

O INFINITO PODE SER ESTÉTICO? ENTRE O *SILÊNCIO* E O *DIZER* – ITINERÁRIOS DA ARTE EM LEVINAS

André Brayner de Farias*

RESUMO – Na filosofia de Levinas, o conceito de infinito é, por excelência, uma categoria ética. O artigo investiga a possibilidade de pensar o infinito como categoria estética, elegendo, para tanto, dois textos particularmente significativos para a compreensão da evolução estética do pensamento levinasiano: *La réalité et son ombre* e *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. A arte é analisada sob o ponto de vista da linguagem, sendo a crítica da ontologia o motivo fundamental do discurso ético e estético.

PALAVRAS-CHAVE – Infinito. Estética. Ética. Linguagem.

ABSTRACT – In the philosophy of Levinas, the concept of infinite is par excellence an ethical category. The article investigates the possibility to think the infinite as an aesthetic category, choosing, for in such a way, two particularly significant texts for the understanding of the aesthetic evolution of the levinasian thought: *La réalité et son ombre* and *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. The art is analyzed under the point of view of the language, being the critical approach regarding the ontology the basic reason of the ethical and aesthetic speech.

KEY WORDS – Infinite. Aesthetic. Ethics. Language.

1 Introdução

A arte finalmente representa as coisas
como se viessem de um profundo
outrora. “Havia uma vez”...¹

É sabido que Levinas dedicou pouca atenção à questão da estética. Não existe uma obra sobre o tema, apenas artigos, capítulos e entrevistas. No entanto, o pouco que encontramos sobre a questão estética no conjunto de sua vasta obra é suficiente para identificarmos uma espécie de ‘estrutura mínima’, mediante a qual Levinas esboça uma concepção estética. Tanto é que se olharmos os diversos artigos de comentaristas que se dedicam a essa temática na filosofia de Levinas, encontramos uma divergência fundamental quanto à interpretação da questão,

* Universidade de Caxias do Sul. abraynerfarias@yahoo.com.

¹ LEVINAS, Emmanuel. *De l'oblitération. Entretien avec Françoise Armengaud à propos de l'oeuvre de Sacha Sosno*. Paris: La Différence, 1990, p. 32.

VERITAS	Porto Alegre	v. 52	n. 2	Junho 2007	p. 5-21
---------	--------------	-------	------	------------	---------

prova de que mesmo sendo parca a quantidade de textos, ela é profunda e importante o suficiente para suscitar discussões e dúvidas.² Normalmente os comentaristas divergem quanto à posição de uma suposta *evolução* da sensibilidade de Levinas para a questão da estética e para o lugar da arte.

Tal evolução teria como ponto de referência o artigo *La réalité et son ombre*, publicado em 1948 na revista *Les temps modernes*, onde o filósofo expõe sua concepção estética na base de uma crítica violenta que terá como referência a imbricação entre *arte* e *imagem* e que trará conseqüências importantes para a compreensão do estatuto filosófico que Levinas confere à linguagem. Já em 1947 o filósofo esboça algumas questões estéticas relevantes no ensaio concebido durante o cativeiro, *Da existência ao existente* – o capítulo intitula-se *O exotismo*. Outros momentos importantes são: o artigo *A significação e o sentido*, de 1964, a grande obra *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, de 1974, a entrevista com Françoise Armengaud, *De l'oblitération*, sobre a obra de Sacha Sosno, de 1990, e também um pequeno comentário sobre a obra do pintor Jean Atlan – *Jean Atlan et la tension de l'art*, publicado no *Cahier de L'Herne* sobre Levinas em 1991. De fato, há uma mudança de tom nos outros textos com relação ao artigo de 1948; a questão é saber se tal mudança configura uma modificação da concepção estética do filósofo.

Se compararmos as belas páginas de *Autrement qu'être* dedicadas à análise da arte, parece-me que quase não se trata do mesmo autor que escreveu a impiedosa crítica de 1948. Se o contexto histórico de pós-guerra não é suficiente para explicar a radicalidade crítica que clama pela urgência e absoluta primazia da ética com relação aos modismos estetizantes para responder à barbárie que vai levar Adorno a decretar a impossibilidade de se escrever poemas depois de Auschwitz – e certamente essa é uma questão fundamental para entender *La réalité et son ombre* – é necessário supor uma mudança de perspectiva do autor com relação ao lugar da arte e da estética. Não creio que seja possível afirmar ou negar com convicção qualquer evolução da concepção estética levinasiana. Antes é preciso atentar para os diferentes contextos em que aparecem as idéias e observar as perspectivas de análise, e sendo assim, soa um tanto inconseqüente qualquer tentativa de comparação que deseje sustentar uma evolução ou uma confirmação da concepção estética. É evidente que esta não era a questão do filósofo que promulgava a *ética como filosofia primeira*. Se a análise da arte merece lugar nos

² Para citar alguns: PETITDEMANGE, Guy. *L'art, ombre de l'être ou voix vers l'autre? Un regard philosophique sur l'art. Emmanuel Levinas*. Revue d'esthétique 36, 1999; ARMENGAUD, Françoise. *Éthique et esthétique: de l'ombre à l'oblitération*. In: CHALIER, Catherine et ABENSOUR, Miguel (dir.). L'Herne – Emmanuel Levinas. Paris: Éditions de L'Herne, 1991; GRITZ, David. *Levinas face au beau*. Paris/Tel-Aviv: Éditions de l'éclat, 2004 ;LEVINAS, Danielle Cohen. *Ce qui ne peut être dit – une lecture esthétique chez Emmanuel Levinas*. In: LEVINAS, Danielle Cohen. et TRIGANO, Shmuel. Emmanuel Levinas – philosophie et judaïsme. Paris: In Press Éditions, 2002 e CIARAMELLI, Fabio. *L'appel infini à l'interprétation – remarques sur Levinas et l'art*. Revue Philosophique de Louvain, n. 1, février, 1994.

textos de Levinas, este lugar deve sempre justificar sua situação em vista da primazia do outro e da ética.

