



ENSAIO SOBRE UMA ESTÉTICA DO “FRACASSO”: A INFINITA ASSEMBLAGE DE FARNESE DE ANDRADE E A “OUTREIDADE” NO ÊXODO NAS FOTOGRAFIAS DE SEBASTIÃO SALGADO.

Alberto Amaral. ESMAC

RESUMO: O presente ensaio busca pensar as questões relacionadas à leitura da arte plástica contemporânea e nesse caso as imagem de Farnese de Andrade com as fotografias de Sebastião Salgado diante da dissolução dos fundamentos tradicionais destinados à interpretação da arte. Para tanto, oferece uma possibilidade de refletir sobre as obras contemporâneas, tendo em vista que o corpo e outros elementos na arte contemporânea é de fundamental importância para dialogar com o pensamento de Emmanuel Levinas e de Maurice Blanchot. Daí resulta que, em vez de termos com a arte um contato revelador, vivenciamos o “impossível”: a arte como um “absolutamente Outro”.

Palavras Chaves: Arte contemporânea. Rosto. Outreidade. Blanchot. Lévinas.

ABSTRACT: *This essay attempts to think the issues related to the reading of contemporary art in which case the image Farnese de Andrade with photographs of Sebastião Salgado before the dissolution of the traditional foundations for the interpretation of art. Therefore, it offers an opportunity to reflect on contemporary works, with a view that the body and other elements in contemporary art is of fundamental importance to dialogue with the thought of Emmanuel Levinas and Maurice Blanchot. It follows that, instead of having a contact with art revealing experienced the "impossible": the art as an "absolutely Other."*

Key words: *Contemporary art. Face. Outreidade. Blanchot. Levinas.*

INTRODUÇÃO

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

As ideias na arte, segundo Blanchot (1997, p. 10), após um determinado tempo “permanecem estranhas à generalidade de onde tiram a forma: elas parecem

como exiladas, expressam-se de modo esquivo que não permite entendê-las, nem como expressão de um fato único, nem como a explicação de uma verdade universal”.

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

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

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

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

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

ininteligível (na morte do real), na “Outreidade” da arte. A ausência do ser é a solidão da obra, que é o interminável, o incessante, como aponta Blanchot (1987), ou o “Infinito”, como nos diria Levinas (2000). Para Levinas (2001, p. 46), “el arte no conoce un tipo particular de realidad – taja sobre el conocimiento. Es el acontecer mismo de oscurecimiento, un atardecer, una invasión de sombra”. A arte não pertence à ordem da revelação.

Para Levinas (2001a, p. 51), a fenomenologia da imagem erra quando não leva em consideração a ausência e quando insiste na transparência. Na fenomenologia da imagem, segundo Levinas, a intenção de quem contempla a imagem é ir, através dela, diretamente ao mundo que ela representa. A representação, para o referido filósofo, não expressa mais do que a função da imagem que ainda está por determinar. Levinas (2001a, p. 51-52) diz que “Nuestra mirada en la imaginación va, pues, siempre hacia afuera, pero la imaginación modifica o neutraliza esta mirada: el mundo real aparece en cierta medida entre 126 paréntesis o entre comillas”. Isso supõe a opacidade da imagem. Porém, a imagem não é uma realidade independente que se assemelha ao original. A imagem plantea, segundo Levinas, uma semelhança não como resultado de uma comparação entre ela e o original, mas como “movimento mesmo” que a engendra. “La realidad no sería solamente aquello que es, aquello que ella se desvela en la verdad, sino también su doble, su sombra, su imagen. Del ser no es solamente El mismo, se escapa” (LEVINAS, 2001a, p. 52).

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

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

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

Sintetizando o que expusemos até então podemos definir a arte pensada como um “Outro do mundo”, como uma produção característica de um tempo em que a arte resolveu não ser mais o espaço da luz, mas o espaço da obscuridade, espaço fatal da perda, do desejo, da embriaguez, do extravasamento. Assim, a arte considerada como esse “Outro do mundo” é uma produção sem horizonte de sentido, sem discurso possível. O “Outro do mundo” é, portanto, o “Infinito” que vemos no que se faz “Rosto” no “frente-a-frente” com ele, ali onde todo “Infinito” é radicalmente ético. Daí surge a “impossibilidade” da representação de qualquer tematização.

