto não aparece propriamente falando, pois o que aparece já não é rosto.

Não se trata de à luz opor-se um domínio da sombra. O que na arte Levinas percebe, caracteriza o próprio jogo lusco-fusco do ser. “O ser do ente é o dia em que todas as coisas estão em relação. E a sua própria noite é um martelar surdo e solidário de todas as coisas, o

obsuro trabalho da totalidade, um desabrochar ininterrupto da geração, do crescimento e da corrupção” (DEHH: 260). Por isso, permanecer no ser é movimentar-se no paradoxo, cuja saída só pode ser concebida se já não se pensa em termos ontológicos.

As coisas têm rosto? Levinas afirma que não (TI: 124). No artigo *L'ontologie est-elle fondamentale?* (1951)²⁸, Levinas discute a submissão do sentido ao ser na ontologia e, ao final, recoloca a questão da arte: “Podem as coisas tomar um rosto? A arte não é uma atividade que confere rosto às coisas? A fachada de uma casa não é uma casa que nos olha?” (EN: 32). Mais provocativo que interessado, adia a resposta por insuficiência de elementos para tanto naquele momento e retoma as suspeitas de outrora com um tom novo: “Pergunto, contudo, se o estilo impessoal do ritmo não se substitui na arte, fascinante e mágica, à socialidade, ao rosto e à palavra” (EN: 33). Não obstante, em certos momentos concede que as coisas possam assumir um rosto, porém de modo indireto, imitativo ou impróprio: “O rosto é precisamente aquilo pelo qual se produz originalmente o acontecimento excepcional do *em-face*, que a fachada do prédio e das coisas não faz senão imitar” (EN: 89). Todavia, tendo em vista o caráter imagético da arte, há sempre o risco de essa vir a substituir o rosto. Segundo ele, a fachada, emprestada às coisas pela arte, faz com que elas sejam mais que vistas, tornando-se “como que objetos que se exibem” e recobrando-as do belo, “cuja essência é indiferença, frio esplendor e silêncio” (TI: 172). A reserva de Levinas em associar um rosto às coisas busca resguardar o contraste radical entre a alteridade (relativa) do mundo e a alteridade (absoluta) do Outro, tema recorrente e central ao longo de sua obra. “As coisas têm uma forma, vêm-se à luz – silhueta ou perfil. O rosto significa-se” (TI: 124). Ser coisa significa estar submetido à relação de compreensão por um sujeito, oferecer-se como dado à consciência e significar como ente a

²⁸ In: EN: 21-33.

partir da totalidade do ser: “Dar-se é expor-se ao ardil da inteligência, ser apreendido pela mediação do conceito, da luz do ser em geral, por um desvio, pela ‘lateral’; dar-se é significar a partir daquilo que não se é” (EN: 32).

2.2 Beleza e idolatria

A crítica de Levinas à representação não descarta a validade desta, pois, enquanto constitutiva de mundo, é um momento igualmente constitutivo da subjetividade. O que Levinas questiona é sua primazia assumida como forma absoluta de relação com a exterioridade. No tocante à estética, Levinas percebe na arte seu extremo, sob risco de absolutização. Toda obra visaria à perfeição da representação, traduzida no ideal da beleza. A beleza é “a forma perfeita, é a forma por excelência” (EE: 44), “um esplendor que se espalha apesar do desconhecimento do ser irradiante” (TI: 179), “o ser dissimulando sua caricatura, recobrando ou absorvendo sua sombra.” (IH: 118). No dia da razão, pela beleza a arte se aproxima da ciência: “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-lhe um lugar no todo, captando a sua função ou a sua beleza.” (TI: 61). Entretanto, o desvelar da beleza expõe a coisa por “mero exotismo” (CH: 510), dotando de maior realidade a forma do que a própria coisa, o que faz da arte “a ostensão por excelência – Dito reduzido ao puro tema, à exposição” (OS: 91).

Apenas as coisas são belas? Não há uma beleza do rosto? Em que a manifestação do rosto e da obra de arte se aproximam? Em alguns momentos, Levinas refere-se a uma beleza do rosto feminino. Vale lembrar que o feminino ocupa um lugar especial na fenomenologia do rosto por sua ambigüidade essencial, marcada por uma ausência absoluta mas que se

oferece na carícia. O feminino traz o equívoco do erótico, do encontro no limite da carícia que toca mas não possui, desnuda mas não transpõe, envolve mas não contém. Há uma “beleza do rosto feminino” (TI: 241) caracterizada pela doçura. O feminino provoca no Eu a volúpia, que o atrai e acolhe, mas sempre se recolhendo. Se a atração que o feminino provoca se resumisse na volúpia, esgotar-se-ia no encontro físico. Mas porque essa atração é desejo, não é a nudez do corpo, mas a do rosto que garante a distância. Poder-se-ia pensar, em aproximação, no erótico que a escultura traz, na nudez de belas estátuas igualmente atraentes. Com efeito,

A arte, mesmo a mais realista, comunica esse caráter de *alteridade* aos objetos representados, que fazem no entanto parte de nosso mundo. Por ela, eles nos são oferecidos em sua nudez, nesta nudez verdadeira que não é a ausência de roupas, mas se se pode dizer, a própria ausência de formas, isto é, a não-transmutação da exterioridade em interioridade que as formas cumprem. As formas e as cores do quadro não recobrem, mas descobrem as coisas em si, precisamente porque elas lhes conservam sua exterioridade. A realidade permanece estrangeira ao mundo como dado. Neste sentido, a obra de arte imita a natureza e, ao mesmo tempo, afasta-se dela tanto quanto possível. É a razão pela qual também tudo o que pertence a mundos passados, o arcaico, o antigo, produz uma impressão estética. (EE: 62)

Em certo momento, Levinas aborda a nudez como aquilo “na qual o ser despido retira-se do mundo” e chega a afirmar “a relação com a nudez” como sendo “a verdadeira experiência [...] da alteridade de outrem” (EE: 45)²⁹. A nudez expõe o “avesso” do ser.

²⁹ Tendo em vista o desenvolvimento da obra de Levinas, tal proposição tem, no contexto de EE, um caráter ensaístico e de enfoque fenomenológico, mas que se pode perceber reafirmada mais tarde com um sentido novo, ético, qual seja, da nudez do rosto como fragilidade que ordena “Não matarás”, conforme se pretende evidenciar na seqüência.

Na vida em sociedade, as roupas tentam esconder e ponderar numa aparência de coerência a fim de permitir a convivência e instaurar uma relação harmônica no horizonte das coisas circundantes, de tal modo que “outrem no mundo é o objeto por sua própria roupa”:

Lidamos com seres vestidos. O homem já tomou um cuidado elementar com sua toalete. 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. (EE: 44)

Essa citação merece uma leitura atenta aos conceitos e à sutileza dos contrastes. A noite, por exemplo, é um conceito dual, conforme se pode perceber em outro lugar: “Ao lado da noite como murmúrio anônimo do *há*, estende-se a noite do erótico; por detrás da noite da insônia, a noite do escondido, do clandestino, do misterioso, pátria do virgem, simultaneamente descoberto pelo Eros e recusando-se pelo Eros” (TI: 237). Com efeito, o erótico “é o *equivoco* por excelência” (TI: 234) e guarda em si a ilusão de que pela carícia os sujeitos se fundem. Entretanto, a nudez do rosto é mais radical do que aquilo que se deixa entrever na carícia. Sua nudez não é o que se mostra, mas o que paradoxalmente não aparece. Em comparação ao rosto, “as estátuas da Antigüidade nunca estão verdadeiramente nuas” (EE: 44). A nudez do rosto é nudez em grau muito mais eminente: despido da roupa, das formas estéticas do corpo e das aparências que revestem sua manifestação. A forma veste o ser assim como a roupa o corpo, a fim de dar-se ao dia, à luz. “A forma é aquilo por meio de que um ser volta-se para o sol [...], mediante o qual ele se dá, mediante o qual ele se traz” (EE: 45). O primordial da nudez está no evento de retirada do mundo, tanto no tocante ao rosto quanto ao corpo e à obra de arte; mas os efeitos disso é que marcam o contraste: no gozo, sujeito e objeto se identificam; na carícia, sujeito e “objeto” se distinguem; na fruição artística, o sujeito se perde no objeto. Mas se

beleza feminina e beleza artística tanto se aproximam, e se aquela serve sempre de inspiração a esta, deve-se mais a seus equívocos que a suas consonâncias:

Na inversão do rosto pela feminidade – nesta desfiguração que se refere ao rosto, ou essa referência da in-significância à significância – e onde a castidade e a decadência do rosto se mantém no limite do obsceno ainda repellido, mas já muito próximo e prometedor – é o acontecimento original da beleza feminina, do sentido eminente que a beleza assume no feminino, mas que o artista terá de converter em ‘graça sem opressão’ ao talhar na matéria fria da cor ou da pedra e em que a beleza se tornará a calma presença, a soberania do arrebatamento, existência sem alicerces porque sem bases. O belo da arte *inverte* a beleza do rosto feminino. Substitui à profundidade perturbadora do futuro, do ‘menos que nada’ (e não de um mundo) que a beleza feminina anuncia e esconde, uma imagem. Apresenta uma forma bela reduzida a si própria no arrebatamento e privada da sua profundidade. Toda a obra de arte é quadro e estátua, imobilizados no momento ou no seu retorno periódico. A poesia substitui a vida feminina por um ritmo. A beleza torna-se uma forma que recobre a matéria indiferente e que não encerra mistério. (TI: 241)

A beleza, na arte, é sinônima de acabamento. A obra bela seria aquela que, tendo atingido a máxima perfeição, destoa-se e isola-se do mundo, assumindo para si um *tópos* próprio e eminente. O efeito da beleza é a indiferença: “A perfeição do belo impõe silêncio, sem ocupar-se do resto. É guardião do silêncio. Deixa fazer. É aqui que a civilização estética tem seus limites” (DO: 8). O limite é ético. Levinas critica uma certa “auto-suficiência soberba do Belo” (EN: 235), em virtude da qual a arte é incapaz de perceber aquilo que não é ela mesma e que torna toda obra encerrada em si mesma. No instante supremo da última pincelada, da última palavra escrita, da última nota, no último ato, a obra de arte se fecha. O acabamento se faz a “marca indelével da produção artística, através da qual a obra permanece essencialmente desprendida” e “pela qual toda obra resulta clássica” (IH: 109). Donde a oposição de Levinas à chamada *l’art pour l’art*: “Falsa fórmula, na medida em que situa a arte *por cima* da realidade e não lhe reconhece mestre algum; imoral na medida em que libera o artista de seus deveres de homem e lhe assegura uma nobreza pretensiosa e fácil” (IH: 109).

A tensão estabelecida entre ética e estética fica clara nessa concepção do artista como um homem pretensamente liberto de deveres. Mas por que este desencontro entre fazer artístico e agir ético? Não é que o artista venha a se eximir do dever. Está em questão, para o autor, não propriamente uma atitude que o artista venha a assumir em função de seu ofício, e sim uma conseqüência do próprio fazer.

O temor da beleza se faz presente nas reflexões de Levinas a respeito da crise do humanismo contemporâneo. Os discursos parecem-lhe ter caído na “ambigüidade notável das *belas palavras*, das “belas almas”, sem atingir o real de violências e de exploração” (HH: 110). Tais discursos refletem o *modus vivendi* de uma época incapaz de se encontrar em seus próprios projetos, sufocada por seus próprios “progressos”, num mundo “humano demais” a ponto de tornar-se “sem vestígios [*traces*] humanos” em virtude da “inconsistência do homem, joguete de suas obras” (HH: 83/ HHfr: 74). As palavras se esvaziam e se diluem, incapazes de invocar o homem à responsabilidade e passam a enfeitiçá-lo e a impor-lhe silêncio. Evidencia-se aqui uma crítica à estetização contemporânea desde sua raiz, desde o momento em que o homem outorga às coisas seu lugar e, no império da aparência, de sujeito passa a meio, a serviço do ser.

Diante disso, Levinas aponta o que chama de a hipertrofia da arte:

a arte não é o valor supremo da civilização e não está proibido conceber um estádio seu no qual se encontre reduzido a uma fonte de prazer – que não se pode criticar sem ridículo – tendo seu posto – porém somente um posto – na felicidade do homem. É impertinente denunciar a hipertrofia da arte em nossa época, na qual, para quase todos, se identifica com a vida espiritual? (IH: 125-6)

A constatação da ausência de vestígios humanos na crise do humanismo contemporânea vai ao encontro da descrição feita por Levinas do teatro, onde paradoxalmente o humano *sairia de cena*. A realidade cênica é vista como um jogo de ausentamento:

Como realidade, ela não deixa rastro [*traces*]. O nada que a precede é igual àquele que a segue. Seus acontecimentos não têm um tempo verdadeiro. [...] Um templo a que se retirou sua destinação é ainda habitado por Deus; uma velha casa arruinada é ainda freqüentada pelos fantasmas daqueles que lá viveram; um teatro vazio é terrivelmente deserto. Pode-se sentir a presença de Sarah Bernhardt ou de Coquelin que lá agiram, mas Fedra ou Cyrano de Bergerac nada deixaram de seu desespero ou de sua tristeza. Eles se dissiparam como nuvens leves, misturando-se indiferentemente uns aos outros, trazendo a marca do mesmo nada que constitui a atmosfera essencial do teatro depois da representação. (EE: 27/ EEfr: 34)

A significação do rosto enquanto vestígio do Infinito acentua seu distanciamento do mundo. Mas a distância se dilui quando se tenta imanentizar o transcendente, como na cultura contemporânea profundamente secularizada. Assim também ocorre na arte, ao reduzir o transcendente à forma de ídolo na obra. O ídolo é a tentativa de, através da imagem, apreender o Infinito no finito, “onde o Infinito da idéia é idolatrado na imagem finita, mas suficiente. Toda a arte é plástica” (TI: 124).

Levinas aponta a idolatria como sendo uma característica intrínseca à obra de arte resultante de sua busca de acabamento e auto-suficiência. Isso não significa, entretanto, que a arte assuma um caráter propriamente religioso. “Na estátua, a matéria conhece a morte do ídolo” (IH: 124). O ídolo na arte é caricatural, é suprema negação do transcendente, “enchendo o mundo de ídolos que têm boca, porém que já não falam mais” (IH: 125).

