

A ARTE COMO POSSIBILIDADE DE EVASÃO EM EMMANUEL LEVINAS E ERNST BLOCH

ART AS POSSIBILITY OF EVASION IN
EMMANUEL LEVINAS AND ERNST BLOCH

Luciano Assis Mattuella*

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo estudar o conceito de evasão no âmbito da estética de Emmanuel Levinas, buscando inspiração também nos escritos de Ernst Bloch. Procuramos entender a arte como a possibilidade de temporalização da essência, o modo através do qual é possível evadir do tempo regelado das formas findadas de um mundo esgotado em imagens e conceitos. Podemos supor, como pano de fundo, uma ode ao fragmentário, como propõe Ernst Bloch: uma arte, então, que não se contente com a mera representação do mundo, mas que seja ela mesma uma instância questionadora deste mundo.

Palavras-chave: Arte. Bloch. Estética. Evasão. Levinas. Utopia.

ABSTRACT: The present work aims to study the concept of evasion within the esthetical thoughts of Emmanuel Levinas, having also as inspiration the writings of Ernst Bloch. We seek to understand art as a possibility of temporalization of the essence, the way through which it is possible to evade from the frozen time of the closed forms of a world diminished to images and concepts. We can suppose, as a background, an ode to the fragmentary, as proposed by Ernst Bloch: an art, then, not satisfied with the bare representation of the world, but that is itself a questioning instance of this world.

Key Words: Art. Bloch. Esthetics. Evasion. Levinas. Utopia.

Vivemos em uma época de esperança e transformação. Também vivemos em uma época de resignação, rotina e talvez alarme. Prevemos que o mundo vai melhorar, tememos que ele piore. Existimos em meio a incredivelmente ricos e a uma pobreza paralisante. Conduzimos nossas vidas em paz e somos cercados pela violência. Os ricos, em condomínios espaçosos, preocupam-se em manter seus carros esportivos sem arranhões. Os pobres, em guetos imundos, sonham com água limpa, enquanto os refugiados das infindas guerras civis, com quatro paredes e um teto.

Russell Jacoby

1. Considerações Iniciais

Em seu denso livro *Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica* (publicado no original em 2005, traduzido para o português em 2007), o historiador Russell Jacoby distingue os chamados pensadores utopistas em dois grandes grupos, duas vertentes: os utopistas projetistas e os utopistas iconoclastas. Os primeiros

* Mestrando em Filosofia-PUCRS/Capes. Contato: luciano_matuella@yahoo.com.br.

Mapeiam o futuro a cada centímetro e minuto. Da disposição dos assentos à mesa aos temas de conversação, os projetistas – de longe o maior grupo de utopistas – apresentam instruções precisas. Para solucionar a segregação etária na utopia de More, por exemplo, velhos e jovens sentam-se em grupos alternados de quatro pessoas. O jantar começa com “uma peça de literatura educativa lida em voz alta [...]. A seguir, os mais velhos começam a discutir problemas sérios”¹.

Os utopistas projetistas, a exemplo de Tomas More, resolvem o futuro resumindo-o a uma imagem projetada desde o presente. Satisfazem os problemas atuais na ilusão de que o futuro nada trará de diferente ou novo, na aposta – ou na certeza – de que o porvir resguarda apenas um outro presente semelhante ao de agora. São os utopistas das emoções medidas, do infinito restrito às beiradas da razão, da régua que contorna o assombro da alteridade.

Por outro lado, os utopistas iconoclastas, segundo Jacoby, são

aqueles que sonharam uma sociedade superior, mas que se recusaram a apresentar suas medidas precisas. No sentido original e por razões originais, eles eram iconoclastas, eram contestadores e destruidores de imagens. Explícita ou implicitamente, eles observaram a proibição bíblica aos ídolos: “Não farás para ti ídolos [...] Não te prostrarás diante deles, nem lhes prestarás culto (Êxodo, 20:4-5)”².

Os utopistas iconoclastas honram Deus – ou o *infinito*, a *alteridade* - ao recusar circunscrevê-Lo em conceitos ou imagens. A dimensão do *tempo* é essencial nesta lógica: “Do mesmo modo que Deus, para os judeus, não pode ser representado, o futuro, para os utopistas iconoclastas, não pode ser descrito: ele só pode ser abordado por meio de pistas e parábolas. É possível ‘ouvir’ o futuro, mas não vê-lo”³. Os utopistas iconoclastas garantem, deste modo, o caráter de alteridade e mistério ao futuro, são “essenciais para qualquer esforço de se escapar à letra do cotidiano”⁴.

À rotina e ao insistente dia-a-dia, os utopistas iconoclastas propõem um porvir diferente, de modo que este futuro passa a fazer parte do presente acinzentado sob a forma de uma ruptura expectante, como um golpe de esperança que estilhaça as imagens inebriantes.

1 JACOBY, R. Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica [2005]. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 16.

2 JACOBY, R. Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica [2005]. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 16.

3 JACOBY, R. Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica [2005]. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 16. (grifo nosso). Impossível não lembrarmos, aqui, que o Outro, para Levinas, manifesta-se não como uma forma, mas como um chamado à responsabilidade, ou seja, como uma convocação de resposta à Palavra que vem das alturas. O infinito encontra-se ausente justamente na presença de seus traços.

4 JACOBY, R. Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica [2005]. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 19.

Escutar a convocação do futuro revestido em alteridade é não bastar-se com o meramente apresentado, pois, como nos alerta Jacoby, a “superfície pode iludir quanto ao interior”⁵. Fragmentar imagens é vislumbrar uma profundidade, um mais além do mundo. O tempo – como futuro – encerra em si o inquietante abismo da alteridade.