Não pretendo, portanto, me situar favorável ou contrariamente a uma suposta evolução da concepção estética levinasiana. O objetivo aqui é acompanhar o itinerário de alguns textos e contextos ético-estéticos de Levinas e propor a ampliação do conceito de infinito do domínio ético para o domínio estético. Essa proposição será interrogativa, como sugere o título, mas ela terá como base a tensão entre a arte e a linguagem, a maneira como essa relação aparece nos textos estéticos de Levinas até encontrar nas páginas de *Autrement qu'être* as melhores indicações que me permitem sugerir a questão do infinito estético. A força maior do argumento surge da idéia de interpretar a arte pela linguagem do *dizer*, segundo a distinção que Levinas apresenta, sobretudo na obra de 1974, entre o *dizer* e o *dito*, e tal distinção é um dos momentos mais importantes para a compreensão do testemunho filosófico levinasiano.

Eis a questão: *se a arte é uma linguagem que privilegia o dizer, não se situando nas formas de sua manifestação, o infinito, cujo logos apela para a ressonância do dizer no transbordamento das formas de manifestação do dito, pode ser estendido para o campo da significação estética? O infinito, conceito central da ética levinasiana, pode ser estético?*

2 La réalité et son ombre – O silêncio da obra

A obra de arte não faz signo como faz signo o homem mudo que eu encontro, cujo silêncio parece sempre anunciar a tempestade ou a manhã de uma palavra possível.³

É em torno ao conceito de *imagem* que se concentra a crítica da arte e da estética presente no ensaio *La réalité et son ombre*. Para Levinas, a imagem se substitui ao objeto na manifestação de alguma coisa, porém o que ela produz é uma espécie de *realidade duplicada da coisa*, e não a coisa ela mesma, como seria o caso de se esperar no objeto de um pensamento representativo. Mas o problema não é tanto a substituição em si quanto a relação de linguagem que estabelecemos no momento em que nos referimos à imagem e ao objeto – trata-se, portanto, de uma crítica que será conduzida em nome da relação conceitual da linguagem enquanto apreensão do objeto. Essa crítica, porém, será construída e terá sentido na base de uma convicção da qual Levinas não abre mão, e que já está presente em *Da existência ao existente*: a idéia de que “a função elementar da arte, que se encontra em suas manifestações primitivas, consiste em fornecer uma imagem do objeto em lugar do próprio objeto”.⁴ Levinas não se esforça, por enquanto, a pensar a arte para além dessa redução fenomenológica de seu sentido que remete às formas primitivas da arte, essa necessidade de substituir o objeto pela imagem. Vigora, nessa época, uma concepção bastante clássica de arte que leva inevitavelmente o filósofo a ver na obra uma representação da realidade, ou a pautar a

³ PETITDEMANGE, Guy. Op. cit., p. 79.

⁴ LEVINAS, E. *Da existência ao existente*. São Paulo: Papyrus, 1998. p. 61. De ora em diante EE.

obra por sua função de transmitir uma imagem sobre algo. Nesse sentido, a crítica acaba se concentrando na questão da imagem – sempre, de alguma forma, produzida pela obra de arte – e de suas conseqüências sobre a relação que envolve a vida, o tempo, o mundo, a compreensão do ser, a filosofia e o lugar privilegiado da ética nesse contexto.

Nessa suspensão do objeto promovida pela imagem, que Levinas entende ser o produto mais genuíno da obra de arte, ocorre uma suspensão do mundo. A imagem se produz numa espécie de transcendência com relação ao mundo. Aquilo que ela representa não faz parte do mundo, não se conecta com a síntese que permite a inteligibilidade conceitual da realidade, muito embora a obra esteja no horizonte do mundo. Na imagem o pensamento conceitual se perde, não encontra os códigos que lhe dão sustentação. Trata-se de uma desencarnação da realidade, onde a obra passa a constituir um outro mundo, não acessível pela via *conceitual*, somente acessível pela *sensação*, ou seja, esteticamente. Como diz Petitdemange, “o conceito alcança a coisa; a imaginação, órgão da sensibilidade, não vai até a coisa, ela lhe substitui sua ‘imagem’”. O objeto se dispersa, se pulveriza no contato que traduz a imagem, espécie de duplo indefinidamente errante do objeto”.⁵ Esse ‘duplo’ que faz desaparecer o objeto e aparecer a imagem é o “truque” da arte: a mesma substituição que põe no lugar do objeto a imagem, põe no lugar da linguagem – entendida como possibilidade de apreensão do mundo pelo conceito e mais profundamente como relação com o *visage* – a sensibilidade, a afecção, que sugere uma passividade embriagadora e alienante com relação à realidade.

Tudo se passa como se a sensação, pura de toda concepção, esta famosa sensação inapreensível para a introspecção, aparecesse com a imagem. A sensação não é um resíduo da percepção, mas uma função própria: a influência que exerce sobre nós a imagem – uma função de ritmo. O ser-no-mundo, como se diz hoje em dia, é uma existência com conceitos. A sensibilidade se põe como um acontecimento ontológico distinto, mas não se realiza senão pela imaginação.⁶

Mas a sensibilidade não pode ser compreendida em sua implicação na linguagem? A questão emperra na redução da sensibilidade a uma categoria exclusiva da estética.⁷ Diante dessa exclusividade – a sensibilidade como sensação – Levinas prefere afirmar e até reduzir o sentido da linguagem ao conceito, que daria acesso ao ser como alteridade legítima, ou seja, como exterioridade referida a uma interioridade. A obra de arte é antes um obscurecimento do ser que desafia o poder da percepção, exigindo pela tarefa da sensação uma outra forma de abordagem ontológica da realidade. Esse “comércio com o obscuro” transforma o ser em *exotismo*.⁸ exótica é toda exterioridade que não se refere a nenhuma interiori-

⁵ PETITDEMANGE, G., op. cit., p. 80.

⁶ LEVINAS, Emmanuel. *La réalité et son ombre*. In: LEVINAS, E. *Les imprévus de l'histoire*. Paris: Fata Morgana, 1994. p. 113. De ora em diante, RO.

⁷ “O estético é somente a eloquência verbosa do sensível não criticado” (PETITDEMANGE, G. Op. cit. p. 78).

