



Universidade Federal de Santa Catarina  
Centro de Comunicação e Expressão  
Curso de Pós-Graduação em Literatura

Anita Prado Koneski

## **Blanchot, Levinas e a arte do estranhamento**

Florianópolis  
2007

Anita Prado Koneski

## **Blanchot, Levinas e a arte do estranhamento**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, na área de Teoria Literária, como requisito para a obtenção do título de doutora em Literatura.

Orientador: Dr. Sérgio Medeiros

Florianópolis  
2007

Houve um tempo de coincidência.  
Enquanto minha filha gestava seu bebê, eu gestava a tese.  
A meu ver, gestávamos uma conversa infinita com a vida,  
meus diálogos com Blanchot e Levinas se entrelaçavam com o mistério da vida  
gerada no ventre de minha filha.  
Ambas gestávamos... um bebê... uma tese... uma infinita conversa.

Ao Pedro

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à instituição na qual trabalho, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC-CEART), por ter me proporcionado a oportunidade do doutoramento.

Aos meus alunos, pelo respeito com que sempre trataram meu modo de ver, de pensar e de sentir a arte. As lembranças de nossos debates foram sempre o maior incentivo para a presente pesquisa.

Ao meu orientador, professor Dr. Sérgio Medeiros, pelas conversas e pelas leituras empreendidas ao longo da elaboração da tese.

Aos professores membros da banca de qualificação, Professor Dr. Marcos Müller Granzotto e professor Dr. Raúl Antelo.

Dedico um especial agradecimento ao professor Dr. Marcos Müller Granzotto, pela disponibilidade de, após a banca de qualificação, discutir questões que foram fundamentais para que a tese assumisse um "outro rosto".

À professora Dra. Tânia Ramos, pela acolhida sempre pontual durante os anos que estive na Pós-Graduação de Literatura, desde o mestrado.

À Elba Maria Ribeiro, chefe de expediente da Pós-Graduação em Literatura, que com seu incentivo e profissionalismo esteve, durante todos esses anos, sempre muito presente.

Ao meu irmão Idro Antônio Prado, pelas leituras e conversas que mantivemos ao longo da elaboração da tese.

Ao meu mestre, professor Dr. Alfredo Fernandes, cuja leitura e análise da tese resultaram na confiança que eu necessitava para levá-la à banca de defesa final.

Ao meu esposo. Meu grande incentivador. Meu sempre amado companheiro.

Aos meus filhos, Igor, Ivan e Carolina, nos quais sempre encontrei apoio.

Enfim, sou grata à Energia Maior, que faz com que as coisas adquiram força quando elas devem acontecer, Deus.

## RESUMO

O presente ensaio busca pensar as questões relacionadas à leitura da obra plástica contemporânea diante da dissolução dos fundamentos tradicionais destinados à interpretação da arte. Para tanto, oferece uma possibilidade de refletir sobre as obras contemporâneas através dos conceitos de Emmanuel Levinas e Maurice Blanchot. Os conceitos de “Outro”, “Vestígio”, “Rosto” e “Há”, de Levinas, e de “Neutro”, “Fora” e “Desobra”, de Blanchot, passam a ser centrais para essa discussão. Daí resulta que, em vez de termos com a arte um contato revelador, vivenciamos o “impossível”: a arte como um “absolutamente Outro”.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Infinito; Rosto; Neutro; Fora.

## **ABSTRACT**

This essay intends to discuss some of the issues related to contemporary plastic arts, facing the dissolution of their traditional foundations. For this purpose, it offers a possibility of thinking about contemporary works of art using concepts coined both by Emmanuel Levinas and Maurice Blanchot. In other words, Emmanuel Levinas, "Otherness", "Trace", and Maurice Blanchot's "Neutral", "Outside", "Infinite", play a central role in this discussion. As a result, instead of having a revealing encounter with art, we deal with the "impossible", art as a complete other.

Keywords: Contemporary arts; Infinite; Trace; Neutral; Outside.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
1.1 Definindo o problema .....	9
1.2 O “estranhamento” como sintoma da perda dos fundamentos.....	24
1.3 Blanchot e Levinas: referencial teórico.....	31
1.4 Maurice Blanchot e Emmanuel Levinas: proximidade de uma amizade “infinita”	36
1.5 Sobre os artistas citados .....	44
<b>2 BLANCHOT E LEVINAS: O INFINITO COMO LUGAR DO ESTRANHAMENTO</b>	<b>49</b>
2.1 O estranhamento: a questão é escapar do ser .....	49
2.2 Totalidade e Infinito .....	77
2.3 A metáfora do “Rosto” para Levinas.....	88
2.4 A ética do “Outro” em Levinas.....	97
2.5 A questão do ser: Levinas, Blanchot e Heidegger.....	102
2.6 O tempo Infinito de Levinas e de Blanchot.....	116
<b>3 ENSAIOS SOBRE UMA ESTÉTICA DO “FRACASSO”</b> .....	<b>123</b>
3.1 Arte: esse “Outro do mundo” .....	123
3.2 “Infinita” Assemblage: Farnese de Andrade .....	132
3.3 A “outridade” no Êxodo: fotografias de Sebastião Salgado .....	144
3.4 O corpo “impossível”: fotografias de Andrés Serrano.....	152
3.5 “Estranhamento” na morte: plastinizações de Gunther Von Hagens.....	167
3.6 Contemplação “impossível”: pinturas de Antoni Tàpies.....	178
3.7 “Outramente que ser”: as obras de Cindy Sherman .....	193
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>200</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>217</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>231</b>
Anexo A - Farnese de Andrade .....	231
Anexo B - Sebastião Salgado.....	232
Anexo C - Andrés Serrano .....	233
Anexo D - Gunther von Hagens .....	234
Anexo E - Antoni Tàpies.....	235
Anexo F - Cindy Sherman .....	236

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - <i>Hiroshima</i> (1966-72) - Assemblage de Farnese de Andrade .....	134
<b>Figura 2</b> - <i>Sem Título</i> (1996) - Assemblage de Farnese de Andrade .....	141
<b>Figura 3</b> - Mostra <i>Êxodo e Retratos de Crianças no Êxodo</i> - Fotografia de Sebastião Salgado .....	147
<b>Figura 4</b> - Mostra <i>La Morgue</i> - Fotografia de Andrés Serrano .....	166
<b>Figura 5</b> - Exposição <i>Body Worlds</i> (2005) - Plastinizações de Gunther von Hagens .....	175
<b>Figura 6</b> - <i>Infinít</i> (1988), técnica mista sobre madeira - Obra de Antoni Tàpies.....	190
<b>Figura 7</b> - <i>Sem Título</i> , fotografia em cores, 1989, 170x142 cm - Obra de Cindy Sherman .....	194



# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 Definindo o problema

Assim, a arte é o lugar da insatisfação e da insegurança.  
Ela tem um nome: destruição de si mesmo, desagregação infinita,  
e um outro nome: ventura e eternidade.

Blanchot, 1997

A presente tese coloca-se diante de uma pergunta que inferimos como ponto inicial para nossas reflexões: como pensar as questões envolvendo a arte hoje de modo que ela se apresente como um “absolutamente Outro”, uma estranha em nosso meio e que institua uma relação paradoxal de estranhamento e fascínio? Será basicamente através dessa pergunta que moveremos as nossas investigações no campo da arte contemporânea centrada especialmente nas artes plásticas.

Porém, encontrar, buscar, responder a essa indagação não significará aqui empreender a busca da verdade ou inferir uma verdade, mas, como diz Blanchot (2001, p. 63-64), “girar em torno”, fazer um movimento circular sem nenhuma idéia de finalidade. Não haverá um centro para atingirmos, ao contrário, há um abandono do centro para arriscarmos fazer valer a caminhada errante, a impossibilidade e a inversão de nossos hábitos. Blanchot (2001, p. 64) diz que

A busca seria então da mesma espécie que o erro. Errar é voltar e retornar, abandonar-se à magia do desvio. O desencaminhado, aquele que saiu da proteção do centro, gira em torno de si mesmo, entregue ao centro e não mais cuidado por ele.

Digamos que estamos diante de uma pergunta que em sua posição de pergunta não implicará necessariamente os elementos de sua resposta. Dessa

forma, a nossa busca gira em torno da produção plástica contemporânea como produção que carrega em si mesmo uma vocação enigmática diante da qual nos vemos frente a uma experiência de estranhamento com o que é um “absolutamente Outro”.

Falar de um “absolutamente Outro” é falar de uma experiência com o sublime, com o abjeto, com o estranhamento, com o incomensurável. Porém, é intenção primeira da presente reflexão ir ao encontro de um estranhamento ou de um “absolutamente Outro” que se configura primordialmente no pensamento levinasiano como um estranhamento ético, por ser um “Infinito”, e no pensamento blanchotiano, como “Neutro”, “Fora”, conseqüência de uma infinitude radical, embora em alguns momentos nos permitamos aproximar os conceitos levinasianos e blanchotianos de conceitos como “sublime” e “abjeto”.

Mesmo estando amparados pelos conceitos levinasianos e blanchotianos, devemos deixar especialmente claro que não se trata de aplicar tais conceitos, mas de fazer uma inversão dessa possível instrumentalização dos conceitos a partir da própria arte contemporânea, identificando-a como a realizadora em potencial do “Infinito” que lemos nos referidos teóricos.

A proposta da presente tese está, então, no desafio, de pensar a arte através de um conceito não-canônico, tal como “Rosto”, ou seja, dizer que na arte dá-se o estranhamento como propriedade essencialmente sua, pensar uma leitura da arte que realiza a possibilidade de uma relação com o “absolutamente Outro”, com o “Infinito”, com o que nunca pode ser dito. Trata-se de dizer que, se na filosofia levinasiana e blanchotiana temos uma gama de conceitos elaborados, na arte eles estão instaurados de tal forma que podemos ter uma mesma experiência dessa teoria. É, portanto, na relação com a arte que podemos ter a experiência da falta de

luminescência, da passividade do ser, enfim, do que é o “Infinito” blanchotiano e levinasiano. Por isso partiremos da arte como expressividade do que se faz “Rosto”, conceito esse que encontramos em Emmanuel Levinas.

Nas leituras realizadas para a presente tese, não encontramos no pensamento levinasiano o conceito de “Rosto” pensado ou discutido diretamente para a arte como o fazemos aqui. Ou seja, não há um texto específico em que a arte é tratada como “Rosto” ou como um “absolutamente Outro”. O texto de Levinas (2001a), provavelmente o mais específico destinado à arte, *La Realidad y su Sombra*, não confere a ela o conceito de “Rosto”, ou melhor, não a trata como tal, mas a define como sombra da realidade. Porém, não parecemos nos distanciar do pensamento levinasiano se aproximarmos o conceito de sombra de Levinas ao de “absolutamente Outro”, desde que a sombra é a passividade do ser em uma idéia. Ou seja, a oposição entre realidade e imagem é a sombra, um espaço denso e obscuro. A realidade está sempre acompanhada de sua sombra. Daí podemos inferir que, diante da realidade, representada surge o “Rosto” obscuro da expressão: o “Infinito”. O “Rosto” na arte surge das sombras, o que quer dizer que a imagem neutraliza a relação com o real. Trata-se, portanto, de uma distância ontológica e fenomenológica entre a forma e o seu suporte. Conferir à arte contemporânea a idéia de “Rosto” e este como lugar do “Infinito” é uma possibilidade pensada como marco inicial desta tese e proposta a ser desenvolvida. O referido conceito para pensar a arte contemporânea surge como probabilidade a ser tratada em nossa pesquisa a partir das perguntas elaboradas por Levinas na obra *Entre Nós* (1997, p. 27), na qual se delinea mais claramente, a nosso ver, essa abertura para a arte como “Rosto”. Na obra supracitada lemos:

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? [...] Pergunto, contudo, se o estilo impessoal do ritmo não se substitui na arte, fascinante e mágica, à socialidade, ao rosto e à palavra?

No referido texto, Levinas lança esses questionamentos sem desenvolvê-los para a arte. O “Rosto” é o rosto do outro homem, do próximo. Daí inferimos que a arte essencialmente “Rosto”, irreduzível à interpretação, lugar do “Infinito”, do “Fora” e do “Neutro”, vislumbra questões possíveis de serem desenvolvidas no âmbito da arte contemporânea. Tal inferência ocorre não somente a partir dos conceitos levinasianos e blanchotianos, mas da constatação de que a arte contemporânea em si mesma tem se apresentado como incomunicabilidade radical na realização de suas formas. Para os contempladores de arte, instrumentalizados pela carga de cânones disponibilizados ao longo dos tempos pela teoria e pela história da arte, a arte parece já não mais fazer sentido desde que os antigos instrumentos tornaram-se obsoletos.

Levinas foi um grande admirador das idéias de Blanchot para a arte. Ele dedicou ao amigo textos importantes em que fala com admiração sobre a arte blanchotiana do “Infinito”. Nos textos *La Mirada del Poeta*, *La Sierva y su Amo* e *Ejercicios sobre La Locura del Dia*, Levinas (2000c) reflete sobre as obras de Blanchot e expressa a proximidade entre a sua filosofia e o pensamento do amigo.

Ainda que Levinas não tenha desenvolvido um número significativo de textos a respeito da arte, não nos parece correto afirmar que seu pensamento sobre arte consista de uma simples parte de sua filosofia. A questão do ser na arte está essencialmente ligada ao movimento de sua filosofia. Ou seja, no artigo datado de 1948, *La Realidad y su Sombra* (2001a), o filósofo confere ao ser da arte um espaço próprio tanto quanto confere ao ser do “Outro” a medida de um “absolutamente Outro”. A partir daí podemos pensar a arte contemporânea como a que mais

radicalmente realiza a passividade do ser, em que a idéia de contemplação só se dá “fora do ser”, ou seja, em que percebemos, com nítida sensibilidade, a derrocada dos paradigmas da arte.

Observamos que a partir de um determinado momento os paradigmas que vinham sendo firmados ao longo dos tempos para a produção das artes plásticas foram contestados. É, então, com base nesse procedimento que podemos vislumbrar a fecundidade dos pensamentos de Levinas e de Blanchot com mais correspondência para a reflexão que nos propomos realizar. Certas práticas da arte ficaram por muito tempo marginalizadas por paradigmas dominantes e, a partir de então, podemos falar de uma produção em arte como “Rosto”, como manifestação do “Infinito”, em contraponto a uma totalidade que se instalava a partir de cânones fundadores para a leitura da arte. Citamos, por exemplo, os *ready mades*, as performances, as fotomontagens, as instalações, as assemblagens, a *body art*, a introdução do corpo como objeto da arte, os quais ficaram à margem com o domínio da estética modernista, que, na crítica realizada por Greenberg (2002), eram consideradas produções que não se enquadravam na classificação de “arte maior”.

Greenberg (2002), que se apoiava em Kant, considerou a arte do modernismo como a arte da “maioridade”. Citamos Greenberg (2002) como marco desde que, como teórico da arte e promotor da arte moderna, teve grande influência na arte do século XX. Ele institucionalizou o expressionismo abstrato e promoveu a arte americana dos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, porém, marginalizou a arte *pop*, o surrealismo e a arte conceitual. O referido crítico, na verdade, nunca escreveu um livro específico sobre as suas idéias, e muitos de seus artigos que defendiam a arte moderna foram compilados por volta de 1961 em um livro chamado *Arte e Cultura*. Seu ensaio *Pintura Moderna* foi publicado pela primeira vez em 1960,

em que ele sustenta que o que define a arte moderna é a autocrítica (GREENBERG 2002).

Dessa forma, como trabalharemos com uma definição de arte fora dos moldes da tradição, será propriamente através de uma arte que se permite estar fora de uma leitura institucionalizada de arte que teceremos nossas reflexões. Vamos inferir a arte após a década de sessenta como espaço de nossas indagações. Digamos que o período após a década de sessenta represente com propriedade, através da postura tomada pelos artistas e dos objetos por eles realizados, os conceitos levinasianos e blanchotianos. A década de sessenta, segundo Belting (2006, p. 197), marca a derrocada da vanguarda que representava de maneira triunfal a imagem histórica da modernidade no curso de como a arte moderna era narrada, época em que o progresso era procurado apenas na progressão de uma nova estética artística. Diz Belting (2006, p. 197-198):

Houve grande agitação quando, por volta de 1960, a direção do progresso, nesse sentido unilateral, tornou-se incerta e com isso desabou ruidosamente pela primeira vez o modelo corrente de progresso, como se não houvesse nenhuma alternativa para ele.

O referido autor relata o fim da possibilidade da arte fiel aos fundamentos que a mantinham como uma narrativa progressiva. Havia uma produção em arte que não mais pertencia à seqüência da narrativa, e essa produção apresentava como função a ausência de função. Um bom exemplo a ser citado, entre outros, é o interesse que a produção artística dedica ao corpo humano mesmo quando faz dele seu objeto, apresentando-o como um “não-lugar” semântico, como um enigma, como problema, como lugar de testemunho, como espaço da dor, da morte e da catástrofe, e nós o vemos diante de uma arte que não está preocupada com a autocrítica.

A partir de meados do século XX, muitas manifestações artísticas encontraram a sua expressividade na Segunda Guerra Mundial e em tudo o que ela acarretou como reflexão diante da catástrofe e como modo de narrar a modernidade. A partir de então, a história humana teve que ser narrada de “outra” maneira, com uma linguagem capaz ao mesmo tempo de render contas aos feitos acontecidos e de dar testemunho sobre o “murmúrio” do horror ocorrido, da catástrofe como estética que ficara nas memórias dos sobreviventes. A Segunda Guerra Mundial marca igualmente, significativamente, os pensamentos de Levinas e de Blanchot, como observaremos ao longo de nossas reflexões.

A arte, por sua vez, apresenta-se como fundadora de sua própria realidade e atribui a essa realidade um caráter especificamente ambíguo, obscuro e enigmático. Ela passa a ser promotora do que chamaremos de *estranhamento*, essa sensação de que se prefere falar de um lugar que está além ou à margem do mundo. O que nos interessará sobremaneira não são as mudanças nas estruturas formais da arte (embora elas também contem, pois não podemos separar a forma do conteúdo). Nosso maior interesse é a experiência que essas estruturas fundam, ou seja, a experiência como relação com o desconhecido, com o que há de “absolutamente Outro”, que se traduz no estranhamento e na interrogação sobre o limite, substituindo a busca da totalidade pela transgressão. Eis, aí, o espaço obscuro de nossas reflexões.

O “estranhamento” ao qual nos referimos e cujos conceitos vamos buscar em Blanchot e em Levinas faz a sua morada no enigma que obtém força na tensão interrogativa que gera e, portanto, que nos leva a afirmar que o caráter essencial da obra-de-arte está justamente no enigma. Como estranhamento na arte contemporânea, o enigma renuncia a interpretação da obra nos moldes de

“contemplação” conforme a tradição. Falamos, então, de um estranhamento, de um enigma que remonta à Grécia arcaica, em que, como afirma Perniola (2006, p. 27), não há nada de negativo. Contudo, falar de tal enigma significa mencionar palavras importantes, dignas da máxima atenção e que na Grécia arcaica só poderiam ser assimiladas depois de ampla experiência e de longa meditação. Pretendemos resgatar esse enigma, resgatar o estranhamento como positividade para uma arte que se funda nos escombros, fruto de um enigma que jamais poderá ser desvendado, que flexiona uma outra possibilidade de pensar a verdade e que institui uma outra maneira de pensar a contemplação. Queremos resgatar esse enigma para uma arte que se predispõe a ser errante e reivindica uma dimensão filosófica quando supera a oposição entre secreto e revelação, e abre o horizonte de um lugar onde existe a possibilidade de que “algo” pode nem se revelar nem se esconder. O enigma é, aqui, a coincidência dos contrários: algo se revela, porém, sem se revelar. Para Levinas, o enigma é expresso através do conceito do “Há”, e em Blanchot ele se define no conceito de “Neutro”. O que o enigma indica torna-se traço, rastro, vestígio, mistério.

Dessa forma, partimos da constatação de que há na arte um traço do “desconhecido”, extremamente delimitado, com características próprias de nosso tempo, que nos convida a partilhar a sua expressão, partilhamento esse fundado no gesto que transgride. O objeto de arte é um objeto “Outro” porque é o próprio estranhamento. Constatamos ao longo do século XX uma arte que aos poucos vai se caracterizando por rupturas sucessivas, desconstruções e transgressões de todos os modelos que a precederam, chegando a ponto de colocar em questão a própria prática artística. A crítica do conceito de modernidade, principalmente a sua ligação com a idéia de progresso da arte que empreende uma caminhada para a conquista



da totalidade, abre para a produção em arte caminhos nunca antes pensados. A desconstrução dos limites entre arte e vida, por exemplo, tem causado uma confusão de critérios que levam a arte à radicalidade do estranhamento. O abandono do objeto artístico, a arte multimídia, seja como instalação ou vídeo, a arte de ações efêmeras, a inserção do corpo como arte e a exploração publicitária na arte são questões inteiramente novas com as suas estruturas materiais e temporais que não cabem no discurso habitual da história da arte.

Diante dessas questões, já não nos parece mais possível falar de arte no que se refere a “leitura” ou “contemplação”, ou perguntar pela arte considerando a sua essência. A leitura se vê na impossibilidade de funcionar como meio crítico bem como os movimentos e as teorias críticas tornam-se obsoletos para definição da arte. Os fundamentos da arte são, na contemporaneidade, obsoletos. A arte segue lógicas exponenciais, estratégias fatais e acontecimentos extremos. Vemos a arte se fundir com a moda, ao mesmo tempo que se desintegra em múltiplos estilos. Para Baudrillard (2001), a arte contemporânea renuncia totalmente a função simbólica e, com isso, destrói a possibilidade da ilusão. Segundo o referido autor, a arte tem alcançado um estado de indiferença radical, uma “metalinguagem da trivialidade”. São questões como as enfatizadas por Baudrillard (2001) que nos levam a investigar uma outra possibilidade de pensar a arte, de vislumbrá-la como realização radical, como expressividade do que é um “Infinito” dentro do pensamento de Levinas e de Blanchot.

Em Maurice Blanchot e Emmanuel Levinas encontramos as reflexões mais instigantes para pensar essa questão da arte vocacionada para a resistência do *ser*, para o estranhamento, ou a arte contemporânea de que se quer total “estranhamento”, consciente de saber de si como um “absolutamente Outro”.

A idéia de estranhamento será, portanto, tratada a partir dos conceitos de Maurice Blanchot, teórico da literatura, e de Emmanuel Levinas, filósofo do “Outro”, como um “absolutamente Outro”, como inerente à arte contemporânea. Ou seja, tratar-se-á a arte como promotora de uma experiência “outra” fundadora de relações predestinadas a produzir um murmúrio indiscernível, um fascínio que nos faz desejosos da experiência com o inominável. Ou, ainda, a arte pensada como “Rosto” do “absolutamente Outro”, da qual não é mais possível fazer nenhuma afirmação crítica fundamentada nem nenhum juízo estético e muito menos plasmar a verdade, arte vocacionada à impossibilidade de dizer-se, mas que, contudo, diz-se. Para pensar essa relação de impossibilidade de interpretar ou de representar o que se dá como objeto artístico, recorreremos aos conceitos de “Fora” ou de “Neutro”, de Maurice Blanchot, e de “Infinito”, “Rosto”, “Vestígio” e “Há”, de Emmanuel Levinas. Serão esses conceitos que nos darão suporte teórico ou argumentos para, como diz Blanchot (2001, p. 64), “fazer uma caminhada que não abre nenhum caminho e não responde a nenhuma abertura”.

Os pensadores escolhidos, a nosso ver, abrem espaço para um novo pensamento crítico a partir das artes plásticas, embora Blanchot tenha se dedicado exclusivamente à literatura e Emmanuel Levinas ao “Outro” como ser humano. Partimos da crença de que tais conceitos não se restringem apenas ao espaço ao qual foram destinados originalmente pelos autores citados, motivo pelo qual os veremos como amplos e fecundos para outros campos, no caso as artes plásticas da atualidade.

Em seus escritos Levinas não tratou a arte como “Outro”. “Outro” ou “outrem” foram termos que o filósofo dedicou como discussão para o ser humano. Na presente tese, ampliaremos esse conceito para as artes plásticas e, assim, ao longo

de nossos escritos, trataremos a arte como “Rosto”, pura expressividade do que é “Infinito” e como significância ética, visto que o “Infinito” nos vem à idéia na significância do “Rosto”. Ou seja: a arte é tratada como presença do “Outro” na sua essencial radicalidade.

O conceito de estranhamento, portanto, está no que Levinas (2000, p. 13) define como experiência com o “Infinito”, isto é, com o que extravasa sempre o pensamento, em que o extravasamento produz a sua própria “infinição”. Assim, abordar a arte como estranhamento é falar dela como estrangeira, lembrando que ser estrangeira também significa ser livre, pois não *podemos poder* sobre uma arte que se apresenta como “passividade total do ser”, essa recusa radical de o ser vir à luz. Não *podemos poder* porque ela escapa a qualquer domínio. Num aspecto essencial, não temos com essa estrangeira um conceito comum, pois a sua produção não tem conosco uma relação de totalidade, mas sim de transcendência, uma exterioridade absoluta. O transcendente é desejo, é inadequação.

É lugar-comum na reflexão da arte atual a observação de que já não mais podemos pensar a arte com os mesmos referenciais do passado. Baudrillard (1990, p. 82), por exemplo, diz que uma parte da arte contemporânea “concorre para um trabalho de dissuasão, para um trabalho de luto da imagem e do imaginário, para um trabalho de luto estético, a maior parte do tempo fracassado”. O filósofo afirma que talvez devemos considerar a arte contemporânea como um conjunto de uso ritual, pensando mais na sua função antropológica e sem referência a nenhum juízo estético. Dessa maneira, é inútil procurar para essa arte uma coerência ou um destino estético, visto que diante dela estamos condenados à indiferença. Fruto dessa diferença, segundo o autor, nasce o campo do transestético, da simulação, que faz aparecer um dilema para se pensar a produção contemporânea: ou não há

nada além da simulação, nem mesmo um acontecimento, o que nos colocaria diante da banalidade absoluta (nihilismo definitivo), ou então há, de todo modo, uma arte da simulação, uma “qualidade irônica que ressuscita cada vez as aparências do mundo para destruí-las” (BAUDRILLARD, 1990, p. 88). Essa destruição não é um aniquilamento. É necessário que a desapareição permaneça viva, é esse o segredo da arte da sedução. No pensamento blanchotiano essa arte da desapareição que pleiteia Baudrillard (1990) participa, a nosso ver, dos conceitos de “Neutro”, de “Fora” ou da visão da arte como “o Outro do mundo”.

Para Baudrillard (1991, p. 89), somos criadores de imagens nas quais não há nada, absolutamente nada para ver. Somos iconoclastas modernos não por quebrar imagens, mas por fabricá-las em excesso. Por trás delas, no horizonte da simulação, ou seja, no fingir ter o que não se tem, o que desapareceu não foi apenas o mundo real, mas a própria questão da sua existência, que já não tem mais sentido, como afirma o filósofo. Estamos, portanto, diante do mesmo problema da iconoclastia bizantina. A questão que se apresentava pode ser resumida na pergunta: está o ser da divindade encarnado nas imagens sacras? Ou tais imagens não passavam de simulacros? Ou, ainda, esses simulacros não seriam substitutos da idéia pura e inteligível de Deus? Que coisa temiam os iconoclastas?

Os simulacros tinham, segundo Baudrillard (1991, p. 11), uma onipotência. Assim, os iconoclastas sabiam que esses simulacros podiam apagar a imagem de Deus da consciência dos homens. A verdade que os simulacros deixavam entrever era a “de que no fundo Deus nunca existiu, que nunca existiu senão o simulacro e mesmo o próprio Deus nunca foram senão o seu próprio simulacro”. Isso fazia dos iconoclastas, conforme aponta Baudrillard (1991), os primeiros modernos. A arte na contemporaneidade vive este dilema: ou acredita que por trás das imagens há uma

essência, um ser, uma realidade invisível, sendo o visível do invisível, ou a arte não passa de mero simulacro ou simulação, finge ter por trás algo que não tem. Se os iconoclastas acreditassem que por trás das imagens sacras existisse a idéia de Deus, se eles fossem platônicos, não haveria motivos para se oporem, mas, ao contrário, eles alegavam que tais imagens nada ocultavam. As imagens eram simulacros perfeitos com fascínio próprio. Antes elas significavam a morte de Deus, a descrença em Deus. Ao contrário, os iconólatras acreditavam que as imagens eram reflexos de Deus e as veneravam como tal. As imagens eram para eles o visível da invisibilidade da divindade. Os que acreditam que por trás das imagens existe algo são os iconólatras da modernidade, os quais esperam algo delas, acreditam que as imagens têm uma função determinada em nosso meio, que há um ser por trás da sua representação.

A linha do pensamento que permeará a reflexão na presente exposição concorda que a arte atual da simulação e do simulacro, usando os conceitos de Baudrillard (1991), foge da representação para ser apresentação. Ou seja, ela constitui a própria realidade travestida de arte (daí o “Outro do mundo”), simulacros autônomos, imagens que representam a si próprias. Essas imagens não são mais intermediadoras da realidade, em que o signo remete à profundidade do sentido e pode trocar-se pelo sentido. A imagem não remete mais a nenhuma realidade porque ela é, como diz Baudrillard (2001), simulacro puro: ela é do domínio da simulação. Para Baudrillard (2001, p. 72),

se o real está desaparecendo, não é por causa de sua ausência – ao contrário, é porque existe realidade demais. Esse excesso de realidade provoca o fim da realidade, da mesma forma que o excesso de informação põe um fim na comunicação.

Tal exposição por parte de Baudrillard (2001) vem ao encontro ao “Infinito” levinasiano e blanchotiano na medida em que esse conceito se configura como um “para além” de qualquer possibilidade de representação por ser um excesso. Isso para Blanchot se caracteriza como *desastre*, algo com proximidade da morte, ou mais especificamente como uma produção em arte que obedece a regras e formas que não entendemos nem jamais entenderemos. A “arte do desaparecimento”, assim chamada por Baudrillard (2001), é uma arte “absolutamente Outra”, é a arte do estranhamento devido a carregar em si um excesso de realidade, um excesso de pensamento, um excesso de catástrofe em que nenhuma verdade representa a menor espécie de solução.

Dessa forma, a acusação de Baudrillard (2001) centra-se no fato de que desapareceu na arte o caráter simbólico – o que resta é uma proliferação de signos ao “Infinito”. A arte anulou todos os critérios de julgamento e de prazer, está em desordem (a perda total dos fundamentos). A arte lança mão dos artefatos e os transforma em objetos de arte, não nos põe mais nem em contato com o belo nem com o feio, mas nos coloca diante da impossibilidade de qualquer juízo de gosto. Estamos, como aponta Baudrillard (1990), condenados à indiferença, à anestésica total ou à transtésica.

Blanchot, por sua vez, pensa para a literatura a “estesia” como fascínio quando considera que ela não está centrada na ausência de reação, pois ante o que é um “Infinito” a nossa relação é de desejo, gerado pelo estranhamento e pela passividade do ser (ausência total do ser). Dessa forma, temos essa anestésica tanto em Blanchot quanto em Levinas como fecundidade da arte atual, principalmente porque no pensamento levinasiano o “Infinito” é um “Infinito ético”. Como veremos ao longo de nossa exposição, a rebeldia do ser é ética, segundo Levinas, porque não

sucumbe aos poderes do “Mesmo” (Eu). Para tanto, em nossa exposição, a arte contemporânea não sofre de ausência de comunicação, mas de um outro modo de comunicação com o qual não estamos habituados. Trata-se de uma arte que, de acordo com Blanchot (1997, p. 14), afirma-se pela negação, “uma vez que é negada, ela existe; uma vez que não está ali, está presente”. Essa afirmação pela negação é o que a faz um “absolutamente Outro”.

Em *A Transparência do Mal*, Baudrillard (1990) desenvolve toda uma alteridade do impossível, da indestrutibilidade do “Outro”, da fatalidade indestrutível da alteridade. O problema se define quando aparece a diferença. O “Mesmo”, na consciência da diferença, submete o “Outro” aos seus poderes, resgatando a totalidade, aniquilando o que o “Outro” carrega de “Infinito”. Segundo Baudrillard (2004), os que pensam a diferença acreditam-se superiores. Para Blanchot e para Levinas, essa superioridade do “Mesmo” sobre o “Eu” constitui-se numa violência. Para ambos, não respeitar a alteridade radical que se impõe através do que se apresenta como um “Rosto” é uma ação fomentadora da catástrofe.

Pensar a arte contemporânea como expressividade máxima do pensamento de Levinas e de Blanchot é ir ao encontro não do que se mostra, mas do que se esquia. É ver perdurar o mistério, pois esse se apaga ao iluminar-se e se degrada quando o veneramos. O mistério, conforme aponta Blanchot (1997, p. 59),

Não é contra-senso, já que é estranho ao senso; não é ilógico, já que a lógica não lhe diz respeito; não é secreto, pois está fora do gênero de coisas que se mostram ou não se mostram. O que ele é? Talvez nada. Porém, uma pergunta dessas já o excede em tudo.

Assim, o primeiro capítulo da presente tese visa expor ao leitor o pensamento filosófico e a teoria literária dos pensadores Emmanuel Levinas e Maurice Blanchot.

O terceiro capítulo tenta mostrar a arte como expressividade radical desses pensamentos através da reflexão das obras-de-arte.

## 1.2 O “estranhamento” como sintoma da perda dos fundamentos

O que trataremos como perda dos fundamentos faz referência aos discursos mais recentes sobre o fim da época moderna e o espaço que se delineia posteriormente, observado como promotor da experiência de *estranhamento* em todos os âmbitos da vida humana. Segundo Vattimo (1996, p.169-190), nossas reflexões sobre a crise dos fundamentos devem partir de Nietzsche, em suas obras *Sobre a Atualidade e o Dano dos Estudos Históricos para a Vida* (1874), *Humano Demasiado Humano* (1878), *Aurora* (1881) e *Gaia Ciência* (1882). Nas referidas obras, Nietzsche trata da impossibilidade de nossa relação com o passado, pois ele já não tem mais nada a nos dizer. Ou seja, não vale mais a pena carregarmos esse pesado fardo que é a história e todos os seus fundamentos, pois eles não mais funcionam. Na metáfora “a morte de Deus”, Nietzsche anunciava a morte dos valores absolutos instituídos pela longa tradição que os rememorava um após o outro. Sem os fundamentos, já anunciava Nietzsche, deveríamos acolher o erro, o que não significa pensar o não-verdadeiro, mas perceber o ser da realidade como múltiplo e perceber as “falsas” construções que os fundamentos vinham ao longo dos tempos instituindo como verdades absolutas, com relação à moral, à religião e à arte. A arte ocidental, por sua vez, foi por longo tempo regida pelos fundamentos. Para tal, basta ver os renascimentos pelos quais passou, sempre inspirados por retomadas do clássico, do desenrolar-se contínuo da força do fundamento na história.



A crise dos fundamentos (que concorre para fazer da arte “essa estrangeira”) põe em discussão a noção de qualquer pensamento que se destine ser fundante para dizer a arte ou que tenha procedimentos perpetuadores do discurso fundante, ou, ainda, que faça uma crítica aos fundamentos em nome de outro pensamento ao qual se atribua mais verdade. Assim, quando definimos o problema com base na crise dos paradigmas modernistas da produção nas artes plásticas, refletimos a partir de um momento em que parece não ser mais possível pensar a arte como antes, seja como pensamento do moderno ou do passado clássico. Dessa maneira, temos de rever nossa herança, fundada nas estruturas estáveis do ser, e passar a pensar a partir da precariedade desse ser desde que o fundamento como um valor absoluto para dizer como as coisas devem ser já não mais parece funcionar e a verdade como tal não mais subsiste. Sem fundamentos, estamos diante de um ser errante, sem rumo, que dá ênfase à morte e ao abismo. O real se dissolve, a história tem sua continuidade, porém sem qualquer relação com uma verdade fundante. Queremos discutir, na presente tese, a fecundidade da errância, dado o mal-estar que causa hoje pensar a arte por meio de conceitos herdados do passado. Descrever a experiência da arte e do belo com os conceitos herdados da tradição já não é mais possível, e com isso nos vemos frustrados. Como pensar a arte como bela, como aquela que é manifestação sensível da idéia e que põe em operação a verdade? Como pensá-la dessa forma quando tudo o que nos constrange é a sensação de que estamos diante de um estranho objeto que não tem absolutamente nada a ver com a nossa existência, pois não mais parece definir um mundo histórico?

Falar de arte e de estranhamento hoje também não significa negar que a arte do passado, de toda sorte, não tenha sido motivo de estranhamento. Porém, trata-se

de conferir à arte atual um “estranhamento maior” ou de dizer que a arte hoje, mais do que em outros tempos, realiza com mais fervor as reflexões propostas nesta tese. Ou seja, reafirmamos que pretendemos mostrar a arte contemporânea como realizadora do que a Filosofia tece como pensamento nas reflexões de Blanchot e de Levinas. Não pretendemos afirmar que apenas na arte contemporânea encontramos esse estranhamento, pois não há como esquecer Platão (1959), já lá na tradição, mais especificamente na obra *A República*, que não permitiu que as artes, principalmente as artes plásticas, fizessem parte da *polis* grega, por perceber nela o aberto da poética como um lugar de desamparo, onde nada mais pode ser respaldado pela razão, motivo pelo qual as artes eram causa de estranhamento. Na relação entre a arte e a Filosofia, a arte nunca se deixou dizer definitivamente pela razão. Para o filósofo, a arte fala sem nada falar, parece que pensa, mas nada diz, é perigosa aos que não estão prevenidos. Observamos que a arte já havia, portanto, sido vista por Platão como afinada com a ordem do diferente, do estranhamento, ou podemos arriscar a dizer que Blanchot não tratou o “estranhamento” como novidade. Platão, com outras intenções, ou seja, como crítica aos prejuízos que a arte poderia causar aos que com ela se deleitassem, já havia dito o mesmo. A impossibilidade de respostas por parte da arte é, portanto, uma observação antiga.

Assim, Platão (1959) dá voz à Sócrates, na obra *A República*, e aconselha a nos separarmos o mais distante possível da arte, como quem se afasta de uma doença muito perigosa, sendo salutar nos mantermos na verdadeira linguagem, isto é, a linguagem falada, e nunca na linguagem poética, ou, como define Merleau-Ponty (2002), a linguagem *falante*. A arte é, portanto, incapaz de dizer a verdade, ou, toda verdade lhe é completamente exterior. Mas Platão nunca deixou de reconhecer o fascínio que a arte provocava nos homens, daí os conselhos para dela

se distanciarem. A verdade como um “para além da verdade”, essa verdade imediata ou nua à qual nos referimos se expõe como paradoxal, ou seja, como fascínio e como estranhamento. O fascínio arrasta o olhar e o “absorve num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. [...] o fascínio é a paixão da imagem”. (BLANCHOT, 1987, p. 23). Segundo o autor, o que exerce fascínio sobre nós e “nos arrebatava o nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza ‘sensível’, abandona o mundo, retira-se para aquém do mundo e nos atrai, já não se nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha”. E o que vemos pertence, então, ao mundo indeterminado da fascinação.

Dessa maneira, a perplexidade de Platão diante do estranhamento que ele observava ser inerente à palavra e à imagem poética pode ser resumida no que buscamos indagar aqui, ou seja, perguntar pela palavra ou pela imagem, perguntas essas que não oferecem nenhuma garantia para os que desejam buscar a verdade. Observamos, então, que a arte, mais especialmente a palavra poética, desde o momento em que passou a ser objeto de reflexão, delineou-se como estranhamento, como a impossibilidade de dar respostas atestadamente verdadeiras aos que perante ela se colocassem com essa expectativa. Talvez a arte sempre tenha pedido para que nos colocássemos diante dela da mesma maneira como os humanos se colocavam diante dos oráculos na Grécia Clássica, ou seja, prontos para usufruir do mistério e da fascinação do enigma.

Porém, isso por um longo tempo esteve fora de nossa expectativa e desejo, pois, para que a arte se enquadrasse em referenciais servidores e pudesse tornar-se propulsora de verdade, já nos tempos da Grécia Clássica e nos posteriores, foram atribuídos a ela fundamentos que diziam como ela deveria ser a fim de cumprir as suas funções sobre a verdade. Assim, cada época destinou à arte seus cânones

para que ela se comportasse como fiel servidora em seu meio. Amordaçada pelos fundamentos, a arte nada mais fez por um longo tempo senão fortalecer fundamentos firmando-os sempre a partir de sua origem, construindo assim um grande e poderoso relato. Dessa forma, chamaremos de arte contemporânea a arte que torna problemático o âmbito dos valores a ela atribuídos e ultrapassa todos os seus limites, ou seja, põe em discussão o seu estatuto, a exemplo do que expõe Vattimo (1996, p. 42-43),

como ironização dos gêneros literários, como reescrita, como poética da citação, como uso da fotografia entendida não como meio para a realização de efeitos formais, mas em seu significado puro e simples de duplicação. Em todos esses fenômenos, presentes a diferentes títulos na experiência artística contemporânea, não se trata apenas da auto-referência que, em muitas estéticas, parece constitutiva da arte, mas sim, a meu ver, de fatos especificamente ligados à morte da arte no sentido de uma explosão do estético que também se realiza nessas formas de auto-ironização da própria operação artística.

O grande relato ao qual estava predestinada a arte seguia os esquemas impostos, destinados a serem bons vigilantes a fim de que ela não sobrevivesse apenas como fascínio. O perigo estava no seguinte ponto: se a arte pode existir apenas como fascínio, perderemos o ofício da dialética, da argumentação, da representação, ofício este que mantém o fundamento primeiro, o que sempre se apresentou como um problema a ser extirpado. Aqui está a principal questão que nos leva a refletir sobre os pensamentos de Levinas e de Blanchot. A arte como desejo é fascínio e, portanto, fica impossibilitada de qualquer representação, ou seja, qualquer interpretação, desfazendo dessa forma a força da dialética. Impor tal força é preservar a arte como uma fonte de verdade. O enfraquecimento da representação e da dialética elege um conceito de arte que tem a liberdade de fundar uma experiência apenas centrada no fascínio e no estranhamento, e nunca na busca da verdade, conforme aponta Blanchot (1987, p. 70) a respeito de

Mallarmé quando diz que o referido poeta não buscava a verdade: “a verdade não tem que ser conhecida nem descrita, ela não pode sequer conhecer-se a si mesma, do mesmo modo que a salvação terrena exige ser cumprida, não interrogada nem figurada”.

Um esquema possível para a relação entre a arte e o pensamento filosófico relativo à verdade nos foi dado por Badiou (2002), o qual faz um interessante apanhado da caminhada da arte que ilustra o que acabamos de dizer. Trata-se, segundo ele, do didatismo, do classicismo e do romantismo. No didatismo, de acordo com Badiou (2002, p. 15), “a arte está sob a vigilância educativa de seu destino extrínseco ao verdadeiro”. A arte está, portanto, a serviço do povo e para tal é submetida aos princípios que a fundamentam, apontados para um fim único. Podemos incluir aqui o platonismo e o marxismo, em que a arte assume a verdade extrínseca de dirigir o povo. No romantismo a arte na sua finitude material realiza toda a educação subjetiva da qual só é capaz a infinidade filosófica da idéia. A arte tem como fundamento a promessa de realizar um mundo melhor. No classicismo a arte capta o desejo dos homens e os coloca em forma material para serem contemplados. Assim, a arte dispõe os conhecimentos de maneira que a verdade possa se estabelecer. Para Badiou (2002, p. 18), todos esses esquemas estão saturados. A arte a serviço do povo já não faz mais sentido, as promessas que são conferidas a ela já não nos entusiasma. Perdemos a fé nos fundamentos e nos grandes relatos que dizem como a arte deve ser vista.

Para Danto (2001), existe uma real perda de fé no grande relato que faz da arte uma seqüência de idéias que determine como ela deve ser. A perda desse pensamento fundante define os limites entre o moderno e o contemporâneo. Assim, apoiados no pensamento deste autor, adotaremos um conceito de arte

contemporânea para o presente ensaio: a arte com determinada estrutura de produção nunca antes vista e que escolheu como destino o abismo, a morte, o ruído. Segundo Danto (2001), estamos vivendo o período da arte “após o fim da arte”, ou seja, o fim da arte entendida com toda a carga da tradição. Faz sentido o pensamento de que uma mudança radical se efetuou na arte após a década de sessenta no que tange à sua produção, que já não pertence mais a um grande relato inscrito em algum lugar de nossa consciência. Essa consciência começa a aparecer para o autor em meados dos anos setenta, porém na década de sessenta ela já começava a se delinear quando os artistas começam a se servir da arte do passado para o uso que bem quiseram dar, sem nenhum critério *a priori*.

O que aqui chamaremos de arte contemporânea define-se, portanto, a partir de uma estrutura de produção que assume o ruído como vocação, que não está preocupada com um relato ligado à verdade nem carrega qualquer preocupação quanto a se libertar das amarras do passado. Não vislumbra nenhum conteúdo ao qual tenha de se ajustar, ao mesmo tempo que o passado lhe serve como reordenação constante de suas formas através da apropriação. Faz eco nessa relação uma constante de informações fragmentadas, recortes da realidade, uma condição perfeita de entropia estética.

Tudo isso, a nosso ver, faz da arte hoje um objeto instigante para o exercício do pensamento reflexivo e fascinante para uma “contemplação Outra”. Assim, a arte é um objeto real, uma coisa, uma estrutura. Porém, o que nos fascina é o que nela faz ruído e, a partir de então, já não estamos mais diante de nenhum objeto real, nenhuma estrutura formal porque o que vemos “não pertence ao mundo da realidade, mas ao meio indeterminado da fascinação” (BLANCHOT, 1987, p. 23). A

distância entre nós e a estrutura não se desfez, mas se tornou enorme, constituindo-se, como aponta Blanchot (1987, p. 23),

na profundidade ilimitada que está por trás da imagem, profundidade não viva, não manuseável, absolutamente presente, embora não nada, onde soçobram os objetos quando se distanciam de seus respectivos sentidos, quando se desintegram em suas imagens.

### 1.3 Blanchot e Levinas: referencial teórico

Uma vez delimitado o lugar da problemática que desenvolveremos, ou seja, pensar a arte contemporânea essencialmente como “estranhamento”, fruto da queda dos fundamentos, avancemos mais uma etapa de nossa exposição a fim de deixar clara a proposta da presente tese, agora definindo o referencial teórico escolhido.

Pensar a arte contemporânea como estranhamento é pensá-la como realizadora de conceitos, tais como: “absolutamente Outro”, “Rosto”, “Neutro”, “Fora”, “Há” e “Infinito”, conceitos esses que encontraremos nos pensamentos blanchotiano e levinasiano. E, a partir dos referidos conceitos, pensar essa arte é fazer uma pergunta muito semelhante à que fez Merleau-Ponty no seu texto *O Olho e o Espírito* (2004, p. 15) quando ele questiona a respeito do pintor (do artista) e de sua arte: “Qual é, pois, essa ciência secreta que ele possui ou que ele busca? Essa dimensão segundo a qual Van Gogh quer ir ‘mais longe’?”

Uma vez acolhidos os referidos conceitos, ir mais longe é, então, ir “para além”, para um porvir que todo artista nunca sabe onde encontrar, mas que procura incessantemente. O que busca essa arte senão o “Infinito”, um mundo “por dizer”, ou seja, um mundo sempre por vir, um mundo nunca dito. Nessa busca, o artista está ligado ao erro, ao acaso. Ele vai em busca, tateia e apalpa o mundo. Faz um movimento que Merleau-Ponty (2004) chama de secreto, pois busca o incessante e,

nessa busca, percebe-se dono de um ofício “Infinito”. Blanchot (2005, p. 137) diz que todo artista está vinculado “con un error con el qual tiene una relación particular de intimidad”. Esse erro é que permite que a arte contemporânea deixe de ser uma afirmação comum, uma tranqüila maravilha coletiva, para ser o improvável. Como afirma Blanchot (2005), constatamos isso em outros tempos e atestamos a partir do que vemos hoje. Para o autor,

un artista no podría equivocarse demasiado, ni ligarse demasiado a su error, mediante un contacto grave, solitario, peligroso, irremplazable, en donde choca, con terror, con placer, con esse exceso que, en si mismo, lo conduce fuera de sí y quizá fuera de todo (BLANCHOT, 2005, p. 138).

Esse é, então, o fracasso que se faz êxito e que permite a Merleau-Ponty (2004) se referir a uma ciência secreta, tal qual a dos oráculos na Grécia Antiga.

A proposta teórica da presente tese está especialmente centrada nas leituras de Emmanuel Levinas e de Maurice Blanchot. Nos referidos autores encontramos o que se apresenta como *estranho*, como promotor do ruído que faz eco em nossas vidas na experiência da ausência do ser. O “Outro” que nos fascina o faz pela diferença imensa que há entre mim e Ele. O “Outro” é estrangeiro, e a arte realiza essa “estrangeiridade” mais do que qualquer coisa. A arte contemporânea toma *corpus* nas nossas discussões como uma estrangeira. Apenas para definir didaticamente um período, iremos delimitá-lo como após a década de setenta, a partir da qual se passaram a rever todos os fundamentos atribuídos à arte ou, digamos, quando alguns artistas passaram a realizar essa “ciência secreta” nos moldes que se refere Merleau-Ponty (2004). Ou quando os artistas passaram a insistir na radicalidade absoluta. Ou, ainda, quando a paixão pelo erro foi radical. O limite que inferimos não desconhece que, no final do século XIX e no início do



século XX, artistas tais como Cézanne, Duchamp e tantos outros já empreendiam uma busca diferente para as artes, que soava bastante estranha para a época.

O estranhamento é para Levinas e para Blanchot uma rebeldia do ser que se faz ética a fim de não permitir que o invadamos através da representação. Daí podemos falar de uma insistência no erro, na busca pela errância como ética, porque o ser é persistência no erro, é passividade e se faz obscuridade. Na sua evasão o ser se faz pura exterioridade, não se submete ao jogo do claro e do escuro heideggeriano e funda a sua morada na obscuridade total que resulta no estranhamento. Levinas e Blanchot transformam a evasão total do ser em fascínio quando salvam nele o seu “vestígio”, o rastro que o faz enigma e mistério do que é o “absolutamente Outro”. Resta a nós, “contempladores” de arte, a experiência do “diferente” no espaço do que Blanchot chamará de “Fora” ou “Neutro” e que Levinas pensará como “Há”, conceitos que as artes expressam com singularidade plena.

Depois de percorrer as leituras de Levinas e de Blanchot, não podemos deixar de pensar a experiência levinasiana e blanchotiana da evasão do ser sem considerar as suas experiências com o hitlerismo. Todos os comentadores lidos e citados ao longo da tese fazem menção a essa questão. Ser judeu é ser “diferente”, é ser o “Outro”. Daí o fato de o “Outro” para Levinas ser esse lugar do estranhamento, o lugar do abismo, da morte, da solidão. Todos os questionamentos após o acontecimento de Auschwitz passam pelo pensamento de Levinas e de Blanchot através da noção de “Outro” como um “absolutamente Outro” e da noção de representação como violência, pois os judeus foram, no delírio nazista, representados como inimigos. Essa representação se legitima *a priori* como verdade legítima à violência. Através do Shoah, Levinas e Blanchot interrogam a cultura que permitiu a catástrofe. Após o Shoah já não podemos mais falar de arte a partir dos pressupostos da tradição.

Como representar o inominável? Diante do horror ao qual a humanidade foi exposta nas incinerações em massa, nas valas comuns, nas experiências médicas desumanas desenvolvidas pelo nacional socialismo, na autoridade total do “Mesmo” sobre o “Outro”, passamos a conhecer um modo totalmente “Outro” de sermos humanos, ou seja, de ver, pensar e sentir o mundo, um “absolutamente Outro humanismo” ou o duplo do humanismo, o monstruoso. Fomos expostos ao “impossível”, à impossibilidade total de qualquer representação.