Entre tantos outros, escolhemos dois autores para terem suas idéias discutidas neste trabalho, um explicitamente utopista iconoclasta – Ernst Bloch – e outro, pertencente a esta vertente de modo mais implícito – Emmanuel Levinas. Ambos pensadores carregam seus escritos com uma crítica ao futuro resolvido como imitação projetada do presente, ambos trabalham a respeito da alteridade e do mistério do amanhã.

Tanto de Levinas quanto de Bloch se pode depreender uma dimensão temporal em suas respectivas estéticas, de modo que a arte – e seus desdobramentos ontológicos e éticos – se coloca como tema de primeira importância para o pensamento dos filósofos. Ambos não se resignam à superficialidade aparente, reivindicando a profundidade do dia que ainda não chegou.

2. Superficialidade do cotidiano e profundidade do amanhã

Pode-se facilmente dizer que o filósofo lituano Emmanuel Levinas foi durante toda sua vida acadêmica tomado pela questão da possibilidade de o ser humano *evadir* do mundo resolvido em conceitos e imagens, mundo cujo caráter de alteridade se encontra subsumido por detrás do véu da racionalidade. Sua preocupação estava voltada a estes homens “sem coragem de terminar nem força de continuar”⁶, como diria Samuel Beckett, absortos em uma promessa de tranqüilidade, homens que lançam sobre o antagonismo do mundo “o lençol branco de sua ‘paz interior’”⁷, procurando emudecer o imprevisto, o irruptivo, o *novum*.

Já em um texto de 1935 – publicado, portanto, 26 anos antes de *Totalité et Infini*, tida como a sua primeira grande obra –, intitulado *De l’Evasion*, Levinas expõe uma crítica bastante incisiva no que se refere à burguesia da época: “O burguês não confessa nenhuma ruptura interior e teria vergonha de faltar com confiança em si; mas ele se preocupa com a

5 JACOBY, R. *Imagem Imperfeita*: pensamento utópico para uma época antiutópica [2005]. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 196.

6 BECKETT, S. “O Fim” [1946], in. _____. *Novelas*. Trad. Eloisa A. Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 82.

7 LEVINAS, E. *De l’évasion* [1935]. Montpellier: Fata Morgana, 1982, p. 68 (grifo nosso).

realidade e com o porvir porque eles ameaçam romper o equilíbrio incontestado do presente onde ele domina”⁸. Ao movimento de domínio do presente, esforço por um lugar a habitar e insular-se, Levinas dá o nome de *hipóstase*, conceito amplamente discutido ao longo de sua obra. Como “a aparição do substantivo”⁹, a hipóstase “significa a suspensão do *há* anônimo, a aparição de um domínio privado, de um nome. Sobre o fundo do *há* surge um ente”¹⁰.

O ente hipostasiado é aquele que buscou abrigo contra o sem-sentido de um mundo sem conceitos, contra o *Il y a*, ou seja, a existência em sua brutalidade, existência sem existente. Interiorizar-se é uma forma de proteção, mas também de sacrifício: aquele que habita uma casa, que se volta para dentro de sua vida psíquica, o faz de modo a ignorar a alteridade do mundo, solicita da existência o silêncio, narcisicamente abstém-se do diferente. Levinas por vezes fala da insônia como metáfora para a sensação de estar imerso no puro ser, no elemento anônimo. A hipóstase garante ao homem a possibilidade de dormir, de não ser atormentado pela vigília angustiante do rumor de existência do mundo. Dar-se um nome é poder dormir e calar a verbalidade do tempo.

Duas passagens de Levinas podem nos ajudar a entender de que se trata este *Il y a*, este ser puro:

Imaginemos o retorno ao nada de todos os seres: coisas e pessoas. É impossível colocar este retorno ao nada fora de todo acontecimento. Mas, e este próprio nada? Alguma coisa ocorre, fossem a noite e o silêncio do nada. A indeterminação desse “alguma coisa ocorre” não é a indeterminação do sujeito, não se refere a um substantivo. Ela designa como que o pronome da terceira pessoa na forma impessoal do verbo – de modo algum um autor mal conhecido da ação, mas o caráter da própria ação que, de alguma maneira, não tem autor, é anônima. Essa “consumição impessoal, anônima, mas inextinguível do ser, aquela que murmura no fundo do próprio nada, fixamo-la pelo termo *há* [Il y a]. O *há*, em sua recusa de tomar uma forma pessoal, é o “ser em geral”¹¹.

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

⁸ LEVINAS, E. *De l'évasion* [1935]. Montpellier: Fata Morgana, 1982, p. 68.

⁹ LEVINAS, E. *Da existência ao existente* [1947]. Trad. Paul A. Simon e Ligia M. C. Simon. Campinas: Papirus, 1998, p.100.

¹⁰ LEVINAS, E. *Da existência ao existente* [1947]. Trad. Paul A. Simon e Ligia M. C. Simon. Campinas: Papirus, 1998, p.100.

¹¹ LEVINAS, E. *Da existência ao existente* [1947]. Trad. Paul A. Simon e Ligia M. C. Simon. Campinas: Papirus, 1998, p.67. (primeiro grifo nosso).

existir, impessoal. Alguma coisa não é nem sujeito, nem substantivo. O fato de existir que se impõe, quando não há mais nada¹².

