



SEÇÃO ÉTICA E FILOSOFIA POLÍTICA

A experiência estética como uma expressão da Alteridade do não idêntico

Aesthetic experience as an expression of the Alterity of the non-identical

La experiencia estética como expresión de la Alteridad de lo no-idêntico

Renata Guadagnin¹

orcid.org/0000-0002-0934-8738
guadagnin@gmail.com

Recebido em: 27/8/2020.

Aprovado em: 1/11/2020.

Publicado em: 18/3/2021.

Resumo: Procuramos pensar um entrelaçamento possível, ou, ao menos, uma aproximação entre a Estética de Adorno e a Ética de Levinas, especialmente a partir do não idêntico e da experiência estética como uma experiência do encontro com o Outro. Veremos que o instante da realização da obra é o seu instante ético. Aquele que a obra se desprende daquele que a coloca no mundo e abre caminhos para outras subjetividades se formarem. Por isso, estamos as voltas com o movimento estético que pode provocar irrupções de novos sentidos e percepções, como inquietações que mantém vivo o não idêntico sem subsumi-lo ao idêntico. E, por outro lado, trazemos alguns aspectos da obra de Levinas para pensar a obra de arte e a poesia, especialmente aquela da obliteração, enquanto resistência à razão idolátrica.

Palavras-chave: Adorno. Levinas. Experiência Estética. Alteridade. Não idêntico.

Abstract: We try to think of a possible intertwining, or, at least, an approximation between the Adorno Aesthetics and the Levinas Ethics, especially from the non-identical and the aesthetic experience as an experience of the encounter with the Other. We will see that the moment of accomplishment of the Work of Art is its ethical moment. The one who detaches the work from the one who places it in the world and opens the way for other subjectivities to form. Therefore, we are dealing with the aesthetic movement that can provoke outbreaks of new senses and perceptions, as concerns that keep the non-identical alive without subsuming it to the identical. And, on the other hand, we bring some aspects of Levinas' work to think about the work of art and poetry, especially that of Obliteration, as resistance to idolatrous reason.

Keywords: Adorno. Levinas. Aesthetic Experience. Alterity. Non-identical.

Resumen: Intentamos pensar en un posible entrelazamiento, o, al menos, una aproximación entre la Estética de Adorno y la Ética de Levinas, especialmente desde lo no idêntico y la experiencia estética como experiencia del encuentro con el Otro. Veremos que el momento en que se realiza la obra es su momento ético. El que separa la obra de quien la sitúa en el mundo y abre el camino para que se formen otras subjetividades. Por tanto, se trata de un movimiento estético que puede provocar estallidos de nuevos sentidos y percepciones, como preocupaciones que mantienen vivo lo no idêntico sin subsumirlo en lo idêntico. Y, por otro lado, traemos algunos aspectos de la obra de Levinas para pensar en la obra de arte y poesía, especialmente la de Obliteration, como resistencia a la razón idólatra.

Palabras clave: Adorno. Levinas. Experiencia estética. Alteridad. No-idêntico.



¹ Universidade de Hamburgo (UHH), Hamburgo, Alemanha.

Introdução: sofrimento e experiência estética

"A totalidade estética é a antítese da totalidade não verdadeira."

(Theodor W. Adorno)

"O modo de revelar isso que permanece outro apesar de sua revelação não é o pensamento, mas a linguagem do poema."

(Emmanuel Levinas)

"A transcendência da idolatria reluz no saber ao qual aporta a serenidade da teoria. Essa transcendência idólatra em um mundo em repouso é um estado de coisas que não se apoia no empírico."

(LEVINAS, 2008, p. 201)

A arte é a surpresa do inesperado. A obra de arte que é o outro, o outro é o tempo. A obra é o tempo. A doença mental paralisa o tempo. A cognição limitada pela visão do ser em si mesmo provoca a perversão do tempo, violentando a diferença. O tempo passa e corrói a carapaça da lógica. Adorno coloca até o limite a lógica, até chegar à exposição do sofrimento. Levinas rompe o mar de gelo, a casca das nozes da totalidade. Não por acaso a *arte* é uma espécie de desdobramento da verdade do real aceitando a diferença. Uma resistência provocada por essa tensão da dor no íntimo das criaturas que habitam a realidade, espectros de um fim de partida² que se inicia e insiste em iniciar uma vez, outra vez, toda vez de uma outra forma. No íntimo da dor, do sofrimento, o sujeito acha uma forma de, por meio da tinta, evadir de seu ser que é todo sofrimento.

A obra de arte aparece então como um momento em que a humanidade volta a ser possível mesmo diante de um mundo que mata sua humanidade. Veremos que o instante da realização da obra é o seu instante ético. Aquele que a obra se desprende daquele que a coloca no mundo e abre caminhos para outras subjetividades se formarem. Ela toca o Outro. Em nossa época, também seria possível falar que há na arte um potencial de reorganização. Ela também poderia funcionar como uma forma de amparo para a *psique* que se encontra no estado de sofrimento ou de desorganização incapacitante, como uma saída desse sofrimento, portanto, uma forma de resistência. Mas, mais do que seu potencial talvez terapêutico que não é, apesar de sua importância para a clínica psicológica, nosso tema aqui, a arte potencializa a ordem ao caos e o caos à ordem, questionando a hegemonia a todo instante de sua realização.

Como saída, é preciso ainda escrever, escrever e escrever, para restar humano. É possível ainda escrever para experimentar a utopia de uma condição humana e ao mesmo tempo "a própria utopia da linguagem" (BARRENTO, 1993, p. 13). Direcionamento ao "desconhecido" da temporalidade. Se há uma gramática do sofrimento, há uma linguagem como lugar da experiência do sofrimento da qual nasce a voz humana palavra, palavra-metáfora que vai na fluidez do tempo, metamorfoseando-se em *seu sentido de alteridade* no mundo. O mundo antes acabado encontra um lugar onde volta a respirar. Daquela interrupção, abertura de sentido pela linguagem, o mundo transformou-se porque *eu te portei e permaneci eu mesmo modificado pelo nosso encontro ético*. A arte, ela toda linguagem em forma de *é(st)ética*³, é alteridade. Que, ao nascer renasce todo o sentido de realidade, contradiz

² BECKETT (2002, p. 86): "Hamm – Na minha casa. (Pausa. Tom profético, com volúpia) Um dia você ficará cego, como eu. Estará sentado em um lugar qualquer, pequeno ponto perdido no nada, para sempre, no escuro, como eu. (Pausa) Um dia você dirá, estou cansado, vou me sentar, e sentará. Então você dirá, tenho fome, vou me levantar e conseguir o que comer. Mas você não levantará. E você dirá, fiz mal em sentar, mas já que sentei, ficarei sentado mais um pouco, depois levanto e busco o que comer. (Pausa) Ficará um tempo olhando a parede, então você dirá, vou fechar os olhos, cochilar talvez, depois vou me sentir melhor, e você os fechará. E quando reabrir os olhos, não haverá mais parede. (Pausa) Estará rodeado pelo vazio do infinito, nem todos os mortos de todos os tempos, ainda que ressuscitassem, o preencheriam, e então você será como um pedregulho perdido na estepe. (Pausa) Sim, um dia você saberá como é, será como eu, só que não terá ninguém, porque você não terá se apiedado de ninguém e não haverá mais ninguém de quem ter pena".

³ Compreende-se por *estética*: "principalmente o exame de manifestação artísticas concretas – obras – em seu teor mais contemporâneo, e não, obviamente, especulações ao estilo das realizadas pela tradição da Filosofia da Arte. Esta conotação, se por um lado renuncia a muitos sentidos desta disciplina [...] – como aquele em que a estética ocupa um lugar central na própria hermenêutica existencial do ser humano –, por outro lado facilita a delimitação do tema" (SOUZA, 2010, p. 87). Ou seja, *estética* da qual falamos aqui observa as manifestações artísticas de modo inesgotável, sabendo que na obra um lugar de constante busca, que é jamais superado, mas permanece tocando olhares.

a realidade posta, dada e implementada como pré-estabelecida. Apesar da doença do tempo,⁴ mesmo quando o simulacro parece infinitamente o nada representando ninguém, respira-se o oxigênio do mundo.

A razão artilosa (SOUZA, 2012, p. 09), através de suas formas de violência, engendra-se nos tecidos sociais para provocar uma tentativa de assepsia, porém, há sempre um movimento que escapa, basta observar mais atentamente.

Se tu não me denunciares, disse Jürgen rapidamente, é por causa dos ratos.

As pernas tortas voltaram um passo: Por causa dos ratos?

Sim, eles comem partes dos mortos. Das pessoas. É disso que eles vivem.

Quem foi que disse isso?

Nosso professor.

E desde então tu cuida dos ratos? Perguntou o homem.

Deles não, claro! E em seguida ele disse, bem baixinho: É que meu irmão está enterrado lá embaixo. Lá, Jürgen apontou o cajado para os muros de sacos. Nossa casa levou uma bomba. Nós estávamos no porão e de repente a luz se foi. E ele também. Nós ainda chamamos. Ele era menor do que eu. Recém quatro anos. Ele ainda tem de estar por aqui. É muito menor do que eu. [...]

Mas olha só, disse o homem, ele é um professor e tanto; se não sabe nem disso... Ora, à noite, os ratos dormem. À noite podes ir para casa sem o menor problema. À noite, eles sempre dormem. Quando anoitece, eles já estão dormindo (WOLFGANG, 2004, p. 133-135).