Na leitura de Levinas, a arte prescreve um profundo paganismo³⁰ (IH: 123), entendido no seguinte sentido:

O paganismo é uma impotência radical de sair do mundo. Ele não consiste em negar espíritos e deuses, mas em situá-los no mundo. [...] A moral pagã não é mais que a consequência dessa incapacidade profunda de transgredir os limites do mundo. Neste mundo que se basta a si mesmo, fechado em si mesmo, o pagão está encerrado. (CH: 144)

Levinas interpreta a idéia de *criação* artística de modo semelhante. A “criação”, pretensamente operada na arte, mover-se-ia ainda nesse plano de profunda imanentização. Propriamente falando, a obra de arte não é criada, mas produzida. A criação em sentido pleno é aquela *ex nihilo*, em que a criatura é outro em relação ao seu criador, como na idéia de criação do mundo por Deus. Na arte, por sua vez, traz-se à tona aquilo que já *há*, ostenta-se o próprio ser em puro estado elemental, e não há alteridade entre artista e obra, pois esta permanece sob o domínio do mesmo. A eminência do “Verbo criador”, por sua vez, está na soberania da Palavra: “A palavra desprende-se daquele que a pronuncia; ela voa. Deus verdadeiramente Deus não moldou ele mesmo a criatura, não pôs, como o demiurgo, a mão na massa. Sua ação é mágica. O trabalho e o esforço humanos supõem, ao contrário, um engajamento no qual eles já estão instalados” (EE: 32). Contudo, a arte parece alimentar-se dessa ilusão de criação enquanto permanece cega à verdadeira transcendência. Levinas percebe na cultura contemporânea o anseio de se encontrar o sentido último no próprio mundo em consequência da sensação de abandono e vazio deixada pela chamada “morte de Deus” desde o Renascimento. Isso parece ter imposto ao

³⁰ Há, todavia, uma forma de ateísmo constitutiva do sujeito, a qual não significa que se deva transmutar em paganismo. Na descrição do gozo, Levinas usa ateísmo em acepção positiva. O sujeito feliz é *ateu* na medida em que, embora não sendo *causa sui* porque criado (TI: 131), não pode reivindicar fundamento de sua própria existência em qualquer forma de participação ou emanção. Ser eu significa afirmar-se sozinho e separado. O nada de causa marca sua familiaridade com o elemento, contra cuja impessoalidade se erige sujeito. Isso não significa que seu egoísmo seja definitivo: “Deuses sem rosto, deuses impessoais aos quais não se fala, marcam o nada que orla o egoísmo da fruição [...].O ser separado deve correr o risco do paganismo que atesta a sua separação e onde essa separação se realiza, até o momento em que a morte desses deuses o reconduzirá ao ateísmo e à verdadeira transcendência” (TI: 125).

artista o peso de reencontrá-lo em seu próprio fazer artístico e “fizeram-lhe crer em sua missão de criador e revelador” (IH: 127). Todavia, a arte segue sendo aprisionamento no destino da obra e, se a partir dela se quiser falar em criação e revelação, só o é possível em sentido inverso.

2.3 *Interdito*

Certamente Levinas se aproxima da sensibilidade hebraica ao associar arte e idolatria (SUSIN, 1984: 168). Com efeito, ele afirma: “A proscricção das imagens é verdadeiramente o supremo mandamento do monoteísmo” (IH: 124). Mas seria apressado classificar a crítica antiestética levinasiana como simples e doutrinária transposição de um preceito religioso para o plano filosófico³¹. A fundamentação do interdito em Levinas é, antes, uma derivação da ética (ver PETITDEMANGE, 1999). A questão primordial não é o rosto de Deus, e sim o do Outro, e o interdito não é restrito à arte, e sim interdito da representação, à qual Levinas associa a arte em consequência. Especificamente com relação às imagens, a preocupação de Levinas está em evidenciar a *santidade* do Outro, isto é, sua absoluta separação em relação ao mundo e à consciência. Isso não deve ser confundido com *sacralidade* (alvo da proscricção de imagens no plano religioso)³²; o rosto é apelo de

³¹ Não é o caso aqui de aprofundar a relação entre filosofia e religião em Levinas, mas vale acentuar que existe em sua obra uma reserva constante quanto a transposições ligeiras, perceptível no cuidado em distinguir sua produção propriamente filosófica daquela de caráter confessional. É fundamental em toda sua obra o diálogo entre o *grego* e o *hebraico*, mas é enquanto sabedoria vivencial de um povo que o *hebraico* se faz presente nos textos filosóficos, e não enquanto doutrina, tendo em vista sobremaneira a confluência ética. (A esse respeito, ver a primeira e as duas últimas partes de EI e a segunda parte de DVI.)

³² Muitos conceitos de Levinas podem levar a equívocos por, em virtude do uso de origem, parecerem indicar um conteúdo religioso, porém são em geral reassumidos em sentido diverso. Santidade, absoluto e separação são sinônimos, conforme se lê em *Totalité et Infini*: “Referir-se ao absoluto como ateu é acolher o absoluto depurado da violência do sagrado. Na dimensão de altura em que se apresenta a sua santidade – ou seja, a sua separação – o infinito não queima os olhos que a ele se dirigem” (TI: 63). Do mesmo modo, ateísmo e criatura: “Ser eu, ateu, separado, feliz, criado – tudo isto são sinônimos” (TI: 132). Em outro momento, Levinas esclarece a distinção entre santo e sacro: “São dois termos vizinhos, o ‘santo’ evoca muito mais uma condição humana inicialmente e o ‘sacro’ o vestígio desta; com o ‘santo’ temos uma ética da responsabilidade. [...] o santo é a relação interpessoal na responsabilidade” (VI: 59).

responsabilidade e não de contemplação de Outrem, o que se converteria em idolatria (TI: 154).

No artigo *Interdit de la représentation et “droits de l’homme”* (1981)³³, Levinas diz que o interdito da representação, que na tradição judaica proscree certos tipos de imagens, não deve ser compreendido em caráter limitado, no sentido de uma regra confessional e puramente repressiva; deve-se destacar o alcance pedagógico do interdito (AT: 129). O interdito da representação questiona o privilégio da representação que se estabeleceu na filosofia e na cultura ocidentais através do primado da consciência e da ciência, resultando em “imanência ou ateísmo fundamental do ver e do saber ou sua tentação de idolatria” (AT: 130). O interdito da representação seria “a denúncia de uma *inteligibilidade* que se quereria reduzir ao saber e que se pretenderia original e última, [...] sabedoria e pensamento absoluto” (AT: 132-3).

No tocante à estética, o interdito da representação questiona o acesso ao rosto de Outrem através da imagem, pela qual é reduzido a suas formas plásticas. Na obra de arte, há o risco de a coisa prevalecer sobre o rosto ou de o rosto ser abordado como coisa. “Sob a figura plástica que *aparece*, o rosto é já ausente. Ele se congela na própria arte, malgrado a tentativa eventual do artista de desfigurar a ‘coisa’, que se refaz, figurativa, na presença” (AT: 133). O rosto se apresenta na obra de arte não mais que como “a caricatura de ‘uma boca que não fala mais’, ‘de olhos que não vêem’, ‘de orelhas que não ouvem’, ‘de narinas que não têm mais olfato’” (AT: 130-1). O interdito da representação busca resguardar, portanto, a transcendência do rosto em relação à coisa e um transbordamento de sentido na relação com o Outro em relação à intencionalidade. Não significa uma repressão às

³³ In: AT: 129-37.

expressões culturais em absoluto, como não tivessem nenhuma importância, porém essas não esgotam o sentido (FABRI, 1997: 53).

A transposição ou associação entre os planos estético e ético é por certo problemática. Mas o pensamento de Levinas está marcado justamente pela constatação de que a significação última é ética e que, por isso, nenhuma especulação ou atividade humana pode se eximir de questionar que tipo de relação diante do Outro se estabelece em todo pensar, fazer, agir. Nada é inocente: “Lá onde eu teria podido permanecer como espectador, eu sou responsável, em outros termos, tomo a palavra. Nada mais é teatro, o drama não é mais jogo. Tudo é grave” (HH: 98). O interdito da representação expressa um temor de cumplicidade entre visão e violência. O rosto é o que escapa à visão, “Não obstante, o rosto está exposto ao olhar, desarmado, vulnerável” (AT: 114). Mais que constatação fenomenológica, Levinas está preocupado com suas implicações éticas. Se o interdito é invocado, é porque o rosto se apresenta, de certo modo, “no limite da santidade e da caricatura” (TI: 177).

O rosto se caracteriza pela estrutura paradoxal de total fragilidade e resistência: “O rosto está exposto, ameaçado, como se nos convidasse a um ato de violência. Ao mesmo tempo, o rosto é o que nos proíbe de matar” (EI: 78). Tentação e impossibilidade do homicídio convivem na aparição do rosto: “há sempre no Rosto de Outrem a morte e, assim, de certa maneira, incitação ao assassinato, tentação de ir até o fim, de negligenciar completamente a outrem – e, ao mesmo tempo, e esta é a coisa paradoxal, o Rosto é também o ‘Tu não matarás’” (EN: 144).

“*Tu ne tueras point*”. A resistência ao homicídio precisa ser analisada em toda sua densidade. O primeiro aspecto é fenomenológico e se apresenta de modo descritivo pela negação. Trata-se de “*não poder* matar Outrem”. O rosto é aquele que não se pode matar porque não há poder possível de ser exercido sobre ele. O “poder” é tomado aqui como possibilidade ou capacidade do agressor de dominar ou possuir. “O homicídio, é verdade, é um fato banal: pode matar-se outrem; a exigência ética não é uma necessidade ontológica” (EI: 79), todavia não seria demasiado dizer que comporta uma impossibilidade metafísica. De certa forma, no ato violento o carrasco não se dirige a um rosto, pois esse já foi ignorado e o próprio carrasco já não tem rosto (EN: 145). Estar em relação com o rosto supõe entender aquela primeira palavra essencial: “Outrem é o único ser que se pode tentar matar. Esta tentação de morte e esta impossibilidade do homicídio constituem a própria visão do rosto. Ver um rosto é já escutar: ‘Tu não matarás’” (DL: 21). Do contrário não houve encontro: “Não o olhei no rosto, não encontrei seu rosto. [...] Estar em relação com outrem face a face – é não poder matar” (EN: 32). Aquilo que não pode ser apreendido só pode ser negado enquanto ignorado ou aniquilado. Mas o homicídio, como forma extrema de tentativa de dominação do Outro, conhece em sua consumação o próprio fracasso:

Não posso negá-lo parcialmente, na violência, apreendendo-o a partir do ser em geral e possuindo-o. Outrem é o único ente cuja negação não pode anunciar-se senão como tal: um homicídio. Outrem é o único ser que posso querer matar.

Eu posso querer. E, no entanto, este poder é totalmente o contrário do poder. O triunfo deste poder é sua derrota como poder. No preciso momento em que meu poder de matar se realiza, o outro se me escapou. (EN: 31)

A descrição fenomenológica é, contudo, insuficiente³⁴. O aspecto principal da resistência é ético e se apresenta como interdito, no imperativo negativo: “Tu não matarás”. O Outro se opõe ao Eu, porém não como uma força maior que a dele: “A expressão que o rosto

³⁴ Ver a esse respeito o estudo de Souza (2000: 23-43): “O delírio da solidão: o assassinato e o fracasso original”.

introduz no mundo não desafia a fraqueza dos meus poderes, mas o meu poder de poder” (TI: 176). A censura vem da própria resistência do rosto que, em sua eminência, contesta o poder do agressor: “A impossibilidade ética de matar é ao mesmo tempo uma resistência a mim e uma resistência que não é violenta, uma resistência inteligível” (LC: 53), ou, mais propriamente dito, uma “resistência ética” (TI: 178). O “poder” assume a acepção de “dever”, ou seja, “não podes” traduz-se em “não deves”.

Por outro lado, o interdito expressa um conteúdo positivo: “o fato de eu não poder deixar outrem morrer” (EN: 145). A negativa reverte-se em imperativo afirmativo: o “não deves” implica num “deves”, isto é, “‘Não matarás’ significa obviamente ‘farás tudo para que o outro viva’” (TRI: 32). A passagem do interdito ao mandamento é radical, mas escapa à tentativa de fundamentação no plano lógico. Não se trata de uma prescrição dedutiva, pois não há aqui ilação necessária entre “não poder” e “dever”. Há um limite especulativo na descrição levinasiana na medida em que afirma o princípio ético como pré-originário e pré-lógico. “A palavra é da ordem da moral antes de pertencer à ordem da teoria” (DL: 21). O *logos* falha, incapaz de dizer aquilo que o precede, mas o que lhe escapa é também o que o torna possível, pois se a palavra primordial do “Tu não matarás” não é escutada, já não há possibilidade de qualquer discurso. O fato banal da conversação é suspensão da violência e a violência é solidão (DL: 19). O carrasco está só.

A heteronomia do mandamento marca a diferença (reconhecer a alteridade do Outro) e eleva-se à não-indiferença (OS: 114.143.221) como responsabilidade para com o Outro. E, em último momento, abre-se para o âmbito da justiça, no dever de resguardar a vida de todos os outros, independentemente de que o agressor venha a ser Eu, o Outro ou um Terceiro. “E escutar: ‘Tu não matarás’, é escutar: ‘Justiça social’” (DL: 21). Posto isso,

vale indagar: aquilo que é o negativo da arte, seu fracasso original, não possui também um aspecto positivo? Talvez a excelência da obra de arte esteja precisamente em, no seu próprio fracasso representativo, contrastar com o rosto e evidenciar a eminência e transcendência deste, expressando assim um real conteúdo ético – ou seja, o ético como momento de lucidez do estético.

III

A OBRA *ou* ALÉM DO PARADOXO LUSCO-FUSCO

*“Qualquer palavra que tu fales –
a deves
ao destroço.”*
(Paul Celan)

*“Adoecer de nós a Natureza:
– Botar aflição nas pedras
(Como fez Rodin).”*
(Manoel de Barros)

1. Dizer

A filosofia de Levinas se desenvolve sob o temor constante da violência, numa recorrência que indica em último momento o âmbito mais grave em que culminam suas reflexões. Pode-se percebê-la evocada nas análises do discurso, da ontologia, do sofrimento, da morte, do erótico, da arte e de todas as instâncias das relações intersubjetivas. Se a ética é primeira – conforme ele afirma –, não é porque o ser se constitua de princípios, mas porque os entes se interpelam cotidianamente e da resposta dada depende toda possibilidade de discurso. A razão sob suspeita de violência marca em Levinas um modo de filosofar hesitante, cauteloso e até mesmo dramático. Não se trata de empirismo radical, como se

pode chegar a concluir, mas a busca de nexos com a realidade é constante. A filosofia, em Levinas, perde o direito de diletar³⁵, e a estética de discutir *l'art pour l'art*.