O fato de existir, portanto, é visto como uma imposição: fazer-se substantivo é poder tranquilizar-se. Podemos afirmar que Levinas aponta para o *Il y a* como o domínio da noite, da insônia, do pesadelo – campo privilegiado da *imagem*, como bem evocam as expressões grifadas (*imaginemos, imaginária*). Contraposta à *luminosidade* do conceito que aclara o mundo pela nomeação, a sombra que as imagens carregam “*se impõe a nós sem que a assumamos*”¹³. Se o conceito permite assumir o presente, dominá-lo, a imagem captura o homem em um ritmo despersonalizado, condenando-o a uma suspensão do tempo.

Habitar uma interioridade, construir o presente de modo a dominar o rumor incessante da existência, é a promessa de calma do homem contra

o porvir que introduz o desconhecido nos problemas resolvidos sobre os quais (...) vive, (...) demanda as garantias do presente. Aquilo que (...) possui torna-se um capital portador dos interesses ou uma garantia contra os riscos e seu porvir assim domesticado se integra a partir de então ao seu passado¹⁴.

De certo modo, podemos entender esta fuga para a interioridade como uma tentativa de impedir a passagem do tempo, de estancar a vinda do futuro, do porvir carregado pelas incertezas, pelos questionamentos, pelos acontecimentos que possam desafiar as respostas disponíveis, enfim, suspender a obtusidade da ruga que testemunha a alteridade em sua máxima magnitude, a morte: momento de passividade plena, de sacrifício sem consentimento, situação à qual nenhum conceito pode dar borda.

Levinas reluta a entender como banal a construção humana de um mundo sem arestas, em que toda a manifestação se dá em espelho, sem abertura ao novo ou ao para-além dos conceitos, um mundo que desfaz o Outro através da parda engenhosidade do Mesmo, que se utiliza do arsenal conceitual para *esclarecer* a alteridade. O filósofo parece diagnosticar um estado anímico burguês de profundo tédio, mas de um tédio que é necessário à proteção às intempéries do tempo - o desconhecido domesticado em eterno presente, perpétua sensação de *déjà vu*. Levinas chama a atenção para uma certa obrigação a ser, entendendo que o

cumprimento de um destino é a estigma do ser: o destino não é de todo traçado, mas seu cumprimento é fatal. Está-se na encruzilhada, mas deve-se escolher. Nós estamos embarcados. No élan vital nós vamos em direção ao

12 LEVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*, [1947]. 7. ed. Paris: PUF, 1998. p. 26. (grifos nossos)

13 LEVINAS, Emmanuel. *Les imprévus de l'histoire* [1994]. Montpellier: Fata Morgana, 2007. p. 111.

14 LEVINAS, Emmanuel. *De l'évasion* [1935]. Montpellier: Fata Morgana, 1982.p. 68.

desconhecido, mas nós vamos a alguma parte, ao passo que, na evasão, nós aspiramos apenas sair¹⁵.

Além do tédio, portanto, o homem é habitado por um mal-estar, uma náusea constante, um sentimento urgente de sair de si, algo que beira a insuportabilidade de existir, de estar irremediavelmente “embarcado”. Estando acorrentado a si mesmo, o homem padece da miséria de um mundo restrito à tautologia – *o que vejo do mundo é o que há de mundo* -; ao restringir a alteridade às formas fechadas e acabadas, a humanidade cria para si, através da razão, um mundo *superficial*, no sentido forte do termo, um mundo de apenas duas dimensões em que o *tempo* é escamoteado. Há na náusea, segundo Levinas, um esforço de sair, mas

este esforço é desde já caracterizado como desesperado: é, em todo caso, por toda tentativa de agir ou de pensar. E este desespero, este fato de estar ilhado, constitui toda a angústia e a náusea. Na náusea, que é uma impossibilidade de ser aquilo que se é, se está ao mesmo tempo ilhado a si-mesmo, encerrado em um círculo estreito que asfixia. Se está aí, e não há nada mais a fazer, nem nada a adicionar a este fato de nós termos estado inteiramente livres, de estar tudo consumado: *é a própria experiência do ser puro* (...). Mas este “não-há-nada-mais-o-que-fazer” é a marca de uma situação limite em que a inutilidade de toda ação é precisamente a indicação de um instante supremo no qual não resta que sair. A experiência do ser puro é ao mesmo tempo experiência de seu antagonismo interno e da evasão que se impõe¹⁶.

Desta forma, a evasão é “uma necessidade de sair de si-mesmo, ou seja, *de romper o acorrentamento mais radical, mais irremissível, o fato de que o eu é si-mesmo*”¹⁷. Uma vida determinada pelo si-mesmo restringe-se a um presente que não cessa de se repetir: quando a desconcertante alteridade do futuro é reduzida a conceitos e imagens, resta uma vivência em um presente que se prolonga incansavelmente, resta o espelho com o rosto da medusa refletindo a face humana.

Importante salientar que aquele que busca evadir não constrói para si um lugar aonde deveria chegar: isto seria ainda encontrar consigo mesmo. O desejo de evasão não é o de ir para outro lugar, mas sim de sair de onde se está, fugir da situação presente, curar a náusea de estar preso a si mesmo: é “uma tentativa de sair sem saber para onde se vai, e esta ignorância qualifica a essência mesma desta tentativa”¹⁸. É, portanto, um desespero tingido pelos matizes da utopia (de *u-topos*: não-lugar).