É com "dentes de escrita"⁵ que a estética faz o movimento silencioso sempre por vir e em movimento para resistir, re-existir. Estamos às voltas com o que há de mais ancestral da violência que se articula como biopoder ou *necropolítica*⁶ na "modernidade tardia" que, em contrapartida, provoca

resistência, resistência necessária para a poética da sobrevivência de Paul Celan, ou palavra ética que possibilita a sobrevivência ainda depois de tudo parecer arrasado, para além do absurdo. "A identidade estética deve defender o não idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade" (ADORNO, 1970, p. 15), no gesto estético há uma delicadeza onde pensar é, antes de um conteúdo particular, negar e resistir ao que é imposto:

Seu momento expressivo integral, mimético-aconceitual, só é objetivado por meio da apresentação – da linguagem. A liberdade da filosofia não é outra coisa senão a capacidade de dar voz à sua não-liberdade. Se o momento expressivo se arvora como mais do que isso, ele se degenera em visão de mundo; se a filosofia se abstém do momento expressivo e do compromisso com a apresentação, ela é assimilada à ciência. Para ela expressão e acuro lógico não são possibilidades dicotômicas. Eles necessitam um do outro, nenhum dos dois é sem o outro. A expressão é liberada de sua contingência por meio do pensamento, pelo qual a expressão se empenha exatamente como o pensamento se empenha por ela. O pensamento só se torna conclusivo enquanto algo expresso, somente por meio da apresentação linguística; o que é dito de modo frouxo é mal pensado (ADORNO, 1996, p. 24).

A dialética é a consciência consequente da não identidade (ADORNO, 1996, p. 13), que é o que permite ao não idêntico seguir seu fluxo entre conceito e objeto sem ser subsumido ao conceito. A filosofia da não identidade ressalta para o diverso, para o diferente; nesse sentido, é *antídoto* contra a indiferença e a totalidade lançada em forma de violência contra o diferente. A Dialética Negativa sugere que para o pensamento ser verdadeiro ele precisa também, de certo modo, pensar contra si mesmo. Um pensamento que não negue a si mesmo perde seu instante de realização ao não procurar alcançar o que há de

⁴ De forma ilustrativa, cf. Adorno para Benjamin, sobre Kafka: "Se Kafka não é nenhum fundador de religião – e nisso você está coberto de razão! Nada mais afastado da verdade! –, com certeza também não é, em absoluto, um poeta da pátria judaica. Nesse ponto, vejo como absolutamente crucial a observação sobre o entrelaçamento dos fatores alemães e judaico. *As asas postiças do anjo* não são uma deformidade, mas seu próprio "traço" – tais asas, sua aparência obsoleta, são a esperança mesma, e outra não há senão essa" (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 133).

⁵ "Falar com os becos sem saída // ali defronte, // da sua // expatriada // significação –:// mastigar // este pão, com // dentes de escrita" (CELAN, 1996, p. 25).

⁶ Sobre este termo, cf. a obra de Achille Mbembe, *Necropolítica*, 2018.

mais exterior que escapa ao conceito.⁷ Adorno está apontando para a necessidade de uma nova filosofia crítica para a mediação do conhecimento a partir de sua negatividade, do que lhe escapa. Nesse sentido, a filosofia como movimento do pensamento não pode ser, evidentemente, o mesmo que a arte. No entanto, a arte aponta para outras formas de relação com o exterior, com o que escapa. Por isso, *a dialética negativa trabalha de modo similar à arte abraçando a negatividade como condição para expressão da realidade*. A experiência estética é um caminho atravessado pela linguagem filosófica a ser utilizada pela abordagem da dialética negativa:

Junto à filosofia confirma-se uma experiência que Schönberg observou na teoria musical tradicional: não se aprende propriamente a partir dessa teoria musical senão como um andamento começa e termina, nada sobre ele mesmo, sobre seu transcurso. De maneira análoga, seria preciso que a filosofia não fosse reduzida a categorias, mas, em certo sentido, primeiro compusesse a si mesma. No curso de sua progressão, ela precisa se renovar incessantemente, a partir de sua própria força do mesmo modo que a partir do atrito com aquilo com o que se mede; é aquilo que se passa nela que decide, não uma tese ou posição; o tecido, não o curso de via única dedutivo ou indutivo do pensamento. Por isso, a filosofia é essencialmente não relatável (ADORNO, 1996, p. 36-37).

A racionalidade estética exigida pela arte é fundamental para a compreensão da proposta filosófica de Adorno; o elemento não relatável da filosofia encontra-se também na arte. A arte que não se restringe a fetiche ou a bem de consumo do mercado exige um sujeito ativo, capaz de avançar frente ao enigma de cada obra; "a arte, com sua negatividade imanente, aponta para a sobrevivência da utopia e também da capacidade de resistência no interior da sociedade reificada" (PERIUS, 2008, p. 131). Como para Ricardo Timm, na obra de arte repousa a utopia através de uma intersecção entre aquele exprimir com dentes

de escrita, fazer uma torção até que chegue o inacessível e o realizável; na obra de arte há um conteúdo de realidade que escapa a qualquer ideia de totalidade, "uma realidade às margens do ser, o diferente, o diverso, realidade que vem do diverso sem violência" (SOUZA, 2010, p. 100). A dimensão mimética do pensamento estético faz aparecer, saltar, no interior do mundo administrado, uma outra racionalidade possível; uma outra forma de relação fora da dominação. Sem esquecer da advertência de que a dialética, exigindo mais do sujeito, não se dá ao relativismo ou ao absolutismo, ela não é um meio termo. Ela procura atravessar os extremos caminhando a partir de sua própria forma de proceder até que disto se exprima sua não verdade. Türcke faz uma analogia interessante ao afirmar que a dialética negativa é um procedimento musical cheia de variações:

O tema não existe sem as variações. São elas que revelam, por suas voltas e viradas grandiosas, cada vez mais o tema. O tema não se manifesta senão nas variações; quanto mais variações, tanto mais nitido ele se torna. Mas a sequência das variações não obedece a uma lógica estrita; não está conduzida pelos conceitos de fundamento e de consequência, pois o próprio tema questiona a validade incondicional dos termos. Assim, as variações não resultam uma da outra com necessidade lógica, não formam elos de uma cadeia lógica, que ou chega a um fim ou volta ao início. Formam, antes, o que Adorno, em outro contexto, chamou de 'constelação' (TÜRCKE, 2004, p. 51).

Türcke reforça o caráter estético e expressivo da dialética negativa numa tessitura de construção/expressão da realidade a partir do pensamento e da negação, pois, para Adorno, "todo pensamento provoca virtualmente um movimento negativo" (ADORNO, 1996, p. 40). O pensamento deve seguir momentos constelatórios exatamente porque na dialética a imediatidade não permanece como aquilo que se apresenta imediatamente; ao contrário, trata-se

⁷ Novamente, a título ilustrativo, cf. Adorno para Benjamin em 17 de dezembro de 1934, falando sobre Kafka: "Por certo, como reverso do mundo das coisas, Odradek é um signo da distorção – mas como tal precisamente um emblema do transcender, do limite último e da reconciliação entre o orgânico e o inorgânico ou da superação da morte: Odradek "sobrevive". Em outras palavras, é somente a uma vida deturpada em forma de coisa que se promete a escapatória do âmbito da natureza (e essa é também a razão mais profunda pela qual sou contra estabelecer uma relação imediata com o "valor de uso" em outros contextos!). Há mais do que simples "nuvem" aqui, pois a dialética e a imagem da nuvem, não cabem certamente que sejam "esclarecidas", mas dialetizadas de alto a baixo – para em certa medida fazer chover as parábolas – tal permanece o designio mais íntimo de qualquer interpretação de Kafka: designio idêntico à articulação teórica da "imagem dialética". Não, Odradek é tão dialético que dele propriamente se pode dizer que "um quase nada faz ficar tudo bem" (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 132).

de um instante de realização em que o tema e suas variações auxiliam na explicação do que é a coisa. "O método da dialética negativa obedece ao próprio conteúdo desta. O procedimento lúdico-saltitante evidencia-se como altamente consequente: imanente ao conteúdo" (TÜRCKE, 2004, p. 51-52). As variações provocam, por sua vez, uma aproximação do objeto, além de toda identificação, como o dizer além do dito levina-siano. Assim, as "chamadas variações praticam, em escala macrológica, o que cada uma pretende realizar micrológicamente" (TÜRCKE, 2004, p. 51-52), a linguagem assume o seu caráter dialético explicativo reciprocamente aos objetos.

Adorno, com efeito, depara-se, em qualquer conceito simples, com uma ambiguidade abismal. [...] O fluxo concreto da linguagem não é senão este processo de explicação mútua. Não constrói uma hierarquia entre sujeito, predicado e objeto, mas cria reciprocidade entre todos os elementos linguísticos [...] a explicação excede o ato da identificação (TÜRCKE, 2004, p. 51-52).

A imediaticidade, por via da dialética, transforma-se em momento e não fundamento; pois, assumir a dialética como fundamento implicaria em ideologia na economia da consciência (ADORNO, 1996, p. 41) que levaria à uma fixação da transcendência. Adorno estabelece uma relação não instrumental entre sujeito e objeto, retornar a isso nos auxilia a compreender a questão estética e artística aqui levantadas. A crítica de Adorno desnuda a intenção capitalista em tornar tudo objeto e dar seu valor a partir do conceito ou do mercado, violando seu valor intrínseco de obra de arte, transformando-a em mercadoria. Até mesmo a forma como Adorno escolhe escrever luta em resistência contra essa dominação.

No capitalismo, tudo se torna objeto, a crítica à *ratio* burguesa implica a busca do valor intrínseco a cada objeto, que não aquele instaurado pelo conceito ou pelo mercado. Para ser coerente com a sua crítica e buscando a não-identidade, Adorno adota o ensaio enquanto estilo literário eminentemente filosófico – porém, não coerente com a ciência e muito menos com a arte, embora seja nutrido por ambos – e o aplica sistematicamente por meio de aforismos em sua obra.

Adorno não escrevia ensaios, compunha-os, e era um virtuoso dos meios dialéticos. Suas composições verbais expressavam uma ideia através de uma sequência de reversões e inversões dialéticas. As frases se desenvolviam como temas musicais. Desdobravam-se sobre si mesmas em uma contínua espiral de variações (BUCK-MORSS, 1981, p. 201).