A “Infinita” Assemblage: Farnese de Andrade

A noção de “Rosto” como expressividade ou epifania, por onde surge a ideia de “Infinito”, abre através do pensamento levinasiano outras perspectivas para abordar a arte na contemporaneidade, pois parte de uma noção de sentido anterior à nossa *Sinngebung* (doação de sentido) e independente de nossa iniciativa e de nosso poder. Parte, portanto, da noção de imediato, a qual tem a anterioridade filosófica do ente sobre o ser, filosofia que se opõe à ontologia moderna, pois dizer que o ente só se desvela na abertura do ser é nunca estar diretamente com o ente como tal. Assim, a ideia de “contato” com a obra-de-arte contemporânea não representa o modo original do imediato, como sugere o pensamento levinasiano para o que é “Rosto”. A palavra “contato” é, já no pensamento levinasiano, tematização e referência a um horizonte. Dessa forma, a relação com o imediato é, para Levinas, o “frente-a-frente”. Por isso, com o que é “Rosto” estamos sempre frente a frente, e não no contato. Na arte contemporânea partimos desse lugar não

estamos nunca no contato de entrelaçamento, mas no “frente-a-frente”. Levinas propõe a ideia de “Rosto” para fugir de qualquer noção que insinue a possibilidade de captar o ser na condição de um “absolutamente Outro”, cuja integração com o “Eu” seria uma crueldade desde que ignora o “Outro” como tal, submetendo-o aos prazeres do “Eu” (do “Mesmo”).

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

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

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

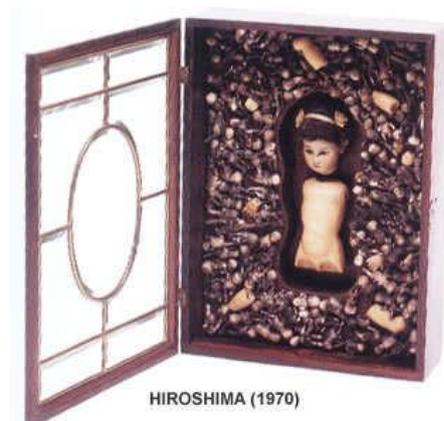


Figura 1 - *Hiroshima* (1966-72) - Assemblage de Farnese de Andrade

Esta obra perturba uma identidade, um sistema, uma ordem, pois não respeita limites ou regras. Ela possui uma afinidade com a perversão, desde que há como fazê-la objeto de nosso conhecimento, ou seja, não há como reduzi-la à medida de nosso olhar que “contempla”. Como “Infinito”, essa obra nos provoca e torna-se “Desejo” pelo que provoca. Fascina pelo horror que causa e pela forma que apresenta. O “Desejo”, conceito levinasiano gerado no “frente-a-frente” com a assemblage, faz com que adotemos *um pensamento que pense sempre mais do que pode pensar*, um pensamento que mais questiona do que resolve, mais se angustia do que se acalma. O “Desejo” que desperta o “Infinito” reconhece que o real não deve determinar-se apenas na sua objetividade histórica, nos relatos, nas teorias, nas biografias, mas a partir principalmente do segredo (do murmúrio do ser) que interrompe a continuidade do tempo histórico e confere ao real um tempo sem tempo.