É na Obra que a tensão se configura e o desafio está na possibilidade de sua resolução na própria Obra. Pode-se perceber que a crítica antiestética levinasiana é abrandada à medida que vai abandonando a idéia de um sujeito forte e auto-gerador (conforme aparecia nas primeiras obras). A sensibilidade passa a ser trauma e o dizer, testemunho. A Obra se torna resposta, o que permite cogitar uma cumplicidade entre estética e ética. Mas até que ponto isso é possível?

1.1 Trauma e testemunho

Auschwitz recoloca tudo em questão. Não seria preciso remeter à Shoah para mostrar como a razão pode se aliar à violência, mas vale apontar o significado desse evento como alarme de um século marcado pela negação do humano:

Século que, em trinta anos, conheceu duas guerras mundiais, os totalitarismos de direita e de esquerda, hitlerismo e stalinismo, Hiroshima, o goulag, os genocídios de Auschwitz e do Camboja. Século que finda na obsessão do retorno de tudo o que estes nomes bárbaros significam. Sofrimento e mal impostos de maneira deliberada, mas que nenhuma razão limitava na exasperação da razão tornada política e desligada de toda a ética. (EN, 136)

A esquizofrenia da razão é um temor constante. Em Auschwitz, Levinas percebeu manifestar-se em pleno *dia*, sob consentimento da *luz* da razão, o mal em sua densidade sensível, cujo gérmen está sempre sob risco de constante iminência. O excesso de horror, fazendo frente aos cânones da razão – como se a *razão* da guerra consistisse na inversão da

³⁵ Faz-se eco aqui das palavras de Ricardo Timm de Souza: “torna-se cada vez mais claro aos espíritos lúcidos que a questão maior nos alvares do novo século é uma questão fundamentalmente *ética*, não como temática abstrata de diletantes, mas como reconsideração radical da própria questão do *sentido* humano” (Cf. apresentação a RICOEUR, 1999).

razão – põe a filosofia em suspeita, assim como as artes e ciências em geral, de modo que pensar a guerra se converte em questionamento do próprio sentido do humano, o qual parece dissolver-se em meio às táticas bélicas. Se os gregos conceberam o filosofar como surgindo do *assombro* (θαῦμα) diante da realidade, Levinas o situa a partir do *trauma*, do ser-afetado e ser-tomado pelo Outro de modo irrecusável e inalienável.

O que caracteriza a violência é a negação da alteridade do Outro. A ação violenta é sempre tirânica, pois impõe ao Outro a vontade do Eu. Não significa exatamente que não se reconheça a liberdade do Outro, porém essa é tomada como uma força à qual o Eu se opõe. Quando isso acontece, quando as liberdades se encontram “como forças que se afirmam negando-se reciprocamente, chega-se a uma guerra em que se limitam umas às outras” (LC: 55), debatendo-se ou ignorando-se, exercendo não mais que violência e tirania. A violência é negação do humano, ali já não existe possibilidade para que o sujeito se expresse.

Levinas testemunha essa inquietação desde seus primeiros escritos. Antes mesmo de eclodir a Shoah, em um artigo de 1934, *Quelques Reflexions sur la Philosophie de L'hitlérisme*³⁶, Levinas já percebera a crise do humano que viria a resultar num massacre assombroso. Ele aponta o modo como o nazismo rompia com os pilares da civilização européia – sobretudo a concepção de liberdade do espírito que perpassa o judaísmo, o cristianismo, o liberalismo e o marxismo, ainda que de diferentes modos. Em contrapartida, o hitlerismo propunha a identificação do humano ao corpo, substituía a idéia de humanidade pela de consangüinidade e opunha à liberdade um estado de servidão. A essência do homem não estava mais na liberdade, mas num encadeamento (*enchaînement*)

³⁶ In: IH: 23-33.

(IH:30). Num tom quase profético (isto é, de uma lucidez diante do presente capaz de antever o futuro), o artigo, cuja publicação passou despercebida na época, demonstra a suspeita do autor desde cedo diante dos discursos ideológicos e revela como uma espécie de *mal elemental*³⁷, consumado nos campos de extermínio, estava imbricado na “filosofia do hitlerismo” desde o início de seu advento.

Como não pensar no que significou a arte naquele contexto para a consolidação do *Terceiro Reich*? Na arte neoclassicista difundida pelo partido nacional-socialista, a Beleza é posta a serviço da opressão, na máxima eficácia de seus poderes de sedução e na total falência de seus princípios. A estética se torna esteticismo e a arte, instrumento político idolátrico e sombra de uma realidade emudecida. A perfeição dos projetos arquitetônicos, as técnicas cinematográficas e propagandistas avançadas e a ostentação de mostras e espetáculos construía uma *imagem* de harmonia e progresso que apaziguava e satisfazia gostos e consciências ingênuos³⁸. Levinas não chega a referir-se diretamente aos paradigmas estéticos nazistas, mas a tomar suas críticas antiestéticas e a publicação de *La réalité et son ombre* pouco depois da guerra, a associação faz pensar (assim como, por outro lado, poderia fazer pensar no papel da chamada *arte degenerada* como contestação dos cânones estéticos e políticos vigentes na época).

³⁷ Ver o ensaio de Abensour (1997: 27-108), “Le Mal élémental” a respeito do referido artigo de Levinas.

³⁸ Para um aprofundamento desses aspectos, assim como sobre os limites e tarefas da estética resultantes da catástrofe, ver: SONTAG, 1986; SELIGMANN-SILVA, 2003; NESTROWSKY, SELIGMANN-SILVA, 2000. A respeito das memórias e reflexões de Levinas sobre a Shoah, a obra *Difficile liberté* (1963) é especialmente significativa.

Com efeito, ele diz:

Não faleis, não reflitais, admirai em silêncio e em paz – tais são os conselhos da sabedoria satisfeita do belo. [...] O mundo por acabar é substituído pelo acabamento essencial de sua sombra. Não é o desinteresse da contemplação, mas sim da irresponsabilidade. O poeta se exila ele mesmo da cidade³⁹. Desse ponto de vista, o valor do belo é relativo. Há algo de mal e de egoísta e de covarde no gozo artístico. Existem épocas em que se pode ter vergonha dele, como de fazer festejos em plena peste. (IH: 125)

A Shoah é descrita por Levinas como um “buraco na história”, a experiência de um tempo em que parece “que todos os deuses visíveis nos haviam abandonado, em que deus verdadeiramente morreu ou retornou à sua irrevelação” (HH: 54). Em *De l'existence à l'existant* (escrito enquanto prisioneiro), pode-se percebê-la associada à idéia de um evento ontológico, expresso sob o conceito de *il y a*. Levinas denuncia o eclipse do humano e a falência do discurso. As palavras já não encontram mais eco nas “horas surdas desta noite sem horas” (HH: 54) e a *noite* contrasta com a *luz* do *lógos*. Não obstante, essa constatação não resulta numa desistência da palavra, como que numa retirada para o indizível e convite ao silêncio. Ao contrário, Levinas recusa o silêncio e atribui à palavra a origem de toda significação (TI: 84).

1.2 Entre paradoxo e metáfora

É preciso testemunhar a catástrofe – mas como? Que discurso é possível pronunciar que não se enverede na trama do ser e não se reverta em violência? Como a filosofia pode dizer a trama ética? Como a ética pode se constituir em *tópos* de significação da linguagem

³⁹ A remissão à *República* de Platão aqui é evidente. Em outro momento, Levinas elogia sua concepção de ordem política sem tirania em prol da liberdade e a “luta contra os encantos de uma arte mágica no livro VIII e a denúncia da poesia no que ela comporta de violência e tirania” (LC: 56). As referências a Platão são constantes em toda a obra levinasiana e, particularmente a respeito da arte, é devedora em alguns aspectos à concepção platônica de *mímesis*. Porém Levinas se mostra menos otimista com relação ao Belo e não desconfia menos da luz que da sombra, além de conceder à sensibilidade um *status* diverso. (Para uma discussão das relações entre os dois autores ver: HAYAT, 1997; MATTÉI, 2000.)

sendo ao mesmo tempo possibilidade e interdito? Nesse sentido, Jacques Derrida apresentou a primeira grande crítica à filosofia de Levinas no artigo *Violence et métaphysique: Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas* (1964), a qual vale ser retomada tendo sobretudo em vista suas implicações estéticas. Derrida percebe na obra levinasiana uma tensão entre aquilo que ele critica e no qual inevitavelmente recai. Embora Levinas recuse a ontologia como fundamento, não escapa a ela pelo próprio fato de filosofar; a crítica à filosofia è ainda pronunciada filosoficamente, numa linguagem construída a partir do ser e suas categorias.

A questão da alteridade é certamente o ponto crucial. Levinas tenta a todo custo resguardar à figura do Outro um *status* de santidade, de separação radical em relação ao Mesmo, mas só pode pronunciar este desnível desde ainda do Mesmo. O Outro é aquele que, em sua absoluta dissonância com o mundo, só pode ser pensado como exterioridade e alteridade radical. A significação que o Outro introduz no mundo escapa à intencionalidade objetificante, pois que a luz da consciência não se pode projetar sobre aquilo que não se dá, que nunca é presente ao sujeito. Entretanto, Derrida chama atenção para o fato de o Outro em Levinas ser ainda expresso sob categorias ontológicas. A exterioridade supõe uma interioridade, a alteridade uma identidade e o infinito um finito. Dizer o Outro como fora do mundo é ainda dizê-lo dentro do mundo e caracterizá-lo como separado é ainda fazê-lo em relação com aquele que fala. A relação entre Eu e Outrem é, com efeito, o limite. Entrar em relação supõe certa violência, pois há necessariamente reconhecimento e identificação, há um olhar voltado para o rosto sem o qual este permaneceria ignorado. E furtar-se à relação é também violência, indiferença e egoísmo.

Diante disso, a filosofia em Levinas, segundo Derrida, assume um caráter de contradição; sua escolha da fenomenologia enquanto método, recusando ao mesmo tempo interpretar o sentido em termos de fenômeno, expressa uma escolha pela “violência menor”: “Violência contra violência. [...] Se a luz é o elemento da violência, há que se bater contra a luz com uma certa outra luz para evitar a pior violência, a do silêncio e da noite que precede ou reprime o discurso” (DERRIDA, 1967: 172). Assim, ainda movendo-se nas estruturas Dentro-Fora e Dia-Noite, a filosofia em Levinas se vê forçada a não poder designar a exterioridade e alteridade do Outro mais que por via negativa. “É talvez em direção a esse impensável-impossível-indizível que nos chama Levinas para além do Ser e do Logos (da tradição)”, o que já “não pode traduzir-se em linguagem mais que traindo-se mediante uma palavra negativa (in-finito)” (ib.: 168). A palavra revela sua finitude constitutiva e, resultante disso, sua equivocidade, mas “Na medida em que esta é originária e irreduzível, é necessário talvez que a filosofia assuma esta equivocidade, pense-a e se pense nela, que acolha a duplicidade e a diferença na especulação, na pureza própria do sentido filosófico” (ib.: 167).

A equivocidade da palavra é assumida no texto levinasiano pelo uso da metáfora como possibilidade de surgimento da própria linguagem, ainda que em ruína. Todavia,

Poder-se-ia mostrar, sem dúvida, que a escrita de Levinas tem esta propriedade, a de mover-se sempre, em seus momentos decisivos, ao longo dessas fendas, progredindo com maestria mediante negações e negação contra negação. Sua via própria não é a de um ‘ou... ou’, e sim de um ‘nem... nem tampouco’. A força poética da metáfora é muitas vezes o vestígio desta alternativa recusada e desta ferida na linguagem. Através dela, em sua abertura, a própria experiência se mostra em silêncio. (DERRIDA, 1967: 134-5)

Outros elementos podem ainda ser observados. Em *La réalité et son ombre*, Levinas estabelecia uma oposição entre conceito e imagem: “O conceito é o objeto *captado*, o

objeto inteligível. Já pela ação, mantemos com o objeto real uma relação viva, captando-o, concebendo-o. A imagem neutraliza esta relação real, esta concepção original do ato” (IH: 110). A imagem colocaria o sujeito numa situação de passividade, impondo-se a ele. O conceito, ao contrário, “atrai a vida, oferece a realidade a nossos poderes, à verdade, abre uma dialética” (IH: 121). Porém não estaria também o discurso sujeito ao risco imagético? Noite, sono, insônia, pesadelo, esforço, preguiça, feminidade, estátua são algumas das figuras usadas por Levinas nas descrições do *il y a*, do Eu e da alteridade. Figuras de linguagem ou referenciais concretos? Se bem que seja questionável a própria idéia de que “o procedimento mais elementar da arte consiste em substituir um objeto por sua imagem” (IH: 110; EE: 61), interessa especialmente perceber, na crítica estética levinasiana, uma tensão quando usa a imagem no próprio texto filosófico. Em que momento a luz da palavra se desviaria em direção à obscuridade do ser? Entretanto, nas obras seguintes o conceito já não é mais digno de tanta confiança, e luz e sombra se apresentam, para Levinas, como elementos gêmeos de um mesmo mal. Ao mesmo tempo, a linguagem de Levinas vai se apropriando cada vez mais da metáfora, pela qual, de certo modo, sua filosofia parece se reconciliar com a poesia e se aproximar dela, conforme observa Derrida a respeito de *Totalité et Infini*:

Certamente, Levinas recomenda o bom uso da prosa que rompe o encanto ou a violência dionisíacos e proíbe o rapto poético, porém isso não muda nada: em *Totalité et Infini*, o uso da metáfora, sendo como é admirável e estando a maioria das vezes, se não sempre, para além do abuso retórico, abriga em seu pathos os movimentos mais decisivos do discurso. Ao renunciar demasiadas vezes a reproduzi-las em nossa prosa desencantada, seremos fiéis ou infiéis? Além disso, o desenvolvimento dos temas não é, em *Totalité et Infini*, nem puramente descritivo nem puramente dedutivo. Desdobra-se com a insistência infinita das águas contra uma praia: retorno e repetição, sempre, da mesma onda contra a mesma margem, no que, todavia reassumindo-se cada vez, tudo se renova e se enriquece infinitamente. Em virtude de todos estes desafios ao comentador e ao crítico, *Totalité et Infini* é uma obra e não um tratado. (DERRIDA, 1967: 124)

A questão permanece. Em *Totalité et Infini*, diante da constatação do fracasso do discurso objetificante, Levinas concebe a linguagem surgindo como discurso na relação intersubjetiva. “O rosto fala. A manifestação do rosto é já discurso. [...] Apresentar-se, significando, é falar” (TI: 53). No discurso Outrem se exprime por excelência, pois, no rosto que fala, coincidem o expresso e aquele que exprime. O discurso supõe, portanto, uma relação em que Outrem é abordado não como tema, e sim como interlocutor. O momento concreto em que tem lugar a alteridade é o *face a face*, a relação humana última e irreduzível, fonte de todo sentido (TI: 66). A relação supõe e conserva a separação entre os sujeitos: “O Discurso é assim experiência de alguma coisa de absolutamente estranho, ‘conhecimento’ ou ‘experiência’ *pura, traumatismo do espanto*” (TI: 60).