A estética negativa, por via do conhecimento dialético, reconhece o primado do objeto, porém exige mais intensamente a participação do sujeito para a experiência estética, ou mesmo para a experiência propriamente dita, ao contrário do espírito positivista que ideologicamente imaginava uma racionalidade desprovida de sujeito. "A absolutização da tendência de quantificação própria à *ratio* coincide com a sua falta de autorreflexão. A insistência no qualitativo serve a essa autorreflexão, não evoca irracionalidade" (ADORNO, 1996, p. 46). É pela aproximação qualitativa que o sujeito autorreflete sobre o objeto. A autorreflexão é, pois, condição para a experiência estética. "A definição da estética como teoria do belo é pouco frutuosa porque o caráter formal do conceito de beleza deriva do conteúdo global estético. [...] A ideia da beleza evoca algo de essencial na arte sem que, no entanto, o exprima imediatamente" (ADORNO, 1970, p. 84-85). Não é o essencialmente belo que está em questão. Mas uma estética negativa e antitotalitária e que por isso mesmo precisa que da arte seja destacado o que há de mais feio (SOUZA, 2010) em seu conteúdo e expressão. A arte enquanto elemento da cultura é a manifestação da *Aufklärung*, por isso porta em si o paradoxo entre memória e esquecimento; "toda *Aufklärung* é acompanhada pela angústia de que venha a esvanecer-se o que ela pôs em movimento e o que corre o risco de por ela ser devorado: a verdade" (ADORNO, 1970, p. 127). Como memória e esquecimento, como ranhura, como algo que quer provocar a ordem auto-harmonizante, ou uma totalidade travestida de verdade universal possível, como sobra, a arte não pode ser bela ou ordenada.

"Sua feiura contemporânea não é mais do que a expressão de sua repugnância às ofertas de reconciliação da história – pois, toda reconciliação neste contexto porta algo de cinismo absurdo

da reconciliação entre torturadores e torturados" (SOUZA, 2010, p. 98). A arte é a expressão da experiência estética antitotalitária, de uma estética negativa para Adorno e, veremos, de uma "antiestética negativa e anti-idolátrica" (SOUZA, 2010, p. 88) para Levinas. Isso é, não há possibilidade de um movimento de reconciliação através de uma recriação artística cínica cooptada pelo mercado e por suas idolatrias. Nas palavras de Adorno, "o instante da aparição nas obras é a unidade paradoxal ou o equilíbrio do que se esvanece e do que se preserva" (ADORNO, 1970, p. 127). Dessa forma,

[...] cada obra de arte, mesmo a hermética, ultrapassa pela sua linguagem formal o seu fechamento monadalógico. Para ser compreendida, cada uma necessita do pensamento, por rudimentar que seja; e porque este se não deixa suspender, é-lhe precisa a filosofia enquanto comportamento pensante que não obedece às prescrições da divisão do trabalho. Em virtude da universalidade do pensamento, toda a reflexão exigida pela obra de arte é também uma reflexão a partir de fora; a sua fertilidade dependerá do que através dela irradiar desde o interior (ADORNO, 1970, p. 531).

Nesses tempos de delicadezas perdidas, sem suavidades, onde perversões são postas como se razoáveis fossem, as obras de arte insurgem contra a violência. "O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela" (ADORNO, 1970, p. 277), de modo que a arte ajuda a conhecer a história da cultura, a vida dos povos, sua visão de mundo, as tensões da sociedade e suas dores. "As obras de arte deixam-se experimentar tanto mais verdadeiramente quanto mais a sua substância histórica for a do autor da experiência" (ADORNO, 1970, p. 277), contudo:

A experiência especificamente estética, o perder-se nas obras de arte, não se preocupa com a sua gênese, cujo conhecimento lhe é tão exterior como a história da dedicatória da Heróica em relação ao que nela se passa sob o ponto de vista da música. A posição das autênticas obras de arte relativamente à objetividade extraestética não deve procurar-se no fato de esta influir sobre o processo de produção. [...] A estética pressupõe incondicionalmente a imersão na obra individual (ADORNO, 1970, p. 272-273).

A imersão na obra é fundamental à experiência estética. Adorno descreve em que medida a intencionalidade é um elemento essencial para tal experiência, já que dela decorre a percepção concentrada e consciente que vai além do espontâneo de caracterização da análise artística desinteressada,

[...] a pura imediatidade não é suficiente para a realização da experiência estética. Além da espontaneidade, necessita também da intencionalidade, da concentração da consciência; não se pode eliminar a contradição. Se se avançar logicamente, toda a beleza se abre à análise, que, por seu turno, a remete para a espontaneidade e seria vã se o momento do espontâneo lhe não fosse inerente. Perante o belo, a reflexão analítica reconstitui o *temps duré* através da sua antítese. A análise desemboca num belo, tal como deveria aparecer à perfeita percepção não-consciente e esquecida de si. Assim, ela descreve mais uma vez subjetivamente a via que a obra de arte descreve em si de modo objetivo: o conhecimento adequado do elemento estético é a realização espontânea dos processos objetivos que, em virtude das suas, tensões, ocorrem no seu interior (ADORNO, 1970, p. 112).

Seguindo ainda em Teoria Estética, Adorno explicita como na infância o comportamento estético deveria ser mais incentivado a partir da percepção do belo natural distante dos aspectos ideológicos, pois isso seria uma ferramenta a ser resgatada posteriormente na relação com os contextos. Na cultura, as obras de arte são uma forma de imobilismo ao mesmo tempo que um dinamismo: permanece como, de certo modo, inacabada para acabar-se no sujeito que a recebe e no modo como sua subjetividade a sente e percebe. Por isso, possuem um caráter de comunicar radicalmente, uma aparição radical: "seu processo imanente exterioriza-se como seu próprio "fazer" e não como o que os homens nelas fizeram e não simplesmente para os homens" (ADORNO, 1970, p. 129). Ainda: "Semelhante irracionalidade no princípio da razão é desmascarada pela irracionalidade independente e ao mesmo tempo racional da arte nos seus procedimentos técnicos. *Ela põe em evidência o infantil no ideal do adulto*. A imaturidade a partir da maturidade é o protótipo do jogo" (ADORNO, 1970, p. 74, grifo nosso). *A obra é em si um Outro que transbordou*

o *artista*. São as coisas destinadas a aparecer. Ela exterioriza este Outro, por sua imanência e forma, que é sua subjetividade, não como os artistas a pensaram, mas no *como* elas se tornaram. Momento fundamental é a forma na construção negativa para Adorno, primeiro pela liberdade e depois porque todo conteúdo se apresenta como conteúdo de uma forma. Assim, o conteúdo é tematizado na obra, por meio da obra, mediado pela forma. A criação do artista⁸ agrega tensões entre momentos e movimentos voluntários e involuntários que se consolidam na obra. As obras de arte são aparições reais na irrealidade do mundo; sua força está em seu fechamento que, ao mesmo tempo, garantem sua validade e sua abertura pelos critérios postos em sua coerência interna enviando a um "além-de-si", da *alteridade* suscitada por sua natureza dialética.

Contudo, um conteúdo de verdade só pode ser concebido negativamente na aparição explosiva da obra. A potência da obra aparece em sua organização, no modo como se mostra ao mundo. Na opacidade enigmática, a obra abre uma reflexão racional da sociedade e do seu momento histórico a partir de uma construção não arbitrária. A arte em seu enigma fala de modo objetivo e escapa ao pensamento identificador. É o instante de decifração do enigma na comprovação de sua indissolubilidade. Quer dizer, de sua incompreensibilidade para além de toda hermenêutica ou tentativa de reconstrução. Se vai ao fundo de uma obra. Os críticos a analisam tão a fundo como se dissecassem um cadáver, no entanto, ao contrário do cadáver que em alguns instantes nada mais será enquanto matéria; será, porém, a memória de *quem* o foi e disso sim algo sempre escapa, tal como na tentativa de análise da arte. A tentativa de reconstrução, de análise da obra, por mais profunda que seja, sempre permitirá uma outra análise, mesmo àquelas adequadamente interpretadas, pois, temos aí o

que faz da arte obra de arte. Essa perspectiva apresentada por Adorno encaminha para uma afirmação de que existe uma práxis inerente à arte, um momento de práxis objetiva inerente à arte: "arte não é unicamente o substituto de uma práxis melhor do que a até agora dominante, mas *também crítica da práxis enquanto dominação da autoconservação* brutal no meio do existente e por meio dele" (HAMM, 2007, p. 43, grifo nosso).

Toda obra de arte aspira por si mesma à identidade consigo, que, na realidade empírica, se impõe à força a todos os objetos, enquanto identidade com o sujeito e, deste modo, se perde. A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade. Só em virtude da separação da realidade empírica, que permite à arte modelar, segundo as suas necessidades, a relação do Todo com as partes é que a obra de arte se torna Ser à segunda potência (ADORNO, 1970, p. 16).

Isso porque na arte há um elemento de escrita da linguagem objetiva que escapa, não dissimula, mostra sem dizer, não comunica de imediato. Há uma linguagem que se apresenta negativamente, como um *signo* secreto, o inominável, a *aparição*. Ela porta em si algo para além da pretensão daquele que dá vida a ela, encontra-se aí sua transcendência e por isso seu caráter anti-idolátrico. Esse mostrar sem mostrar, ou simplesmente aparecer, demonstra uma unidade paradoxal, um movimento parado, esvanece e preserva, instante e eternidade, uma promessa e uma concretização. "Mediante sua definição como aparência, a arte implica teleologicamente a sua própria negação; a emergência súbita da aparição desmente a aparência estética" (HAMM, 2007, p. 38), além da aparência, assim surge na obra o seu conteúdo de verdade.