15 LEVINAS, Emmanuel. *De l'évasion* [1935]. Montpellier: Fata Morgana, 1982, p. 72.

16 LEVINAS, Emmanuel. *De l'évasion* [1935]. Montpellier: Fata Morgana, 1982, p. 90.

17 LEVINAS, Emmanuel. *De l'évasion* [1935]. Montpellier: Fata Morgana, 1982, p. 73.

18 LEVINAS, Emmanuel. *De l'évasion* [1935]. Montpellier: Fata Morgana, 1982, p. 78.

Preocupações semelhantes às de Levinas também faziam questão para Ernst Bloch, importante – e um tanto desconhecido – filósofo alemão nascido em 1885, como se pode observar neste trecho, retirado do primeiro volume de *O Princípio Esperança* (obra em três volumes):

O caráter formador-retratador do verdadeiro, do real, em nenhum momento é tão passível de ser interrompido como quando o processo em curso no mundo já passa por decidido. Somente ao se abandonar o conceito fechado e imóvel do ser surge a real dimensão da esperança¹⁹.

Em Bloch também podemos ler um terror a um mundo em que nada há mais a jogar, em que tudo está decidido de antemão: em seus termos, um mundo em que a *esperança* é desfeita pelas certezas dogmáticas do presente que impõem suas projeções ao futuro, como forma de dominá-lo. Nesta via, a sua crítica ao *modus operandi* burguês da época é perturbadora: “A luz no fim do túnel freqüentemente espreitada no céu burguês tornou-se, todavia, uma mancha de sangue”²⁰. Da mesma forma que para Levinas, o mundo, para Bloch, também se dá como mistério intimamente relacionado com a dimensão temporal:

O mistério do mundo, que avança no tempo como uma tarefa nossa e se impõe aos grandes talentos, esse mistério é grande o bastante para manter uma dose de incubação nos que são convocados para articulá-lo, mas ainda não é poderoso o bastante para fundar o modo de esclarecimento próprio de cada sociedade²¹.

De modo que é o próprio mistério do porvir que suscita no homem um tensionar adiante, a tentativa de colocar em ato a esperança incubada. A morte, como horizonte último do futuro – um futuro no qual não mais se estará – carrega em si uma função importante, pois ela é, segundo Bloch, “um fato que não pode ser esquecido e que desperta a esperança”²². A morte é um despertar no presente, faz função de colocar em questão as coisas como estão: “Este é o espírito do sonho para frente, este espírito repleto de ainda-não-consciente como

¹⁹ BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 28.

²⁰ BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 36.

²¹ BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 124.

²² BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 26.

forma de consciência de algo que se aproxima. O que o sujeito aqui fareja não é o bafio de porão, mas o ar da manhã”²³.

O mistério do futuro não é apenas uma incapacidade de entendimento, um conteúdo que estaria exposto de modo cifrado. A face misteriosa do futuro é justamente aquela que não se pode ver porque ainda não se deu no mundo, o “ainda-não-consciente no ser humano efetivamente faz parte do que-ainda-não-veio-a-ser, do ainda-não-produzido, do ainda-não-manifestado-no-mundo”²⁴. Não se trata de um presente que ainda não foi desvelado, mas de um futuro cujo conteúdo é seu próprio caráter de alteridade e abertura ao novo.

Portanto, a possibilidade real da ação utópica reside em uma ontologia não-acabada, renovadamente fundada – o “ainda-não-existente, que descobre futuro até mesmo no passado e na natureza como um todo”²⁵. Interessante percebermos que o futuro, então, não está tão-somente restrito ao que está à frente, ao tempo vindouro, mas irrompe sob a forma de uma diacronia no presente e no próprio passado, ostentando o caráter de incompletude do mundo.

A utopia avança, tanto na vontade do sujeito quanto na tendência-latência do mundo em processo; atrás da ontologia estilhaçada de um aí pretensamente alcançado ou até pronto. Desse modo, o percurso do processo consciente da realidade é, de modo crescente, o da perda do ser estático e até hipostasiado, o percurso *de um nada crescentemente percebido, então certamente também da utopia*²⁶.

A proximidade entre as inspirações de Bloch e de Levinas torna-se evidente na passagem acima: abrir-se ao futuro é uma forma de dissolução do que é estático e hipostasiado. É não deixar-se seduzir pelo canto das sereias do rotineiro, do burocrático. Também de modo semelhante à Levinas, Bloch tece sua crítica aos homens que não seguem adiante: “Épocas em que nada acontece praticamente perderam o senso para o *novum*; elas vivem no hábito e o vindouro não é um vindouro, mas está demarcado como o de ontem”²⁷.

²³ BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 117.

²⁴ BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 23.

²⁵ BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 234.

²⁶ BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 307.

²⁷ BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 284.

3. Da sombra à ostentação: breve itinerário pela estética de Emmanuel Levinas

Ao longo de sua obra, Levinas permitiu-se uma profunda reconsideração a respeito do campo da estética. Os seus primeiros textos, como *De l'Existence a l'Existant* (de 1947) e *La réalité et son ombre* (1948)²⁸ configuram uma profunda crítica antiestética, especialmente devido ao que Levinas entende como o procedimento mais elementar da arte: “substituir ao objeto a sua imagem”²⁹. A inspiração do filósofo é bastante platônica nesta época, a ponto de podermos ler a afirmação de que “poeta exila a si mesmo da cidade”³⁰, ou seja, o artista está ausente da seriedade de um mundo que sofre, especialmente pela guerra. O conceito de *beleza* é duramente colocado em questão, uma vez que algo *belo* é entendido como o acabado, sem ranhuras, sem nada mais a dizer.