Pode-se estar em relação com Outrem sem já apreendê-lo? Tal forma de relação só é possível se já não é visão, mas audição (EN: 33), se o que toca o sujeito já não é forma nem conteúdo, mas palavra. Trata-se daquela palavra que, poder-se-ia dizer, não pode ser ouvida e, todavia, deve ser escutada. Levinas parece operar uma espécie de *epoché* da sensibilidade, perscrutando uma possibilidade de relação com Outrem em que ao mesmo tempo se dê o toque e este se desfaça em seu próprio ato, em que o sujeito é tocado por Outrem sem nada lhe deixar de garantia, como um vestígio que se apaga antes mesmo de se imprimir. No limite da sensibilidade e da palavra, Levinas tenta descrever uma relação em que o toque não seja puramente sensitivo, mas significativo. A sensibilidade não é negada, ao contrário, é transcendida: o ver se faz olhar; o ouvir, escutar; o falar, dizer; o tatear, tocar; o sentir, significar. Nisso se distingue encontrar a *face* de Outrem e encontrá-lo como *rosto*.

Em *Autrement qu'être*, a questão reaparece como tensão entre *Dito* e *Dizer* (OS: 78ss), entre tradução e traição, entre discurso e significação, entre aquilo que aparece e aquilo que é pura expressão, entre tematização e exposição ao Outro. A saída vislumbrada é o *outramente que ser*, ainda que numa forma de “falar ambíguo e enigmático” (OS: 51). Pode-se perceber ali uma resposta de Levinas a Derrida, mas também compactuando com este em certo sentido:

Otramente que ser que, desde o começo, busca-se aqui e que desde o momento de sua tradução ante nós se fala traíndo no dito, que domina o dizer que o enuncia. Aqui se estabelece um problema metodológico. Tal problema consiste em se perguntar se o pré-original do Dizer (se a anarquia, o não-original como o designamos) pode ser conduzido a traír-se ao mostrar-se em um tema (se uma an-arqueologia é possível) e se tal traição pode redimir-se; isto é, se se pode ao mesmo tempo saber e libertar o *sabido* das marcas que a tematização lhe imprime subordinando-o à ontologia. Uma traição ao preço da qual tudo se mostra, inclusive o indizível, e graças à qual é possível indiscrição com relação ao indizível, o que provavelmente constitui a tarefa mesma da filosofia.

O *outramente que ser* se enuncia em um dizer que também deve desdizer-se para, deste modo, arrancar também o *outramente que ser* ao dito no qual o *outramente que ser* começa já a não significar outra coisa que um *ser de outro modo*. (OS: 49-50)

1.3 Obra e significação

No artigo *La signification et le sens* (1964)⁴⁰, Levinas apresenta um conceito que permite conceber certa forma de confluência entre filosofia e poesia, assim como entre ética e estética: a *Obra* (*Œuvre*). Ele percebe na hermenêutica contemporânea a ausência de uma dimensão fundamental da significação em toda obra cultural, filosófica e de arte: a quem se dirigem? Não é pergunta por um *télos*, nem sentido enquanto finalidade, como se a obra devesse ter um fim, um termo (HH: 80). O elemento ignorado é 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” (HH: 57). Trata-se de evidenciar a

⁴⁰ In: HH: 19-80.

relevância primordial de Outrem, sem o qual todo discurso resulta monólogo e toda produção artística, narcisismo. A “*Obra pensada radicalmente é um movimento do Mesmo que vai em direção ao Outro e que jamais retorna ao Mesmo*” (HH: 51).

Expressando-se alegoricamente, Levinas encontra na contraposição entre as figuras de *Ulisses* e *Abraão* (HH: 50; TI: 250; OS: 140) o confronto entre dois caminhos do pensamento: “Ao Mito de Ulisses que regressa a Ítaca, gostaríamos de opor a história de Abraão que abandona para sempre a sua pátria por uma terra ainda desconhecida e que proíbe ao seu servidor reconduzir até o seu filho a esse ponto de partida” (DEHH: 232). O mito grego de Ulisses representa para Levinas o caminho do *lógos* que orientou o desenvolvimento da cultura ocidental. O personagem bíblico Abraão representa a orientação primordial, que é ética, e expressa a tentativa do autor de repensar os caminhos da filosofia a partir de um novo prisma. O primeiro está centrado no mesmo e o segundo, voltado para o Outro. O sentido é a orientação litúrgica da Obra (HH: 55), isto é, significação que parte do Desejo, que se move como resposta em direção ao inalcançável, irrealizável, irrecuperável. A obra é êxodo.

Nesse uso do conceito de Obra, Levinas não se refere especificamente à obra de arte. A Obra é aqui pensada em sentido abrangente como *obra metafísica*. Mas, enquanto orientação própria de significação, permite explorar uma possível correlação na arte, sem, contudo, perder-se de vista toda a crítica antiestética. Ou seja, pode a obra de arte constituir-se como obra metafísica?

Em *Totalité et Infini* (ver pp. 157ss), o conceito de obra era usado a mais das vezes em sua realidade fenomênica no horizonte das coisas do mundo. Levinas opunha-se, então, a que

se concebesse a obra como expressão, abordando o rosto de Outrem através de suas obras. Se o rosto significa expressão de si por si (TI: 181), toda forma de mediação e de expressão diversa são postas em questão. “Não é a mediação do signo que faz a significação [...] que torna possível a função do signo. [...] O sentido é o rosto de outrem e todo o recurso à palavra se coloca já no interior do face a face original da linguagem” (TI: 185)⁴¹. Mesmo que as obras signifiquem o seu autor, fazem-no indiretamente (TI: 54), pois “A partir da obra, sou apenas deduzido e já mal entendido, traído mais do que expresso. [...] Outrem assinala-se, mas não se apresenta. As obras simbolizam-no. [...] Exprimir-se pela vida, pelas obras, é precisamente recusar-se à expressão” (TI: 158). “O autor da obra, abordado a partir da obra, só se apresentará como conteúdo” (TI: 159).

Quando Levinas se refere à arte como linguagem, associa-a antes ao Dito que ao Dizer, à obra como tematização e não como expressão. Porém Levinas não abdica do Dito. A interpretação de Paul Ricoeur acerca do livro *Autrement qu'être* sugere que Levinas assume em sua própria obra o desafio de fazer conciliar Dito e Dizer – dito de outro modo, obra (cultural) e (obra) metafísica. Impressiona a Ricoeur a construção do discurso ético levinasiano a partir dos extremos: “Por que essa subida aos extremos: obsessão, ferida, traumatismo? Por que esse crescendo do pático em patético e patológico?” (RICOEUR, 1999:37). A isso se soma o estilo do texto: “num tom que se pode dizer declarativo, para não dizer querigmático, sustentado por um uso insistente, para não dizer obsedante, do tropo da hipérbole” (RICOEUR, 1999: 36). Assim se caracteriza o Dizer na ética, a todo tempo tentando explodir o Dito e dilacerar as palavras a fim de, no desdizer, dizer, resguardando o Dizer da redução ao Dito.

⁴¹ A tradução foi alterada nessa citação; preferiu-se “face a face” à tradução portuguesa “frente a frente” para o francês “face à face” (TIfr: 227)

A dificuldade está em fazer coincidir a simetria do discurso com a assimetria da responsabilidade. A figura do Terceiro surge, então, como possibilidade desse encontro:

Gostaria de mostrar que a irrupção desconcertante do tema do terceiro e da justiça, em diversos lugares estratégicos do livro, tem algo a ver com esta dificuldade e, para dizê-lo por antecipação, com a própria possibilidade do discurso mantido ao longo do livro *sobre* a equação que liga o Dizer, como instância de palavra, com a responsabilidade como instância-mestra de uma ética sem ontologia. (RICOEUR, 1999: 35)

O Terceiro corrige os excessos e permite fazer justiça, rompendo a exclusividade da relação bipolar Eu-Outro e abrindo-a para outras formas de relação. A hipótese de Ricoeur é de que desde o lugar do Terceiro a *obra* de Levinas pode, então, reivindicar legitimidade: “a posição do terceiro, lugar de onde fala a justiça, é também o lugar de onde fala Levinas, na medida em que *seu* Dizer se inscreve num Dito que é o livro que nós lemos” (RICOEUR, 1999: 48).

O espaço da justiça é também o da cultura⁴². É certo que a cultura pode constituir-se como lugar da imanência e da neutralização, mas também poder haver “cultura como abertura do humano na barbárie do ser” (EN: 239), conforme afirma o próprio Levinas no artigo *Determination philosophique de l’idée de culture* (1986)⁴³. Talvez ele use ali “cultura” para referir-se menos à produção cultural que a “sociedade” ou “civilização”. Mas, naquela abertura, abre-se também a possibilidade de um sentido outro para as obras culturais e também para a obra de arte, ainda que paradoxalmente. Permite, ainda, propor uma reorientação cultural: “Nossa época não se define pelo triunfo da técnica pela técnica,

⁴² Essa consideração é tributária a Marcelo Fabri, o qual propõe interpretar a *civilização* em Levinas como ponto de chegada das expressões culturais salvaguardando sua motivação ética primordial na tensão e conciliação entre particularidades e universalidade, equivocidade e univocidade: “O exercício do *logos* eterniza a cultura para além de todo percurso histórico e temporal. Inversamente, as verdades e formas da cultura são aquelas que provocam o *logos* a descobrir ou reencontrar sua *motivação* primeira, sua razão de ser como receptividade e acolhimento da diferença” (in: *Levinas: cultura e civilização*. Conferência pronunciada no “Seminário Internacional Levinas e a Educação” – UCS/ CEBEL, Caxias do Sul, abril/ 2006; texto ainda não publicado, gentilmente cedido pelo autor).

⁴³ In: EN: 229-39.

como não se define através da arte pela arte, e nem se define pelo niilismo. Ela é ação por um mundo que vem, superação de sua época – superação de si que requer a epifania do Outro” (HH: 53).

A questão consiste, para Levinas, em não se perder de vista o humano como fonte de sentido. O estabelecimento do primado da ética busca exatamente afirmar a relação homem a homem como “uma estrutura irreduzível na qual se apóiam todas as outras” (TI: 65). Ele afirma: “antes da Cultura e da Estética, a significação situa-se na Ética, pressuposto de toda Cultura e de toda significação” (HH: 67). Afirmar a ética como pressuposto resulta pensar naquilo que advém dela e que ela torna possível sem se esgotar nela mesma. A partir da ética, portanto, tudo é ressignificado.

2. Crítica da arte

A fim de integrar “a obra inumana do artista no mundo humano” (IH: 126), Levinas sugere ao final de *La réalité et son ombre* uma certa redenção da arte através da crítica. Se a arte é o campo do silêncio, é pela palavra, pela linguagem, que a estética é trazida à ética, propiciando o irromper do humano no universo cultural. “Tratar-se-ia, com efeito, de fazer intervir a perspectiva da relação com outrem – sem a qual o ser não saberia ser dito em sua realidade, isto é, em seu tempo” (IH: 127). Essa indicação, bem ao final daquele artigo, acentua a limitação da abordagem estética nas primeiras obras de Levinas, quando ainda não se havia constituído em toda sua densidade a concepção da primazia ética e do papel da alteridade.

A crítica é o momento em que a se filosofia encontra com a arte no comércio ambíguo da imagem, mas tenta desatar uma e outra de seu efeito encantador:

O valor da imagem reside para a filosofia na situação entre dois tempos e em sua ambigüidade. O filósofo descobre, mas além da rocha encantada onde permanece, todas as suas possibilidades que residem ao redor. Capta-as através da interpretação. Isto é dizer que a obra pode e deve ser tratada como um mito: essa estátua imóvel há que pô-la em movimento e fazê-la falar. (IH: 126)

Ao longo da obra de Levinas, essa intenção se faz presente constantemente. Nesse sentido podem ser lidos os artigos sobre os artistas plásticos Sacha Sosno (*De l'oblitération*, 1990) e Jean Atlan (*Jean Atlan et la tension de l'art*, 1986)⁴⁴, além das breves referências a Charles Lopicque (HS: 199) e Auguste Rodin (EE: 64.88; EN: 297; DO: 20) entre outros em diferentes textos. Do mesmo modo se estabelece seu diálogo com a literatura e a poesia, especialmente com Samuel Agnon (*Poésie et Résurrection*, 1973), Paul Celan (*De l'être l'autre*, 1972), Edmond Jabès (*Edmond Jabès aujourd'hui*, 1972), Roger Laporte (*Roger Laporte et la voix de fin silence*, 1966), Max Picard (*Max Picard et le visage*, 1966), Marcel Proust (*L'autre dans Proust*, 1947)⁴⁵, Paul Claudel (*La poésie et l'impossible*, 1969)⁴⁶, Michel Leiris (*La transcendance des mots: À propos des biffures*, 1949)⁴⁷ e Maurice Blanchot (*Blanchot: le regard du poète*, 1956; *Le servante et son maître*, 1966; *Exercices sur "La folie du jour"*, 1975)⁴⁸. Outros nomes são ocasionalmente trazidos à cena corroborando suas reflexões, por exemplo Charles Beaudelaire (EE: 25), Arthur Rimbaud (HH: 117), Gontcharoff (EE: 29) e Paul Valéry (EE: 28). Não se pode deixar de mencionar também a forte presença de Fiódor Dostoiévski e William Shakespeare ao longo da obra de Levinas, embora nunca lhes tenha dedicado um estudo

⁴⁴ In: CH: 509-10.

⁴⁵ Todos esses textos encontram-se reunidos in: NP.

⁴⁶ In: DL: 181-8.

⁴⁷ In: HS: 195-203.

⁴⁸ Textos reunidos in: SMB.

específico. Do primeiro guardou esta citação recorrente e tornada máxima: “Somos todos culpados de tudo e de todos perante todos, e eu mais que os outros” (EI: 90; EN: 145; OS: 222). Do segundo, esta impressão: “parece talvez que toda a filosofia não seja outra coisa que uma meditação de Shakespeare” (TA: 60).

Analisar detidamente cada um dos referidos textos excederia as intenções e limites da presente pesquisa em virtude dos aspectos particulares da obra de cada um daqueles autores e artistas. Todavia, vale acenar alguns aspectos mais pertinentes e fecundos a respeito de alguns para a especulação e explicitação do alcance da estética levinasiana.