Experiência estética e anti-idolatria

A obra de arte é processo essencialmente na relação do todo com as partes. Não podendo reduzir-se nem a um nem a outro momento,

⁸ Evidentemente até mesmo no fazer artístico há margens que, por vezes, são extrapoladas pela "*perversão dos tempos*" como bem nomeia Souza, lembrando: "famoso caso do "artista" que amarrrou, em uma Bienal Internacional de Artes, um cão faminto ao canto de uma sala, e cuja "instalação" consistiu em uma reflexão sobre a morte durante os estertores do animal que, efetivamente, morreu de inanição. A pergunta pela razão de o artista não haver amarrado a si mesmo e se exposto como objeto de observação – ou porque esse momento não foi alcançado na execução da "obra" – é relevante em inúmeros sentidos, mas o que aqui nos interessa é perceber a que ponto a capacidade de confundir "arte" com "patologia dos tempos" se tornou metafisicamente comercial, ou seja, idolátrica em qualquer sentido desse termo: intercambiável" (SOUZA, 2012, p. 88).

esta relação é, por seu turno, um devir. O que de qualquer modo se pode chamar a totalidade na obra de arte não é a estrutura englobante de todas as suas partes. Também na sua objetivação persiste, antes de mais, algo que se constrói em virtude das tendências que nela atuam. Inversamente, as partes não são dados – o que errada e quase inevitavelmente delas faz a análise – mas antes centros de forças que tendem para o todo e são, sem dúvida, por necessidade, também pré-formados por ele. A turbulência desta dialética devora finalmente o conceito de sentido (ADORNO, 1970, p. 270).

Para Adorno, a verdade não pode aparecer na vida e também no pensamento, da mesma *forma* que aqueles conhecimentos estruturados em conceitos. O conceito pode explicitar verdades, mas, em todas as situações, dada a sua compulsão à identidade com os objetos, ele sempre traz consigo uma "mentira" quando coloca tudo como dado no conceito, negando o seu negativo. Se o pensamento está sempre integrado a uma práxis, a uma determinação, a uma logicidade interna peculiar, assim, a verdade não necessariamente se perde ou se extingue na realidade bárbara da história, mas ela pode tornar-se real na negação do existente. Na arte, com Adorno, isso fica ainda mais evidente, visto seu estado de tensão entre a empiria e seu conteúdo de verdade.

Em sua essência, à margem da ordem econômico-política da sociedade administrada, a obra de arte "contradiz verdadeiramente a lógica da totalização, porque é expressão da verdade do diferente que não se reduz ao "mesmo" (SOUZA, 2010, p. 69). Seu sentido singular causa estranheza porque confere a realidade ao caráter do "não-idêntico": como um desdobramento da verdade do real aceitando a diferença. A "sua própria existência é resistência" (SOUZA, 2010, p. 70), de um "dever ser de outro modo" ao mesmo tempo "que deve vir a ser". A estranheza que confere à arte a diferença, em uma temporalidade e linguagem que a cada "repetição" vem a cada vez

com outro elemento que difere⁹ – tornando-se, portanto, singular – toca-me de modo diferente, e me é, em certo sentido, estranho contato com o real – como negatividade para Adorno, ou alteridade para Levinas. O não-idêntico, a singularidade, a diferença, a estranheza que me atravessa pela obra de arte é a possibilidade de encontro com o Outro. A obra guarda uma certa autorreferencialidade, que se traduz como uma espécie de reserva de sentido, expressando-se no seu próprio movimento; dinâmica própria, abrindo-se à interpretação sem se fazer refém dela, tocando o sentido por sua autonomia no silêncio do indizível, na experiência do real (ADORNO, 1965, p. 66), encontro com a arte nas tessituras mais íntimas daquele que a olha num *encontro*¹⁰.

Essa espécie de variação musical na obra de Adorno, possível através da negatividade, garantindo ao não-idêntico sua respiração levada ao extremo, ao limite da força e da delicadeza na obra de arte, sua experiência estética exponencial como crítica resistente às idolatrias do mundo contemporâneo, nos parece, é um nó possível de enlace com Levinas. Na potencialidade da obra de arte, onde está também a possibilidade do conteúdo crítico à perversão do tempo, encontra-se a experiência estética do encontro com outrem, a alteridade propriamente dita respirando, pulsando a todo instante.

Levinas já indica nos textos *Réalité et son ombre*, de 1948¹¹, e *Difficile Liberté*, de 1963, para o cuidado que se deve ter em não recair numa idolatria ao se tratar da expressão artística. Por outro lado, ele também destaca na arte sua força e capacidade de animar a matéria por via de sua *expressividade*: "aliviando o peso da matéria bruta, seu peso de ser" (LEVINAS, 1991, p. 509-510). Faz uma ressalva importante sobre a distinção entre o *Rosto* e a obra de arte. O rosto humano, enquanto dimensão de alteridade e expressão da temporalidade, não

⁹ Cf. DERRIDA (2004, p. 27), em especial, sobre aquilo que difere cada elemento, p. 27: "[...] ali onde ele está ausente, exceto o seu nome. Ele anuncia-se, a gente apreende-o, nomeia-o, refere-se-lhe, chama-o mesmo pelo nome, imagina-o, ou projeta sobre ele uma imagem, um tropo, uma figura, um mito, uma fábula, um fantasma, mas sempre por referência a alguém que, avançando a passo de lobo, não está ali, não está ainda ali, alguém que nem se apresenta nem se representa ainda; nem sequer se lhe vê a pele [...]. Aqui não se vê nem se ouve ainda nada daquilo que avança a passo de lobo, quando de início de uma conferência eu digo: "vamos mostrá-lo já de caminho [...]"

¹⁰ Cf. ADORNO, 1965, p. 66: "O distanciamento das obras para com a realidade empírica é antes ao mesmo tempo intermediado por esta".

¹¹ *Réalité et son ombre* é publicado pela primeira vez em *Les temps modernes* 3. LEVINAS, E. La réalité et son ombre. In: *Les Imprévus de l'Histoire*. Montpellier: Fata Morgana, 1994 (1948), cuja versão é a utilizada aqui.

pode se fixar em sua própria plasticidade, não podendo ser redutível a captura ou apreensão pictural que se possa fazer dele. O Rosto significa por si só. Nesse sentido, Levinas segue em conformidade com os escritos anteriores, mas o passo adiante diz respeito à estética; localiza no *belo* o *locus* onde estão os limites da dimensão estética: "a perfeição do belo impõe silêncio sem se ocupar do resto" (LEVINAS, 1994, p. 402). Ao guardar em sua perfeição o silêncio, o belo inaugura um caminho perigoso para uma permissividade. Armengaud (1991, p. 499) relaciona essa *permissividade perigosa* com uma "falta de eloquência" do belo "para protestar contra um mal"; Levinas está de acordo com essa visão, isto é, o belo portando consigo uma permissividade através do silêncio e da superfície de beleza, pode acabar induzindo e instalando uma *indiferença* diante do sofrimento do mundo. Eis aí algo que a arte precisa ser: feia, anti-idolátrica e eloquente contra o sofrimento administrado.

Há no aspecto anti-idolátrico da arte a experiência estética do negativo. Nesse ponto, Levinas encontra Adorno. A arte precisa conter em si algo mais do que o sublime do belo puro e simplesmente, precisa, para ser fiel a sua negatividade, conter em si algo que escapa. E esse algo que escapa é o que escapa também ao *modus* idolátrico que acabaria reduzindo a obra à objeto, ou a coisa em si mesma. Portanto, restaria a arte reduzida à uma unidade totalitária. No conteúdo estético precisa conter algo que escapa dele para que ele possa cumprir também seu percurso de insurgência contra o sofrimento no mundo, conduzindo assim à crítica. A arte nos atravessa também como linguagem e utopia, mas pode conduzir a uma construção.

Levinas potencializa sua percepção estética para além dos textos referidos e de *Autrement qu'être*. Em textos posteriores, onde lança uma linguagem *po-ética* e estética sobre as obras de arte, ele nos permite pensar a obra de arte como uma via para a anti-idolatria e também, potencialmente, a pensar na experiência estética como resistência ou como

uma responsabilidade ética, passando a perceber a obra para além de sua plasticidade.

Em 1985 (publicado em 1991), escreve o pequeno texto "Jean Atlan et tension de l'art", dialogando com uma carta de 1959 do próprio pintor enviada à revista japonesa *Geijutsu Shincho*. Na carta, Atlan escreve sobre sua vocação como pintor e a *significação* de sua arte. Neste instante, Levinas encaminha sua visão sobre estética sobre um outro prisma. Em *Autrement*, de um certo modo, o autor se direciona para uma compreensão de estética como uma via de expressão da ontologia; agora Levinas começa a direcionar sua estética também para aquilo que porta um *para-além* da ontologia, amarrando definitivamente a dimensão ética com a estética.¹² Assim, a estética também é tocada pela intriga enigmática do sentido de responsabilidade, manifestada através da temporalidade. Levinas, alcançado pelas palavras de Atlan e sua obra, passa a perceber na estética um caminho pelo qual a temporalidade não reforça a *essência* e sim se faz toda *significação* como a batida de um coração: "ritmo de vida, coração que bate sobre um grande ritmo como tudo isso que está vivo, ritmo animado a matéria do quadro, ritmos essenciais" (LEVINAS, 1991, p. 509).

Arrancar pelo pincel – na simultaneidade das formas contínuas, na coexistência primordial que se realiza sobre a tela, na espacialidade original do espaço que o pincel mesmo afirma ou consagra – a diacronia do ritmo ou o batimento da temporalidade ou a duração ou a vida que renega esse espaço da união e da síntese recobrando e dissimulando a vida. [...] Empresta ele um modo de existência novo e metabiológico e metafísico a essa vida mais viva que a vida atenta a seus próprios reflexos no pintado (LEVINAS, 1991, p. 510).

Notavelmente, Levinas está percebendo a obra de arte como aquilo que continua vivo, quer dizer, no fluxo temporal que se encontra o sentido de sua exuberância, e não na capacidade de retermos o sentido da obra. Na sua invenção, re-invenção e intangibilidade, capacidade de instigar subjetividades e sentidos outros e outros: a multiplicidade de sentidos que o real significa.

¹² Sobre a estética na obra de Levinas, desde *La Réalité et son ombre* e anterior à publicação dos chamados inéditos, cf. CHALIER, C.; ABENSOUR, M., 1991.

Uma diacronia, duração de temporalidade ou ritmo de vida que não admite e, mais que isso, renega, a união, elaborando-se na trama ética do real que não fere o sentido da alteridade, ao contrário, convoca à responsabilidade. O entrelaçamento ético-estético, ou é(sté)tico se faz ao final do pequeno texto de Levinas:

E, no entanto, ele [Atlan] não está impedido de se questionar se a análise dessa consciência do ritmo batendo sob a extensão das superfícies pintadas e dessa vida misteriosa não está em condições de sugerir à reflexão filosófica a ideia de um acesso ao ser indo às coisas elas mesmas? (LEVINAS, 1991, p. 510).