Em *Hiroshima* o testemunho é um desafio, é o próprio “Infinito”. O testemunho, portanto, permanentemente em relação ao abismo e por não ser um simples relato, fala muito mais do que pode falar, é o transbordamento, ultrapassa o individual. Há uma “outridade” nessa assemblage que nem o artista domina totalmente. Isso nos faz lembrar a frase de Elie Wiesel, citada por Shoshana Felman (apud SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 71): “Eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam, mas sim para que vocês saibam que vocês nunca o conhecerão”. É com essa ideia de testemunho que estamos concordando, o testemunho como o inexprimível, como “Rosto” do “absolutamente Outro”. *Hiroshima* faz um caminho obscuro na fragmentação nos objetos ofendidos pelo fogo e pelas fendas, que, aparentemente desconectados, omitem o seu destino final. O que testemunha *Hiroshima*? Esta obra de arte atesta que nem sempre a capacidade de testemunhar é possível diante do trauma, que o silêncio não implica em emudecer, já que o que se faz murmúrio é a sua condição suprema de possibilidade. O “frente-a-frente” com *Hiroshima* é o terror imediato, o qual impede toda uma apreensão, é a comoção do caos. O “Rosto” é esse lugar movediço que a obra sugere, morada do “Infinito”, na dissimulação (equivoco), na ausência de coerência, no “aberto” para a morte, para a “outra noite”. *Hiroshima* é uma obra “fracassada”, “errante”, “testemunho que não fala claramente de fatos”, “Infinito”, características da expressividade do “Rosto” diante da qual, como diz Levinas, “já não posso poder”.

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

Farnese faz o que Blanchot diz ser necessário a todo artista, ou seja, viver no dia e trabalhar para o dia. Porém, Blanchot (1987, p. 170) diz que “trabalhar para o dia é encontrar, no final, à noite, é fazer então da noite a obra do dia, fazer dela um trabalho, uma morada, é construir a toca – e construir a toca é abrir a noite à outra noite”. Farnese soube, a nosso ver, correr o risco de entregar-se ao não – essencial. Soube ouvir o eco de seus próprios passos, porém “o eco é-lhe devolvido como imensidade sussurrante, rumo ao vazio, e o vazio é agora uma presença que vem ao seu encontro” (BLANCHOT, 1987, p. 169). Essas assemblagens são vestígios deixados na aparência do desaparecimento do que se faz murmúrio incessante, o “Há”, a morte. Na assemblage chamada *Sem Título* (1986), ilustrada na Figura 2, Farnese funda a experiência com o inominável. Não é de se estranhar que ele próprio a denominou *Sem Título*, mas não é a ausência de título conferida pelo artista que a faz inominável, mas sim a sua presença como “Infinito”.



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

A referida obra é em si mesma um recuo do mundo, pois dele conserva o “murmúrio” e o fracasso do artista na tentativa de dizê-lo. *Sem Título* (1986) apresenta uma canoa dentro de um armário. Será? Ou algo além disso?

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

Somos confrontados pelo inesgotável, pelo excesso. Farnese cumpre o que Blanchot (1987) diz fazer todo artista comprometido com a profundidade. O artista faz a sua morada na ausência de Deus e de deuses, nesse lugar onde a arte é pura ausência de respostas. Vamos, assim, ao insondável pela arte, da mesma forma que vamos ao insondável pela morte, pois, se a morte nos deixa atônitos por ser essa impossibilidade absoluta, desde que somos desarmados de todo *a priori*, a arte, por sua vez, não nos coloca em situação diferente. Ela nos joga violentamente no abismo.

As assemblagens de Farnese de Andrade são a própria ausência de obra, é a “desdobra”, o centro descentrado, o que chamamos “Infinito”. A infinitude da assemblage é promotora do exercício da transgressão, que é, segundo Bataille (2004, p. 31), a relação com o erótico. Para o autor, o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas, ou seja, dessas formas da vida social que fundam a ordem e estão aí para confirmar os fundamentos. Assim, por excelência, o campo do erotismo é o campo da violência, o campo da violação geradora do “Infinito”, que nos faz lembrar nas obras de Farnese a madeira ultrapassada pelos parafusos enferrujados, as bonecas fragmentadas incineradas uma a uma, a transgressão lenta, silenciosa ou, ainda, as fotografias aprisionadas

pela resina. Farnese arranca o ser da descontinuidade e faz dele morte, e isso é violento. Faz o gesto da *morte* que, segundo Bataille (2004, p. 28), arranca-nos da descontinuidade e “arranca-nos da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos”, sendo a própria violência.