2.1 O som como verbo

Proust

O primeiro ensaio crítico de estética publicado por Levinas é consagrado a Marcel Proust, intitulado *L'autre dans Proust* (1947). Publicado no mesmo ano de *De l'existence a l'existant* e *Le temps et l'autre*, aquele artigo dialoga com estas duas obras. A partir da análise de *A la recherche du temps perdu*, Levinas encontra na obra proustiana o cenário propício para esboçar uma espécie de curiosa convergência entre as reflexões estética e ética de que se ocupava àquela época.

Aquilo que Levinas denominara exotismo na arte é apontado na narrativa de Proust mais sutilmente. No universo proustiano, o mundo jamais é definitivo e o ser pode ser mais do que é. O objeto que à filosofia se oferece sem equívoco como tema, na poesia traduz ambigüidade, pois que não se trata ao poeta de exprimi-lo, mas de criá-lo. “Assim como as

imagens e os símbolos, o raciocínio é chamado a produzir um certo ritmo no qual a realidade buscada fará uma manifestação mágica” (NP: 150). A realidade é indeterminação absoluta na convivência das possibilidades e de seus contrários, onde tudo se conjuga e se anula simultaneamente. “Tudo é vertiginosamente possível. Este movimento da realidade definida, escapando de sua definição, constitui o mistério mesmo que penetra a realidade proustiana” (NP: 152). Mas esse mistério não assume um caráter noturno, ao contrário, oferece-se à reflexão em plena cintilância no jogo de emoções e lembranças que a narrativa traz à tona. Seu dinamismo é o da vida interior, da liberdade da alma que experimenta o mundo enquanto interiorização de suas possibilidades e enquanto estranhamento.

Em Proust, o humano está em causa. Nisso Levinas percebe em sua obra uma novidade e uma força únicas. A alma é movimento de si a si que, em seu estranhamento, descobre o outro. A maravilha da obra proustiana está na ênfase da interioridade que, contudo, não se encerra em si mesma, mas é descoberta e transbordamento. Mais que um fenômeno puramente psicológico, esse movimento é abertura para a relação.

A história de Albertine prisioneira e desaparecida, na qual se lança amplamente a obra de Proust e toda esta busca dos sentimentos emaranhados do “Tempo Perdido” é a narrativa do surgimento da vida interior a partir de uma insaciável curiosidade pela alteridade de outrem, a um tempo vaga e inesgotável. (NP: 153)

A análise levinasiana ressoa a reflexão do próprio Proust a respeito da arte da narrativa no último tomo de sua referida obra⁴⁹: “Captar a nossa vida; e também a dos outros [...]. Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as porventura existentes na lua” (PROUST, 1957: 142).

⁴⁹ A obra *A la recherche du temps perdu* possui sete tomos, sendo o último intitulado “Le temps retrouvé”.

Tudo se desenvolve através do outro: lugares, coisas, personagens. “O mistério em Proust é o mistério do outro” (NP, 152). Levinas enfatiza como, contrariamente à tendência da época de tentar lançar sobre os personagens representações ou formas de pertença coletiva, a estranheza da alteridade das personagens em Proust zomba do saber que se quereria estabelecer sobre a realidade exterior, e sua frustração se constitui na própria trama da narrativa. A realidade da personagem Albertine é seu nada de determinação. O amor de Marcel (autor feito personagem) por Albertine é fusão, posse, perfeição e comunicação fracassadas. “Mas este não-amor é precisamente o amor; a luta com o inapreensível, a posse; esta ausência de Albertine, sua presença” (NP: 155). O desespero da solidão é esperança e o ser não se encerra em sua apoteose. Ao invés de afirmar o vigor do saber como determinação do ser, a narrativa afirma-se sobre a impossibilidade do definitivo e o infinito como possibilidade.

Mas o ensinamento mais profundo de Proust – se, todavia, a poesia comporta ensinamentos – consiste em situar o real em uma relação com o que permanece para sempre outro, com outrem como ausência e mistério, em reencontrá-la na própria intimidade do Eu [*“Je”*], a inaugurar uma dialética que rompe definitivamente com Parmênides. (NP: 155-6)

Em Proust, portanto, a literatura se faz obra de evasão, ainda que não em sentido pleno, pois “A evasão não procede somente do sonho do poeta” (DE: 71). Mas, a se considerar a alteridade como propulsora da narrativa proustiana, pode se perceber ali um convite à evasão. Nisso, Levinas encontra em Proust uma expressão estética daquilo que desenvolvera em *Le temps et l'autre*. A solidão, o desespero da comunicação impossível, a morte como pressentimento e temor da morte de Outrem e a impossibilidade de representação da alteridade são temas que Levinas destaca na obra de Proust e que se aproximam consideravelmente de sua própria filosofia.

Há ainda o tema da temporalidade, que Levinas não chega a comentar no ensaio sobre Proust, mas cuja proximidade entre os dois é claramente perceptível. Qual é o “tempo perdido”? Proust experimenta o tempo enquanto própria perda. Sua narrativa desenvolve-se como exercício da memória em busca daquilo que, feito lembrança, nunca esteve presente de fato, mas, deixando apenas vestígios de sua alteridade inapreensível, faz-se tempo. O “tempo reencontrado” traz a descoberta de que tempo e vida se identificam. A narrativa é anacronismo e a obra inacabamento, pois só ao final do livro Proust encontra condições de escrevê-lo; só então percebe que aquilo que buscava era o que a todo tempo lhe permitia mover-se:

Se ao menos me fosse concedido um prazo para terminar minha obra, eu não deixaria de lhe imprimir o cunho desse Tempo cuja noção se me impunha hoje com tamanho vigor, e, ao risco de fazê-los parecer seres monstruosos, mostraria os homens ocupando no Tempo um lugar muito mais considerável do que o tão restrito a eles reservado no espaço, um lugar, ao contrário, desmesurado, pois, à semelhança de gigantes, tocam simultaneamente, imersos nos anos, todas as épocas de suas vidas, tão distantes – entre as quais tantos dias cabem – no Tempo. (PROUST, 1957: 251)

Leiris

Não é de se estranhar que, dentre as modalidades de arte, a poesia seja a mais presente na obra de Levinas, não só pela quantidade de estudos dedicados, mas sobretudo pelas correlações estabelecidas com a filosofia. Já se destacou no presente trabalho como o texto levinasiano se apropria da metáfora em busca de um estilo de filosofar que rompa a fixidez dos conceitos ontológicos, assim como a importância da palavra como instância primordial de encontro com o rosto. A proximidade entre filosofia e poesia é até certo ponto previsível em virtude deste elemento comum a elas que é a palavra como forma de expressão. Porém, em muitos momentos a filosofia se consolidou exatamente pela tentativa de rompimento

com a poesia sob risco de se perder em suas ambigüidades. Em Levinas, ela está sob constante suspeita principalmente pelo fato de que nela a musicalidade (característica de toda arte) se faz presente de modo acentuado. Nisso, a crítica é-lhe igualmente essencial, salvo que, ao mover-se no próprio seio da linguagem, exerce uma espécie de autocrítica pelo exercício de forçar a palavra a *dizer* mais do que nela já está *dito*.

Tal crítica é desenvolvida de modo exemplar no artigo *La transcendance des mots: à propos des biffures* (1949), o qual pode ser considerado um desenvolvimento de *La réalité et son ombre* (1948), pois retoma a questão estética exatamente no ponto deixado em aberto por esse, qual seja, a necessidade da crítica da arte como palavra dirigida a Outrem. O artigo comenta o livro *Biffures*, de Michel Leiris. Levinas destaca o dinamismo onírico do livro, cujo autor se apresenta um químico do verbo e no qual, ao modo surrealista, liberdade metafísica e liberdade poética se aproximam. O trabalho da palavra em Leiris faz da poesia “ao mesmo tempo obra de arte proposta e reflexão sobre a essência desta arte” (HS: 198). Através de bifurcações e rasuras, o texto extrapola a mera associação de idéias e propõe uma ressignificação do próprio significar:

Bifurcações [*bifurs*] – porque as sensações, as palavras, as lembranças convidam o pensamento a separar-se, em cada instante, da direção que parece ter tomado e a caminhar por sendas inesperadas; rasuras [*biffures*] – porque o sentido unívoco destes elementos é, a cada instante, corrigido, sobrecarregado. (HS: 198)

O equívoco é-lhe fundamental, estabelecendo o múltiplo como simultaneidade e a consciência como ambigüidade. O resultado é o transbordamento do pensamento e a transcendência das palavras, indo mais além das categorias clássicas da representação e da identidade.

Entretanto, Levinas chama a atenção para o fato de que a proliferação de rasuras retorna de certa forma ao privilégio da visão, na medida em que comporta algo de espacial. A associação de idéias seria como um exercício visual da consciência, um retorno à sua essência estética. Com efeito, o procedimento das rasuras de Leiris se aproxima da obra dos pintores modernos e Levinas cita especialmente Charles Lapicque: pela destruição da perspectiva, os objetos são redistribuídos sem uma determinação espacial prévia, quebra-se a continuidade e se instaura a simultaneidade na tela, as linhas perdem sua rigidez e se tornam ambigüidade. A variação de formas sobre um mesmo plano dá à tela um caráter de rasura e de inacabamento (HS: 159).

Curiosamente, anos mais tarde Derrida (conforme visto) viria a criticar o texto do próprio Levinas quanto à utilização do recurso da metáfora e da rasura e seu conseqüente caráter espacial, malgrado a tentativa de dizer a ética para além do vocabulário ontológico e das estruturas fenomenológicas de constituição de mundo:

Pode-se, pois, ao usá-lo, *usar* as palavras da tradição, esfregá-las como uma velha moeda gasta e desvalorizada, pode-se dizer que a verdadeira exterioridade é a não-exterioridade sem ser a interioridade, pode-se escrever com rasuras e rasuras de rasuras: a rasura escreve, segue traçando no espaço. [...] Linguagem, filha da terra e do sol: escritura. (DERRIDA, 1967: 166).

E Derrida viria a concluir o que Levinas já enfatizava a respeito de Leiris. Para que o texto não se perca na imanência e plasticidade da imagem, o sentido há que ser buscado para além do jogo de rasuras, o que só é possível se essas não falam mais sozinhas, mas são palavras que se dirigem a Outrem. Levinas reafirma, então, a necessidade da crítica da arte para que os sujeitos possam entrar em relação: “a crítica – palavra de um ser vivo falando a um ser vivo – reconduz a imagem, em que a arte se compraz, ao ser plenamente real. A linguagem da crítica nos faz sair dos sonhos – dos quais a linguagem artística faz parte

integralmente” (HS: 202). Romper na palavra o que ela guarda de acabamento e imagem, é resgatar nela sua força de transcendência.

“Todas as artes, inclusive as sonoras, fazem silêncio” (HS: 160). Essa afirmação faz eco do artigo *La réalité et son ombre*, no qual Levinas destacava o caráter inapreensível e esvaecente do som, “a qualidade mais desprendida do objeto” (IH: 113), donde a idéia de musicalidade para criticar na arte a sensação pura não convertida em percepção. O mesmo aspecto é agora retomado, porém em acepção positiva com relação à palavra da crítica: “Há, com efeito, no som – e na consciência compreendida como audição – uma ruptura do mundo sempre acabado da visão e da arte. O som, todo inteiro, é ressonância, estrondo, escândalo” (HS: 201). Não se trata, por certo, da sonoridade enquanto pura experiência estética. “Escutar realmente um som é ouvir uma palavra. O som puro é verbo” (HS: 160). O som como força de transcendência é a palavra pronunciada na relação social. Ou, antes, é a palavra que Outrem pronuncia, a qual já não é experiência, mas ensinamento, palavra pronunciada do alto e que dá sentido a qualquer palavra que o texto venha a utilizar. É certo que os livros se comunicam e se criticam entre si, mas há uma excelência e privilégio da palavra viva, pela qual a expressão significa mais do que aquilo que é condicionado ou percebido pelo pensamento:

Expressar-se é somente manifestar um pensamento através de um signo? Esquema sugerido pelos escritos. Palavras desfiguradas, “palavras congeladas” nas quais a linguagem já se transforma em documentos e em vestígios [*vestiges*]. A palavra viva luta contra esta transformação do pensamento em vestígio [*vestige*], luta com a letra que aparece quando não há ninguém para escutá-la. A expressão comporta uma impossibilidade de ser em si, de guardar seu pensamento “para si” e, por conseguinte, uma insuficiência da posição de sujeito na qual o eu dispõe de um mundo dado. Falar é interromper minha existência de sujeito e de mestre, mas interrompê-la sem me oferecer em espetáculo, deixando-me simultaneamente objeto e sujeito. Minha voz traz o elemento no qual essa situação dialética se realiza concretamente. O sujeito que fala não situa o mundo em relação a si mesmo, não se situa puramente e simplesmente no seio de seu próprio espetáculo, como o artista – e sim em relação ao Outro. Este privilégio do Outro cessa de ser incompreensível assim que admitimos que o fato primeiro da existência não é nem o *em si*, nem o *para si*, e sim o “*para o outro*”[...]. (HS: 202-3)

Ao fim e ao cabo, Levinas conclui que as bifurcações e rasuras de Leiris, embora provoquem no texto uma dinâmica de desinstalação na significação das palavras, conservam o primado do pensamento. Ora, pode se perceber que o conceito de *crítica* utilizado por Levinas enquanto procedimento estético tem sempre em vista o ético e reafirma a necessidade de rompimento da auto-suficiência da obra de arte através da relação intersubjetiva. Novamente vem à tona, no diálogo com a obra de Leiris, a ênfase na insuficiência da *obra de arte* para expressar a *obra metafísica*. Não se trata de estabelecer uma oposição excludente, mas sim a primazia da última, sem qual a primeira seria destituída de sentido.

Blanchot

A presença de Maurice Blanchot é marcante em toda a obra de Levinas. Levinas atribui a ele uma contribuição significativa para sua filosofia, assim como para suas reflexões sobre a literatura. De Blanchot deriva o conceito de *il y a*, descrito em seu romance *Thomas l'obscur* como o horror da dissolução do sujeito na noite (EE: 73). A arte dá, por excelência, acesso à noite. A obra de arte não traz as coisas ao dia, não é desvelamento da verdade, mas sim caminho nunca consumado até o impensável e à obscuridade do ser⁵⁰. A luz que a arte projeta sobre o mundo é crepuscular: “Negra luz para Blanchot, noite que vem de baixo, luz que desfaz o mundo reconduzindo-o a sua origem, à reverberação, à murmuração, ao rumor incessante, [...] é a exploração do fundo último do real”. (SMB: 23). A noite está presente na obra de arte como presença da ausência absoluta ou, mais ainda, presença *na* ausência, donde seu caráter de estrangeira no mundo. A arte é exílio, saída do

⁵⁰ Aqui Levinas opõe Blanchot a Heidegger (ver SMB: 18ss), segundo o qual “A arte é o pôr-se-em-obra da verdade” (HEIDEGGER, 1992:30).

mundo em direção ao seu subsolo, viagem ao profundo da noite que se move no espaço deixado pelos deuses ausentes e busca dizer o não-mundo.