Está colocada a questão da *ambiguidade* e do *enigma*, onde a tinta perpassa, sem esgotar, *um dito*, uma exegese, mas como "movimento atravessando suas formas percebidas que são também os anteparos e que bloqueiam o olhar que elas preenchem. Ambiguidade das formas que figuram e recobrem o real e do qual o erudito somente espera, certamente, o desvelamento" (LEVINAS, 1991, p. 509). Nessa ambiguidade, seguirá nos dizendo Levinas que o saber racional se acomoda, e precisamente aí, nesse friso, está a "loucura" da arte que dissimula as coisas elas mesmas atribuindo uma significação e, entretanto, elas não entregam um mundo porque cada coisa já foi medida por outra coisa: algo escapa. *Ambiguidade e enigma*. Estas duas palavras são substrato da temporalidade do real que faz justiça à pluralidade de sentidos, colocando-se à frente do registro da ontologia, porque mantém consigo algo outro para além do seu sentido próprio, de sua significação ela mesma, carrega sentidos para além daqueles que ela mesma carrega: leva à sentidos outros. Eis aí temporalidade como coração do encontro com o real. Pois, "a arte busca a coisa sem vestuário. A arte busca a beleza da coisa. A beleza da coisa é sua nudez que é sua vida" (LEVINAS, 1991, p. 510), a condição última para encontrar de fato a obra de arte é a responsabilidade por manter sua multiplicidade de sentidos que é o seu correlato com o real, e esta é a procura pela coisa sem vestimenta. É que a obra de arte viabiliza e amplifica a abertura para *tocar de outro modo que ser o encontro. Ouk-topos.*

Utopia. Um passo em frente, o impossível caminho do impossível que surge através de uma tela, de um *ballet* ou de um poema.

Há, ainda, dois outros textos que consideramos sensíveis para a compreensão da questão estética em Levinas. Um sobre o enlaçamento entre a poética, linguagem e estética acerca de um poeta também sensível a Adorno: *Paul Celan – de l'être a l'autre*, de 1972; e a entrevista *De l'oblitération*, de 1988, sobre a obra do escultor Sacha Sosno. Sobre Celan, Levinas dirá que o poema está exatamente no nível pré-sintático e pré-lógico da língua:

Linguagem da proximidade para a proximidade, mais antiga que aquela da *verdade do ser* – que provavelmente carrega e suporta –, a primeira das linguagens, resposta precedendo a pergunta, responsabilidade pelo próximo, tornando possível, pelo seu *para o outro* toda a maravilha do dar. [...] Ao redor dessa preposição do Meridiano se construiu um texto onde Celan entrega-se a isso que ele arrecada de seu ato poético. [...] – o tecido de seus poemas. Mas as fórmulas vibrantes do *Meridiano* demandam interpretação. *O poema vai na direção do outro*. Ele espera o reunir liberto e vago. A obra solitária do poeta de esculpir/esculpindo a matéria preciosa das palavras é o ato de expelir um *cara a cara*. *O poema torna-se diálogo – ele é frequentemente diálogo agitado, [...] encontros, percursos de uma voz na direção de um tu vigilante* (LEVINAS, 1972, p. 62-63, grifo nosso).

Como Levinas, acreditamos que neste ensaio, "O Meridiano" (1996), de Celan, há uma evidente tentativa de pensar a *transcendência*, dizer sem dito, aperto de mão: "o fato de falar ao outro – o poema – precede toda tematização; é nele que as qualidades se reúnem em coisas: mas o poema deixa dessa forma ao real a alteridade que a imaginação pura lhe arranca, ele *concede ao outro uma parcela de sua verdade: o tempo do outro*" (LEVINAS, 1972, p. 64-65). Essa transcendência, referida por Levinas em seu texto sobre o poeta, se dá à evasão das amarras totalizantes da ontologia, justamente o movimento de responsabilidade em direção ao outro, o que amarra todo o nosso texto afinal, aparece, reaparece, e mostra-se também aqui,

[...] o estranho, é o estrangeiro ou o próximo. Nada é mais estranho nem mais estrangeiro que o outro homem e é na claridade da utopia

que se mostra o homem. [...] Mas a surpresa dessa aventura onde o eu se dedica ao outro no não-lugar, é o retorno. Não a partir da resposta do interpelado, mas pela circularidade deste movimento sem retorno, dessa trajetória perfeita, desse meridiano que na sua finalidade sem fim, descreve o poema como se indo em direção ao outro, eu reingressasse e me implantasse numa terra, doravante natal, desencarregada de todo peso de minha identidade (LEVINAS, 1972, p. 66-67).

Movimento daqui em direção à utopia, a utopia não como *um sonho ou uma maldita errância, mas a clareira onde a humanidade se mostra*. Tracejar perfeito, meridiano que na sua finalidade sem fim, descreve o poema. Um não-lugar do silêncio, a poesia, então, também o (não) espaço infinito de uma *escrita* do silêncio ou a estranheza que chega à linguagem de um Dizer entrelinhas do Dito (SOUZA, 2011, p. 11). Não-lugar da relação ética, onde é do traumatismo do encontro que sobrevém todo o sentido – do fluxo temporal que obriga os diferentes a encontrarem-se, temporalidade, *diacronia*. Mudança de respiração. Uma utopia na respiração, o oxigênio do pensamento que é o pensar crítico.

O Meridiano – como a palavra – imaterial, mas terrestre. A partir de todo poema sem presunção... essa interrogação inicial, essa presunção sem precedente. O inelutável: a interrupção da ordem lúdica do belo e do jogo dos conceitos e do jogo do mundo; Interrogação do Outro, busca/procura do Outro. Busca dedicada em poema ao outro: um canto cresce no dar, no um para o outro, na significação mesma da significação. Significação mais antiga que a ontologia e o pensamento do ser e que julgam saber e desejar, filosofia e libido (LEVINAS, 1972, p. 69, grifo nosso).

Insistiremos outra vez no não lugar da poesia. Sua utopia como direcionamento, não ponto de chegada ou meta: "este entre-lugar que seria a coincidência entre a *utopia de uma nova condição humana e a própria utopia da linguagem*" (BARRENTO, 1993, p. 13, grifo nosso). Trata-se do traço da linguagem. Como a iluminação da sombra na sombra. Utopia para uma saída ainda – sempre – desconhecida, lugar que ainda não existe e exatamente por isso existe. É o lugar da linguagem, um lugar da experiência do sofrimento, dor da qual nasce uma voz humana, nasce, cresce e

retransforma porque renasce sempre toda outra, provoca a evasão e transbordamento do ser. Essa linguagem continua e precisa continuar, e o caminho para essa escrita de uma impossível calma explosiva da linguagem, *que a obra de arte também possui, é a postura ética*; a responsabilidade "de-um-para-o-outro" que Celan cita em "O Meridiano" (1996), e que marca a filosofia da alteridade de Levinas e a filosofia da negatividade de Adorno. Dizer ao tempo suas trevas, exprimir pelas palavras do tempo com o silêncio, além dele, as palavras de suas trevas para além da perversão do tempo. Interromper a perversão do tempo denunciando a violência idolátrica de nossos tempos; interromper o sofrimento. A arte, incluindo a poesia, chega antes. Chega sempre antes e anuncia olhares denunciando tal sofrimento.

Tal como em outros autores da época, ou mesmo como na pintura de Atlan, ou na escultura de Sosno, na literatura de Kafka, ou na poesia de Jabès, em Paul Celan, encontramos uma obra testemunhal do tempo de catástrofes, onde a poesia diz a verdade sendo completamente justa com a ferida e o inferno. O contraponto, *o face a face* de uma visceral função social e histórica da poesia cujo sua matéria-prima é os sentimentos e sentidos nascidos da experiência histórica e necessários para tratar de uma história em ruínas, convocando a restituição dos restos. *Essa é a provocação de uma verdadeira obra de arte poética, sua experimentação crítica que é sua estética*. A poesia traça essa loucura pela justiça, para lembrar Derrida, é o ofício do poeta, traçar este caminho de utopia, de busca pela verdade, da verdade mesma, com seu abismo do tempo, a palavra é árdua e áspera. "O meridiano" é como um *acento agudo* da temporalidade que atravessa a montanha ou viaja pelo mar na procura da explicação, da exposição, dessa transposição da linguagem ética em palavras da *poesia* em direção à utopia, *o impossível caminho do impossível*:

Minhas Senhoras e meus Senhores: encontro alguma coisa que me consola um pouco por, na vossa presença, ter percorrido este caminho do impossível, este impossível caminho.

Encontro aquilo que une e como que conduz o poema ao encontro.

Encontro qualquer coisa – como a linguagem – de imaterial, mas terreno, planetário, de forma circular, que regressa a si mesma depois de passar por ambos os polos e – coisa divertida! – cruzar os trópicos: encontro um *Meridiano* (CELAN, 1996, p. 63).

Assim, se é o poema – e isto certamente o é para Levinas e para Celan, também para Adorno – uma língua escrita da realidade, então a possibilidade de aceitarmos a metáfora é como uma metáfora viva, exatamente essa que transborda a ideia de figura de linguagem para mostra-se em sentidos do real, se tornando vivacidade, uma outra coisa do metafórico, dando permissão ao poeta de inscrever na realidade este infinito que é o poema, *é tempo que se saiba* na extensão do real. Uma possibilidade de leitura da experiência estética, artística ou poética, como uma linguagem outra que se insurge contra a violência do sofrimento.

