

A IMPORTÂNCIA DO SOM E DO OUVIR EM NIETZSCHE E LEVINAS

THE IMPORTANCE OF SOUND AND OF LISTENING IN NIETZSCHE AND LEVINAS

*Romulo Alessandro Ribeiro*¹

Resumo: O presente trabalho visa explorar a dimensão do som e do ouvir na perspectiva de dois filósofos cujo pensamento é tão original quanto distante um do outro. Num primeiro momento buscamos estabelecer a importância do som e da audição em Nietzsche através dos conceitos de apolíneo e dionisíaco situados no cerne do problema estético da tragédia grega apontando também resquícios dessa dinâmica em obra posterior, especificamente, “A gaia ciência”. Num segundo momento, exploraremos o tema no pensamento de Levinas articulando as noções de som e audição com sua proposta ética salientando como o ouvir o apelo do Outro é condição para o acolhimento da alteridade.

Palavras-chave: Nietzsche. Levinas. Apolíneo. Dionisíaco. Obra. Som. Ouvir.

Abstract: The presente work aims to exploit the dimension of sound and listening in the perspective of two philosophers whose thought is as original as it distant from each other. At first, we sought to establish the importance of sound and hearing in Nietzsche through the concepts of Apollinian and Dionysian situated at the heart of the aesthetic problem of Greek tragedy, also pointing out remnants of this dynamics in later work, specifically “The Gaia Science”. In a second moment, we will explore the theme in Levinas’s thought by embodying the notions of sound and hearing with his ethical proposal, emphasizing how listening to the Other’s call is a condition for the reception of otherness.

Keywords: Nietzsche. Levinas. Apollinian. Dionysian. Work. Sound. Hear.

Introdução

Empreender um estudo buscando encontrar relações entre dois pensadores tão distintos e até mesmo distantes é uma tarefa difícil, podendo ser considerado, inclusive, um empreendimento inócuo e estéril. A mencionada distância não diz respeito apenas ao espaço de tempo cronológico existente entre Nietzsche e Levinas, mas sobremaneira, à distância que separa as intenções e o conteúdo próprios de cada pensamento.

Uma breve excursão pela obra desses dois pensadores é suficiente para evidenciar o quão distintas – ou mesmo antagônicas – podem ser suas filosofias. Basta lembrar, por exemplo, que Lévinas é um filósofo judeu. Não apenas que tenha origem judaica, mas principalmente, que mantém elementos da tradição judaica permanentemente presentes no horizonte de seu pensamento. Nietzsche, por seu turno, é

¹ Universidade Federal de São Paulo. E-mail: romuloaribeiro@gmail.com

crítico do judaísmo – e dos judeus² – a quem responsabiliza, ao menos, por ter produzido o cristianismo e sua moral, aos quais tanto repudia.

Nesse aspecto ainda, Levinas é um moralista, isto é, tem como ambição filosófica estabelecer um princípio norteador para as relações humanas tomando como ponto de partida e de chegada o outro ser humano, a Alteridade por excelência, apoiando-se, entre outras coisas, nos ensinamentos do judaísmo. Nietzsche, por outro lado, é crítico fidalga da moralidade – ou seria antes do moralismo? – a qual entende como um entrave ao impulso criador do homem, limite (auto) imposto ao pensamento e à ação que nega a vida, plena de prazeres e desejos, sobretudo da moral cristã – herdeira do judaísmo – e seus ideais ascéticos.

Embora não esgote o tema, isso já é suficiente para evidenciar o contraste existente entre o pensamento dos dois filósofos, o que coloca em dificuldade aqueles que pretendem estabelecer algum tipo afinidade entre eles. Como consolo, temos o fato de que não somos os primeiros a intentar tamanha façanha³, o que nos mostra que ela seja ao menos possível.

Dito isso, fica ainda a pergunta: O que, afinal, resta como possível ponto de contato entre ambos? Arriscaremos, ao longo desse percurso, dar uma resposta a essa pergunta nos valendo do tratamento dado às noções de *visão* e *audição* subjacentes a certas reflexões tanto em Nietzsche quanto em Levinas.