Em *Blanchot: le regard du poète* (1956), artigo no qual Levinas comenta *L'espace littéraire* de Blanchot, o olhar do poeta é apontado como a experiência original com a exterioridade.

Como o Outro [...] pode aparecer – isto é, ser para alguém – sem já perder sua alteridade e sua exterioridade por esta forma de oferecer-se ao olhar? Como pode haver aparição sem poder? [...] O modo de revelar o que permanece *outro* apesar de sua revelação não é pensamento, e sim linguagem do poema. (SMB: 14)

Ao contrário da relação de conhecimento, que afirma o privilégio da visão e se traduz em poder e domínio sobre os objetos, o olhar poético é relação à distância que não estabelece identificação. O espaço literário é o espaço da manifestação da exterioridade absoluta, da qual o poeta se aproxima sem anulá-la (SMB: 16).

A arte se move nesse espaço aberto entre o dia e a noite, entre a luz e a sombra, entre a palavra e o silêncio.

A essência da arte consistiria em passar da linguagem ao indizível que se diz, em fazer visível por meio da obra a obscuridade do elemental. Descrever a obra desta maneira, cheia de contradições, não supõe a dialética, porque desta alternância de contrários, uma submergindo o outro, não se libera um plano de pensamento onde esta alternância se remonte e onde a contradição se atenua. [...] A literatura nos lança assim numa margem aonde nenhum pensamento chega; desemboca no impensável. (SMB: 18)

Em Blanchot, a linguagem feita poesia rompe a imanência das palavras e transborda-se em significação, o que não se resume a um evento estético. A poesia, mais que um gênero artístico, designa o transbordamento de sentido da obra que, originalmente, é verbo, palavra dirigida a Outrem. “A significação que Blanchot concede à literatura põe em

questão a soberba do discurso filosófico – este discurso englobante – capaz de dizer tudo, *até seu próprio fracasso*” (SMB: 46). A literatura é tarefa da impossibilidade: “Blanchot não vê na filosofia a última possibilidade, nem reconhece, ademais, na possibilidade mesma – no ‘eu posso’ – o limite do humano” (SMB: 9).

O espaço literário é rompimento do espaço do mundo e de seu ordenamento, é convite a pensar mais do que o pensamento possa compreender ou esclarecer. “No cavalo de Tróia do *produto cultural*, que pertence à Ordem, introduz-se este ‘caos’ que faz estremecer todo o pensável” (SMB: 47). A loucura do dia, comentada em *Exercices sur “La Folie du Jour”* (1975), é a loucura da razão feita visão, da luz que resplandece desde a Grécia e se projeta sobre o ser pela imanentização dos conceitos e resulta em “estrangulamento da transcendência” (SMB: 67). O dia aspira à loucura.

O exotismo que, na obra de Levinas contradiz a própria existência do sujeito, pois que a reverte em passividade e conseqüente perda do mundo e de si, assume na leitura da obra de Blanchot uma conotação nova e um valor positivo. O exotismo passa a ser visto como manifestação do irreduzível que o ser comporta mas, quando transmutado em mundo, apazigua-se à luz do dia. O exotismo expõe o segredo sem o traduzir e alterar. Essa passividade do estético torna-se, assim, possibilidade de relação com a exterioridade sem ser poder. A transcendência é mantida, não se anula no *dito* que a busca *dizer*.

Na figura da noite, confluem as considerações estéticas dos dois autores. A desconfiança de Levinas a respeito da atividade poética, contudo, não passa despercebida a Blanchot (2001: 101). Mas ele também toma parte no diálogo, de modo que se pode perceber em sua

obra uma cumplicidade com Levinas nas questões cruciais, para as quais muitas vezes sugere saídas:

O segredo deve ser quebrado. O obscuro deve penetrar no dia e fazer-se dia. O que não pode dizer-se deve, no entanto, ouvir-se: *Quidquid latet apparebit*, tudo o que está escondido, é isso o que deve aparecer, e não na ansiedade de uma consciência culpada, mas na despreocupação de uma boca feliz. (BLANCHOT, 1987: 187)

Claudel

As reflexões de Levinas acerca da literatura são permeadas pela idéia do trauma como inspiração, motivação ou provocação para a concepção da obra de arte. No artigo *Aimer la Thora plus que Dieu* (1963)⁵¹, Levinas comenta um texto anônimo intitulado *Yossel, fils de Yossel Rakover de Tarnopol, parle à Dieu*, cujo narrador teria testemunhado as últimas horas da Resistência do Gueto de Varsóvia e cujo conteúdo Levinas exalta como sendo “um texto belo e verdadeiro, verdadeiro como somente a ficção pode sê-lo” (DL: 201). A narrativa, segundo ele, manifesta uma profunda experiência espiritual do autor e põe em questão o significado do sofrimento dos inocentes e a impressão de ausentamento de Deus nos eventos-limite.

Na noite em que se desfigura o rosto do humano, despersonalizado e abandonado, também a face de Deus parece velada, como que numa retirada do mundo. Levinas questiona, então, qual o tipo de providência cabe ao homem esperar frente à catástrofe: “Mas de qual demônio limitado, de qual mágico estranho vós povoastes vosso céu, vós que, hoje, o declarais deserto? E por que sob um céu vazio buscais ainda um mundo sensato e bom?”

⁵¹ In: 201-6.

(DL: 202). Levinas não nega essa ausência, nem mesmo a possibilidade do ateísmo, mas reverte o abandono em interpelação ao humano:

Deus que vela sua face não é, pensamos, uma abstração de teólogo nem uma imagem de poeta. É a hora em que o indivíduo justo não encontra nenhum recurso exterior, em que nenhuma instituição o protege, em que a consolação da presença divina no sentimento religioso infantil se nega também, em que o indivíduo apenas pode triunfar em sua consciência, ou seja, necessariamente no sofrimento. (DL: 203)

À consolação e providência que se poderia esperar numa forma de “religião infantil”, Levinas contrapõe o imperativo ético, e à matéria abstrata de que se poderia alimentar qualquer forma de poesia transcendentalista, contrapõe a palavra como tarefa. Se a face de Deus se oculta, não há que se perder de vista o rosto de Outrem sempre presente a ponto de traumatizar. O inumano não está no rosto desfigurado, mas naquele que, olhando-o, não é capaz de reconhecê-lo como Outro. Contra a indiferença, é preciso testemunhar. O que não significa transformar a catástrofe em discurso: “Não vamos narrar tudo aquilo, embora o mundo não tenha aprendido nada e tenha esquecido tudo. Nós nos recusamos a oferecer em espetáculo a Paixão das Paixões”, mas é preciso que os “gritos inumanos”, que “ressoam e se repercutem, inextinguíveis, através das eternidades” (DL: 202), sejam percebidos como questão ética.

Nesse mesmo sentido, em *La poésie et l'impossible* (1969), Levinas sugere um ponto de encontro entre testemunho e poesia ao destacar a grandeza das reflexões de Paul Claudel a respeito da condição e sabedoria judaicas no contexto particular do pós-guerra: “Claudel não pode desviar os olhos de um sofrimento, vivido no abandono de tudo de todos, de um sofrimento no limite de todos os sofrimentos e que suporta a todos. É sem dúvida isto o que designa – e não levianamente, não por metáfora gasta – o holocausto” (DL: 185). Se ainda se impõe trazer à tona Auschwitz, não é porque já seja um evento tão distante que

precise ser reconstruído, mas porque será sempre presente: “podem fazer calar os gritos de Auschwitz que ressoarão até o fim dos tempos? Alguém entre os humanos pode lavar as mãos de toda essa carne convertida em fumaça?” (DL: 187). Por isso, a poesia retoma, em Claudel, seu lugar de contestação, de lucidez e de compromisso ético:

Impossível calar-se. Obrigação de falar. E se a política, aparecendo em todos os lados, falseia as intenções originais do discurso, há obrigação de gritar.

Porém a política constitui a trama fundamental do ser e a guia única da ação? A visão poética que a transcende está para sempre condenada a seguir sendo ‘belas letras’ e a perpetuar os fantasmas? Acaso não é, pelo contrário – e nisso consiste, provavelmente, a própria definição da poesia – aquilo que torna possível a linguagem? (DL: 188)

2.2 A imagem como convite

Rodin

A crítica das artes plásticas aparece na obra de Levinas, por um lado, discretamente no que se refere a menções a artistas e, por outro, recorrente quanto à acusação do risco de se reduzir o rosto às formas plásticas e quanto à recusa do privilégio da visão como acesso à exterioridade. Apesar disso, o autor dialoga com alguns artistas.

Em Auguste Rodin, Levinas destaca exemplarmente a capacidade estética de romper a estabilidade da relação do sujeito com os objetos, rompendo-lhe o mundo. Em suas estátuas, “a realidade põe-se em sua nudez exótica de realidade sem mundo, surgindo de um mundo dividido” (EE: 64). Por outro lado, as formas humanas que Rodin dá às suas obras traduzem a capacidade do corpo de se expressar e se distinguir das coisas. Sua função não consiste em expressar um interior, mas em ser a própria condição de uma

interioridade. O corpo é posição no mundo, ou melhor, é em si mesmo posição assumida diante do mundo, sujeito que se erige no ser.

Ele [o corpo] não expressa um evento; ele é, ele mesmo, este evento. É uma das fortes impressões que se retém da escultura de Rodin. Seus seres não se acham nunca sobre um soco convencional ou abstrato. O evento que suas estátuas realizam reside muito mais na sua relação com a base, em sua posição, do que na sua relação com uma alma – saber ou pensamento – que eles teriam a expressar. (EE: 88)

Em virtude do vigor das suas estátuas, Levinas chega a sugerir uma aproximação com a manifestação do rosto: “Sem boca, nem olhos, nem nariz, o braço ou a mão de Rodin são já rosto” (DO: 20); “Esta possibilidade para o humano de significar em sua unicidade [...] pode vir da nudez de um braço esculpido por Rodin” (EN: 297). Tais indicações, por certo, não pretendem estender a concepção de rosto às coisas, mas sugerem a idéia de que, em função da ação do artista sobre as coisas, que é também ação humana de expressão através das coisas, a obra de certo modo remete ao rosto.

Atlan

Em outro momento, no ensaio *Jean Atlan et la tension de l'art* (1986), a definição de arte como exotismo reaparece, porém com uma conotação positiva. O desnudamento que o artista opera sobre as coisas contesta os paradigmas porventura pré-estabelecidos de significação, utilidade e finalidade que buscam integrar a realidade num todo. Arte e *epoché* se aproximam. A arte permite “um acesso ao ser indo às coisas mesmas” e oferecendo-as como beleza (CH: 510). Para além da alternativa figurativo e não-figurativo, a pintura de Atlan evidencia a ambigüidade das formas, as quais consistem em a um tempo mostrar e esconder as coisas. Desse modo, cada pincelada põe em questão a tranqüilidade

aparente do ser, rompe com a simultaneidade e a diacronia e dá à realidade um modo de existência novo:

Não se abre aqui, em virtude do compromisso artístico, um dos modos privilegiados para o homem de fazer irrupção na suficiência pretensiosa do ser que se quer já preenchimento e de transtornar ali as pesadas espessuras e as impassíveis crueldades? Tensão da arte, vivida entre a desesperança e a esperança do homem – luta tão dramática quanto o desvelamento do Verdadeiro e como a exigência imperativa do Bem. Mas assim se ata provavelmente a intriga mesma do humano. (CH: 509)

Sosno

Enfim, com Sacha Sosno ocorre o diálogo mais fecundo de Levinas com as artes plásticas. A proximidade da obra de Sosno com a filosofia de Levinas foi primeiramente percebida por Françoise Armengaud, a qual, em entrevista a Levinas (*De l'oblitération: entretien avec Françoise Armengaud à propos de l'oeuvre de Sosno*, 1990), instiga-o a refletir sobre a poética sosniana como expressão de certos elementos de sua concepção ética, tendo em vista também provocar no filósofo uma reavaliação de suas considerações estéticas.

Também como ausência o rosto surge nas obras de Sosno: corpos esculpidos com partes vazadas ou substituídas por figuras geométricas, edifícios projetados com a fachada em traços de rosto incompleto, fotografias e pinturas com áreas ocultadas por tarjas, setas, letras ou números. Sua obra desenvolve uma poética da *obliteração*, onde aquilo que é ocultado torna-se proeminente e gera no fruidor a percepção de limite frente ao paradoxo da representação impossível e da expressão inevitável. O rosto é retratado, ali, enquanto negado, enquanto ocultado – *retrata-o retratando-se*.

A inspiração do artista advém de sua juventude, quando, trabalhando como repórter fotográfico em cidades em guerra, pôde perceber um excedente de realidade em relação à capacidade de representação da fotografia, impondo-se a ele acusar isso, apontar o fracasso da imagem através dela própria a fim de chamar a atenção para a realidade circundante. Surgem, então, as obras de obliteração, inicialmente realizadas sobre fotos de guerra, às quais seguirão mais tarde a pintura, a escultura e a arquitetura sob diferentes formas.

Armengaud (2000) esclarece a etimologia da palavra que traduz o conceito da poética sosniana:

O latino *ob* remete à idéia de obstáculo, e *littera* é, naturalmente, a letra. *Oblitterare*: tornar ilegível eliminando, manchando ou rasurando⁵². É a idéia de alguma coisa que obstrui, obsessiona, esconde, ofusca, que vem ao encontro. Intercala-se. Opõe-se. Faz proteção, barreira. Obliterar significa impedir, fechar, cortar, atrofiar. E significa ainda fazer desaparecer progressivamente, mas de tal modo a deixar algum vestígio.

O resultado último da obliteração consiste em conferir relevo, profundidade e um caráter de segredo à obra. Provoca ainda o efeito paradoxal da censura. Criando um impedimento à vista, frustra e inquieta o olhar, como não houvesse nada a se ver, e ao mesmo tempo provoca a curiosidade e a imaginação, reafirmando a incompletude e insuficiência da obra para mostrar tudo aquilo que a realidade tem a expressar, pois “há ainda algo a se ver, que sempre há a se ver lá onde se crê não haver mais nada” (ARMENGAUD, 2000). Interessante paradoxo: obliterar é fechar para abrir espaços; negar para afirmar; extinguir para fazer surgir; suprimir para evidenciar; obstruir para dar acesso; fazer esquecer para ser lembrado;

⁵² Quanto à proximidade com a idéia de rasura do texto, vale observar as obras de Sosno em que a obliteração se dá pela inscrição de letras ou sinais sobre fotos e pinturas, como: e., em *Portrait d'Arman* (1975), *Régime de hautes* e *Régime de brise* (2001).

apagar para que seja reescrito; obscurecer para clarear. Conforme diz Sosno, “esconder para ver melhor”⁵³.