A crítica desta primeira teoria estética se aplica tanto às artes representativas quanto ao abstracionismo, à arte moderna. Com relação ao figurativo, Levinas exprime seu repúdio a uma arte que buscaria imitar a realidade fazendo dela uma suspensão temporal sob a forma de uma imagem, arrancando à realidade justamente sua dimensão de temporalidade, condenando-a à superficialidade:

Os “objetos” estão fora, sem que este “fora” se refira a um “interior”, sem que eles já sejam naturalmente “possuídos”. O quadro, a estátua, o livro são objetos de *nosso* mundo, mas através deles as coisas representadas arrancam-se de *nosso* mundo³¹.

O artista seria aquele que condenaria a alteridade do mundo ao *entretempo*, dimensão em que nada se passa, reino do mais-aquém do ser. Desta forma, segundo Levinas, toda obra é estátua – isto é, umregelamento do tempo -, e isto acarreta uma conseqüência temporal decisiva: a “estátua realiza o paradoxo de um instante que dura sem porvir”³².

No interior da vida, ou melhor, da morte da estátua, o instante dura infinitamente: eternamente estará Laocoonte preso no laço das serpentes, eternamente sorrirá a *Gioconda*. Eternamente o porvir que se anuncia nos músculos tensos de Laocoonte não saberá fazer-se presente. Eternamente o sorriso da *Gioconda*, a ponto de abrir-se, não se abrirá³³.

²⁸ A versão deste texto utilizada neste artigo é a publicada na coletânea *Les imprévus de l'histoire*, de 1994.

²⁹ LEVINAS, Emmanuel. *Les imprévus de l'histoire* [1994]. Montpellier: Fata Morgana, 2007, p. 110.

³⁰ LEVINAS, Emmanuel. *La réalité et son ombre*[1948], in.*Idem*, pág. 125.

³¹ LEVINAS, Emmanuel. *Da existência ao existente*. 1998 [1947], pág. 62.

³² LEVINAS, Emmanuel. *Les imprévus de l'histoire* [1994]. Montpellier: Fata Morgana, 2007, p. 119.

³³ LEVINAS, Emmanuel. *Les imprévus de l'histoire* [1994]. Montpellier: Fata Morgana, 2007, p. 119.

No que se refere à arte abstrata, por sua vez, Levinas aponta para o fato de que o artista, ao não valer-se mais do mundo como modelo, explicita a materialidade bruta da tinta, do bronze, das matérias-primas. O sem-sentido das obras modernas (lembramos, por exemplo, as telas de Jackson Pollock, representante do expressionismo abstrato americano) evidencia a verbalidade anônima, o *Il y a*, em sua magnitude máxima: o mundo perde seu caráter de mundo e verte-se como um rumor incessante e privado de sentido.

A *sensibilidade*, conceito central dentro desta visada estética, é entendida por esta época como uma espécie de *encantamento* ou, ainda melhor, como um decantamento da realidade em imagens que, dando-se sob a forma de um ritmo, aprisionam nos interstícios do tempo, em seus entretempos. Assim, a “sensação não é um resíduo da percepção, mas sim uma função própria: o ascendente que exerce sobre nós a imagem – uma função do ritmo. (...) A sensibilidade (...) não se realiza mais que através da imaginação³⁴”.

Uma segunda abordagem de Levinas sobre a estética pode ser encontrada em *Totalité et Infini*, de 1961. Ainda é possível ser lida uma crítica à arte, mas agora menos feroz, mais ponderada, talvez por não estar-se mais às beiras do *Shoah*. A sensibilidade passa agora a ter uma face de fruição, de gozo não-intencional do mundo, de simples afetação pela realidade:

O navegador que utiliza o mar e o vento domina estes elementos, mas nem por isso os transforma em coisas. Eles conservam a indeterminação dos elementos apesar da precisão das leis que os regem, que se podem conhecer e ensinar. O elemento não tem formas que o contenham. Conteúdo sem forma. Ou antes, tem apenas um lado: a superfície do mar e do campo, a frente do vento, o meio sobre o qual essa face se desenha não se compõe de coisas. Desdobra-se na sua própria dimensão: a profundidade, inconvertível em largura ou em comprimento onde se estende a face do elemento³⁵.

Portanto Levinas começa a falar de uma forma de relação que não violenta a realidade, que não a silencia. Mas ainda não será por esta época que esta idéia de sensibilidade será atribuída à fruição estética: ao artista ainda cabe o estigma de silenciar o futuro através da busca pela *beleza* na obra, a beleza que “*inverte* a beleza do rosto feminino³⁶”, uma vez que é o rosto feminino³⁷ aquela dimensão que aponta ao *porvir* enquanto mistério. A beleza feminina é profunda e misteriosa, esconde-se nos recônditos do dia seguinte, dia que pode ser aquele da morte: a beleza feminina sustenta a profundidade da aurora do amanhã.

³⁴ LEVINAS, Emmanuel. *Les imprévus de l'histoire* [1994]. Montpellier: Fata Morgana, 2007, p. 113.

³⁵ LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité* [1961]. Paris: Kluwer Academic, 1994. p. 138.

³⁶ LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité* [1961]. Paris: Kluwer Academic, 1994. p. 295.

³⁷ Levinas chama de *rosto* (*visage*) o fenômeno da irrupção da alteridade no mundo, de forma que o tempo sincronizado do *ser* e da *essência* é quebrado pela aparição diacrônica daquilo que resiste a todos os conceitos e

Neste sentido, para o Levinas de *Totalité et Infini*, a arte “empresta às coisas como que uma *fachada* – é porque os objetos não são somente vistos, mas são como os objetos que se exibem”³⁸. Vale mencionar que o filósofo utiliza a idéia de fachada tomada da arquitetura, o que remete mais uma vez à impressão de *superficialidade*, uma exibição tautológica que encerra o segredo do futuro ao exigir “o belo cuja essência é indiferença, frio esplendor e silêncio”³⁹.