Ela – a arte, a poesia – faz justiça a uma experiência histórica e de memória que o sistema linguístico da palavra não alcança, como vimos em Adorno, isso está na *Obra de Arte*. É que o movimento estético provocado pela linguagem tenta tocar, pela irrupção de um novo sentido ou da percepção de uma nova abertura de sentidos, as inquietações que mantêm vivo o não idêntico sem subsumi-lo ao idêntico. O pensamento que pensa para além daquilo que é. Pensamento vigilante e cuidadoso, responsável para com as inquietações, permanece no horizonte dos poetas, dos escritores e dos artistas para essa procura por fazer justiça através da linguagem, como "ecos das vozes que emudeceram", como diria Benjamin (1940). Esse é o desafio onde podemos conceber a linguagem crítica como uma *cripta*, para falar com Derrida, uma chave para compreender a po-ética e sua inscrição no real, para além de um sistema totalizante.

A frase de Celan, que não por acaso abre o texto de Levinas, "*Eu não vejo diferença, de princípio, entre um aperto de mão e um poema*" (CELAN, 1996, p. 66, grifo nosso), é a vivacidade do gesto de responsabilidade que representa a escrita. Na mesma Carta da frase descrita, escreve Celan que "só mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros" (CELAN, 1996, p. 66). O poema

é este outro lançado ao aberto, tão responsável quanto um aperto de mãos. É lançado a um Tu que é o outro do poema (ou ao leitor), mesmo quando indeterminado, essa responsabilidade que me convoca como "significância de toda significação", um "escrever com dentes de escrita", cravar na pele o poema. Quer dizer, é o gesto po-ético do poema, essa transmutação das palavras na tentativa de ser endereçada a alguém, o rosto do Outro em Levinas, de chegar a um caminho impossível, sentido sem contexto, "relação des-inter-essada" (LEVINAS, 2007), o acontecimento que é o poema em Celan, é aquilo que dá a filosofia sua dimensão ética e a poesia sua dimensão verdadeiramente humana.

Entendemos, diante de todos os traços aqui trazidos, que há uma possibilidade de vivacidade que se mantém através da experiência estética, seja ao dar vida à arte ou ao inscrever uma palavra. A percepção desta experiência narra a história de quem a põe no mundo como testemunho da experiência e é também atravessado por ela, como dissemos, transbordado por ela.

Se expõe, sem se esgotar na descrição dos fatos históricos inscritos no tempo: a esperança – uma utopia na respiração – de o mundo da obra chegar ao mundo de um *Outro*. Ele toma forma, ganha vida, ganha uma outra constelação de sentidos. Estamos então diante do próprio texto em relação a sua própria textualidade, talvez pudéssemos dizer, da temporalidade do texto. *Um meridiano vivo*, não lugar ou ainda não, onde a poética está cravada na intriga enigmática da ética como concebida em Levinas. *(Po)Ética como um meridiano vivo do poema que faz justiça ao silêncio da palavra ferida: a experiência viva do real*.

Considerações finais: o respirar da experiência estética

A reflexão crítica em circunstâncias de dizer a violência indizível, em Celan, toma a forma do po-ético utilizando o silêncio como meio, retomando, em certo sentido, "a ideia de um comportamento mimético verdadeiro porque tenta se aproximar, com sobriedade e respeito, daquilo que lhe escapa, se configura nas bordas da ausência: o sofrimento

e a morte sem nome nem sentido" (GAGNEBIN, 2006, p. 80). A esse sofrimento, é necessário, ainda, escrever. Escrever a memória, escrever a procura, escrever no por vir, escrever até o fundo, escrever sobre o fundo, escrever e escrever e escrever, como nos diz Jabès em seu texto por ocasião do, então, desaparecimento de seu amigo. A língua alemã é aquela na qual ele se fundiu e também aquela que lhe foi "interdita por um tempo por aqueles que pretendiam proteger esta mesma língua". Ainda Jabès: "se bem ela seja a língua de sua altivez, ela é também a de sua humilhação. Não fora com as palavras de seu peito que tentaram arrancá-lo a si mesmo e abandoná-lo à solidão ou à errância, na falta de terem podido entregá-la prontamente à morte?" (JABÈS, 2013, p. 42).

É a língua de sua "humilhação" justamente a escolhida para a sua escrita, em memória da mãe, mas talvez à incessante procura pelo perdão, por perdoar, pela reconciliação com a língua alemã. É esta uma questão que permeia todo o ato da escrita e da linguagem mesmo acerca do exílio ou do estar exilado, do ainda "apesar-de". Jabès, na ocasião da sua saída do Egito, escolheu a língua francesa. Ambos caminharam por línguas que não eram as suas, uma língua dentro da língua. Celan, apesar de alfabetizado no idioma alemão, e é essa a língua pela qual ele aprendeu a se relacionar com o mundo, a língua ensinada e falada pelos seus pais, mas é também a língua dos carrascos que os conduziram à morte. Ainda que esta questão – a da língua – seja uma questão apenas de fundo, porque estamos aqui a falar do gesto ético que significa a escolha de uma língua/palavra apesar do seu exílio e da opção de buscar, através dessas línguas, uma linguagem, "uma história do silêncio que cada palavra relata" (JABÈS, 2013, p. 40). Vale acompanhar o trecho abaixo no qual Celan fala sobre sua relação com a língua:

No meio de tantas perdas, uma coisa permaneceu acessível, próxima e salva - a língua. Sim, apesar de tudo, ela, a língua, permaneceu a salvo. Mas depois teve de atravessar o seu

próprio vazio de respostas, o terrível emudecimento, as mil trevas de um discurso letal. Ela fez a travessia e não gastou uma palavra com o que aconteceu, mas atravessou esses acontecimentos. Fez a travessia e pôde re-emergir 'enriquecida' com tudo isso. Nesses anos e nos seguintes tentei escrever poemas nesta língua: para falar, para me orientar, para saber onde me encontrava e onde isso me iria levar, para fazer o meu projeto de realidade (CELAN, 1996, p. 33).

Assim, na esfera de um "sono acordado",¹³ somos (re)visitados pelo questionamento se a arte e a poesia ainda são possíveis e, como são possíveis diante dos novos cenários que dão vazão aos discursos de ódio e violência; uma cicatriz aberta, carne viva, que guarda na memória e na ancestralidade a barbárie pelo modo de pensamento de redução do Outro ao Mesmo e que, de certa forma, expõe-se no entretempo da vida danificada: está aí, nos tempos de hoje, como "o excesso de sofrimento não permite o esquecimento". O que nos atravessa, toca, causa estranhamento, é a maneira pela qual essa linguagem, essa "arte", como resistência, pode ser o lugar (ou o não lugar) em que "o sofrimento encontre sua própria voz" (ADORNO, 1973, p. 64). Ecos aqui dos judeus, lá dos negros, das mulheres, de um *Outro*, uma expressão, linguagem irrompendo a voz emudecida e que nessa travessia, por vezes, é também calada ao respirar a morte. Linguagem: "há o eco, jamais extinto, de uma outra língua. Símile a nós, margeando, antes de franqueá-la a uma certa hora do dia, a fronteira da sombra e da luz [...]" (JABÈS, 2013, p. 38), no por vir (ali já está) a margear o limiar das páginas com o pensamento e as mãos, a contar uma história do silêncio por via da pintura de uma letra da memória que borra a folha-deserta como expressão da temporalidade através desta linguagem é(sté)tica.

A *essência* e a temporalidade se colocam a ressoar em poesia e canto. E a busca de formas novas pela qual vive a arte mantém em vigília em todos os lugares os verbos, a ponto de recair em substantivos. Na pintura o vermelho avermelha e o verde esverdeia, as

¹³ Em sentido singular e distinto do aqui referido, mas próximo, ADORNO, 1973, p. 11: "[...] Ele não tinha muita vontade de participar completamente da vida. [...] É bem possível que, durante os acontecimentos de sociedade, que de algum modo costumavam aborrecê-lo, o espírito pesado o tenha conduzido às esferas do sono acordado".

formar se produzem como contornos e ocupam-se *vaquent* de sua vacuidade de formas. Na música os sons ressoam, nos poemas os vocábulos – materiais do Dito – não se apagam mais diante daquilo que eles evocam, mas cantam com seus poderes evocadores e com seus modos de evocar, com suas etimologias; em *Eupalinos* de Paul Valéry, a arquitetura faz cantar os edifícios. A poesia é produtora de canto – de ressonância e sonoridade que são a verbalidade do verbo ou *essência* (LEVINAS, 1990, p. 70, grifo do autor).

Verbalidade do verbo é o ressoar da arte no real. O que ocorre na arte é que o “jogo da totalidade não é aceito” (SOUZA, 2010, p. 101). Seguindo o pensamento de Souza, a arte não é a via harmônica para a conciliação do Mesmo com o Outro ou o lugar onde a Totalidade possa refugiar-se de sua insuportabilidade onde sustenta seus ardis racionais. “A arte é uma instância de legitimação do não-ser, do não-ser contaminado *a priori* pelo ser definidor. A arte é uma das mais reiteradas tentativas de, [...] tentar salvar aquilo que a Totalidade vem destinando aos esgotos da história”. A obra de arte insiste em, na sua própria história, quebrar o pacto da falsidade do universal, da racionalidade artilosa e da totalidade, desde sempre. A arte rompe com o tipo específico falso do mundo administrado que tenta sufocá-la. A dinâmica pela qual se apresenta a arte é inaceitável para a Totalidade; a arte sustenta-se a partir da falsidade que ela percebe do mundo refletida na “pretensa sincronia de sua essência com a essência da violência totalitária, e alça-se para além dos limites estritos que esta falsidade promulga” (SOUZA, 2010, p. 102).

No modo como a arte resiste e se faz a experiência estética contra uma razão idolátrica ou uma perversão dos tempos, encontram-se Levinas e Adorno. Sobretudo o que estes autores estão apontando é para “a falsidade com a mais plástica aparência de verdade” (SOUZA, 2010, p. 102), como aquilo que precisa ser combatido. A idolatria da arte totalizada espelha uma Totalidade fática; a ideia da possibilidade de uma unidade verdadeira ou de uma racionalidade universal que contamina a verdadeira realidade

da humanidade, as diferenças por excelência que são humanas. Nisto consiste o núcleo de toda violência, como o cenário da Totalidade que coopta, congela e elimina os “restos da realidade violentada” (SOUZA, 2010, p. 102) e, ainda pior, o seu toque final: convencer de que a violência não existe propriamente. “Neste sentido, o estudo da Totalidade – inclusive aquele realizado pela arte – é a quintessência da crítica. *Crítica é o estudo da negação da Alteridade*” (SOUZA, 2010, p. 102), a isto é que uma experiência verdadeiramente estética se debruça e coloca sua sensibilidade; também aí a filosofia encontra-se com o seu movimento próprio por excelência: pensar criticamente e combater qualquer pretensão pensamento que pense na redução do Outro ao Mesmo.