Não se trata, por certo, de rastrear as conexões internas em ambos os pensadores, tentando mostrar algo como uma antecipação das reflexões de Levinas em Nietzsche, ou ainda, certa apropriação levinasiana do pensamento nietzschiano. Isso sim seria inócuo e estéril, além de fugir completamente às modestas pretensões desse estudo. O que tentaremos, portanto, será uma abordagem paralela das duas filosofias tendo como fio condutor a compreensão de que o elemento sonoro e, por consequência o ato de ouvir, tem certa prioridade em relação ao elemento visual (imagem).

Em Nietzsche pensamos extrair essas conclusões do tratamento que ele dá ao elemento *dionisíaco* presente na natureza, manifesto através da música em sua relação com o *apolíneo* atrelado à construção de imagens e conceitos, estendendo nossas análises a movimentos de momentos posteriores de seu pensamento em que essas

² Não pretendemos aqui cair no absurdo de defender um antissemitismo da parte de Nietzsche. Sabemos que a confusão gerada por alguns intérpretes se deu por conta da manipulação posterior de seus textos pelas mãos de sua irmã, esta sim afeita aos ideais antissemitas do Nacional Socialismo emergente.

³ Temos em mente a coletânea de artigos organizada por Jill Stauffer e Bettina Bergo, intitulada: *Nietzsche and Levinas: After the Death of a Certain God* (New York: Columbia University Press, 2009), que não utilizaremos aqui, mas nos parece pertinente mencionar.

considerações aparecem com outra tonalidade. Em Levinas, analisaremos sua tematização do ver e do ouvir nas reflexões sobre a linguagem e o Rosto, sobretudo, na obra *Totalidade e Infinito*, mas também remetendo a trabalhos anteriores que nos oferecem um tratamento do som atrelado à linguagem e a voz.

Tragédia: a música dionisíaca em imagens apolíneas

Em *O nascimento da tragédia* – obra símbolo da chamada primeira fase de sua filosofia, de cunho marcadamente metafísico devido à inspiração shopenhaueriana e wagneriana que a move – Nietzsche descreve o dionisíaco e o apolíneo como duas forças naturais em constante tensão. O que nos chama a atenção em suas análises é o modo como tais descrições estão sempre acompanhadas de certa oposição entre o elemento sonoro e visual, característicos da receptividade desses elementos.

Certamente, Nietzsche não se expressa explicitamente nesses termos, nem faz da mencionada oposição entre som e imagem algo central ao desenvolvimento de suas análises, contudo, é perceptível que em diversas passagens onde descreve a oposição entre o apolíneo e o dionisíaco utiliza noções que remetem ao som e à imagem. Ainda que isso ocorra apenas para efeito de contraste, a recorrência dessas noções sugere certa prioridade do elemento sonoro em relação ao visual derivada, obviamente, de certo privilégio do dionisíaco em relação ao apolíneo.

Já no começo da obra supracitada, Nietzsche coloca o impulso apolíneo em relação ao artista plástico, produtor de figuras, imagens, e o dionisíaco à música, arte não-figurada, estabelecendo que esta última não se trata de uma arte ancorada na imagem, sinalizando ao associá-la à música, sua relação com o som e, por extensão, com a audição. (NIETZSCHE, 1992, p. 27)

O dionisíaco nessa fase do pensamento de Nietzsche representa o que há de mais fundamental na natureza, desse modo, conectar-se a ele equivale a conectar-se com a essência da realidade. Essa conexão não se dá cognitivamente, mas por aquilo que Nietzsche chama de êxtase, algo arrebatador produto do contato do indivíduo com a música dionisíaca que o conduz à unidade com o Uno-primordial.

Ele reconhece que há uma música apolínea, ou ainda, que entre os gregos ela fosse tomada em alto grau de elevação como arte atrelada aos estados de ânimo apolíneos tais como medida, equilíbrio, etc. No entanto, essa música soa algo inatural uma vez que encobre o estado dionisíaco, essencialmente musical, tornando-a – a

música apolínea – nada além de uma arquitetura em sons, isto é, construção de imagens por meio de sons apenas insinuados. (NIETZSCHE, 1992, p. 34)

Assim compreendida, a arte apolínea, incluindo sua música, não passa de ilusão, e sua preeminência entre os gregos evidencia o “triunfo completo da ilusão apolínea” expressa em sua máxima potência na tradição homérica. (NIETZSCHE, 1992, p. 38) Não obstante sua aparência enganadora a arte apolínea cumpre um papel importante no jogo de forças que remete ao Uno-primordial, âmago da natureza que comporta os impulsos contraditórios, dionisíaco e apolíneo.