Artigos publicados em obras como *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (1967) e *Humanisme de l'autre homme* (1972) – terceiro momento deste nosso percurso – já manifestam uma postura bastante diferente de Levinas com relação à estética. Ao permitir que pensemos o conceito de *estilo*, o autor recoloca o artista em cena, desta vez como um homem de seu tempo, que trabalha no presente e ausenta-se da obra assim que ela é terminada, restando como um *vestígio* ausente, passando a habitar, portanto, um passado imemorial:

O sentido do vestígio duplica o sentido do signo emitido em via da comunicação. O signo se sustenta neste vestígio. Esta significação residiria para uma carta, por exemplo, na escritura [*écriture*] e estilo desta carta, em tudo aquilo que faz com que, quando da própria emissão da mensagem que captamos a partir da linguagem desta carta e de sua sinceridade, alguém que passe pura e simplesmente⁴⁰.

Podemos depreender, então, que se trata de um artista que resta como ausência irrecuperável. A obra de arte passa a ter também um estatuto ético, visto que Levinas afirma, por está época, que ela pode ser “*pensada radicalmente é um movimento do Mesmo que vai em direção ao Outro e que jamais retorna ao Mesmo*”⁴¹. O fazer artístico tangencia a prece, sendo uma forma de responder ao chamado da alteridade; é um posicionamento responsável. É, desta forma, ao ir em direção ao Outro sem jamais retornar ao Mesmo, êxodo – evasão, uma saída de si mesmo na direção de um futuro em que o artista não mais estará:

O futuro, em favor do qual tal ação age, deve, de imediato, ser posto como indiferente à minha morte. A Obra, distinta tanto do jogo como de suas suputações, é o ser-para-além-da-minha-morte. A paciência não consiste,

imagens. O rosto feminino é um dos anúncios do *rosto do Outro*, é aquela profundidade ausente vislumbrada pelo ente *hipostasiado* em uma morada confortável.

38 LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité* [1961]. Paris: Kluwer Academic, 1994. p 210.

39 LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité* [1961]. Paris: Kluwer Academic, 1994. p 210.

40 LEVINAS, Emmanuel. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* [1967]. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1994, p. 200.

41 LEVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem* [1972]. Trad. Pergentino S. Pivatto et al. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 44.

para o Agente, em enganar sua generosidade, dando a si o tempo de uma imortalidade pessoal. Renunciar a ser o contemporâneo do triunfo de sua obra é entrever este triunfo num *tempo sem mim* (moi), é visar este mundo sem mim (moi), é visar um tempo para além do horizonte do meu tempo: escatologia sem esperança para si ou libertação em relação ao meu tempo⁴².

Por mais que a obra em si ainda seja bidimensional, seja uma suspensão do tempo, ela é direcionada a um futuro que o seu autor não mais presenciará, não será contemporâneo talvez ao triunfo de seu intento. Futuro que assume as características de um enigma que o Mesmo não poderá decifrar: é a inserção da temporalidade sob a forma de *profundidade*. A obra abre-se agora, justamente pelo tempo a que está suscetível, ao inacabado.

Por fim, em *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, obra maior de Levinas, publicada em 1974, a arte já é vista como a “ostentação por excelência” do ser⁴³, é a própria temporalização da essência:

A música em *Nomos alpha pour violoncelle seul* de Xenakis, por exemplo, reclina [*infléchi*] em advérbios a qualidade das notas emitidas, toda quiddidade se fazendo modalidade, as cordas e a madeira se diluindo [*s'en allant*] em sonoridade. (...) O violoncelo é violoncelo na sonoridade que vibra nas cordas e na madeira, mesmo se ela já recaia em notas (...). A *essência* do violoncelo – modalidade da *essência* – se temporaliza assim na obra⁴⁴.

O artista, portanto, passa a ser aquele que não se conforma com o mundo estagnado e com os entes hipostasiados. Ele busca colocar o mundo na temporalidade mesma de sua vibração: a essência da pintura é próprio ato de pintar, da escultura, de esculpir. A arquitetura faz com que as fachadas *sejam no mundo*, dêem-se ao envelhecimento do tempo – ranhuras e rachaduras são as rugas das edificações.

A arte moderna, pela sua eterna busca da forma nova, da dissolução das imagens acabadas, pelo desinteresse na noção de *belo*, agora é entendida por Levinas como uma procura ininterrupta, como pesquisa. O artista moderno não se contenta com as coisas findadas, busca sempre um mais além, instaura um *dizer* em tudo aquilo que parece já ter sido *dito*. Ao ostentar a realidade, coloca a própria ontologia em questão, permitindo que o *tempo* seja profundo e se sustente como uma presença diacrônica: alteridade rompendo a sincronia das coisas todas em seus lugares.

⁴² LEVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem...*, pág. 45.

⁴³ LEVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, 1990 [1974], pág. 70.

⁴⁴ LEVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence...*, pág. 71.

O mais-aquém do mundo, entendido à época de 1948 como a imersão no anonimato e no pesadelo é retomado, em 1974, como já um anúncio de evasão, uma vez que é, à sua maneira, uma forma de sair do mundo, de desfazer a sincronia do dito. A *evasão*, portanto, passa a ser um movimento de quebra da identidade do Mesmo, esfacelamento do presente da hipóstase pela convocação feita pela alteridade: vislumbre de um futuro profundamente infinito.