É o abismo insuprimível, objeto que vai em busca da nostalgia perdida. Ou seja, a obra caracteriza essa continuidade do ser que os homens buscam, seres descontínuos, “indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível”, mas que têm “a nostalgia da continuidade perdida”. São seres que suportam mal a situação que os sujeita à individualidade do acaso, à individualidade perecível, e, ao mesmo tempo, são seres que têm o desejo angustiado da duração deste perecível, seres que têm a obsessão por uma continuidade primeira que os religa ao ser, segundo o conceito de Bataille (2004, p. 26). Assim, talvez possamos dizer que nas assemblagens de Farnese de Andrade o que está sempre em questão como transgressão é essa substituição do isolamento do ser, a substituição de sua descontinuidade por um sentimento de continuidade profunda que é o que, de acordo com Bataille (2004), está sempre em jogo no erotismo.

A “outridade” no Êxodo: fotografias de Sebastião Salgado

Para Levinas, o que se faz ético na obra-de-arte é essa impossibilidade de vir à luz que se põe no “frente-a-frente” com ela. Trata-se de uma ética da desobediência do “Outro” em vir à luz, de uma negação. Ou seja, falamos de uma ética que não pode, de modo algum, significar a habitual filosofia moral, pois o “Outro” na ética levinasiana nos obriga sem saída a colocar-se em seu lugar nunca para suplantá-lo, mas para sofrer com ele, para ser seu refém. Trata-se da ética em que não há a legislação nem do “Eu” nem do “Mesmo”, um lugar de resistência que revigora o terceiro levinasiano pensado como justiça. Há, então, uma ética no que transgredir, na resistência do “Outro”, que se torna essencialmente e radicalmente ético justamente porque transgredir. Legislam aí as leis do *impossível*, lugar onde o possível torna-se a negação da ética, ou seja, o impossível dês-posiciona e desconstrói o absoluto. A arte passa a dar voz ao “Outro” como gesto ético,

tornando-se ela própria um “absolutamente Outro”, como fundador de uma impessoalidade que está fora do nosso espaço, do nosso tempo, do nosso controle.

A arte é, a partir da ética assim pensada, significância por excelência. Ao estar frente a frente com a arte como “Infinito”, não temos a ética como algo que se impõe a uma consciência já constituída, mas, ao contrário, o que nela se faz “Infinito” precede a consciência. Isso é possível pela ausência da comunhão intencional ao mesmo ser, na mesma natureza. A partir de Levinas, observamos que não é a subjetividade o fundamento último do pensamento e da ação.

A consciência tem como base a ética, que está além do ser e que a constitui. A subjetividade, então, está como que já habitada pelo “Outro”, pela “outridade”. Assim, nossa experiência torna-se invariavelmente transcendência (movimento e transitividade), movimento em direção ao “Outro”, e vamos para além do cognoscível. A partir de então, o único movimento que sustenta a relação com a arte (com o “Outro”) é o “Desejo”, a paixão, o desejo metafísico. O “Desejo” movimenta essa experiência, pois já não somos mais movidos pela compreensão, a qual passa a ser da ordem do desejo, da paixão e da fascinação. O “Desejo” é campo de força, campo de atração que não possibilita o desligamento do que é fascínio. Esse fascínio pertence ao campo do que é ético.

Considerando as suas inclusões no campo da arte, pretendemos ampliar esse campo tendo em vista o problema da ética a partir da imagem na contemporaneidade. Para tanto, parecem-nos fecundas as imagens fotográficas de Sebastião Salgado, nas quais encontramos um espaço de “estranhamento” ou desconforto de um mundo caracterizado pela marginalização. Essas fotografias são um “Infinito” ético à medida que, ao projetarem a transcendência do “Outro”, do humano, transformam-se em obra-de-arte e como tal, em expressividade e significância de “Rosto”. Nas fotografias de Sebastião Salgado há o “balbuciar” da voz da alteridade marginalizada. Daí resulta que o que buscamos compreender como ético na imagem, ou seja, essa força estética dialógica, é o que nos atrai pela relação assimétrica da relação entre o “Eu” e o “Outro” e que nos convoca para uma responsabilidade infinita. Isso porque o assunto ligado à ética é um assunto totalmente meu, e não um assunto de um “Eu” hipotético. Na arte fotográfica de Sebastião Salgado, vemos a nudez do “Rosto” que se põe isenta de qualquer

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



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

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

não apresentam. O “Desejo” é fruto de uma resistência ética que se instala pelo fracasso do fotógrafo.