[...] a "aparência" [Schein] é aqui reflexo [Widerschein] do eterno contraditório, pai de todas as coisas. Dessa aparência eleva-se agora, qual aroma de ambrosia, um novo mundo como que visional de aparências, do qual nada vêm os que ficaram enleados na primeira aparência - um luminoso pairar no mais puro leite e um indorido contemplar radiante de olhos bem abertos. Aqui temos, diante de nossos olhares, no mais elevado simbolismo da arte, aquele mundo apolíneo da beleza e seu substrato, a terrível sabedoria do Sileno, e percebemos, pela intuição [Intuition], sua recíproca necessidade. (NIETZSCHE, 1992, p. 40)

Mas eis que o elemento dionisíaco emerge ultrapassando a barreira da aparência apolínea. A escolha das noções nesse momento é sugestiva. A irrupção dionisíaca se dá por meio do ‘tom extático’ produzindo-se como “sonâncias mágicas” que deve trazer à tona a contradição e a desmesura, características do Uno-primordial, através do som. (NIETZSCHE, 1992, p. 40)

O emergir dionisíaco que atravessa sua manifestação em aparências apolíneas tem sua gênese na poesia lírica grega. Nietzsche vê na união existente entre o lírico e o músico o momento originário em que a construção de imagens poéticas serve de veículo para o substrato sonoro que gera a música. O dionisíaco é a origem da própria música. Sendo a música oriunda do substrato sonoro dionisíaco temos, ainda que implicitamente, uma caracterização da importância da audição em sua recepção. O dionisíaco possui uma natureza sonora que apenas primordialmente pela audição se tem acesso, por isso, a essa força da natureza se pode alcançar pela música, pois se trata de uma dimensão ausente de imagens e conceitos e algo refratário a eles. É nesse sentido que interpretamos o apelo de Nietzsche a certa *intuição sonora* advinda do contato com esse elemento.

Nesse sentido, o poeta lírico se encontraria, metafisicamente, em comunhão com o Uno-primordial mediante uma espécie de excitação musical e reproduz essa

comunhão pela música. Num segundo momento, essa música seria traduzida em imagens poéticas que transfigura o estado original da excitação musical em aparência apolínea. (NIETZSCHE, 1992, p. 44) Desse modo, “o plano não-figurativo da experiência dionisíaca recebe expressão na música e, em seguida, a música é transposta para o plano das imagens apolíneas, descritas como alegóricas e simbólicas.” (CAVALCANTI, 2007, p. 188)

Essa passagem do estado dionisíaco para o reino imagético apolíneo guarda estreita relação com a união entre música e palavra correspondente ao processo de criação da poesia lírica bem como da tragédia⁴. E é justamente em um fragmento póstumo intitulado “Música e Palavra” que podemos encontrar uma caracterização mais direta do apolíneo relacionado ao elemento visual e, por contraste, o dionisíaco como elemento sonoro remetendo, portanto, à audição.

No fragmento póstumo 12 [1] da primavera de 1871⁵ ao desenrolar da reflexão sobre a linguagem, a palavra figura sempre como símbolo que indica representações de prazer e desprazer ora mais, ora menos intensificados. Os diferentes graus de prazer e desprazer são exteriorizados mediante a *sonoridade* [ton] do falante. Tal sonoridade advém de um fundamento originário comum a todos os homens que torna esse substrato sonoro acessível independentemente da distinção das línguas. (NIEZTSCHE, 2007, p.172)

Com a música tem-se a forma simbólica mais adequada de expressar essa escala de sensações de prazer e desprazer que se desenvolve paralelamente à intenção da lírica em enquadrar a música em imagens. (NIETZSCHE, 2007, p. 173) A partir dessas considerações Nietzsche pretende demonstrar que o universo da aparência é tributário do fundamento sonoro originário e não o contrário, quer dizer, que a imagem é incapaz de gerar o som, porquanto o som é que impele à construção da imagem poética pelo lírico.