4. Ernst Bloch e a *estética do fragmento*: a potência de futuro da obra de arte

Ernst Bloch, profundo admirador das manifestações culturais, coloca a arte no primeiro plano de seus estudos sobre *utopia*: a pré-aparência do futuro melhor é a matéria com a qual o artista lida para criar suas obras, tornando uma tela - uma escultura - uma dimensão dos *sonhos diurnos*⁴⁵, sonhos em que “os ideais assumem forma exterior imediatamente, num planejado mundo melhor ou ainda num mundo esteticamente elevado, sem desilusão”⁴⁶. Os sonhos diurnos abrem para a dimensão do futuro, mas não um futuro já decidido, mas um porvir que coloca em questão o presente em suas formas acabadas:

A partir do sonho diurno, a arte contém essa natureza utópica, não para tudo dourar levemente e sim para ter dentro de si também a privação, que com certeza não será superada apenas pela arte, mas não será esquecida por ela, sendo envolvida pela alegria como uma forma vindoura⁴⁷.

A natureza utópica, para Bloch, não cede aos encantos levianos de um futuro belo, antes instaura no próprio presente esta privação, este ainda-não, instaura justamente a impossibilidade de a *beleza* encerrar o mundo na forma definitiva. A intuição é de uma arte que tenha por função “ultrapassar o curso natural dos acontecimentos”⁴⁸, ir mais além, deste modo, inclusive das projeções que são meramente projeções do presente: “Os sonhos

⁴⁵ Bloch tece uma profunda consideração acerca da teoria dos sonhos de Freud, chamando a atenção – talvez de modo por demais precipitado se levarmos em conta a obra freudiana como um todo – ao fato de que os sonhos para Freud seriam reservatórios de desejos que remeteriam apenas ao passado. Para Bloch, o que diferencia os sonhos diurnos dos sonhos noturnos é que os primeiros teriam a capacidade de apontar para o futuro, sendo este o seu caráter utópico, enquanto os sonhos noturnos estariam a serviço de um certo aprisionamento ao passado.

⁴⁶ BLOCH. E. O Princípio Esperança: vol. 1 [1959]. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 284.

⁴⁷ BLOCH. E. O Princípio Esperança: vol. 1 [1959]. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 96.

⁴⁸ BLOCH. E. O Princípio Esperança: vol. 1 [1959]. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 22.

despertos, na medida em que contêm um futuro autêntico, rumam para esse ainda-não-consciente, para o campo utópico ou daquilo que não veio a ser, que não foi plenificado”⁴⁹.

Talvez possamos aproximar este “futuro autêntico”, de que fala Bloch, daquele “tempo sem mim” a que Levinas se refere em *Humanismo do Outro Homem*. Um futuro que está relacionado com o presente e com o passado não sob a forma de um *continuum* inexorável, mas sim como uma ruptura, como diacrônico, como alteridade. Afinal, toda grande obra de arte, segundo Bloch,

para além de sua essência manifesta, ainda foi concebida sobre uma *latência do aspecto vindouro* – vale dizer: sobre os conteúdos de um futuro que no seu tempo ainda não haviam surgido. Em última análise, sobre os conteúdos de uma situação final ainda desconhecida⁵⁰.

As grandes obras artísticas, aquelas cuja genialidade do autor ultrapassa o próprio contexto do autor, carregam em si o fenômeno do *novum* – fazem-se brilhos de alteridade na “realidade existente, mergulhada na rotina”⁵¹, suscitando, assim, o *desejo de evasão*, a possibilidade de não entender-se a ontologia como acabada, como fora do tempo. O fazer artístico instaura a profundidade da dimensão temporal na rotina. Portanto, para Bloch, por mais que uma tela se dê como belamente acabada, que não aceite traço algum a mais, *ainda assim* ela será anunciadora, para além do manifesto, de um futuro autêntico: “onde a arte não é desperdiçada como ilusão, o belo e até o sublime transmitem uma noção de liberdade futura”⁵².

Da mesma forma que Levinas, Bloch não aceita a arte sob a égide da mera representação e ilusão. Propõe que os aspectos de *beleza* e de *acabamento* sejam substituídos pelos de *rompimento* e de *fragmentação*:

(...) toda grande arte tem o aspecto agradável e homogêneo do conjunto de sua obra rompido, eclodido, compulsado por sua própria iconoclastia, sempre que a imanência não é levada ao ponto do fechamento em termos de forma e conteúdo, sempre que ela mesma ainda se dá como *fragmental* [fragmenthaft]⁵³.

49 BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 114.

50 BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 100.

51 BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 127.

52 BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 214.

53 BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 216.

A iconoclastia, para Bloch, é própria de toda obra de arte, uma vez que a imagem “tanto substitui quanto envia para o desconhecido”⁵⁴, posição um tanto diferente daquela de Levinas, para quem o encontro com a alteridade é sempre pela via do que é escutado, não do que é visto. A fragmentação, operação resultante da força de ruptura da obra de arte, abre um espaço vazio factual nas malhas da realidade dada, espaço onde as significações utópico-estéticas se apresentam: “Somente o elemento quebrado na obra de arte demasiado silenciada, (...) o elemento aberto já formado pela própria grande arte, fornece o material e a forma para um cifra do propriamente-dito”⁵⁵.