Assim, de maneira geral, a realidade e a arte estariam na contemporaneidade marcadas por essa impossibilidade tanto para Blanchot como para Levinas. Ou, ainda, estariam marcadas pelo processo infindável de se tentar dizer o indizível. É, portanto, como se após as atrocidades do Shoah a arte continuasse dando testemunho da impossibilidade de dizer o indizível, mesmo que ela se encontrasse diante do impasse de nunca poder dizê-lo e de, ao mesmo tempo, nunca poder deixar de dizê-lo. Segundo Blanchot (1987), a literatura faz muito bem isso, ela parece ter como missão marcar terminantemente esse lugar de impasse a fim de testemunhar a indizibilidade do horror, ou seja, a impossibilidade que se faz um “absolutamente Outro”. É a partir daí que, para Blanchot (1987), falar sobre literatura é falar sobre o “Infinito” e falar sobre a experiência que temos diante da literatura é falar sobre o “Neutro” ou o “Fora”. Falar sobre a arte é falar sobre essa sombra da realidade que se instala em toda a arte hoje e que faz dela um “Infinito”. É na sombra, especialmente, que se dá a experiência artística, uma experiência com o “Neutro” blanchotiano que faz dessa experiência *reserva*, que é o que diferencia a arte da comunicação midiática e da instituição artística ditadora de regras. A arte realiza um real irreduzível a qualquer movimento dialético, o que não poderá jamais

ser dito. Digamos que na arte hoje se dá a evasão completa do real, daí o fato de a arte ser o “Outro do mundo”.

O *ser* na arte, após o desastre, nega-se a aparecer à luz, pois não é expressão baseada no conhecimento e tampouco é conhecimento do absoluto. Contrasta com o conhecimento porque é obscuridade, ou melhor, porque é o próprio acontecimento da obscuridade, uma invasão da sombra. Se o nacional socialismo fez de tudo para apagar qualquer vestígio do extermínio contra o povo judeu, Levinas e Blanchot falam dessa impossibilidade no resgate de um ser que fica muito mais forte à medida que se torna vestígio, ou seja, que o ser balbucia o inexplicável. É, portanto, aqui, e não na representação, que o ser mostra a sua fecundidade e cumpre o seu estado de ético desde que a representação, pensando em dizer a verdade, faz dele puro esquecimento transformando-o no “Mesmo”. Dessa forma, podemos dizer que o nacional socialismo deixa de ser o crime perfeito quando seu relato resiste à compreensão, quando se torna o incomensurável e faz com que não esqueçamos o ruído da catástrofe, a qual por si mesma atesta, na sua obstinação de extermínio, o “Outro” como diferente. O ser do “Outro” se realiza na presença que é ausência. A arte que emerge da catástrofe realiza o “desastre” imanente e se faz “Rosto”. Isso faz com que, depois de Auschwitz, a arte já não seja mais a mesma. Ela é o lugar singular onde o *ser* realiza essa perda total do lugar em que possa apresentar-se. Para Levinas e Blanchot, depois de Auschwitz, todos os conceitos que havíamos firmado como verdades absolutas em diversos âmbitos de nossa existência deveriam ser repensados, pois o hitlerismo despertou em nosso tempo sentimentos elementares que, como tal, “Expresan la actitud primera de un alma frente al conjunto de lo real y a su próprio destino. Predeterminan o prefiguran el

sentido de la aventura que el alma correrá en el mundo” (LEVINAS, 2001b, p. 7). Ou seja, o hitlerismo põe em questão os princípios de toda uma civilização.

#### 1.4 Maurice Blanchot e Emmanuel Levinas: proximidade de uma amizade “infinita”

Entre este ‘outrem’ e ‘eu’, a distância é infinita e, no entanto, ao mesmo tempo, outrem é para mim a presença mesma, a presença do infinito. Presença desviada de todo presente, aquilo que existe então de mais desamparado e de menos protegido.

Blanchot, 2001

Blanchot e Levinas teceram durante suas vidas uma amizade de infinitude. A urdidura das tramas dessa amizade foi um legado de obras que guardam os vestígios de uma conversa infinita. O “Infinito” é o que há de mais expressivo e comum entre os dois pensadores. Nas obras de Blanchot ou de Levinas é inevitável não apontar as equivalências, embora cada qual marque o seu espaço com a sua especificidade no modo de expressar o seu pensamento. Tem-se falado de uma proximidade divergente entre os pensamentos de Blanchot e de Levinas. Para Cuesta Abad, que faz a introdução da obra *Emmanuel Levinas: Sobre Maurice Blanchot* (LEVINAS, 2000c, p.12), essa afinidade tem uma encruzilhada em que cada um chega por vias diferentes onde

los discursos fenomenológicos y ontológico confluyen fundiéndose y diluyéndose en lo que podría llamarse una *fenomenología de la inaparición*. La opacidad de la palabra y la imagen implica a Blanchot y a Levinas en una indagación paralela que se enfrenta al fenómeno de la *intransparencia*, cuya manifestación – desprovista de espesor pero *intransible* – no es una entre otras, ni siquiera cabe decir que sea una manifestación. Pues en el fenómeno de la intransparencia aparece ya la *intransparencia del fenómeno*.

Blanchot pensa o conceito de “absolutamente Outro” na linguagem, ao passo que Levinas pensa-o para o ser humano. Se a linguagem pertence ao humano, não

podemos mais separar ambas as coisas; a linguagem é esse estranho que reside no homem. O “Outro” é a palavra nunca “dita”, pois é infinita. Blanchot e Levinas falam de um mesmo lugar como modo de habitar o mundo, ou seja, de um desejo de tecer, através do pensamento, um “modo Outro de ser”, uma “proposta outra” de se relacionar com a arte e com o próximo. Ambos se expressam de um “sem-lugar” do ser humano e elegem a “exterioridade” como o lugar mais fecundo para o pensamento. Ambos também confiam o seu pensamento ou a sua escritura a uma palavra e a um silêncio que se fazem estranhamento. São pensadores que discutem questões essenciais para a Filosofia clássica bem como para a teoria da arte. Resistem ao poder e ao saber como única forma de adquirir conhecimento e instigam a inúmeras perguntas a respeito de seus conceitos de “Rosto”, “Fora”, “Neutro”, “Infinito” e “Vestígio”. A partir dos conceitos citados, podemos perguntar: se a arte não é mais conhecimento sobre o mundo, se não é mais contemplação desse mundo, como pode se dar como experiência? Essa pergunta envolve uma série de questões complexas, as quais se constituem como busca neste ensaio.

Blanchot, crítico literário que faz uma das reflexões mais radicais da experiência artística ao explorar o espaço solitário da literatura, afirma que a palavra poética permanece fora do mundo, porém, paradoxalmente, nela o mundo não cessa de falar. O mundo “murmura” e, então, é quando a linguagem fala por si mesma, quando nada é dito por ela. A linguagem é a impossibilidade mesma, a não-identidade. Ambos, Levinas e Blanchot, falam da não-identidade, de um “não-Mesmo”, o qual pode ser definido como transconceitual, ou seja, que não se deixa reduzir à identidade ou a uma “mesmidade” qualquer.

A amizade entre esses dois pensadores contemporâneos acarretou proximidade não porque um tenha influenciado o outro, mas porque ambos

vasculhavam o campo do “Infinito” e estavam em busca de um discurso não regulado e não pré-escrito. Provavelmente podemos falar de uma não-simetria nas discussões entre Blanchot e Levinas, mas nunca de uma não-convergência nas suas questões filosóficas. Assim, se Levinas estava em busca de uma exterioridade radical, Blanchot buscava o “Fora” ou o “Neutro”, os quais não podemos dizer que são sinônimos a fim de não desprezar a singularidade de cada um desses conceitos. Tanto Blanchot quanto Levinas leram Husserl e Heidegger.

Levinas viveu seu ciclo universitário (1928-1929) na Alemanha junto a Husserl e a Heidegger, e foi o responsável pela introdução da Fenomenologia na França. Em 1930, Levinas publicou a *Teoria da Intuição na Fenomenologia de Husserl*; em 1932, *Martin Heidegger e a Ontologia*, texto incluído em *Descobrimos a Existência com Husserl e Heidegger*, de 1967. Tanto Levinas quanto Blanchot devotaram a Husserl e a Heidegger uma admiração incondicional, ainda que a partir dos conceitos deles tenham desenvolvido a sua crítica. Levinas nunca deixou de reconhecer Heidegger como um grande mestre, embora assumisse o seu desassossego e a sua incompreensão pelo envolvimento de Heidegger com o nacional socialismo. Para Levinas, os primeiros ensaios de Blanchot sobre a essência da arte e da literatura até a obra *O Espaço Literário* (BLANCHOT, 1987) têm participado, em certa medida, do impulso dado pelo pensamento do último Heidegger, até mesmo na forma como Blanchot elege os textos de Rilke e de Hölderlin. Levinas (2000c, p. 32), diz que “El ente y el ser son distinguidos y, aunque Blanchot medite sobre un Mallarmé que vio mistério y tarea por cumplir en la pequeña palabra “es”, el acento con el que se pronuncia la palabra *ser* es heideggeriano”. Segundo Levinas (2000c, p. 32), as referidas obras de Blanchot apareceram na França numa época em que o último Heidegger era totalmente desconhecido pelos heideggerianos. Blanchot acolheu

mais do que qualquer outro o pensamento heideggeriano tardio quando o *logos* que ilumina a verdade do ser e transcende na história não é a palavra essencial. Levinas sugere que Blanchot tenha intuído no pensamento heideggeriano algo que o próprio Heidegger já tivesse previsto em sua onto-poética: a palavra poética num espaço fora do mundo consolidado pela linguagem cotidiana.

O caminho que domina a última filosofia de Heidegger, segundo Levinas (2000c, p. 41-142), consiste em interpretar as formas essenciais da atividade humana, ou seja, arte, ciência, técnica e economia como modos de verdade. A marcha em busca da verdade se adentra no pensamento heideggeriano pelos caminhos da errância; o erro é contemporâneo da verdade, a revelação do ser é de imediato a sua dissimulação, que, segundo Levinas, dá em comparação ao pensamento blanchotiano uma proximidade muito grande entre a noção de ser e a realização da irrealidade, essa presença da ausência, essa existência do nada que a obra-de-arte deixa dizer. Mas, segundo Levinas (2000c, p. 41-42), “para Heidegger la verdad – un desvelamiento primordial – condiciona toda errancia y es eso por lo que todo humano puede decirse al fin y al cabo en términos de verdad, describirse como “desvelamiento del ser”. Em Blanchot, como afirma Levinas (2000c, p. 42), a obra “descobre um descobrimento” que não é verdade, descobre uma obscuridade.

A questão primordial para Blanchot está na linguagem como “Outro” ou nas artes, em geral, como um “absolutamente Outro” que significa o “Infinito”. Assim, se a questão para Blanchot está em salvar a linguagem da retórica, para Levinas está em salvar a relação com o “Outro” de qualquer discurso previamente estabelecido. A excentricidade da linguagem, de ser sempre um “não dito” ou um fragmento, e nunca um todo, é parte central do pensamento blanchotiano. Se Levinas tem no pensamento da exterioridade uma busca infinita por um sentido “Outro” do humano,

a literatura de Blanchot realiza a filosofia levinasiana do “Outro” em suas obras: *Pena de Morte* (1991), *A Conversa Infinita* (2001) e *Thomas el Oscuro* (2002a). Essas obras abriram diálogos com bifurcações labirínticas, infindáveis e inconclusas, sempre em suspenso. Ambos os autores abrem um espaço para que o “Outro” tenha a liberdade de ser esse “absolutamente Outro” sem que forcemos a sua adequação a qualquer “Eu”. Para Levinas, só aquele que sofreu a solidão diante da morte, no espaço dos campos de concentração nazista, pode se colocar no lugar no qual é possível estabelecer essa relação com o “Outro”. Tanto Blanchot como Levinas vivem e sentem que vivem como sobreviventes. Para Blanchot, ser judeu é primeiro ser o “Outro”, é assumir essa distância que separa o homem do homem quando está em presença do próximo.

Levinas sugere uma “não-indiferença” diante do estrangeiro e nos faz perceber a responsabilidade ética que o “Outro” exige como “Rosto”. Não se trata de ser refém do “Outro”, mas de ser responsável por ele, tendo essa responsabilidade como algo inerente ao ser humano, pois o “Outro” é sempre um “Outro” e um “Eu”. O negro é o “Outro” do branco, e o branco, o “Outro” do negro; o palestino é o “Outro” do israelense, e o israelense, o “Outro” do palestino. O “Outro” é sempre esse “sem-lugar”, esse mistério, essa duplicidade paradoxal.

O que Levinas realiza no campo filosófico, Blanchot pensa para o espaço da escritura. Para Blanchot, na literatura não existe a “fala do ser”, mas sim uma fala estrangeira que vive da impossibilidade de deixar falar o ser. O escritor é aquele que é atravessado pelo “Outro”. A impossibilidade de chegar ao “Outro”, que é crucial para a ética de Levinas, também o é para a noção de escritura no pensamento blanchotiano. Em *O Olhar de Orfeu*, Blanchot (1987) diz que Eurídice é obscuridade, ela não pode vir à luz, ela não se faz representação, ela é o que escapa ao ser.



Eurídice é uma boa metáfora para a arte. Ela é o ponto profundamente obscuro ao qual Orfeu desce e para o qual a arte parece tender: “Ela é o instante em que a ausência da noite se aproxima como “outra noite” (BLANCHOT, 1987, p. 171). É nesse sentido que a arte é a evasão do ser. Assim como o “absolutamente Outro” de Levinas, a arte torna-se evasão para salvar a sua “eticidade” ou o seu direito de ser uma estrangeira diante de nós. Essa é a noção de literatura para Blanchot. Orfeu pode descer à obscuridade para procurar Eurídice, só não pode olhá-la de frente. Deve desviar-se dela, pois só no desvio ele pode salvá-la. Para salvar a arte é necessário aceitar a dissimulação, visto que insistir em vê-la na clareira é arruiná-la, é perdê-la, tal como Orfeu perde Eurídice. Ele deve ver Eurídice não quando “ela está visível, mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar, mas como a estranheza do que exclui toda intimidade, não para fazê-la viver, mas ter viva nela a plenitude de sua morte” (BLANCHOT, 1987, p. 172).

A relação de impossibilidade tanto em Blanchot como em Levinas se assemelha à relação de Orfeu com Eurídice. Ele se submete a vê-la na sua invisibilidade, “em sua ausência de sombra, nessa presença velada que não dissimulava a sua ausência, que era a presença de sua ausência infinita” (BLANCHOT, 1987, p. 173). Eurídice é a obra de Orfeu, porém esta deve submeter-se à lei da obscuridade. Trazê-la à luz seria o “mundo”, o “ocultamento” de Eurídice, a “terra” do pensamento heideggeriano. O olhar de Orfeu respeita a lei da obscuridade porque o seu desejo não é ver Eurídice na luz, mas na noite. É na noite, na obscuridade que Eurídice é desejada. Ele não quer fazer visível o invisível. Para Blanchot, o invisível é o incessante que se faz ver (que se dá como vestígio). Como Orfeu, que não pode responder à exigência da razão de trazer Eurídice à luz,

Levinas não responde à exigência da Filosofia de expor o “Outro” à luz, e o resguarda da representação e da presença. O mesmo faz Blanchot com a escritura.

Blanchot se diferencia como crítico porque fala da obra literária no centro dela mesma. Segundo Perrone-Moisés (2005), isso ocorre tanto em suas obras de ficção quanto em suas obras críticas. Para o autor, “a obra literária tornou-se impossível, com a morte dos deuses (a obra nunca será Obra), a obra crítica é vã (onde falha o escritor falha também o crítico)” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 97). Em Blanchot, a obra-de-arte sempre encontrará a barreira do silêncio e da morte. As formas e a linguagem são vistas como autodestruição. Dizer alguma coisa sobre a arte é, portanto, passar por um infundável redizer. É o que fazem os críticos e o próprio artista, segundo Blanchot. Fazer arte é um objetivo sem caminho. O artista tem, como afirma Blanchot, uma única alternativa: perseguir infinitamente esse objetivo sem caminho. A obra não quer que nos preocupemos com ela, quer ser buscada incessantemente. A relação que Blanchot nos propõe para com a obra é de negligência, pois o objetivo da obra é o “Nada”. Blanchot (1987) afirma que foi o “Nada” que perseguiu grandes escritores como Kafka, Mallarmé, Rilke, Hölderlin, Rimbaud, Artaud e Bataille. Todos eles foram fascinantes porque construíram as suas obras sobre o “Nada”. Porém, trata-se de um “Nada” que não é o vazio ou o “Nada”, mas que murmura, faz ruído. A proposta que encontramos nesses pensadores e poetas é empreender sobre a obra-de-arte uma caminhada sem objetivos.

A impossibilidade e o “Infinito” fazem parte essencial do pensamento tanto de Levinas quanto de Blanchot. Dessa forma, como afirmam Gil e Bonvecchi (2004, p. 251), se quisermos estabelecer uma proximidade essencial entre os dois pensadores, podemos dizer que:

la imposibilidad se halla en el alma de la ética del primero y en el corazón de los relatos del segundo. La distancia estética, la mirada órfica blanchotiana, obsesión de sus narradores, es la responsabilidad infinita de Levinas, esa locura de *ser por el Otro* nunca satisfecha.

Em Blanchot não veremos a busca por um sentido “Outro” do humano, mas essa noção torna-se muito próxima no pensamento da literatura como “Fora”, como “Neutro”, como “Morte”. Em Blanchot e em Levinas vamos encontrar uma reflexão radical sobre a morte. Levinas evoca a retidão extrema do “Rosto” do “Outro” como retidão ética; uma “exposição à morte, sem defesa”. A morte não é uma possibilidade do ser humano, o que está em jogo é a morte do “Outro”. O “Rosto” é essa impossibilidade de reduzirmos o “Outro” ao “Nada”.

A amizade entre Blanchot (1907-2003) e Levinas (1906-1995), que será frutífera até a morte desse último, teve início na Universidade de Estrasburgo, onde os dois se encontraram. Ali Blanchot entrou em contato direto com as leituras de Husserl e de Heidegger. Blanchot leu Heidegger com a preocupação filosófica acerca da fundamentação de suas idéias, questionando a noção de espaço como lugar próprio de acontecimento e a ênfase do ontológico sobre o ôntico (do ser sobre o ente). Em Estrasburgo, Levinas e Blanchot encontraram Bataille e, apesar das diferenças ideológicas, mantiveram com ele uma profunda amizade, que durou até a sua morte. Em 1944, Blanchot escreveu para a revista *Actualité*, dirigida à época por Bataille.

Assim, observamos Blanchot e Levinas transitarem por toda a tradição filosófica e, mais especificamente, pela fecunda matriz filosófica que representa a Fenomenologia, tão decisiva para a filosofia europeia do século XX. Porém, ambos escolhem falar de um lugar específico, um lugar “marginal”, ou seja, “para além” de Husserl, de Heidegger e de Hegel.

## 1.5 Sobre os artistas citados

O poeta é aquele que, pelo seu sacrifício, mantém em sua obra a questão aberta. Em todos os tempos, ele vive o tempo da aflição, e seu tempo é sempre o tempo vazio em que tem de viver, é a dupla infidelidade, a dos homens, a dos deuses, e também a dupla ausência dos deuses, os que já não estão e os que ainda não estão.

Blanchot, 1987

A escolha dos artistas que “emprestaram” as suas obras para a presente reflexão, mais especificamente no terceiro capítulo da tese, deu-se por meio das leituras que já existiam sobre essas obras ou pelo fato de a pesquisadora conhecer tais obras através de exposições ou em discussões nos grupos de estudos, enfim, através de um interesse pessoal pelas obras e pelos artistas. A lembrança de trazê-las à reflexão, a nosso ver, foi incentivada pelas leituras dos textos de Blanchot e de Levinas em que as obras comentadas parecem se situar com propriedade.

Para apresentar Cindy Sherman (nascida em 1954, vive e trabalha em New York), é importante saber que nos anos setenta a Arte da Performance e a Arte do Corpo recorriam aos meios ilustrados, especialmente a fotografia. Em parte, seus trabalhos artísticos devem a sua técnica a esse meio, além do prazer que a artista tem em fazer uso do disfarce. Seu trabalho é expor estruturalmente o aspecto *voyeurista* do olhar, como em *Untitled Film Still Número 2* (cena de filme sem título). A própria Cindy é a personagem de suas fotografias. A série *Centerfolds* (páginas centrais), realizada em 1981, apresenta mulheres que foram fotografadas para uma revista pornográfica. Essas mulheres parece retirarem-se do campo visual da câmara num sentido de ausência, próprio da fotografia pornográfica, mas que nos trabalhos de Cindy perdem essa conotação. Seus corpos também se perdem para

além das margens da fotografia de forma a não serem visualmente compreensíveis como figuras completas. De 1988 a 1990, Cindy concebe retratos ao estilo dos grandes mestres, mostrando-os de forma perturbadoramente alterada. Em *Sex Pictures* (Fotografias Sexuais, 1992), Cindy apresenta o corpo feminino envolvido em cenas de horror e fragmentação, e através de forte fetichismo erótico. Cindy Sherman é também cineasta. Em seu primeiro filme, *Assassino de Escritório* (1997), a personagem, uma mulher assassina, amontoa cadáveres em sua cave, como Cindy amontoa coisas em seu estúdio. Na década de setenta, Cindy Sherman usou bonecos e membros artificiais em suas fotos. Na década de oitenta foi designer, elaborando anúncios de moda grotescos, em que seus personagens usavam dentes falsos, tinham cicatrizes e faziam caretas, apresentavam as partes do corpo deformadas e um comportamento pouco recomendável para o mundo da moda. Como designer, fez ainda a série *Fairy Tales* (Conto-de-Fadas), em que explorava os conto-de-fadas dos irmãos Grimm, colocando o observador em confronto com cenários estranhos, desconfortáveis, que longe das histórias infantis não traziam nenhuma promessa de felicidade. O trabalho de Cindy Sherman tem a forte característica de causar impacto e estranhamento aos nossos olhares de contempladores, pois carrega uma carga imensa de ambigüidade com uma certa vocação à paródia, ao enigma.

Farnese de Andrade é um artista brasileiro natural de Araguari, interior de Minas Gerais. Segundo Cosac (2005), as obras de Farnese de Andrade permaneceram desconhecidas durante algum tempo. Foi por volta do período de 1945 e 1965 que suas obras começaram a chamar a atenção do eixo artístico do Rio de Janeiro e de São Paulo. As obras de Farnese de Andrade são o que costumamos chamar em arte de *assemblage*. Farnese usa cabeças de bonecas de porcelana

adquiridas em antiquários, imagens sacras, ex-votos, oratórios, móveis de roca, gamelas, fotos de família, carrilhões, relógios de parede, pernas mecânicas encontradas no lixo, mesa de açougue, tábuas de corte, bonecas incineradas ou não, ou totalmente fragmentadas, das quais utilizava os membros.

Farnese fez inúmeras obras em que aparecem objetos que ele encontrava em suas longas caminhadas, a exemplo de pedaços de madeira gastos pelo tempo, fragmentos de barcos ainda com as suas pinturas originais, troncos de árvores retorcidos e mandíbulas de animais. Nesses objetos ele fazia fendas e incrustava pregos e ferro. A característica que Farnese imprimia nesses materiais era a mutilação e a fragmentação. A resina, por sua vez, foi o material mais singular nas mãos de Farnese e, segundo Cosac (2005), foi por meio desse material que o artista realizou plenamente o seu exercício fetichista. Dentro da resina ele colocava as cabeças de bonecas encontradas, fotografias da família, santos, ossos e tantos outros objetos. Na resina, seus objetos “flutuam” numa transparência reservada e misteriosa. Na obra *Ofélia* (1985), por exemplo, o cabelo da boneca parece estar imerso na água. A técnica da resina dá às obras de Farnese uma sensação de paralisação, um visível desconforto na estaticidade das coisas, na paralisação do tempo ou na instituição de um “Outro tempo”, o “tempo sem tempo”, o tempo que parou de passar.

Andrés Serrano, fotógrafo, nasceu em New York no ano de 1950 e é um artista que insiste em examinar temas controversos e pouco agradáveis aos nossos olhos. Como tema de suas fotografias estão as representações religiosas, as exibições dos fluidos do corpo, como, por exemplo, fotografias que descrevem a trajetória do esperma em ejaculação), gente sem casa e os membros da Ku Klux Klan, membros do corpo com cortes.

Fotografias mais recentes de Serrano mostrando cadáveres criaram interrogações no mundo das artes ligadas à relação entre a arte e a provocação. Suas fotografias sempre geram polêmicas. O fotógrafo apresenta em suas obras a religião, os mitos do poder, o sexo. Entre as suas obras mais polêmicas estão: *A História do Sexo* (1994), que muita gente viu como pornográfica, *La Morgue*, fotografias de jovens mortos prematuramente por enfermidades ou mortos violentamente; *Orina Cristo*, em que vemos um crucifixo mergulhado em urina. A série *La Morgue* (1992), objeto de reflexão na presente tese, é composta das seguintes fotografias: *Queimado vivo*, *Pneumonia por afogamento*, *Suicídio por raticida* e *Pneumonia infecciosa*. Serrano diz que “*La Morgue* es un templo secreto donde a poços se les permite ingresar” (REVISTA DO OCIDENTE, 1998).

Antoni Tàpies nasceu em Barcelona, em 1923. Este artista criou um vocabulário plástico singular em que a experimentação tem sido constante em sua carreira. Sua pintura é gestual, espontânea e, ao mesmo tempo, reflexiva, visto que foge das ordens e dos regulamentos estabelecidos. Suas primeiras obras (1940) mostram um forte caráter primitivista vinculado ao dadá e à arte infantil dos enfermos mentais e, portanto, muito perto da *art brut*. Porém, na década de cinquenta observamos em suas obras um forte caráter abstrato que depois irá adquirir uma característica especialmente sua, a qual recebe o nome genericamente de *pinturas matéricas*. Com essa característica, os materiais deixam de ser simples meios submetidos à experiência de uma idéia para converter-se na própria idéia. Daí se produz uma identificação completa entre matéria e forma, entre conceito e linguagem. Tais obras advêm de superfícies opacas, muros onde o artista escreve seus grafites, e adquirem formas de objetos ou pessoas (MUSEU..., 2005).

Tàpies desenvolve um grande interesse pela filosofia oriental, e isso tem importante repercussão em suas obras e em seus escritos. As obras dos últimos anos de Tàpies constituem-se em uma reflexão sobre a dor tanto física como espiritual, ambas entendidas como parte integrante da vida. Contata-se em suas obras mais recentes a repercussão de alguns acontecimentos dos últimos tempos, como, por exemplo, a guerra na antiga Yugoslavia, os assassinatos e as deportações de Ruanda. Assim, nas suas últimas obras aparecem imagens de corpos mortos e feridos.

Desde 1947, Tàpies tem desenvolvido uma intensa atividade no campo da obra gráfica, e ele conta com a colaboração de poetas e escritores como Alberti Bonnefoy, Du Bouchet, Brodsky, Brissa, Daive, Dupin, Foix, Frémon, Gimferrer, Jabès, Mitscherlich, Paz, Zambrano, entre outros. A obra de Tàpies se constitui num *corpus* estético e discursivo.

Gunther von Hagens, que possui formação de médico, apresenta cadáveres submetidos à técnica desenvolvida por ele mesmo como *plastinização*. Trata-se de um processo meticuloso e caro por meio do qual o corpo humano fica livre de odores, tem as cores dos tecidos realçadas e pode ser conservado indefinidamente. Hagens é responsável pela exposição *Body Words (Mundo dos Corpos)*, que está sendo vista pelo público desde 1996. São obras realizadas com cadáveres de indigentes ou doadores, as quais têm a pele retirada para que revelem os órgãos, os nervos e os ossos.



## 2 BLANCHOT E LEVINAS: O INFINITO COMO LUGAR DO ESTRANHAMENTO

### 2.1 O estranhamento: a questão é escapar do ser

Posso eu dizer que sou este trabalho que faço com minhas mãos, mas que me escapa não somente quando o concluo, mas antes mesmo de o haver encetado? [...] Qual é, pois, a relação e a difícil interdependência entre o ser e o pensamento? Que é o ser do homem, e como pode ocorrer que esse ser, que poderia tão facilmente caracterizar pelo fato de que “ele tem pensamento” e que talvez seja o único a possuí-lo, tenha uma relação indelével e fundamental com o impensado?

Michel Foucault, 2000

Emmanuel Levinas e Maurice Blanchot, pensadores com os quais dialogaremos ao longo de nossas reflexões a fim de construir um possível ensaio sobre a arte de nosso tempo, mais especificamente no âmbito das artes plásticas, centram grande parte de suas indagações na questão do ser. O ser é, sem dúvidas, o centro do estranhamento na sua radical recusa de vir à luz, e ele faz do “Outro” um “absolutamente Outro”. Para Levinas, a questão está em se pensar “um ser de outro modo”. Em ambos os pensadores, o ser como errante e impossibilitado de se fazer presente reveste-se de grande importância para o nosso estudo. Essa questão e seus desdobramentos formam o centro de nossa reflexão.

Levinas desenvolve uma crítica à fenomenologia husserliana e à ontologia heideggeriana, as quais são para ele pensamentos da imanência e da auto-suficiência. O mundo, conforme aponta Levinas, é para esses autores um acordo entre o pensamento e o pensado. As teses da filosofia de Heidegger, segundo Levinas, resumem-se na legislação do ser relativamente ao ente, da ontologia relativamente à metafísica, e afirmam uma tradição em que o “Mesmo” domina o “Outro”, em que a liberdade (mesmo que idêntica à razão) precede a justiça. O que Levinas realiza é um abalo das certezas de toda uma tradição alicerçada na busca

ontológica pelo ser como fonte de todo sentido, indo ao que é excedente e que transborda as enunciações e significações que podemos ter acerca do ser. Não é nosso propósito desenvolver exaustivamente as críticas realizadas por Levinas a respeito de Husserl, Heidegger ou Hegel, mas verificá-las apenas à medida que entendemos serem necessárias à compreensão na caminhada das reflexões realizadas, as quais se destinam a especular as possibilidades oferecidas pelo pensamento levinasiano em relação à arte hoje.

Assim, parece-nos importante citar que Levinas, além de tomar a Fenomenologia como ponto de partida para as suas críticas, trilhou um longo caminho através dela para posteriormente se distanciar e ter outras perspectivas para pensar a questão do ser. Para ele, as perspectivas abertas pela Fenomenologia foram valiosas para as suas conquistas. O que aconteceu, segundo o filósofo, é que as questões relativas ao ser, conforme enfocadas pela Fenomenologia, tornaram-se insuficientes para um manejo adequado à nova realidade humana, que se delineou no âmbito social a partir dos acontecimentos que se desenrolaram de 1933 a 1945, época em que o saber não pôde evitar nem compreender as catástrofes sociais que abalaram a humanidade. Os problemas surgidos com as guerras vivenciadas pelo século XX são, para Levinas, a expressão profunda de um sistema de saber que não soube conviver com a diferença. Isto é, esses problemas assinalam a incapacidade de uma consciência que só aprendeu a conviver com “os outros em si mesmos” e nunca com o “outro em si mesmo”. Pesam aqui, ainda, os envolvimento pessoais que retrataram o próprio pai da ontologia, Heidegger. Razões dessa ordem acabaram sendo significativas para uma nova compreensão da estrutura da consciência. No pensamento de Levinas veremos implodir qualquer interação entre o “Mesmo” (Eu) e o “Outro”, entre o “Dito” e o

“Dizer” irreduzível, a partir de uma crítica feita sobre a presentificação temporal do *Logos* na nomeação e mostração ontológica.

O “Dizer” é o que nenhum “Eu” pode abarcar. No “Dizer” não estamos implicados com o mundo da totalidade ou com o mundo do conhecimento e da realização das experiências simplesmente cotidianas. No “Dito” estamos na ordem, no mundo, estamos presentes ante nosso igual. No “Dizer”, ao contrário, somos arrancados dessa ordem. É no “Dizer” que a não coincidência com o “Outro” acontece, em virtude da impossibilidade de estarem juntos em uma simples simultaneidade e de assumirem o tempo como irreduzível diacronia, que não é uma temporalidade vivida, mas uma temporalidade marcada por uma ausência de tempo entendido como presente pleno de projeto cujo transcorrer se vive como passado e futuro desse presente. No “Dizer” levinasiano, estamos, passivamente, na relação com o “Outro”, no limite de toda paciência, pois desaparece o poder do “Eu”.

Em seu segundo livro mais importante (depois de *Totalidade e Infinito*), ou seja, *Autrement qu'Être ou-delà de l'Essence*, Levinas faz distinção entre o “Dizer” e o “Dito” em função de que, como ele mesmo confessou, os questionamentos feitos por Derrida em *Violência e Metafísica* lhe atormentavam. Segundo Derrida, Levinas vivia uma contradição, pois não conseguia se libertar de uma linguagem ainda ontológica quando o seu desejo era justamente escapar da ontologia. Dessa forma, em *De Otro Modo que Ser lo más allá de la esencia* (2003), Levinas afirma que o “Dizer” é ético e o “Dito” é ontológico. O “Dizer”, o ato de nos expormos corporal e sensivelmente ao “Outro homem”, a nossa incapacidade de resistir ao encontro com o “Outro”, é uma atuação verbal e não-verbal cuja essência não se pode captar em proposições verificáveis. É um fazer performático que não se deixa reduzir a uma descrição proporcional. O “Dizer” é o conteúdo de nossas palavras quando dirigidas

ao “Outro”. A obra de Levinas *De Outro Modo que Ser* pensa o problema de como conceituar os dizeres ético e ontológico. Para Simon Critchley, que fez a introdução da obra *Difícil Libertad* (LEVINAS, 2004, p. 28), isso pode ser chamado do giro desconstrutivo de Levinas: “es cuestión de explorar las diversas formas por las cuales el dicho puede ser desdicho, o reducido, dejando así que el decir circule como residuo o interrupción dentro de lo dicho”. Para Levinas, o filósofo deve empenhar-se em reduzir o “Dito” ao “Dizer” e romper continuamente o limite que separa o ético do ontológico. Ele diz que é necessário desconstruir a ontologia do seu domínio conceitual.

A acusação central de Levinas ao modo como o ser vem sendo abordado no pensamento ocidental é que esse ser se desinteressa do “Outro” como “Outro”, sobrepondo-se à alteridade das coisas e dos homens, e fazendo residir aí a racionalidade. Levinas busca um sentido “Outro” do homem e introduz uma ética centrada no “Outro” como “Rosto”. A subjetividade moderna, para Levinas, não necessita de nenhum “tu”, ela se configura no “eu-pensamento” de Descartes, no “eu-angústia” de Pascal e no “eu-corpo” de Montaigne. No pensamento levinasiano a subjetividade vai se configurar no “Outro” como princípio primeiro da ética, um “Outro” como “Infinito”. Para Levinas a preocupação com o “Outro” surge a partir de sua experiência vivenciada com o hitlerismo. Segundo o filósofo, o absurdo e as atrocidades do hitlerismo pertencem ao ser “Mesmo” do homem. Portanto, é necessário pensar em um conceito de humano que inclua esses horrores, pois as guerras, os genocídios, o terrorismo, o ódio dos homens por seus semelhantes e o desrespeito às diferenças são tarefas árduas para o pensamento e não devem ser menosprezadas. Não há como reparar o passado. Não há como reparar o irreparável.

O judaísmo nos dá a mensagem magnífica do remorso, essa expressão dolorosa da impotência radical de reparar o irreparável que anuncia o arrependimento como gerador do perdão: “El hombre encuentra en el presente con qué modificar el pasado, cómo borrarlo. El tiempo pierde su irreversibilidad misma. Se postra nervioso a los pies del hombre como un animal herido. Y lo libera” (GIL; BONVECCHI, 2004, p. 14). Em seu texto *Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo* (2001b), Levinas diz que, mais do que um contágio e uma loucura, o hitlerismo é um despertar de sentimentos elementares próprios do ser humano. É um mal elementar para o qual a filosofia ocidental não estava suficientemente preparada. Assim, para Levinas, o nacional socialismo não é uma anomalia contingente da razão humana, mas é parte mesmo do seu ser, daí a necessidade de se pensar “um ser de outro modo”. O despertar desse sentimento, portanto, não é apenas ideologia ou posição política, porém é muito mais amplo: trata-se de pensar um conceito de homem. A realidade humana é, conforme aponta Levinas, densa, pesada, e a razão e o idealismo não suportam a missão que a ela delegamos. Levinas (2001, p. 87) afirma que “El retorno eterno del idealismo no resulta de una predilección caprichosa de los filósofos por la teoría del conocimiento. Reposa sobre sólidas razones que fundam el privilegio del Mismo respecto al Otro”. Dessa forma, quando a meta é conhecer o “Outro”, já se renuncia a alteridade. A questão está na densidade do ser. O ser é, para Levinas, algo que está completamente à margem de nós. Lacoue-Labarthe e Nancy (2002) completam essa idéia quando afirmam que a razão civilizada não é mais que uma “fortificação limitada e frágil”. Para além dela, escondem-se o ódio e a fúria, os quais não vêm de outra parte, de partido ou de uma raça imaginada como inumana senão da essência do próprio homem. Conhecer essa possibilidade do humano é questionar a razão.

Para Levinas (2000), como judeu não há como deixar de pensar em um “estar em comum”. Há de se permitir, portanto, um apego a uma tradição filosófica venerável da hegemonia do “Mesmo”, pois seu reinado prolonga a guerra e o poder do “Mesmo”. Sobretudo, Levinas (2001a, p. 88) diz que

la libertad que se instaura en el Mismo se encuentra prisionera del Mismo. La libertad se busca entonces en la relación con el *absolutamente Otro*, inconvertible en *ya conocido*. No le basta que el Transcendente remita su sentido a posteriori, en la perspectiva de una historia que se coagula en destino y en la que se integra pese a su movedad. La libertad reducida a la identidad del Mismo no sabría reprimir el Deseo de lo *absolutamente otro*.

Segundo Levinas (2001a, p. 88), o “Outro” pode resistir ao nosso poder não pela extensão e obscuridade do tema que nos oferece, mas pela resistência de entrar em um tema, de submeter-se ao poder pela eminência de sua epifania. O mesmo confirma Bauman (1998a, p. 10) quando diz:

Percebi que o Holocausto foi não apenas sinistro e horrendo, mas também absolutamente nada fácil de compreender em termos habituais, ‘comuns’. Foi escrito em seu próprio código, que tinha de ser decifrado primeiro para tornar possível a compreensão.

Conforme aponta Levinas (2000), esse código está inserido na idéia de “Infinito”, ou seja, no “para além” de qualquer possibilidade de decodificação. É então a partir daí que, para Levinas, surge a idéia de “Outro” como um “absolutamente Outro”, ou seja, a idéia de “Outro” como “Infinito”. No Holocausto se confirma a impotência de algo que pudesse impedir o seu acontecimento, a sua impotência da significação e da verdade. Como pensar a nobreza da Filosofia e a beleza da arte em tempos de fúria? Os sentimentos elementares estranham a Filosofia e a beleza. Os sentimentos elementares “expresan la actitud primera de un alma frente al conjunto de lo real y a su próprio destino. Predeterminan o prefiguran el sentido de la aventura que el alma correrá en el mundo” (LEVINAS, 2001b, p. 7).

Após Auschwitz, já não era mais possível pensar o humano como antes. Surge uma nova concepção de homem e do destino humano, e outras possibilidades antes nunca reveladas foram abertas. Não era mais possível pensar o mundo como antes e, igualmente, pensar a arte como uma produção humana restauradora do mundo e integradora da humanidade numa universal totalidade. Para Levinas, era necessário julgar o hitlerismo a partir de uma estrutura mais profunda, para além das superestruturas ideológicas, para se dar conta de seus horrores. A filosofia ocidental não estava suficientemente preparada para esse mal elementar, como afirma Levinas (2001b, p. 23) em seu *postscriptum*. Assim, o hitlerismo como expressão dos sentimentos elementares questiona os princípios da civilização.

É, então, a partir daí que podemos dizer que a obra-de-arte vai se converter em produto da dissolução do “Eu” individual, como afirma Blanchot, que concebe a escritura como aquele espaço no qual o escritor se perde, em que a obra questiona a si própria. A obra é absoluta, anula o “Eu” e a si mesma como parte do mundo. A solidão essencial, segundo Blanchot, é o final do próprio escritor. Assim, é na morte do sujeito como experiência que algo essencial surge, é nela que escrever já não permite mais uma relação com o ser entendida em primeiro lugar como certeza, verdade, ordem. O escritor escreve para se perder. O ser da obra é, então, um ser que murmura. Ao ser faz parte uma barreira insuperável que leva ao monstruoso, ao absurdo, a uma negatividade desoladora. Esse é o lugar do ser blanchotiano e do ser levinasiano, um ser que questiona a si mesmo e se faz para tanto *de outro modo que ser*.

A “solidão essencial”, que faz parte do ser, da busca do poeta de que fala Blanchot, é a mesma do espaço silencioso, aterrorizante, do ser invisível que gemia (o “Neutro”) nos campos de concentração do nacional socialismo. Uma indústria

para matança de humanos que tinha métodos eficientes para tornar invisível a própria humanidade das vítimas, como afirma Zevi (2002). Para este autor, o Holocausto foi uma indústria que anulou qualquer laço com a socialidade ou com uma divindade que fizesse com que os humanos mantivessem uns com os outros uma obrigação recíproca de cuidados. Assim, sem qualquer respeitabilidade ficou muito fácil tornar invisível a humanidade das vítimas. Levinas, o filósofo do Holocausto, como às vezes é chamado, constrói uma filosofia do “absolutamente Outro” e faz todas as suas reflexões a partir desse lugar, o lugar onde a representação do ser já não mais é possível.

Para Blanchot, foi através de Levinas que a Filosofia falou de maneira mais grave ao nosso tempo:

Contestando corretamente nossas maneiras de pensar e até nossa fácil reverência à ontologia, somos chamados a tornar-nos responsáveis por aquilo que ela essencialmente é, acolhendo, com o brilho e a exigência infinita que lhes são próprias, precisamente a idéia do Outro, quer dizer, a relação com outrem (BLANCHOT, 2001, p. 98).

Com Levinas, segundo Blanchot, a Filosofia encontra um novo ponto de partida e nos convoca a dar um salto, um outro modo de ver, de sentir e de pensar o nosso estar no mundo. A partir de Levinas (2001a, p. 90-91) torna-se fundamental encontrar um novo ponto de partida, e daí o seu esforço, desde que o acontecimento filosófico, segundo o filósofo, parece suprimir

la multiplicidad, por consiguiente, la violencia. La violencia se apega, en efecto, a la oposición, es decir, a la escisión del ser en Mismo y en Otro. La filosofía, como diría André Lalande, assimila todo Otro al Mismo. Pero la similitud se produce en la filosofía en tanto que la filosofía es fundamentalmente una búsqueda de la verdad. Pues la verdad significa, de un modo general, la adecuación entre la representación y la realidad exterior. [...] El Yo del conocimiento es, en efecto, a la vez el Mismo por excelencia, el acontecimiento mismo de la identificación y el crisol donde todo Otro se transmuta en Mismo. Es la piedra filosofal de la alquimia filosófica.



Para Blanchot, não se trata de dizer que o pensamento do “Outro” seja novo. Segundo o filósofo, essa idéia aparece em um lugar mais ou menos privilegiado na filosofia contemporânea. De maneira geral,

quase todas as filosofias ocidentais são filosofias do Mesmo, e quando elas se preocupam com o Outro, este não passa de um outro eu mesmo, sendo, no melhor dos casos, igual ao Eu e procurando ser reconhecido por mim como Eu (assim como eu por ele) (BLANCHOT, 2001, p. 98-99).

Em Levinas, como afirma Blanchot, somos conduzidos a uma experiência radical; o “Outro” é irreduzivelmente “Outro”, é o que nos ultrapassa absolutamente. A relação com o “Outro” é uma relação transcendente, ou seja, há uma distância infinita e, em certo sentido, intransponível entre o “Eu” e o “Outro”. O “Outro” em Levinas pertence à outra margem. O “Outro” é puro mistério. Ele não pertence ao nosso horizonte (BLANCHOT, 2001, p. 98-99).

Portanto, para Levinas e Blanchot, encontramos em Husserl a consciência com função constituidora do sentido da realidade e estruturada pela intencionalidade. Se, por um lado, a intencionalidade tem o seu lado benigno de superar o dualismo objetivista na relação sujeito–objeto, por outro lado, segundo Levinas, não é positivo o fato de que esta, no âmbito da ontologia, tenha o ser dominando os fenômenos. Dessa forma, o saber constitui-se como adequação do ser, sempre visível a uma clareira, num jogo de esconde-esconde (HEIDEGGER, 1990).

Segundo Levinas (2000b), Husserl coloca o ato intuitivo como indispensável para a compreensão das coisas, visando sempre o objeto como façanha da consciência intencional. Levinas parte da análise da intencionalidade e propõe o fim da correlação, estabelecendo uma relação diversa entre objeto e conteúdo vivido.

Observamos no pensamento de Levinas uma intencionalidade não representadora<sup>1</sup>, desvinculada da ontologia, sem pretensão ao saber. Enfim, trata-se de uma intencionalidade ética do “Outro” que se caracteriza por uma consciência fora de si mesma e de sua atividade. Tal consciência é fruto do desejo de investigar se a consciência “não tem outra possibilidade de realizar façanhas para além da teoria e com outra pretensão que a do conhecimento e a conquista da verdade” (SOUZA, 2003, p. 292). Para Levinas, a questão primordial é perguntar: o aberto pela intencionalidade da consciência não caracteriza também os limites de seu intencionar ou seu consolo por não ter dado conta do que a transcende? Levinas oferece-nos uma consciência estruturada de outra forma que não a intencional, mesmo reconhecendo o legado da fenomenologia de Husserl. Porém, segundo Gil e Bonvecchi (2004, p. 30), a obra de Levinas *Totalidade e Infinito* (2000a) constitui uma fenomenologia, ainda que não admita a consciência, o “Eu” puro e muitas categorias husserlianas. As referidas autoras afirmam também que a obra de Levinas *De Outro Modo que Ser* configura-se como mais uma ontologia do ser que fala de si mesmo, de sua linguagem entendida como responsabilidade diante do “Outro”. A questão não está, a nosso ver, em discutir se Levinas permanece ainda ou não na Fenomenologia, mas perceber qual é o lugar do ser no seu pensamento. Ou, para sermos mais justos, pensar em como se dá a ausência do “aparecer” do ser no pensamento levinasiano, que se torna antes um aparecer pelo que se faz vestígio, pelo que murmura. Essa impossibilidade da “mostração” do ser é primordial

---

<sup>1</sup> Para Levinas (2000b), a “intencionalidade da fruição” pode descrever-se por oposição à intencionalidade da representação, desde que esta consista em ater-se à exterioridade. Dessa forma, o “Outro”, conforme o autor, não é fenômeno, mas enigma, o que não aparece no mundo. Ele é, melhor dizendo, a interrupção desse mundo. O autor diz que a Filosofia tem sido a compreensão do ser, ou ontologia ou Fenomenologia. Aqui, na intencionalidade da fruição, o homem que frui mantém-se irreduzível e anterior ao conhecimento do mundo (Idem, p. 115). A sensibilidade se satisfaz com o dado, não é descrita como um momento da representação, mas como o próprio ato da fruição, ou seja, a sua intenção não vai ao sentido da representação. A sensibilidade é da ordem da fruição, e não da ordem da experiência, “a vida sensível se vive como fruição” (Idem, p. 121 e 167). “A fruição não esgota o seu sentido na qualificação do objeto visível” (Idem, p. 169).

para a nossa abordagem sobre a arte contemporânea como aquela destinada a uma radical exterioridade, realizadora dessa passividade absoluta do ser.

A fenomenologia de Husserl diz que toda “consciência é consciência de alguma coisa”, o que cabe na noção de intencionalidade, questão de crítica por parte de Levinas. A presença da consciência é o fato de “isso que se desenha na experiência já ser entendido ou identificado, logo pensado *como* isto ou *como* aquilo e *como* presente, isto é, precisamente pensado” (LEVINAS, 1967, p. 266). A intencionalidade é o caminho para a abertura do ser, para a correlação sujeito–objeto. Assim, para Husserl, todo fenômeno é discurso no qual o aparecer do fenômeno não se separa de seu significar, ou seja, o que aparece não pode aparecer fora de um significado. Segundo Levinas, é justamente esse o lugar onde a filosofia ocidental realiza a redução do “Outro” ao “Mesmo”, fundando todo o vivido na representação<sup>2</sup>. Para Levinas, nesse ponto reside a alteridade, que se caracteriza por deixar o “Outro” ser “outro”, fora da razão do “Mesmo”, da totalidade ou do “Outro Eu”. Levinas apresenta um pensamento que foge da ontologia para dar expressão à “origem” e, no movimento do ser, mostrar o que para ele é a impossibilidade por excelência, ou seja, o aparecimento do “absolutamente Outro”. O que funda a questão aqui não é o esquecimento do ser, como levantou Heidegger, mas o esquecimento do “Outro”. Diz Derrida (apud GIL; BONVECCHI, 2004, p. 306): “Aún suponiendo que el Cogito husserliano esté abierto a lo infinito, lo estaría, según Levinas, a un infinito – objeto infinito sin alteridad, falso infinito [...]”. O autor citado por Gil e Bonvecchi (2004) diz que Levinas pensa a alteridade verdadeira como uma

---

<sup>2</sup> Levinas (1997) diz que a representação assegurava à tradição filosófica o próprio contato com o real. Embora Husserl (apud LEVINAS, 1997), em sua obra intitulada *Études Logiques*, já preparasse, no início do século a ruína da representação, ainda sustentava a “tese de que todo fato psicológico é representação ou está fundado sobre uma representação”. Por representação, diz Levinas (1997), “é preciso entender a atitude teórica contemplativa, um saber quer seja de origem experimental quer repouse sobre sensações”. O correlativo da representação é um ser posto. “Antes de agir e sentir, é necessário representar o ser sobre o qual vai incidir a ação” (LEVINAS, 1997, p. 69).

não negatividade (transcendência não negativa) e pode fazer do “Outro” o verdadeiro “Infinito”, e do “Mesmo” (estranhamento cúmplice da negatividade), o falso “Infinito”.

Desde a sua tese de doutorado, Levinas desenvolveu uma crítica à primazia da consciência intencional. Disse ser ela algo teórico desde que o sujeito mantivesse uma relação objetivadora com o mundo mediante a representação. As coisas são sempre o *noema* de uma *noesis*. Para Levinas, a vida é receptividade, gozo e sustento. A vida é o mundo em forma de matéria. Levinas passa a fazer uma fenomenologia material da vida subjetiva, em que o ego consciente da representação se vê reduzido ao “Eu” receptivo do gozo. O sujeito da intencionalidade é um sujeito que vive e que está exposto às condições de sua própria existência. Assim é esse “Eu” do gozo, um “Eu” que come, o único que tem condições de ser questionado pelo “Outro”, pois só um ser *que come* pode avaliar a infinitude do “Outro”. Dessa forma, Levinas prepara as condições para que o ético aconteça ao nível do sensível, e não apenas ao nível da consciência. A intencionalidade está fundada na sensibilidade, e esta fica descrita como a proximidade com o “Outro”. O sujeito ético de Levinas é um sujeito que tem fome, que come e desfruta do comer (é de carne e osso).