Adorno, também próximo disso, “vê na aparência de verdade a maior das não-verdades” (SOUZA, 2010, p. 102): “não há vida correta na falsa” (ADORNO, 1951, p. 29). A Totalidade é o não verdadeiro. O que Adorno nos aponta em diversos textos é que “nos interstícios desta grande realidade racional e compacta ainda possa pulsar o não-idêntico, o diferente, e que a este diferente, a este disperso e diverso, ainda se possa chegar de forma essencialmente não-violenta” (SOUZA, 2010, p. 103). Nesses dizeres de Souza, compreendemos ainda mais o fundamental papel da estética enquanto experiência humana e para a crítica da violência. Na inteligibilidade que é própria de uma estética responsável e respeitosa com as obras, uma estética que não tenta subsumir a arte à sua própria imagem, esta estética não reduzirá as variáveis de nenhuma espécie que não estejam com a falsa aparência de equilíbrio no mundo¹⁴: “eis a imensa tarefa desta estética negativa, um outro nome para ética do não-idêntico” (SOUZA, 2010, p. 104). Ainda:

A percepção é a mesma em ambos: o verdadeiro é o que não é o todo da Totalidade. A obra de arte deve vir a ser um posto avançado nesta reconquista da credibilidade pelo Não-ser. Sua urgência é a urgência do sofrimento. A mais aguda das racionalidades não pode ignorar este outro lado da história; este reverso da

¹⁴ Cf. SOUZA, 2010, p. 104. “[...] num mundo cuja marca mais notável é exatamente, a do desequilíbrio em todos os planos possíveis, do psíquico ao ecológico, do social e econômico ao onírico e artístico: frutos maduros da reificação da consciência. Encontrar, apesar da postulação da vida da Totalidade, o que restou de vida verdadeira para além – ou aquém – das possibilidades da vida da Totalidade”.

pretensa credibilidade da violência do neutro. A racionalidade ético-estética mais aguda acaba por perceber que a realidade possui infinitas dimensões. E esta percepção é um bom começo (SOUZA, 2010, p. 105).

É sobre o excesso de sofrimento que a arte se debruça, por isso Adorno volta às colocações sobre a possibilidade de escrever poesia tantas vezes desde que havia sentenciado o famoso dito sobre a impossibilidade de escrever poesia após Auschwitz¹⁵. A afirmativa, por ele repensada, ressoa ainda hoje. Não é possível. E precisamente por isso é urgente que a arte vibre por entre os dedos, *o impossível caminho do impossível*. A questão colocada já não é sobre a escrita em si, mas sobre a questão cultural mesmo. A literatura, a arte como resistência de uma linguagem que é vibração desta realidade, como tentativa de ruptura da mudez provocada diante do destino que se impõe. Seu gesto revolucionário é o ato que permite interromper um mundo que mata. A impossibilidade de fazer poesia após o Holocausto está atrelada ao fato de que o evento traumático escapa à malha simbólica, produz seu desconhecimento e impossibilita a representação lírica e também a própria atividade crítica. Talvez a impossibilidade de compreender o imensurável horror congele os dizeres das palavras e, no instante seguinte, sua essência passa a visível compreensão de que o desejo ali explícito nada mais é do que o desejo de aniquilamento das "minorias".¹⁶ Por isso pensamos que, inclusive para Adorno, o poema carrega consigo, tal como as obras de arte, a língua escrita da realidade.

Nesta elaboração da obra de arte, está o paradoxal, ou a ambiguidade e o enigma. Enquanto coisa nenhuma poderia expressar o que já era e o que é ainda o evento traumático que se inscreveu na memória, no momento de convocação à obra, onde ela acontece, desenhasse, investida de si mesmo e do que se inscreve na urgência da singularidade, emerge outra vez um ir a caminho: um encontro que torna possível *ainda, apesar de tudo*. Linguagem que se move e se afirma toda outra, radicalmente outra, que contém sua reação antecipadora dos eventos da humanidade, mas não é completamente dada à virgindade da natureza ou a mutilação da indústria:

O lirismo natural não é simplesmente anacrônico pelo seu tema: o seu conteúdo de verdade desapareceu. Isso pode ajudar a explicar o aspecto anorgânico da poesia de Beckett e de Celan. Não se satisfaz nem na natureza, nem na indústria; é justamente a integração da integração da indústria que conduz à poetização, que era já um aspecto do impressionismo, e contribui numa pequena parte para a paz com a ausência de paz. A arte, enquanto forma de reação antecipadora, já não pode – se é que alguma vez conseguiu – anexar-se à natureza virgem, nem a indústria que a mutila; a impossibilidade das duas coisas, é sem dúvida, a lei oculta da inobjetividade estética (ADORNO, 1970, p. 330).

Ela permanece em sua "busca obsessiva pela justiça [que] inicia pela fissura do opaco" (SOUZA, 2012, p. 154), por isso a questão põe-se anterior a ela e com ela, como categoria moral,¹⁷ do contrário restará a sua possibilidade morta no tempo e também fora dele. O encontro que permanece outro e que sua subjetividade deve respeitar, pela diferença, a significância radical do

¹⁵ Primeiramente no texto *Crítica Cultural e sociedade*, retoma em *Dialética Negativa*, em *Engagement* e em *Notas de Literatura*, referência completa das obras em nossas referências bibliográficas. ADORNO, 1973, p. 64, grifo nosso: "Eu não procuraria desculpar a frase: escrever lírica depois de Auschwitz é bárbaro; aí está negativamente confessado o impulso que anima a poesia engajada. A pergunta de alguém em "Morts sans Sépultures": há sentido viver quando existem homens que batem até que os ossos se quebram no corpo, é ao mesmo tempo a pergunta se a arte em suma ainda pode existir, se uma regressão do intelecto no conceito de literatura engajada não é sujeitada pela regressão da sociedade mesma. Mas também continua válida a aproximação contrária de Enzensberger: a poesia precisa resistir a esse veredicto; ser, portanto, de tal modo que não tome a si pela sua existência depois de Auschwitz, o cinismo. Sua própria situação já é paradoxal; e não apenas o modo de comportamento frente a ela. O excesso de sofrimento real não permite esquecimento: [...] Não há quase outro lugar em que o sofrimento encontre sua própria voz, o consolo, sem que este o atraia imediatamente. [...] empresta-lhe a força assombrosa que se escoa de poesia sem esperança, para suas vítimas. [...] Mas ao ser feita imagem metafórica, apesar de toda a cruza e incompatibilidade, é como se a vergonha frente às vítimas fosse ferida. Dessas vítimas, prepara-se algo, obras de arte, lançada à antropofagia do mundo que as matou".

¹⁶ MAYER, 1985, p. 414-415: "Não é porque a "pena se revolta" pensando em Auschwitz que a poesia se encontra hoje ameaçada, mas sim porque a câmara de gás só pode ser dirigida para a aniquilação das minorias, por conseguinte também dos poetas. "Devia-se mandá-los todos para a câmara de gás" – a expressão entrou para o uso da língua e quase não se refere mais aos judeus e sim aos eventuais inimigos de um pensamento totalitário que se desejaria liquidar todos os marginalizados".

¹⁷ ADORNO, 1973, p. 65: "A chamada configuração artística da crua dor corporal dos castigos com coronhas contém, mesmo que de muito longe, o potencial de espremendo-se escorrer prazer. A moral que coage a arte a não esquecer isso um segundo, escorrega para o abismo da anti-moral".

evento deste ato, tendo como sua perspectiva estética a ética como dimensão primeira para a compreensão dessa dor que exprime o horror, imprimindo no tecido temporal da realidade o seu grito de vida, de busca por justiça em seus termos, pois "é neste intervalo que o humano pode se reencontrar consigo, apesar de tudo" (SOUZA, 2012, p. 154), onde a alteridade respira.

É que na dimensão relacional da obra de arte "induzindo uma contemplação, um estado de alma, uma disposição de ser" (LEVINAS, 1998, p. 8), mas que, porém, Levinas também localiza entre os começos da arte o pensar o real por sua imagem – lembrança, passado – como uma maneira de aliviar do peso de ser: "o ser pesado, tangível e sólido e bom para pegar, utilizável e útil, que se libera de seus pesos ou de suas virtudes ontológicas para se deixar contemplar"; claramente associando a contemplação a um aspecto sempre presente na concepção ética: o des-inter-esse. A ideia de *obliteração*¹⁸ na obra de Sosno auxilia Levinas a pensar a obliteração do real. Da qual podemos pensar três pontos: "que a realidade é obliterada", "que a percepção que temos dela é obliterada" e "não temos consciência de ambos" (LEVINAS, 1998, p. 8-10).

A obliteração funciona como uma espécie de uma figura metafórica para delinear a rasura no ser expondo a dimensão ética da arte que lhe toma como recurso.¹⁹ A escultura feita uma escritura é manuseada e modelada como que reafirmando o elo inquebrável, inextrincável entre ética e temporalidade. Sosno foi repórter fotográfico de guerra e depois começou a retratar o mundo através dessas esculturas vazadas, onde algo sempre as atravessa. Na elaboração de suas obras, há uma temporalidade que sinalizaria para a unicidade de cada instante, segundo Levinas, algo que é "certamente não renovável mas que foi

vivo" (LEVINAS, 1998, p. 12-14), isto é, a chegada do novo e fatalidade da perda recorrente que o tempo também significa, *chegada e intervalo*, pausa na respiração como o que respira. Retendo e antecipando uma inofensibilização do passado e do porvir, a temporalização da essência. Levinas aproxima o escritor²⁰ do escultor através da obliteração, que expõe em toda realidade o "vestígio de seu estrangulamento", carregando em si uma "insensatez de seu aparecer mesmo" (LEVINAS, 1998, p. 16-18). O que se retrata nessas formas é a vida que está deformada ou menosprezada, uma sobrecarga por via de uma "linguagem que voluntariamente se confunde por uma brusca conformidade às formas do dito e aos seus lugares comuns" (LEVINAS, 1998, p. 19), a miséria humana retratada por Gogol, seria um cômico triste para Levinas, uma obliteração.