Refletindo sobre a arte e o seu próprio fazer artístico e interessado em apontar o lugar e a origem da obra de arte, Sosno (2005: 55) afirma que “O sentido é dado desde o exterior, o golpe vai desde aquele que olha”. Nisso consiste a “gratificante diferença” do homem com relação aos “animais, os quais, ainda que às vezes mostrem possuir sentidos mais sutis do que os nossos, não obstante permanecem cegos ante o objeto estético” (ib.: 55). O que faz da obra mais do que um amontoado de moléculas? O que faz com que a pedra, a madeira, o metal assumam aquele caráter quase sobrenatural a que tanto se almeja? Ele diz: A “estátua não é a antena parabólica da voz dos céus: é a cabeça de vocês, o corpo de vocês, que em cada segundo do olhar lhe imprime um (ou vários) sentido(s)”. Ou seja, “São vocês quem aclaram, e não a matéria, ainda que seja essa semipreciosa. A projeção de vocês valida nossa argila, nosso buril e os pelos de marta de nossos pincéis” (ib.: 56). Ainda que o espectador persista “em crer que há ‘algo’ no interior da tela ou do bronze” (donde resulta a tentação da idolatria), “é seu olhar mesmo o que cria (recria) o objeto estético” (ib.: 58).

A obra, na verdade, nada diz; ela convida a dizer. Resistindo à redução e à “monosignificação”, a arte provoca a palavra ao processo da releitura constante, significando-a em profusão. Assim se desinstala a realidade: “Re-leitura que renova o percebido e que, com isso, demonstra que frente ao imobilismo da matéria, o objeto de arte é percebido como mudando incessantemente, espelhando em miríades de fragmentos reluzentes” (ib.: 56). É isso o que fundamenta a arte da obliteração. A obliteração busca evidenciar, paradoxalmente, o papel do olhar, aumentando o campo de possibilidades da percepção,

⁵³ Cf. o site oficial do artista na internet, disponível em: <<http://www.sosno.com>>, acessado em: 09.08.2006.

como um “jogo de esconde-esconde”, a fim de provocar no fruidor um olhar ainda mais ativo. “Esconder é um pouco selar, e um selo serve efetivamente para recobrir uma coisa autêntica. Esse véu, que se quereria apetecível, pode servir, se se quer, de revelador”. Perceber é recriar: “A arte está sempre morta, é o homem quem a insufla e a reanima” (ib.: 56).

Armengaud, na entrevista referida acima, remete ao texto do próprio Levinas quando este diz: “O Outro que se manifesta no rosto perpassa, de alguma forma, sua própria essência plástica, como um ser que abrisse a janela onde sua figura, no entanto, já se desenhava. Sua presença consiste em se despir da forma que, entretantes, já a manifestava” (HH: 59). Armengaud percebe ali um convite a se pensar a obra da obliteração em seu alcance ético, para além do estético (DO: 7). Ela vê na obliteração “uma verdadeira janela para a ética” (DO: 26), como “uma maneira de retirar o plástico ao rosto”, “de incitar o olhar a reconstituir, porém também a buscar outra coisa” (DO: 18). Sosno, mais tarde, certamente já influenciado por esse diálogo, evidencia o caráter ético de sua obra no sentido de que “O fato, talvez, de ocupar o espaço do outro, dos outros, implica uma convivência; ou pelo menos um respeito do face-a-face” (SOSNO, 2005: 57). Em vista disso, “O artista deve estar na rua!”, deve “Dar-se a ver aos jovens e aos velhos, aos ricos e aos pobres, aos eruditos e aos não-educados” (ib.: 54).

Levinas, por sua vez, percebe efetivamente na poética sosniana da obliteração uma possibilidade de se romper o caráter de auto-suficiência da arte. A obra da obliteração “seria uma arte que denuncia as facilidades ou a ligeira indolência do belo” (DO: 12). “A obliteração mostra o escândalo. Reconhece-o e o faz reconhecer.” (DO: 24). Levinas chama a atenção para o inacabamento da obra sosniana, explicando que “a obra não está

jamais acabada porque a realidade está sempre neste sentido frustrada, obliterada” (DO: 18). Conforme sugere Armengaud, a arte de Sosno desperta “a um tríplice fato: em primeiro lugar, que a realidade está obliterada, em segundo lugar, que a percepção que temos dela está obliterada e, enfim, que não *somos* conscientes nem de um nem de outro” (DO: 12).

A obliteração remete ainda, segundo Levinas, à idéia de ferida e, nisso, à miséria do rosto de Outrem, no qual a ferida é sofrimento e suscita nossa responsabilidade (DO: 26). Nesse momento, o estético cede ao ético, rompendo o caráter de auto-referência da obra e evidenciando que “ali não reside a última instância. Mas há já ali relação ao outro” (DO: 10). É enquanto convite à palavra que a obliteração assume um alcance ético, pois a palavra é a mediação essencial ao estabelecer a relação direta com outrem: “A obliteração, estou de acordo, faz falar. Convida a falar. [...] Neste sentido, evidentemente, a obliteração conduz a outrem” (DO: 28).

No paradoxo, rosto e obra de arte se aproximam: véu e manifestação, abertura e fechamento, visível e invisível. A obra de Levinas e a de Sosno dialogam pela constatação do rosto como aquilo que permite toda significação, mas que escapa a todo signo e que não pode ser reduzido a ele, sob risco de traduzir-se em violência. Ademais, as obras sosnianas comungam com o estilo dos textos levinasianos no sentido de descrever o rosto pela negativa, afirmando menos o que ele seja do que aquilo que não é, apontando mais para o infinito que escapa do que para os dados apreensíveis. A escrita de Levinas também é obra obliterada, na medida em que a censura à arte acaba por fazer manifestar-se o sentido fundamental do estético ou, ao menos, convida a falar.

Entretanto, mesmo considerando que a obliteração traduz-se no momento ético da estética, Levinas questiona se isso se estenderia à arte em geral: “a obliteração retira o que há de falsa humanidade nas coisas. Mas é esta a função de toda arte?” (DO: 22). Com efeito, Luigi Pareyson (1984) adverte quanto ao risco de se confundir os planos da *estética* e da *poética* e se “tomar como conceito de arte aquilo que não quer ou não pode ser senão um determinado programa de arte” (pp. 24-7), ou seja, de transformar o particular em geral, assim como o inverso, de se “‘deduzir’ de um sistema [filosófico] pré-formado as suas ‘conseqüências’ na estética” (p. 17). Nesse sentido, há que se ter cautela em se inferir do diálogo de Levinas com as obras dos diversos artistas uma estética geral.

Levinas conserva a arte sob suspeita e nunca perde de vista a ética como filosofia primeira. Trata-se de um pensamento de tensão. Há, na filosofia levinasiana, a percepção de uma ambigüidade na arte, a qual expressa a ambigüidade constitutiva da própria realidade (CASTRO, 1997: 59). Essa via de tensão expressa exatamente o desenvolvimento do problema estético na obra do autor e caracteriza o seu próprio filosofar: “Todo o pensamento de Levinas está sob o signo do paradoxo. Pensamento paradoxal que encontra sua força própria nos ‘pontos tênues’ [‘punti deboli’], nas extra-vagâncias e nas aporias, e que de qualquer modo se quer e é filosofia” (PREZZO, 1985: 19)⁵⁴.

Em certo momento, Levinas diz: “Talvez a arte busque dar um rosto às coisas e é nisso que reside a um tempo sua grandeza e sua falsidade” (DL: 20-1). Grande e falsa a arte se

⁵⁴ Vejam-se alguns exemplos de fórmulas paradoxais usadas por Levinas: o *il y a* é situação paradoxal de que “nada há, mas há ser” (EE, p 74); o enigma é ambigüidade do que deixa vestígio mas escapa à expressão (OS, 166); ambigüidade do vestígio imemorial mas não ausente (HH: 97.); o rosto é altura e pobreza (EI:78); a “ausência do outro é precisamente sua presença como outro” (EE: 113); o rosto como “um desprendimento de sua forma no seio da produção da forma” (HH: 59) ; a subjetividade é porta a um tempo aberta e fechada ao exterior (TI: 132); o gozo é a um tempo dependência e independência em relação ao mundo (TI: 100); a morte é impossibilidade da possibilidade (TA: 55); o erótico “é o *equivoco* por excelência” (TI: 234); a filosofia se move na ambigüidade entre teoria e poesia (DQVI: 236).

apresenta aos olhos de Levinas – a um tempo dirigindo-lhe uma crítica voraz e uma admiração inspiradora; uma suspeita e uma inquietação constantes; um questionamento sobre o lugar da arte e do artista, e uma certa cumplicidade com o não-lugar aberto por ela.

CONCLUSÃO

“A resposta é a desgraça da questão.”
(Maurice Blanchot)

O presente trabalho caminhou, em seu desenvolvimento, em direção ao paradoxo. O confronto entre sombra e luz presente na descrição fenomenológica da obra de arte conferiu-lhe, por um lado, um caráter de exotismo, resultando em perda do sujeito e perda do mundo. Por outro, um caráter de idolatria, resultando em negação da transcendência e da alteridade. Se a sombra é projeção das coisas em direção ao *il y a*, a luz é sua ostensão máxima na apoteose do ser feito sentido único e totalizante. O *ocaso* expressou a invasão de sombra resultante da musicalidade da obra de arte; e a *aurora*, a invasão de luz resultante de sua plasticidade. O ritmo no primeiro momento e a beleza no segundo apresentaram-se como modos de encantamento traduzidos um em exotismo e o outro em idolatria – ambos afirmados por Levinas como traços inerentes de toda modalidade de arte.

Paralelamente, a descrição da constituição da ética na obra de Levinas foi sendo relacionada ao desenvolvimento da questão estética. Observou-se, então, que nas suas primeiras obras Levinas priorizou a análise da mediação da arte na relação do sujeito com a exterioridade do mundo e que o fenômeno do exotismo contrastava com a necessidade de evasão do ser, levando o sujeito a permanecer no ser de forma impessoal e neutra. Num segundo momento, à medida que a questão da alteridade foi se constituindo como foco central da filosofia de Levinas, a questão estética passou a ser tratada mediante a reflexão

sobre o rosto do Outro. Uma vez que o rosto é expressão de si mesmo, Levinas percebeu na arte o risco de se substituir o rosto pela obra ou de fazer da relação interpessoal uma relação meramente estética, abordando Outrem plasticamente, o que resultaria em indiferença e incapacidade de ir ao encontro de suas súplicas. A arte, em virtude de seu acabamento e auto-suficiência, foi acusada de resultar em irresponsabilidade ética e, em último momento, violência.

Junto à questão estética e a ética, foi sendo mostrado, ao longo deste trabalho, que a filosofia levinasiana se desenvolveu desde o início entre a busca de expressar o sentido e a percepção dos limites da linguagem para tanto, ciente ainda de que a sua tradução no discurso implica sempre em traição. Embora Levinas tenha assumido a fenomenologia desde o início como modo próprio de filosofar, guardou com relação a ela uma insatisfação e suspeita radicais, a ponto de desenvolver seu discurso todo o tempo como tentativa de explicitar a tensão entre o que no fenômeno se mostra e o que excede infinitamente o mesmo. Somou-se a isso a crítica constante à ontologia e a recusa a conceber o sentido subordinado à manifestação do ser, assim como de pensar o sujeito a serviço do mesmo.

O paradoxo lusco-fusco mostrou-se, então, como resultante do modelo ontológico de pensar, o qual resulta a um tempo em desvelamento e velamento, ostentação e obscuridade. Sendo a estética atividade de ostensão das coisas revestidas de beleza, oferecendo-se à sensação pura e, por excelência à visão, é inescapável à obra de arte o jogo ontológico.

Desde a idéia de evasão e passando pela de êxodo, foi-se configurando neste trabalho a necessidade sempre presente na obra de Levinas de propor um filosofar que escapasse ao

referido paradoxo. O cume da especulação se dá, efetivamente, no enunciado do *outramente que ser*. A filosofia levinasiana passa a construir, nas últimas obras, um discurso que resulta no Dito, mas que, desdizendo-se a todo o momento, tenta resguardar a transcendência do Dizer. Na palavra feita filosofia, o autor perscruta a possibilidade de evocar a palavra fundamental que é verbo, palavra enquanto audição da interpelação ética de Outrem no face a face e palavra enquanto resposta de responsabilidade. A filosofia se configura, então, como testemunho do trauma.

Posto de outro modo, o presente trabalho perseguiu a idéia de *Obra* em três sentidos. Primeiramente, como questão estética, indagando o lugar e sentido da *obra de arte* diante do mundo e do sujeito. Em segundo lugar, como questão ética, descrevendo o movimento de transcendência do sujeito em direção à exterioridade, o que define a *obra metafísica*. Por último, como questão do próprio filosofar, buscando perceber na *obra levinasiana* um caminho de tensão entre dito e dizer e entre estética e ética. A figura do Terceiro, surgida na exposição do último capítulo, instaurou o espaço de confluência entre as três acepções de *Obra* tratadas no presente trabalho. Desde a posição do Terceiro, é possível a Levinas estabelecer um distanciamento da relação ética original e traduzi-la na terceira pessoa. No plano ético, o Terceiro instaura a justiça, isto é, a possibilidade de superar a assimetria e desigualdade própria da relação face a face. Já no plano estético, o Terceiro coincide com a necessidade de crítica da arte. A crítica rompe o silêncio da obra de arte, fá-la falar e se inserir no mundo humano.

O momento da crítica traz à tona, por fim, um diálogo fecundo na filosofia de Levinas com a obra de diversos artistas. Entretanto, tal diálogo não assume em momento algum um tom de mera conciliação ou de dissolução das tensões levantadas entre estética e ética. A crítica

da arte em Levinas move-se entre admiração e suspeita e, ainda que perceba em diversas obras de arte um transcendimento de seu caráter encantador, jamais equipara a significação estética à ética.