Em sua obra intitulada *Entre Nós*, Levinas (1997, p. 169-170) levanta as seguintes perguntas, as quais resumem praticamente toda a sua filosofia: “A intencionalidade é sempre fundada na representação? Ou a intencionalidade é o único modo de “doação de sentido”? O significativo (*sensé*) é sempre correlativo de tematização e representação? [...] O pensamento é imediatamente voltado à adequação e à verdade?”. Com essas perguntas, o autor questiona a estrutura básica do pensar. Coloca em cheque o fato de a intencionalidade não postular uma

outra realidade que não seja representável. Acusa a intencionalidade de se legitimar como doadora de sentido. Põe em causa o fato de o sentido resultar sempre de uma tematização e estar sempre disposto a uma representação. Acusa o pensamento de resumir toda diversidade numa “mesmidade”, reduzindo as diferenças exteriores à interioridade da imanência e a uma intencionalidade que confere ênfase no ego e no ser, em que toda subjetividade é pensada em função do ser. Surge com Levinas a figura de uma “consciência por trás da consciência”, uma não-consciência intencional, uma má-consciência que pretende a não redução do “Outro” ao “Mesmo”. Na má-consciência, o “Outro” nunca será o reconhecimento do “Mesmo”.

A crítica que Levinas (2000a, p. 109) faz à representação reside fundamentalmente no fato de que nela apaga-se a distinção entre o “Eu” e o objeto, entre o interior e o exterior. Na representação, o “Outro” deixa-se determinar pelo “Mesmo” sem determiná-lo. É o desaparecimento do “diferente”, do que pode chocar, enfim, a necessidade de manter a sociedade na “ordem”, na determinação de um ser ordeiro. Segundo Levinas (2000a, p. 109), na intencionalidade a representação ocupa um acontecimento privilegiado. Diz Levinas:

A relação intencional da representação distingue-se de toda a relação – causalidade mecânica, ou relação analítica ou sintética do formalismo lógico, de uma intencionalidade inteiramente diferente da representativa – no seguinte: o Mesmo está nela em relação com o Outro, mas de tal maneira que o Outro não determina nela o Mesmo e é sempre o Mesmo que determina o Outro.

De outro lado, Levinas (2000b, p. 25) não esquece da importância para Husserl da intencionalidade axiológica, cujo caráter de valor não se chapa nos seres após a modificação de um saber, mas deriva de uma atitude específica da consciência, de uma intencionalidade não-teorética, irreduzível ao conhecimento no seu todo. Foi a partir dessa intencionalidade não-teorética que o filósofo viu a

possibilidade de desenvolver, para além do que o próprio Husserl disse, o seu pensamento ético sobre a relação com outrem, viu a possibilidade de investigar “a intencionalidade irreduzível, ainda que se tenha de acabar por ver nisso a ruptura da intencionalidade” (LEVINAS, 2000b, p. 25).

Outra questão que leva Levinas por outros caminhos, conforme apontam Gil e Bonvecchi (2004), diz respeito ao pensamento merleau-pontyano, que se ocupa de “encarnar” o sujeito husserliano (sujeito puro) como um “transcendente em la imanência”, livre de todo compromisso com as coisas, impassível com as sombras que elas possam projetar no mundo. Esse “Eu” com caráter absoluto, para Levinas, parece estar fora do sujeito, fora da reflexão fenomenológica, porém está compreendido dentro do conhecimento próprio do ser humano e de sua essência. Levinas questiona se esse caráter de unidade não pertence mais à ordem da intriga ética anterior ao conhecimento e que é proximidade e transcendência fora de toda mediação, responsabilidade diante do “Rosto” do “Outro”. É a partir dessa responsabilidade que Levinas, segundo as comentadoras Gil e Bonvecchi (2004), em seu ensaio intitulado *De l' Intersubjectivité*, confessa a sua admiração pelo filósofo Merleau-Ponty, na medida em que este se ocupa de “encarnar” o sujeito husserliano. É nessa encarnação que a natureza, diz Levinas, [...] revela su significación en los movimientos esencialmente significantes – esto es, expresivos, culturales. Del cuerpo humano, yendo del gesto al lenguaje, al arte, a la poesía y a la ciencia” (apud GIL; BONVECCHI, 2004, p. 19).

Segundo Levinas, para nós que somos herdeiros de uma tradição em que se pensa como indissolúvel o vínculo entre o existir (ser) e o existente (ente), em que o conhecimento permanece sempre dentro de uma totalidade, em que “Eu” e o “Mundo” são unos, essa questão significa romper com hábitos e requer um esforço

até mesmo de compreensão<sup>3</sup>. A questão, a nosso ver, não está em aceitar ou não um pensar “errante”, como o de Emmanuel Levinas e de Maurice Blanchot, mas em ver esse pensar como possibilidade de abordagem do mundo ou como mais uma possibilidade de podermos abordar o mundo.

A história do pensamento ocidental foi sempre a história da negação do diferente e, de acordo com Levinas, foi responsável por construir uma razão hostil ao “Outro”. Nela a multiplicidade aparece como caos diante de tudo o que deve ser classificado, definido, analisado e organizado para dominar a ambivalência que aparece como desestrutura. Na atitude de colocarmos ordem na desordem, na ambivalência, incorremos no erro da exclusão e da inclusão, no esquecimento do “Outro”, no ato de violência.

Assim, Levinas opõe-se a esse pensamento no qual o “Outro” é desprovido de segredos ou completamente aberto a pesquisas, isto é, o pensamento em que o “Outro” é mundo, é imanência. A presença é saber como exposição e fraqueza absoluta do ser. Dar-se é se deixar tomar, é a adequação do saber ao ser. Essa idéia de presença que pertence à fenomenologia da imanência aponta para a probabilidade de compreender o ser, para uma promessa de satisfação do “Eu”, em que pesa um desinteresse pelo “Outro” como “Outro” que não se aloja no *noema* de uma *noesis*. Levinas pensa a destruição da fenomenologia do aparecer do saber, em que este é apreciado como algo próprio do humano e para o qual nada permanece absolutamente distinto, nada é errância e tudo tem lugar; nada pode existir num “não-lugar”. Esse saber configura-se como a maneira de recuperar o que sempre se escapa (que luta para restabelecer a coexistência num sistema de unidade). Desse modo, se pensarmos em uma intencionalidade ou forma significativa

---

<sup>3</sup> Para Heidegger (apud LEVINAS, 1993b, p. 82), seria um absurdo admitir um existir sem existente. Levinas usa os termos existir (ser) e existente (ente) alertando para que não se dê a eles um sentido existencialista.

para a obra-de-arte, devemos pensar em uma forma que em Blanchot e em Levinas vai significar fora da intencionalidade porque é uma forma que “escapa” ao nosso poder de interpretação, ou seja, paradoxalmente, vai significar pela sua “não-significabilidade”. Esse é um paradoxo que fica explicado no conceito de “Rosto”, de “Neutro” e na passividade do ser dentro do pensamento de Blanchot e de Levinas, que afirmam que estamos em um lugar em que nada mais pode ser definido a respeito de qualquer outro plano.

Na experiência em face do “Outro”, segundo Levinas, não deve acontecer um movimento no qual o “Outro” se perde no Mesmo. Levinas faz um esforço para sair do ser, para passar da existência ao existente. Nessa passagem, o existente não pode mais se valer como ente que cuida de si, no sentido heideggeriano, porque esse cuidado, de acordo com o filósofo, não tem consideração com respeito aos “Outros”, mas confronta com a desneutralização do ser, que tem de conduzir a uma aproximação do “Outro” entendida como assimetria irreversível. A questão do ser é, para Levinas, a experiência com a estranheza do ser, com o mal-estar do ser, e está fora de qualquer interpretação possível. Para o filósofo, essa co-presença do “Outro” e do “Mesmo” no fenômeno constitui um poder. Assim, observamos que Levinas fará um grande esforço para fugir de todo pensamento que submeta o “Outro” ao poder do “Mesmo”. O “Outro”, para Levinas, é um “Infinito”, e não se presta ao jogo sugerido por Heidegger. A presença é o lugar no qual o jogo da claridade e da obscuridade é jogado. A relação com o “Infinito” é outra, não tem a estrutura de uma correlação intencional (LEVINAS, 1967, p. 263). A partir de então, Levinas vai reivindicar a experiência por excelência, e a relação com o “Infinito” que é o “Outro” “busca um significante que signifique por si mesmo como determinação da própria alteridade” (PELIZZOLI, 2002a, p. 37). O “Outro” deixa de ser o indefinido pela falta



ou ausência de contexto, mas significa *Kat'auto*, auto-referência pura, expressão de si. O “Outro” vai significar em sua própria “estranheidade”. Na proposta de Levinas, sujeito e objeto fazem-se proximidade, e o intencional faz-se ética, a qual não assinala nada de moral, tratando-se de uma relação entre termos

onde um e outro não são unidos por uma síntese do entendimento nem pela relação de sujeito e objeto e onde, no entanto, pesa ou importa ou é significante para o outro, onde eles são ligados por uma intriga que o saber não poderia esgotar ou deslindar (LEVINAS, 1967, p. 275).

A doação de sentido fica fora de uma relação compreendida como objetiva<sup>4</sup>. Trata-se de uma relação de *socialidade* em que o “Mesmo” e o “Outro” podem criar sociedade para além do dado objetivo, mas onde aparece também uma nova condição para o pensamento e para a ética, e que será referência fundamental e condição determinante para a verdade. Levinas (1967, p. 163) afirma que “pode procurar-se condição da verdade numa ética”. A ética como condição de verdade pressupõe a remodelação da relação sujeito–objeto, questão que será de fundamental importância para pensar a arte contemporânea nesta pesquisa, pois infere, a nosso ver, na destituição da soberania do sujeito em absorver tudo em si como conteúdo. Não damos conta da leitura do “Outro” como um “Infinito”. Na idéia de “Infinito” observamos o enfraquecimento da atividade da representação e a pretensão da totalização plena. É dessa forma que Levinas (1967, p. 164) vai nos dizer que “torna-se possível uma *Sinngebung*, isto é, essencialmente respeitosa do outro”.

Levinas instala o sentido da alteridade como ética, no primado do “Outro” como “Rosto”, e no primado do *si transitio* para outrem, o que implica em termos

---

<sup>4</sup> Segundo Souza (2000a, p. 315-316), “apesar de Levinas reconhecer a importância das condições para o pensamento, quando relacionada com outras formas do fazer filosófico, observa que ela ainda fica circunscrita num circuito em que a objetividade impera. A atividade do pensamento acontece como doação de sentido, mas fazendo sempre dos outros objetos conteúdos seus. A sua relação é sempre relação com dados objetivos que ele os pode representar”.

filosóficos e éticos, segundo Pelizzoli (2002a, p. 12), uma nova intersubjetividade (interação subjetividade–alteridade). A questão está no fato de que a exigência ética do “Outro” rompe com a nossa subjetividade. Trata-se agora de “vibrar” com o “Outro”. A subjetividade é o “Outro”. Surge uma subjetividade do sujeito fora de seu ser, um despertar não intencional, sinônimo de desinteresse, de “Infinito”, um despertar de uma não-apreensão do “Outro”.

O que dá a entender, então, dizer que o “Outro” significa em sua própria “estranheidade”? Significa dizer que o “Outro” está livre da obrigatoriedade de vir à luz. O “Outro” é outrem. É mistério, um “absolutamente Outro”, um desconhecido, um estrangeiro, um sem-pátria. Estamos, então, diante do “Neutro”, do “Há”, do “Infinito”. Estamos diante do “Neutro” e do “Fora” blanchotiano. A relação com o “absolutamente Outro” começa pela desigualdade, pelo estranhamento, pela diferença. Aqui a alteridade do “Outro” não pode ser convertida no “Mesmo”, ou melhor, respeita o fato de que ele é um desconhecido. O estar frente a frente com o “Outro”, de imediato, não pressupõe um lugar “onde a subjetividade possa incorporar-se e que bastaria contemplar para que o “Eu” e o “Outro” entrem numa relação de comunhão” (LEVINAS, 2000a, p. 229). Levinas propõe uma via de acesso ao objeto como parte do objeto mesmo, ou, dizendo de outro modo, a própria idéia de ser entendida como revelação. Não intencionamos o ser do ente, mas estamos imediatamente *no* ser, fazemos parte integrante de seu jogo e, dessa forma, somos parceiros da revelação. Basta descrever esses modos de revelação, que são, igualmente, modos de existência. Não há mais um espectador que fica de fora e que por isso pode preferir o processo de revelação. A própria revelação é implicativa e carrega o observador como partícipe efetivo dela. Observamos que, numa relação com o que é “Rosto”, desaparece a rígida relação entre sujeito

cognoscente e objeto cognoscível para dar lugar a uma convivência sem legislação de um ou de outro, ou seja, dizendo ainda de outro modo, o “Outro” não detém o segredo daquilo que sou nem eu detenho o segredo daquilo que o “Outro” é. “Eu” sou um “Rosto” para o “Outro” e ele é um “Rosto” para mim. “Eu” sou um “Rosto” para mim mesmo, e o “Outro” é um “Rosto” para si mesmo. Somos um sem-fim, uma impossibilidade de captura, um mistério, e é nisso que se constitui a ética levinasiana.

Trata-se de uma nova forma de ver a consciência estruturada como consciência não-intencional<sup>5</sup>, como uma nova compreensão do ser “Mesmo”, pois o ser aqui já está colocado como fundamento do próprio pensamento que o constitui (LEVINAS, 1967, p. 157-158). Essa consciência estruturada diferente é uma consciência não-intencional, ou uma má-consciência, ou ainda, como chama Levinas (1967), uma consciência passiva (a passividade do ser). Uma consciência passiva, segundo o autor, não tem a pretensão do saber *claro* e *distinto* sobre os seres,

consciência que antes de significar um saber de si é apagamento ou descrição da presença. Má-consciência: sem intenções, sem visada, sem a máscara protetora do personagem contemplando-se no espelho do mundo, seguro e a se posicionar (LEVINAS, 1997, p. 172).

Para essa consciência o ser é fuga diante da luz e se oferece como mistério. Trata-se, conforme sugere Levinas (2001, p. 92), de derrubar o grande mito da consciência legisladora das coisas em que se reconciliam diferença e identidade, questão que repousa sobre o totalitarismo e o imperialismo do “Mesmo”. Dessa

---

<sup>5</sup> Uma consciência não intencional corresponde também a uma não-filosofia, pois, segundo Levinas (2001, p. 90-91) “La resistencia del Otro al Mismo es el fracaso de la filosofía. La no-filosofía es la tiranía de la Opinión, en que el Mismo padece, pero no reconoce, en si, la ley del Otro; es la oscuridad de la imaginación donde se extravía y se pierde el sujeto conocedor – el para si, el Mismo o el Yo: es la heteronomía de la propensión en donde la Persona sigue la ley que no se ha dado a si misma; es la inautenticidad donde el ser huye de su identidad hacia el anonimato. El saber filosófico es *a priori*: busca la idea adecuada y asegura la autonomía. En todo aporte nuevo, reconoce estructuras familiares y saluda a viejos conocidos. Es una *Odisea* donde todas las aventuras no son más que los accidentes de un retorno a su casa.”

forma, “quando situamos o “Outro” como liberdade, pensando-o relativamente à luz, nos vemos obrigados a confessar o fracasso da comunicação, não declaramos aqui senão o fracasso do movimento que tende a conquistar ou a possuir uma liberdade” (LEVINAS, 2000b, p. 60).

Blanchot (1999) faz referência ao ser tal como Levinas quando recupera em Heráclito a sua referência à palavra da pitonisa, de Delfos: “não expõe nem esconde, mas indica”. O uso da palavra “indicar” parece nos remeter a Heidegger. Porém, para Blanchot, ela se diferencia ao permanecer no nível do “vestígio”, de algo que se recusa a “vir à luz”, que recusa a intencionalidade, que o converta no “Mesmo” e que aponta para um campo de incertezas, de estranhamento e de inquietude. Segundo Pelbart (2004), Blanchot faz um esforço para apontar uma relação que recuse as formas de conhecimento implicadas com a idéia de identidade e unidade, ou seja, presença. A relação de compreensão, de encontrar sentido com o desconhecido, é, para Blanchot, uma relação impossível sob o modelo do conhecimento objetivo (como compreensão). O “desconhecido”, como verificamos em Blanchot e em Levinas, não é um objeto ainda não conhecido, quer dizer, sabemos de sua existência, estamos diante dele, porém jamais chegaremos a conhecê-lo realmente de forma a lhe atribuir qualquer sentido, visto que seu lugar é estranho à nossa “visibilidade”. Talvez a proposta de Levinas seja mais uma atitude de crer (uma crença) que o ser está aí, “há” um ser, e eu acredito nisso, porém não posso alcançá-lo. Estamos diante da incapacidade de compreensão, de interpretação, de conferir a ele uma identidade. É, portanto, uma fala com Deus, uma fala com a exterioridade infinita. Nossa relação com o mundo acaba sendo uma grande e infinita fala com Deus, com a impossibilidade de comunicação. O mundo é, então, o que está completamente fora de nós, uma

exterioridade radical que intencionalidade alguma abarca. O ser indica apenas o seu *vestígio*, ou melhor, o ser é o seu *vestígio*, a sua própria impossibilidade de se presentificar. Para Blanchot, o ser é a própria impossibilidade, e quem o nega é a possibilidade, pois ela o inibe ao moldá-lo ao “Mesmo”. O “combate pela possibilidade”, diz Blanchot (2001, p. 92), “é o combate contra o ser”, e o “homem cada vez que ele é a partir da possibilidade ele é o ser *sem ser*”. A possibilidade é uma espécie de guardião do ser que pretende preservá-lo dessa outra experiência, a qual é sempre mais primordial do que a possibilidade que nomeia o ser. A impossibilidade não é nem afirmação nem negação, é o que “desde sempre precedeu o ser”, e não se entrega a nenhuma ontologia (BLANCHOT, 2001, p. 92).

O que não se mostra mas deixa vestígios é o que Levinas chama de “experiência do há” (Il y a)<sup>6</sup>. Tal experiência nos coloca em relação com o “Neutro”, segundo Blanchot, com o desconhecido, que não é um sujeito nem um objeto e não se presentifica, sendo a própria força terrível do desconhecido. Para o conceito de “Neutro” como um estrangeiro, Blanchot recorre ao pensamento de Levinas, no qual o “Outro” é aquele que jamais se dá a conhecer, e o próprio Levinas (2000c, p. 68) define o “Neutro” blanchotiano dizendo:

Lo Neutro, o ese Tercio Excluido, no es ni afirmación ni pura negación del ser. Pues afirmación y negación o pertenecen al Orden, forman parte de él. Y aun así, la insistencia en eso Neutro comporta un no se qué de negativo. No se lo frecuente; ello es ‘lo infrecuente’ y extraordinario por excelencia.

---

<sup>6</sup> Gil e Bonvecchi (2004, p.45-47) informam que em suas primeiras obras Levinas se refere ao “ser puro”, conceito que é, posteriormente, substituído por “il y a” (há). Também Blanchot primeiramente fala do “Fora” para substituí-lo, posteriormente, por “Neutro”. Neutralidade quer dizer sem sujeito, nem objeto, nem afirmação, nem negação, nem isto nem aquilo, nem ser, nem nada. Quando Levinas diz “para além da essência”, essência significa ser, o ser de Heidegger, a essência imperturbável, indiferente a toda responsabilidade. A essência para Levinas é o “Há” por detrás de qualquer finalidade própria do Eu tematizante (o que converte em “tema”, o que é experiência). Tematizar é a propriedade do sujeito que faz do objetivo, da objetividade, da coisa convertida em objeto, sua base de operações.

Mesmo assim essa relação com o “Neutro” comporta qualquer coisa de negativo, pois não se frequenta o “Neutro”: ele é o “infrequente”. O “Neutro” de Blanchot, segundo Levinas (2000c, p. 69), é um estranho no mundo, “de uma extrañeza más allá de toda extrañeza”. A relação com o “Neutro” em Blanchot é uma relação com o que nos ultrapassa, com o que está absolutamente fora de nós. Toda a sua obra está permeada pelo “Neutro”, pela atmosfera de uma irrealidade do real, de uma presença da ausência, de uma experiência com o “Fora”. Para Levinas, igualmente, o “Outro” vem sempre de “Fora”, é estranho no mundo, é de uma estranheza para além de toda estranheza, uma inversão das categorias ontológicas, visto que é diferente do ser de Heidegger, que está acima do homem. Temos na experiência do “Fora” uma não-intencionalidade, pois nela nos deparamos com a impossibilidade de fazer do “Outro” um “Mesmo”, desde que a relação com o “Fora” seja uma relação com o que nos ultrapassa absolutamente (o “Rosto” para Levinas é o que nos fala fora de tudo). Aqui a situação do sujeito não é mais de domínio; a intencionalidade perde seu poder, e o sujeito se vê desestabilizado sob o signo da ignorância, da debilidade do “estar-do-sujeito”. É uma situação que privilegia a ambivalência e nosso caminho para o ser, segundo Levinas, embora nos cause a sensação de que fomos abandonados por ele. Essa sensação é decorrente de nosso hábito de pensar que a multiplicidade que se oferece no caos é uma falha da racionalidade e que, conseqüentemente, devemos colocá-la sob nossas rédeas. A tentativa de forçá-la ao nosso comando é, segundo Levinas, uma violência.

O “Neutro” blanchotiano está na literatura de Kafka e de Beckett, por exemplo. Na entrevista dada por Beckett a Israel Shenker, no *New York Times*, em 1956, ele diz:

Ao fim da minha obra, não há nada a não ser pó – o nomeável. No último livro – *L'Innommable* – há uma desintegração completa. Nada de “eu”, nada de “ter”, nada de “ser”. Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de

verbo. Não há meio de ir adiante. A última coisa que escrevi – *Textes pour rien* – foi uma tentativa de escapar da atitude de desintegração, mas falhou. (ANDRADE, 2001, p. 150, em nota).

Esse é o movimento instaurador do “Neutro”. Mahood, personagem de Beckett em *O Inominável*, impõe uma voz impessoal. O seu corpo, que não podemos definir bem se é um corpo ou uma carcaça em farrapos, perde a sua materialidade aos poucos. Alguém, que não sabemos quem, narra num turbilhão de palavras os acontecimentos, sem um eixo ao qual possamos nos assegurar da narrativa. Porém, num dado momento da narrativa, a fala do narrador vai se confundindo com a do personagem, as falas fazem “ruídos” que não definem nem um nem outro. É um discurso incapaz. O “Neutro” está, para Blanchot, nessa literatura da “despalavra”, da descentralização.

Em textos como esses estamos, ao que parece, diante do enigma do conhecimento. Toda condição do conhecimento é sempre entendida como uma ontologia, ou seja, todo conhecimento é uma compreensão do ser, esse grande viés de percepção e produção da realidade. Nos pensamentos blanchotiano e levinasiano não estamos mais diante do “acontecimento” do ser, isto é, o saber não está em nós como imanência que se configura como essa ausência da ruptura do isolamento do ser no saber, ou seja, a adequação entre o pensamento e o que o ser pensa. O que sugerem Levinas e Blanchot é que existe um lugar no qual se dá a ruptura absoluta do ser no saber, pois sabemos que o ser existe sem o saber nunca tê-lo visto, sem que tenha havido qualquer jogo de claridade e obscuridade. O campo do saber aqui é o do intransponível, em que o que se dá permanece determinado pelo “desconhecido” com o qual a relação é a de infinitude. A partir daí, o saber deixa de ser resposta, não dá passo algum para o sentido, pois a resposta é a “degradação da questão”, como diz Blanchot (2001, p. 43), desde que no “sim da

resposta perdemos o dado direto, imediato, e perdemos a abertura, a riqueza da possibilidade”. Para o filósofo, a resposta é a “desgraça da questão”. A resposta é a segurança, porém a proposta de Levinas e de Blanchot tem lugar na insegurança, na não-resposta como fecundidade da questão.

Assim, o que se perde no sussurro anônimo do “Há” levinasiano é a fixação. Ele é puro ser sem ente, pura existência sem existente, como se a existência não aparecesse, ficando independente do existente, sem que este jamais pudesse converter-se em dono da existência. Resulta daí a sensação de desamparo por parte do “Há”. Falta a segurança da compreensão, da luminescência do ser. Para Blanchot, esse desconhecido só é acessível pela palavra (pela palavra poética) como palavra não compreendida. É assim que a palavra poética para Blanchot “não descobre nada. Tudo nela é descoberto sem se descobrir [...]. Aqui o que se revela não se entrega à visão, mas também não se refugia na simples invisibilidade” (BLANCHOT, 2001, p. 68-69). Para designar essa relação, termos como *revelar-se* e *presença* são inadequados, pois *revelar* sugere tirar o véu, expor à visão, e *presença* marca um ponto no tempo, numa relação em que o tempo é um “sem-tempo”. Em *Thomas el Oscuro*, Blanchot (2002a) abre o discurso sobre o “Há” (il y a) afirmando a presença da ausência, a noite, a dissolução do sujeito na noite. Lemos nesta obra:

Ya está aquí la noche. La obscuridad no oculta nada. Lo primero que noto es que esta noche no es la ausencia provisional de la claridad. Lejos de ser un lugar posible de imágenes, se compone de todo aquello que ni se ve ni se oye y, oyéndolo, hasta un hombre sabría que, si no fuera hombre, no oiría nada. A la auténtica noche le falta, pues, lo inaudito, lo invisible, todo lo que puede hacer la noche habitable. No se deja atribuir nada que no forme parte de ella; es impenetrable (BLANCHOT, 2002a, p. 85).

A realidade da irrealidade é um excesso, mas não irracional ou romântico. É o “indecidível”, o não representável, o ambíguo. Para Blanchot, o “Há” é o conceito



mais fascinante de Levinas, sem referência alguma ao ser de Heidegger. Sua *esgibt* (seu dar-se generosamente à luz) parece ser o reverso da transparência, mas não se distingue dela.

Estamos diante de uma relação em que o ser escapa à necessidade de ser *mostração*, porém escapando à necessidade de se esconder. O ser fala sem dizer nem calar. Fala porque deixa vestígios que interferem no “acontecimento”, visto que o ser não nos conduz nem no presente nem no passado, mas marca a sua própria passagem sem ser mediado pelo tempo. Ao contrário, a desordem do tempo, no “Rosto” do “Outro”, por ser um “Infinito”, não se presentifica.

Blanchot, tal como Levinas, questiona nosso hábito de falarmos do escuro (do obscuro, do desconhecido) e de termos essa necessidade de evocar a luz, ou seja, de submetermos tudo à luz do nosso saber. Blanchot está se referindo à metáfora da luz que acompanha toda a metafísica ocidental. Iniciando pelo mito platônico da caverna, o *noûs* aristotélico (compreendido através da imagem da luz), o *lumen Dei*, de Agustín de Hipone, na filosofia medieval, a dialética de Hegel, entendida como luta vitoriosa do reino da luz contra a noite, até a metáfora do sol, usada por Nietzsche, a verdade sempre foi pensada como claridade, o ser fundante de todas as coisas sempre teve como metáfora a luz. O dia parece ser a nossa medida. Ficamos sem a possibilidade de tematização e objetivação de um ente. É, portanto, essa a questão que se levanta. Trata-se de descobrir um lugar na nossa relação com o mundo onde as coisas não se mostram nem se escondem, lugar onde uma forma de exterioridade estranha ao nosso pensamento não entre na imanência como o “Mesmo”. Esse lugar, para Levinas, é a experiência com o “Há”. Para Blanchot, esse lugar é o “Fora”, o “Neutro”. O ser nem sempre se encontra atrelado ao existente. O “Há” assinala para um ser sem ente. Ali só nos resta o murmúrio do

silêncio, o ser está ali, mas não vem à luz. Existe uma ausência de tudo o que pode converter-se em presença. O que resta é um campo de forças do existir impessoal, algo que não é sujeito nem substantivo (LEVINAS, 1993b, p. 84). Trata-se, segundo Levinas, de um modo anônimo<sup>7</sup> de existir e que não funda em si nada que acolha a existência, sendo tão impessoal quanto “chove” ou “faz frio”. É um existir puro que não pode ser negado, visto que se impõe nesse campo de forças como um lugar de afirmação e de negação. No “Há”, o discurso não cria raízes no presente. O “Há” se recusa à correlação com o tempo e com qualquer algo; não é representado, vai além do ser, é transcendência. Para Blanchot (2001, p. 70), a ilustração se faz com a noite, “existe uma visibilidade que é ainda uma maneira de deixar ver, é uma outra que se afasta de todo o visível e de todo o invisível. A noite é presença desse desvio, particularmente esta noite que é dor e esta noite que é espera”.

A idéia de “Há” surge para Levinas (1991, p. 39) a partir de suas lembranças de infância. “Dorme-se sozinho, as pessoas adultas continuam a vida; a criança sente o silêncio do seu quarto de dormir como ‘sussurrante’”. Seria como se aproximássemos o ouvido de uma concha vazia e sentíssemos como se ela estivesse cheia, como se o silêncio fosse um barulho, um murmúrio, “algo que se pode experimentar também quando se pensa que, ainda se nada existisse, o fato de que “há” não se poderia negar. Não que haja isso ou aquilo; mas a própria cena do ser estava aberta: “Há” (LEVINAS, 1991, p. 40). No vazio absoluto que podemos imaginar antes da criação, “Há”. A criança na sua cama sozinha faz uma experiência

---

<sup>7</sup> “Al evocar el anonimato de este existir, no pienso en absoluto en ese fondo indeterminado a partir del cual la percepción separa las cosas, delo que hablan los manuales de filosofía. Tal fondo indeterminado es ya un ser- un ente -, algo. Cae bajo la categoría del sustantivo. Posee ya esa personalidad elemental que caracteriza a todo existente. El existir al que intentamos aproximarnos es la acción misma de ser, que no puede expresarse mediante ningún sustantivo, que es verbo” (LEVINAS, 1993, p. 84-85).

de horror que, apesar de tudo, não é uma angústia<sup>8</sup>. O “Há” é uma espécie de impossibilidade total.<sup>9</sup> Trata-se de uma experiência enlouquecedora, uma impossibilidade de “parar a música”.

Levinas (1991, p. 41) diz ter encontrado essa idéia na obra de Blanchot, nos seus romances e contos, os quais, segundo ele, não tratam de “estados da alma” mas de um fim da consciência objetivante, de uma inversão do psicológico. Para Blanchot, a experiência do “Há” é o *desastre*. Para Levinas, o desastre, citado por Blanchot, não é nem a morte nem a infelicidade, mas “como se o ser se separasse de sua fixidez de ser, da sua referência a uma estrela, de toda a existência cosmológica, um desastre” (LEVINAS, 1991, p. 42). É impossível sair desse desastre. O “Outro” é o *desastre*. É impossível conhecer o “Outro”.

Levinas tenta aproximar essa mesma situação por outro caminho e considera a experiência da insônia. Ele pensa a insônia como metáfora para narrar o tempo na passividade do ser. A insônia não é uma experiência imaginária, ela é a consciência de que não podemos abandonar a vigília em que nos mantemos. Nela não há objeto nem referência de tempo; perdemos a noção de ponto de partida e de ponto de chegada. Para Levinas (1993, p. 85), na insônia o

El presente queda adherido al pasado, es todo él herencia del pasado, sin ninguna renovación. Siempre el mismo presente o el mismo pasado que dura – un recuerdo sería ya una liberación de ese pasado. El tiempo no parte aquí de punto alguno, tampoco se aleja ni se difumina.

Há na insônia uma imortalidade da qual é impossível escapar, essa impossibilidade é algo que independe da nossa iniciativa. Na insônia, “Eu não velo:

---

<sup>8</sup> Na apresentação do livro *De l'existence à l'existant*, há uma faixa em que Levinas escreve: *Onde não se trata da angústia* (LEVINAS, 1991, p. 40-41).

<sup>9</sup> Levinas (1991) diz que Apollinaire escreveu uma obra sobre o *Il y a* (há). Porém, em Apollinaire, o “Há” tem a conotação de abundância e alegria. Para o filósofo, no “Há” não existe nem alegria nem abundância, “é um ruído que se volta depois de toda a negação do ruído. Nem nada, nem ser”. Do “Há” não se pode dizer que é um acontecimento do ser, mas também não se pode dizer que não é o nada ainda que ali nada exista.

‘isto’ vela” (LEVINAS, 1991, p. 42). É um exemplo do que acontece no colocar-se de um existir sem existente, de uma existência impessoal. O “Há” é um modo de existir que se afirma na sua própria aniquilação<sup>10</sup>. Tal existir não é um “em-si” que significaria a paz, mas a ausência de todo “si-mesmo”, um “sem-si-mesmo”. Na experiência do “Há” estamos diante da noção de ser que não deixa aberturas, que não abre clareiras, estamos em pleno absurdo (um campo de forças), não somos mais donos de nada. O poder do “Mesmo” sobre o “Outro” aqui não existe, já não “podemos mais poder”. Estamos na errância do sujeito. O errante agora não é mais o ser, mas o sujeito que no contato com o *eis-me aqui* do “Rosto” aceita a caminhada sem ponto de chegada e sai de si para um mundo enigmático e sem retorno para si. Aqui nos revelamos, segundo Levinas, como “ser-para-o-outro”. É uma abertura ao mistério do “Outro” como “totalmente Outro”, uma relação ética, uma relação com o “Infinito” ético. Porém, devemos alertar que o *eis-me aqui* com o qual o “Rosto” nos confronta não indica simplesmente um deixar-se, uma passividade. Na obra *Totalidade e Infinito*, Levinas (2000a) diz que o “Rosto” é revelação, mas revelação seguida de uma inversão. Trata-se, como explica Melo (2003, p. 103-104), de

sair da esfera do Mesmo, da esfera do ser em geral, da esfera cognoscitiva, da correlação [...]. O que o olhar revela não é visibilidade objetiva [...]. Esse modo de ser do olhar do Rosto do Outro é o que caracteriza o ato revelador, a comunicação da visibilidade absoluta do Outro e a impossibilidade de desnudamento.

---

<sup>10</sup> Podemos encontrar em Heidegger essa conversão do “Nada” em existir. Neste autor, o “Nada” retém uma atividade do ser que não permanece tranqüilo, mas que se afirma nessa produção de “Nada”. Levinas (1993, p. 86) relaciona o “Há” a alguns temas da filosofia clássica, na versão que *Crátilo* oferece do rio, “un rio en el que es imposible bañarse ni siquiera una sola vez; no es posible constituir la fijeza propia de la unidad, forma de todo existente, en un rio em el que desaparece el elemento último de fijeza respecto del cual el devenir resulta comprensible”.

Por isso essa revelação promove o êxodo, a saída para uma caminhada incerta. Metaforicamente a terra está sempre prometida, nunca dada, o caminhante será sempre infinitamente caminhante.

A errância abre para a idéia de “Infinito” como o despertar de um psiquismo que não se reduz à pura correlação nem ao paralelismo noético-noemático. A relação com o “Outro” como “Infinito” é a relação com o “Outro” como tal. Para Blanchot, a relação com o “Outro” é a própria relação com o “Infinito”.

## 2.2 Totalidade e Infinito

Entre um ser e o outro há um abismo.

Bataille

A relação com o “Outro” se constitui na própria relação com o “Infinito”, pois o “Outro” é essa presença “infinitamente Outra”, é o homem pela presença de quem toda medida de estranheza é dada.

Segundo Blanchot, o monstro do desconhecido foi sempre exorcizado pela Filosofia com a luz que sempre o colocou sob o efeito da luminosidade. Para o autor, os relacionamentos com o desconhecido se dão no medo ou na angústia, num desses movimentos recusados pela Filosofia. É através deles que podemos ter algum pressentimento do “Outro”. Temos, portanto, a falsa idéia de que no momento que firmamos a evidência luminosa, o obscuro é dominado. Trata-se da falsa idéia de que um dia tudo possa ser compreendido. Blanchot (2001, p. 95) nos leva a dialogar com a impossibilidade e dela ou com ela pensar a impossibilidade de conhecer como experiência fecunda, não como compreensão, mas como estranhamento. Pelo pavor e pela angústia, saímos de nós mesmos e acabamos

fazendo uma experiência assustadora “daquilo que é inteiramente fora de nós e que é radical alteridade: o próprio exterior”. Para Blanchot (2001, p. 96), é através do estranhamento ou da angústia que podemos ter “algum pressentimento do Outro; ele nos pega, nos encanta, roubando-nos a nós mesmos”.

Em Levinas (apud BLANCHOT, 2001), somos conduzidos a uma experiência radical. O “Outro” é o “irredutivelmente Outro”, o que nos ultrapassa absolutamente. A relação com o “Outro” é transcendente, ou seja, de outra ordem, ultrapassando toda experiência possível e dependente de certa forma de uma fé, e não de um saber. Existe, portanto, uma distância infinita entre o “Eu” e o “Outro”. O “Outro” não tem comigo uma pátria comum e de forma alguma pode se posicionar no mesmo conceito, num mesmo conjunto. Para alguém que quisesse se posicionar dizendo que isso se trata de um solipcismo radical, Blanchot responderia que se trata sim de uma separação (filosofia da separação). E, ao contrário de um solipcismo, encontro-me separado do “Outro”, a separação me faz respeitá-lo e reconhecer que ele *não sou eu*. O “Outro” é estranhamento, é mistério, é isso que me informa essa separação. O “Outro” é aquele que vem de outro lugar e nunca está onde estamos (não se presentifica), não aparece em nenhum lugar representável, o que nos diz que o invisível bem pode ser o seu lugar, ele é o que “se desvia de todo visível e de todo invisível”.

Para Levinas (2001, p. 117), a idéia de “Outro” só é possível quando não é nunca a de próximo ou a de semelhante, mas unicamente quando é o que está muito longe, quando é uma abstração. Os termos *próximo* e *semelhante* conferem ao “Outro” e ao “Mesmo” muitas coisas comuns. Levinas (2001a, p. 117) afirma que

Justamente, en toda esta afirmación de lo concreto de la que vive la filosofía de hoy se desconoce que la relación con el Otro (ajeno) (autruia) es un elemento de abstracción que horada la continuidad de lo concreto, relación con el Otro en tanto Otro, desnudo, en todos los sentidos de término.

A transcendência só é possível com o “Outro” a partir da idéia de que somos absolutamente diferentes, sem que essa diferença dependa de uma qualidade qualquer. A transcendência é para Levinas o ponto de partida de nossas relações concretas com o “Outro, por isso vemos a transcendência como uma noção extremamente importante no pensamento levinasiano.

Bataille (2003) parece nos ajudar nessa compreensão quando diz que somos seres descontínuos. A reprodução coloca em jogo dois seres descontínuos, pois “os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles dos quais eles se originaram”. O que o autor quer dizer é: “Entre um ser e outro há um abismo”, ou, como nos aponta Levinas, o “Infinito”. Vale dizer que entre o “Eu” e o “Outro” há o “Infinito”. Assim, cada ser nasce só e morre só. A morte é esse “Outro”, esse mistério que passamos a vida exorcizando através dos rituais cotidianos, da arte e da religião. A morte é o “absolutamente Outro” que jamais abarcaremos com nossa compreensão.

Dessa forma, o “Infinito”, conceito levinasiano, “é uma relação com o exterior, com o Outro, sem que essa exterioridade possa integrar-se ao Mesmo” (LEVINAS, 1967, p. 209). Isso quer dizer que a presença do “Outro” não é coexistência e repouso, identidade na intencionalidade, mas inquietude e estranhamento. É abismo, é morte. A relação de experiência com o “Outro” não é um movimento intencional que tende à completude ou a um preenchimento, mas um movimento de desejo insaciável de contato. Podemos dizer que é antes uma ausência, devido a esse não repouso, a essa fuga constante do ser. O “Infinito” é ainda o nunca terminado, o sempre inconcluso. Assim, para Blanchot, que considera os referidos conceitos em vista da obra-de-arte, a obra é sempre infinita, uma infinitude nunca

terminada e nunca compreendida, pois está sempre além do que podemos pensar. Levinas (2000a, p. 186) diz que “O fluxo do Infinito ou Rosto já pode exprimir-se em termos de consciência, em metáforas que se referem à luz e ao sensível, é a exigência do Rosto que põe em questão a consciência que o acolhe”. Isso se deve ao fato de o “Infinito” tirar a consciência de seu centro, que é o “Eu”, e, então, como consciência da obrigação, uma consciência ética privilegia o “Outro”.

Levinas vai buscar a idéia de “Infinito” em Descartes<sup>11</sup>, em que o *ideatum* dessa idéia, isto é, o que a exata idéia visa, é infinitamente maior do que o próprio ato pelo qual pensamos. “Há desproporção entre o ato e aquilo que o ato dá acesso” (LEVINAS, 2000b, p. 83). Porém, Levinas não diz que temos a idéia de “Infinito” tal como descreve Descartes nem diz que o “Outro”, o “absolutamente Outro”, é Deus. Contudo, talvez possamos dizer que Levinas transforma o argumento de Descartes substituindo Deus pelo “Outro”. O que interessa a Levinas é que existe em nós uma idéia de “Infinito”, e essa idéia pode ser definida por um pensamento que pensa mais do que pode pensar. Blanchot (2001, p. 100), referindo-se ao “Infinito”, diz que “o pensamento pensa o que o ultrapassa infinitamente e o que ele não pode dar conta por si próprio: ele pensa, então, mais do que pensa. Experiência única”. Pensar o “Infinito” se constitui, como explica Blanchot, em pensar o que ultrapassa o nosso poder, ou seja, “um pensamento que na medida mesma em que é pensado por mim, é o absoluto ultrapassamento deste “Eu” que o pensa, quer dizer, uma relação com o que está absolutamente fora de mim mesmo: o Outro” (BLANCHOT, 2001, p. 100). O pensamento que pensa mais do que ele pensa é, para Levinas, o “Desejo” do “Outro” como “Outro”. Dessa forma, a relação com o “Infinito” não é um

---

<sup>11</sup> “Y, sin embargo, si Descartes comienza por el Cogito, dice un poco más tarde que, en realidad, lo primero es la idea de Dios, es decir, la idea del Infinito. La idea de Dios existía antes de Cogito, y el Cogito no hubiera sido nunca posible si no hubiera habido ya la idea de Dios. Por consiguiente, también para Descartes, es en el acto justo, y no en el acto reflexionado, donde comienza la crítica filosófica. He ahí lo que también quería retener de Descartes” (LEVINAS, 2001a, p.113).



compreender, um dar sentido a algo ou a outrem (a alguém), é um “Desejo”. O “Desejo”, conceito levinasiano importante, nunca está satisfeito, alimenta-se de suas próprias buscas, de seus próprios desejos. Para Blanchot (2001, p. 93), o “Desejo” é paixão, aquilo que se está desde sempre engajado por uma experiência mais primordial, “é precisamente esta relação com a impossibilidade [...] que se faz atraente e toma corpo”.

O “Desejo” aparece como resultado de um “Infinito” ético, como uma “outra” intencionalidade e receptividade, como modo de acolhimento do “Infinito” (o “Outro”). Segundo Pelizzoli (2002a, p. 61), o “Desejo” é para Levinas “afecção e amor/bondade onde podemos ver a concretude das experiências éticas propaladas”. Para Blanchot, o desejo é relação de impossibilidade. Essa impossibilidade é o próprio ser, pois a vida humana tem como essência a impossibilidade, o que realiza uma inversão na tradição filosófica fenomenológica, ou seja, “reconhecer na possibilidade o poder soberano de negar o ser: o homem, cada vez que ele é, a partir da possibilidade, é o ser sem ser. O combate pela possibilidade é o combate contra o ser” (BLANCHOT, 2001, p. 92). O “Desejo” é aquele que transforma a impossibilidade em poder<sup>12</sup>.

No “Desejo”, o “Infinito” se realiza como fuga constante, mas nessa fuga ele deixa sempre um vestígio “onde a sua invisibilidade visível é o rosto do próximo” (LEVINAS, 1967, p. 281). A proximidade e a vizinhança com o “Outro” é desejo como ausência, como impossibilidade de vir à luz: “Infinito”. A experiência da relação pela qual nos aproximamos do “Outro” deixa de ser manifestação ou saber, mas evento ético de comunicação, uma relação transcendente com o “Outro”, na medida em que o “Outro” conserva a sua “outridade” livre de toda intencionalidade. É o

---

<sup>12</sup> Na obra *Totalidade e Infinito*, Levinas (2000a) contrapõe o desejo à necessidade, o que lhe permite manter imaculada a positividade do desejo, que não se submete ao “Mesmo”. Desejo é aspiração pura, acima da necessidade (SUSIN, 2003, p. 277).

caso de pensar um encontro que aborda uma relação absolutamente exterior ao “Mesmo”, exterioridade contida e garantida no “Infinito”. A exterioridade do ser “Infinito” manifesta-se na resistência que realiza o seu aparecimento (expressão ou epifania) a todos os poderes daquele que ele aproxima. O seu aparecimento se recusa a ser uma forma de luz, sensível ou inteligível; ele é já esse *não* que enfrenta os poderes do “Mesmo”. Levinas diz que o seu *logos* é: “não matarás”. Podemos entender esse enfrentamento como “não me dominarás”, “não me transformarás no Mesmo”, “não me reduzirás à totalidade”, enfim, todas essas questões que ficam implícitas no “Rosto”.

Constatamos a experiência com o “Infinito” através do estar face a face com o “absolutamente Outro”, diante do qual, diz Levinas: “já não posso poder”. Não se trata de medir forças e também não é o caso de que existe uma resistência muito grande. Trata-se unicamente do fato de estarmos diante do “Infinito”, do que nos é absolutamente estrangeiro. A resistência aqui é ética porque não cabe no domínio do “Mesmo”. Dessa forma, “já não podemos poder”, pois, ante o “não matarás”, somos confrontados com a impossibilidade de dominar e, assim sendo, já não posso mais fazer do “Outro” um “Próprio”. Essa resistência é justamente o que abre a dimensão do “Infinito”, o “não matarás” que sinto no “Rosto” do “Outro” mostra o “Infinito”. Assim, o que se apresenta tão exteriormente e funda a alteridade é o “Rosto”, expressão que se apresenta a um “Eu” (LEVINAS, 1967, p. 209-211).

É a idéia de “Infinito” que faz com que o “Outro” não perca a sua alteridade e não se dissolva num acontecimento anônimo. “O próprio da relação com o Infinito é que ela não é desvelamento” (LEVINAS, 2000b). Com a idéia de “Infinito”, Levinas busca a “abertura para a emergência ética do sentido, de um sentido desconstrutor dos sentidos constituídos, de um sentido do “não-sentido”, nem sempre autorizado

pelo fundamento, de um sentido anárquico” (VILA-CHÃ, 2003). A questão para Levinas não é o esquecimento do ser, como pensa Heidegger, mas o esquecimento do “Outro”. Assim, a relação com o “Infinito” é uma relação de não-intencionalidade que está centrada no “enigma ético” da “justiça do ser”. Levinas se recusa veementemente a conceder ao “Mesmo” um caráter fundamentador e último, caráter esse que ele viu permear e do qual foi vítima com o nacional socialismo, ou seja, o logocentrismo tradicional. Daí a sua opção pela ética segundo palavra de justiça, e não por uma ontologia. A sua terminologia não está fundada na consciência, mas na obrigação ética, e devemos ir buscar todo sentido no “Rosto de Outrem” como expressão do “Infinito” que se oferece como noção além das forças de nossa individualidade.

O “Infinito” nos diz que o “Outro” é transcendência<sup>13</sup> (é para além do ser), e não imanência. O “Outro” é completamente um desvio do “Mesmo”. Paradoxalmente, é por esse desvio que posso me relacionar com o “Outro” visando à alteridade. Lembremos que esse desvio, que nos leva para além de um solipsismo e esvazia o “Mesmo” de si, é o desejo. De outro lado, não é o “para além do ser” que nos faz chamar o pensamento de Levinas de transcendente. O “para além do ser”, de Levinas, não significa um excesso irracional, mas a impossibilidade de dizer o ser, o não representável, o decididamente ambíguo, o “Infinito”. A impossibilidade também não é uma comodidade, uma recusa do “Outro”, mas, bem ao contrário, é um aumento de responsabilidade perante o “Outro”.

O grande legado de Levinas é a noção de “Outro”. Podemos dizer que Levinas é um filósofo da transcendência do “Outro”. Mas, de certa maneira, encontramos uma ambigüidade quando Levinas nos propõe a transcendência (o

---

<sup>13</sup> Conforme explicam Gil e Bonvecchi (2004, p. 312-313), tanto em Levinas quanto em Blanchot o transcendente ou a transcendência “es resultado de la búsqueda de un “más allá” que es, en realidad un “más acá” de cualquier ser mundano, empezando por el mundo mismo [...]”.

“Infinito”) e, de outro lado, exige a nossa atenção às guerras, aos genocídios, ao mundo da história, ao caráter do homem. Segundo as comentadoras das obras de Levinas e de Blanchot, Gil e Bonvecchi (2004), devemos ter em conta que Levinas liga a transcendência a linguagens incomensuráveis, como, por exemplo, ao hebreu, intraduzível para o grego e para o pensamento ocidental. Através do discurso ordinário do “Dito”, deve se manifestar, conforme a estratégia de Levinas, o “Dizer”, “la significación del uno para con el Otro anterior a las palabras” (GIL; BONVECCHI, 2004, p. 105).

Para as autoras, o conceito de totalidade em Levinas opõe-se ao conceito de “Infinito” de maneira *sui generis*:

apunta a un “más allá” o “más acá” ubicado no en las afueras de la Totalidad sino en su interior mismo; en el interior mismo de la historia y de la política. Se vive en el interior de la Totalidad pero también en lo irreductible a ella, en lo no abarcable por ella (GIL; BONVECCHI, 2004, p. 200).

O “para além” da totalidade se reflete no interior da experiência, da própria totalidade e da história, ou seja, o “Infinito” se dá na totalidade, na experiência humana. Uma outra questão que aparece em Levinas como preocupação é a seguinte: é possível pensar em categorias além da totalidade sem substituí-las pela escatologia profética? Levinas não aceita nem a escatologia nem a profecia. Ele quer sair do ser da ontologia, dar ao ser uma exterioridade radical, quer destruir a morada do objetivo e do verdadeiro, uma exterioridade que não é negação, mas lugar onde mora o desejo. Trata-se de uma situação de ambivalência em que não existe nenhum deus. Não há a existência imperativa da totalidade. Existe o desconhecido, o “Infinito”, o desdizer de tudo, um vazio, a forma de ser múltipla das coisas, em que o ser é tão ambivalente que se dissolve na liberdade. Perde-se aqui a força para objetivar-se o ente. O ser da obra-de-arte, por exemplo, entra numa

forma de exterioridade estranha ao nosso pensamento, aniquilando tudo o que possa ser presença. A arte deixa, então, de ser um fenômeno, e sua presença não se resume em apresentação ou aparecimento, ou num movimento intencional que tende a um preenchimento. Ela é presença do “Infinito”, é “ausência na margem do nada. Foge sempre. Mas deixa o vazio, uma noite, um vestígio onde a sua invisibilidade visível é Rosto [...]” (LEVINAS, 1967, p. 281).

A arte foi vítima por longo tempo dos projetos da totalidade como paradigma da homogeneidade absoluta, ou seja, dos projetos que reivindicavam uma estratégia de unificação das artes como experiência do ideal. Os projetos da totalidade reivindicam nossa crença na possibilidade de fazer da realidade um universo compacto, colocando nossa vida e as artes sob o signo da salvação. Se esse sonho algum dia fez-se realidade, devemos lembrar que isso se deu através da imposição de um poder totalitário que usava uma determinada arte para conter os impulsos dos indivíduos. Este é um risco que correm as técnicas e as estratégias da arte totalizadora: o fato de serem instrumentalizadas pelo poder. Reunir todos os aspectos do mundo é uma busca da arte totalizadora, almejando a recriação e a harmonização da realidade em seu conjunto, não permitindo a pluralidade, fixando o indivíduo em uma verdade existencial determinada e excluindo os projetos que não se encaixem na imagem ou na utopia que estabelece a totalidade. Pensar no “Infinito” é pensar na desconstrução de todas essas possibilidades, destruir os fundamentos e apostar na ambigüidade. É pensar, por exemplo, que se o conhecimento é luz, a arte é obscuridade, é “Infinito”, e nunca luz.