Não seria possível perceber neste elogio ao fragmento alguma simetria com a noção levinasiana de evasão? No seio mesmo da idéia de fragmentação repousa toda uma crítica àqueles que se posicionam frente a um mundo acabado, tedioso, acinzentado. Bloch entende este tipo de relacionamento com o mundo como uma forma de alienação – nada é estranho, tudo é si-mesmo, mas aponta para uma saída ao afirmar que

o mesmo cidadão é capaz de, em virtude da estranheza que atribui aos objetos, não passar por um embotamento em relação ao cotidiano e ver nos objetos ocasionalmente significados que, no cotidiano, apenas um pintor competente descobriria. Estranhamento é neste ponto o oposto exato da alienação (...) ⁵⁶.

Da citação acima podemos depreender que, para Bloch, a saída da vivência de um cotidiano mergulhado em marasmo é a possibilidade de se viver a vida de forma estética, de estranhar-se o mundo. Lembremos aqui de uma bela frase de Levinas: “A impossibilidade de sair do jogo e de atribuir às coisas sua inutilidade de brinquedos anuncia o instante preciso onde a infância tem fim e define a noção mesma de seriedade”⁵⁷. Sensibilizar-se com o mundo sob a forma da brincadeira é deixar-se tomar pelo resplendor da alteridade, surpreender-se com uma realidade que não fecha-se em si mesma.

Nunca encerrado: assim, o que cai bem justamente no demasiado belo é quando o verniz racha, quando a superfície descora ou escurece, como ocorre ao anoitecer, quando a luz incide obliquamente e os montes aparecem em primeiro plano. O esfacelamento da superfície, bem com o conjunto

⁵⁴ BLOCH, E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 314.

⁵⁵ BLOCH, E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 217.

⁵⁶ BLOCH, E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 361.

⁵⁷ LEVINAS, Emmanuel. *De l'évasion* [1935]. Montpellier: Fata Morgana, 1982, p 70.

meramente ideológico-cultural, em que as obras tinham o seu lugar, libera a profundidade, onde quer que haja alguma⁵⁸.

Mais uma vez fica evidente a relação próxima entre a profundidade e a passagem do tempo. A fachada em perfeito estado já guarda em si o potencial para a rachadura, mesmo que ainda não se saiba se esta resultará em desabamento ou mero enfraquecimento das estruturas. O futuro pulsa incessante nas brechas do presente, antecipando sempre um mundo de mais além. Deste modo, toda obra de arte é incompleta, não pela falta de habilidade do seu autor, mas precisamente pelo potencial *utópico* que nela insiste. Dá-se um duplo movimento, pois “a antecipação concreta entende tanto do esclarecimento (destruição das ilusões), quando do mistério genuíno (enigma do quê, *totum utópico*)”⁵⁹.

5. Considerações Finais

Atribuir à arte o papel de fazer rupturas no presente, apesar de sua aparência imanente de obra acabada, parece ser um modo de respeitar o pensamento dos autores trabalhados neste texto. Seria muito simplista afirmar que Emmanuel Levinas se posiciona unicamente contra o fazer artístico; uma interpretação como esta não faz mais do que reduzir a reflexão do filósofo ao artigo *Le réelité et son ombre*, de 1948. É importante percebermos como os conceitos desdobram-se no decorrer da obra de Levinas e como mesmo os textos mais antigos dizem mais do que o aparente, guardam em si mesmos um fundo de enigma.

Ernst Bloch, além de ser muito significativo pelos seus próprios escritos, ainda permite que relativizemos os trabalhos de Emmanuel Levinas e explicitemos alguns dos pontos que ficavam como latência de leitura. Bloch, em outros termos, permite justamente que vejamos a profundidade de Levinas. O contrário também é verdadeiro: tendo em mente o conceito levinasiano de *evasão*, a leitura das idéias de *utopia* e de *sonhos diurnos* torna-se ainda mais rica e instigante.

Novamente é Russell Jacoby quem nos ajuda a entender umas das linhas de raciocínio possíveis para que aproximemos Levinas de Bloch:

⁵⁸ BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 217.

⁵⁹ BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 328.

A recusa em descrever Deus se transforma [para os utopistas iconoclastas] na recusa em descrever a utopia, que só pode ser descrita em termos negativos. No entanto, assim como na resistência a nomear Deus, a relutância a descrever a utopia não a diminui, mas a exalta. Isso anuncia o abismo entre o agora e o depois. Isso caracteriza a recusa a reduzir o futuro desconhecido ao presente conhecido, a esperança à causa⁶⁰.

Mais do que tudo, o que se percebe por parte tanto de Bloch quando de Levinas é a preocupação em colocar o presente, a realidade dada por encerrada, em questão, evidenciando as brechas da ontologia, as ranhuras que o tempo ocasiona: possibilidades privilegiadas de *evasão* de um mundo desbotado por conceitos e imagens.

Referências

- BECKETT, S. "O Fim" [1946], in. _____. *Novelas*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLOCH, E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.
- JACOBY, R. *Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica* [2005]. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- LEVINAS, E. *Les imprévus de l'histoire* [1994]. Montpellier: Fata Morgana, 2007.
- _____. *Da existência ao existente* [1947]. Trad. Paul A. Simon e Ligia M. C. Simon. Campinas: Papirus, 1998.
- _____. *Le temps et l'autre*, [1947]. 7. ed. Paris: PUF, 1998.
- _____. *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité* [1961]. Paris: Kluwer Academic, 1994.
- _____. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* [1967]. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1994.
- _____. *Humanismo do outro homem* [1972]. Trad. Pergentino S. Pivatto et al. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* [1974]. Paris: Kluwer Academic, 1990.
- _____. *De l'évasion* [1935]. Montpellier: Fata Morgana, 1982.

60 JACOBY, R. *Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica* [2005]. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.