A esta altura das presentes considerações, é tempo de comentar o título que apresenta este trabalho: “Grandeza e falsidade da arte: a questão estética na obra de Emmanuel Levinas”. Dois qualificativos foram atribuídos à arte para traduzir o resultado da pesquisa. Numa primeira leitura, terá soado ao leitor a idéia de oposição entre aquilo que na arte há de grande e o que há de falso. Realmente, a reflexão estética na obra de Levinas desenvolve-se entre os dois pólos de tensão, perceptíveis entre uma crítica antiestética radical e a crítica estética enquanto percepção das significações entreabertas nas obras de arte comentadas. Numa segunda leitura, pode se dizer que se trata de pensar a grandeza como falsidade. A arte, com efeito, consiste em conferir às coisas um *status* eminente, destacando-as da normalidade do mundo e culminando na idolatria, a qual nada mais é do que falsa transcendência e grandeza. Convive ainda naquele título, a possibilidade de uma leitura da falsidade como grandeza. Especialmente com relação ao rosto do Outro, Levinas acentua a capacidade da arte de conferir rosto às coisas. Por um lado, é uma atividade de grandeza, uma possibilidade de transcendência e significação através da obra de arte. Por outro, uma falsidade, pois falseia na obra de arte aquilo que só no rosto encontra sua significação plena e do qual a obra é apenas uma imitação ou até mesmo uma inversão.

O subtítulo guarda dois conceitos-chave: *questão* e *obra*. Se se pode ora traduzir em poucas palavras em que consistiu o empenho do presente trabalho e um de seus principais resultados, deve se dizer que foi em apresentar a filosofia de Levinas como questão, isto é, como pensamento crítico e inquieto que se move entre a grandeza do sentido que tenta

expressar e a falsidade inerente ao discurso com que tenta traduzi-la e, nisso, constitui-se
Obra.

Mas não se quer concluir com uma aparência de circularidade. Não se trata de tomar a filosofia como atividade que se justifica a si mesma. Filosofar é obra de inacabamento e abertura. A obra de Levinas permite pensar mais do que foi dito, inclusive a partir de seus limites. O presente trabalho terá tido mérito se tiver conseguido, ao apresentar a ainda pouco conhecida estética levinasiana, provocar a pertinência de que ela venha a ser discutida frente a outras concepções estéticas e frente à arte contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. De Emmanuel 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].

Cahier de l'Herne. Paris: L'Herne, 1991. (organizado por Catherine Chalier & Miguel Abensour)

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

De Deus que vem à idéia. Trad. Pergentino S. Pivatto et al. Petrópolis: Vozes, 2002.

De Dieu qui vient à l'idée. 2^o ed. Paris: J. Vrin, 1992 [1982].

De l'existence à l'existant. 2^o ed. Paris: J. Vrin, 2004 [1947].

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

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

De otro modo que ser, o más allá de la esencia. Trad. esp. Antonio Pintor-Ramos. Salamanca: Sígueme, 1987.

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

Difficile liberté: essais sur le judaïsme. 3^o ed. Paris: Albin Michel, 1984 (Le Livre de Poche) [1963/ 1976].

En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger. 3^o ed. Paris: J. Vrin, 1974 [1949/ 1967].

- Entre nós*: ensaios sobre a alteridade. Trad. Pergentino S. Pivatto et al. Petrópolis: Vozes, 1997.
- Entre nous*: essais sur le penser-à-l'autre. Paris: B. Grasset, 1991.
- Ethique et Infini*: dialogues avec Philippe Nemo. Paris: Fayard, 1982.
- 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].
- Humanisme de l'autre homme*. Montpellier: Fata Morgana, 1994 (Le Livre de Poche) [1972].
- Humanismo do outro homem*. Trad. Pergentino S. Pivatto et al. Petrópolis: Vozes, 1993.
- Il volto infinito*: dialoghi (1992-1993). Bari: Palomar, 1999. (organizado por Angela Biancofiore; prefácio e trad. de Enzo Neppi)
- Le temps et l'autre*. 7^e ed. Paris: PUF, 1998 [1947].
- Les imprévus de l'histoire*. Montpellier: Fata Morgana, 1994.
- Liberté et commandement*. Montpellier: Fata Morgana, 1994.
- Noms propres*. Montpellier: Fata Morgana, 1976.
- 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].
- Transcendance et intelligibilité*. Genève: Labor et Vides, 1984.
- Transcendência e inteligibilidade*. Trad. José Freire Colaço. Lisboa: Edições 70, 1991.

2. Sobre Levinas

- ABENSOUR, Miguel. Le Mal élémental. In: LEVINAS, E. *Quelques Reflexions sur la Philosophie de L'hitlérisme*. Paris: Payot & Rivages, 1997, pp. 27-108.
- 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.

- ARMENGAUD, Françoise. Etica ed estetica nel pensiero di Lévinas: a proposito delle Obliterazioni di Sacha Sosno. *Studi di Estetica* n. 22, 2000. Disponível em: <http://www3.unibo.it/estetica/files/sommari/2000_22/armengaud.htm>. Acessado em 13.05.2005.
- _____. Faire ou ne pas faire d'images: Emmanuel Levinas et l'art d'oblitération. *Noesis* [Révue Electronique de L'Université de Nice] n. 3, 1999. Disponível em <<http://revel.unice.fr/noesis/document.html?id=11>>. Acessado em 13.05.2005.
- ARNÁIZ, Graciano González R.. *E. Lévinas: Humanismo y Ética*. Madrid: Cincel, 1988.
- CASTRO, Rafaella di. *Un'estetica implicita: saggio su Levinas*. Milano: Guerini Scientifica, 1997.
- DERRIDA, J. Violence et métaphysique: Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas. In: _____. *L'Écriture et la Différence*. Paris: Seuil, 1967, pp. 117-228.
- FABRI, M. *Desencantando a ontologia: subjetividade e sentido ético em Levinas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.
- HAYAT, Pierre. *Individualisme Éthique et Philosophie chez Levinas*. Paris: Kimé, 1997.
- MALKA, Salomon. *Emmanuel Levinas: la vie et la trace*. Paris: J.C. Lattès, 2002.
- MATTEI, Jean-François. Levinas et Platon: au delà de l'essence. In: Marion, Jean-Luc (org.). *Emmanuel Levinas: Positivité et transcendance: suivi de Lévinas et la phénoménologie*. Paris: PUF, 2002, pp. 73-87.
- PAIVA, Márcio. Subjetividade e Infinito: o declínio do cogito e a descoberta da alteridade. *Síntese* n. 88, 2000, pp. 213-232.
- 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.
- PETROSINO, S. *Fondamento ed esasperazione: saggi sul pensare di Emmanuel Levinas*. Genova: Marietti, 1992.
- PONZIO, Augusto. *Responsabilità e Alterità in Emmanuel Lévinas*. Milano: Jaca Book, 1994a.
- PREZZO, Rosella. La voce che viene dall'altra riva. *Aut Aut* n. 209-210, 1985, pp. 19-34.
- RICOEUR, Paul. *Outramente: leitura do livro Autrement qu'être ou au delà de l'essence de Emmanuel Lévinas*. Trad. Pergentino S. Pivatto. Petrópolis: Vozes, 1999.
- ROLLAND, Jacques. Un chemin de pensée: Totalité et Infini - Autrement qu'être. *Rue Descartes* n. 19, 1998, pp. 39-54.
- SOUZA, Ricardo Timm de. Fenomenologia e metafenomenologia: substituição e sentido – sobre o tema da “substituição” no pensamento ético de Levinas. In: SOUZA, Ricardo

Timm de; OLIVEIRA, Nythamar F. de (orgs.). *Fenomenologia hoje: existência, ser e sentido no alvorecer do século XXI*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, pp. 379-414.

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

_____. *Totalidade e desagregação: Sobre as fronteiras do pensamento e suas alternativas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

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

VÁZQUEZ MORO, Ulpiano. *El Discurso sobre Dios en la obra de E. Levinas*. Madrid: Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas, 1982.

3. De apoio

BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français: rédigé avec le concours de E. Egger*. Paris: Hachette, 1954.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita* (v. 1. A palavra plural). Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DESCARTES, René. *Meditações*. 2ª ed. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1992.

HUSSERL, Edmund. *Fenomenologia de la Conciencia del Tiempo Inmanente*. Trad. esp. Otto E. Langfelder. Buenos Aires: Editorial Nova, 1959.

NESTROWSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto* (tomo VII de *Em busca do tempo perdido*). Trad. Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Globo, 1957.

- SARAVIR, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. 11ª ed. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Livraria Garmier, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. 2ª ed. Trad. Ana M. Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- SOSNO, Sacha. Traducciones: “Entrar en la ciudad...”; “¿Dónde se encuentra la obra de arte?”; “¿Es el cuerpo el enemigo?”. *Po-Ética* n. 1/1, 2005, pp. 54-59.
- Sosno (página oficial do artista). Disponível em: <<http://www.sosno.com>>. Acessado em: 09.08.2006.

4. Outras referências (sobre estética em Levinas)

- BEAURENT, J.-M. De l’ombre à la gloire. Relations entre esthétique et éthique dans l’œuvre d’Emmanuel Lévinas. *Mélanges de Science Religieuse* n. 3/55, 1998, pp. 63-78.
- BECKERT, C. O Outro literário: a filosofia da literatura em Levinas. *Philosophica* n. 9, 1997, pp. 133-143.
- BIZARRO, M. C. Arte como obscurecimento: acerca da Inestética do ‘Il y a’ em Levinas. *Revista Portuguesa de Filosofia* n. 1/XLVII, 1991, pp. 63-86.
- BRUSN, 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.
- CHALIER, Catherine. *La trace de l’Infini: Levinas et la source hébraïque*. Paris: Le Cerf, 2002.
- 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 13.05.2005.
- CIARAMELLI, Fabio. L’appel infini à l’interprétation: Remarque sur Levinas et l’art. *Revue Philosophique de Louvain* 92, 1994, pp. 32-52.
- _____. *Transcendance et éthique: essai sur Lévinas*. Bruxelles: Ousia, 1989.
- CIGLIA, Francesco Paolo. *Un passo fuori dall’uomo: La genesi del pensiero di Levinas*. Pádua: Cedam, 1988.

- CIGLIA, Francesco Paolo. L'essere, il sacro e il arte negli esordi filosofici di Emmanuel Levinas. *Archivio di Filosofia* n. 1-2, 1982, pp 249-280.
- _____. Musica e significazione: Sulla traccia di Levinas. In: MOSCATO, Alberto (org.). *Levinas: Filosofia e Trascendenza*. Genova: Marietti, 1992, pp. 169-197.
- COHEN-LEVINAS, Danielle. Ce qui ne peut être dit. Une lecture esthétique chez Emmanuel Levinas. *Revue d'Esthétique* n. 43, 2003, pp. 147-152.
- COLLEONY, Jacques. Lévinas et l'art: La réalité et son ombre. *La Part de l'oeil* n. 7, 1991, pp. 81-90.
- COMOLLI, G. Il volto delle cose. Intorno alla questione dell'arte in E. Levinas. *Aut Aut*. n. 209-210, 1985, pp. 219-236.
- COSTA, Paulo Sérgio de Jesus. Ensaio sobre a relação entre ética e estética: em busca de uma possível estética dialógica da imagem. In: SUSIN, Luiz Carlos et al. (org.). *Éticas em diálogo: Levinas e o pensamento contemporâneo: questões e interfaces*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, pp. 167-179.
- COURTINE-DENAMY, Sylvie. *Le Visage en question: de l'image à l'éthique*. Paris: La Différence, 2004.
- DOMINGUEZ Rey, A. *La llamada exótica, el pensamiento de Emmanuel Lévinas: eros, gnosis, poiesis*. Madrid: Trotta, 1997.
- FORTHOMME, Bernard. *Une philosophie de la transcendance: La métaphysique d'Emmanuel Lévinas*. Paris: La Pensée Universelle, 1979.
- FRANK, G. Estetica e ontologia: Il problema dell'arte nel pensiero di E. Levinas. *Aut Aut* n. 209/210, 1985, pp. 35-59.
- GRITZ, D. *Lévinas face au beau*. Paris: Editions de 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, Séan. 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.
- LARGE, William. *Emmanuel Levinas and Maurice Blanchot: Ethics and the ambiguity of writing*. Manchester: Clinamen, 2005.
- LEVINAS, Michäel. "Mon père pensait une esthétique de l'extraordinaire". *Magazine littéraire* n. 419, 2003, pp. 48-51.
- MAGALHÃES, Theresa Calvet. Estética e ética em Lévinas: da realidade e sua sombra à ética com filosofia primeira. *Ética e Filosofia Política* n. 3/1, 1998, pp. 7-25.
- MALLET, Marie-Louise. Ecouter un visage? *Rue Descartes* n. 19, 1998, pp. 175-191.

- MURAKAMI, Yasuhiko, *Lévinas phénoménologue*. Grenoble : Jérôme Millon, 2002.
- PAYOT, Daniel. «Un fond de nature inhumaine». De l'origine des images. *Revue d'Esthétique* n. 36, 1999, pp. 95-106.
- 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. *Sujet et altérité sur Emmanuel Levinas*: suivi de deux dialogues avec Emmanuel Levinas. Trad. do italiano por Nicolas Bonnet. Paris: L'Harmattan, 1996.
- _____. *Scrittura, dialogo, alterità*: tra Bachtin e Lévinas, Firenze: Nuova Italia, 1994b.
- ROBBINS, Jill. *Altered reading: Levinas and literature*. Chicago/ London: The University of Chicago Press, 1999.
- ROLLAND, Jacques. *Parcours de l'autrement*: lecture d'Emmanuel Lévinas. Paris: PUF, 2000.
- 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.
- SIGNORINI, A. Il volto come irrepresentabile nel pensiero di Emmanuel Lévinas. *Rivista Internazionale di Filosofia del Diritto* n. 63, 1986, pp. 536-575.
- _____. *Percorsi della singolarità*: Scritti sulla filosofia morale di Emmanuel Levinas. Napoli: Camerino, 1989.
- TOUMAYAN, A. *Encountering the Other*: The Artwork and the Problem of Difference in Blanchot and Levinas. Pittsburg, Penn: Duquesne University Press, 2003.
- VRIES, Hent de. *Minimal theologies*: critiques of secular reason in Adorno and Levinas. Trad. Geoffrey Hale. Baltimore/ London: The Johns Hopkins University Press, 2005.
- WELTEN, Ruud. Image and oblivion: Emmanuel Levinas' phenomenological iconoclasm. *Literature & Theology* n. 19/1, 2005, pp. 60-73.
- WYSCHOGRD, Edith. *Emmanuel Levinas*: The Problem of Ethical Metaphysics. New York: Fordham University Press, 2000.
- _____. The art in ethics: Aesthetics, objectivity and alterity in the philosophy of Emmanuel Lévinas. In: PEPPERZAK, A. T. (org.). *Ethics as first philosophy*: The signifiacnce of Emmanuel Lévinas for philosophy, literature and religion. New York: Routledge, 1995, pp. 137-148.