Para Fornoff (2004, p. 84-86), esse foi o sonho, por exemplo, de Wagner<sup>14</sup>, que se manteve vivo até o início do século. Muitos artistas que vemos como

---

<sup>14</sup> Wagner escreveu as obras *A Arte e a Revolução* (1849), *A Obra-de-Arte do Futuro* (1849) e *A Ópera e o Drama* (1850-1851).

fundadores da estética moderna situam-se explicitamente como seguidores dessas idéias, colocando-as em prática em seus projetos de transformação do mundo a partir da arte. Kandinsky (1990), por exemplo, foi um deles. Seu conceito mitodramático da obra-de-arte “é uma reinterpretação mítico-religiosa à luz das doutrinas teosóficas ligadas ao projeto de uma aproximação sinestésica das artes com a perspectiva espiritual de uma harmonia cósmica universal” (FORNOFF, 2004, p. 86). As obras teatrais de Kandinsky (1990) estavam imbuídas do desejo de abrir o espírito do observador ao conhecimento de relações inteligíveis e de prepará-lo para a chegada de uma era espiritual que foi chamada pelo artista de “época da grande espiritualidade”. Numa arte destinada a essa missão utópica, ou seja, na espiritualização da humanidade no reino sinestético da arte abstrata, acreditaram igualmente Mondrian, Kasimir Malevich e Wagner.

Wagner pensou numa arte totalizadora, unificadora de todas as artes, tendo a tragédia grega como modelo a fim de superar a fragmentação moderna. Essa mitologia nasce principalmente na obra *Parsival*, que tinha como finalidade uma totalidade estética, ideológica e social. Nas mãos do nacional socialismo, a utopia wagneriana converteu-se num instrumento de poder e depois de 1945 transformou-se num instrumento que serviu ao capitalismo. Wagner, em seu programa de estética, nos escritos de Zúrich, desenvolveu uma concepção estética no intuito de salvar a arte da decadência dos vínculos ideológicos e sociais, consequência do enfraquecimento da visão religiosa do mundo e do capitalismo em ascensão que originara um indivíduo individualista.

Diante da totalidade Levinas vai buscar uma outra experiência do sentido com a qual podemos pensar também a arte. Para o filósofo, a experiência última de uma relação está noutra parte, e não na síntese. Está no imediato do “frente-a-frente” na

relação com o que é “Rosto”, ao que não se abre para uma síntese de todo o sentido. Não se trata de uma junção de sínteses, mas de uma junção de “frente-a-frente”. Trata-se de uma questão, de um lado, que não nos confere o direito de falar em uma fenomenologia do “Rosto” desde que esta descreva o que aparece. Porém, de outro lado, não se trata também de descartar a percepção. A relação pode, sem dúvida, ser dominada pela percepção, porém o que é “Rosto” não se reduz à percepção.

O artista Kurt Schwitters<sup>15</sup> propôs um tipo de *Gesamtkunstwerk* que ilustra a presente exposição, uma totalidade representacional que apontava a impossibilidade de qualquer artista moderno abarcar a totalidade. Ele criou uma obra que é a própria infinitude. Trata-se de colagens que “deveriam constituir imensas metáforas; os objetos e as imagens que se associavam por contigüidade, entretanto, acabaram afirmando sua disparidade e sua resistência anárquica e qualquer resolução harmônica e significativa” (STEINER, 2003, p. 349). A obra era um *continuum*, pois havia sempre um material novo para ser agregado a ela, que nunca seria totalmente acabada como forma e nunca resolvida como busca. Nada nela era certeza, ela era o mundo e, ao mesmo tempo, não. Era o “Outro do mundo” em si mesma, era o enigma do mundo. O processo artístico é o interminável, o incessante. A efemeridade dessas obras, o seu desafio no tempo e no espaço por si só já questionam a totalidade. É a obra infinitamente errante, sem nenhuma missão, que inverte o sentido da comunicação e tudo o que a faz “Desejo” na não-comunicabilidade. O “Rosto” é, dessa forma, o lugar no qual reside a infinitude e a ética para Levinas.

---

<sup>15</sup> As colagens de Kurt Schwitters usavam detritos da vida cotidiana: bilhetes de bonde usados, fichas de vestiário, apoio de copos, jornais, papéis de balas, barbantes, vidro e metal, rebarbas de madeira, telas de arame. Incompleta por definição, a primeira *Merzbau* foi destruída num ataque aéreo em Hannover, em 1943; a segunda versão se perdeu na Noruega; e uma terceira tentativa de recompor a obra, na Inglaterra (1940), foi frustrada.

### 2.3 A metáfora do “Rosto” para Levinas

O humano só se oferece a uma relação que não é de poder.

Levinas

A idéia de “Rosto” tem fundamental importância no pensamento levinasiano dentro de sua ética. A relação com o que é “Rosto” não está pressuposta na verdade nem no *logos* da racionalidade. O conceito de “Rosto” nasce originalmente no pensamento levinasiano voltado para o “Outro”, o ser humano pensado em uma filosofia da alteridade desenvolvida em meio ao conflito da Segunda Guerra Mundial e à perseguição racista do nacional socialismo. Fazem eco em seus conceitos a humilhação, a dor, a miséria e o silêncio de milhões de rostos nos campos nazistas de extermínio. O conceito de “Rosto” passa a ser, em nossos dias, um grito de solidariedade aos povos oprimidos, a homens, mulheres e crianças marginalizados pelo preconceito. A ética de Levinas se desenvolve a partir da metáfora do “Rosto”. O “Rosto” como “não matarás” não é uma abertura, não é um fenômeno, é ético, o que nos faz dizer que Levinas é por excelência um pensador judeu para quem a experiência do judaísmo é o princípio de seu pensamento. Ele toma para si a experiência da segregação e quer fazê-la expressar-se em sua própria linguagem, não na linguagem dos segregadores. Assim, Levinas expôs a experiência do “Outro” a partir de uma análise do “Rosto”, estando frente a frente com sua corporeidade única, com os gestos, numa sensibilidade imediata, impossível de se igualar a nenhum decurso conhecido. Trata-se de uma experiência de “exterioridade” que rompe com todos os pressupostos da ontologia e que aparece como “significância mesma”.



Porém, devemos ter claro desde o início que a relação com o “Rosto” não se resume ao estar frente a frente com uma forma plástica tal qual quando estamos diante de um retrato. Mas do que isso, é uma relação que vai além. A questão para Levinas é que o encontro com o “Rosto” não acontece da mesma forma que com as coisas, os entes no mundo. Quando nos relacionamos com o que é “Rosto”, nos relacionamos com um ente que não entra na abertura do ser, ou seja, não é a partir do ser em geral que outrem vem ao nosso encontro. Estamos diante de uma outra relação. Levinas (1967, p. 211) diz que “o Rosto não se assemelha de modo algum à forma plástica, sempre já abandonada, traída pelo ser que revela como o mármore de onde se ausentam já os deuses que exhibe”. O filósofo afirma que “no Rosto o exprimido *assiste* à expressão, exprime a sua própria expressão, permanecendo sempre mestre do sentido que comunica”, recusando-se à identificação e não entrando no já conhecido. Para Levinas, o “Rosto” é o “Rosto” de outrem, de outro homem que se manifesta com expressão infinita, como já vimos.

A relação com o “Rosto” no pensamento levinasiano dá-se de forma paradoxal, pois é, ao mesmo tempo, uma relação com o absolutamente fraco, com o que está absolutamente exposto, com o que está nu, com o que “está só e pode sofrer o supremo isolamento que se chama morte”. Por isso, no “Rosto” de outrem há sempre a morte e também há a relação com o “não matarás”, essa intimação à responsabilidade (LEVINAS, 1997, p. 144-145). O “não matarás” é um apelo para que eu não permita que o “Outro” morra sozinho. Não me preocupo com o que o “Outro” é em relação a mim, ele é de imediato aquele por quem eu sou responsável. O “Rosto” está exposto, ameaçado em primeiro plano pela sua própria nudez, a qual parece nos convidar para um ato de violência. Porém, faz parte de sua essência carregar essa nudez antagônica, que ao mesmo tempo nos proíbe tal ato. É isso que

faz do “Rosto” uma alteridade ética. Nosso contato com o “Rosto” é ético. Ele “é o pobre, por que posso tudo e a quem tudo devo” (LEVINAS, 1993b, p. 80). O “Rosto” é a manifestação “daquilo que se pode apresentar tão diretamente a um “Eu” e, dessa forma, tão exteriormente” (LEVINAS, 1967, p. 21). Mas o “Rosto” tem ainda outro paradoxo: ele é a simultaneidade entre a materialidade (corpo sensível) e o que o transcende. Levinas dá importância crucial ao sensível, embora este parece se diluir na transcendência do “Rosto”. O “Rosto” é, portanto, a face do “Outro”, mas o que é “Rosto” se define na fissura entre o corpo e os “seus gestos”, o “seu olhar”. Digamos que a sombra desse corpo é infinitamente um mistério para o “Mesmo”. Algo se faz enigma não porque esteja por detrás de seu ser, mas porque o “Infinito” é inerência radical do fato de ser outrem. Assim, o “Rosto” não é o que coincide com o seu original (o corpo), com o que eu vejo do “Outro” quando estou face a face com ele. A relação com o “Rosto” levinasiano promove o conceito de “frente-a-frente”, que vai além de estar próximo do “Outro”. Dessa forma, fica impossível falar do “Outro” a partir do que eu vejo. Essa é, segundo Levinas, a estrutura do que se faz um “Rosto” diante de nós. Assim é o meu próximo e assim pode ser a questão da semelhança com a realidade da arte, da qual trataremos mais adiante.

Onde podemos vislumbrar o conceito de “Rosto” em Blanchot, ou como Blanchot manifesta-se sobre o “Outro”? Quem é esse “Outro” em Blanchot que se faz “Rosto”? O “Outro” como “Rosto” para Blanchot se manifesta na linguagem, e como linguagem, na excentricidade da escrita, que nunca se faz em seu conjunto e que só acontece como fragmento. A literatura e, digamos, a arte em geral são para Blanchot o “Rosto do Outro”, ou porque elas próprias são o “Outro do mundo”, ou porque dizem com vestígios a passagem do “Outro” como ser humano no mundo, mas que acontecem na simultaneidade do fato de serem arte. As artes são esse

“sem-lugar” da comunicação porque nunca se fazem presentes, porque estão sempre ausentes da luz. É a passividade do ser, a sua economia, que faz da morte uma espera infinita.

O Ocidente, segundo Levinas, tem passado em nosso século pela amarga experiência da impotência de pensar sobre a existência, do fracasso de triunfar sobre o medo da morte. Esse medo é explicado por Levinas através do hitlerismo (do mal). O sujeito assimilou a violência diante do “Rosto do Outro”. Dessa forma, não se trata de dar um passo à frente ou um passo para trás, mas a saída é dar um passo à margem, achar uma saída para a transcendência como resposta ao “Infinito”, que, a partir do “Rosto”, torna-se significância (LEVINAS, 1993, p. 23-25).

A relação ética como palavra, como discurso, está além de qualquer sentido. Assim, a relação com o “Rosto” afirma como idéia central a “assimetria da intersubjetividade”, em que acontece uma relação com o terceiro termo, que é a Justiça. Tal idéia fica mais bem ilustrada com a fala do personagem de Dostoiévski (apud LEVINAS, 1997, p. 145), quando ele diz: “somos todos culpados de tudo e de todos, e eu mais que todos os outros”. A idéia de “Rosto”, como vemos, vai muito além da sensibilidade pura, embora tal sensibilidade seja fundamental em todo o pensamento levinasiano, mesmo sendo a alteridade do “Rosto” transcendência, ou seja, conceito que aponta para uma realidade transcendente e que nos conduz a uma significação inapreensível. O “Rosto” se constitui em presença imediata e vivente, é pura significação e exterioridade. Essa exterioridade é a nudez com a qual ele se oferece, e sua significação é intrínseca a ele, que carrega consigo um sentido antes mesmo de lhe conferirmos.

Na presença do “Rosto” o que aflora é a inquietude, a noite, o vestígio, a invisibilidade do visível, o “Infinito”. Na presença do “Rosto” não estamos

inteiramente na “abertura” do ser, pois o imediato não é objeto de compreensão que faz do “Rosto” um enigma. Contudo, não podemos negar que a relação com o “Rosto” pode ser dada pela percepção, porém, o que é especificamente “Rosto” “é o que não se reduz à percepção”. Não sendo objeto de compreensão, o imediato “é a presença infinita daquilo que permanece sempre infinitamente outra em sua presença, presença do outro em sua alteridade: não-presença” (BLANCHOT, 2001, p. 80). A forma de relação com o imediato é a de uma relação que escapa ao poder, é uma relação com a impossibilidade.

Para Levinas, o “Rosto” se dá como *Ousia* e se apresenta como palavra, como escrita, a qual se configura como a manifestação do “Outro”. A escrita é o “Outro”, é o “Rosto”. É a manifestação de outrem, inapreensível e irreduzível a qualquer idéia de verdade e autenticidade. Podemos então dizer, conforme Blanchot (2001, p. 33), que na palavra (ampliado esse pensamento às artes em geral), o “incomensurável se faz medida, e a irrelação, relação”. Outrem se “expressa e, nesta palavra ele se propõe como outro” (BLANCHOT, 2001, p. 103). Na predominância da lei do “Mesmo”, o homem e as coisas perdem o “Rosto” e a sua linguagem. Não estamos falando de uma linguagem qualquer, mas daquela diante da palavra pela qual entramos em relação com o “Outro”, em que “outrem apresenta-se de frente, subtraído a meus poderes, presente à sua palavra que é a sua presença e, nesta presença, “Infinito”, assim ensinando-me e me ensinando, aquilo que me ultrapassa absolutamente: o pensamento do Infinito” (BLANCHOT, 2001, p. 104). O “Outro” quando nos fala, fala da infinita distância que nos separa, e suas palavras anunciam esse “Infinito”. As palavras e as imagens (não qualquer imagem) anunciam esse “Infinito” e, como diz Levinas, são um discurso com Deus, e não um discurso entre iguais. Para Blanchot, os homens, quando falam, fazem a experiência da união com

a estranheza e colocam-se em jogo com o “Neutro”. Assim, para Levinas, o “Rosto” é originariamente discurso. Não há relação com o “Rosto” sem linguagem. Levinas quebra a tradição em que a palavra faz parte de um mecanismo da relação entre sujeito e fenômeno, ou seja, entre a significação e a manifestação que é dada à consciência.

A palavra à qual se referem Blanchot e Levinas é aquela oriunda da “fala falante”, como aponta Merleau-Ponty na obra *A Prosa do Mundo* (2002), em que a linguagem parece vinculada de uma fala que não pode interromper-se porque ela não fala, ela simplesmente é. Ela é a “fala falante” em oposição à “fala falada”. Para ela, simplesmente *ser*, o artista escolhe as palavras conforme certo segredo, pois, como observa Merleau-Ponty (2002, p. 73-74), elas deixam de estar onde estão e abrem um buraco no pleno do mundo, tornam-se “como as fontes ou as florestas, o lugar de aparição dos espíritos, estão ali apenas como o mínimo de matéria que um sentido precisava para se manifestar”. Essas palavras se constituem num excesso, e é pelo excesso que vemos Artaud (1999) dizer que suas palavras pareciam ser constantemente roubadas e que algo furtivo lhe tirava as palavras encontradas, a urgência do acontecer da palavra lhe roubava as palavras encontradas. Blanchot (1987, p. 291) observa que o escritor escreve sem descanso e que, ao terminar, está condenado ao indelével, pois o que ele “não fez está feito”; o que ele não escreveu está escrito. Pode-se dizer que isso acontece também com o pintor, que mantém o mundo em suspenso, faz uma ciência secreta repleta de enigmas (MERLEAU-PONTY, 2004).

A palavra é parte do evento originário e como linguagem é parte essencial do evento da transcendência do “Rosto”. A palavra é carne, é gesto. A pintura é carne. A palavra e a pintura são revelantes e, ao mesmo tempo, reveladas, pois são parte

do mesmo evento do ser, que acontece sem correlação. Daí surge uma questão que se torna central no pensamento levinasiano nessa relação originária em que o “Rosto” é originariamente linguagem (relação entre o “Eu” e o “Outro”): existe um espaço que é assimétrico, o que vai impedir a correlação entre a palavra revelada e o que ela pode significar. O “Rosto” é sempre falante, é a linguagem do impossível. A referida questão pode ser referência para refletirmos sobre as formas plásticas da arte (para o objeto artístico). O “Rosto” é uma forma falante, ou seja, está expresso na linguagem do impossível e, se pensarmos nas artes plásticas, expresso nas formas do impossível.

Levinas e Blanchot não pensaram essas questões voltadas para as artes visuais. Em Blanchot, toda reflexão está voltada basicamente para a palavra bem como em Levinas, embora este último tenha dedicado um texto à imagem, chamado *A Realidade e sua Sombra*. No pensamento levinasiano, temos a palavra do “Outro” pensada a partir do próximo, e em Blanchot, temos a palavra como linguagem poética. Segundo Eshel (2001, p. 168), isso justificar-se-ia em muitos autores judeus e alemães-judaicos, os quais conceberam a forma estética da cultura judaica baseada no livro, e não no visual. Talvez essa fosse uma justificativa plausível para o fato de Levinas não ter dispensado com maior atenção a questão do “Rosto” para as artes visuais. O filósofo recorreu à linguagem para pensar a sua filosofia e escolheu a literatura para exemplificá-la. Por outro lado, não podemos esquecer que na arte expressionista do início do século, período da Segunda Guerra Mundial, os artistas judeu-lituanos destacaram-se justamente nas artes visuais e fizeram dessa arte a expressão do “Infinito”. Levinas certamente não desconhecia tal fato. A arte expressionista, forte manifestação no período, foi a própria relação de infinitude levinasiana e blanchotiana, tanto que o nacional-socialismo a rejeitou como arte

degenerada, expressividade da impossibilidade de ser arte, dada a sua enorme resistência à interpretação e à contemplação. Como contemplar a dor humana? Os artistas judeus expressionistas, mais do que todos os outros artistas da mesma época, souberam inferir à arte essa dimensão de “Rosto” que contemporaneamente Levinas e Blanchot argumentam para o pensamento filosófico e para a palavra como literatura.

Tais artistas dessacralizaram a arte e fizeram dela o próprio “Infinito”. Como afirma Zevi (2002, p. 10),

o judaísmo na arte aposta no anticlássico, na desestruturação expressionista da forma, rejeita os fetiches ideológicos da proporção áurea e celebra a relatividade; desmente as leis autoritárias do belo e opta pela ilegalidade e pela falta de regras existente na realidade.

Assim fizeram Segal, Chagal, Soutine, Mendelsohn e Kafka, apenas para citar alguns. A arte é degenerada porque é infinita. Que dor infinita é essa que eles mostram? Como dar significado à angústia, esse escavar da memória, essa dor infinita que se diz incessantemente nas obras desses artistas? Essas obras são o “absolutamente Outro”, o incomensurável da dor, o “Outro” da dor, tão intenso e incessante que se torna *abismo*. A experiência do “absolutamente Outro” na obra de Levinas pode ser, ou é, a própria experiência extrema do judaísmo nos campos nazistas.

Aproximamo-nos do “absolutamente Outro” pelo “Desejo”. Trata-se de um “Desejo” que é sem satisfação e sem retorno, pois esse “Rosto” que se oferece sem resistência faz do nosso poder impossibilidade. Dessa maneira, pela experiência com o “Rosto” temos uma experiência com o improvável, com o que

escapa à prova não pela ausência temporária de uma demonstração, mas porque nunca aparece onde se deve provar [...]. O improvável não é muito pouco provável. Ele é infinitamente mais que o mais provável: ‘quer dizer

aquilo que é'. No entanto, aquilo que é permanece o improvável (BLANCHOT, 2001, p. 84).

Temos na idéia de “Rosto” a presença do próprio exterior, a própria exterioridade, o inapreensível. É uma desigualdade de ordem ética, pois respeito no “Outro” o que ele tem de diferente. Isso implica em um “não-poder”. Não posso reduzi-lo ao que eu quero. Já não decido por ele.

Assim, “como um sentido só para ele”, no “Rosto” está o vestígio do inominável, do “absolutamente Outro”, do não contextualizável, do que escapa a toda economia ou às convenções para habitar um lugar fixo, traçando dessa maneira uma relação além da verdade, uma relação de responsabilidade (LEVINAS, 1993, p. 33). Se desejarmos ter uma relação altruísta com o “Outro”, segundo Levinas, essa relação está na escolha do “não matarás”, não me terás por meio, não reduzirás a minha nudez aos teus caprichos e a teus esquemas de apropriação.

O *erotismo* e a *filialidade* (paternidade) são algumas das figuras de socialidade que Levinas apresenta diante do “Rosto”. No “Rosto” tudo fala. Ele é o que se expõe, é pura exterioridade, mas também é o que tudo esconde. Ele é o que primeiro se apresenta. No “frente-a-frente”, ele está tanto para a carícia como para a bofetada. Ele é o próprio “Infinito”, é epifania (a expressão que não pode ser tematizada) que significa; não é apenas uma fachada onde estão situados o nariz, os olhos, a boca, mas a dimensão infinita do “Outro”; é profunda provocação e nos faz caminhar para o intangível. A manifestação do “Rosto” é visitação, é desejo, revelação do “absolutamente Outro” e relação ética. Entendido como manifestação ética, devemos dizer que o “Rosto” não tem nada de perceptivo; diríamos que ele vai além. Desse modo, podemos resumir tudo dizendo que a manifestação do “Outro” não é um fenômeno, não é uma identificação nem oferta de dados, mas um lugar



onde o que é inapreensível se mostra (o visível do invisível), sendo a sua epifania “uma visitação enigmática do outro modo de ser” (MELO, 2003, p. 110). Se em Heidegger a relação com o “Outro” é pensada no que diz respeito ao ser, Levinas vai nos conduzir a uma experiência radical da distância infinita que há entre o “Eu” e o “Outro”. A relação com o “Outro” é uma relação com “o alto”, ou seja, todo discurso forte é um discurso com Deus, e não uma conversação com iguais (LEVINAS, 2000a). O mesmo vale para o “Outro”, não o simétrico e o igual.

A filialidade implica numa relação com a dimensão do tempo, configurada como relação com a alteridade inatingível. Não se trata de uma relação de conhecimento e que realiza autenticamente a saída do ser. É uma relação de mistério em que outrem é radicalmente “Outro”

e em que, apesar de tudo é, de alguma maneira, eu; o eu do pai tem a ver com uma alteridade que é sua, sem ser possessão nem propriedade [...]. A paternidade é uma relação com um estranho que sendo completamente outro, é eu, [...] relação do eu com um eu-mesmo que, contudo lhe é estranho. (LEVINAS, 2000b, p. 62-63)

## **2.4 A ética do “Outro” em Levinas**

Levinas realiza uma ética centrada na responsabilidade para com o “Outro” como “Rosto”. Não determina nem sugere regras ou normas, tampouco sugere convenções para essa ética, mas crê que ela deve basear-se em algum tipo de compromisso existencial básico que vá além dos interesses teóricos de qualquer definição de justiça ou de qualquer código ético socialmente instituído. Dessa forma, sem regras e sem códigos a ética levinasiana é chamada de “ética sem ética”. Levinas denomina a obrigação fundamental, na qual toda ética deveria estar centrada, de responsabilidade infinita que não se reduz a normas morais. Trata-se de uma ética sobre a qual o “Outro” tem prioridade e que antes era privilégio do “Eu”.

Temos a ética como morada do “Outro”, um lugar de resguardo do “Outro”. É uma ética para aqueles que não se escondem atrás das leis, uma ética para “santos”. Bauman (2000, p. 63-64) explica que, em Levinas, o padrão pelo qual medimos nossas ações é o padrão da santidade, visto que é um padrão acima da medida da decência moral, um padrão do impossível, do inatingível. O padrão dos santos que fazem as coisas está acima da “mera decência” ou do chamado “dever”. A responsabilidade aqui é a impossibilidade de não ser responsável pelo “Outro”. A responsabilidade é o que nos faz indivíduos, pois os deveres padronizam nossas ações e nos tornam iguais. Segundo Gil e Bonvecchi (2004, p. 171), para Levinas

la ética, esa ética que no es ética, es la región del delirio de nuestra cultura. La relación con el Otro es una ‘semilla de locura’ en nuestra alma, un abandono de las certezas de yo. Su ética ‘para el Otro’ es justo por ello ‘por nada.

Trata-se de uma ética não comprometida, desinteressada, uma relação de ambigüidade com o “Outro” na qual não existe fundamento, mas abismo.

Levinas parte de um mundo vivido em que estabelecemos relações, que aqui pesam mais do que qualquer coisa referente à presença do “Outro”, e não à do “Eu”. Assim, tal questão instalada numa sociedade vivida que pensa a liberdade como um segmento social, base da dominação de uns sobre os outros, a ética levinasiana soa como uma ética do “santo”, mesmo que não fundamente a moral na religião e na tradição, e que não pergunte pelos princípios legitimadores das normas convencionais. A questão é que Levinas vai diretamente ao “Outro”, esse lugar no qual as interrogações sobre a moral ficam sem respostas, pois o “Outro” é esse “Infinito”, e a ética que ele exige é a ética do “Infinito”. Ou seja, é ético não poder chegar ao “Outro” e, portanto, é ética a impossibilidade de ditar normas para o “Outro”. As normas são feitas sempre pelo “Mesmo” e visam à coletividade, e não ao

“Outro” como uma singularidade. Não estamos diante de uma ética que nos propõe soluções evidentes para nossos dilemas de convivência social, pois a experiência de Levinas diante da guerra o fez negar o universalismo ético, que com a guerra aparece como repressor da multiplicidade das diferenças que constituem o homem como “ser-no-mundo”.

Para Levinas, o “Rosto do Outro” é encontrado numa relação assimétrica. O “Rosto”, que transcende o corpo (a corporeidade) e é responsável pela desigualdade, assume agora a função ética; ele é ético por essência. Assim, o “Rosto” não concede uma ética para uma sociedade, mas para um “Eu”. O “Rosto” diz a esse “Eu” que não se trata de uma ética guiada pelo interesse que o “Outro” possa me despertar, mas pelo “Outro” como sujeito livre e “fim em si mesmo”. Trata-se, então, de confrontar o “Outro” como “Rosto”, e não como pessoa, desde que, para Levinas, tudo o que o “Outro” é está ausente, é “Rosto” (lugar do “Infinito”). O “Rosto” é ético por essência, pois em sua nudez, na sua fragilidade, ele se opõe aos poderes do “Mesmo”, daí que, se ele não fosse essa nudez absoluta, poderia nos ditar normas e aí deixaria de ser “Rosto”. É, portanto, sua nudez absoluta que o faz ético. Sua fraqueza nos faz considerá-lo ético e reconhecê-lo como “Rosto”, ao qual devemos respeitabilidade. Já não precisamos de regras: basta-nos o “Rosto do Outro” como reconhecimento incondicional. O “Rosto” traz consigo a responsabilidade e estabelece a ética. Isso é, para Levinas, a única fundamentação que a ética pode ter.

O “Eu”, por sua vez, segundo Levinas, só vai nascer à medida que se estende para o “Outro”. A subjetividade é o “Outro”. Só assim o “Eu” se faz singular, já que a responsabilidade pelo “Outro” é intransferível: ninguém substitui ninguém. A identidade do “Eu” está, então, na responsabilidade, a qual não deriva de qualquer

outra coisa senão do “Rosto do Outro”. Trata-se de reconhecer a responsabilidade diante do “Rosto” como ética, pois o “Rosto” não traz uma lista de regras e de normas, apenas nos aparece como “Infinito”, não gerando significado e significações como as regras, mas vindo a nós apenas na sua “insignificância” (nudez). A ligação com o “Outro” é revelada como responsabilidade, não como neutralidade ou aceitação cognitiva da similaridade de condição nem através de uma desdenhosa tolerância (se ele é assim, que seja, pois eu jamais seria assim). É pelo direito do “Outro” que eu coloco o meu próprio direito. Ser responsável pelo “Outro” e ser responsável por si mesmo vêm a ser a mesma coisa. Trata-se de escolher uma atitude indivisível que pode ter muitos nomes, como empatia ou camaradagem, mas nunca poderemos dizer que essa opção decorre de uma regra de poder, uma ordem de Deus ou preceito legal, uma norma empírica que busca a verdade (BAUMAN, 1999, p. 248-249).

Levinas (2000b, p. 87) entende a responsabilidade como “responsabilidade por outrem, portanto, como responsabilidade por aquilo que não fui eu que fiz, ou não me diz respeito; ou que precisamente me diz respeito, é por mim abordado como rosto”. Por isso, o “Outro” não está próximo de nós no espaço, mas está essencialmente próximo quando nos tornamos responsáveis por ele. Assim, ele não

se assemelha à relação intencional que nos liga, no conhecimento, ao objeto – a qualquer objeto, ainda que fosse um objeto humano. A proximidade não se reduz a esta intencionalidade; em particular, não se reduz ao fato de eu conhecer o outro (LEVINAS, 2000b, p. 89).

A proximidade aqui é a que está vinculada à responsabilidade – dizer: *eis-me aqui*. O *eis-me aqui* quer dizer que somos responsáveis pelo “Outro” sem esperar nada dele, e justamente por isso somos sujeitos a outrem. Diz Levinas (2000a, p. 145): “Sou eu que suporto tudo”, e cita a frase de Dostoiévski na obra *Os Irmãos*

*Karamazov*: “Somos todos culpados de tudo e de todos perante todos, e eu mais do que os outros”. Assim, somos responsáveis de uma responsabilidade total que responde por todos os outros, cada um de nós tem uma responsabilidade a mais do que todos os outros.

Levinas aprendeu com a Segunda Guerra Mundial que se nossa responsabilidade ética se estende a “todos os homens”, essa responsabilidade passa por não fazer do “Outro” um “Próprio”. Essa questão como ética, a nosso ver, pode estender-se por todos os âmbitos da vida humana, pela arte, pelos costumes, pelo mundo animal, pela natureza. A guerra foi o extremo do corpo-a-corpo, foi onde o “Outro” na condição de ser humano passou a se perceber radicalmente vulnerável à máquina moderna da morte. O extermínio e as experiências médicas nazistas fizeram do corpo humano o suporte por excelência da guerra. O corpo, o olhar, as pernas que andavam sem direção, as mãos que imploravam comida marcaram a dor do “Outro”. Era o corpo que se fazia o “gesto encarnado” da dor do “Outro” que fez com que Levinas tirasse a ética do pedestal das leis, das regras e do pensamento para implantá-la no “imediate” do sensível, ou seja, do que escapa completamente ao nosso poder. Segundo Levinas (2000c, p. 43), sua referência à ética está em contraposição ao dogma primeiro da ortodoxia heideggeriana, ou seja, a anterioridade do ser em relação ao ente. Levinas (2000c, p. 43) diz que:

Y sin embargo, la ética ya no sustituye lo falso por lo verdadero, puesto que sitúa el primer aliento del hombre no en la luz del ser, sino en la relación con el ente, anterior a la tematización de este ente – y una relación tal en la que el ente no deviene en mi objeto es precisamente la justicia.

Assim, a ética levinasiana é uma ética sensível, ou seja, ela não acontece na consciência, não é intencional, mas age no sensível do corpo-a-corpo, no “frente-a-frente”, na exposição corpórea diante do “Outro”. A experiência subjetiva articula-se

na relação de responsabilidade, ou melhor, na relação que responde ao “Outro”. O sujeito sou *eu* e nada mais, não um conceito genérico ou uma classe de seres humanos, um ego, uma coisa autoconsciente ou pensante, mas um “Eu” *mesmo*. A subjetividade não é o “Eu”, mas “Eu”. Não é o *ego cogito*, mas o *eis-me aqui*, expressão com a qual o profeta se apresenta diante de Deus. Tudo isso quer dizer que a ética é um assunto totalmente meu, e não um assunto de um “Eu” hipotético, impessoal ou universal que se pode discorrer mediante imperativos possíveis. Levinas prega o respeito incondicional ao “Outro”. A filosofia para Levinas não inicia no olhar ao céu estrelado, como assinala Aristóteles, mas no olhar aos olhos do “Outro”, lugar onde o “Infinito” é mais palpável e onde a curiosidade jamais será saciada.

## **2.5 A questão do ser: Levinas, Blanchot e Heidegger**

O início de nossa exposição está marcado pela afirmação da importância da questão do ser para Levinas e para Blanchot como um ser que se relaciona diferentemente da tradição ocidental. Essa crítica está ligada especialmente ao pensamento heideggeriano sobre o ser, isto é, à ontologia. Dessa forma, parece-nos interessante refletir sobre o que distancia esses pensadores em relação ao pensamento do ser, não com a finalidade de confrontá-los, mas de adquirir através das relações uma maior compreensão sobre os pensamentos levinasiano e blanchotiano, que é o que nos interessa na presente exposição.

Heidegger foi o ponto de partida de Levinas, o qual encontrou neste pensador a justificativa inicial para superar Husserl. Assim, próximos e distantes parece ser o que vai caracterizar os conceitos de Levinas e de Heidegger, dois pensadores que

perturbam o pensamento ocidental. Em *Ética e Infinito*, Levinas (2000b) expõe sua admiração por *Sein und Zeit*, de Heidegger, livro que qualifica como um dos mais belos da história da Filosofia. Levinas admira Heidegger em seu estudo sobre a angústia, e dele parte o seu pensamento. Em Heidegger, a angústia deixa de ser um estudo banal, um movimento sem causa, sem objeto, como era antes no pensamento da Filosofia. Para Heidegger, o fato de a angústia existir sem objeto é o que se mostra verdadeiramente significativo. No pensamento heideggeriano não se tem acesso ao “Nada” por uma série de etapas teóricas, mas pela angústia. Para Levinas (2000b, p. 33), são as noções heideggerianas de finitude, do “estar-aí”, do “ser-para-a-morte”, etc., que permanecem mesmo se nos libertarmos dos rigores sistemáticos desse pensamento. Fica-se marcado pelo próprio estilo das análises de *Sein und Zeit*, pelos “pontos cardeais” a que se refere a “analítica existencial”. Diz Levinas: “Penso que um homem que, no século XX, começa a filosofar não pode deixar de ter atravessado a filosofia de Heidegger mesmo para dela sair.” Levinas foi fiel a esse pensamento, foi um grande leitor de Heidegger para posteriormente dele distanciar-se. Assim, a questão do ser é primordial em Heidegger, pois, como diz Levinas, foi através deste filósofo que a palavra *ser* revelou a sua “versatilidade”, desde que habitualmente falamos dessa palavra como se fosse um substantivo, embora seja por excelência um verbo. Heidegger, segundo Levinas (2000b, p. 30), deu à palavra o sentido de *acontecimento*, como se tudo o que existe se “ocupasse em estar a ser”, “fizesse uma profissão de ser”. Assim, “foi a essa sonoridade verbal que Heidegger nos habituou”. A ontologia tornou-se a compreensão do verbo “ser”. Na busca da verdade do ser, Heidegger refuta a idéia da verdade como estrutura estável e a entende como evento no mostrar-se e ocultar-se do ser. Considerando-se o fato de a verdade se dar na abertura dentro da qual o mundo se dá às

humanidades históricas, podemos dizer que Heidegger modificou profundamente a concepção de verdade. A verdade não se dá mais como na metafísica clássica (o *ontos on* eterno e imutável de Platão), mas se dá na “meia-luz”. O “pôr-em-obra” poético é esse acontecer da “meia-luz” (*lichtung*) ou um jogo da clareira e da obscuridade (jogo entre a terra e o mundo), lugar onde se dá o desocultamento da verdade. Levinas e Blanchot vão optar pela inversão do êxito do jogo sugerido por Heidegger e acolher a obscuridade radical. É a partir dessa obscuridade que Levinas e Blanchot abordam o ser como um “absolutamente Outro”. Na obscuridade “murmura” o indelével, o inapreensível.

Heidegger faz um retorno aos pré-socráticos para perguntar pelo conhecimento, pela verdade como *alétheia*, ou seja, como *desvelamento*, que ele considera mais originário que a verdade no sentido da *veritas*. Diferentemente da metafísica clássica, o conhecimento deixa de ser pensado como adequação entre o ser e a idéia, ao passo que a idéia era dada como fundamento de toda realidade. A idéia é o ser do ente, o que demarca a especificidade de todo ente em particular. A idéia é o ser e se confunde com o ente no pensamento metafísico que influenciou toda a história da filosofia ocidental até Heidegger. A partir de Heidegger, temos, fruto de seu pensamento, uma distinção entre aquilo que existe (o ente) e o ser do ente. Heidegger acusa a metafísica de interrogar apenas o ente e não se voltar para o ser. “O ser não é pensado em sua essência desveladora, isto é, em sua verdade”, afirma Heidegger (1991, p. 55). Assim, ao buscar a “verdade mesma” do ser, Heidegger pensa em superar a metafísica. Buscar a verdade do ser e desocultá-lo é a busca de Heidegger.

Dessa forma, segundo Heidegger, faz-se necessário um espaço de abertura a fim de que o ente apareça tal como é, espaço este no qual o ser se dá e se desvela



no aparecer dos entes particulares, sem deixar de mostrar as possibilidades inesgotáveis de ser que não se limita a nenhuma determinação particular. Trata-se de dizer que o desvelamento, o desocultamento, a mostração, o acontecimento do ser garantem o inacabável *dar-se* do ser, fazendo aparecer o ente na sua verdade. O “não aparecer” do ser, ou o “não desvelamento” (HEIDEGGER 1991, p. 131), essa face obscura do ser, define-se no pensamento heideggeriano como uma “não-verdade original” ou “não essência original da verdade”, que o filósofo vai tratar como mistério. Porém, tais termos não significam um traço de degradação desde que a não-verdade, essa zona de obscuridade, é parte inerente do jogo da verdade vislumbrado na filosofia heideggeriana, em que o desvelamento é pensado a partir da verdade justamente como desvelamento dessa face obscura. Dessa forma, a não-verdade pertence à “essência mesma” da verdade. É, então, nessa “não-verdade” heideggeriana que Levinas vai concentrar os seus esforços para mostrar que há nela uma verdade de um outro “modo de ser” que se funda na resistência, na impossibilidade de receber luz. A “não-verdade” é o Outro, esse que se faz *verdade outra* na resistência de se permitir como posse. Levinas e Blanchot fazem do mistério a morada de suas reflexões, enquadrando a obra-de-arte como mistério, como face absolutamente obscura ou “essência esquecida”.

Para Heidegger, a experiência do ser como *desocultação* é uma experiência próxima do poetar, que é a experiência da relação com a própria abertura do ser. O poetar é a mostração do ser, que se revela no jogo do claro e escuro. O ser, segundo Heidegger, pode ser trazido à luz, porém não pode ser aprisionado por nenhuma lógica exclusivista. O significado do ser, dessa maneira, torna-se possível através do desvelamento, conforme aponta Heidegger, o que não significa que sob o ser incida uma luz constante. O ser se mostra e se esconde, mostrando-se sempre

com novas faces, revelando-se no que ele tem de dinâmico. O ser estaria, então, entre a verdade plena (a luz) e a não-verdade, esse espaço obscuro, escondido, que se faz verdade essencial à medida que se desvela. A concepção de verdade heideggeriana vai contra a concepção de verdade com estrutura estável. Ao entender a verdade como evento, Heidegger modifica a essência de verdade, entendendo-a como atrelada à não-verdade. Porém, Levinas (2000a) entende que mesmo que parcialmente, a verdade heideggeriana ainda está exposta à luz. Levinas não prevê a luz para o ser e, portanto, não vislumbra a verdade. O ser levinasiano não sabe de si nem de sua verdade, pois é “o outro que o ser”, talvez um gênero oposto ao ser, ou melhor, trata-se de passar ao “outro que o ser” *de outro modo que ser* (LEVINAS, 2003, p. 45-46). Passar não significa morte, mas o vazio que se abre e faz reinar o surdo e anônimo ruído do “Há”, ou essa diferença mais além que separa o ser e o “Nada”.

Blanchot e Levinas empreendem uma inversão no pensamento heideggeriano. Revelar para Blanchot é tirar o véu, expor à visão algo que não se aprecia. Ao se referir à palavra, Blanchot não pensa em uma palavra que se revele (como revelação e acontecimento), mas em uma palavra cujo modo de manifestação não seja da ordem do “desvelamento-encobrimento”, uma palavra desnuda que, ao contrário, encobre algo totalmente, de maneira que não cobre nem descobre. Trata-se de uma palavra infinita, “absolutamente Outra”, uma palavra estrangeira que não se dá à luz, mas que se aninha na obscuridade. É a palavra dos oráculos de Delfos, que são oráculos por signos, mossas e incisões no texto das coisas (BLANCHOT, 2001, p. 69-71).

Em Heidegger, o campo aberto à possibilidade é o campo aberto pelo ser, sendo a compreensão o modo essencial da possibilidade. Blanchot pensa em uma

outra relação que escape ao movimento pelo qual o mundo não pára de se realizar, que escape ao âmbito da possibilidade. A impossibilidade, segundo Blanchot, é o próprio ser, é o poder soberano de negar o ser. A experiência tanto em Levinas como em Blanchot torna-se experiência com a obscuridade (com o ser ausente), e não com a clareira, uma experiência que “ouve” as vozes que vêm de fora do ser heideggeriano. Para ambos, é somente na impossibilidade da luz que temos o ser como “murmúrio”. A possibilidade da luz significa, aqui, a morte do ser. A necessidade da clareira que brinca com o escuro é um jogo feito pela possibilidade para fazer aparecer o ser e, portanto, para Blanchot (2001, p. 92), “é um combate contra o ser”. Assim, o ser não se entrega a nenhuma ontologia, não se entrega ao jogo do claro e escuro. Trata-se de uma solução para o receio de que se afirme esta *outra* experiência: a do “Neutro”. Estamos na economia geral do ser, ou seja, o ser nega-se a se mostrar. Essa é para Levinas e Blanchot a questão das questões, aquela que escapa a qualquer questionamento do discurso. Por exemplo, no “Há” levinasiano (que é chamado também de “terceiro termo”) não existe generosidade como no “*es gibt*”, o “há” alemão. No “*es gibt*” há o verbo *geben*, que significa dar (LEVINAS, 2000b, p. 39). O “Há” de Levinas é impessoal (como chove), não é um acontecimento do ser, mas também não se pode dizer que ele seja o “Nada” (ainda que não exista nada). O “Há” é uma espécie de metáfora, em Levinas, para essa economia geral do ser. Para Blanchot, o “Há” é o *desastre*, a impossibilidade, o que não é o ser nem o “Nada”<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Em 1946, a obra de Levinas *Da Existência ao Existente* deixa claro que o nada puro da angústia de Heidegger não constitui o “Há”. “Por el contrario, el horror es horror del ser, miedo de ser, ser presa de algo que no es un “algo”. Em outra obra de Levinas, *De Otro Modo de ser o Más Allá de la Esencia*, vemos não só o fim da consciência objetivante e da intencionalidade, bem como um “Há” sem relação com o “*ser-em-sí*” das primeiras páginas do *Ser e o Nada*, Sartre, esse ser que Sartre distingue e contrapõe ao ser da consciência (GIL; BONVECCHI, 2004, p. 53).

Em Heidegger, é em função de o homem entender o ser que ele se interessa pela ontologia. Dessa forma, é no homem que se dá a compreensão do ser. Na própria existência do homem (*Dasein*) é que se dá a transformação, a revelação do ser. Assim, ao estudarmos a compreensão do ser, estamos elaborando um estudo do modo de ser do homem, de como ele atua no mundo da sua existência. Para Heidegger, compreender o ser é inquietar-se com a própria existência humana e dar sentido a ela.

É por concordar com Heidegger, no sentido de que *pensar o ser é pensar a existência humana*, que Levinas vai se opor à forma com que este vai se referir ao ser. Pensar o ser para Levinas será, antes de tudo, pensar o “Outro”. O modo como Heidegger refere-se ao ser, segundo Levinas, faz com que o “Outro” seja esquecido. Assim, a primeira acusação de Levinas a Heidegger é a de que a ontologia é a promotora de um homem ocidental moderno, dominador, sobre o qual pesa a falta de ética do desconhecimento do “Outro” como o “Outro”. Esse homem ocidental moderno, para Levinas, quanto mais supunha descrever a ordem natural, mais revelava a ambivalência dos projetos humanos. A revelação da pluralidade dos projetos do diferente deu-se sempre na luta incessante entre o “Mesmo” e o “Outro”. Nessa luta, o que se revelava como essência nunca era a ordem, mas o diferente. Havia a idéia da possibilidade de um “homem” universal bem como uma arte universal, daí a recorrência das regras, das normas e dos conceitos de verdade. A luta que se impunha revelava que não era possível um conceito bem fundado de verdade. A idéia de verdade dava direito a dizer que o diferente é errado, ou que o “Outro” é errado no que se apresentasse como diverso do “Mesmo”. Esta foi, segundo Levinas, a grande pretensão do “Mesmo”: dissolver as diferenças, não aceitar a pluralidade em nome do universal e da ordem. A certeza e a verdade

absoluta são promotoras da humilhação do “Outro”, põem nos trilhos o que está fora dele. A impossibilidade de conhecer o “Outro”, sugerida por Levinas, vê no “Rosto” do próximo um lugar de responsabilidade no qual não é possível exercer nenhum poder, lugar onde também nos reconhecemos como diferentes.

Na leitura feita por Levinas (1967, p. 79) acerca do pensamento heideggeriano, a própria estrutura do ser no mundo “apresenta a forma precisa sob a qual se realiza essa compreensão do ser”. Com relação a essa questão, o filósofo diz que: “A revelação do ser é a própria condição humana [...], o *Dasein* existe de tal forma que compreende o ser”. Para Levinas, a compreensão é o agente de toda a filosofia de Heidegger, ou seja, a condição de todo conhecimento é uma ontologia, uma compreensão do ser. A pergunta feita por Heidegger – O que é ser? – tem uma condição que é a própria possibilidade de o ser revelar-se, é o acontecimento do ser, ou seja, a sua verdade. Heidegger, de acordo com Levinas (1967, p. 73), contesta que o problema do significado do ser seja impossível e vê nele o problema filosófico central.

Para Heidegger, a noção de compreensão é, segundo Levinas, importante nas nossas relações com o real. Todo o conhecimento está no conhecimento da essência (conhecimento da estrutura pela qual a coisa é o que é), da coisa, ou seja, o ser dessa coisa, o conhecimento ontológico. Daí resulta que “O ser de cada existente que é a sua existência não poderia ser compreendido se não tivéssemos apreendido o próprio significado do verbo ser” (LEVINAS, 1967, p. 90). A compreensão do ser em geral, o significado desse verbo, faz com que compreendamos que cada ser em particular pode mostrar-se para nós nas suas essências. Tal compreensão é a possibilidade de que cada ser em particular seja entendido. A partir daí, viver é sempre uma forma de se relacionar ou de estar

preocupado com o nosso “poder-ser”, desde que estejamos no ser e que não saíamos dele (*Dasein*). Se vivemos entre os objetos que nos rodeiam, é porque existimos ontologicamente. O *Dasein* tem como essência existir, e sua descrição para Heidegger não pode ser simplesmente a descrição dos entes, tem de ser a descrição de sua essência. Estamos sempre no movimento do ser, ou podemos dizer que o nosso existir é o próprio movimento do ser; a ontologia é a própria existência. Compreender aqui tem o mesmo sentido de apreender. Mas, o que preocupa Heidegger, segundo Levinas, não é a existência humana, mas a questão do ser.

Para Levinas, essa compreensão está exercida no primado do “Mesmo”, do “Eu”, no narcisismo do “Mesmo”. Conforme aponta Levinas, um dos traços da filosofia do “Mesmo” é o seu recurso aos “Neutros”, ou seja, para compreender o “não-eu”, o diferente, “é preciso encontrar um acesso através de uma entidade, através de uma essência abstrata que é e não é” (LEVINAS, 1967, p. 204). Para Levinas, quando Heidegger pensa cada singularidade real, o faz

através do ser, que não é um ser particular nem um gênero onde estariam todos os particulares, mas de alguma forma o próprio ato de ser que o verbo ser exprime e não substantivo [...] conduz-nos à singularidade através de um Neutro que esclarece e comanda o pensamento e o torna inteligível (LEVINAS, 1967, p. 206).

Aí é que se dissolve a integridade do “Outro”, pois este não conserva a sua singularidade e não se coloca no “frente-a-frente”. Não diz: “não matarás”, mas se submete ao jogo do esconde-esconde, da luz e da obscuridade, e dissolve-se em relações. A idéia de conhecimento aqui se trata de apreender o indivíduo, não na sua singularidade, mas na sua generalidade, o que significa não apenas compreensão, mas posse.

Levinas propõe-se a realizar, partindo de Heidegger, uma inversão na Fenomenologia, ou seja, uma filosofia que, antes das obrigações relativas ao “Mesmo”, coloque-se à disposição do “Outro”. A inversão está em não ler no poder o direito e em não reduzir *todo* o “Outro” ao “Mesmo”. O filósofo alerta que não se trata de uma tradição religiosa, mas filosófica. Segundo Levinas, Platão já colocava o bem acima do ser, o verdadeiro discurso era aquele realizado com os deuses. Em Descartes também vemos que o “Eu” que pensa mantém uma relação com o “Infinito”, com o que ultrapassa a idéia, com um abismo que separa o pensamento do objeto pensado, não permitindo que o seu sentido seja abarcado.

O ser como fundamento e essência de todas as coisas é semelhante à luz, que nos possibilita a visão. Heidegger remete à metafísica clássica da luz, mas, por outro lado, põe em juízo os seus pressupostos. Ele concebe o ser através da imagem da luz, embora a sua luminosidade não seja total como uma clareira já dada, constantemente presente. A sua luz está vinculada à obscuridade, porém a luz obscura não elimina a claridade; é contraposta ao excesso de luz, que, segundo Amoroso (1990, p. 192-194), podemos identificar com a metafísica da luz. De acordo com Heidegger, mais originário que a luz do ser é o acontecer do ser. Para ele, a poesia é a abertura do ser, enquanto para Blanchot e Levinas ela é a destruição do ser das coisas. Para Heidegger, a obra-de-arte é, além de terra, mundo, ao passo que para Blanchot e Levinas a arte não tem um lugar no mundo, no espaço do mundo, nem no tempo do mundo da totalidade. Ela é o impossível. Blanchot possui uma concepção de escritura que é “desobra” e “fragmento”, com o que concorda Levinas quando diz que a arte é “um dizer de outro modo”. Todos esses conceitos resumem-se no que Blanchot chama de “Neutro”, conceito que pertence à atmosfera

do “depois da morte”, que denota distância, um anúncio de perda de sentido, de passividade radical do ser, de reação do ser à luz.

Heidegger, para Levinas, faz uma ontologia da luz, mesmo que coloque em juízo os pressupostos básicos da metafísica tradicional cuja luz está posta constantemente em ação, iluminando o ente e mostrando a sua presença como verdade. Em Heidegger, o que vemos é a luz que ilumina, porém, ela está atrelada à obscuridade, lugar que está aberto à luz mediante uma operação de esclarecimento e que atua num jogo com a luminosidade. O ente aparece quando se mostra a partir da abertura temporal do ser, cuja essência temporal está nas épocas ou nos períodos históricos. Como resulta o homem nesse lugar? O homem encontra-se na abertura do ser pela sua essência, ele está sempre em relação ao ser. Em *Ser e Tempo*, Heidegger chama o “ser-aí” de iluminado, ou seja, o ente que leva o nome de “ser-aí” é o iluminado por si mesmo, e não por outro ente distinto (PASQUA, 1993). O “ser-aí” está, portanto, aberto em relação a si próprio e aos outros entes (AMOROSO, 1990, p. 202-203-194). Na discussão de Levinas, o jogo de esconde-esconde promovido entre a luz e a obscuridade, no pensamento heideggeriano, tem na obscuridade a função de dar mais luminosidade à luz que, quando se faz ação, desvenda o ser, conta seus segredos e o expõe sob o domínio do “Eu”. A *luz obscura* se opõe à *luz radiante*, conferindo-lhe maior presença. Na convivência com a luz e com a obscuridade, temos simultaneamente o aparecer do ser, dos entes, ou a essência dos entes e o aparecer da presença, esclarecendo o presente. O desvelamento é, para Heidegger, o que pode conceder de possibilidade da verdade, ou seja, é a única dimensão na qual a verdade pode dar-se.