⁸ É pela categoria do *exotismo* que Levinas tematiza a arte em EE.

dade. A imagem produz sensação. Todas as coordenadas que orientam o ser-nomundo em sua tarefa de compreensão se perdem no empuxo da imagem, que impõe ao sujeito o *ritmo* – não um outro ritmo que o do sujeito, e sim o *ritmo* como dimensão própria da arte que permanece sob a batuta da obra. A obra, ao produzir a imagem, desloca a realidade para a ordem do ritmo, onde a fronteira entre o sujeito e o objeto tende a se apagar, na direção de um retorno à neutralidade de uma existência sem existente, realidade puramente elementar, “um anoi-tecer, uma invasão da sombra”.⁹

Esta potencialidade da arte está, segundo Levinas, em sua estrutura de completude – o fato de que a obra é sempre, ou ao menos pela visão clássica de Levinas, uma coisa acabada. O acabamento, que faz com que a arte se situe fora do mundo e, portanto, essencialmente desprendida, é “o instante supremo onde a última pincelada é dada, onde não há mais sequer uma palavra a acrescentar, nem uma palavra a retirar do texto e pelo qual toda obra é clássica”.¹⁰ Não podemos dizer que se trata de uma posição estritamente clássica, talvez seja mais justo entendê-la como um ponto de vista sobre toda forma de arte que, mesmo moderna e revolucionária, sempre se manifesta *acabada*. O *acabamento* seria o próprio signo da manifestação da obra. Dizer que a obra aparece como *acabamento* é dizer que ela convida a uma relação “que não solicita senão sua admissão em um livro ou num quadro”,¹¹ não nos restando muito espaço para iniciativa. A concepção do objeto pela linguagem significa essa iniciativa, a vida enquanto ação num mundo sempre por se fazer. “O mundo a realizar é substituído pela realização essencial de sua sombra”,¹² isto é o que ocorre num mundo saturado pela imagem.

A mediação conceitual do mundo é uma figura importante para o entendimento e o sentido de nossa iniciativa. Na relação com a arte desaparece o campo de nossa ação, não sobrevive a iniciativa. A arte, ao produzir sensação, em suas diversas formas de manifestação, conduz o espírito à materialidade bruta do mundo, onde não há distinção que possibilite a visão e a percepção, onde cessa o trabalho do pensamento conceitual, onde o ser se manifesta como neutralidade pura e indiferenciada.¹³ A sensação estética é o efeito da *musicalidade* pura da matéria. A imagem, que não é uma categoria restrita ao campo visual, é a ressonância dessa musicalidade, que consiste no deslocamento do objeto. O ritmo e a musicalidade são categorias estéticas gerais em Levinas, não exclusivas da arte sonora. Em cada arte esse efeito é diferenciado: pelo *som* na música, onde a manifestação dessa materialidade é mais evidente e natural; pelas *cores* na pintura, onde o traço já não faz mais apelo à ordem do objeto e o devolve à sua brutalidade de elemento sem mundo; na *palavra poética*, onde o sentido cede lugar ao som, à

⁹ RO, 110.

¹⁰ RO, 109.

¹¹ RO, 125.

¹² RO, 125.

¹³ A análise da arte em EE introduz a questão do *Il y a* – o Há – categoria importante do pensamento levinasiano que significa o puro ato da existência indiferenciada, o ser neutro, a existência sem existente.

ordem do ritmo, à métrica, à rima, etc. O jogo com a geometria das formas, o cubismo, por exemplo, ou o exagero no registro das cores, como no expressionismo, fazem com que o objeto se perca num segundo ou terceiro plano, tornando-se quase imperceptível e desafiando a nossa visada intencionalizante, nossa vontade de apreensão que tende a trazer para o plano do sentido o que sobrou do objeto perdido na pura vibração das formas e das cores. No deslocamento do objeto, a sensação estética, fazendo apelo à imagem e à musicalidade pura, descarta a categoria do substantivo¹⁴ e cede lugar a uma espécie de verbalidade pura do ser, onde o espírito perde as coordenadas que lhe davam as condições de distinguir o dentro e o fora.

É interessante perceber como essa crítica da linguagem estética sugere um elogio à linguagem conceitual, ao pensamento representativo capaz de distinguir o dentro e o fora. Interessante, porque ao tratar de sua ética será justamente a linguagem conceitual da representação o alvo da crítica. Na crítica levinasiana da estética, há como que um voto de confiança na direção do conceito diante dessa perda de referência que a sensação estética provoca no espírito. O que está em jogo é a linguagem conceitual como relação viva com a realidade, relação que a obra de arte tende a pôr em risco pelo fato de se situar no plano da imagem, onde o objeto já não é mais presa de nossa capacidade de apreensão. O objeto está protegido pelo contorno da obra de arte, como se dali para dentro não vingasse mais a palavra. O conceito não funciona no efeito de duplicação que a imagem provoca, não recupera nenhum entendimento. “O conceito é o objeto *captado*, o objeto inteligível. Já pela ação mesma, mantemos com o objeto real uma relação viva, captamo-lo, concebemo-lo. A imagem neutraliza essa relação real, esta concepção original do ato”.¹⁵ Ameaça de uma vida que se reivindica filosófica, no sentido de uma abertura crítica da realidade, no sentido de um mundo que se vai tecendo pela relação de uma linguagem conceitual, e para além dela, ou seja, na direção de uma justificação do conceito que somente a epifania do *visage* tem condições de oferecer. Haveria na obra, pela ênfase da imagem, o perigo de “uma cegueira ante os conceitos”,¹⁶ o retorno a uma vida demasiadamente inocente, uma passividade do sujeito tornado incapaz de apreender (efeito elogiável do ponto de vista ético!).

A imagem é o princípio da magia e da idolatria. Levinas acusa aí o risco do retorno a uma vida pagã, aprisionada pela força da natureza, onde é a coisa quem domina a vida e não o conceito, linguagem viva, que domina a coisa.¹⁷ O monoteísmo é justamente o esforço de sair dessa vida pelo investimento crítico da palavra. A substituição do paganismo da imagem pelo monoteísmo da palavra significa a própria força de humanização do mundo. Sem dúvida que é o judaísmo de

¹⁴ Cf. *Da existência...*, 63.

¹⁵ RO, 110.

¹⁶ RO, 110.

¹⁷ PETITDEMANGE, G., op. cit., p. 81.

Levinas quem fala mais alto em sua crítica da estética.¹⁸ A imagem tende a fixar o ídolo e estancar a temporalidade da palavra. A idolatria da imagem, pela qual a realidade se converte em sua caricatura, é uma relação de silêncio e de sujeição. “A caricatura insuperável da imagem mais perfeita se manifesta em sua estupidez de ídolo”.¹⁹ A conseqüência mais indesejável da idolatria é o problema da temporalidade reduzida ao ritmo da imagem, onde a duração acontece sem a possibilidade de um futuro.