A possibilidade da ética está centrada na deposição do “Eu” (na heteronímia) do fotógrafo. Dessa forma, o sentido não está no ser, mas no movimento de transcendência que o “Eu” faz em direção ao “Outro”. A transcendência não é apenas uma visão do “Outro”, é doação pelo “Desejo”, abertura para o “Infinito” que é o “Outro”. É na abertura ao transcendente pelo “Desejo” que transpomos os horizontes do ser e o poder da intencionalidade. A ética é, aí, ponto de partida, e não ponto de chegada. Na abertura para o “absolutamente Outro” que a arte realiza e onde se vislumbra a relação de alteridade por excelência, a ética está no “estranhamento” como resistência do que se faz expressividade no “Rosto”. Aqui fica estabelecido, sem grandes estruturas teóricas, mas na simples nudez do “Rosto”, o fato de que a ética não está na infinidade de normas a seguir, mas no “para além” de qualquer sentido, nessa “assimetria” em que acontece a relação com o “Infinito” do “Rosto”.

As imagens de Salgado jamais podem ser vistas como tema. Elas são, nessa proposta, significância ética, desde que atribuímos a elas a infinitude do “Rosto”. A imagem “diz” apenas *eis-me aqui*, nunca é um des-velamento, questão inerente à sua natureza de imagem. O *eis-me aqui* é o espaço por onde o “Infinito” se põe na relação, mas sem se deixar ver, visto que a sua essência é não ser tematizável. Nas fotos vemos realizada a nudez do “Rosto”, que põe o “não matarás” e depõe a autoridade do “Eu”. Põe de forma espontânea uma intimação justa à responsabilidade, num espaço onde o “Outro” nas imagens é, de imediato, aquele pelo qual eu sou responsável. Ou seja, não me preocupo com o “Outro” em relação a mim. O fotógrafo marca, no fracasso, a sua responsabilidade pelo “Outro” e nos confere ainda essa sociabilidade com relação ao “Outro”.

As imagens de Salgado nos inferem o respeito a outrem como princípio inerente à sua existência e também dão testemunho do “Infinito”, em que o conceito de testemunho, segundo Levinas (2000a, p. 99-101), implica “um modo de revelação, mas esta revelação não nos dá nada [...]. O testemunho ético é uma revelação que não é um conhecimento”. É a própria impossibilidade de trazer à luz qualquer testemunho. Daí o “fracasso” como êxito nas imagens de Sebastião

Salgado *Êxodo*, nome da exposição de Salgado, significa a saída de “uma casa” para iniciar a busca de uma “casa nova”. Significa transcender, ir ao encontro do desconhecido. No êxodo contemporâneo de Sebastião Salgado há um povo em busca de uma Terra Prometida, um povo que diz *eis-me aqui*. Uma história parece repetir-se, um Abraão desconhecido faz do êxodo um “Infinito” ético. São imagens dos “Outros” e que, portanto, caracterizam uma imagem “Outra”, um enigma dos que estão caminhando sempre em busca do nada. No êxodo se realiza o mistério do “Outro”. *Eis-me aqui* em êxodo, sou o caminhante sempre caminhante, numa relação irreduzível com a terra, o “sem-lugar”, o sempre sem verdade.