Pela idéia de “Infinito”, temos em Levinas a impossibilidade de o ser aparecer. Reconhecemos isso no “Rosto”, que se torna metáfora da presença do “Infinito”



como idéia de um “absolutamente Outro”. O ser não pode ser apreendido, não se configura como um conceito, pois, no pensamento levinasiano, o ser é o “absolutamente Outro” que em vez de permanecer na clareira está sempre na obscuridade. O ser aqui não pertence à essência do homem, ou seja, o homem não está em relação ao ser. A marca da infinitude está na transcendência do “Infinito” em relação ao “Eu” que o pensa. A obscuridade faz do “Infinito” uma relação que consiste em abordar um ser absolutamente exterior cuja “manifestação não é simplesmente o aparecimento de uma forma na luz, sensível ou inteligível, mas já esse *não* lançado aos poderes. O seu *logos* é: não matarás” (LEVINAS, 1967, p. 211).

Consideramos, então, que o ser para Levinas equivale à independência e à estranheza das realidades, enquanto que para Heidegger equivale à sua vinda à luz (no jogo da claridade e obscuridade); o ser para Heidegger é inteligibilidade, ao passo que para Levinas é mistério; para Heidegger, o ser é inseparável da compreensão do ser, é invocação da subjetividade e, para Levinas, é o “absolutamente Outro”, um “Infinito”, um estrangeiro que não se põe para compreensão.

Segundo Levinas, o fato de termos a perda do ser na obscuridade seria o mesmo que errar, caso relacionássemos isso à compreensão. Equivaleria a perder o centro ou abandonar-se à “magia do desvio” (BLANCHOT, 2001). Trata-se de esgotar-se na caminhada, não permanecendo nunca na claridade. Para Blanchot (2001, p. 64), significa “uma caminhada nas regiões fronteiriças e na fronteira da caminhada”. Assim, de acordo com Blanchot (2001, p. 64), essa caminhada não abre nenhum caminho, não responde a nenhuma abertura, não há luz; “o erro designa um estranho espaço onde o movimento de esconder-se e mostrar-se das

coisas perdeu sua força reitora”. Esse espaço em que reina o “murmúrio” não abre e não fecha nada. Nada é limitado. Porém, não temos horizonte, o qual pode ser os vestígios do murmúrio; nada pertence à “região” do desvelamento nem do encobrimento: “nem veladas, nem desveladas: eis sua não-verdade” (BLANCHOT, 2001, p. 68). Não há relação com a verdade, visto que ela destruiria o caminho do desvio que promove o desejo do “Outro” (Levinas), a paixão pelo “Outro” (Blanchot), a qual desejamos para além de qualquer satisfação porque o desejado “não colmata, mas produz” (LEVINAS, 1967, p. 212-213).

Como afirma Blanchot, estamos acostumados a falar do que “é”, do que aparece como clareira, nunca do que é obscuro. Falamos daquilo que fica e que se forma no que desapareceu, ou seja, o sentido, a idéia, o universal. Dessa maneira, temos o hábito de recuar diante do que morre. Blanchot (2001, p. 76) diz que “O recuo diante do que morre é o recuo diante da realidade”. Para ele, o conceito introduziu em nosso pensamento a negação da própria morte, a qual se dispõe a ser a clareira permanente. A arte, segundo Levinas e Blanchot, ao contrário do que pensa Heidegger, fala em nome do nada, do impossível, do obscuro, da economia do ser. É o “devir falante da própria morte”, como aponta Blanchot. Quando queremos a aparição do ser, o enigma é a morte, esse medo do que se vai, do que desaparece quando deveríamos ir para a realidade cadavérica e ficar com ela frente a frente para que pudéssemos ter a experiência (a única significativa para nossa existência) com o que é absolutamente desconhecido: a morte. Assim, o obscuro, o que se nega a vir à luz, não se furta à experiência, mas, como diz Blanchot (2001, p. 90), “é a experiência daquilo que não se deixa mais eliminar nem propicia retraimento ou recuo, sem deixar de ser radicalmente diferente”. Assim, o que resta é a relação com o exterior, o “Fora” do ser, a intimidade com o exterior, a paixão e o

desejo pelo exterior. O ser aqui deixa de ser a própria condição humana, como é para Heidegger, e já não mais existimos para compreender o ser, mas para ouvir o seu murmúrio. Blanchot (2001) diz que “algo estava, que não está mais aí”.

A relação do “Outro” como esse “absolutamente Outro” recebe uma luz quando a trabalhamos em oposição ao pensamento heideggeriano, daí retomamos algo já dito, mas agora de outra forma. A compreensão, segundo Levinas, ao se reportar ao ente na abertura do ser, confere-lhe significação a partir do ser. Para Levinas, isso significa cometer uma violência e uma negação contra o ente, negando-se à sua independência, e ele passa a depender de nós. O ente assim é instrumento, utensílio e meio. Mas o encontro com o ente que é *outrem* (“outrem é o homem”, é o “Outro”) não se dá, segundo aponta Levinas, sob o mesmo prisma. Ele não entra na abertura do ser, ou seja, não é a partir do ser em geral que outrem mantém uma relação conosco. Tudo o que vem dele como ser em geral<sup>17</sup> faz com que possamos compreendê-lo a partir de sua história, do seu meio e de seus hábitos. Contudo, não é possível compreender o “Outro” como “Rosto”, como ente, no “face-a-face”. Só o compreendo, como aponta Levinas, se o apreendo a partir do ser em geral como ente que se revela à luz da abertura do ser. Assim, “Outrem é o único ser que posso querer matar”. Podemos querer, porém, o “Outro” como “Rosto”, que é o que foge a isso, pois ele é o imediatismo do “não matarás”. Só mataremos o “Outro” e só o negaremos e cometeremos com ele uma violência se o entendermos na abertura do ser em geral como elemento do mundo em que nos encontramos. Enfim, só mataremos o “Outro” se não o percebermos como “Rosto” (LEVINAS,

---

<sup>17</sup> Diz Levinas (1997, p. 31-32): “Posso, é claro, ao matar, *atingir* um objetivo, posso matar, como faço uma caçada ou como derrubo árvores ou abato animais, mas, nesse caso, apreendi o Outro na abertura do ser em geral, como elemento do mundo em que me encontro, vislumbrei-o no horizonte. Não o olhei no rosto, não encontrei seu rosto [...]. Se as coisas são apenas coisas, é porque a relação com elas se institui como compreensão: como entes, elas se deixam surpreender a partir do ser, a partir da totalidade que lhes empresta significação.

1997, p. 31-32). Aqui o imediato é o bojo da compreensão, e o imediato é o “Rosto”. “A relação com o Rosto, acontecimento da coletividade – a palavra – é relação com o próprio ente enquanto puro ente” (LEVINAS, 1997, p. 32). O ente aqui é já invocação do “Rosto” e já palavra; o “Outro” é ente por excelência. A diferença é que o ente deixa de ser insignificante e não adquire significação, como em Heidegger, por significar através da clareira do ser. O “Rosto” significa “outramente”, e nele o ente é infinita resistência ao nosso poder.

Podemos dizer que, se para Heidegger o homem (*Dasein*) tem acesso ao sentido do ser por meio da sua finitude, para Levinas o acesso ao ser está na experiência do “Infinito” no ser (ou seja: na própria ausência do ser) e através do “Outro” como um “Rosto” do “Infinito”.

## **2.6 O tempo Infinito de Levinas e de Blanchot**

Para Levinas e para Blanchot, a questão do tempo não está em mostrar uma idéia de tempo, mas em falar do tempo mesmo. Na sua obra, *El Tiempo y el Otro*, Levinas (1993b) não apresenta o tempo como horizonte ontológico do ser do ente, mas como um modo para além do ser como relação do pensamento com o “Outro”, e mediante diversas figuras de socialidade ante o “Rosto” do “Outro” homem. Levinas (1993b) apresenta o tempo como a relação com aquele que, sendo um “absolutamente Outro”, não se deixa assimilar pela experiência e que, sendo um “Infinito”, não se deixa compreender. O tempo significa esse *sempre* do não, coincidência de uma relação que se torna distanciamento, mas também proximidade. Falamos de um tempo que não se temporaliza linearmente, entendido como transcendência ao “Infinito” do “absolutamente Outro”. O tempo aqui não é

visto a partir de um ser que está aderido a um ente histórico, mas visto a partir da relação com o “Outro”, entendido como “Rosto”. Aqui o ser não está preso à linha do tempo em que o futuro espera acontecer a sua presença, pois o “Outro” como “Rosto” é significação. Segundo Levinas (1997, p. 15), o “Outro” é significação “sem contexto nem horizonte nem fundo cultural [...]. O Outro é sentido por si só. Tu és tu absolutamente [...]. O Outro é o que não pode ser contido, que conduz para além de todo o contexto do ser”.

Para elaborarmos uma compreensão do tempo no pensamento levinasiano, parece-nos produtivo pensar a partir das posições de Heidegger sobre o tempo, que é de onde parte também o pensamento levinasiano a fim de elaborar uma outra proposta de tempo, afinada com toda a sua forma de pensamento.

Heidegger, por exemplo, põe em questão a noção de ser e a relação do ser com o tempo (esta é a base reflexiva de *Tempo e Ser*). O tempo compreendido a partir do ser como tempo é *ousia*, ou seja, significa a presença das coisas que estão verdadeira e permanentemente presentes, e não de passagem. O ser aqui é presença de seus diversos destinos epocais e de suas diversas formas. O ser é desocultação (espaço aberto no qual surgem o ser e o tempo) como abertura: presença. O ser é *desocultação* e *veritas*. O ser do ente é a base da ontologia, e o homem (no seu *Dasein*) se dá à compreensão do ser, sendo a essência do homem a sua existência. A compreensão do ser é o próprio tempo em que estamos diante da presença. O sentido do ser como presença significa que ele é compreendido em referência a um modo específico do tempo: o presente.

Levinas vai propor um modo de pensar o tempo que não se preocupe com o presente nem com o verdadeiro, ou seja, com o valor da verdade do presente. Não há nessa proposta uma intenção de dar uma outra forma para a presença, mas de

se pensar em um outro modo de conceber o tempo. O tempo é, para Levinas, a relação com o “Outro”, relação essa que interrompe e subverte o curso do ser. É a partir de todas essas questões que envolvem o pensamento da relação com o “absolutamente Outro” (com o “Rosto”) que Levinas vai elaborar o seu pensamento sobre o tempo, desde que o pensamento da relação com aquele que é “Rosto” exige um outro modo de pensar o tempo. Assim, observamos que a estrutura do tempo para Levinas não está definida pela primazia do presente ou pela repetição no jogo do claro e escuro, em que as coisas são temporalizadas sob a forma de acontecimento, pensamento que, segundo o filósofo, torna difícil a transcendência, pois tudo confirma sempre a presença do ser.

Levinas parte de Heidegger para elaborar o seu pensamento sobre o tempo (o tempo como estrutura interna do *Dasein*). Ou seja, o tempo é condição da existência humana. Porém, Levinas se distancia de Heidegger quando dá ao tempo a condição de irreparável. Em seu texto sobre o hitlerismo, Levinas (2001b, p. 8) afirma que

El tiempo, condición de la existencia humana es sobre todo condición de lo irreparable. El hecho consumado, arrebatado por un presente que huye, escapa definitivamente al dominio del hombre, pero pesa sobre su destino. Tras la melancolía del tierno fluir de las cosas, del ilusorio presente de Heráclito, está la tragedia de la inamovilidad de un pasado imborrable que condena la iniciativa a no ser más que una continuación. La verdadera libertad, el verdadero comienzo exigiria un verdadero presente que, siempre en el apogeo del destino recomience eternamente esa libertad.

Diante da catástrofe do hitlerismo, Levinas liberta o tempo do encadeamento histórico. O tempo não pode fazer do passado apenas uma continuação da história. A catástrofe condena a disposição do tempo de ser apenas uma continuidade – não há história – e pesa na existência humana. Ela faz do tempo um sussurro caótico, um existir anônimo, um existir sem existente (o “Há” levinasiano). O tempo é entendido

como ausência de tempo, como a relação mesma do sujeito com o “Outro”. Levinas (2001b, p. 9) diz que

El judaísmo trae este mensaje magnífico. El remordimiento – expresión dolorosa de la impotencia radical de reparar lo irreparable – anuncia el arrepentimiento generador del perdón que repara. El hombre encuentra en el presente con qué modificar el pasado, cómo borrarlo. El tiempo pierde su irreversibilidad misma. Se postra nervioso a los pies del hombre como un animal herido. Y lo libera.

O pensamento levinasiano passa pela desconstrução da presença. Ele abre a presença para além de si mesma. Se a presença do “Outro” como “Rosto” é o “Infinito” e vai para além do “Dito”, estamos, portanto, diante de um tempo “sem-tempo”. Segundo Levinas, estamos diante de um excesso que faz transbordar a idéia de limite, sendo essa idéia o que Levinas e Blanchot chamam de mistério. Para Blanchot, estaria aí o pensamento do impossível, do “Fora”, que transborda seus limites no tempo, o qual é, segundo Blanchot, a “dispersão do presente que não passa”. O incessante é um presente que mantém as coisas em suspenso, no espaço do aberto: um tempo sem antes nem depois.

Partindo de Levinas em contraposição a Heidegger, vemos no pensamento heideggeriano de *Tempo e Ser* que “ser” significa o mesmo que “presentar”. De dentro do “presentar” e da presença fala o presente, que constitui a característica do tempo junto com o passado e o futuro. Heidegger (1991, p. 206) diz que o “ser enquanto presença é determinado pelo tempo [...]. O ser permanece como pré-sentar, como presença determinada pelo tempo, pelo que tem caráter temporal” (HEIDEGGER, 1991, p. 213). Presentar é presentificar-se, desvelar-se, levar ao aberto. O tempo, por sua vez, também é determinado por um ser, ou seja, o tempo fala no ser como presença. Em Levinas, o “Outro” como “Rosto” não faz do seu ser *mostração*, o que nos faz dizer que o tempo aqui não é determinado pelo ser. Aqui o

tempo não se dá, do dar-se o tempo, nem se dá o ser, conforme alude Heidegger. Não há o dar-se como um destinar em que, como afirma Heidegger (1991, p. 213), mostrar-se-ia o apropriar-se “do ser como presença e do tempo como âmbito do aberto, no interior daquilo que lhes é próprio”, o acontecimento ou a apropriação. O “Rosto” suspende o tempo, pois ele é o “absolutamente Outro” em que o ser torna-se vestígio sem presença, torna-se ausência total, nem presente nem futuro: o vestígio não se marca no tempo, porém murmura constantemente a sua ausência. É a espera constante do que não chega porque nunca se tem hora, é o incessante. O “Rosto” não faz história.

Pesa aqui um conceito que aparece tanto em Levinas (1993b) como em Blanchot (2001): o conceito de paciência como uma temporalidade sempre deferida e como um espaço sempre desprezado, um tempo de espera sem fim. É a sensação de algo que é obscuro, cuja obscuridade não se dissipa, senão que se dá como obscuridade e que confere uma experiência “Outra”. Trata-se da experiência de um tempo concebido de maneira que a sua raiz não está no passado, mas no futuro, no tempo do deserto, em busca da Terra Prometida. Este tempo torna-se o tempo da paciência, um tempo do “futuro do Deus, sempre outro e sempre além do Deus”, um tempo “de outro modo que ser” (VITIELLO apud DERRIDA; VATTIMO, 2000, p. 155). Trata-se da concepção do tempo não mais concebido de maneira “circular”, como a concepção dos gregos, nem de maneira “linear”, como a concepção do cristianismo histórico, mas de uma concepção de tempo judaica. O tempo judaico não está centrado no presente, mas dá ênfase à terra a ser habitada que está sempre *por vir*. Toda cadeia do tempo fica, desse modo, suspensa no futuro. O presente por sua vez é deserto, assim, o deserto “não é um período de prova, mas um destino. É a



condição permanente do povo judeu. O deserto não é só errância, é também promessa.

Blanchot pensa no tempo nas obras de Beckett, em que os acontecimentos estão sempre deferidos ou privados de todo resultado. O tempo na experiência da impossibilidade, para Blanchot (2001, p. 90), é o tempo que está ali em outro tempo, é o tempo que

não se dá mais a partir do futuro como aquilo que junta ultrapassando, mas é a dispersão do presente que não passa, sem deixar de ser apenas passagem, nunca se fixa num presente, nem se refere a nenhum passado, não vai em direção a nenhum futuro: o incessante.

Escrever é entregar-se à fascinação da ausência de tempo, a esse tempo morto que não é o tempo comum, mas um “Fora” que precede e dissolve toda a possibilidade de relação, segundo Blanchot (1987). Mas o deserto para Blanchot não é só errância, como destino, é também promessa. Quando Blanchot (1987) pensa a arte como “deserto”, ele a pensa como lugar único em que a arte pode realmente nos dizer alguma coisa no seu paradoxal destino de nada poder dizer. Aqui pátria é deserto, ou seja, ausência. Rememoremos: “A coluna de fumaça que guia Moisés e Israel já é *encontro*. No deserto e somente no deserto, encontra-se o Deus-guia. Israel habita o errar (VITIELLO apud DERRIDA; VATTIMO, 2000, p. 154)”. Eis a condição permanente do povo judeu. Quanto a Deus, Ele mostra-se em sua ausência, aparece se ocultando.

Em seu texto *La Realidad y su Sombra* (2001a, p. 59), Levinas chama o tempo da arte de “entretiempo”, espaço em que a arte “es el movimiento de la caída más acá del tiempo, en el destino”, essa maneira única de temporalizar o tempo. Assim, o tempo que aparentemente é introduzido na imagem pelas artes plásticas, pelo cinema, pelo teatro ou pela literatura não altera o que na imagem é fixo, ou

seja, o fato de que na estátua ou na imagem se fixa um “eternamente” ou o fato de que os personagens de um livro ali estão, repetindo seus atos sempre do mesmo modo, encerrados e prisioneiros do conceito de eterno. Não é desse tempo que fala Levinas (2001a), mas da duração do intervalo, do entretempo. Levinas (2001a, p. 62) afirma que “La duración eterna del intervalo en que se inmoviliza la estatua difiere radicalmente de la eternidad del concepto – es el *entretiempo*, jamás acabado, que dura todavía – algo inhumano y monstruoso (LEVINAS, 2001a, p. 62)”. Com a idéia de entretempo, Levinas desfaz o pensamento bergsoniano da representação da continuidade do tempo como “essência mesma” da duração. Faz um corte no tempo, um espaço em que o tempo possui uma duração fixa porém fecunda, pois é ali que se aloja o “Há” levinasiano.

Para Levinas (1998a, p. 111-112), está claro que o tempo é constituído na relação com “outrem”. Sua dialética é a própria dialética da relação com outrem, ou seja, um diálogo que deve ser pensado em outros termos que os da dialética do sujeito só, mas na dialética da relação social que nos fornecerá, segundo Levinas, um encadeamento de conceitos de um tipo novo. Assim, o tempo é a inquietação do “Mesmo” pelo “Outro”, sem que o “Mesmo” possa jamais compreender o “Outro”. O tempo é esse “Outro” que não pode ser sincrônico ao “Mesmo”.

### 3 ENSAIOS SOBRE UMA ESTÉTICA DO “FRACASSO”

#### 3.1 Arte: esse “Outro do mundo”

El Otro puede resistir a mi intento de cerco, no por la extensión y la oscuridad del tema que ofrece a mi mirada, sino por el rechazo a entrar en un tema, a someterse a la mirada, por la eminencia de su epifanía.

Levinas, 2001a.

As idéias na arte, segundo Blanchot (1997, p. 10), após um determinado tempo “permanecem estranhas à generalidade de onde tiram a forma: elas parecem como exiladas, expressam-se de modo esquivo que não permite entendê-las, nem como expressão de um fato único, nem como a explicação de uma verdade universal”.

Blanchot se refere a essa sensação de que a arte prefere falar do mundo pelo avesso, fazendo desaparecer a versão real que encontramos no direito do mundo que nos rodeia. Quando o objeto artístico é o silêncio da passividade do ser, a tecitura do que é dito vai mais além e passamos a constatá-lo no avesso do que foi tecido. Daí o objeto passa a dizer pelo que não foi dito, mas pelo que se faz presente. Ou seja, há aí um silêncio falante, e toda a estrutura da produção artística carrega em si a passividade do ser. Nessa observação de Blanchot está a realização de toda uma filosofia desenvolvida por Levinas, a filosofia do “Outro” como um “absolutamente Outro” e que na arte de nosso tempo se plenifica como singularidade essencial. A arte é, então, a expressividade radical desse pensamento.

Voltado aos estudos literários, Blanchot constata que a poesia faz da crise a sua situação própria, pensamento também expressado por Agamben (2005, p. 51-52) ao afirmar que

a poesia moderna – de Baudelaire em diante – não se funda em uma nova experiência, mas em uma ausência de experiência sem precedentes. Daí a desenvoltura com a qual Baudelaire é capaz de colocar o *choc* no cerne do próprio trabalho artístico.

Se pensarmos a partir de Blanchot (1987), o problema do *choc* está, então, em esperarmos da arte um retratamento do real. E, ainda, como alerta Agamben (2005, p. 52), de estarmos acostumados a pensar que a experiência está

voltada primeiramente à proteção contra as surpresas, e o produzir-se de um choque implica sempre em uma brecha na experiência. Fazer experiência de alguma coisa significa: subtrair-lhe a sua novidade, neutralizar o seu poder de choque [...]. Em Baudelaire, um homem que foi expropriado da experiência se oferece sem nenhuma proteção ao recebimento de choques.

Dessa forma, a arte contemporânea está vinculada a uma produção que se faz na passividade do ser e que instala um abismo como um “absolutamente Outro” entre nós ou trata-se dessa expropriação da experiência à qual se refere Agamben (2005). Ela marca em si mesma o vestígio, o rastro do “absolutamente Outro”.

Pensar a arte contemporânea a partir daí é dar especial atenção ao fato de que ela sai dos moldes estabelecidos e que podemos vislumbrá-la como exterioridade radical, e não como coincidência e intimidade. Estamos diante da expressividade como “Infinito”, da alteridade secreta que não se dá como fenômeno. A desaparecimento do real passa a ser, então, o lugar da aparição do “Outro” como “Infinito”, como um desconhecido. Dessa forma, o “Rosto” do “Outro” está no ininteligível (na morte do real), na “outridade” da arte. A ausência do ser é a solidão da obra, que é o interminável, o incessante, como aponta Blanchot (1987), ou o

“Infinito”, como nos diria Levinas (2000). Para Levinas (2001, p. 46), “el arte no conoce un tipo particular de realidad – taja sobre el conocimiento. Es el acontecer mismo de oscurecimiento, un atardecer, una invasión de sombra”. A arte não pertence à ordem da revelação.

A arte é um “Outro do mundo”, portanto, quando ela deixa de pertencer ao domínio em que se deva exprimir a exatidão e a certeza das coisas, ou quando ao *dizer* o mundo ela não aposta mais nas certezas e prefere falar desse mundo como ruído. A arte reafirma constantemente um lugar onde ninguém fala, onde nada se revela, onde o fracasso é fecundidade, onde a obra se realiza na sua própria impossibilidade e passa a pertencer ao meio indeterminado da fascinação. Trata-se de uma impossibilidade que para Blanchot (2001, p. 92) não é nem afirmação nem negação do ser, mas que “desde sempre precedeu o ser” e não se entrega a nenhuma ontologia. É, então, a experiência do que não cessa de exceder e sobre a qual não temos controle. É uma relação com o que é exterior, relação sem relação que é paixão, que não se deixa dominar. A obra como o “Outro do mundo” transforma-se para Blanchot na fascinação em si mesma pelo exterior, pelo “Infinito”, e o nosso desejo de arte pode ser desejado também como ausência.

Para Levinas (2001a, p. 51), a fenomenologia da imagem erra quando não leva em consideração a ausência e quando insiste na transparência. Na fenomenologia da imagem, segundo Levinas, a intenção de quem contempla a imagem é ir, através dela, diretamente ao mundo que ela representa. A representação, para o referido filósofo, não expressa mais do que a função da imagem que ainda está por determinar. Levinas (2001a, p. 51-52) diz que “Nuestra mirada en la imaginación va, pues, siempre hacia afuera, pero la imaginación modifica o neutraliza esta mirada: el mundo real aparece en cierta medida entre

paréntesis o entre comillas”. Isso supõe a opacidade da imagem. Porém, a imagem não é uma realidade independente que se assemelha ao original. A imagem plantea, segundo Levinas, uma semelhança não como resultado de uma comparação entre ela e o original, mas como “movimento mesmo” que a engendra. “La realidad no sería solamente aquello que es, aquello que ella se desvela en la verdad, sino también su doble, su sombra, su imagen. Del ser no es solamente él mismo, se escapa” (LEVINAS, 2001a, p. 52).

Levinas (2001a) explica a semelhança entre a arte e a realidade de modo peculiar. Segundo ele, uma pessoa é o que é, porém há nela algo que escapa sob a identidade de sua substância, algo que não capturamos nunca. Na “fissura” de seus gestos, de sua pele, de seu olhar, há sempre um mistério. Da mesma forma que podemos dizer que a pessoa leva em seu rosto, ao lado de seu ser com o qual coincide, a sua própria caricatura, ou, podemos também dizer, a “semelhança” entre realidade e imagem. Dizemos, então, que a coisa é ela mesma e é a sua imagem, e que a relação entre a coisa e a sua imagem é de “semelhança”, porém nunca em comparação ao original. É dessa maneira que a arte é o “Outro do mundo”, um “absolutamente Outro” e, paradoxalmente, uma “semelhança”, a “filialidade” levinasiana. São, portanto, tais indagações que fazem Levinas (2001a, p. 54), questionar a Fenomenologia e dizer que a arte não nos conduz para além da realidade dada, mas, de certo modo, “más acá”. Daí a idéia de sombra, de um duplo essencial da realidade por sua imagem. A realidade traz consigo a sua própria alegoria, a arte, que, por sua vez, realiza essa alegoria através da imagem na simultaneidade entre o ser e o seu reflexo (sombra), noção que permite à filosofia levinasiana situar, na passividade do ser, a semelhança. Esta última, então, não é a identidade entre o ser e uma idéia, mas a estrutura mesma do sensível como tal. O

ser é semelhança quando, longe de triunfar na “clareira”, obscurece e despende a sua essência inapreensível.

Dessa forma, como “Outro do mundo” a arte realiza o “Infinito” que aparece no “Rosto” (no que são formas, mas que não se reduzem nelas), causando o “estranhamento” por permanecer no desvio (no “Fora” blanchotiano) e que se define em Levinas como ético. É, portanto, na fenda que o conceito de semelhança abre que a arte se realiza com experiência como uma realidade “Outra”, essa ambigüidade radical.

Blanchot diz que Mallarmé buscou incessantemente o ponto em que a palavra coincidia com a sua desapareição, em que toda realidade se dissolvia pela força da arte, sendo a ambigüidade radical o “Fora”. Em *O Espaço Literário*, Blanchot (1987) destaca a ambigüidade da palavra, em que o sentido sempre escapa na impossibilidade de o compreendermos definitivamente, o que faz dela um “Infinito”. Assim, também pensamos a imagem nas artes plásticas, ou no objeto plástico, em que a imagem nunca pode ajudar a recuperar idealmente a coisa. O objeto não nos dá nunca a realidade, ou seja, a imagem ou o objeto nos remetem não à coisa ausente, mas à “ausência mesma” como presença. O pertencimento da imagem ao mundo se dissipa, sendo ela passividade sem valor significativo ou efetivo, sendo ela fascinação da indiferença que, de algum modo, acaba fazendo-a “significativa”. Ou seja, nada tem sentido, mas na imagem tudo parece ter “sentido” infinitamente. Ela é fascínio e instaura o “Desejo”. Blanchot (1987, p. 22-23) pergunta: por que fascínio? E responde:

Ver supõe a distância [...] significa que essa separação tornou-se, porém, o que nos fascina, nos arrebatou o nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza “sensível”, abandona o mundo, retira-se para aquém do mundo e nos atrai [...].

Para Blanchot (1987, p. 23), o fascínio é esse olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira é visão,

visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – nunca visão que não funda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna.

Ser esse “Outro do mundo” é a essência da arte. Isso significa que ela, ao pensar e dizer o mundo pelo avesso, faz da morte o seu domínio, torna-se “Dito” essencial. Nas palavras de Blanchot (1987), faz desaparecer as coisas comuns do cotidiano, tal qual as abordamos no dia-a-dia para distanciá-las, para torná-las alusivas, sugestivas e evocativas. Apreende o mundo pela ausência, como sugere Blanchot (1987, p. 34-35). Na arte, “o mundo recua e as metas cessam; nela, o mundo cala-se; os seres em suas preocupações, seus desígnios, suas atividades, não são, finalmente, quem fala”.

Pela imagem poética já não somos mais devolvidos ao mundo nem como metas nem como abrigo nem como esperança. Os seres se calam, há uma ausência de deuses, um anúncio de morte, e sondar as imagens para o artista plástico pode ser uma experiência tal qual descreve Mallarmé (apud BLANCHOT, 1987, p. 31): “Ao sondar o verso a esse ponto, encontrei, lamentavelmente, dois abismos que me desesperam. Um deles é o Nada [...]”. Diz Blanchot: “Na ausência de Deus, o Outro é a sua própria morte”. A ausência de Deus é a metáfora de um tempo de desamparo, um tempo “sem-tempo”, em que as imagens tomam a aparência do desaparecimento dessa ausência e mostram um avesso do mundo enigmático, pois tais imagens não existem à maneira de uma coisa ou de um ser, em geral. Porém, se preferimos dizer que a ausência acontece, devemos frisar que seu acontecer não é como o de qualquer coisa, pois ela se afirma em nosso meio como uma atividade



completamente diferente de qualquer outra que conhecemos: ela é a experiência do diferente.

Para Blanchot (1987, p. 12), a obra nos diz que “é” e nada mais. Fora disso, não é nada. Ou a experiência radical do diferente é esse “Outro do mundo”. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Na sua solidão, nessa exigência de prova e ao mesmo tempo nessa carência de uso, está a sua “eticidade” quando deixa vestígio no vazio silencioso da obra, o “Infinito” do “Outro” da realidade. Mas Blanchot (1987, p. 12) esclarece que firmar a obra como solitária não significa que ela seja incomunicável, que lhe falte leitor, mas aquele que com ela mantêm contato entra “nessa afirmação da solidão da obra”, tal como aquele que a faz “pertencer ao risco dessa solidão”. Essa solidão é uma afirmação do “Infinito”, que “faz dela o lugar fechado de um trabalho sem fim”, um desconhecido, um sempre inacabado para si próprio (BLANCHOT, 1987, p. 12).

A obra na ausência do ser torna-se o avesso do mundo com o qual não tínhamos contato. Ela é presença em que “se aflora a ausência pela qual a proximidade não é simples coexistência e repouso, mas o próprio não-repouso, a inquietude” (LEVINAS 1967, p. 281). É o lugar para onde o significado foge sempre, mas deixa um vestígio que se transforma em “Desejo”.

O “Outro do mundo” não se concretiza nunca num termo, pois está sempre contestando a sua própria presença. Assim, a obra é a expressividade do “Rosto”. O lugar onde o “Infinito” aparece não é um fenômeno, e sua presença nunca se resume na apresentação e no aparecimento, mas na presença de uma ausência. Não falamos de um movimento intencional que tende ao preenchimento bem como não podemos falar de “clareira”, mas de ausência, que faz do seu lugar um não-

lugar, um “Rosto” que se faz lugar do vestígio, *epifania* que se constitui proximidade. Ser esse “Outro do mundo” é realizar a epifania da exterioridade radical.

Trata-se de proximidade que não é simples coexistência, mas pura inquietação diante do enigma que é essa presença da ausência. O vestígio no qual o “Rosto” se compõe não se reduz ao signo, como aponta Levinas (1967, p. 286), pois o signo e sua relação com o significado já se encontram tematizados. O que interessa não é a tematização de uma relação, mas a própria relação em si. Na arte, o que interessa é, como afirma Blanchot (1987), “ela mesma” e nada mais.

Para Blanchot (1987, p. 163), essa economia do ser, essa passividade do ser na obra-de-arte vai nos trazer uma experiência noturna, visto que na noite é onde tudo desapareceu. A noite é para Blanchot (1987, p. 163) essa economia do ser, é onde o “tudo desapareceu” aparece. É a extrapolação radical do que escapa para o exterior. É, então, a *outra noite*, onde se cumpre a verdadeira imagem da arte como um “absolutamente Outro” do mundo. Blanchot (1987, p.163) considera a noite como o aparecimento do “tudo desapareceu”, que é vestígio do “Outro” que se faz “Rosto”, e o “invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver”.

Esse distanciamento do ser em relação ao objeto pensado por Blanchot como a “outra noite” tem em Levinas (2001a) uma semelhança com o conceito de ritmo. Para melhor compreender esse conceito, é necessário um desligamento do conceito de ritmo conferido às artes sonoras e também é preciso tratá-lo como uma categoria estética geral. Porém, o que podemos conservar do ritmo em relação às artes sonoras é que este apresenta “una situación única en la que no se puede hablar de consentimiento, de asunción, de iniciativa, de libertad – porque el sujeto ha sido llevado por el ritmo. Forma parte de su propia representación” (LEVINAS, 2001a, p. 48-49). O ritmo na música realiza em sua pureza a desconceitualização da

realidade. O som é por excelência a qualidade mais desligada do objeto. Podemos pensar a idéia de ritmo para a imagem no sentido de interesse e desinteresse; ela é interessante sem nenhuma utilidade, é interessante no sentido de fascinação. A musicalidade que Levinas infere à imagem significa vê-la em sua separação a respeito da realidade, significa a sua sombra como esse “Outro do mundo” que está situado no “entretempo”, ou seja, na radical passividade do ser.

Sintetizando o que expusemos até então podemos definir a arte pensada como um “Outro do mundo”, como uma produção característica de um tempo em que a arte resolveu não ser mais o espaço da luz, mas o espaço da obscuridade, espaço fatal da perda, do desejo, da embriaguez, do extravasamento. Assim, a arte considerada como esse “Outro do mundo” é uma produção sem horizonte de sentido, sem discurso possível, não tematizável, ilegível. Digamos que o procedimento da arte consiste em substituir um objeto por sua imagem, porém, como afirma Levinas (2001a, p. 47),

Imagen y no concepto. El concepto es el objeto *captado*, el objeto inteligible. Ya por la acción misma, mantenemos con el objeto real una relación viva, lo captamos, lo concebimos. La imagen neutraliza esta relación real, esta concepción original del acto. El famoso desinterés de la visión artística – en el que se detiene de hecho el análisis corriente de la estética – significa, ante todo, una ceguera ante los conceptos.

O “Outro do mundo” é, portanto, o “Infinito” que vemos no que se faz “Rosto” no “frente-a-frente” com ele, ali onde todo “Infinito” é radicalmente ético. Daí surge a “impossibilidade” da representação de qualquer tematização.

### 3.2 “Infinita” Assemblage: Farnese de Andrade

De tanto acumular mistérios nulos e monopolizar o sentido, a vida inspira mais pavor que a morte: é ela a grande desconhecida.

Cioran, 1989

A noção de “Rosto” como expressividade ou epifania, por onde surge a idéia de “Infinito”, abre através do pensamento levinasiano outras perspectivas para abordar a arte na contemporaneidade, pois parte de uma noção de sentido anterior à nossa *Sinngebung* (doação de sentido) e independente de nossa iniciativa e de nosso poder. Parte, portanto, da noção de imediato, a qual tem a anterioridade filosófica do ente sobre o ser, filosofia que se opõe à ontologia moderna, pois dizer que o ente só se desvela na abertura do ser é nunca estar diretamente com o ente como tal. Assim, a idéia de “contato” com a obra-de-arte contemporânea não representa o modo original do imediato, como sugere o pensamento levinasiano para o que é “Rosto”. A palavra “contato” é, já no pensamento levinasiano, tematização e referência a um horizonte. Dessa forma, a relação com o imediato é, para Levinas, o “frente-a-frente”. Por isso, com o que é “Rosto” estamos sempre frente a frente, e não no contato. Na arte contemporânea partimos desse lugar: não estamos nunca no contato de entrelaçamento, mas no “frente-a-frente”. Levinas propõe a idéia de “Rosto” para fugir de qualquer noção que insinue a possibilidade de captar o ser na condição de um “absolutamente Outro”, cuja integração com o “Eu” seria uma crueldade desde que ignora o “Outro” como tal, submetendo-o aos prazeres do “Eu” (do “Mesmo”). O “Rosto” é o lugar da exterioridade e da transcendência, ou seja, o conceito dessa transcendência exprime-se pelo termo “Infinito”, que não aceita nenhum conteúdo que se imponha sobre o “Outro”. O “Infinito” que se apresenta no “Rosto” rompe com a totalidade e torna possível uma

significação sem contexto. Assim, o “Infinito” é o extravasamento do pensamento que o pensa e nesse extravasamento produz a sua própria significação, que se torna uma significação sem significação, visto que apresenta apenas o vestígio do ser, o seu murmúrio (LEVINAS, 2000, p. 12-13).

Firmamos com a obra-de-arte contemporânea pensada como “Rosto” uma relação transcendente, ou seja, não nos fundimos com ela, mas preservamos no “frente-a-frente” um diálogo sem-diálogo. Ela carrega essa idéia de “Infinito” mesmo inerente ao fato de ser obra, carrega a rebeldia do ser contra o que se impõe como poder a fim de representá-lo. Essa rebeldia levinasiana e blanchotiana do ser encontra proximidade com a abjeção de Julia Kristeva, referenciada na obra *Poderes de la Perversión* (1988, p. 7), quando a autora afirma que:

Hay en la abjección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, my cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir.

*Hiroshima* (1966-72), assemblage de Farnese de Andrade (Figura 1), por exemplo, pode ser pensada através do conceito de “Infinito” que recuperamos tanto de Levinas como de Blanchot, ou como *abjeto*, se quisermos usar o conceito de Kristeva (1988), visto que esse conceito carrega uma determinada semelhança com o “Infinito”.



**Figura 1** - *Hiroshima* (1966-72) - Assemblage de Farnese de Andrade

Esta obra perturba uma identidade, um sistema, uma ordem, pois não respeita limites ou regras. Ela possui uma afinidade com a perversão, desde que há como fazê-la objeto de nosso conhecimento, ou seja, não há como reduzi-la à medida de nosso olhar que “contempla”. Como “Infinito”, essa obra nos provoca e torna-se “Desejo” pelo que provoca. Fascina pelo horror que causa e pela forma que apresenta.

O “Desejo”, conceito levinasiano gerado no “frente-a-frente” com a assemblage, faz com que adotemos *um pensamento que pense sempre mais do que pode pensar*, um pensamento que mais questiona do que resolve, mais se angustia do que se acalma. O “Desejo” que desperta o “Infinito” reconhece que o real não deve determinar-se apenas na sua objetividade histórica, nos relatos, nas teorias, nas biografias, mas a partir principalmente do segredo (do murmúrio do ser) que interrompe a continuidade do tempo histórico e confere ao real um tempo sem tempo (LEVINAS, 2000, p. 42).

Quem dá essa idéia de “Infinito” para a obra *Hiroshima* (1966-72), de Farnese de Andrade, não é o nosso olhar de contemplador, mas a própria obra, ou seja,

*Hiroshima* é o próprio “Infinito”. Queremos dizer com isso que o que postulamos para essa obra não é uma idéia de “Infinito” *a priori* ou de movimento. Levinas (2000a, p. 49) diz que é

parte do pensado e não do pensador. É o único conhecimento que apresenta esta inversão – conhecimento sem “a priori”. A idéia de Infinito revela-se, no sentido forte do termo. [...]. O Infinito não é “objeto” de um conhecimento – o que o reduziria à medida do olhar que contempla – mas o desejável, o que suscita o Desejo, isto é, o que é abordável por um pensamento que a todo instante pensa mais do que pensa.

O “Desejo” é a única medida para o “Infinito”, é ele que mede a infinitude do “Infinito”. O “Desejo” é, então, uma aspiração animada pelo desejável.

*Hiroshima* se oferece a nós. Oferecer-se é ser objeto de desejo, e *Hiroshima* é geradora de fascínio. Todos os elementos de sua estrutura formal nos parecem familiares: uma caixa de madeira com portas de vidro, um tronco de madeira, bonecos de plásticos e um ovo de madeira. Porém, dispostos da forma em que se mostram, tudo ali assume uma estranheidade assustadora. A estrutura formal elaborada por Farnese é a expressividade do “Rosto” (um “Infinito”) e nos impede de dizer que podemos representar para nós mesmos o que estamos contemplando. O que se faz “Rosto” em *Hiroshima* não se limita à sua estrutura, mas está além, está no murmúrio do ser que parece ter sido exorcizado, nos bonequinhos incinerados, na madeira ofendida pela incrustação da morte por fogo, da fecundidade do ovo de madeira que talvez sim, talvez não, murmure uma vida. Nada ali conhecemos ou podemos conhecer. Nada ali nos é comum. Tudo ali muda o curso de nossa caminhada pela impossibilidade, pelo confronto com o “Rosto”. *Hiroshima* “fala”, mas “fala” da infinita distância que nos separa.

Mas o que nos ensina essa assemblage? Nos ensina sobre o abismo da interpretação. O mundo fica absorvido no mistério de todos esses objetos que se

transformam não em “mostração” de verdade, mas no que se dá o direito de nos confrontar como um “absolutamente Outro” em nosso meio. É sem dúvida um objeto transtornado que parece não saber ele mesmo as origens de suas formas. É uma forma “Infinita” que se faz “Rosto” através dos objetos mórbidos e do visceralismo explícito. Ali se instala um mistério que não vem dos objetos em si, mas no que ali se instala como mistério e faz do artista um perseguidor constante do abismo, um construtor de enigmas, construtor de vestígios da morte e da mutilação, alimentador do vagido de um sofrimento sem fim. São produções que, na rebeldia do ser que reage à luz, marcam com a fenda (tal qual a fenda da madeira, nessa matéria) uma experiência com o “diferente”. A fenda transforma a matéria em desastre.

Tudo isso faz da assemblage *Hiroshima* uma estrangeira que não sabemos de onde vem e que não podemos mais colonizar ou fazer dela prestadora de serviços, pois, como fazê-la servidora de qual segmento se ela não mostra seus préstimos? Como “infinita”, essa assemblage não é signo, visto que o seu modo de significar é anterior a qualquer sistema de signos. Para que serve essa obra? *Hiroshima* pode ser pensada, talvez, como testemunho. Ela testemunha, porém, de outra maneira, ou seja, nunca pela clareza das declarações.

O modo de expressividade por excelência de nosso tempo é o testemunho. Porém, trata-se de um testemunho nos moldes que sugere Shoshana Felman (apud SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 71), isto é, testemunho que não pode ser reduzido à sua noção familiar, em que “os textos que testemunham não relatam os fatos simplesmente, mas deparam-se – e nos fazem deparar – com a estranheza”. Não é um testemunho por meio do qual possamos dizer que a obra é autobiográfica. O testemunho aqui é um desconhecido e causa estranhamento, está posto na obra como o “Outro”. Não posso “poder” tanto sobre a obra a ponto de dizer



o que ali pertence ou não à vida de Farnese de Andrade. Não posso “poder” sobre essa estrangeira, que faz parte da “primeira noite”, essa noite que vem depois do dia, a noite da natureza, citada por Blanchot. A gestação dessa noite deu-se na “outra noite”, portanto *Hiroshima* preserva o mistério da noite que é abismo. Diante de *Hiroshima* ficamos sem saber ao certo o que é um testemunho, ou já não mais sabemos se ele é o que achávamos saber que ele era.

Em *Hiroshima* o testemunho é um desafio, é o próprio “Infinito”. O testemunho, portanto, permanentemente em relação ao abismo e por não ser um simples relato, fala muito mais do que pode falar, é o transbordamento, ultrapassa o individual. Há uma “outridade” nessa assemblage que nem o artista domina totalmente. Isso nos faz lembrar a frase de Elie Wiesel, citada por Shoshana Felman (apud SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 71): “Eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam, mas sim para que vocês saibam que vocês nunca o conhecerão”. É com essa idéia de testemunho que estamos concordando, o testemunho como o inexprimível, como “Rosto” do “absolutamente Outro”. *Hiroshima* faz um caminho obscuro na fragmentação nos objetos ofendidos pelo fogo e pelas fendas, que, aparentemente desconectados, omitem o seu destino final. O que testemunha *Hiroshima*? Esta obra-de-arte atesta que nem sempre a capacidade de testemunhar é possível diante do trauma, que o silêncio não implica em emudecer, já que o que se faz murmúrio é a sua condição suprema de possibilidade.

O “frente-a-frente” com *Hiroshima* é o terror imediato, o qual impede toda uma apreensão, é a comoção do caos. O “Rosto” é esse lugar movediço que a obra sugere, morada do “Infinito”, na dissimulação (equivoco), na ausência de coerência, no “aberto” para a morte, para a “outra noite”. *Hiroshima* é uma obra “fracassada”, “errante”, “testemunho que não fala claramente de fatos”, “Infinito”, características da

expressividade do “Rosto” diante da qual, como diz Levinas, “já não posso poder”. Porém, não é o caso de medirmos força com *Hiroshima* ou de dizer que há nela uma grande resistência, já que a resistência com a qual estamos frente a frente é ética, visto que diante dela não cabe o nosso domínio. O “Infinito” que mostra a expressividade do “Rosto” nos impede de atingir essa crueldade e nos põe diante da impossibilidade. Assim, devemos entender essa resistência como o lugar onde o “Infinito” estabelece a sua própria dimensão.

A exterioridade do ser “Infinito” que se manifesta na resistência da obra nos proíbe de qualquer conquista. Com a idéia de “Rosto” e de “Infinito”, Levinas nos mostra que o que está “para além” de nossa interpretação faz parte de nossa experiência no mundo e que a arte contemporânea “fala” pelo silêncio que gera desconforto. Dessa maneira, é que podemos atribuir a *Hiroshima* a noção de “Rosto”, pois, como aponta Levinas (1967, p. 211), “Chamamos *Rosto* à manifestação daquilo que se pode apresentar tão diretamente a um “Eu” e, dessa forma, tão exteriormente”. O que é “Rosto” e se faz arte está presente justamente na recusa de seu conteúdo, dessa exterioridade que é em si mesma ética. Assim, para o que se determina como “Rosto”, a obra de Farnese tem sentido a partir de *si mesma*. Segundo Levinas (2001a, p. 79), a expressão,

El rostro es la presentación del ente, como ente, su presentación personal. El rostro no descubre el ente ni lo recubre. Más allá del desvelamiento y del disimulo que caracterizan a las formas, el rostro es expresión, la existencia de una substancia, de una cosa en si [...].

Isso não quer dizer, conforme aponta Levinas (2001a, p. 46), que a expressividade assim pensada situa a arte acima da realidade, ou que justifique necessariamente a estética acadêmica da *arte pela arte*, que “no le reconoce

maestro alguno; immoral en la medida en que libera al artista de sus deberes de hombre y le asegura una nobleza pretenciosa y fácil”.

As assemblagens de Farnese pertencem à “outra noite” blanchotiana, uma noite que não acolhe nem se abre, mas que tampouco se fecha. As assemblagens são a “outra noite” pela sua obscuridade, um outro modo do qual Blanchot lançou mão para pensar o “Infinito”. Nada ali se abre, estamos no espaço da sombra. São pedaços de escombros que o artista colhe em suas caminhadas e depois os reúne numa estrutura que para ele próprio se configura como enigma. Porém, como vestígio, deixa uma espécie de rastro (um ruído) que avisa que o artista foi à profundidade, ao abismo, ao “murmúrio”. São esses escombros que fazem parte da “primeira noite”, uma construção do dia, dos quais Farnese se apropria para fazer deles a sua intimidade. O artista acumula no dia esses destroços, e na noite, “na outra noite”, ele obtém o “Infinito” quando faz da obra “o Outro do mundo”, quando faz dela um “Rosto” (expressividade do “Infinito”).

Farnese faz o que Blanchot diz ser necessário a todo artista, ou seja, viver no dia e trabalhar para o dia. Porém, Blanchot (1987, p. 170) diz que “trabalhar para o dia é encontrar, no final, à noite, é fazer então da noite a obra do dia, fazer dela um trabalho, uma morada, é construir a toca – e construir a toca é abrir a noite à outra noite”. Farnese soube, a nosso ver, correr o risco de entregar-se ao não-essencial. Soube ouvir o eco de seus próprios passos, porém “o eco é-lhe devolvido como imensidade sussurrante, rumo ao vazio, e o vazio é agora uma presença que vem ao seu encontro” (BLANCHOT, 1987, p. 169).

Nas madeiras desgastadas, nas andanças pela “primeira noite”, nas cabeças de bonecas queimadas uma a uma, nas fotos resinadas de seus pais que incrusta na madeira, a qual por vezes vem cravejada de parafusos de onde jorra o sangue,

forma-se o “Rosto”, que é epifania e expressividade do “Infinito”. As chagas e as fendas que Farnese abre em talhes duplos marcam os horrores de um ser que não consegue dizer-se porque, de tão fragmentado e golpeado pela força impositora do “Eu”, permanece infinitamente na sombra. Todo esforço de Farnese é, então, voltado para caminhar sempre na direção do inominável, de um lugar do que é sem importância, caminhar para o abismo do “Infinito”. Farnese faz da assemblage o próprio “Infinito”.

Se Farnese escolhe a “outra noite” (esse “Infinito”) como morada, é porque a sua vida exige isso, e a assemblage é profundidade, lugar onde o ser se dissimula, é profundidade que é a pura perda do ser, movimento problemático que a clareza do dia condena como loucura ou como expiação do desmedido. Sem suportar o enigma do “Rosto” que realiza a epifania da expressividade do “Infinito”, a crítica de arte se vê impelida a falar das assemblagens a partir da biografia de Farnese. As assemblagens passam a ser explicadas através de uma personalidade bipolar, de uma relação conflituosa com a mãe ou ainda através de uma sexualidade conturbada. Pensar a partir daí é roubar-lhes a fecundidade da impossibilidade e dar-lhes a certeza da possibilidade, do que não se configura como diferente por medo de abandonar a luz, preferindo a existência conhecida antes que a existência desconhecida e obscura.

As “hereditariedades”, as influências na obra do artista, como ensina Merleau-Ponty (2004, p. 136),

são o texto que a natureza e a história lhe deram para ser decifrado. Elas fornecem apenas o sentido literal da obra. As criações do artista, bem como de todo homem, impõem a esse dado um sentido figurado que não existe antes delas. Se nos parece que a vida [...] trazia em germe sua obra, é porque conhecemos a obra primeiro e vemos através dela as circunstâncias da vida, carregando-as de um sentido que tomamos emprestados à obra.

Assim, a “primeira noite” não explica a “outra noite”, mas é certo dizer que elas se comunicam ou, dizendo de outro modo, que o ser da “primeira noite” faz a sua toca na sombra da “outra noite”, pura economia e passividade. Na “outra noite” é gestado esse “Outro do mundo”, que são as assemblagens de Farnese de Andrade. Essas assemblagens são vestígios deixados na aparência do desaparecimento do que se faz murmúrio incessante, o “Há”, a morte.

Na assemblage chamada *Sem Título* (1986), ilustrada na Figura 2, Farnese funda a experiência com o inominável. Não é de se estranhar que ele próprio a denominou *Sem Título*, mas não é a ausência de título conferida pelo artista que a faz inominável, mas sim a sua presença como “Infinito”.