Ao interior da vida, ou antes, da morte da estátua, o instante dura infinitamente: eternamente Laocoon estará preso no laço das serpentes, eternamente a Gioconda sorrirá. Eternamente o futuro que se anuncia nos músculos tensos de Laocoon não saberá se tornar presente. Eternamente o sorriso da Gioconda, que vai desabrochar, não se desabrochará. Um futuro eternamente suspenso flutua em torno a posição fixada da estátua como um futuro para sempre futuro.²⁰

Tal é o efeito perigoso da imagem, a retirada de poder do instante que suspende ao infinito a sua realização como presente. Tal é o efeito do ritmo que, ao converter o tempo em continuidade, impede o futuro, ou seja, a diacronia do tempo, a descontinuidade essencial do instante. Por isso, a transcendência que se anuncia na obra é ilusória, uma vez que apenas se anuncia, não se dando a chance de uma realização. Entrar em relação com a obra é ser seqüestrado por uma promessa de vida que se cumpre pela caricatura dessa vida. A vida se refere à possibilidade do futuro onde entra em jogo o problema da linguagem como intervenção crítica no mundo. É pela palavra que a realidade se temporaliza, na possibilidade de apreensão do objeto. Isso não é possível, quando a realidade se converte em imagem.

Esse efeito de duplicação errante, a realidade e sua sombra, é o efeito de uma desterritorialização perigosa da linguagem em relação ao mundo, uma espécie de alienação ainda indesejável, onde a realidade corre o risco “de se perder na hemorragia de suas imagens”, como diz Françoise Armengaud.²¹ Tratar-se-ia de um retorno a um aquém do mundo, onde a imagem imporia a sua completude, seu silêncio, sua imobilidade temporal. O além do mundo é o lugar da ética, a autêntica transcendência levinasiana. A estética se refere ao aquém – seu efeito de deslocamento, seu desengajamento conduz a um retorno ao mundo elemental (e terrivelmente total) da matéria, onde a pretensão ontológica da sensação estética vai fazer vibrar apenas a neutralidade do ser. Isto é o que significa a idéia de *sombra*. Não se trata de uma outra realidade, mas do acento imagético da realidade, algo que corre paralelo. “A realidade não seria somente o que ela é, o que ela se revela na verdade, mas também seu duplo, sua sombra, sua imagem”.²² Essa desconfiança com relação à arte não pode significar uma confiança cega com relação ao

¹⁸ “Jamais Levinas foi tão judeu quanto nesse texto”, diz Petitdemange no artigo citado (p. 77).

¹⁹ RO, 119.

²⁰ RO, 119.

²¹ ARMENGAUD, F., op. cit., 501.

²² RO, 115.

desvelamento da realidade pelo conceito, muito embora possa parecer. Trata-se de não desviar da direção em que a linguagem se afirma como o elo entre a vida e o mundo, e este elo significa a possibilidade da criação, a vida se afirmando como criadora do mundo, o conceito sendo essa ferramenta que impede a mitologização do ser e o acabamento do mundo. Não por culpa do artista ou de sua obra, mas por conta de uma expectativa talvez exagerada com relação ao mundo da arte, ocorre como que uma confusão que tende a elevar a nobreza da arte a um lugar de mistério. Essa confusão produz uma nova e indesejável mitologia – o artista como uma espécie de divindade criadora. “O mistério do ser não é seu mito. O artista se move num universo que precede – [...] – o mundo da criação, num universo que o artista já ultrapassou por seu pensamento e seus atos cotidianos”.²³ O mundo da criação é o mundo da palavra, a imagem, recurso de toda arte, não revela nenhum mistério, apenas a superfície alegórica do ser, lugar de uma temporalidade domesticada pelo contorno da obra, seu ritmo, seu aspecto de estátua.

A estátua seria o protótipo de toda arte: o tempo se fixando na eternidade do instante que o artista consegue registrar em sua obra. E quanto mais perfeita a obra, mais eterno o seu instante, como o sorriso da Gioconda. A deixá-la entregue a sua própria completude, não há relação viva com a imagem porque não há possibilidade de interrupção de sua temporalidade, amarrada que se encontra no entretempo de um instante sem futuro. Esse intervalo criado pela imagem, santuário do ídolo, é um retorno ao mundo regido pelo *destino*, que Levinas associa ao paganismo. Somente a diacronia do instante, que instaura a interrupção e a retomada da palavra e, conseqüentemente, a descontinuidade do mundo em seu processo de criação, a fratura essencial de sua futuridade, é capaz de nos liberar do terrorismo do destino. A idolatria da imagem instaura não a linguagem, mas a força do *ritmo*, que marca o compasso da *participação*, retorno do ser a sua fria impessoalidade. O ritmo “*se impõe a nós sem que o assumamos*”,²⁴ como uma espécie de ordem superior, uma totalização pela qual o mundo, traduzido em arte, se defende da palavra articulada. A imagem é uma sedução da vida – a beleza do canto e do poema, o movimento compassado e perfeito de uma dança – que resulta numa espécie de embriaguez ou automatismo da consciência – uma passividade indesejável aos olhos de um pensamento obcecado pela alteridade ética do ser que se revela no humano. A linguagem seria, então, o extremo oposto da imagem e do ritmo, pois somente ela, pela articulação da palavra e do sentido, é capaz de instaurar a *separação*, origem de toda ética possível.

No tempo em que se propagam as vanguardas artísticas e os modismos estéticos, embalados pela ressonância do vazio do exílio e da morte de Deus, Levinas acusa a aura de absoluto que paira sobre a obra de arte, que deseja ocupar um lugar de *mistério*. O que está em jogo é alguma disputa entre a ética e a estética na batalha filosófica que constitui a investigação do sentido. Levinas suspeita de uma ocupação indébita da obra de arte, propagada como fenômeno de criação

²³ RO, 117.

²⁴ RO, 111.

com poderes quase divinos. A ausência de Deus, cujo registro mais evidente e mais próximo é o horror da guerra, abre um espaço onde a arte preenche a vida, e a filosofia, numa vontade não assumida de transcendência, se fortalece pela via da estética. Não se trata de acusar um tal fortalecimento, necessário e desejável, mas *certa pretensão que há nele*. A estética não conduz ao *outramente que ser (au-delà)*, como deseja a ética levinasiana, e sim ao *obscurecimento do ser (en deçà)*, ao murmúrio incessante da segunda noite de Blanchot, numa verbalidade cujo desinteressamento trai o desejo de transcendência e se reconverte em imanência, mas uma imanência *naïve*. Pela arte estamos presos ao ser e sem defesa, porque sem conceito. É a *ética* quem deve socorrer a ontologia na investigação do sentido, pela ênfase do *visage*.