As imagens instauram a ideia de “Infinito”, a relação com o “Outro” como diferente. Quem é esse “Outro”, que não tem ponto fixo, não tem identidade, sem “Rosto”, “sem lenço e sem documento” (na fala do poeta)? Quem é esse “Outro” cuja “pátria” é um lugar nunca presente? Desse “Outro” que aí se faz imagem da infinitude nada podemos dizer. O fotógrafo fracassa porque o que testemunha resiste à tematização, porém *dá* testemunho, embora nenhuma presença ou atualidade é capaz de fazê-lo. Há ali o vestígio, os vestígios na luminosidade da foto, no olhar sutil roubado pela lente, nas vestes que emolduram os corpos. Tais corpos por sua vez parecem não deixar marcas nos espaços por onde andam, pois caminham sem contar o tempo, vivem num “tempo-sem-tempo”. Caminham sempre no espaço do “sem-tempo” e no espaço do desvio. O “Outro” aqui investe no mistério, torna-se ético. É essa a questão primordial para a ética levinasiana: o desejo por uma identidade secreta que se faz impossibilidade ética, em que a existência não é mais o reduto do ser, mas um lugar completamente “fora” de nosso domínio. Tudo está no espaço do êxodo, no “sem-tempo” do tempo. Podemos ter nas fotografias de Salgado uma experiência diferente que, sendo neutra, convoca uma relação com a alteridade radical que se exprime por parâmetros outros, numa outra espacialidade e numa outra temporalidade. Ali no “frente-a-frente” com o “Outro” já não estamos mais num confronto de poderes, desde que a proposta ética reverte o poder em respeitabilidade.

Estamos diante da arte como alteridade radical. Ser responsável nessa ética é abrir-se passivamente, abnegadamente, para a insondável morte e para o sofrimento do “Outro”, uma ética que não considera o “Outro” como espírito, mas como corporeidade e carne: exterioridade que não está no espaço, que não é

intencional nem está antes do espaço *a priori* (espaço kantiano), mas que é a própria origem do espaço. A arte como alteridade radical é, então, aquela que nos desarma de todo poder de interpretação e que nos faz ser um “aí do Outro”, antes da relação Eu–Tu, e, ao mesmo tempo, antes de se ver tomado pela súplica do “Outro”. Sebastião Salgado é “carne” que se movimenta para atingir o que vê, ele vê o que seu “olhar” deseja, ou seja, vê a medida dos deslocamentos de seu corpo em que as visibilidades são traduzidas. Essa visibilidade, por sua vez, não é uma prévia operação do pensamento como apropriação do mundo.

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

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

- _____. **La bestia de Lascaux.** El último en habla. Madrid: Tecnos, 1999.
- _____. **A parte do fogo.** Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- COSAC, Charles. **Farnese (objetos).** São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- KRISTEVA, Julia. **Poderes de la perversión.** Buenos Aires: Talleres Gráficos, 1988.
- LEVINAS, Emmanuel. **La realidad y su sombra.** Libertad y mandato, transcendência y altura. Madrid: Trotta, 2001.
- _____. **Totalidade e infinito.** Tradução José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2000a.
- _____. **Ética e infinito.** Lisboa: Edições 70, 2000b.
- _____. **Emmanuel Levinas.** Sobre Maurice Blanchot. Edición de José M. Cuesta Abad. Madrid: Trotta, 2000c.
- _____. **Dios, la muerte y el tiempo.** Madrid: Cátedra, 1998a.
- _____. **Da existência ao existente.** Tradução Paul Albert Simon e Lígia M. C. Simon. Campinas: Papirus, 1998b.
- _____. **Entre nós.** Ensaio sobre a alteridade. São Paulo: Vozes, 1997.
- _____. **El tiempo y el outro.** Barcelona: Paidós, 1993.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio; NESTROVSKI, Arthur (Orgs.). **Catástrofe e representação.** São Paulo: Escuta, 2000.

Alberto Amaral

Mestre em Psicologia Social UFFPA/UFRJ. Atuando principalmente nos estudos de Filosofia da Arte, Estética e Psicanálise. Atualmente desenvolve estudos sobre Arte, Corpo e Erotismo em artes plásticas contemporâneas e obras literárias. Pesquisador do Núcleo Interdisciplinar Kairós – Arte – Pensamento e do grupo Arte - Corpo e Imagem.