**Figura 2 - *Sem Título* (1996) - Assemblage de Farnese de Andrade**

Farnese faz dessa assemblage um mutismo “Infinito”. Armário em que o “Há” levinasiano aparece, escolha do aberto e do fechado, do positivo e do negativo, a simultaneidade dos antagônicos, uma face do mundo que não está ao nosso dispor.

A referida obra é em si mesma um recuo do mundo, pois dele conserva o “murmúrio” e o fracasso do artista na tentativa de dizê-lo.

*Sem Título* (1986) apresenta uma canoa dentro de um armário. Será? Ou algo além disso? Na verdade, apresenta uma fenda profunda que mais parece uma grande vagina, com o seu interior ensangüentado. Guardada num grande e grotesco armário, nega-se a dizer o seu enigma. Apenas coloca-se: “Eis-me aqui”. Transgride quando mantém as suas portas fechadas, resguardando uma intimidade, mas transgride mais ainda quando as mantém abertas. A metáfora do aberto é “visibilidade”. Aqui, porém, a visibilidade é invisibilidade radical. Abertas as suas portas, o mistério não se mantém, pois se radicaliza, torna-se invisibilidade pura que afirma a transgressão dos tabus. Não dá respostas. Resta o confronto de uma grotesca forma que se põe, no dilaceramento, no excesso que transborda na agressão à madeira velha e no sangue que faz sentido unicamente como desmedida. Somos confrontados pelo inesgotável, pelo excesso.

Farnese cumpre o que Blanchot (1987) diz fazer todo artista comprometido com a profundidade. O artista faz a sua morada na ausência de Deus e de deuses, nesse lugar onde a arte é pura ausência de respostas. Vamos, assim, ao insondável pela arte, da mesma forma que vamos ao insondável pela morte, pois, se a morte nos deixa atônitos por ser essa impossibilidade absoluta, desde que somos desarmados de todo *a priori*, a arte, por sua vez, não nos coloca em situação diferente. Ela nos joga violentamente no abismo. As assemblagens de Farnese de Andrade são a própria ausência de obra, é a “desobra”, o centro descentrado, o que chamamos “Infinito”.

A infinitude da assemblage é promotora do exercício da transgressão, que é, segundo Bataille (2004, p. 31), a relação com o erótico. Para o autor, o que está em

jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas, ou seja, dessas formas da vida social que fundam a ordem e estão aí para confirmar os fundamentos. Assim, por excelência, o campo do erotismo é o campo da violência, o campo da violação geradora do “Infinito”, que nos faz lembrar nas obras de Farnese a madeira ultrapassada pelos parafusos enferrujados, as bonecas fragmentadas incineradas uma a uma, a transgressão lenta, silenciosa ou, ainda, as fotografias aprisionadas pela resina. Farnese arranca o ser da descontinuidade e faz dele morte, e isso é violento. Faz o gesto da *morte* que, segundo Bataille (2004, p. 28), arranca-nos da descontinuidade e “arranca-nos da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos”, sendo a própria violência. São testemunhos da dor. A dor dos outros? A dor de Farnese? A minha dor? Há um abismo entre o objeto de Farnese e o nosso olhar, abismo relatado no vestígio de um “murmúrio” que vem de longe na estrutura da obra. Como diz Bataille (2004, p. 22-26), trata-se de um abismo que se assemelha à morte, que é, ao mesmo tempo, vertiginosa e fascinante. É o abismo insuprimível, objeto que vai em busca da nostalgia perdida. Ou seja, a obra caracteriza essa continuidade do ser que os homens buscam, seres descontínuos, “indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível”, mas que têm “a nostalgia da continuidade perdida”. São seres que suportam mal a situação que os sujeita à individualidade do acaso, à individualidade perecível, e, ao mesmo tempo, são seres que têm o desejo angustiado da duração deste perecível, seres que têm a obsessão por uma continuidade primeira que os religa ao ser, segundo o conceito de Bataille (2004, p. 26). Assim, talvez possamos dizer que nas assemblagens de Farnese de Andrade o que está sempre em questão como transgressão é essa substituição do isolamento do ser, a substituição de sua

descontinuidade por um sentimento de continuidade profunda que é o que, de acordo com Bataille (2004), está sempre em jogo no erotismo.

### 3.3 A “outridade” no Êxodo: fotografias de Sebastião Salgado

O meditador diz ao apresentador de imagens: ‘O que você me esconde ao mostrar essa imagem?’ [...] Mais brilhante é a imagem, mais perturbadora é sua ambigüidade. Pois ela é a ambigüidade das profundezas.

Bachelard, 1990

Para Levinas, o que se faz ético na obra-de-arte é essa impossibilidade de vir à luz que se põe no “frente-a-frente” com ela. Trata-se de uma ética da desobediência do “Outro” em vir à luz, de uma negação. Ou seja, falamos de uma ética que não pode, de modo algum, significar a habitual filosofia moral, pois o “Outro” na ética levinasiana nos obriga sem saída a colocar-se em seu lugar nunca para suplantá-lo, mas para sofrer com ele, para ser seu refém. Trata-se da ética em que não há a legislação nem do “Eu” nem do “Mesmo”, um lugar de resistência que revigora o terceiro levinasiano pensado como justiça. Há, então, uma ética no que transgride, na resistência do “Outro”, que se torna essencialmente e radicalmente ético justamente porque transgride. Legislam aí as leis do *impossível*, lugar onde o possível torna-se a negação da ética, ou seja, o impossível desposiciona e desconstrói o absoluto. A lei do impossível no pensamento levinasiano surge como necessária para o estatuto da ética. A arte passa a dar voz ao “Outro” como gesto ético, tornando-se ela própria um “absolutamente Outro”, como fundador de uma impessoalidade que está fora do nosso espaço, do nosso tempo, do nosso controle. A arte é, a partir da ética assim pensada, significância por excelência.



Ao estar frente a frente com a arte como “Infinito”, não temos a ética como algo que se impõe a uma consciência já constituída, mas, ao contrário, o que nela se faz “Infinito” precede a consciência. Isso é possível pela ausência da comunhão intencional ao mesmo ser, na mesma natureza. A partir de Levinas, observamos que não é a subjetividade o fundamento último do pensamento e da ação. A consciência tem como base a ética, que está além do ser e que a constitui. A subjetividade, então, está como que já habitada pelo “Outro”, pela “outridade”. Assim, nossa experiência torna-se invariavelmente transcendência (movimento e transitividade), movimento em direção ao “Outro”, e vamos para além do cognoscível. A partir de então, o único movimento que sustenta a relação com a arte (com o “Outro”) é o “Desejo”, a paixão, o desejo metafísico. O “Desejo” movimenta essa experiência, pois já não somos mais movidos pela compreensão, a qual passa a ser da ordem do desejo, da paixão e da fascinação. O “Desejo” é campo de força, campo de atração que não possibilita o desligamento do que é fascínio. Esse fascínio pertence ao campo do que é ético.

Numa passagem de *Ética e Infinito*, Levinas (2000, p. 16) sugere a leitura dos clássicos russos, a exemplo de Dostoiévski, Tolstói, Gogol e Puchkine, em que podemos encontrar, segundo ele, o “problema filosófico entendido como o do sentido humano”.

Considerando as suas inclusões no campo da arte, pretendemos ampliar esse campo tendo em vista o problema da ética a partir da imagem na contemporaneidade. Para tanto, parecem-nos fecundas as imagens fotográficas de Sebastião Salgado, nas quais encontramos um espaço de “estranhamento” ou desconforto de um mundo caracterizado pela marginalização. Essas fotografias são um “Infinito” ético à medida que, ao projetarem a transcendência do “Outro”, do

humano, transformam-se em obra-de-arte e como tal, em expressividade e significância de “Rosto”. Nas fotografias de Sebastião Salgado há o “balbuciar” da voz da alteridade marginalizada. Daí resulta que o que buscamos compreender como ético na imagem, ou seja, essa força estética dialógica, é o que nos atrai pela relação assimétrica da relação entre o “Eu” e o “Outro” e que nos convoca para uma responsabilidade infinita. Trata-se de uma responsabilidade que, ao falar sobre a obra de Dostoiévski, como diz Levinas, “somos todos culpados de tudo e de todos, e eu mais que todos os outros”. Isso porque o assunto ligado à ética é um assunto totalmente meu, e não um assunto de um “Eu” hipotético. Na arte fotográfica de Sebastião Salgado, vemos a nudez do “Rosto” que se põe isenta de qualquer proposta *a priori*.

A mostra *Êxodo e Retratos de Crianças do Êxodo* (Figura 3), composta de fotografias do artista Sebastião Salgado, fala de milhões de pessoas que migram todos os dias por várias razões, sejam elas destruição do ambiente, repressão política, guerras, pobreza absoluta, pressão demográfica. Sebastião Salgado nos expõe quando nos coloca no “frente-a-frente” com o “Outro” como obra-de-arte e significância de “Rosto”, no que se faz desconhecido nas imagens. Não se trata, portanto, de um simples estar frente a frente, mas de um “frente-a-frente” que se traduz no imediato, que metamorfoseia, conceitualmente, a imagem em “Rosto” do desconhecido.



**Figura 3** - Mostra *Êxodo e Retratos de Crianças no Êxodo* - Fotografia de Sebastião Salgado

Para onde migram esses humanos que caminham sem identidade de lugar, de solidez com o mundo? Que modo de habitar o mundo é esse? No mundo, o gesto do fotógrafo capta a realidade crua que a ele se oferece, ele com a sua técnica ilumina a realidade em seus detalhes na qualidade fractal. Porém, o fotógrafo fracassa. Capta sempre mais do que vê. E esse fracasso é seu êxito. Algo ali se oferece para desaparecer, para tornar-se vestígio, para ser um “Infinito” ético. O “Rosto” está presente na sua recusa de ser conteúdo, segundo Levinas (2000a). As fotografias passam, então, a ser “Desejo”, não pelo que apresentam, mas pelo que não apresentam. O “Desejo” é fruto de uma resistência ética que se instala pelo fracasso do fotógrafo.

A possibilidade da ética está centrada na deposição do “Eu” (na heteronomia) do fotógrafo. Dessa forma, o sentido não está no ser, mas no movimento de transcendência que o “Eu” faz em direção ao “Outro”. A transcendência não é apenas uma visão do “Outro”, é doação pelo “Desejo”, abertura para o “Infinito” que é o “Outro”. É na abertura ao transcendente pelo “Desejo” que transpomos os horizontes do ser e o poder da intencionalidade. A ética é, aí, ponto de partida, e não

ponto de chegada. Na abertura para o “absolutamente Outro” que a arte realiza e onde se vislumbra a relação de alteridade por excelência, a ética está no “estranhamento” como resistência do que se faz expressividade no “Rosto”. Aqui fica estabelecido, sem grandes estruturas teóricas, mas na simples nudez do “Rosto”, o fato de que a ética não está na infinidade de normas a seguir, mas no “para além” de qualquer sentido, nessa “assimetria” em que acontece a relação com o “Infinito” do “Rosto”.

As imagens de Salgado jamais podem ser vistas como tema. Elas são, nessa proposta, significância ética, desde que atribuímos a elas a infinitude do “Rosto”. A imagem “diz” apenas *eis-me aqui*, nunca é um desvelamento, questão inerente à sua natureza de imagem. O *eis-me aqui* é o espaço por onde o “Infinito” se põe na relação, mas sem se deixar ver, visto que a sua essência é não ser tematizável. Nas fotos vemos realizada a nudez do “Rosto”, que põe o “não matarás” e depõe a autoridade do “Eu”. Põe de forma espontânea uma intimação justa à responsabilidade, num espaço onde o “Outro” nas imagens é, de imediato, aquele pelo qual eu sou responsável. Ou seja, não me preocupo com o “Outro” em relação a mim. O fotógrafo marca, no fracasso, a sua responsabilidade pelo “Outro” e nos confere ainda essa sociabilidade com relação ao “Outro”. As imagens de Salgado nos inferem o respeito a outrem como princípio inerente à sua existência e também dão testemunho do “Infinito”, em que o conceito de testemunho, segundo Levinas (2000a, p. 99-101), implica “um modo de revelação, mas esta revelação não nos dá nada [...]. O testemunho ético é uma revelação que não é um conhecimento”. É a própria impossibilidade de trazer à luz qualquer testemunho. Daí o “fracasso” como êxito nas imagens de Sebastião Salgado.

*Êxodo*, nome da exposição de Salgado, significa a saída de “uma casa” para iniciar a busca de uma “casa nova”. Significa transcender, ir ao encontro do desconhecido. No êxodo contemporâneo de Sebastião Salgado há um povo em busca de uma Terra Prometida, um povo que diz *eis-me aqui*. Uma história parece repetir-se, um Abraão desconhecido faz do êxodo um “Infinito” ético. São imagens dos “Outros” e que, portanto, caracterizam uma imagem “Outra”, um enigma dos que estão caminhando sempre em busca do nada. No êxodo se realiza o mistério do “Outro”. *Eis-me aqui* em êxodo, sou o caminhante sempre caminhante, numa relação irreduzível com a terra, o “sem-lugar”, o sempre sem verdade. As imagens instauram a idéia de “Infinito”, a relação com o “Outro” como diferente. Quem é esse “Outro”, que não tem ponto fixo, não tem identidade, sem “Rosto”, “sem lenço e sem documento” (na fala do poeta)? Quem é esse “Outro” cuja “pátria” é um lugar nunca presente?

Desse “Outro” que aí se faz imagem da infinitude nada podemos dizer. O fotógrafo fracassa porque o que testemunha resiste à tematização, porém dá testemunho, embora nenhuma presença ou atualidade é capaz de fazê-lo. Há ali o vestígio, os vestígios na luminosidade da foto, no olhar sutil roubado pela lente, nas vestes que emolduram os corpos. Tais corpos por sua vez parecem não deixar marcas nos espaços por onde andam, pois caminham sem contar o tempo, vivem num “tempo-sem-tempo”. Caminham sempre no espaço do “sem-tempo” e no espaço do desvio. O “Outro” aqui investe no mistério, torna-se ético. É essa a questão primordial para a ética levinasiana: o desejo por uma identidade secreta que se faz impossibilidade ética, em que a existência não é mais o reduto do ser, mas um lugar completamente “fora” de nosso domínio. Tudo está no espaço do êxodo, no “sem-tempo” do tempo. Podemos ter nas fotografias de Salgado uma experiência

diferente que, sendo neutra, convoca uma relação com a alteridade radical que se exprime por parâmetros outros, numa outra espacialidade e numa outra temporalidade. Ali no “frente-a-frente” com o “Outro” já não estamos mais num confronto de poderes, desde que a proposta ética reverte o poder em respeitabilidade. Estamos diante da arte como alteridade radical. Ser responsável nessa ética é abrir-se passivamente, abnegadamente, para a insondável morte e para o sofrimento do “Outro”, uma ética que não considera o “Outro” como espírito, mas como corporeidade e carne: exterioridade que não está no espaço, que não é intencional nem está antes do espaço *a priori* (espaço kantiano), mas que é a própria origem do espaço. A arte como alteridade radical é, então, aquela que nos desarma de todo poder de interpretação e que nos faz ser um “aí do Outro”, antes da relação Eu–Tu, e, ao mesmo tempo, antes de se ver tomado pela súplica do “Outro”.

Sebastião Salgado é “carne” que se movimenta para atingir o que vê, ele vê o que seu “olhar” deseja, ou seja, vê a medida dos deslocamentos de seu corpo em que as visibilidades são traduzidas. Essa visibilidade, por sua vez, não é uma prévia operação do pensamento como apropriação do mundo. É, segundo Levinas (2000a), o “frente-a-frente” com o mundo, a iniciativa do corpo. Trata-se de dizer que as imagens de Sebastião Salgado são engendradas no dia, na materialidade da existência, ou seja, na vida perceptiva de seu corpo que realiza a abertura primeira para o mundo, tal como afirma Merleau-Ponty (2003). Porém, o que esse “gesto” perceptivo traduz em visibilidade na obra-de-arte em Levinas (2000a) se faz Rosto do desconhecido, o lugar onde é dada a medida de todo estranhamento, onde o “entretempo” levinasiano faz perdurar a duração de um tempo trágico em que o “Há”

se instala. É o lugar onde a imagem é ela mesma, porém é, ainda, semelhante a uma realidade não como identidade mas como sombra.

Assim, a imagem de Sebastião Salgado carrega consigo o que é “gesto”, “carne”. Ele, o artista, vai ao mundo, porém, as suas imagens não se fazem mundo. Elas se fazem um “Infinito”, e muito antes de se deixarem interpretar como “consciência de”, são sociabilidade e obrigação, são a recusa de aparecer à luz. Essas imagens deixam de ser mundo para ser “Infinito” porque se apresentam como “Outro” (o “Outro do mundo”) que faz frente, resiste e põe a obrigatoriedade ética pela sua essência de ser “Infinito”. O “Infinito” é a significação e realiza o feito proposto pela ética levinasiana ao imprimir na imagem uma respeitabilidade, uma socialidade talvez ainda um pouco estranha ao *logos* da tradição ocidental, ao substituir radicalmente o “Eu” pelo “Outro”. Nas imagens de Sebastião Salgado, o “Outro” põe a alteridade, sendo esse *para além do ser*, onde o “Infinito” faz-se ética no pensamento levinasiano. É, pois, na falta de luminescência do ser, que só é acessível como imagem ou palavra não compreendida, segundo Blanchot, pela arte e pela palavra poética, que vemos igualmente se realizar, na sua radicalidade plena, a ética levinasiana.

### 3.4 O corpo “impossível”: fotografias de Andrés Serrano

*La Morgue* es un templo secreto donde a pocos se les permite ingresar.

Serrano, 1998

[...] mas há uma outra barreira que nos separa: a do pano morto sobre um corpo silencioso, dessas vestes que é preciso reconhecer e que nada vestem, impregnadas de insensibilidade, com suas dobras cadavéricas e sua inércia de metal.

Blanchot, 1991

Não é necessário um conhecimento profundo do panorama artístico contemporâneo para perceber o quanto o corpo vem sendo usado como objeto da arte e, diga-se mais, corpo cuja expressividade artística se faz na imagem da dor e da catástrofe. O corpo como objeto da arte apresenta-se nas feridas, nas fragmentações, nas mutilações, nos golpes, nas enfermidades, no voyeurismo perplexo. Enfim, apresenta-se como um corpo “da morte”, da dor do “Outro”, como nunca antes se viu na arte. A arte fez do corpo o lugar do “impossível”, do desastre, da enfermidade e da morte, muito mais do que do prazer e das idealizações.

A catástrofe como um “absolutamente Outro”, segundo Levinas e Blanchot, fica fora de qualquer “representação”. Portanto, um corpo que se situa no espaço da catástrofe se apresenta como um corpo que está para além de comunicação, pois diz mais do que pode dizer, é um corpo “Infinito”. Na expressividade desse corpo estamos frente a frente com a impossibilidade da visibilidade do ser. Não há como interpretar um corpo que se fecha na sua “egocidade”. É, a nosso ver, esse corpo um “corpo Outro do mundo”, um corpo impossível que as artes visuais trazem para nós hoje nas fotografias, nas performances, nas pinturas, nas instalações. O corpo humano nas artes visuais hoje está longe de ser o corpo da totalidade. Observamos a perda de sua condição de “corpo ideal” e nos deparamos com o princípio de



unidade sendo substituído pela fragmentação ou, ao que Sánchez (2004, p. 95) se refere como “cuerpo paratático”, ou seja,

un cuerpo que, siguiendo el ‘paradigma Frankenstein’, se performa como *yuxtaposición no sintáctica de ‘escombros’*. Dicho concepto del ‘escombros’ se explica por esta nueva ‘dimensión anarquitectónica’ del cuerpo, en la que cada una de las partes que lo componen dejan de poseer esse carácter único y sagrado que otrora lo distinguiese, para potenciar su naturaleza mutable e intercambiable.

É um corpo que é muito próprio do homem contemporâneo, conforme afirma Sánchez (2004, p. 96), que se bricola e se profana. Na sua vocação para escombros, o corpo na arte na contemporaneidade faz da morte o seu reduto, ou seja, o “escombros” como medida de todas as coisas. O corpo torna-se fragmentado e angustiado, e cada parte passa a exigir uma identidade própria.

É, então, o caso de pensarmos, a partir de Blanchot e de Levinas, que o corpo humano se fez um “completamente Outro” na arte da contemporaneidade ou o corpo está apresentado na arte, radicalmente, “de outro modo que ser”. Esse corpo vem a nós como outrem, com radical intensidade e na profundidade da sua estranheza, a partir da realidade dos campos de extermínio do nacional socialismo, base de onde Levinas (2000a) desenvolve toda a sua ética da alteridade. Trata-se de uma realidade que de tão intensa tornou-se irreal para ser concebida como verdade, uma realidade que dizia além da compreensão dos homens ou para além da dor dos homens. A arte realiza em si mesma, nos corpos da dor, a impossibilidade de pensar para além do incessante e nos dá a experiência “de outro modo que ser” da humanidade. O outro modo de ser da dor é demasiado pesado para o nosso pensamento. Conhecíamos os corpos guilhotinados, os corpos dilacerados e amordaçados, é verdade, porém, não conhecíamos tantos corpos juntos, agonizantes, sem identidade, sem respeitabilidade, vagando no inexplicável,

à espera da morte como nos campos do nacional socialismo. Quando não vagavam, amontoavam-se nos escombros, na redução da morte, sem companheiros para enterrá-los. Trata-se de corpos que se esvaziavam na magreza e na dor quando em vida e que, quando sem vida, descansavam da dor final nas valas comuns, tinham o conforto da morte depois de arrastarem-se como por um impulso impessoal à vida. Esses corpos ficaram à disposição da máquina de extermínio, expostos às experiências dolorosas, tornaram-se “corpos sem dono”, corpos sem identidade e sem vontade diante da infinitude da dor. Corpos sempre em bandos, expostos ao sacrifício, pela tecnologia da morte. Corpos que já não se sabiam mais de carne e osso, incapazes de representar para si o “desastre” em face do indeterminado. Corpos desconectados de alma e de qualquer intencionalidade, pois nada disso fazia sentido. Eram apenas corpos. Corpos que se ofereciam à impossibilidade de qualquer interpretação. Corpos abjetos. Corpos que, a partir de então, fazem-se comuns nas guerras que se arrastam pelo século XXI, corpos dos bombardeios nas guerras, na violência das cidades, no desespero dos suicídios. As guerras lidam com o corpo como que desconectado de um espírito, da singularidade do indivíduo. Elas esvaziam os indivíduos. São homens ocos, cansados da dor, tais como os descritos pelo poeta Eliot (apud JUNQUEIRA, 2000, p. 117):

Aqueles que atravessam  
De olhos retos, para o outro reino da morte  
Nos recordam – se o fazem – não como violentas  
Almas danadas, mas apenas  
Como os homens ocos  
Os homens empalhados  
Entre a concepção  
E a criação  
Entre a emoção  
E a reação  
Tomba a sombra  
À vida é muito longa

Levinas (2001b, p. 14), em seu texto *Algunas reflexiones sobre la filosofía del Hitlerismo*, situa o corpo no centro de suas reflexões sobre o hitlerismo e pergunta:

Qué es, según la interpretación tradicional tener un cuerpo? Es soportarlo como un objeto del mundo exterior. A Sócrates le pesa como las cadenas que carga el filósofo en la prisión de Atenas: lo encierra como la tumba misma que lo aguarda. El cuerpo es el obstáculo. Quiebra el impulso libre del espíritu, lo trae de nuevo a las condiciones terrenas, pero, como un obstáculo debe ser sobrellevado.

Na tradição por trás da rebeldia do espírito na aceitação da dor, existia a possibilidade de reduzir sentimentos “grosseiros” a sentimentos de pureza absoluta, à dor física absoluta, nunca à singularidade do corpo que sofre. O corpo é apenas um acidente desgraçado ou feliz que nos coloca em contato com o mundo implacável da matéria, e sua aderência a um “Eu” vale por si mesmo. Para Heidegger, filósofo que Levinas tem sempre sob a sua mira, o corpo humano não recebe *status* de um existencial, pois carece de autonomia para tanto, o corpo está sempre em segundo lugar. O mesmo acontece com a percepção. Já para Levinas, ao contrário, o corpo não está encoberto por uma *Stimmung*, essa totalidade efetiva que anula uma relação singular para que seja compreendida através dela. Para o pensamento heideggeriano, a sensibilidade corporal está, de certo modo, subsumida na *Stimmung*. Em *Totalidade e Infinito* (2000a, p. 96), Levinas percebe o corpo constituído pelas dores, todas as dores pelas quais o corpo serve de veículo enigmático. Diz o filósofo: “Vivemos de ‘boa sopa’, de ar, de luz, de espetáculos, de trabalhos, de idéias, de sono [...]. Não se trata de objetos de representações, vivemos disso”. E ainda completa: “Y en la inclemencia del dolor físico, no experimenta el enfermo la simplicidad indivisible de su ser cuando da vueltas en su lecho de convaleciente para encontrar una posición que lo alivie?” (LEVINAS, 2001b, p. 15).

O corpo é constituído de ações singulares, complexas e infinitas, e, quando exposto ao sofrimento, inaugura um lugar para além da perseverança do ser, em que é possível ser sensível ao chamado, ao sofrimento do “Outro” homem. A dor de cada corpo é única e infinita. O corpo é um “Infinito”. Assim, posso aproximar-me da dor do “Outro” pela impossibilidade de compreendê-la. *La Morgue* é a acolhida radical da dor do “Outro”.

A arte na experiência dos escombros, da morte em massa, deu ao corpo humano um outro relato. O corpo passa a ser mais do que simplesmente um corpo. Ele é o lugar do “Neutro”, um corpo oco, lugar de uma relação sem relação, da dessimetria entre si e o nosso olhar. Na arte, o corpo nos fala como enigma de uma relação com a qual não temos a menor intimidade. Ali ele se constitui no próprio mistério, um lugar estrangeiro, lugar da dor do “Outro”, lugar onde o corpo humano declara a sua paixão pela impossibilidade. Esse “corpo Outro do mundo” que vemos na arte nasce na vida do nosso dia-a-dia, nasce de nossas relações humanas para depois, diante da dureza do real, fazer-se um “absolutamente Outro”. O horror das marcas vira “Infinito”, abjeção e, paradoxalmente, fascínio. Trata-se de um corpo abjeto, um corpo que nos aterroriza, um corpo que é a medida da totalidade, da relação de poder entre o “Mesmo” e o “Outro”, o corpo como “Rosto”. Esse corpo que está em desmesura diante do *desastre* é, portanto, a fala da desmedida e puro estranhamento do qual a arte hoje se ocupa.

A arte tem a propriedade de nos apresentar um corpo que nunca nos é próximo, pois ele está sempre muito perto da morte, do abismo, da catástrofe, da noite e de tudo o que está à margem. Entre outras abordagens, a idéia de marginal caracteriza-se pela debilidade, porém não por uma debilidade quantitativa em relação a um centro pleno de sentido a partir do qual construímos uma degradação,

mas ao contrário, por uma debilidade que se realiza pela inexistência de um centro que se caracteriza pela perda total de um sentido através do qual pudéssemos inferir qualquer fundamento. O corpo aparece descentrado de propósitos, e só na vulnerabilidade dessa marginalidade como debilidade torna-se possível experimentar a vida como imediatez, como infinitude, como vulnerabilidade dos limites.

Observamos que a arte contemporânea fez da fotografia o seu grande suporte e assumiu essa modalidade artística primando pela incomunicabilidade extrema. A fotografia tem na contemporaneidade a afinidade com a apresentação do corpo, o corpo dolorido. A fotografia da dor do “Outro” tornou-se um desafio para a imagem que se entendeu sempre como captadora do real. Agora o real vem incomunicável, tamanha a sua realidade de real. Diante da dor do “Outro”, a fotografia nos põe em relação com o “Infinito”. Não diz a dor. Não diz o real. Diz o que é um “Infinito”.

Em 1936-1939, durante a Guerra Espanhola, conforme afirma Sontag (2003), tivemos pela primeira vez fotógrafos testemunhando a dor do próximo nos campos de guerra. Daí para a frente, a fotografia vem nos colocando sistematicamente diante da dor do “Outro”. Sontag (2003, p. 24) diz que a fotografia “flertou com a morte”. A fotografia é o vestígio de “algo” que se faz rastro na lente da câmera. A dor, a morte, a esperança, o desespero e a perda fazem-se vestígio no papel fotográfico. A fotografia imprime o vestígio da dor, diz o inferno das guerras e das injustiças sociais pelo viés da sombra, do contorno e da marginalidade das suas bordas. Na contemporaneidade esse é, sem dúvida, o perfil principal das fotografias que temos no reduto das artes. Elas fazem parte das grandes mostras nas galerias, mas principalmente se inserem na busca dos fotógrafos. A investigação pela

imagem, seja ela fotográfica ou através da videoarte da dor do “Outro”, formam grande parte da produção artística da contemporaneidade.

As fotografias despertam questionamentos e repulsa. Diante delas, advém uma série de questionamentos, entre os quais: Quem promoveu toda essa dor, esse horror, essa monstruosidade? Que dor é essa que de tão infinita não cabe na nossa compreensão? Daí vivemos um paradoxo, ou seja, a imagem da dor e da morte cria repulsa, porém, ao mesmo tempo, gera fascínio e desejo. Essa repulsa anexada ao fascínio, no pensamento levinasiano, é fruto do “não matarás”, que faz eco nas imagens como um “Rosto” e que reclama de nós, na sua resistência, uma ética centrada na respeitabilidade. Reclama uma respeitabilidade pela alteridade do que se realiza como um “absolutamente Outro”, negando-se a vir à luz, não se deixando apreender pela interpretação e que nos ensina na assimetria dessa relação. O que se faz “absolutamente Outro” como imagem na arte, ou diga-se, a própria arte é o incomensurável, o infinitamente grande diante do nosso pensamento, ou a imagem que mostra mais do que pode mostrar e torna-se, então, murmúrio do ser.

Diante de tais imagens somos muitas vezes tentados a usufruir a liberdade de não ver. Porém, é notório que raras vezes lançamos mão dessa possibilidade. O fascínio faz da imagem “Desejo”, e o desejado apela fortemente para a visão, fortalecendo o conceito levinasiano de “Infinito” como *fragilidade*, que é, ao mesmo tempo, *força*, *distância* e, paradoxalmente, é também *proximidade*. Essa proximidade não se deixa manusear pelo poder e se impõe como “Infinito”. Sontag (2003) diz que Bataille tinha em sua escrivaninha para olhar todos os dias a imagem de um prisioneiro da China que padecia da “morte dos cem cortes”. Era uma imagem de horror que foi reproduzida no último livro de Bataille publicado em vida, em 1961, intitulado *As Lágrimas de Eros*. Bataille se dizia obcecado por essa imagem de dor,

a um só tempo extasiante e intolerável, e tinha um apelo estranho de desejo misterioso de vê-la todos os dias.

Tal qual Bataille, temos a história contada por Sócrates na *República de Platão*, livro IV. Nesta obra, Sócrates conta uma história que ouviu acerca de Leôncio, filho de Aglaion. Leôncio titubeava em ver os corpos dos criminosos que jaziam por terra. Cobria os olhos para não ver tamanha cena de horror. Porém, o desejo o venceu, e ele então abriu bem os olhos, correu até os corpos e gritou: “Pronto, aí está, olhos malditos, regalem-se à vontade com essa bela visão”. A relação com a morte e a dor através da imagem é a relação com o horror e com o fascínio.

A fotografia se faz estrangeira. Os corpos fotografados por Andrés Serrano, especialmente na série *La Morgue* (1992), compartilham, a nosso ver, da mais plena expressividade da passividade do ser. A relação com essa desconhecida, a obra fotográfica, é impossível sob o modo de um conhecimento objetivo. Não estamos diante de algo de todo desconhecido, porém também não estamos diante de algo conhecido. Essas fotografias pertencem à visibilidade, mas o que nelas balbucia pertence à ordem da invisibilidade. Assim, o que está ali nas obras fotográficas de Serrano não é da ordem nem do visível nem do invisível. Para Blanchot, é da ordem do “Neutro”, do desconhecido. Para Levinas, essa experiência é da ordem do “Há”. Algo ali murmura, mas não sabemos o quê. Murmura algo do espaço da “outra noite”. Murmura o que se faz o “Outro do mundo”. O que murmura é a violência obscura do ser e que nos ameaça, pois *La Morgue* nos leva a fazer a experiência com a morte, com a própria dimensão do desconhecimento. Em *La Morgue*, Serrano nos oferece fragmentos de corpos de cadáveres retratados durante a sua passagem pelos necrotérios. As imagens de uma ferida, de mãos carbonizadas, de um rosto

com os olhos cobertos, convertem essas imagens no “Infinito”. É a dor do Outro, a enfermidade do “Outro” até o momento em que a morte se instala na desmedida da dor.

Por serem fotografias, essas imagens se confundem a princípio com a própria realidade, mas estar frente a frente com elas é algo que nos confronta e já não estamos mais em contato com o conhecido (com o “Dito”), mas em uma experiência com um corpo “Outro” que se faz “Rosto” na arte (com o “Dizer” como “Infinito”). O corpo ali está na mais absoluta crueldade, na quebra dos tabus, na confrontação com a morte. Serrano desce até o abismo para capturar o ser e não captura mais que um vestígio, um rastro da morte. Isso se faz “Rosto” na imagem do que se mostra como um abjeto, o inominável. Os corpos de Serrano vêm de uma tentativa que, a princípio, já se configura como impossibilidade, pois as imagens buscam capturar a enfermidade e a solidão da dor e da morte. A enfermidade, a solidão e a morte expressam, para Levinas, esse recuo do ser, uma evasão do ser e, por consequência, a sombra do “Há”. Instaura-se o domínio do “Há” que aterroriza o ser.

São questões como essas que Serrano parece tentar capturar em suas fotografias, ou seja, a infinitude da dor, porém sabe não poder nunca capturar. Mas o artista vai ao abismo nessa tentativa, e no fracasso ele encontra o seu êxito. Como poeta das imagens, é necessário ir ao abismo para, justamente, falar da impossibilidade. O artista faz, então, um movimento contraditório, deseja, mas não quer, expor as coisas à luz. O que ele deseja, então, é ir ao abismo, ao indizível. Assim, vai buscar na enfermidade essa possibilidade de sombra, apresenta rostos de homens e mulheres mortos nos depósitos de cadáveres. São rostos do torpor, esgotamento, envenenamento muscular para o fisiologista. Mas não é isso que interessa ao poeta das imagens, e sim o vestígio secreto pelo qual esse instante é o



cumprimento, e não apenas o resultado. Ele marca então o vestígio. Porém, apenas a existência do vestígio deixa aí um “existente sem existência”, “um algo que murmura no fundo do próprio nada” (LEVINAS, 1998b, p. 67).

Serrano faz questão de falar de um corpo enfermo que morre, esse corpo que, após a dor, proíbe qualquer espera que não seja ela mesma, corpo que acaba cedendo ao mais absoluto silêncio, o da morte. “O roçar do “Há” é o horror”, diz Levinas (1998a, p. 70). É a imagem, então, de um corpo, quando em vida, que era estranho para o próprio “Eu” que o habitava porque a dor da enfermidade que o afligia era, em seu corpo, o próprio estranhamento. Esse corpo não compreendia a passividade da dor que anunciava lentamente a morte, esse lugar no qual o tempo conservava toda a sua paciência, o tempo da enfermidade: um “tempo-sem-tempo”, o enigma da enfermidade que só se sabe estar ali nos vestígios da carne corroída. Na enfermidade “há” um estranho que habita o corpo e que o faz estrangeiro diante da vida, que exige dele ação. É o corpo enfermo no lugar da passividade do tempo, lugar por onde o “tempo está parado confundido com o seu intervalo” (BLANCHOT, 2001, p. 88).

Daí resulta Levinas e Blanchot pensarem a palavra poética e a arte em geral com uma estreita proximidade com o impensável como sendo a morte, evento impossível. Em Levinas e em Blanchot encontramos a morte como “Outra morte”, ou seja, a morte não é a possibilidade da impossibilidade. A impossibilidade nos referidos pensadores não vê a sua possibilidade no feito do acontecimento da morte. A morte é o dismantelamento de uma estrutura de poder e dominação: a exterioridade pura. O que realizam as imagens de Serrano no seu enigma é a própria exterioridade, que nos põe na radicalidade do “não podemos poder”. Nela estamos no seio do próprio ser, somos parte do enigma. Ou seja, ali na morte do

“Outro” nos advém algo que murmura para lá do ser, algo “de outro modo que ser”, ao qual estamos aderidos e que como parte do mistério “já não podemos poder”. Somos a própria “impossibilidade” diante do “corpo impossível”. Serrano faz do corpo um “corpo abjeto”, acessa em nós o lugar onde habitam nossos temores, nossos desejos contidos, os horrores que nos constituem como sujeitos. São lugares temidos, porém secretamente desejados. A abjeção é o outro lado dos códigos religiosos, morais e ideológicos. A abjeção é, portanto, o que ameaça a ordem de nossos pensamentos. O enigma da enfermidade que entrega o corpo a um tempo “outro”, um tempo da lenta consumição da vida.

As fotografias de Serrano são perversas na medida em que não assumem nem abandonam a interdição, uma regra, uma lei, mas a corrompem. Para Kristeva (1988), a abjeção é um objeto que se serve da lei para degenerá-la. Assim são as fotografias de Serrano, que invadem a intimidade da doença e da morte, invadem o direito de o cadáver não mostrar a sua aparência de perda, de esvaziamento da vida, não mostrar a rigidez da carne. O abjeto, ou esse “absolutamente Outro”, vive a serviço da corrupção. Mas, de outro lado, o cadáver como abjeto fascina, tal como descreve Blanchot em *A Pena de Morte* (1991, p. 28), na sua lenta descrição da enfermidade e da morte de J.,

Após a morte, é sabido que as pessoas bonitas voltam a ser, por um instante, jovens e belas: a doença, os sofrimentos quase insanos, uma luta sem trégua para respirar, para não respirar demais, para estancar o acesso da tosse que, a cada crise, ia ao limite de sufocá-la, toda essa violência desordenada e sôfrega que deveria torná-la medonha, nada podia contra a expressão perfeitamente bela e juvenil que, embora algo dura, clareava seu rosto. Isso é indubitavelmente estranho.

As leituras das obras de Serrano partem do insustentável e comprovam a impossibilidade das leis, da religião e do direito porque mostram além do que podem e “falam” além do que querem dizer, pois em nada iluminam. Esse “além” é o

“Infinito”. O corpo abjeto faz um apelo ao sujeito solidamente instalado em seu “super-Eu”, pede a ele uma flexibilização do “super-Eu”, aponta para a debilidade do corpo, corroído pela doença e pela morte. Apresenta o corpo impuro, esse elemento relativo ao que é limite, ao que está à margem. Mostra o corpo podre, que fere o olfato pela queimadura. A enfermidade que lentamente corrói o corpo até a morte vem do completamente exterior aos nossos poderes, representa o perigo, o horror da impotência, a identidade ameaçada pelo completamente desconhecido. Como doar sentidos a essas obras?

*La Morgue*<sup>18</sup> nos leva a contemplar o corpo de outro lugar. O corpo da podridão, do prurido, do sujo, da pele que se desfaz. O corpo impuro. Seus segmentos, vômitos, pruridos, sêmen, sangue, carne em putrefação, excrementos, fazem parte da arte contemporânea na rejeição do corpo apolíneo e no excesso do corpo dionisíaco, do prazer, da sexualidade, um corpo totalmente descentrado. Serrano representa com propriedade esse segmento da arte hoje. Suas fotografias examinam esse lugar totalmente profano quando o artista mostra os fluídos do corpo (como as fotografias que descrevem a trajetória do esperma em uma ejaculação), ou ainda na fotografia de um crucifixo submerso na própria urina do artista<sup>19</sup>. São obras de profunda estranheza, que se realizam na inoperância quando tentamos acolher qualquer imagem de tamanha exterioridade. A relação com o “Neutro” blanchotiano é esse espaço da transgressão levado ao limite, que acaba na ausência de espaço para profanar. O corpo aqui é o corpo do “Outro”, o corpo humano, desfigurado, violentado, bestializado, o corpo morto, é também a própria morte. A exterioridade é de tal dimensão que já não sabemos mais se estamos diante de um corpo humano ou da própria morte. Estamos diante do que é o

---

<sup>18</sup> *Queimado vivo III*, uma das fotografias da série *La Morgue*.

<sup>19</sup> Obra intitulada *Orina-Cristo*, de 1989.

“Infinito”, da arte como “Infinito”, do corpo do “Outro” como “Rosto”, pura paixão pelo “Infinito”. Ali se instala o incomensurável. Há ali um real que escapa ao nosso controle, um real para além do real, um objeto de fascínio.

*La Morgue* é “Rosto”, é exterioridade absoluta, é relação com a morte e imagem dela. Como enigma da imagem, a morte aqui não é uma faticidade empírica, ou seja, ela não se esgota nesse aparecer. É na imagem como “Rosto”, na arte da imagem, que nos confrontamos também com o corpo do “Outro”, como “Outro” humano. A imagem é “Rosto” porque infere a responsabilidade para com o “Outro”. Digamos que a arte é um “Rosto” que retifica o “Rosto” do “Outro” homem. Ela infere o enigma do humano e, diante das imagens de Serrano, vivenciamos uma experiência semelhante ao estar frente a frente com o “Outro”. Alertamos que, tanto na filosofia levinasiana como no pensamento blanchotiano, esse “para além do ser”, que é o “Infinito”, não significa tomar o rumo de uma experiência mística nem tampouco se trata de outro lugar que nada tem a ver com o ser, mas antes do desgarramento do ser da força significante.

Serrano faz de suas fotografias um objeto de desejo erótico se pensarmos a partir de Bataille (2004). “O que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos participantes, uma violação que conspira com a morte e com o assassinato?” pergunta Bataille, para quem os corpos “se abrem para a continuidade por intermédio desses redutos secretos que nos provocam o sentimento da obscenidade” (2004, p. 28-29). O erótico, segundo Bataille (2004, p. 28), tem como “finalidade atingir o ser mais íntimo no ponto onde ficamos sem forças”. O erótico é violência, é puro estranhamento, pois é sempre perturbador arrancar o ser da descontinuidade da vida. O erótico é a morte. A continuidade do ser está na morte, sendo a vida a descontinuidade. Somos apegados à descontinuidade, por isso a

morte nos assusta, pois ela nos diz que a individualidade descontínua que há em nós vai repentinamente se aniquilar. Segundo Bataille (2004), essa passagem do descontínuo para o contínuo é sempre violenta. Serrano apresenta a imagem aterrorizante dessa passagem, mostra vestígios da “continuidade do ser” que nos violenta. Ali está o “Outro”, o corpo do humano devolvido à continuidade do ser, ou seja, à morte. A arte é ela própria esse “Outro do mundo” que abarca tudo porque que é gerada na “primeira noite” de Blanchot, mas se realiza mesmo na “outra noite” blanchotiana. Paradoxalmente, mesmo abarcando tudo, não significa que ela seja uma totalidade. Ela é o “Infinito”, é paradoxo do que se faz “Rosto”, que não se reduz a uma forma plástica, pois é toda corporeidade. A arte é significância mesma da alteridade, e nas fotografias de Serrano mostra a humanidade do homem no retraimento do que indica ser um novo modo para se pensar o sujeito. É pura expressão do “Infinito”.

As fotografias de Serrano da série *La Morgue*, como ilustrado na Figura 4, constituem, a nosso ver, esse desejo de proximidade infinita com o abismo. A série é o espaço de duas forças antagônicas: a da nostalgia da continuidade (morte) e a da fixação da descontinuidade (vida).



**Figura 4** - Mostra *La Morgue* - Fotografia de Andrés Serrano

*La Morgue* é um abjeto, pois, como sugere Kristeva (1988), num conceito muito próximo dos conceitos de Levinas e de Blanchot, o abjeto não é um objeto ao qual nomeamos, ou seja, não é um correlato; ele possui a qualidade de opor-se ao “Eu”. A abjeção da relação com a morte do próximo é uma relação exterior totalmente estranha à nossa interioridade e que não remonta a nenhuma experiência propriamente nossa porque é a desmesura da passividade do ser. Na série de fotografias que compõem *La Morgue*, a abjeção da imagem fala através de um discurso perturbado pelo ruído ininterrupto que não nos deixa sossegado, instalando a transcendência radical.

O corpo impossível ou o “próprio impossível” que é o corpo na arte de Serrano está aí para deixar o pensamento anunciar-se conforme outra medida que é diversa do poder, como afirma Blanchot (2001, p. 87). A medida é a obscuridade

infinita. O corpo enfermo, a “morte”, o fragmento de corpos fotografados, adquire a força da exterioridade e afirma o impossível. Trata-se do corpo da catástrofe, lugar onde a morte do próximo deixa de ser *saber* sobre a morte do “Outro”, desde que estamos diante de uma relação excepcional, ou seja, não há como interpretar, não é um fenômeno nem provoca nenhum encontro da consciência com ele. Assim, as imagens de Serrano realizam em si mesmas a morte como exceção e nos dão a dimensão da morte como excesso, como algo nunca compreensível. A morte é, na sua real profundidade na existência humana, uma inquietude no desconhecido, que não se converte em objetivo nem em tema, pois se destaca como inquietude que “plantea una interrogación que no puede transformarse en respuesta, una inquietud en la que la respuesta se reduce a la responsabilidad del interrogante o del interrogador” (LEVINAS, 1998b, p. 28).

### 3.5 “Estranhamento” na morte: plastinizações de Gunther Von Hagens

Os olhos do homem me apavoram: quis extrair do contato com esses despojos um revigoramento de orgulho: sinto um estremecimento semelhante ao que experimentaria um vivo que, para congratular-se de não estar morto, faria estardalhaço em um caixão.

Cioran, 1989

O mais violento para nós é a morte, que, precisamente, arrancar-nos da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos.

Bataille, 2004

Se as fotografias de Andrés Serrano aterrorizam e fascinam pela abjeção do corpo, pela impureza que mostram no corpo do “Outro”, pelo sublime terrorífico da poética que se faz “Rosto”, as obras de Gunther von Hagens, ao contrário, causam horror e fascínio pelo excesso de pureza, pela limpeza idealizada dos corpos. Os

corpos humanos plastinizados de Gunther von Hagens buscam a pureza pela assepsia de sua produção. Além disso, diante dessas plastinizações o que nos afronta é o próprio corpo do “Outro” humano materializado, ou seja, não se trata de uma imagem, mas do corpo de nosso próximo submetido ao processo de plastinização. Ali, a nosso ver, está o terror, um “não há nada” que nos ameaça sem se dar a conhecer. Há ali alguma coisa que não significa o “Nada” do totalmente vazio, mas aquele ou aquilo que “está ali”, mesmo que não saibamos “o que”, esse “Há” levinasiano que pode ser traduzido pela metáfora da insônia. Levinas afirma que na insônia algo vela por nós, embora não saibamos dizer exatamente quem ou o que vela. Assim, o terrorífico de Gunther von Hagens está na própria beleza, no excesso de assepsia, de idealização, de perfeição da morte. O corpo apresentado por Gunther von Hagens de início parece fugir à regra de que o corpo na arte hoje se faz unicamente na monstruosidade da dor. Neles a dor se desconfigura na beleza dos cadáveres. Porém, é também verdade que suas plastinizações nos causam profunda estranheza tanto quanto os corpos dilacerados de Andrés Serrano, por exemplo.

Gunther von Hagens nos traz o corpo do “Outro” despossuído da morte, esse impensável fenômeno da ocultação. Ali a morte parece infectar a vida com todo radicalismo e toda exterioridade possível no que tange à sua idealização. Infecta a vida, portanto, não pela sua possibilidade terrorífica de gerar um cadáver, mas pelo estranhamento que anuncia a possibilidade de gerar um outro modo de ser cadáver. Há nesses corpos o sabor de uma morte impossível. Há ainda, talvez, uma morte sem “morrer”, pois conserva o que de principal a morte corrói, o corpo. As plastinizações apontam para um tempo sem tempo, para a paciência do tempo. Parece que ali o tempo conserva toda a sua paciência, realizando a filosofia



levinasiana de um tempo paciente, ou seja, nesses corpos há uma passividade para além do choque, ou, nas palavras de Levinas (1998a, p. 21),

Una ruptura que afeta más que la presencia, un *a priori* que es más *a priori*. La mortalidad como esta modalidad del tiempo que no debe reducirse a una anticipación, ni aunque sea pasiva, una modalidad irreductible a la experiencia, a la comprensión de la nada.

Tudo isso acontece porque não estamos diante de cadáveres localizados em seus lugares costumeiros, que são as casas mortuárias ou os necrotérios. Enfim, os cadáveres de Hagens estão à nossa disposição em galerias de artes, em museus, com suas peles completamente refeitas e fundando gestos que não são próprios dos cadáveres.

Esses corpos representam a impossibilidade de traduzir a morte a qualquer experiência, são um *a priori* para além do *a priori* que nos colocam em contato pleno com a experiência da falta de experiência, ou de uma experiência “Outra”, pois abdicam dos rituais dos funerais, dos velórios, das carpideiras, do caixão que desce ao buraco de terra, das cremações, e nos confundem com os rituais das galerias, que constroem nossos olhares entre o pecado do desrespeito pelo próximo e a admiração pela técnica.

Levinas é um pensador apaixonado pela morte, não a morte como “possibilidade da impossibilidade”, mas como aquela que vence uma possibilidade de poder e passa a ser um lugar onde já não mais “podemos poder” a morte como dona de si. A morte está à margem. Em *Dios, la Muerte y el Tiempo*, Levinas (1998a, p. 23) diz:

Alguien que muere: un rostro que se convierte en máscara. La expresión desaparece. La experiencia de una muerte que no es la mía es la ‘experiencia’ de la muerte de *alguien*, uno que, de golpe, está más allá de los procesos biológicos, que se relaciona conmigo em forma de alguien.

Ante os corpos plastinizados de Hagens, estamos diante do terrível, numa relação com o que está por vir. Vivenciamos uma relação com a morte de outrem, mas também com a morte dona de si. O terrível aí não é o “eu morro”, mas o fato de que quem morre é sempre o “Outro”, mesmo quando esse “Outro” seja um “Eu”. Para o “Eu”, a morte é sempre um “porvir”, que desse modo nunca ocorrerá num presente. O “porvir” é o “Outro”. Nossa relação com a morte passa a ser, desse modo, uma relação com o “Outro”, e isso faz, a nosso ver, ruído nas obras de Hagens, nas fotografias de Serrano e nas assemblagens de Farnese, bem como em outras tantas obras contemporâneas. Nessas obras advém algo que está “para além da essência”, que não é o puro ser do ente, mas algo “de outro modo que ser”.

Porém, antes de pensarmos esse corpo “Outro” nas obras de Hagens, devemos trazer à reflexão algumas informações que nos parecem pertinentes, mesmo porque a plastinização é um evento extremamente novo nas artes plásticas. Falar de Gunther von Hagens como artista é muito estranho, pois não há como falar dele sem mencionar que a sua formação é de médico, e não de artista plástico. Devemos, então, anexar essa peculiaridade como parte integrante do processo artístico contemporâneo. Ou seja, no processo artístico da tradição tínhamos o artista com um histórico de caminhada, marcado pela conquista do estilo, que era, por sua vez, pertencente a uma corrente artística que o definia como tal. Hoje o artista surge no cenário das artes, principalmente nas artes plásticas, sem trajetória alguma e sem a preocupação de pertencer às correntes artísticas, pois estas também não existem mais. A trajetória de Hagens, por exemplo, é a de médico. Sua ascensão meteórica no cenário artístico deve-se às suas experiências em laboratórios médicos. Hagens não se diferencia por ser um médico que pinta ou que modela um material tradicional da arte, mas um médico que usa o principal objeto de

sua profissão – ou seja, corpos humanos – para fazer a sua arte. A partir daí, expõe as suas obras em galerias do mundo inteiro.