É necessário fazer a obra falar, e esse é o papel da crítica filosófica: “Essa estátua imóvel, é preciso pô-la em movimento e fazê-la falar”,²⁵ tarefa que não se vê cumprida no âmbito da crítica da arte, normalmente envolvida com questões de técnica. É unicamente a crítica filosófica quem vai revelar a natureza mítica da obra a ponto de recuperar para o espírito a distância com que a arte – na recorrência da imagem que pode tombar no alegórico e no estereótipo – se separa da realidade. É isso o que se vê, aos olhos de Levinas, na literatura de Shakespeare, de Molière, de Goethe ou de Dostoievski, onde encontramos “uma consciência cada vez mais nítida dessa insuficiência essencial da idolatria artística”.²⁶ Exceção feita ao intelectualismo literário de seus favoritos, Levinas, como Platão, não guarda lugar em sua “cidade filosófica” aos poetas e artistas em geral. Mas em Levinas são os próprios artistas que, através de suas obras se exilam do mundo. Para ter de volta um lugar no mundo, a arte precisa ser desencantada pelo fio terra da crítica filosófica. (Cabe perguntar o que sobra da arte interpretada e reintroduzida ao mundo pela filosofia).

Certamente não é com entusiasmo estético que a questão da arte continua a ressoar nos textos de Levinas posteriores a *La réalité et son ombre*, mas há uma mudança de tom, não resta dúvida. Não creio que o filósofo tenha abandonado suas convicções mais fundamentais sobre a arte, interpretada sempre como ‘lugar de produção de imagem’. Talvez o que fique mais claro seja o alvo do ataque, não tanto a arte em si mesma quanto sua posição no mundo, não tanto a obra quanto sua estetização sem conseqüências críticas satisfatórias para uma filosofia que se quer radical. Não se trata de ser contra qualquer manifestação artística, mas de estar atento a um certo efeito de sensibilidade que a arte provoca, um seqüestro do sensível. Levinas recusa à estética o lugar sagrado do sensível. É necessário investigar um sentido de subversão mais radical no âmbito da sensibilidade. Essa subversão estaria no além do ser que a proximidade do *visage* deve provocar, num outro nível de desinteressamento que a arte, por ela mesma, em seu silêncio de obra acabada, não consegue suspeitar. É preciso fazer falar a obra e será na estei-

²⁵ RO, 126.

²⁶ RO, 127.

ra da discussão sobre a linguagem que a filosofia da arte continua a ganhar espaço nos textos posteriores de Levinas.

3 A arte como dizer – *Autrement qu’être*

A arte procura a coisa sem vestuário.²⁷

A obra mais madura do pensamento levinasiano apresenta como questão fundamental o tema da linguagem. E é provavelmente por suas conseqüências no campo da linguagem – primeiramente, no horizonte de uma terminologia filosófica que se esperaria “razoável” e que de modo radical trai uma ‘expectativa normal’ de recepção, e, depois, enquanto linguagem *tout court*, ou seja, naquilo que reconfigura a própria estrutura de um paradigma filosófico – que essa obra é a mais complexa e difícil. O tema da arte ali aparece em breves e belas páginas. Dois conceitos importantes surgem nesse novo contexto – o *dizer* e o *dito*. Tais conceitos criam uma espécie de tensão que vai servir para mobilizar o próprio argumento da obra. Não é mais suficiente dizer que o conteúdo extrapola a forma; é evidente que essa estrutura permanece, o esquema da idéia do infinito, mas é preciso investigar-la buscando uma nova maneira de conceber a linguagem, a ponto de silenciar o juízo viciado e dogmático que, ao reduzir toda linguagem à ‘linguagem da representação conceitual’, inevitavelmente vai considerar ‘falha’ ou ‘manca’ uma linguagem afetada pela idéia do infinito e sem condições de repousar o seu sentido na quietude de uma representação conceitual.

O novo horizonte de linguagem vai possibilitar uma outra forma de ver a questão da arte. É que todo um itinerário filosófico foi percorrido na direção de uma reorientação ética do pensamento e, mais especificamente, da *sensibilidade*, o que em 1948 ainda não tinha sido feito. Esse caminho é a reconfiguração ética do sentido da metafísica, por onde o pensamento de Levinas se afirma enquanto crítica radical da filosofia como pátria ou solo sagrado do ser, ou antes, do logos do ser. A ética, que é o sentido ou a energia mesma da relação com o outro, não é uma camada de significação que se sobrepõe, junto a outras, à estrutura ontológica da realidade. A ética é a significação primeira, ou, como diz Levinas, a significância de toda significação. Ocupar-se da pergunta pelo sentido do ser é já dar testemunho dessa significância, mais original que todo princípio. A ética é a “significação anárquica da proximidade”,²⁸ onde o ser supõe a epifania do *visage*, onde toda sensibilidade já está contaminada de humanidade. Mas se a questão é interrogar a ‘filosofia como a pátria do ser’, ou antes, o que há de arbitrário nessa concepção clássica da metafísica; se a filosofia é o logos do ser, então, trata-se de mergulhar no sentido da linguagem, entendida como a questão fundamental da

²⁷ LEVINAS, Emmanuel. *Jean Atlan et la tension de l’art*. In: CHALIER, C. et ABENSOUR, M., op. cit., 510. (L’Herne Emmanuel Levinas).

²⁸ LEVINAS, E. *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*. Paris: Kluwer Academic, 2001 (Le livre de poche), 130. De ora em diante, AE.

crítica filosófica: que significa dizer as coisas? Que significa representar? O que está em jogo quando falamos algo a alguém?