Com esta entrevista Levinas destaca que a obliteração não caminha apenas ao rumo do pleno, mas também do vazio: o elemento da miséria,

Apesar das diferentes maneiras de ser rosto. Sem boca, nem olhos, nem nariz, o braço ou a mão de Rodin são já rosto. Mas as nuças das pessoas que fazem fila diante do guichê de Loubianka em Moscou para enviar cartas ou pacotes aos parentes ou amigos – detidos pela Guépéou [Polícia de Estado da União Soviética, R.G.], conforme *Vida e destino* de Vassili Grossmann – nuças que exprimem ainda para esses que, na fila, os observam, angústia, inquietudes, lágrimas, são – mas de outro modo – rostos obliterados. A obliteração à guisa de quadrado colocado sobre o rosto por Sosno, pode ela, pela sua negatividade brutal, ter a mesma significação, a mesma profundidade (LEVINAS, 1998, p. 20).

A obliteração tem uma dupla via: *risca e denuncia o escandaloso*. Ela utiliza-se também de formas de figuras geométricas, mas preserva incabamentos, pois, a obra "jamais está acabada", tal como a "realidade está sempre em falta". O ocultamento tal como o encobrir também podem

¹⁸ ARMENGAUD, 1991, p. 499-508. "O latino *ob* remete à ideia de obstáculo, e *littera*, é naturalmente a letra. *Ob-litterare*: tornar ilegível eliminando, manchando ou rasurando. É a ideia de alguma coisa que obstrui, obsessiona, esconde, ofusca, que vem ao encontro. Intercalando-se. Opõe-se. Faz proteção, barreira. Obliterar significa impedir, fechar, cortar, atrofiar. E significa ainda fazer desaparecer progressivamente, mas de tal modo a deixar algum vestígio".

¹⁹ Nos referimos especialmente a Sacha Sosno, evidentemente, por ter elaborado tal técnica.

²⁰ Neste sentido, durante a entrevista, Levinas e Armengaud seguem pela releitura levinasiana de Gogol, LEVINAS, 1998, p. 16-18: "Ora, ele é despojado por um canalha na noite mesma desta primeira saída, depois de algumas horas onde, livre caminhante, ele para diante de uma vitrine de loja. Colapso; doença; morte; e desde então, a parte fantástica dessa existência sem ser. Vagabundagem de fantasma nas noites de São Petersburgo, de espectro arrancando os capotes dos transeuntes. Existência de assombração, compensação à impossível realidade. Existência obliterada. [...] gestos do personagem se enredam e retardam, recobrem algum buraco".

conduzir à uma abertura de sentidos; não sempre, mas em alguns momentos em que se expõe apesar de encoberta, a obra conduz à irrigação temporal por onde florescem múltiplos sentidos, especialmente quando se insurge contra o estabelecido e age apelando à responsabilidade. "É necessário que a obliteração cante!" (LEVINAS, 1998, p. 28), o caráter que toca da obliteração é que, de algum modo, retrata a finitude da condição humana.²¹ As coisas são retratadas pela arte como "vindas de um profundo outrora" (LEVINAS, 1998, p. 32), um gesto de resistência no estranhamento da linguagem que circula pelo mundo do estranho-outro, o encontro com o mundo do outro, inclusive com o mundo da obra da arte: *eis aí uma expressão para a alteridade do não idêntico que insurge contra a razão idolátrica.*

Referências

- ADORNO, Theodor W. Engagement. In: *Notas de Literatura III*. Tradução Celeste Aida Galeão e Idalina Azevedo da Silva [texto extraído e traduzido do original alemão *Noten zur Literatur III, da Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1965*]. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1951.
- ADORNO, Theodor W. Negative Dialektik. In: ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*, vol. 6, 5. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. (*Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009).
- ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ADORNO, Theodor W; BENJAMIN, W. *Correspondências 1928 - 1940 Adorno-Benjamin*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- ARMENGAUD, Françoise. Éthique et esthétique: De l'ombre à obliteration. In :
- CHALIER, Catherine; ABENSOUR, Miguel (org.). *L'Herne*: Emmanuel Levinas. Paris: Éditions de l'Herne, 1991. p. 499-508. Armengaud foi a mesma que conduziu a entrevista com Levinas sobre a obra de Sosno intitulada *De l'obliteration*.
- BARRENTO, João et al. O Pêndulo. In: *O tempo aprazado*. Porto: Assírio e Alvim, 1993.
- BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BENSUSSAN, G. Levinas et la politique. *Strasbourg*: Cahiers philosophiques de Strasbourg, [s. l.], 14, 2002.
- BENSUSSAN, G. Le Messianisme est absolument moderne. In: BENSUSSAN, Gérard. *Le Temps Messianique*. Paris: Vrin, 2003.
- BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la Dialéctica Negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México: Siglo veintiuno editores, 1981.
- CELAN, Paul. „Lob der Ferne" (1948). In: *Mohn und Gedächtnis*. Joachim Seng (Nachwort). München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2000. Em português: CELAN, Paul. Elogio da Distância. In: *Sete Rosas Mais Tarde*. Tradução J. Barrento e Y. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.
- CELAN, Paul. A parte de neve. In: CELAN, P. *Sete Rosas mais tarde - Antologia Poética*. Seleção. Tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.
- CELAN, Paul. *Arte poética: O Meridiano e outros textos*. Tradução J. Barrento e V. Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Tradução Antonio Carlos dos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Le souverain Bien - O soberano Bem*. Tradução Fernanda Bernardo. Edição Bilingue. Braga: Palimage Editores, 2004.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- HAMM, K. Estética Negativa: possibilidade de aplicação. In: PUCCI, B.; GOERGEN, P.; FRANCO, R. *Dialética Negativa, Estética e Educação*. Campinas: Alínea, 2007.
- JABÈS, Edmond. *A memória da palavra - Como leio Paul Celan*. Tradução A. M. Casal e E. A. A. Filho. Edição bilingue São Paulo: Lumme Editor, 2013.
- LEVINAS, Emmanuel. *Aturement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974). Paris: Kluwer Academic, 1990. (*De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca: Sigueme, 2003).
- LEVINAS, Emmanuel. *Face to Face with Levinas*. In: SUNY, Richard A. Cohen (ed.). Albany: State University of New York Press, 1986. (Series in Philosophy).
- LEVINAS, Emmanuel. *Paul Celan: de l'être à l'autre*. Paris: Fata Morgana, 2002.
- LEVINAS, Emmanuel. Jean Atlan et la tension de l'art. In: CHALIER, Catherine; ABENSOUR, Miguel (org.). *L'Herne*: Emmanuel Levinas. Paris: Éditions de l'Herne, 1991.
- LEVINAS, Emmanuel. *De Dieu qui vient à l'idée*. Paris: Vrin, 1982. *De Deus que vem à ideia*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- LEVINAS, Emmanuel. *De l'obliteration: Entretien avec Françoise Armengaud à propôs de l'oeuvre de Sosno*. 2. ed. Paris: Éditions de la Différence, 1998.
- LEVINAS, Emmanuel. Levinas et la politique. *Strasbourg*: Cahiers philosophiques de Strasbourg, [s. l.], 14, 2002.

²¹ LEVINAS, 1998, p. 30: "Este sofrimento, este segredo, este colocar-se em retirada... Uma vez, sim, mas não duas!".

LEVINAS, Emmanuel. Politique après. *In: L'au-delà du verset, lectures et discours talmudiques*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.

LEVINAS, Emmanuel. Ética e Infinito. Lisboa: Edições 70, 2007.

LEVINAS, Emmanuel. La réalité et son ombre. *In: LEVINAS, E. Les Imprévus de l'Histoire*. Montpellier: Fata Morgana, 1948.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MAYER, H. *Os Marginalizados*. Tradução Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.

SOUZA, R. T. de *Adorno & Kafka: paradoxos do singular*. Passo Fundo: IFIBE, 2010.

SOUZA, R. T. A dignidade da pessoa humana. *In: KIPPER, José. Ética: teoria e prática, uma visão multidisciplinar*. Porto Alegre: Edipucrs, 2006.

SOUZA, R. T. *Levinas e a ancestralidade do Mal: Por uma crítica da violência biopolítica*. Porto Alegre: EDI-PUCRS, 2012.

SOUZA, R. T. *Kafka: a justiça, o veredicto e a colônia penal, um ensaio*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

OMBROSI, Orietta. *Le Crépuscule de la Raison*. Paris: Hermann Éditeurs, 2008.

PERIUS, O. *Esclarecimento e dialética negativa: sobre a negatividade do conceito em Theodor W. Adorno*. Passo Fundo: IFIBE, 2008.

WOLFGANG, Borchert. Ora, mas à noite os ratos dormem. *In: RENNER, Rolf G.; BACKES, Marcelo (org.). Escobras e caprichos: o melhor do conto alemão no Século XX*. Seleção e prefácio Rolf G. Renner. Tradução, posfácio, glossário e notas Marcelo Backes. Porto Alegre: LPM, 2004.

TÜRCKE, C. Pronto Socorro para Adorno: fragmentos introdutórios à dialética negativa. *In: ZUIN, A.; PUCCI, B.; RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. (org.). Ensaio Frankfurtianos*. São Paulo: Cortez, 2004.

Renata Guadagnin

Doutora em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil, com estágio doutoral pela Universidade de Hamburgo, Hamburgo, Alemanha.

Endereço para correspondência

Renata Guadagnin

Rua Intendente Afredo Azevedo, 1143

Glória, 91710010

Porto Alegre, RS, Brasil