O uso do corpo humano e de corpos de animais na arte não é novidade. Desde Leonardo da Vinci, a dissecação de cadáveres para aprimorar os desenhos e as esculturas já era prática recorrente. Porém, diante da obra do Dr. Hagens, ficamos frente a frente com o corpo do “Outro” como obra-de-arte. Estamos diante de uma apresentação ou de um “mais real que o real”, um hiper-real. É a perda do real pelo antagônico, pela clareza em excesso das formas. A ilusão, comum na arte pela capacidade de inventar as suas formas a fim de se separar do real, não está mais aqui como regra. Para Baudrillard (1990), essa é uma outra categoria do estético, o campo do que ele chama do transestético, da simulação, aquele que já não podemos dizer belo nem feio, pois é o próprio real que se instala como arte. É como se as coisas, conforme aponta Baudrillard (1990, p. 91), “tivessem engolido seu espelho”. Para ilustrar a paixão pelo real, própria de nosso tempo, lembramos a declaração de Karl-Heinz Stockhausen (apud ŽIŽEK, 2003, p. 25-26):

Não é verdade que o ataque ao World Trade Center tinha, com relação aos filmes-catástrofe de Hollywood, a mesma relação existente entre a pornografia *snuff*<sup>20</sup> e os filmes pornográficos sadomasoquistas comuns? É este o elemento de verdade na declaração provocativa de Karl-Heinz Stockhausen de que o impacto dos aviões contra as torres do WTC são a obra-de-arte definitiva: pode-se entender o colapso das torres do WTC como a conclusão culminante da “paixão pelo real” da arte no século XX – os próprios “terroristas” não o fizeram primariamente visando provocar dano material real, mas *pelo seu efeito espetacular*.

Gunther von Hagens parece ser mais um exemplo dessa paixão pelo real, o desejo de penetrar na coisa real buscado no próprio corpo do homem, o corpo do “estranhamento” que nos dá a radical dimensão do “Outro”, do diferente. Digamos,

---

<sup>20</sup> “*Snuff* significa morte, assassinato, e é o título de um filme produzido na década de 1970 cuja propaganda afirmava que os atores que representavam personagens assassinados foram realmente mortos durante a filmagem. Identifica um tipo de filme de horror dedicado a sexo e violência, em que a violência não é simulada (ŽIŽEK, 2003, p. 25).

ainda a partir de Žižek (2003, p. 33), que o real que retorna nas plastinizações de Hagens é o “Outro” levinasiano “exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo à nossa realidade (no que sentimos como tal) e, portanto, somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico”. É, como diríamos, um enigma. Os corpos plastinizados de Hagens são exatamente isso, oferecem a coisa em si como obra-de-arte. Não se trata de aceitar como real o produto ficcional. No caso das plastinizações de corpos humanos, “o próprio real, para se manter, tem de ser visto como um irreal espectro de pesadelo” (ŽIŽEK, 2003, p. 34).

Gunther von Hagens trabalha numa linha de montagem de corpos plastinizados em fábricas, e não em ateliês, as quais são distribuídas pela Alemanha, China e Quirquístão (ex-República Soviética). Seus funcionários manipulam seiscentos cadáveres, três mil e novecentos pedaços humanos, peles, vísceras, braços, cérebros, embriões e recém-nascidos. As peças são numeradas e catalogadas por tamanho, idade, sexo ou referências do gênero “cabeça quebrada”, “fêmea de 1,67 metro de altura, bons músculos, européia, adequada para exposição”. Pedaços defeituosos são incinerados. Hagens pode ser o Dr. Frankenstein da contemporaneidade. O Dr. Frankenstein de Shelley (2004, p. 64-65) dizia que os cemitérios eram “meros depósitos de corpos privados de vida, que, de moradia da beleza e da força, haviam se tornado comida para vermes”. Dizia ainda: “eu era levado a examinar agora as acusas e o progresso dessa decomposição, e forçado a passar dias e noites em jazigos e ossuários”. O Dr. Gunther von Hagens é assíduo freqüentador dos depósitos de cadáveres de hospitais e necrotérios de universidades.

Hagens monta os corpos através de sistema combinatório que o leva a realizar um procedimento da biologia genética moderna para conquistar o homem mais belo, a mulher mais perfeita, o humano mais inteligente. Ele almeja um mais belo que o belo, um mais perfeito que o perfeito, um simulacro do real semelhante ao conceito de Baudrillard (1991). Assim, a linha de montagem de Hagens anexa o coração de um morto aqui, um fígado de outro ali. Os corpos são destituídos de todas as impurezas, de todo sangue, excrementos, pruridos e órgãos, elementos que são substituídos por resinas e silicões. Essa substituição os conservará por cinquenta mil anos. O sistema combinatório, ou seja, a fusão de membros, é um processo de idealização do corpo que metamorfoseia a sua decomposição na podridão da morte em assepsia. O cadáver, essa manifestação privilegiada do abjeto, fica livre da decomposição. Ou seja, o que estava destinado aos vermes é recuperado como sublime, essa sensação de prazer e de dor.

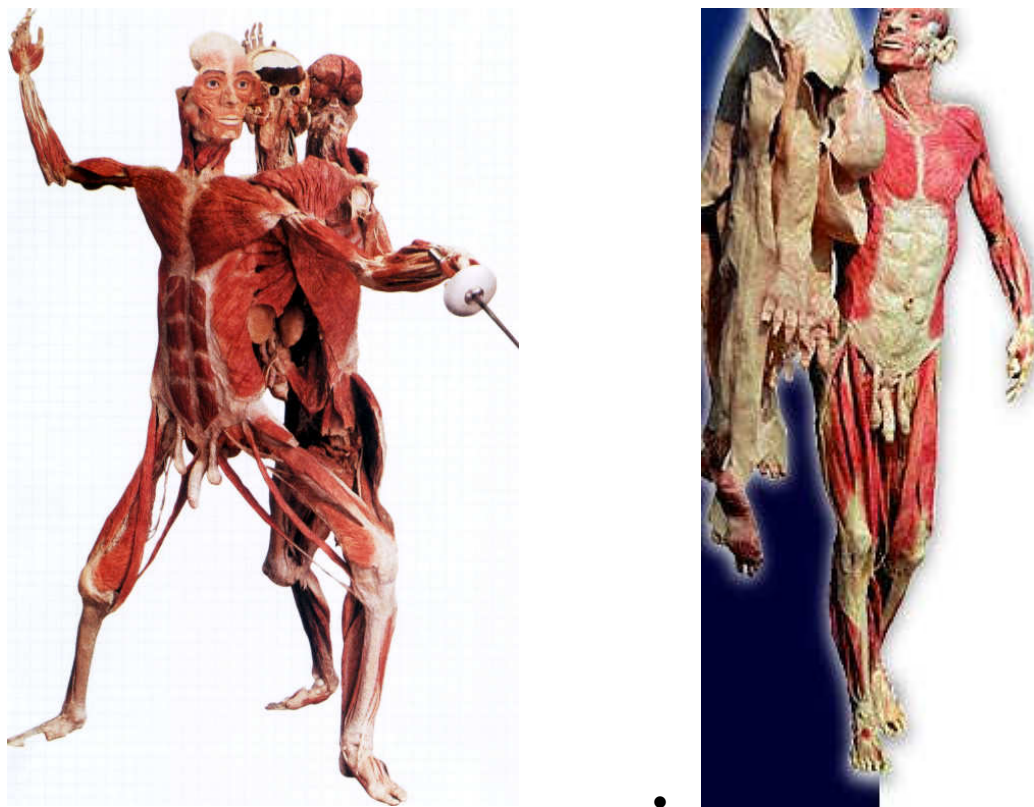
Os cadáveres, ou esse complexo de muitos cadáveres combinados que se constituem em arte, são invariavelmente sempre de alguém que viveu o cotidiano da existência. Porém, uma vez morto, tornou-se corpo sem dono, corpo de outrem, cadáver que se resignifica na arte. O corpo resignificado passa a ter um dono que o expõe como arte, como objeto que é. Digamos que o artista é o dono desses corpos porque os expõe, ou seja, os manipula com os gestos que não são seus, com os olhares que não são seus, num lugar que não é o seu, resultado de combinações estéticas. Nesse processo fica diluída toda a noção de indivíduo, de “Outro” levinasiano, de corpo e cadáver de alguém que participou da existência.

Se o corpo do “Outro” parece ter dono, agora com a posse do artista que o expõe, uma vez apresentado como arte nas galerias, esse corpo resulta num “absolutamente Outro” diante de nós. Ali ele é corpo da impossibilidade, estética do

irrepresentável, do indizível, do excesso. Ou, digamos, há ali mais realidade do que é possível para a arte. Há excesso de realidade, excesso de “Dizer”.

Nos corpos de Hagens há algo que pertence ao universo da arte tradicional, ou seja, há uma simetria, uma beleza e uma determinada harmonia nos gestos dos corpos. Porém, paradoxalmente, esses corpos nos desconcertam da tradição e nos fazem realizar uma experiência com o “Neutro” blanchotiano ou com o “Há” levinasiano.

O próprio Hagens argumenta que a sua inspiração é Leonardo da Vinci, o qual dissecou mais de trinta corpos numa época em que a Igreja punia a prática na realização dos estudos anatômicos. Fruto de uma transgressão, Hagens busca a limpeza e a perfeição dos corpos, e os faz não contemplação tranqüila da beleza, mas desconforto perante a perfeição do que ali se traduz como morte, a morte na assepsia das formas e na assepsia do odor. Os corpos de Hagens não apodrecem, não deterioram, não causam náuseas e, por tudo isso, levam-nos ao “abismo”. Neles há um ser que se faz passividade. A esses corpos não queremos dar um rosto, nem o nosso nem o de nossos amigos. Basta saber que ali está um outro, o corpo de outrem, que é o corpo abstrato, do desconhecido, do “sem-rosto” físico. A morte nesses corpos se degrada na nulidade. Ali não se morre, morre outrem. Ali está a própria morte, plastinizada, estática, conservada para que a vejamos. É a morte do corpo, resguardada de suas impropriedades.



**Figura 5** - Exposição *Body Worlds* (2005) - Plastinações de Gunther von Hagens

Para Levinas, em *Dios, La Muerte y el Tiempo* (1998a, p. 22-26), é sempre um problema falarmos de nossa própria morte. A relação com a nossa própria morte não tem sentido nem como experiência nem como pressentimento. Ou seja, nossa relação com a morte consiste em não saber sobre o ato de morrer, um não saber que, no entanto, não é uma ausência de relação, pois realizamos a experiência da relação com a morte diante da morte do “Outro” ou diante da arte. A morte nos afeta pelo impensável, pelo seu “sem-sentido”, um lugar que não comporta nenhuma possibilidade de resposta, uma modalidade de relação com o “para além do ser”. Levinas propõe que coloquemos em cheque a morte como intencionalidade, ou melhor, não há experiência com a morte. Diante da morte e do ato de morrer estamos sempre numa relação de impossibilidade. Diz Levinas (1998b, p. 26) que

la afección de la muerte es afectividad, pasividad, afecto de la desmesura, conmoción del presente por el no presente, más íntima que cualquier intimidad, hasta la ruptura, en un a posteriori más antiguo que todo a priori, diacronia inmemorial que no se puede remitir a la experiencia.

Assim, para Levinas, a relação com a morte, a mais antiga das experiências, não é uma visão do ser, ou, como pensa Heidegger, que a descreve como uma angústia e a remete à compreensão do “Nada”. Trata-se de uma relação com essa passividade radical do ser que na arte se faz essencialmente. É essa experiência de um hiper-realismo da morte que encontramos nas plastinizações de Hagens.

A arte nega qualquer experiência de contemplação, de aprendizado da morte. Ao contrário, mostra a infinitude da morte, o distanciamento que há entre o “Eu” e esse saber. Talvez nas obras de Hagens tenhamos o distanciamento da experiência de um momento ameaçador, ou seja, ali se concretiza o “morre-se”. Não sou “Eu” que morro, mas o “Outro”, a morte qualquer. Enfim, quem morre é o “Outro”. Desta forma, a relação com “o porvir” é a relação mesmo com o outro. O corpo de outrem plastinado nos confere o alento de dizer que um erro está afastado. Pelo menos desta vez não somos nós que morremos desde que a relação com o “morre-se” não é uma relação com a morte. Porém, ao mesmo tempo, a infinitude do silêncio desses corpos insiste na lembrança de que nosso processo de morte é sempre continuidade. O corpo impossível de Hagens é, portanto, esse “absolutamente Outro” levinasiano, relação com o “Fora” blanchotiano, e um abjeto nos moldes de Kristeva (1988).

O cadáver sem Deus é o cume da abjeção, como nos afirma Kristeva (1988) em *Poderes de la Perversión*. De todos os nossos dejetos ele é o mais repugnante. Nele está tudo o que o que abortamos para poder viver, ou seja, nossos dejetos. Hagens confere ao cadáver uma limpeza para além dos dejetos. Ali os pruridos da morte não acontecem. Os excrementos da passagem entre a vida e a morte foram



eliminados. Esses cadáveres reivindicam a ordem. O que nos joga no abismo do “Neutro”, o que nos põe à margem é que o cadáver nas obras de Hagens transgride toda a identidade do sistema da morte, desrespeitando através da assepsia os limites e o lugar da morte. São corpos que insistem em fazer o caminho inverso, ou seja, reivindicar a ordem para o corpo cadáver. Eles fascinam pelo que apresentam de transgressão contra a morte. A morte aqui já não reivindica mais uma cova, mas as galerias de arte. É a subversão do real que tenta refazer o próprio ato de morrer, pois resta em nós o desejo inviolável de enterrar os mortos. Bataille (2004, p. 72-73) diz que enterramos nossos mortos para nos proteger da promessa que eles carregam como “contágio”, para nos proteger da nossa própria morte. O ato de enterrá-los nos protege da desordem biológica que é a carne em putrefação, do cadáver coberto de vermes, do odor que agride quando o cadáver fica muito tempo conosco. Assim, ele não deve ser exposto, e sim imediatamente enterrado. Ele traz em si a noção de impureza. Estaria Hagens nos salvando do mal-estar do cadáver? O cadáver é o abjeto, o reverso do espiritual, do simbólico, da lei divina. A arte do cadáver também é um abjeto? Enterrar é uma forma de purificar os cadáveres, porém Hagens faz com eles o sacrifício moderno da purificação quando os submete à plastinização.

### 3.6 Contemplanção “impossível”: pinturas de Antoni Tàpies

De um infinito azul a  
serena ironia  
Bela indolentemente abala como as flores  
O poeta incapaz que maldiz a poesia  
No estéril areal de um deserto de Dores

Mallarmé, 1980

Admite-se que a função da arte consiste em “expressar” e que essa expressão artística está centrada sobre um conhecimento. Ou seja, a arte costuma dizer o inefável. Levinas (2001a, p. 43) diz que costumamos pensar que a obra-de-arte

prolonga y supera la percepción vulgar. Lo que ésta banaliza y yerra, aquélla lo capta en su esencia irreductible, coincidiendo con la intuición metafísica. Allí donde el lenguaje común abdica, el poema o el cuadro hablen. Más real que la realidad, la obra atestigua así la dignidad de la imaginación artística que se erige en saber de lo absoluto.

Levinas e Blanchot se opõem a qualquer expressão artística como veículo de fonte de luz, de geração de sentido, em que a experiência artística venha a nós com uma condição luminosa, uma interna racionalidade e verdade, que venha a nós como interpretação.

Se seguirmos o pensamento de Pareyson (1993, p. 172-186), que se dedica à questão na obra *Estética. Teoria da Formatividade*, a interpretação é uma espécie de forma de conhecimento cujas características se definem como captar, agarrar, penetrar e compreender, ou melhor, como afirma o filósofo, “não há conhecimento, a não ser como interpretação” e “o repouso em que culmina a interpretação é contemplação”. A interpretação, conforme define Pareyson (1993), é um processo de formação que vai passo a passo propondo a figuração e inventando novas figuras, tentando a adequação final da imagem e da coisa. É, dessa forma, um processo de invenção e produção ao mesmo tempo. Ao término do processo temos o repouso, e não é mais necessário inventar novas figuras para testá-las e experimentá-las, para

pesquisar onde se encerra o sentido da interpretação. Significa, então, segundo Pareyson (1993, p. 187), ver a forma como forma, ou seja, ter a sua interpretação completada, ter encontrado o sentido, ter-lhe capturado o segredo no exato lugar onde o olhar se fez vidente e, portanto, contemplante. A contemplação é, então, um estado de prazer, de tranqüilidade, após um estado de procura, de inquietação, de tentativas em vão, mas que no final sempre encontra o sucesso. A contemplação como conclusão do processo de interpretação é o gozo da forma contemplável. A interpretação, de acordo com Pareyson (1993, p. 175), é uma mútua implicação de receptividade e atividade. O autor diz que

A interpretação por um lado é ressonância do objeto em mim, ou seja, receptividade que se prolonga em atividade, dá, que recebo e ao mesmo tempo desenvolvo; e, por outro lado, é sintonia com o objeto: um agir que se dispõe a receber, um fazer falar para escutar, atividade em vista de uma receptividade.

Para Levinas e para Blanchot, ao contrário, estamos sempre diante do “Outro” como um “absolutamente Outro”. Daí resulta que a obra-de-arte é um “Rosto”, e como tal a sua expressividade é o “Infinito”, o qual não se põe à contemplação, mas resiste a ela. Daí decorre o fato de a obra-de-arte ser a própria realizadora de uma resistência ética na sua radicalidade essencial. No que se faz “Rosto”, não encontramos repouso nem prazer, mas uma resistência que persiste na angústia, na estranheza da passividade do ser. A arte contemporânea, a nosso ver, realiza os pensamentos blanchotiano e levinasiano quando se apresenta a nós como algo intrigante que transgride a idéia de experimentação herdada e institucionalizada. Conforme diz Bauman (1998b, p. 138), as experiências tradicionalmente

foram construídas sob a orientação de uma teoria que se esperava provar: serviam ao propósito de confirmar ou corrigir essa teoria e eram, por isso, períodos bem incorporados e necessários de ação contínua e coletiva. Nada mais, nada menos do que passos seguidos pela multidão, ao longo da estrada claramente marcada por placas de sinalização legíveis para todos.

Hoje, o que se discute por experimentação em arte pode ser uma atividade totalmente diferente, ou seja, o artista que experimenta age no escuro, admite riscos, age na mais completa solidão, “No estéril areal de um deserto de Dores [...] Pois quero, desde que meu cérebro vazio,/ Como um pote de creme inerte ao pé do muro,/ Já não sabe adornar a idéia desafio,/ Lúgubre boceja até o final obscuro...”, tal como canta o poeta Mallarmé (apud WALACE, 1987, p. 41). O artista age sob a sua inteira responsabilidade, sem saber se seus esforços serão recompensados pela coletividade. Na verdade, o artista está, sempre à espreita de ver “algo”, sem que saiba o quê. Isso leva Blanchot (1987, p. 45) a dizer que a arte “não é um poder, não é o poder de dizer”, ou seja, não há contemplação, pelo menos nos moldes da tradição. Para Blanchot (1987, p. 45),

Quando a neutralidade fala, somente aquele que lhe impõe silêncio prepara condições do entendimento e, no entanto, o que há para entender é essa fala neutra, o que sempre já foi dito, não pode deixar de se dizer e não pode ser ouvido, entendido.

Fazemos dessa forma uma experiência com a solidão essencial, a mesma que fazia Cézanne permanecer sem gesto enquanto seu olhar “apalpava” o monte Sainte-Victoire à espera de “algo”. Esse “apalpar” do olhar estava ligado à matéria e à existência, porém a dívida de Cézanne, como diz Lyotard (2000, p. 36), não “é para com a paisagem como motivo realista nem com a organização das formas” e sim com esse “algo” esperado, “uma qualidade de cromatismo, um timbre colorido”. Afirma ainda Lyotard (2000, p. 36):

Para atingir esse estado, é necessário “passividade”, uma passividade sem pátos, exatamente o contrário da atividade controlada do espírito, mesmo o inconsciente. A autonomia que se apropria, a espontaneidade que a imagina são impedimentos para ver o esperado. É necessária uma recepção que se faça meticulosa, que suspeite, que aponte um “fato” insólito, infalível, o fato de que há (algo, veremos) aqui e agora, sem que se

saiba o quê – digam o ser, se quiserem, Kant dizia "o X em geral", e como se estivesse jogando contra o pintor, dando-lhe golpes com matéria cromática. E o pintor tentará responder a esses golpes depondo em sua tela toques de óleo ou de aquarela. Um golpe faz sair um púrpura, outro golpe libera uma modulação de amarelo que inunda a atmosfera.

Os traços definidos para a arte de nosso tempo por Levinas e Blanchot parecem a princípio negativos, porém, como diz Blanchot (1987, p. 45),

essa negação somente mascara o fato mais essencial de que nessa linguagem tudo retorna à afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela.

As questões abordadas por Levinas e Blanchot sobre essa arte do silêncio, do desvio e do desastre, a qual se exprime através dos conceitos de “absolutamente Outro” e “Há”, de Levinas, e de “Neutro” e “Fora”, de Blanchot, estão centradas na crise da experiência com a qual nos vemos frente a frente com a produção contemporânea. Para Agamben (2005, p. 21), cujo pensamento aproxima-se do de Blanchot e de Levinas – ou talvez fale, por outro viés, sobre a problemática experiência que temos com as artes hoje –, o homem na contemporaneidade está na condição de “expropriação da experiência”. Diz o autor:

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo.

Em 1933, segundo Agamben (2005, p. 21), Benjamim já havia diagnosticado essa pobreza de experiência, que na época moderna tinha as suas causas na Segunda Guerra Mundial, de cujos campos de batalha nunca se voltava com uma experiência mais rica, mas sempre se voltava mais pobre de experiências

partilhadas. Hoje, de acordo com este autor, vivemos no nosso cotidiano a catástrofe das experiências que nos colocam diante do inexperienciável.

Para Agamben (2005), vivemos a pobreza de experiências no seio de nosso próprio cotidiano, num período em que parece, paradoxalmente, estarmos rodeados de eventos. Tudo à nossa volta se expropria no vazio, no “sem-sentido”, no enfadonho, e o dia-a-dia do indivíduo contemporâneo não possui quase nada que seja traduzível em experiência. Agamben (2005, p. 22) diz que “o homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência”. Na incapacidade de traduzir-se em experiência, o cotidiano tornou-se insuportável. Foi essa experiência do cotidiano como insuportável que passou a ser a matéria-prima da arte. É, pois, na crise da experiência que a poesia e as artes encontram a sua vocação, fazendo da expropriação da experiência uma razão de sobrevivência. A arte passa, então, segundo Agamben (2005), a fazer do inexperienciável a sua condição normal. O inexperienciável é a nova experiência da humanidade, é o lugar onde qualquer homem que foi expropriado da experiência se oferece sem nenhuma proteção ao desconhecido. Nessa perspectiva, Agamben (2005, p. 52) diz que

a busca do “novo” não se apresenta como a procura de um novo objeto da experiência, mas implica, ao contrário, um eclipse e uma suspensão da experiência. Novo é aquilo que não se pode fazer experiência porque jaz “no fundo do desconhecido”: a coisa em si kantiana, o inexperienciável como tal.

Partimos daí para dizer que estamos frente a frente com uma produção artística que se recusa à idéia de contemplação para ser o inexperienciável, um “absolutamente Outro”. Levinas, em seu texto *La Realidad y su Sombra* (2001a, p. 46), faz as seguintes indagações: interpretar Mallarmé não é traí-lo ou suprimi-lo?

Não consiste a função da arte em não compreender? A obscuridade, seu elemento mesmo, não lhe confere um acabamento *sui generis* estranho à dialética e à vida das idéias? Será que é possível afirmar que o artista conhece e expressa a obscuridade do real? Essas indagações desembocam em outras: em que consiste a não-verdade do ser? Podemos descrever o trato com o obscuro como um acontecimento ontológico totalmente independente ou como uma categoria irreduzível às categorias do conhecimento?

Para Blanchot e para Levinas, a arte é o próprio acontecer da obscuridade, é a “outra noite” blanchotiana, a invasão da sombra, e não pertence à ordem de qualquer revelação. A imagem está, segundo Levinas (2001, p. 47-48), muito distante do conhecimento científico e da verdade, e “no comporta el ‘dejar ser’, el *Sein-lassen* de Heidegger, donde se efectúa la transmutación de la objetividad en poder. Más que nuestra iniciativa, la imagen señala un ascendente sobre nosotros: una profunda pasividad”. Para Blanchot (2001, p. 55), a arte é o “questionamento profundo”, nela “questionamos mais do que podemos questionar, mais do que o poder permite questionar, além, portanto, da existência da questão”. Blanchot diz ainda que existe na arte “um desvio que desvia o questionamento de poder ser questão e de obter resposta”. Esse desvio, que é a impossibilidade, é o centro da questão profunda mencionada por Blanchot. Dessa maneira, questionamos na arte o que se nega e o que excede a todo poder de nossos questionamentos. Daí ser a arte esse objeto vacilante, fascinante e ameaçador que aparece como “não-ser”, como abjeção que nos leva ao abismo.

Platão, por sua vez, já reconhecia essa propriedade na arte tanto que a assemelhava à “fala” dos oráculos. Isso significa dizer que o referido filósofo não recriminava apenas as palavras dos poetas, mas também a fala dos oráculos, com a

qual a arte parecia apresentar muita semelhança. Embora falasse com reverência sobre a arte, Platão alegava que a palavra oracular, a palavra pura que dava sentido ao sagrado parecia ser o lugar de onde a arte tirava a sua estranheza.

Para Blanchot (1999), a experiência da impossibilidade parece ter realmente alguma semelhança com a palavra sagrada, em que o que se diz não se sabe de onde vem. A arte, segundo o crítico literário, utiliza uma linguagem estranha, aquela em que alguém fala e, no entanto, nada fala. Trata-se de uma linguagem que se opõe ao intelecto e à ordem, uma linguagem que não pensa no que diz e que diz sempre o mesmo, incapaz de responder a perguntas e de prestar socorro a si mesmo se a atacam (BLANCHOT, 1999, p. 21).

Sócrates, no *Fedro* de Platão (quem dá voz a Sócrates é o próprio Platão) sugere que nos separemos dessa linguagem o mais breve possível, pois ela representa uma enfermidade, e que nos mantenhamos na verdadeira linguagem, a da razão e da ordem. A linguagem “falada”, não a linguagem “falante”, conforme o conceito de Merleau-Ponty (2002), é, para Platão, o local onde a palavra está segura. Que palavra é essa que não traz a garantia pessoal de um homem verdadeiro e preocupado com a verdade? Que palavra é essa totalmente impessoal e desordenada? Perguntaríamos, então, diante das imagens contemporâneas: que imagem é essa que não nos dá nenhuma garantia de um mundo real, de um mundo seguro? Que imagem é essa que não nos dá nenhuma resposta, que “murmura” uma fala do além?

Por detrás de determinadas obras, tal como a palavra dos oráculos, nada existe. Não existe o repouso da contemplação, o prazer do encontro com o sentido. Há apenas uma voz que vem de longe, o “sem-lugar”, o “Há” levinasiano. Um enigma se oferece para ser decifrado. É a voz da ausência que a criança ouve



sozinha no seu leito de dormir. O quarto murmura. Há ali um “Outro” à margem de nós que não podemos contemplar, pois a alternância entre a luz e o repouso não acontece; estamos sempre na passividade do ser, na economia do ser, sem tempo, sem presença. Algum oráculo dá voz à ausência. Porém, não há diálogo com Deus. É a sua ausência que fala. No *Fedro*, como diz Blanchot (1999, p. 25), o que intrigava Platão tanto na pintura como na poesia era o silêncio majestoso, o mutismo em si mesmo inumano e que faz projetar-se na arte o estranhamento das forças sagradas. São essas forças que pelo seu horror abrem ao homem regiões estranhas que acionam nosso desejo de descobrir o desconhecido. Há um crédito ao pensamento platônico, ou seja, o de ter percebido o teor estranho da fala da arte e tê-la assemelhado à fala dos deuses. Faltou a Platão perceber esse lugar do “absolutamente Outro” como uma região fecunda justamente por ser encerrada em sua própria ansiedade e que nos faz ir adiante sem nada nos exigir, sem nada nos dizer. É o espaço do terrível, do impossível, visto que quando esse oráculo, que é a arte, não nos responde, torna-se, a princípio, intolerante pela sua soberania, por essa sua ética que se torna para nós uma violência ativa que não se deixa possuir. Para nós que estamos habituados a falar em contemplação, que se configura como uma posse dentro do pensamento através do qual estamos nos conduzindo, essa atitude da arte nos destitui de uma soberania que não deveria pertencer ao “Outro”, e sim ao “Eu”. Dessa forma, esse silêncio, ou essa voz que murmura, tem exigência e dureza. Não é nunca espasmo de busca e repouso, em que vislumbramos o prazer do encontrado, mas lugar de ansiedade. Isso não o denota como espaço sem valor, mas denota “Outro” espaço. É uma profundidade falante, um murmúrio em que nada se deixa ouvir.

A palavra sagrada também é condenada por não falar de lugar algum e por ser extremamente impessoal. Essa impessoalidade gerada pela passividade do ser, a qual Levinas chama de “Há” e que encontramos nas obras-de-arte hoje, é semelhante à palavra sagrada. E nisso, misteriosamente, a obra-de-arte contemporânea se parece com a palavra sagrada. É dela que a arte contemporânea, mais do que as obras do passado, parece herdar a sua desmesura. Tal como a palavra sagrada, não se sabe de onde surgem as imagens. Como na palavra sagrada, nada está definitivamente presente nessas imagens senão que elas dão voz à ausência, tal como as palavras dos oráculos de onde fala o divino, porém onde Deus, em si mesmo, nunca está presente; a ausência de Deus fala por si só. Nas imagens das obras contemporâneas nada se justifica, nada se explica. Não há diálogo com essas imagens, da mesma forma que não há diálogo com Deus. E nós somos tão assombrados pelo silêncio que fala quanto Sócrates, do *Fedro* de Platão, ante a estranheza da obra escrita. Essas imagens, de essência insólita, inspiram-nos desconfiança, motivo pelo qual criamos uma série de teorias de contemplação para resolver o problema desse silêncio majestoso, da escritura, da escultura, da pintura, das performances, da dança, do teatro e dos objetos apresentados como arte. Trata-se de um silêncio inumano por si mesmo “y que hace proyectarse en el arte el escalofrío de las fuerzas sagradas, esas fuerzas que, por el horror y el terror, abren al hombre a regiones extrañas” (BLANCHOT, 1999, p. 25).

As obras de Antoni Tàpies parecem cumprir essa intenção de palavra “oracular”. Constituem uma estética do gesto, o informal, e parecem ser trabalhadas por vias solitárias, o que leva Michel Tapié (MUSEU..., 2005, p. 127) a chamá-las de “simbologia metafísico-literária”, alheias à pintura em si. Tàpies diz que se trata de uma pintura que nunca se esgota porque nunca nos satisfaz.

Su práctica solo puede establecer un diálogo, siempre de más alta calidad por el simple hecho de la aceptación de dicho secreto en cuanto secreto, generadora de las más eficaces estructuras *del deseo*. Sean grafismos que no podrían ser situados ni del lado de los grafitis más sencillos de un *art brut* de límites inmediatos, ni en la linde de un nuevo estilo barroco muy sabio, en el que superficies, o planos, al límite de una vida estéril y de una metafísica hechicera, la aventura pictórica y la nuestra, permanecen totalmente abiertas, en una proposición de comunicación en la que el contenido, indisoluble de una estructura imposible de analizar, emana una magia visual que nada debe fuera de la propia condición pictórica.

As obras de Tàpies contêm algo secreto, porém é algo que não se trata de um enigma que temos de resolver porque isso significaria esgotá-lo, mas sim se trata de um secreto existente que jamais será divulgado, um secreto tal como as palavras do oráculo, dinâmico em disponibilidade fecunda. A obra de Tàpies é isto: não se vê explicada por um sistema de rigor satisfatório de que o artista possui uma consciência clara, sendo o primeiro a justificá-la. Ao contrário, fortalece a idéia de uma comunicação contraditória cujo objeto escapa a qualquer pensamento de uma contemplação tradicional. Trata-se de obras em que o essencial não poderá dizer-se nunca, embora se mantenha em zonas abertas, porém, com disponibilidade, sem direção precisa. As suas imagens são menos imagens e mais “sombras”, imagens não para serem entendidas, mas pressentidas, imagens que falam como quem cala. Na sua profundidade, resta sempre o indizível. Como afirma Tàpies em seu texto *La Vocación y la Forma* (MUSEU..., 2005, p. 146-147),

Todos los consejos prodigados al artista por los honrados pensadores de arte me parecen sospechosos, tanto si forman parte de un dirigismo estatal, como si provienen de las academias, como si proceden, simplemente, de los críticos de arte. No puedo concebir al artista si no es en plena aventura, en pleno tránsito, en pleno salto en el vacío. En una época en que todo género de intervencionismos están en el orden del día, se va demostrando que la auténtica vida para el arte está, por el contrario, fuera del mundo de los funcionarios.

Tàpies defende uma renovação da linguagem artística e, conseqüentemente, uma renovação de uma postura do “frente-a-frente” (e aqui estamos falando do conceito levinasiano para abordar a arte) com a arte contemporânea, em que uma aventura sem rumo não significa em absoluto uma irresponsabilidade, um dinamismo cego ou um feito gratuito da arte, mas a sua própria essência.

As obras de Tàpies recebem o nome de “pinturas matéricas”. Nelas encontramos toalhas velhas amontoadas, calça sobre um bastidor, calções, crina de cavalo, uso da terra formando partes do corpo, tais como pernas e dorsos, móveis velhos ou sacos de coisas pintados. Muitas de suas obras apresentam a ação do homem e o passo do tempo sobre os objetos, um processo de formação e deformação das coisas. Algumas de suas obras levam o nome de “matéria em forma de axila”, “matéria em forma de nudez”, “matéria em forma de perna”. Em suas obras reinam o grotesco, o informe, o feio, o inacabado.

No “frente-a-frente” com esse inacabamento, deparamo-nos com uma distorção que impede qualquer comunicação ou relação de unidade. À medida que estamos infinitamente separados da obra (separação, fissura), estamos diante de uma alteridade em que a obra não é um outro *ego*, mas uma desconhecida em sua distância infinita. É a obra do espaço da impossibilidade, e não da possibilidade, espaço em que nunca podemos ser sujeito dessa impossível experiência. Ao mesmo tempo, é um espaço em que o “Eu” não consegue ficar indiferente, pois o diálogo inalcançável se reverte em desejo de mistério, de busca nunca alcançável, mas sempre desejante. Compartilhando dessa idéia, não estamos diante da arte como aquela que nos conecta com o *cosmos*, com a ordem, com o divino, com a contemplação do mundo ou mesmo conosco: estamos diante do incongruente. Não há ali nenhuma certeza, ao contrário, o vazio nos debilita e aniquila nossos

pretensos conhecimentos. Isso acontece porque a arte designa uma região em que a impossibilidade não é uma privação, mas sim lugar de afirmação, já que ela parece se afirmar na sua própria impossibilidade de “dizer-se”, de modo que ali o que pressupomos como “verdadeiro” ou como “ordem” nada encontra para se sustentar.

Tàpies em suas pinturas, a nosso ver, lança-nos no “Infinito”, mergulhamos nos espaços de cor e ficamos despidos de dizer qualquer coisa sobre elas. Nada se desdobra, o enigma parece estar concentrado no espaço da cor ou nas dobras da matéria que vem colada junto à tinta, amontoada e borrada, ou no grotesco, maneira como Tàpies constrói a estrutura. Ora, pode estar, ainda, no espaço vazio, na distância entre os objetos ou nos espaços imensos em que a palavra aparece escrita. Tudo ali parece vir sobre um fundo de silêncio, e procuramos uma fenda para desvelar o enigma sem jamais encontrá-la. Abrem-se aí um vazio extremo e, paradoxalmente, uma imensa fecundidade. Contemplar tais obras é contemplar a impossibilidade, a angústia de não ter nada para falar. Ou seja, a experiência da “impossibilidade” é a experiência desmedida da profundidade, a qual só se revela dissimulando-se na obra. “Me encuentro realmente en más allá, si el más allá es quello que no admite más allá” (BLANCHOT, 2000, p. 86).

A vacuidade de *Infinit* (1988), obra de Tàpies ilustrada na Figura 6 e que escolhemos para comentar, é na impossibilidade um movimento infinitamente problemático condenado pela “luz” como uma loucura, na sua preferência pela “outra noite”. Na “outra noite” de Blanchot o tempo também é “outro tempo”, medido na passividade do ser, passividade esta que não exclui a impaciência, mas é a própria paciência suportada até o fim, é a morte infinita. O próprio Tàpies nomeou a sua obra como *Infinit*. Ela nos parece ser o próprio “Infinito” blanchotiano e levinasiano quando nada está disponível no “frente-a-frente” com ela. Há um vasto campo de

tinta azul onde a palavra *infinít* escorrega nas bordas da estrutura. É como se o imaginário tivesse de se alongar mais do que é possível para perceber a infinitude que paradoxalmente vem limitada pela estrutura e assinalada pelas palavras.



**Figura 6** - *Infinít* (1988), técnica mista sobre madeira - Obra de Antoni Tàpies

O que há de “Infinito” nesta obra? O paradoxo da representação parece ser o próprio “Infinito”, o qual nos põe diante do enigma. A obra constitui uma estrutura que está fora de si mesma, ou seja, que não diz o que parece querer dizer, e o que parece querer dizer não corresponde ao que vemos. O que vemos, então? Digamos que, para resolver o enigma, oferecemos outra proposta: “não vemos”, mas temos o murmúrio (porque a arte é o próprio murmúrio) de um querer dizer que é infinitamente maior que o nosso pensamento, o inexprimível. É como diz Blanchot (1987, p. 45-46), “o de fora infinitamente distendido”, ou ainda,

assemelha-se ao eco, quando o eco não diz apenas em voz alta o que é primeiramente murmurado, mas confunde-se com a imensidade sussurrante, é o silêncio convertido no espaço que repercute o lado de fora de toda a fala. Só que, aqui, o lado de fora está vazio, e o eco repete antecipadamente, 'profético na ausência de tempo'.

Assim, a obra *Infinít* (1988) parece cumprir a sua errância quando diz, na sua vacuidade, sem remeter a algo. Há nela algo de silencioso que se garante como o seu sentido, e isso foge radicalmente ao que podemos chamar de “contemplação” nos moldes que conhecemos. A obra reflete um sentido que se põe na singularidade da resistência. O que se há de “contemplar” aí é uma fala neutra. Talvez o azul não seja um acaso, o azul de Mallarmé no poema *O Azul* (WALACE, 1987) é o espaço da angústia que não se define nunca. É a vastidão do espaço em que o poeta se rende ao “Nada” que murmura. O poeta diz: “O azul triunfa e canta em glória/ Dentro dos sinos. Sim, faz-se voz para sus/ Pender-nos no terror de sua vil vitória [...]”. O poeta galga a sua agonia e pergunta: “Onde fugir? Revolta pérfida e impotente. O Azul ! O Azul! O Azul! O Azul!”.

Porém, não se trata de dizer que o silêncio está na obra *Infinít* (1988) unicamente porque ela apresenta o vazio na sua estrutura formal, a vastidão infinita do azul. Isso equivaleria a dizer que só as pinturas em que existem poucas coisas apresentadas nos fariam viver uma relação de estranhamento. Antes, vale dizer que a obra possui um “mecanismo” (talvez seja esse o termo) de trazer até nós a expressividade do “Rosto”, “algo” muito distante e ao mesmo tempo muito próximo e que nos faz ter uma experiência com o inominável. Seria o mesmo que dizer, com certa objetividade, que obras profundamente preenchidas na sua estrutura formal também são profundamente misteriosas e silenciosas. Essa reflexão nos remete às pinturas de Pollock, por exemplo, sem espaço algum, totalmente preenchido, e no

entanto... Como fugir do acúmulo de tinta que satura? Na saturação, como fugir do murmúrio da angústia do “Nada” que se instala? Tanto Pollock quanto Tàpies são mestres em nos colocar diante do mistério, “em algo próximo dum turbilhão hilariante e horrível” que “esvoaça/ em redor do abismo/ sem nele se fixar/ nem fugir [...]” (MALLARMÉ, 2001, p. 43). Ambos nos deixam a herança mais cara do poeta e do artista plástico; a não fixação da imagem. Ambos cumprem o destino trágico do mestre: a solidão.

Estranhadamente observamos nas obras de Tàpies palavras escritas, característica que lhe é peculiar. Um poeta que dissimula as palavras na tinta ou um artista plástico que faz das palavras forma? Essas palavras invertem o conceito de expressão, pois já não mais substituem uma percepção ou uma idéia por um sinal previamente convencionalizado que invoque idéias ou percepções. São palavras “vazias” que se configuram como vestígios, como excesso da palavra ou como inevitável falta de habilidade do artista poeta. Ou seja, ao fazer aquilo que queria fazer, o artista também fez coisas que não queria. O ato não foi puro, deixou vestígios. Jogar ou não jogar os dados é inútil, as palavras anunciam a impossibilidade de controlar o acaso e, no vasto espaço do azul, a palavra. Para quê?

As palavras nas obras de Tàpies, como aponta Merleau-Ponty (2002, p. 73-74), abrem um buraco no pleno do mundo. Elas mantêm “o mundo em suspenso”, são palavras tão singulares que se entrelaçam com a rugosidade da tinta e assumem uma facticidade radical, caráter daquilo que simplesmente é. Nas obras deste artista, a palavra não é invólucro do pensamento. A significação desse gesto é infinita. A palavra não pode ter som, não pode ser lida, serve para ser vista, e a visão lê, então, de “outra maneira que ser”.



A palavra é ambígua, lugar do ser dissimulado, espaço onde o ser não escapa sempre no jogo da mostraçã, mas onde a significaçã é essencialmente “nã-sentido”. E se, porventura, o artista tentou expressar algo, as palavras resistiram a isso e na rebeldia afirmaram somente a negaçã, essa falta de habilidade do artista para fixar a verdade. De outro lado, o artista tem a singularidade de escrever sem se prender à palavra escrita. Entã, por que a escreve? A palavra é vã, é facticidade levada ao limite. Paradoxalmente, a palavra nã é silenciosa, pois o silêncio fala nela.

### 3.7 “Outramente que ser”: as obras de Cindy Sherman

Estas fotos sã fotografias de emoções personificadas, todas elas com sua prõpria presença, nã a minha.

Grosenik, 2005

Isso fala, mas sem começo. Isso diz, mas isso nã remete a algo a dizer, a algo de silencioso que o garantiria como seu sentido.

Blanchot, 1987

Para Blanchot (1987), a escritura se dá como negaçã do “Eu” questionando o prõprio sujeito que escreve. A escritura reivindica o anonimato do autor. No lugar do nome, surge um “Ele” que, para Blanchot, nã designa nada, mas afirma o questionamento desse anonimato. Aquele que “a escreveu é dispensado”, é entrar na afirmaçã da solidã em que algo fascina e ameaça ou é ainda “passar do “Eu” ao “Ele”, de modo que o que me acontece nã acontece a ninguê, é anônimo pelo fato de que isso me diz respeito, repete-se numa disseminaçã infinita”, como afirma Blanchot (1987, p.11-24). Assim, produzir uma imagem é colocá-la sob o signo do fascínio, do “Infinito”, em que a imagem nã é mais do que a aparênci do que desapareceu, é a ociosidade do ser.

Nas artes plásticas é possível ler essa radicalidade do anonimato, a exterioridade da imagem, na obra de Cindy Sherman, artista plástica que causa estranhamento ao nosso olhar com imagens fotográficas de si mesma. Suas personificações se apropriam de imagens-clichê transitadas nos meios de comunicação. Na exposição *Fim Stills*, Sherman mistura cenas banais do dia-a-dia com *remakes* de Tippi Hedren (a atriz de *Os pássaros*, de Alfred Hitchcock) e de muitos filmes B de Hollywood dos anos cinqüenta e sessenta. A artista encarna em suas fotos a mulher *vamp*, perdida, ingênua, amorosa, poderosa, violenta. Todas essas mulheres são ela mesma, a própria Cindy que se fotografa. Em outra série a artista retratou seres repugnantes e estranhos, em que usou bonecas esquartejadas, com genitais à mostra, muito muco, sangue e vômito, os quais representavam ela própria. Cindy fez ainda uma série de fotografias suas representando os conteúdos dos grandes mestres renascentistas, assumindo o papel de madona renascentista ou da Virgem Maria, como ilustrado na Figura 7. No caso de Cindy, a própria artista é então sujeito e objeto de sua obra.



**Figura 7** - *Sem Título*, fotografia em cores, 1989, 170x142 cm - Obra de Cindy Sherman

O ego da artista que adere às suas obras na multiplicidade de suas possibilidades é a própria ambigüidade. A obra é “exterioridade” radical para a própria artista, que diz: “Estas fotografias de emoções personificadas, todas elas com a própria presença – não a minha”. A obra se afirma e realiza a presença da ambigüidade, mas ela é ao mesmo tempo a presença da “meia-noite” blanchotiana, essa profundidade vazia da ociosidade do ser, a região do “Há” em que está localizada a preocupação do artista que busca sem fim a sua origem.

As imagens de Cindy ou as mulheres como imagens esvaziam o “Eu” da artista e assumem essa alteridade ética levinasiana. Para a artista, as imagens são o “Rosto” do “absolutamente Outro” ou o “outramente que ser”, e ela não reivindica a autoria das imagens de seu rosto, mas as vê com radical exterioridade de si mesma. Assim, Cindy não se nomeia na obra. Resta apenas o questionamento sobre o anonimato, essa exterioridade radical.

Dessa forma, a obra não é o duplo do real nem mesmo quando parece reivindicar esse real. Ao não se reconhecer na imagem, que é sua literalmente, Sherman se converte em “não-autora” e em “não-leitora” dessa imagem. Confere à imagem a exterioridade de ser ela mesma, faz com que se perca do aparentemente inerente a seu conteúdo, ou seja, a imagem não é o “Dito” de um “Dizer”, mas o próprio “Dizer”. Nessa fuga do conteúdo que parecia ser-lhe inerente, a imagem torna-se, de acordo com Sherman, uma presença da imagem, “não mais a minha”, em que a imagem não admite outra evidência senão a de existir. A imagem deixa de lado a obsessão pelo sentido. Sherman, ao que parece, é lúcida com a força da exterioridade da imagem que ela faz de si mesma e que agora foge de seu controle. É uma fuga do ser que engendra o fascínio da imagem, na sua ineficácia, pela inoperância da imagem que tudo “dissimula”. A obra “desobra” (*désœuvrement*) é

inoperância total. A sua imagem destrói o espaço da “representação” própria da subjetividade do “Eu”, ou seja, nem a própria artista se “representa” nas fotografias que tira de si mesma. Daí podemos dizer, a partir de Levinas e de Blanchot, que a arte abre, então, uma “outra” dimensão ontológica que não é a do conhecimento de um “mundo”, luz ou ação, mas sim exterioridade do ser (passividade plena).

Estamos diante da experiência com a “outra noite” blanchotiana, ou seja, a experiência com a “presença do Nada”, a destruição da face da artista, que para ela própria se faz noturna no espaço do que balbucia. Imagem de quem? Imagem do quê? Imagem para quê? Blanchot nos diria: para nada. Diria ainda que é, paradoxalmente e unicamente aí nesse espaço que é possível fazer qualquer experiência com a arte na sua exterioridade plena. O “Neutro” está na origem das artes. Na linguagem, é esse jogo com o “Dizer”, o “Desdizer” e o “Redizer” no movimento “Infinito” que faz da arte essencialmente a linguagem do “Outro”. As imagens de Sherman parecem ser exatamente isso, ou seja, dizem-se infinitamente de vários modos sem nunca se dizer definitivamente, daí a necessidade de a artista recriá-las constantemente, tal como a procura de um “dizer” no qual ela possa reconhecer-se. Nessa busca incessante de imagens, parece que há por parte da artista o desejo de se encontrar, porém ela sabe da impossibilidade para tal. Antes, trata-se do prazer pelo fracasso. O artista é, então, sempre um fracassado. Para que serviria esse jogo senão para garantir à arte essa impossibilidade da essência? Para garantir-lhe a transcendência, de tal modo que se identifica com a ausência e que, por nada ocultar, vai “além” da transcendência, tornando-se “imagem origem”. Trata-se, então, do sempre “outramente do Dizer” desde que se realiza num “Dizer” que se movimenta num desdizer-se constante, que acaba por não mais significar senão um “outramente que ser”, ou seja, o diferente. Falamos de um “Dizer”, portanto, que

nunca fica redutível ao “Dito” porque ele é um “Infinito”. Sobre essa questão, Levinas (2003, p. 50) diz que

Lo *de otro modo que ser* se anuncia en un decir que también debe desdecirse para de este modo, arrancar también lo *de otro modo que ser* a lo dicho en lo que lo *de otro modo que ser* comienza ya a no significar otra cosa que un *ser de otro modo*.

As imagens de Cindy Sherman realizam esse movimento de dizer-se e de desdizer-se, um despregar-se radical da essência a fim de constituir-se no “de outro modo que ser”, ou seja, a fim de não permitir que suas imagens possam ser interpretadas ou vistas como a face de Cindy Sherman. Elas devem ser apenas um “outramente que ser”. Tais imagens são como a sabedoria

irrazonable de la Sibila, la cual se hace escuchar durante mil años, porque nunca es escuchada en el ahora, y este lenguaje que abre la duración, que desgarrar y comienza, no tiene sonrisa, ni adorno, ni disfraz, es la desnudez de la palabra primera [...] (BLANCHOT, 1999, p. 30).

São imagens que se fazem como um pressentimento de promessa, não porque nos seja desvelado por seu intermédio um futuro, uma esperança ou um ensinamento nos moldes tradicionais, mas porque a imagem se liga firmemente ao espaço que retém o pressentimento, um espaço muito mais amplo em que o porvir é raro e cada dia que chega não é um dia que começa.

Assim, a exterioridade radical faz as imagens de Cindy Sherman fiéis à ansiedade e às incertezas de um porvir. São imagens que se referem sempre a um porvir do que nunca será dado. As imagens não têm necessidades, nada prometem nem reivindicam e também nada revelam. Fazem-se alheias a toda exigência de identidade e unidade, e até de presença. São um enigma, uma imagem equivocada. A possibilidade de mudar de identidade, de rosto, de espaço, de personalidade, é a desconstrução da representação que faz da imagem um “absolutamente Outro”

diante não apenas da artista mas de nós mesmos como espectadores. São imagens que realizam em si o espaço mutante e singular do cenário contemporâneo, em que podemos mudar de cor, de rosto, de identidade, de papel perante a sociedade. Nesse espaço, quase não conseguimos mais nos ver como um “Eu” conhecido para nós mesmos. Nessas imagens, Cindy realiza o desdizer-se “Infinito” do “Dito”, que é a sua própria imagem, em que ela mesma começa a não significar outra coisa senão um ser de outro modo, um modo enigmático. Isso é o que faz da arte contemporânea algo radicalmente independente de toda elaboração de um lugar particular.

As fotografias de Cindy são, em resumo, a tentativa de desvendar o secreto que faz morada no corpo ao qual se refere Blanchot (1987, p. 253). As imagens mostram a face das possibilidades de um “Eu” anônimo que se transmuta entre um “Eu” próprio e um “Eu” que é o “Outro”. Nessa transmutabilidade, o “Eu” acaba por se perder e não se reconhece mais na sua própria imagem. Distintas imagens compõem o “Eu”, porém, na presença de tantos “Eus” e “Outros”, acaba por restar mesmo a solidão do “Eu”, que não se reconhece, pois o que lhe resta é a infinidade de “absolutamente Outros”, a infinidade de estrangeiros. Tais imagens significam, então, o compartilhamento de suas próprias dúvidas, que nessa partilha são ampliadas, isto é, geram-se mais dúvidas. A imagem dissimula, e essa dissimulação é negação.