A linguagem é, de alguma forma, uma relação com o tempo. A palavra – diferentemente do que sucede com a imagem, segundo a crítica de Levinas – investe a realidade de tempo. Porém, isso pode dar-se de várias formas. No esquema da representação, por exemplo, a palavra-conceito recolhe para dentro de si a realidade representada, que se torna, nesse instante, signo de oferta – a realidade se dá pela palavra. Mas esse jogo de linguagem, a representação, supõe a sincronização do tempo: o *dito* significa a sincronia do instante na coincidência ou na síntese que a representação busca. Na palavra-conceito, no *dito*, tudo se recupera, como se o tempo inteiro mergulhasse no presente do conceito, nada deixando escapar. Eis uma convicção que Levinas rejeita. No *dito*, a temporalidade é como que controlada pelo conceito, não da mesma forma como no *entretempo* da imagem, pois a palavra é essencialmente uma tensão temporal que deve permitir e não estancar a duração do real. Em todo caso, há uma relação estreita entre o *conceito* ou o *dito* que sincroniza a realidade e a *imagem* que reduz a realidade a seu estereótipo. Há o risco de uma mitologia do conceito, que a própria estrutura crítica da linguagem deve querer impedir. A linguagem se refere ao tempo de outra forma, não como atividade sintética e sincrônica – *o tempo presa da palavra* – mas como passividade diacrônica – *a palavra presa do tempo*.

Antes das sínteses da apreensão e do reconhecimento, se realiza a “síntese” absolutamente passiva do envelhecimento. É por aí que o tempo se passa. O imemorial não é o efeito de uma fraqueza de memória, de uma incapacidade de vencer os grandes intervalos do tempo, de suscitar os mais profundos passados. É a impossibilidade para a dispersão do tempo de se reunir ao presente – a diacronia insuperável do tempo, um além do Dito. É a diacronia que determina o imemorial, não é uma fraqueza da memória que constitui a diacronia.²⁹

O que Levinas sugere com a *diacronia* não é uma simples lembrança do que fica de fora dos contornos do *dito*, mas uma outra maneira de significar a questão da linguagem, que deve trazer graves conseqüências para a compreensão da filosofia como um todo. E mesmo que essa compreensão continue se reduzindo aos limites do *dito*, desde agora esses limites não são mais tão bem definidos. Pela diacronia do tempo o *dito* ressoa para além de seus limites. O ser é uma verbalidade sempre mais fundamental do que qualquer atualização substantivante que o queira reduzir. Nisso Levinas reconhece sua dívida para com o Heidegger de *Ser e tempo*, muito embora o sentido dessa verbalidade do ser seja completamente diferente.³⁰ A ressonância diacrônica do ser é a subversão da ontologia fundamental, é a virada adverbial do sentido que Levinas indica pela ênfase do *outramente que ser*. O *dizer* é a diacronia da linguagem, a ressonância que faz apelo ao “olho

²⁹ AE, 66.

³⁰ Ver nota 1 da página 67 de AE.

que escuta”.³¹ O imemorial não é o ponto fraco do dito, o registro de uma falha sua, mas a sua condição mesma – como se, para poder dizer o dito tivesse que esquecer –, uma ressonância que permanece sempre de fora, presente, ainda que não no primeiro plano da palavra. Presente como um silêncio que não cessa de ressoar.

A questão da arte retorna nesse contexto do *dizer diacrônico*. O *dizer* faz apelo a um outro modo de conceber a linguagem, onde o verbo não se reduz à função gramatical de expressar os acontecimentos. O verbo não é somente uma função de alteração ou de ação, sempre já referida à posição central do nome.³² Antes de exprimir uma mudança de qualidade, o verbo significa a *modalidade da essência*, uma espécie de temporalidade original, mais antiga que a estabilidade designante do nome. O fato de que o nome se pronuncia já indica a verbalidade originária do ente, como se anteriormente à designação substantiva ele fizesse escutar a ressonância verbal da essência, ainda que silenciosamente. Levinas dá o exemplo de uma proposição tautológica: ‘vermelho é vermelho’ significa que ‘o vermelho *vermelha*’ (le rouge rougeoie) – nessa proposição o verbo ‘vermelhar’ não indica uma alteração de qualidade, uma mudança de estado, diferentemente do verbo ‘avermelhar’, que indicaria a *ação de se tornar vermelho*, ou seja, a expressão de um acontecimento. Em ‘o vermelho *vermelha*’, o verbo revela a modalidade da essência que o nome – vermelho – designa e, ao designar, estabiliza. Trata-se de sugerir, na esteira da diferença ontológica de Heidegger, a precedência do verbo ao nome – o *dizer* antes do *dito*, a linguagem como *diacronia*.

É a verbalidade do verbo que ressoa na proposição predicativa e é, secundariamente, em razão de sua ostentação privilegiada no tempo, que o dinamismo dos entes se designa e se exprime pelos verbos. O esforço em vista de levar os verbos a exercer a função de signos supõe, ingenuamente, como original a divisão dos entes em substância, de uma parte, e em acontecimentos de outra, em estático e em dinâmico. Ou a ligação entre o Dito e o ser não se conduz sem resíduo à designação.³³

Ou seja, a *designação*, função do Dito, *não é um acontecimento sincrônico*, exatamente em razão dessa verbalidade original da essência que não permite a “pureza” do nome. Dessa forma, sempre soará insuficiente e ingênua a classificação dos verbos pela função de exprimir ações e mudança de qualidade, como se a qualidade da substância fosse originária. Não é a substância o primeiro estado da essência, mas a verbalidade, o movimento temporal do ser que vai permitir a concepção da substância. A consequência mais importante se dá no nível da estrutura temporal da linguagem: se o Dito ressoa a verbalidade da essência, seu modo – como na proposição ‘o vermelho *vermelha*’ – isso significa que a temporalidade estrutural do ser não se conforma ao contorno do nome, não coincide com o tempo do dito – a designação não totaliza o sentido da linguagem. O dito se tempora-

³¹ AE, 67.

³² AE, 68.

³³ AE, 68.

liza pela sua capacidade de fazer ressoar a verbalidade da essência – *resíduo diacrônico do dizer*. Dessa forma a linguagem não se reduz à designação conduzida pelos substantivos – concepção que encerra toda possibilidade do movimento à mudança de estado, sendo o verbo reduzido à função de conduzir a ação dessa mudança. Tal concepção designativa não permite o sentido da *duração* (Bergson) própria de cada estado substantivado – o vermelho só garante a sua duração quando deixa de coincidir consigo mesmo, quando se diacroniza na possibilidade de fazer ressoar sua essência, a modalidade do *vermelhar*. Daí deriva uma nova estrutura de inteligibilidade – para que eu “capture” o vermelho, é preciso que ele se faça ressoar *para além de sua essência*, na diacronia de seu instante, é preciso que eu extrapole o campo da visada para penetrar na musicalidade dessa ressonância. A *modalidade* ou o *como da essência* significa essa *ressonância verbal do nome*.