A experiência que se realiza como concretude do pensamento blanchotiano faz com que se possa dizer: “O que me faz “Eu” é essa decisão de ser quando separado do ser, o ser sem ser, o ser isso que nada deve ao ser, que recebe seu poder da recusa do ser, o absolutamente desnaturado, o absolutamente separado, isto é, o “absolutamente absoluto” (BLANCHOT, 1987, p. 253). Ser separado do ser

é ser na solidão. Cindy faz a experiência de se multiplicar em suas imagens, mas não se reconhece nelas. Ela é o inominável, na solidão, na ausência de se reconhecer no que se faz “Rosto”. Ela é um “Eu” solitário e nos dá a experiência dessa solidão que somos. Somos o “absolutamente Outro” para nós mesmos. Não podemos nunca saber de nós mesmos se não sabemos nos representar. Somos uma solidão profunda.

Para Blanchot (1987, p. 254), esse saber se relaciona com o abalo e a angústia. É aí, então, como diz Blanchot (1987, p. 154), que “O homem adquire então consciência de si mesmo como separado, ausente do ser, adquire consciência de que recebe sua ausência do não-ser”. Porém, ao mesmo tempo em que é angustiante e sombrio, “não-ser” é fascinante porque o “não-ser” é poder, ou seja, “que eu *posso* não ser: daí vem a liberdade, dominação e futuro para o homem” (BLANCHOT, 1987, p. 254). Na possibilidade de “não-ser” da artista, a arte encontra a sua essência plena de falar, de arriscar, de desafiar. É o “tudo desapareceu” que se torna, por sua vez, aparência. É justamente onde parece faltar que existe algo que “balbucia”. Digamos que o fascínio das imagens de Cindy Sherman está nesse “eu posso não-ser”, nessa solidão incomensurável, nesse abismo que nos dá prazer e dor por não sabermos de nós mesmos. Enfim, já não *podemos poder* com o que sempre pareceu nos pertencer: o nosso “Eu”. Ele é infinitamente o inapreensível. A arte já não é mais o lugar do poder de dizer.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Senhor, de quem é o oráculo em Delfos, nem diz nem oculta,  
assinala o retraimento.

Heráclito, f. 93.

Então, de que obra-de-arte falamos quando atestamos a obra como um “Infinito”? Ocorre-nos dizer que ao pensar na infinitude da obra o fazemos diante de uma pretensa teoria e da história da arte com a qual nos habituamos ao longo dos tempos. Não há como prescindir de todo um legado pensado para a arte. É, portanto, no confronto com os cânones aos quais a arte estava submetida a fim de ser arte que passamos a perceber uma manifestação artística cujo “espaço”, definido aqui como “lugar do fracasso”, não mais corresponde ao reconhecido. A falta de comunicação com a arte e, conseqüentemente, a sua função pouco definida dentro da sociedade geram um mal-estar em torno da produção artística na contemporaneidade. Falamos então de uma arte que é um “Infinito”, de uma arte destinada ao fracasso diante de uma leitura cujo destino são a comunicação e a função gerada por essa comunicação. O belo é então “algo” que nos impele para o abismo, pois revela a nulidade da comunicação a qual estamos habituados.

Atestar a arte como estética do fracasso é, na presente exposição, não abordá-la por meio dos instrumentos conhecidos, herdados da história e da teoria da arte, mas sim fundar a partir da “diferença” uma possibilidade “Outra”, desde que partimos de *um outro modo de ser* de anunciar-se da arte. Convidados a definir de qual arte falamos, diríamos que se trata de um *outro modo de ser arte*, o qual tem como essência o *desdizer-se* infinitamente a fim de que seu *dizer* passe a não significar outra coisa senão uma arte de outro modo. Falamos de uma arte que se refugia na obscuridade, que está “para além do ser” que a Filosofia anuncia. Pensar



uma arte com essas características exige uma certa audácia, pois nos referimos a uma arte que acontece no espaço do absolutamente ambíguo e enigmático, cuja “significação” se dá (se desejarmos falar em dar-se) no “para além” da essência.

Trata-se de se pensar a possibilidade de um desgarramento da essência. Assim, perguntar pela arte já não é mais perguntar por sua essência (verdade). Significa dar privilégio ao não-lugar, ou seja, considerar a arte fora de qualquer comparação, à margem de qualquer divisão de estilo ou forma, perceber a irrupção do abjeto, do “Neutro” e do “Há”, do possível desligamento entre forma e conteúdo (da existência e do existente), da ambigüidade. Não existe mais a preocupação de abarcar toda exceção dentro de uma totalidade, mas de dar lugar ao “Infinito”. E se porventura tivéssemos que falar em um pressuposto *acontecer do ser*, seríamos obrigados a dizer que é no absolutamente fora do ser, na exceção do ser como “infinitamente outro”, que se dá esse acontecer, que, contrariando a regra da luz e da obscuridade, jamais se dá. Seria um paradoxo “Infinito”, mas, invariavelmente, teria de ser assim seu “Dito”, caso estivéssemos preocupados em resguardar um discurso no qual o “Dizer” não se desdissesse tão radicalmente a ponto de refugiar-se na absoluta obscuridade como essência de si mesma, o que nos faz dizer que a não-verdade é. A arte é pura liberdade e espontaneidade na infinitude.

A partir de então, pensar a arte realizadora do “Infinito” significa tirá-la da seqüência histórica de uma narrativa e conferir-lhe a exterioridade absoluta de qualquer narrativa, a ambigüidade do “Infinito”, pois significa levar em consideração que a infinitude está na realidade mesma que a arte acolhe. O “Infinito” não se furta de ser um existente, isto é, de ter a sua emergência na vida do homem, ilusoriamente clara, porém justamente e somente por isso, de ser a realização existencial de um “Infinito”. O que desejamos afirmar é que a arte, muito embora

sendo incomunicabilidade radical, está carregada de vida humana. Ela é um objeto da sensibilidade (sensibilidade como proximidade com o objeto) e é, paradoxalmente, distanciamento de toda a sensibilidade da existência quando “revela” a face do inominável, do desconhecido que é a existência humana. Ou seja, ela esbarra com a infinitude, que é a própria vida humana e, dessa forma, o que ela realiza é radicalmente esse “Infinito”, em que fazer arte é questionar a própria arte ou a própria vida. São questionamentos sobre a impossibilidade de se conhecer o incomensurável. No combate entre terra e mundo, a obra-de-arte é, então, a própria impossibilidade, e nunca a realização da impossibilidade, a qual faria vir à tona o que não está revelado. O choque provocado pela obra contemporânea não está na verdade revelada, mas na obscuridade intensa que a conserva na incomunicabilidade de sua essência e ainda no ensinamento da própria infinitude da realidade mesma.

A arte assim pensada se instala de uma maneira “Outra” de descobrimento da verdade, ou seja, um descobrimento sem pretensões à verdade, uma não-verdade, ou, ainda, uma verdade “Outra”. Trata-se de uma maneira singular de se perceber a estrutura formal que a arte determina. Tal como diante da morte perdemos o nosso poder, assim é o “frente-a-frente” com a arte. A arte é, então, a obscuridade da noite, o terror e o desamparo do saber, ou seja, ela não esclarece o mundo. O correlato da arte é a morte.

Então, para que serve uma arte que não se comunica? Para que serve uma arte que se refugia na obscuridade? Para que serve uma arte que no mesmo instante em que aparece, torna-se desaparecimento e, na desaparecimento, aparece de um modo outro, ou seja, como “Infinito”? Para que uma arte que nada revela, que, como

afirma Levinas (2001a), não é da ordem da revelação? Fazer a experiência com a arte seria, então, um encontro infrutífero, um fracasso da comunicação?

A questão que se coloca está em fazermos um esforço e repensarmos o nosso modo de nos relacionar com a arte, e isso implica numa série de questões: repensar nosso hábito de buscar sempre a “luz”, o esclarecimento em forma de interpretação e verdade, e pensar que a “luz” resolve qualquer problema de comunicação. Seria fazer uma inversão e passar a acreditar que no “murmúrio” do que não se esclarece, na impossibilidade, há uma forma de dizer que se realiza de *outro modo que ser*. O problema é que criamos uma idéia de arte como servidora, prestadora de serviço, esclarecedora do invisível. Agora teríamos de crer numa arte que não se subjeta a servir, mas que infalivelmente “serve” por outras vias e de “outro” modo. Verificamos ainda que devemos repensar a idéia de serventia porque o que serve aqui o faz na sua estranheza, no “Infinito” de suas formas, na recusa ética de não se deixar dizer. Podemos pensar na possibilidade de estarmos diante de uma outra estrutura de conhecimento que não se reduz ao *prender* do compreender (a uma intencionalidade), em que o fracasso da comunicabilidade, por ser ético, é o que nos salva. Renunciar a “fracassar” é “pecar” contra a ética, como nos diria Levinas, pois é o fracasso que os poetas procuram. Eles sabem que é exatamente nele que reside o êxito de suas obras, conforme aponta Blanchot. A arte é em si mesma a inoperância do saber canônico, que reivindica a necessidade de se pensar de *outro modo* sobre esse pretense fracasso do processo artístico.

Na ética levinasiana o fracasso é respeitabilidade. Trata-se de não se impor a intencionalidade, ou seja, um “Eu” imperativo a um “Outro”. O poeta funda na obra essa respeitabilidade e ao fazer isso nos dá a dimensão da ética do “Outro”. Digamos que o poeta é o fundador por excelência de uma ética do “Outro”, da

alteridade, pois é na espontaneidade de seu fazer que se realiza a relação ética. Não se trata de nenhuma lei *a priori* estabelecida para a elaboração dessa ética. A arte, portanto, funda-se no seu próprio gesto de alteridade, no qual podemos dizer que ela realiza ou materializa o que o pensamento filosófico de Levinas propõe como teoria. Talvez possamos dizer que a arte, e mais especificamente a arte contemporânea, é por excelência uma relação ética e que essa ética pode ser transformadora por não pertencer a nenhuma ética elaborada que não leva em consideração a resistência do “Outro”. A arte como expressividade pura da “diferença”, no que chamamos de estética do fracasso” através do estranhamento, funda a respeitabilidade e, ao fundá-la, dá-nos a extensão da pretensão do “Eu” sobre o “Outro”. Assim, o “Outro” levinasiano e blanchotiano se institui como um “absolutamente Outro”, inferindo fecundidade à impossibilidade de comunicabilidade. Em termos filosóficos, devemos dizer que a ontologia fundamental é para Levinas fundamentalmente ética, em conseqüência da incomunicabilidade que nos impõe o “Outro”. Pensar o ser como inseparável de sua compreensão já não tem validade alguma. A ontologia fundamental é, para Levinas, a ética do “absolutamente Outro”, o móvel por excelência da Filosofia. Torna-se, portanto, importante observar que Levinas e Blanchot instituem um ser que se faz radicalmente mistério, mas que, através dos conceitos de “Rosto”, “Neutro”, “Infinito” e “Há”, não separam o ser do âmbito dos valores morais e da concreta existência social dos indivíduos.

Perguntamos então: que relação pode se dar que não seja a da compreensão do ser? Nos estudos realizados através de nossos autores, Levinas e Blanchot, a única relação essencialmente possível com a realidade é a que institui essa realidade como um “absolutamente Outro”. “Totalidade” e “Infinito” não são termos redundantes nas obras destes autores, mas sim termos inconciliáveis. Para Levinas,

todo o pensamento ocidental está sob o domínio da totalidade, a qual se define pela não alteridade, ou seja, deseja abarcar toda a diferença na imanência do pensar. A razão através do conceito delega a si mesma o poder de submeter tudo ao seu conhecimento. O real passa a ser o racional, e o racional, o real. A ética da alteridade recusa a totalidade do “Eu” e da razão. A ética aqui não é um código moral de uma lei, mas d um mandamento, quase um apelo pessoal, desde que algo que vem do “Outro” nos ordena respeitabilidade. Trata-se de um movimento para o “Outro”. Estamos diante de um pensamento que rejeita qualquer postura sistemática e se abre para uma alteridade incomum que anula a intencionalidade e a subjetividade.

Assim, para Blanchot e Levinas, torna-se inviável pensar a arte como algo que diz o mundo ou algo que expresse a nossa compreensão sobre o mundo. Resta-nos, portanto, descrever o “murmúrio” da arte, o que significa constatar o ser na obscuridade. Podemos relatar a profundidade desse “ruído” no quanto ele nos aflige como um desconhecido. Ou podemos falar do nosso desejo de continuar mantendo contato com o obscuro, pois ele modifica a nossa percepção com o mundo exatamente na sua impossibilidade de falar. Trata-se de fazer a inversão radical dos conceitos em que o que se “apreende” já não está mais numa relação de entendimento, de correlação, de simetria, de reciprocidade e de igualdade.

Verificamos que a fraqueza da comunicabilidade é o fator que permite à obra ser fundante de sua própria hermeticidade a fim de que os diversos “Eus” (críticos, instituições, historiadores, professores de arte, estetas, enfim, todos os que se reservam o direito de inferir sobre a arte) não instaurem na obra a comunicabilidade que lhes convém. Isso salva a arte de enquadrar-se dentro de regras de conduta que ditem como ela deve se “comportar” para ser arte. Diante de uma idéia assim

elaborada, somos obrigados a nos relacionar com uma arte que não serve a fim algum, a não ser a si mesma, o que não quer dizer que estejamos nos referindo à estética acadêmica da arte pela arte. Ou seja, Levinas (2001a, p. 46) não situa a arte acima da realidade. Segundo ele, na arte é um ato imoral à medida que liberta o artista de seus deveres de homem assegurando-lhe uma nobreza pretensiosa. Falamos de um objeto retraído, desprovido de verdade, que pode fascinar pelo desejo no momento que diz mais do que pode dizer justamente por não se isolar do mundo.

A proposta que se delinea na presente tese é, portanto, investigar a arte a partir do que ela é, e não do que ela *deveria ser*, posto que o que ela *deveria ser* surgiu do fato de não sabermos lidar com o que ela é, ou seja, da dificuldade que temos de lidar com o “Infinito”. Vejamos: a arte deveria ser a perfeição, a visão do absoluto, aquela que tem a missão de ajudar a recuperar idealmente a coisa, um enriquecimento do mundo pela redução, um ícone, um signo que metamorfoseia o mundo opaco. Todos esses requisitos eliminam a possibilidade do “Infinito”. Investigar a arte nos escombros é pensá-la através do que não pode ser simbolizável, isto é, do indeterminado. A arte é o espaço em que o sentido não escapa mais para o outro sentido, mas para o “*Outro*” de todos os sentidos. Ou seja: nada tem sentido, mas tudo parece ter infinitamente sentido, é o espaço da errância sem erro. Não falamos do distanciamento da coisa, mas da coisa como distanciamento, da coisa que é presença como ausência. Ou seja: não se trata de dizer que a arte dá visibilidade ao que está na invisibilidade da realidade, mas de afirmar a invisibilidade radical como essência primordial e inerente à arte.

Na inversão radical realizada pelos pensadores Maurice Blanchot e Emmanuel Levinas constatamos, a partir das leituras apontadas durante o percurso

da tese, a origem do problema no confronto com conceitos estabelecidos, como, por exemplo: pensar que a comunicabilidade está sempre em relação à luz da racionalidade; pensar que o “Infinito” denota privação de conhecimento; pensar que a possibilidade é sempre positiva, e a impossibilidade, negativa, pensar que a função da arte consiste em expressar e que a expressão artística denota conhecimento, ou pensar que ainda é possível fazer crítica de arte nos moldes gerados pela tradição. Para Blanchot, a impossibilidade resulta em possibilidade, e para Levinas, a inacessibilidade do “Outro” é positividade, que resulta em respeitabilidade e em não-violência. A *diferença* converte-se em positividade quando o diferente sempre fora visto como caos aos olhares da racionalidade.

A inversão radical traz a emergência do conceito levinasiano de “Desejo”. Agora o desejo é o movimento que impulsiona em direção à arte. O desejo nos ensina os caminhos do “Infinito”. Somos desejosos do “Infinito”, pois este, ao ser um pensamento que pensa muito mais do que pode pensar, torna-se fascinante e nos confere o sabor do enigma, do mistério. O “Desejo” é o prazer pela transgressão, é o que nos faz reatar a impossibilidade como fecundidade. O “Desejo” pela transgressão é um atrativo fatal pelo diferente, pelo que é “Rosto”, pelo “absolutamente Outro”. O desejo nasce da impossibilidade como um fomentador da relação entre o “Eu” e o “Outro”. É o “Desejo” que, tendo seu berço na incomunicabilidade, é o motivo único pelo qual podemos ir à obra. É ainda o “Desejo” que nos permite descrever a obra como “Infinito”. O “Desejo” instaura um conceito que nos liberta da obrigatoriedade de compreender a obra. Ele se faz atração no movimento da alteridade radical, em que o “Outro” nos confronta quando diz: *eis-me aqui*. Resulta daí, então, uma relação que se faz não com base na compreensão, mas numa conversa infinita entre o sujeito e a obra-de-arte, uma

conversa sem fim, sem rumo, sem verdades, uma conversa da fadiga e do cansaço, uma conversa sobre o ruído. Tornamo-nos pela inversão radical desejosos da obscuridade, somos “buscadores” das sombras para nelas espreitar o que sabemos que lá murmura, que é fascinante e assustador. Pelo “Desejo” estamos condenados a pensar a existência de um ser que balbucia, a reconhecer a falência de uma razão desmedida e auto-suficiente referenciada nos fundamentos da tradição filosófica ocidental.

A fecundidade da obra-de-arte está, portanto, nos rastros que seguimos na obra, está naquilo que nos assusta, que nos constrange ou que nos aprofunda na solidão. A arte encontra a sua “função” na não-função, no fato escabroso de não servir mais para nada, no fracasso. São os seus vestígios que alimentam o nosso desejo. Os vestígios são enigmas conquistados. Persequimos esses enigmas como um caçador segue pegadas na mata, como um policial persegue um ladrão ou como um arqueólogo busca os fragmentos de seu objeto. À obra interessa o seu próprio fracasso. Persegue-lhe uma visão da qual ela sabe que não dará conta. Nela nos interessa esse caminho sem objetivo, que Levinas e Blanchot pensam como a real sobrevivência da obra. Essa fala essencialmente errante sempre está fora de si. É assim que fazer arte é aproximar-se desse ponto em que nada se revela.

Dessa maneira, talvez possamos pensar a arte contemporânea como o lugar poético que renuncia à utopia da arte concebida como mediadora entre as coisas do mundo e o indivíduo. A arte é o inútil. É o espaço da negação, da morte, esse espaço em que reina um excesso de negatividade, pois, ao mesmo tempo que necessita das coisas do mundo, a arte as mata, decretando a nulidade de toda objetividade em si (morte das significações) para fazê-las “ressurgir” como imagens desnudas. É o espaço que busca o mais alto grau da inestética, do inútil, do



injustificável que esgota o sentido das palavras, não reconhecendo as suas origens. É o lugar que desestabiliza todas as antigas moradas da linguagem, como fizeram Beckett, Valéry e Mallarmé, e das formas, como fez Duchamp.

Outra questão decorrente de tudo o que foi exposto é o fato de a arte livrar-se de qualquer juízo de valor. Como fazer crítica de arte a partir de então? Essa questão talvez seja a mais crucial para a arte contemporânea quando inúmeras vezes constatamos a crítica de arte dedicando parte de seu tempo para discutir se “isso é ou não é arte”. Essa crítica faz o jogo da classificação através dos cânones da tradição pensada nas suas obrigações de arte, em vez de repensar a possibilidade de, ao estar frente a frente com a incomunicabilidade, ouvir, tal como fez Blanchot, o “murmúrio” das propostas que ali sussurram.

Para Levinas (2001a), o crítico aborda as técnicas das obras, indaga as suas influências, trata dos tempos e do mito, porém não vai ao ponto crucial: essa fissura que acontece entre a obra e o diálogo com ela, onde se aloja o “Há”, esse acabamento misterioso que independe do seu entorno sócio-material. Assim, para Levinas não há como afirmar o engajamento da obra, as suas profecias ou os seus ensinamentos nos moldes postulados até então. Ou seja, podemos afirmar, a partir das leituras realizadas, que a arte é engajada na medida de sua resistência a esse procedimento e é profética quando nega qualquer possibilidade de profecia. É na alteridade radical a qualquer procedimento condizente a prerrogativas *a priori* que o “algo” se faz objeto de arte. Radicalmente podemos dizer que a arte não exprime as aspirações do artista, que não comunica nenhuma mensagem, ao contrário, restabelece o transcendente à existência. Na obra-de-arte se instaura um mundo envolto em sombras, assim não se cria uma sociedade à maneira que postulamos ser seu ideal de arte. Esse ideal, se é que ele existe, são a morte e a solidão.

Assim, qualquer juízo de valor diante do “Outro” é esquecer a imensa distância que há no estar frente a frente com um “Rosto”. Como crítico, Blanchot não deixou de falar sobre as obras e os artistas para julgá-los, mas apenas para anunciar essa improdutividade, essa inoperância da obra-de-arte, bem como para falar sobre o processo de morte dos artistas, para conquistar o lugar de “impossibilidade” da obra. Foi dessa maneira que procuramos nos acercar da arte. Ao “ler” as obras dos artistas aqui trabalhados, tencionamos falar apenas de nosso desejo diante do ser que se faz obscuridade, porém tínhamos como missão primordial mostrar o quanto a arte realiza em si mesma o que Blanchot e Levinas postulam na teoria, ou seja, a arte como essencialmente esse “absolutamente Outro”.

A obra como “Infinito” realiza em Blanchot a sua coerência máxima com o que Levinas chamou de alteridade radical, de ética. Blanchot é, seja nos seus textos críticos ou nos seus textos de narrativa, uma experiência prática e viva das propostas levinasianas, isso dito pelo próprio Levinas. O “Outro” de Blanchot foi sempre o “absolutamente Outro”, um “Infinito”. Quanto às obras-de-arte, atenção especial de Blanchot, ele não as classificou nem avaliou nem comparou, não quis compreendê-las, mas fala delas dentro da própria escritura, como sugere Perrone-Moisés (2005, p. 96), “vizinhança perigosa do ‘centro da esfera’. Malogra em dizer esse centro, mas persiste dizendo e redizendo incessantemente a impossibilidade da obra”. A obra crítica é vã, pois se o próprio artista se diz um errante, não será o crítico um profeta a definir os caminhos do artista. Há de ser também o crítico um errante, assim como o foi Blanchot. Se as formas são um silêncio absoluto, não seria o crítico pretensioso ao afirmar dizê-las? O fracasso da obra é também o fracasso do poder. Ora, é exatamente aqui que se realiza o espaço levinasiano da ética. Assim, a presente proposta pretende rever alguns pontos significativos para a abordagem

da arte hoje, principalmente essa que está determinadamente ligada à crítica da arte. Cabe indagarmos: qual seria, então, o papel do crítico hoje? Talvez tenhamos de rever esse papel, pois se a arte é inoperante, os críticos também o são.

Para Blanchot, o artista, por sua vez, tira partido de sua inoperância e se faz eterno “buscador” do “Infinito”, lugar em que deseja fazer a sua morada e de lá tirar as suas formas. Levinas talvez nos dissesse que o artista é um “fazedor” do “Rosto”, de um “absolutamente Outro” para nos fazer concretizar a experiência com o *diferente* e, a partir da diferença, para nos relacionarmos com o “Outro”. O artista não sabe o que busca porque não pode e não deve sabê-lo, pois faz parte de sua prática fundar uma objetividade vazia. Assim, esse “sondador” das formas rompe com tudo, não tem verdade alguma como horizonte nem futuro algum como morada. O artista busca o centro da própria ambigüidade. Realiza a perda, a morte da realidade, para que esta se faça esse “Outro do mundo” e para que na perda, “na ausência”, incite em nós uma “paixão” pelo que é o incessante. A paixão e o desejo nascem a partir do que é morte ou dessa proximidade com a morte. A perda confere à realidade um “Outro do mundo” de diferente valor, o valor ético da alteridade radical, pois como “Rosto” a obra balbucia” uma realidade outra. A obra mata a realidade, embora dela nunca prescindida. Quando nos deparamos com a dimensão enigmática do objeto de arte, estamos na presença de algo completamente estranho ao nosso cotidiano. Isso torna seu lugar instável bem como desestabiliza o nosso “olhar”, a nossa compreensão acerca da arte, ou seja, a nossa interpretação soa insegura, algo veta a nossa comunicação.

Porém, segundo Blanchot (205, p. 235), “parece falso ver en arte de hoy una simple oportunidad para experiencias subjetivas o una dependência de la estética y, sin embargo, no dejamos de hablar de experiencia a propósito del arte”. Hoje o que

atrai o artista não é o fato de expressar-se mediante a sua obra, mas de se deixar perder na busca incessante que conduz até ela. Blanchot (2005) diz que o artista prefere as etapas da obra, e não ela mesma. Toda obra parece ser vítima da falta ou de um excesso que a faz enigma. Daí decorre que o artista contemporâneo deixa freqüentemente a obra em seu estado fragmentário, centenas de relatos e de esboços ou um acúmulo de coisas que fizeram parte de sua caminhada. Lembramos o ateliê de Farnese de Andrade, repleto de objetos colhidos em suas caminhadas, cujo propósito parecia ser o próprio ateliê uma obra-de-arte. O ateliê era o lugar dos guardados, lugar em que todas as coisas que foram vistas, adquiridas, manipuladas, iam sendo armazenadas tal como no sacrário da perda da história, uma espécie de purificação, um lugar sempre fora do tempo, o purgatório do lixo. Toda obra passa a ser nada mais do que um exercício. Nada ali parece estar seguro, nada se define como uma atividade compreensível e que, nas palavras de Blanchot (2005, p. 236) quando se refere à literatura, entendemos como que servindo a todas as artes:

sino más bien como lo que no se descubre, no se verifica ni se justifica nunca directamente, a lo que no nos cercamos sino rodeándolo, lo que no se comprende salvo allí donde se va más allá, mediante una indagación que no debe preocuparse en absoluto de la literatura, de lo que ella es 'esencialmente', sino que se preocupa por el contrario de reducirla, de neutralizarla o, más exactamente, de descender, por un movimiento que finalmente se le escapa y la descuida, hasta un punto en el que sólo parece hablar la neutralidad impersonal.

Também lembramos de Cindy Sherman, que quer se perder na obra, que se reconhece continuamente como impossibilidade de dizer-se como indivíduo no mundo, de pensar que a realidade que nos é dada seria um engano.

Blanchot (2005, p. 235) diz que “no dejamos de hablar de experiência a propósito del arte”. Que experiência é essa? Trata-se de uma experiência profunda que só se realiza dissimulando-se na obra, que não tolera limites, que está sempre

por vir, que não aceita ser estabilizada nem reduzida. A arte realiza a experiência de uma paixão por sua própria questão, torna-se um campo de forças para que o artista e o observador sejam desejosos dessa questão própria da arte que não sabemos bem qual é, mas que implica em nunca estar em busca de soluções. Implica nesse estranhamento radical.

O artista contemporâneo faz com frequência o exercício da busca por essa questão da arte, especificamente quando desfamiliariza as coisas do nosso cotidiano, apresentando como arte as fotografias e nelas, sem qualquer pudor, o corpo humano, os excrementos, as vestimentas, o lixo e as atrocidades do mundo. Essa desfamiliarização faz com que as coisas adquiram as características de “Rosto”, assumam uma radicalidade e repercutam em nós o que Levinas chama de “Há”, e Blanchot, de “Neutro” e de “Infinito”.

Deste estudo, vislumbramos o assinalamento de alguns pontos passíveis de serem levados em conta para a problemática de se pensar a arte hoje, os quais indicamos como promissores para alongar a presente proposta. Considere-se nesses vislumbres o fato de a pesquisadora ser professora de arte e de estar constantemente enfrentando as questões ligadas à interpretação da arte, a qual pode ser considerada uma das questões mais cruciais atualmente ligadas à arte. Ou seja, como “ler” a arte contemporânea? Para que e a quem serve a arte hoje? Teria a arte perdido a sua função em nosso meio? Como pensar a relação com a arte em Bienais e em galerias, através de uma experiência que não prevê a “luminosidade”? Como pensar uma proposta para a educação em arte centrada numa leitura que a considere como vocacionada ao estranhamento “Infinito”? São perguntas com as quais nos defrontamos sempre em nossa prática de educadores e teóricos da arte. Essas perguntas fazem sentido desde que somos herdeiros de uma tradição que

sempre teve argumentos para explicar a arte e que hoje vemos sem fundamento para tanto diante de uma arte que se faz ela mesma a negação de qualquer fundamento. O fato de que estamos sem esses fundamentos da tradição nos parece claro; resta saber como pensar a arte sem eles ou pensá-la a partir da pressuposta ausência deles. A proposta delineada na presente tese pode vir a ser acusada de ditar um “fundamento” que se embase na “ausência de fundamento”. Porém, ainda assim, a nosso ver, esta proposta oferece uma perspectiva interessante desde que, se considerarmos o estado de “catástrofe”, a arte nos oferece uma experiência viva com a catástrofe, não a dilui na verdade estabelecida nem cria falsas esperanças e tampouco faz da catástrofe um niilismo completo.

A proposta está em pensar uma arte “útil” justamente porque refaz o conceito de utilidade, do qual fomos sempre tributários. Ela é a catástrofe sem ser uma fonte de niilismo, mas, sendo o próprio, mostra-nos a relação com o *diferente*, a experiência de um limite impossível. A extensão disso talvez seja o emergir de todas as dimensões de indagações que fazem parte de nossa existência, o que nos leva a dizer que nunca há precariedade na impossibilidade, mas sim um conhecimento profundo, entendido de imediato como impossibilidade do próprio conhecimento. Porém, a chamada que faz a referida proposta não significa uma substituição niilista ou uma inversão do verdadeiro pelo falso, mas uma posição madura diante da impossibilidade que desemboca numa ética da diferença.

Na lista das inversões que propomos ao longo da tese entra também a inversão do conceito de conhecimento, que deve ser entendido não como “luminosidade”, mas como obscuridade. Teríamos que, como Orfeu, fazer a opção por ver Eurídice não em sua verdade diurna, em seu acordo cotidiano, mas na sua obscuridade noturna. Vê-la não enquanto ela está visível, mas quando está invisível,

ou seja, não na sua intimidade familiar, mas na sua estranheza que exclui a intimidade familiar e a faz viva na plenitude de sua morte. Teríamos que “olhar na noite o que a noite dissimula a “outra noite”, a dissimulação que aparece” (BLANCHOT, 1987, p. 172). Seria, então, buscar na obra a presença de uma ausência infinita que é plena de fecundidade.

Postulamos a arte contemporânea como um lugar de “não-buscas”, de “não-identificações”, um lugar onde o próprio enigma de nossa existência se materializa e se configura na impossibilidade de conhecermos essa existência, uma arte que infere a percepção de que tudo ao nosso redor é uma vivência de mistério. A arte se apresenta, dessa forma, como a própria dimensão da desmesura da exterioridade, o “Infinito”. Essa dimensão é, a nosso ver, uma leitura fecunda possível acerca da arte contemporânea diante da impossibilidade que põe o “frente-a-frente” com as suas imagens. Não há mais como esperar o *pôr-se em obra da verdade* na arte, a não ser que entendamos esse movimento como o “pôr-se” do ruído ou o “pôr-se” do abismo, o instalar-se de um lugar onde a imagem da arte nada mais tem a ver com a existência do mundo. Ou seja, lugar em que a imagem não somente não é o sentido do objeto e não ajuda na sua compreensão como subtrai dele o sentido e a compreensão na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com o que se assemelhar. Na figura humana, por exemplo, que vemos nas imagens de Andrés Serrano, o homem é feito não mais à imagem e semelhança de uma divindade, mas à sua própria imagem. É o que nos ensina a estranheza da solidão cadavérica quando o defunto começa a “assemelhar-se a si mesmo” (BLANCHOT, 1987, p. 259). Si mesmo designa, então, o ser impessoal, distanciado e inacessível que a imagem faz ver através de sua ligação “à estranheza elementar e ao peso informal do ser presente na ausência” (BLANCHOT, 1987, p. 259). A idéia

de semelhança da arte a alguma outra coisa encontra resistência em Levinas e em Blanchot. Se há semelhança, esta é de outra ordem, não aquela que vem depois da coisa e que passa pelo crivo da inteligência a fim de que produza um excedente de conhecimento. Para os teóricos em discussão, a arte se assemelha a nada, o seu conhecimento é de natureza trágica, pois esta se esforça para afirmar o movimento da vida sobre um fundo radicalmente obscuro.

O discurso teórico que empreendemos infere, portanto, uma arte sem função. Talvez possamos dizer que ampliamos o conceito de arte, pois a livramos dos limites do canônico. A questão é que sempre pareceu muito fácil para a leitura da arte estar vinculada a uma ação progressiva do espaço e do tempo, em que a história dava conta de todos os esclarecimentos sobre as obras através do estilo e da cultura. Assim, o que temos como reflexão teórica trata-se de uma proposta de *um outro modo que ser* para uma arte que se configurou a partir de um determinado tempo como um “outramente que ser” ou um “para além da essência”. Mas o que se confere como justiça para essa arte é o fato de que “ser outramente” ou “ser de outro modo” lhe atribui uma liberdade ética de realizar ela mesma a dimensão ética do desconhecido, inferindo-o como um conhecimento *de outro modo que ser* em nosso meio.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

AMOROSO, Leonardo. La lichtung de Heidegger, como lucus a (non) lucendo. In:

VATTIMO, Gianni; ROVATTI, Pier Aldo (Eds.). **El pensamiento débil**. Madrid: Cátedra, 1990.

ANDRADE, Fábio de Souza; BECKETT, Samuel. **O silêncio possível**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética do fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Ensaio. São Paulo: Arx, 2004.

\_\_\_\_\_. **História do olho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das majorías silenciosas**. O fim do social e o surgimento das massas. Tradução Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 2004.

\_\_\_\_\_. **Cool Memories IV Crônicas 1996-2000**. Tradução Luciano Loprete. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

\_\_\_\_\_. **A ilusão vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Cool Memories III Fragmentos 1991-2000**. Tradução Rosângela Tibúrcio. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

\_\_\_\_\_. **El paroxista indiferente**. Conversaciones con Philippe Petit. Barcelona: Anagrama, 1998.

\_\_\_\_\_. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

\_\_\_\_\_. **A transparência do mal**. Ensaio sobre os fenômenos extremos. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. **Em busca da política**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. **Modernidade e ambivalência**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **Modernidade e holocausto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a.

\_\_\_\_\_. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b.

\_\_\_\_\_. **Ética pós-moderna**. Tradução João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1997.

BAYER, Raymond. **História da estética**. Tradução José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BECKETT, Samuel. **O Inominável**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. São Paulo: Stampley, 1974. Cap. 21, vers. 22.

BLANCHOT, Maurice. **El libro por venir**. Madrid: Trotta, 2005.

\_\_\_\_\_. **Thomas el oscuro**. Narrativa contemporânea. Valencia: Pré-textos, 2002a.

\_\_\_\_\_. **La comunidad inconfesable**. Madrid: Arena Libros, 2002b.

\_\_\_\_\_. **A conversa infinita**. A palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001.

\_\_\_\_\_. **La bestia de Lascaux**. El último en habla. Madrid: Tecnos, 1999.

\_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. **Pena de morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. **L'Écriture du desastre**. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

\_\_\_\_\_. **La risa de los dioses**. Madrid: Taurus, 1976.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BOEDER, Heriberto. **El final de juego de Jacques Derrida**. Buenos Aires: Quadrata, 2004.

BONDER, Nilton. **A alma imoral**. Tradição e traição através dos tempos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BORNHEIM, Gerd A. (Org.). **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, 1999.

BOZAL, Valeriano (Ed.). **Imágenes de la violencia em el arte contemporáneo**. Madrid: Machado Libros, 2005.

BRAVO. São Paulo: Abril, n. 78, ano 7, 2004.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX**. Modernidade e globalização. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CACCIARI, Massimo. **El dios que baila**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

CAPUTO, John D. **Desmistificando Heidegger**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

CHALUMEAU, Jean Luc. **As teorias da arte**. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

CIORAN, E. M. **Em las cimas de la desesperación**. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.

\_\_\_\_\_. **O breviário de decomposição**. Tradução José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CORTÉS, José Miguel G. **Orden y caos**. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte. Barcelona: Anagrama, 1997.

COSAC, Charles. **Farnese (objetos)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

CRISTIN, Renato (Comp.). **Razón y subjetividad**. Después del postmodernismo. Buenos Aires: Almagesto, 1998.

DANTO, Arthur C. **El abuso de la belleza**. La estética y el concepto del arte. Buenos Aires: Paidós, 2005.

\_\_\_\_\_. **La transfiguración del lugar común**. Una filosofía del arte. Buenos Aires: Paidós, 2004.

\_\_\_\_\_. **Después del fin del arte**. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona: Paidós, 2001.

DERRIDA, Jacques. **La verdad em pintura**. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2001.

\_\_\_\_\_. **Adiós a Emmanuel Levinas**. Madrid: Trotta, 1998.

\_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_; VATTIMO, Gianni (Orgs.). **A religião**: o seminário de Capri. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

DESCOMBES, Vincent. **Lo mismo y lo outro**. Cuarenta y cinco anos de filosofía francesa (1933-1978). Madrid: Cátedra, 1998.

DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI**. A humanização das tecnologias. São Paulo: UNESP, 1997.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, 483 p.

DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. **Mímesis e racionalidade**. A concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno. São Paulo: Loyola, 1993.

ECO, Humberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ESHEL, Emir. O charme é enganoso e a beleza é vã. In: ROSENFIEL, Denis L. (Org.). **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FINKIELKRAUT, Alain. **La humanidad perdida**. Ensayo sobre el siglo XX. Tradução Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FORNOFF, Roger. **Catálogo do Fórum de Barcelona**. Barcelona, 2004, p. 86.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**. Arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GARDNER, James. **Cultura ou lixo?** Uma visão provocativa da arte contemporânea. Tradução Fausto Wolff. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GASSET, José Ortega. **A desumanização da arte**. Tradução Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.

GIANOTTI, J. A. **O jogo do belo e do feio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GIL, Marta López; BONVECCHI, Liliana. **La imposible amistad**. Maurice Blanchot e Emmanuel Levinas. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

GÓES, Fred; VILLAÇA, Nízia (Orgs.). **Nas fronteiras do contemporâneo**. Território, identidade, arte, moda, corpo e mídia. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

GREENBERG, Clement. **Estética doméstica**. Observações sobre a arte e o gosto. Tradução André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GRITZ, David. **Levinas face au beau**. Paris: Éditions de l'éclat, 2004.

GROSENIK, Uta (Ed.). **Mulheres artistas nos séculos XX e XXI**. Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: TASCHEN, 2005.

GUINSBURG J.; BARBOSA, Ana Mãe (Orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Tradução Waldéia Barcelos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HANS, Belting. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

HAUSE, A. **História social da literatura e da arte**. 2 v. São Paulo: Mestre Jou, 1980 e 1982.

HEIDEGGER, Martin. Tempo e ser. In: **Conferências e escritos filosóficos**. Tradução Emílio Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **A origem da obra-de-arte**. Lisboa: Edições 70, 1990.

\_\_\_\_\_. **A essência do fundamento**. Lisboa: Edições 70, 1988.

INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger**. Tradução Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JUNQUEIRA, Ivan. **Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas**. Três visões da modernidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KANDINSKY, Vassily. **Do espiritual na arte: e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la perversión**. Buenos Aires: Talleres Gráficos, 1988.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **O mito nazista**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LEVINAS, Emmanuel. **Difícil libertad**. Ensayos sobre el judaísmo. Buenos Aires: Lilmod, 2004.

\_\_\_\_\_. **De outro modo que ser o más allá de la esencia**. Salamanca, Espanha: Sigueme, 2003.

\_\_\_\_\_. **De Deus que vem a idéia**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. **La realidad y su sombra**. Libertad y mandato, transcendência y altura. Madrid: Trotta, 2001a.

\_\_\_\_\_. **Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2001b.

\_\_\_\_\_. **Totalidade e infinito.** Tradução José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2000a.

\_\_\_\_\_. **Ética e infinito.** Lisboa: Edições 70, 2000b.

\_\_\_\_\_. **Emmanuel Levinas.** Sobre Maurice Blanchot. Edición de José M. Cuesta Abad. Madrid: Trotta, 2000c.

\_\_\_\_\_. **Dios, la muerte y el tiempo.** Madrid: Cátedra, 1998a.

\_\_\_\_\_. **Da existência ao existente.** Tradução Paul Albert Simon e Lígia M. C. Simon. Campinas: Papyrus, 1998b.

\_\_\_\_\_. **Entre nós.** Ensaios sobre a alteridade. São Paulo: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. **El tiempo y el outro.** Barcelona: Paidós, 1993.

\_\_\_\_\_. **Transcendência e inteligibilidade.** Lisboa: Edições 70, 1991.

\_\_\_\_\_. **Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger.** Lisboa: Instituto Piaget, 1967.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora.** Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LYOTARD, Jean-François. **Peregrinações.** Lei, forma, acontecimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

LOPARIC, Zeljko. **Ética e finitude.** São Paulo: Escuta, 2004.

LOURENÇO, Eduardo. **O espelho imaginário.** Pintura, antipintura, não-pintura. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1996.



MACIEL, Kátia (Org.). **A arte da desapareição**. Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MALRAUX, André. **As vozes do silêncio**. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

MARINA, José Antonio. **Crónicas de la ultramodernidad**. Barcelona: Anagrama, 2000.

MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: SENAC, Itaú Cultural, 2000.

MEDEIROS, Sérgio. **Alongamento**. Cotia, SP: Ateliê, 2004.

MELO, Nélvio Vieira de. **A ética da aletridade em Emmanuel Levinas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **A prosa do mundo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. **A fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. **Textos selecionados**. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os Pensadores).

MICHELS, A. et al. **O homem e o sujeito**. Tradução Francisco R. de Farias. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MOREIRA, Moacyr Godoy (Org.). **Ponto de fuga**. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates).

MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MALLARMÉ, Stéphane. **A tarde dum fauno e um lance de dados**. Tradução Armando Silva Carvalho. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

MÜLLER, Marcos José. **Merleau-Ponty**: acerca da expressão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. (Coleção Filosofia).

MUSEU d'Art Contemporani de Barcelona. ACTAR, Barcelona, 2005.

NAVES, Rodrigo. **Farnese de Andrade**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

NOVAIS, Aduino (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2005.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**. Filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993.

OSBORNE, Harold. **Estética e história da arte**. São Paulo: Cultrix, 1993.

OYARZUN, Pablo. **Anestésica Del Ready-Made**. Santiago, Chile: LOM/ARCS, 2000.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução Maria Helena N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Estética**. Teoria da formatividade. São Paulo: Vozes, 1993.

PASQUA, Hervé. **Introdução à leitura do ser e tempo de Martin Heidegger**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos).

\_\_\_\_\_. **Da clausura do fora ao fora da clausura.** Loucura e desrazão. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PELIZZOLI, Marcelo Luiz. **Levinas.** A reconstrução da subjetividade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002a.

\_\_\_\_\_. **O eu e a diferença.** Husserl e Heidegger. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002b.

PERNIOLA, Mário. **Enigmas.** Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte. Murcia: CendeaC, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte.** São Paulo: SENAC, 2005.

PLATÃO. **A república.** São Paulo: Atena, 1959.

RANCIÈRE, Jacques. A arte além da arte. **Folha de S. Paulo.** São Paulo, 24 out. 2004. Caderno Mais, p. 3.

REGUERA, Gabriel Bello. **La construcción ética del otro.** Espanha: Nobel, 1997.

REVISTA DO OCIDENTE. Barcelona, n. 201, feb. 1998, 59 p.

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

RIEMSCHEIDER, Burkhard; GROSENICK, Uta. **Arte de hoy.** Madrid: Taschen, 2002.

ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso.** Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROSENFIEL, Denis L. (Org.). **Ética e estética.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Heidegger**. Um mestre da Alemanha entre o bem e o mal. Tradução Lya Luft. São Paulo: Geração, 2000.

SÁNCHEZ, Pedro A. Cruz. **La vigília del cuerpo**. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad. Murcia, Espanha: TABVLARIVM, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. **O local da diferença**. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **Ler o livro do mundo**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Marcio; NESTROVSKI, Arthur (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

SERRANO, Andrés. **Revista do Ocidente**, Barcelona, n. 201, fev. 1998. Entrevista concedida a Rosa Olivares.

SCHINER, Larry. **La Invención del arte**. Una historia cultural. Barcelona: Paidós, 2004.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. **Frankenstein/Mary Shelly. Drácula/Bram Stoker. O médico e o Monstro/Robert Louis Stevenson**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**. Da ternura à injúria na construção do livro do artista. Porto Alegre: UFRG, 2001.

SINGER, Peter. **Ética prática**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SONTAG, Susan. **Questão de ênfase**. Ensaios. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SOUZA, Ricardo Timm de. **Sentido e alteridade**. Dez ensaios sobre o pensamento de Emmanuel Levinas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000a. (Coleção Filosofia, 120).

\_\_\_\_\_. **Metamorfose e extinção**. Sobre Kafka e a patologia do tempo. Caxias do Sul: EDUCS, 2000b.

\_\_\_\_\_. **O tempo e a máquina do tempo**. Estudos de filosofia e pós-modernidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

SOUZA, Ricardo Timm de.; OLIVEIRA, Nytamar Fernandes de. (Orgs.). **Fenomenologia hoje II**. Significado e linguagem. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

\_\_\_\_\_.; \_\_\_\_\_. **Fenomenologia hoje**. Existência, ser e sentido no alvorecer do século XXI. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. (Coleção Filosofia, 129).

SOUZA, Tadeu B. Subjetividade e intersubjetividade em Husserl e Levinas. In: SUSIN, Luiz Carlos et al. (Orgs.). **Éticas em diálogo**: Levinas e o pensamento contemporâneo e interfaces. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

STEINER, George. **Gramáticas da criação**. Baseado nas conferências Gifford de 1990. Tradução Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

STUNGO, Naomi. **Frank Gehry**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

SUSIN, Luiz Carlos et al. (Orgs.). **Éticas em diálogo**: Levinas e o pensamento contemporâneo e interfaces. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

VATTIMO, Gianni. **Para além da interpretação**. O significado da hermenêutica para a filosofia. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

\_\_\_\_\_. **O tempo e a máquina do tempo**. Estudos de filosofia e pós-modernidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

\_\_\_\_\_. **O fim da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

\_\_\_\_\_. **As aventuras da diferença.** O que significa pensar depois de Heidegger e Nietzsche. Lisboa: Edições 70, 1988.

VATTIMO, Gianni; ROVATTI, Píer Aldo. (Eds.). **El pensamiento débil.** Madrid: Cátedra, 1990.

VILA-CHÃ, João. Enigma da transcendência: elementos para uma ontologia do exílio segundo E. Levinas. In: SUSIN, Luiz Carlos et al. (Orgs.). **Éticas em diálogo: Levinas e o pensamento contemporâneo e interfaces.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

WALACE, Steves. **Poemas.** Cia das Letras: São Paulo, 1987.

WALKER, John. **A arte desde o pop.** Barcelona: Labor, 1977.

WOOD, Paul et al. **Modernismo em disputa.** A arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZEVI, Bruno. **Arquitetura e judaísmo.** Mendelsohn. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real.** São Paulo: Boitempo, 2003.

\_\_\_\_\_.; DALY, Glyn. **Arriscar o impossível.** Conversas com Žižek. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZIMA, Pierre V. **La Négation esthétique.** Le sujet, le beau et lê sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard. Paris: L'Harmattan, 2002.

## ANEXOS

### Anexo A - Farnese de Andrade



1. Anunciação (1972-1986)



2. Anunciação (1983-1985-1987-1995) 3. O Anjo de Hiroshima (1968-1978)

**Anexo B - Sebastião Salgado**

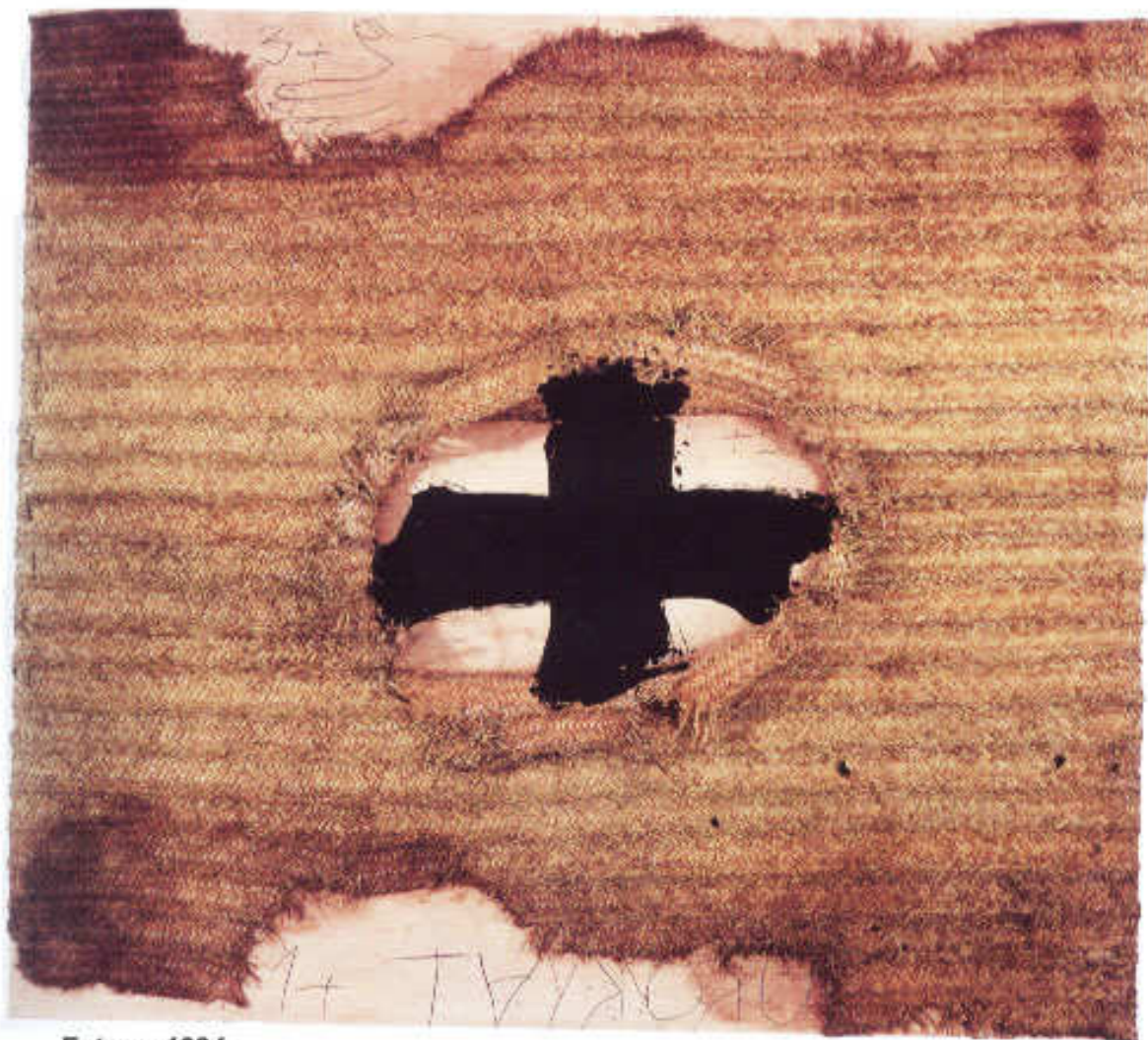


Anexo C - Andrés Serrano



## Anexo D - Gunther von Hagens



**Anexo E - Antoni Tàpies**

**Estora, 1994**  
Pintura, lápiz y collage sobre madera. 220 x 227 cm

**Anexo F - Cindy Sherman**