O Dito é a hipertrofia do sentido designativo da linguagem, que faz coincidir a essência com a substância, na gravidade semântica do nome. Por essa hipertrofia – a confusão entre ser e ente, objeto da crítica de Heidegger à metafísica tradicional – desaprendemos a escutar a verbalidade da essência,³⁴ desaprendemos a intuir a duração, o movimento, a temporalidade essencial do sentido. A partir dessa reeducação do ouvido para a verbalidade do nome, é possível redimensionar o próprio paradigma da linguagem. A linguagem pode ser concebida pelo verbo, “e com o mesmo direito”³⁵ – o que não vai significar necessariamente uma mudança de aspecto ou da forma como a linguagem se organiza e aparece, mas, por certo, vai significar uma mudança na forma de receber a manifestação da linguagem, uma ampliação da escuta que deverá inevitavelmente trazer conseqüências para a questão do sentido. Pela ótica do verbo a relação entre a linguagem e a realidade ganha uma intimidade mais original e mais consciente da razão essencialmente temporal dessa relação.

Nesse novo contexto de linguagem, a arte aparece, para Levinas, como um dizer diacrônico, a ressonância mesma da essência: “ostentação por excelência – Dito reduzido ao puro tema, à exposição – absoluto até o despudor, capaz de sustentar todos os olhares aos quais exclusivamente ela se destina”³⁶ – não parece haver uma mudança essencial do filósofo na sua idéia de arte, mas certamente há uma reeducação de sua escuta com relação ao sentido da arte. A redução ao puro tema significa a própria ressonância da essência, a verbalidade do dito, ou seja, o *dizer*. “A *essência* e a temporalidade aí se põem a ressoar de poesia ou de canto”.³⁷ O *ritmo*, categoria-chave da crítica de 1948, se converte em *ressonância* e

³⁴ Levinas fala com entusiasmo sua herança heideggeriana em *Ethique et infini*: “Com Heidegger, na palavra ser se revelou sua “verbalidade”, o que nele é acontecimento, o “se passar” do ser. Como se as coisas e tudo o que é “conduzissem um sendo”, “fizessem uma profissão de ser”. Foi a esta sonoridade verbal que Heidegger nos habituou. É inesquecível, ainda que banal hoje em dia, esta reeducação de nosso ouvido!”. p. 28.

³⁵ AE, 70.

³⁶ AE, 70.

³⁷ AE, 70.

temporalidade. Mas essa conversão significa fundamentalmente a ampliação do conceito de linguagem. Como observa Françoise Armengaud, “o que é totalmente novo nessas linhas de 1974 é que a linguagem é interior à obra de arte, sob a forma de canto”.³⁸ Se antes a arte – entendida como produção de imagem – se alienava da linguagem – entendida como força de apreensão crítica do objeto pelo conceito –, agora a arte, pura exibição, é entendida como a própria modalidade verbal da linguagem, precedência do *dizer* ao *dito*.

E a pesquisa de novas formas, da qual vive toda arte, mantém em vigília por toda parte os verbos a ponto de recair em substantivos. Na pintura o vermelho vermelha e o verde verdeja, as formas se produzem como contornos e se esvaziam de sua vacuidade de formas. Na música, os sons ressoam, nos poemas, os vocábulos – materiais do Dito – não se apagam mais diante do que eles evocam, mas cantam com seus poderes evocadores e de suas formas de evocar, de suas etimologias; no *Eupalinos* de Paul Valéry, a arquitetura faz cantar os edifícios. A poesia é produtora de canto – de ressonância e de sonoridade que são a verbalidade do verbo ou a *essência*.³⁹

Dessa forma, a arte faz falar para além do que uma palavra consegue designar. Ou também poderíamos reconhecer, na palavra mesma, uma certa “desenvoltura estética”, mesmo que não seja a palavra poética. É preciso reconhecer a razão de uma perspectiva onde a linguagem ética se confunde com a linguagem estética, mesmo que não seja possível, com Levinas, colocar num mesmo nível a alteridade humana, essencialmente ética, e a alteridade de uma obra de arte, essencialmente estética. No dito, a forma leva ao conteúdo, e não importa mais a forma no momento em que ela indica este algo que ela deseja significar. A arte é a relevância do sentido pela pesquisa da forma. O objeto desmancha sua pretensão exatidão, não coincidindo mais, tornando sua identidade algo problemático e precário para dar conta de uma abordagem significativa e não ingênua – o objeto existe em função da forma e não a forma em função do objeto. A ponto de chegar na pura forma, puro registro de cor e de som, timbre e ritmo. Em uma palavra – *puro dizer*.

Se a musicalidade é a essência da arte, mesmo a arte não sonora, a estética só pode se produzir como ressonância da essência, ou seja, verbalidade. A estética também se encontraria com a ética no desafio de transcender a ontologia como discurso substancializante do ser. Da mesma forma como haveria na arte o risco da idolatria, substituição do objeto vivo da linguagem pela imagem da realidade, sua sombra – tema que concentra a crítica do ensaio de 1948 – há na linguagem conceitual, no Dito, o perigo de um congelamento da realidade. A mitologia é um problema da própria forma nominalizante da linguagem. É preciso ampliar a escuta, interromper a surdez “que consiste em somente ouvir na linguagem os nomes”.⁴⁰ Trata-se de educar o ouvido para uma nova forma de conceber a lingua-

³⁸ ARMANGAUD, F. Op. cit., p. 507.

³⁹ AE, 70.

⁴⁰ AE, 71.

gem, o apelo silencioso e gritante da verbalidade. É particularmente interessante a impressão que a música do compositor grego Iannis Xenakis causa em Levinas:

A música em *Nomos alpha para violoncelo solo* de Xenakis, por exemplo, flexiona a qualidade das notas emitidas em advérbios, toda quididade se converte em modalidade, as cordas e a madeira se diluem em sonoridade. O que acontece? Uma alma se queixa ou exulta do fundo dos sons que se rompem ou entre as notas que não se fundem mais em linha melódica, elas que até então se sucediam em sua identidade contribuindo para a harmonia do conjunto, fazendo calar sua crispação? Antropomorfismo ou animismo enganoso! O violoncelo é violoncelo na sonoridade que vibra em suas cordas e em sua madeira, mesmo se ela já recai em notas – em identidades que se agrupam em gamas dentro de seu lugar natural, do agudo ao grave, segundo alturas diferentes. A *essência* do violoncelo – modalidade da *essência* – se temporaliza assim na obra.⁴¹

Provavelmente não causaria o mesmo efeito uma obra musical concebida em termos de linha melódica e harmonia. Não é qualquer arte que provoca em Levinas uma sensação estética digna de consideração. A espiritualidade é um traumatismo. Certamente não se trata de uma contemplação tranqüila ouvir a música quase inaudível de Iannis Xenakis. O efeito é antes o de uma provocação, uma inquietação quase insuportável que conduz o espírito à materialidade bruta do real. Não se trata de contemplar a verbalidade da essência, mas de enfrentá-la a ponto de ter de sobreviver a ela, como uma aventura quase mortal. A obra de arte devolve o ser à sua materialidade, mas isso não significa mais um retrocesso, um desvio da linguagem, antes um *mergulho na temporalidade* que o dito da essência normalmente esquece e silencia. A obra de arte, em sua musicalidade essencial, é a virada do *dizer* – a diacronia do tempo e da linguagem.

Em *La réalité et son ombre* essa propriedade musical da obra é vista com uma severa negatividade. Ali a obra é simplesmente o afastamento da linguagem, espécie de retorno ao caos do ser impessoal. Há uma elevação do estatuto da arte em *Autrement qu'être*. A mesma propriedade agora produz algo diferente. A obra é ainda o lugar da musicalidade e do ritmo, mas o filósofo não se envolve mais com o problema da arte como produção de imagem. A questão da exegese – que aparecia como que de fora na necessidade de fazer a obra falar para resgatá-la de sua essencial inumanidade, a necessidade da crítica filosófica, a fala do esteta *sobre* a obra – aparece como que de dentro, uma situação bem diferente na medida em que há agora o reconhecimento de uma voz própria da arte. O filósofo devolve a vida da obra, reconhecendo na voz da arte a própria verbalidade da essência, o modo de ser do ser, ou seja, o *outramente que ser*. Fazer a obra falar ou falar sobre a obra se aproxima agora de um “falar com a obra” – não colocando nela uma palavra para que ela volte ao mundo da linguagem e assim abandone seu essencial exotismo – um giro de linguagem que potencializa o discurso estético ao produzir uma exegese que não controla a vibração essencial da obra: “a exegese

⁴¹ AE, 71.

não se afirma contra a ressonância da essência na obra de arte – a ressonância da essência vibra no interior do *dito* da exegese”,⁴² uma linguagem que não se coloca mais numa posição soberana, pois *é o dizer da obra quem produz o dito da exegese*. A obra seria uma “não eliminável meta-língua, [...] – como prefácio, manifesto, título ou cânone estético”,⁴³ que em seu exotismo falante e como modalidade da essência, “justifica a noção de mundo: [...] – logos que ressoa na *prosa* da proposição predicativa”.⁴⁴ A estética não elimina o exotismo da arte ao produzir discurso, mas escava na linguagem o seu lado exótico, sua poesia, sua ressonância de *verso*.

A arte seria o *fora da linguagem na linguagem* – como se o *dizer* fosse o *verso* e o *dito* a *prosa*, mas um implicando o outro, numa espécie de dialética aberta, sem totalização. Não o dentro e o fora – cuja conseqüência inevitável seria a alternativa entre duas forças antagônicas, a redução do fora ao dentro, o dito como princípio e fim – mas o fora *no* dentro: a verbalidade como a própria infinitude da linguagem, a brecha por onde a palavra deixa escapar aquilo que já situou, ou, o que dá no mesmo, a palavra fazendo apelo à escuta para além da fixação substantiva do nome. Escutar a essência, estrutura diacrônica, é acessar o *modo do ser*, devolvendo ao ser sua verbalidade original e irredutível à posição do nome. Assim, é possível conceber a linguagem pelo signo do *infinito*, ou, ao menos, encontrar nessa estrutura que privilegia a verbalidade da proposição predicativa o caminho onde a *interioridade* mais íntima do *dito*, que mesmo silenciosamente continua fazendo vibrar a essência, encosta na *exterioridade* do *dizer*. Trocando em miúdos, a investigação do sentido numa linguagem onde o dizer transborda o dito é uma aventura que não tem fim. *Mas essa não é a própria aventura da arte?*

4 Considerações finais

Precisaríamos ainda avançar no desdobramento ético da significação do *dizer*, onde a verbalidade da essência vai revelar o sentido da *responsabilidade ao outro*, a primeira e mais fundamental significação do ser. Tal desdobramento pretende subverter a ontologia fundamental – ainda que seguindo a pista da diferença ontológica – e afirmar o primado da ética ao ser. Tal é o sentido da *modalidade* da essência, o *outramente que ser*, que, no entanto, deve recorrer ao ser. Tal é o sentido da *infinitude ética do dizer*. Mas o permanente estado de busca segundo o qual Levinas entende o próprio motivo da arte, a obra de arte como o privilégio do dizer, a pesquisa incessante da forma pela qual o objeto quase desaparece na própria vibração da obra e pela qual a linguagem manifesta-se como a diacronia mesma do tempo, *não permite sugerir a extensão da categoria do infinito para o campo da significação estética?* Não seria isso uma confusão entre o ético e o estético, mas uma aproximação de sentido, uma comunicação através da relação

⁴² AE, 72.

⁴³ AE, 71.

⁴⁴ AE, 72.

que cada discurso estabelece com a alteridade do ser. Com Levinas a ética não disputa com a estética porque jamais o *visage* pode ser comparado a uma obra de arte, mas ambos, a epifania do olhar humano e a manifestação da arte em suas diversas formas, significam uma espécie de combate com o discurso ontológico que substancializa o ser e estabiliza o tempo, devolvendo à realidade uma paz que ela nunca teve, uma ingênua, para não dizer falsa, relação com o ser. A ética e a estética são a primazia do dizer ao dito, formas de linguagem onde o ser recupera sua verbalidade originária, não se satisfazendo mais com uma abordagem estritamente ontológica. *Não seria, então, alguma espécie de infinitude o que a estética desejaria indicar com o dizer diacrônico da arte?*

Se Levinas concordaria...não é bem isso o que me interessa saber, pois o meu desejo não era o de pensar suas categorias nos termos de uma coerência interna (no fim das contas, sempre hipotética), mas o de pensar a partir delas, e procurando ver aonde elas podem nos levar, como uma forma de exercitar a própria razão de ser da filosofia: *produzir questão*.