É nesse ponto que o filósofo se perguntará: “Como o mundo apolíneo do olho, inteiramente imerso no contemplar, deveria poder, a partir de si, produzir o som, que decerto simboliza uma esfera que está excluída e superada justamente porque o apolíneo está imerso na aparência?” (NIETZSCHE, 2007, p. 174) Da presente questão nos interessa salientar, novamente, o teor das noções eleitas para formulá-la. Aqui Nietzsche

⁴ Cf. CAVALCANTI, A.H. Música, linguagem e criação em Nietzsche, in, *Discurso: música e filosofia*, n.37, 2007, pp. 183-199.

⁵ Texto traduzido por Oswaldo Giacoia Jr e publicado pela revista *Discurso: música e filosofia*, n.37, 2007, pp. 167-181.

liga o “mundo apolíneo” ao “olho”, órgão da visão, da contemplação, que por seus próprios poderes não poderia produzir o som proveniente de uma esfera completamente diferente e vedada ao plano da aparência.

Ao comentar, em nota, essa passagem na tradução da qual nos dispomos, Giacoia nos fornece a chave decisiva para a interpretação que aqui pretendemos. É nela que o vínculo do dionisíaco com a audição é colocado explicitamente. Segundo ele:

O universo apolíneo (do olho) e o universo dionisíaco (da audição) se dispõem, para Nietzsche, de tal maneira que ambos traduzem uma experiência fundamental do mundo pensado como Vontade. Porém, o universo da experiência musical é seguramente o mais fundamental [...] ⁶

Chamamos a atenção para o fato de que, além do elemento dionisíaco estar diretamente acoplado à noção de audição, esse universo representa algo de mais fundamental, sublinhando sua preeminência.

Faz-se necessário dar precisão ao que estamos chamando aqui de “audição”. O que está em jogo não é um “ouvir” acústico, como quando se ouve fisicamente, por assim dizer, um som, mas “uma atitude de estar à escuta”, em sentido interno, uma disposição da alma musical do artista. Há, portanto, estreita relação entre o ato criador do artista e esse ato de ouvir que pode ser aproximado daquela excitação mediante a música dionisíaca que, arrebatadora, provoca estados de ânimos específicos e transporta a uma dimensão da realidade que só por meio dela se tem acesso.

É da música que nasce a poesia lírica e, conseqüentemente, o drama que compõe a tragédia grega, tradução em imagens apolíneas do coro dos sátiros. A tragédia seria então o momento em que aquilo que era somente intuído mediante o som, portanto pela audição, se torna visível na representação teatral.

O drama se torna “a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos [...]” Ele surge quando da tentativa de apresentar o deus Dioniso como visível aos olhos incumbindo ao coro trágico a tarefa de elevar o espírito do público ouvinte ao grau dionisíaco para que, vendo o ator mascarado, na realidade, nada vejam além da figura do próprio Dioniso surgida do êxtase musical. Pois, como ele mesmo dirá, “a excitação dionisíaca é capaz de comunicar a toda uma multidão essa aptidão artística de ver-se

⁶ Cf. Revista Discurso: Música e Filosofia, nº37, p.174. (Referência completa na bibliografia.)

cercado por uma talhaste de espíritos com a qual ele, a multidão, sabe interiormente que é uma só coisa.” (NIETZSCHE, 1992, p. 61)

Essa prioridade da audição sobre a visão que subjaz à tensão apolíneo-dionisíaca presente na chamada primeira fase do pensamento de Nietzsche, reaparece, sob outras tintas, em fases posteriores. Superada a fase dita metafísica a ideia de que pela audição – ou por elementos sonoros que a ela remetem – se pode aceder a determinados âmbitos da percepção e atingir graus específicos de compreensão da realidade, ou ainda a capacidade de suscitar disposições interiores chega a ganhar até mesmo contornos fisiológicos.

Se tomarmos como objeto de análise alguns aforismos do livro “A gaia ciência”, livro este da chamada segunda fase do pensamento de Nietzsche, encontramos o elemento sonoro conjugado ao ato de ouvir apresentado sob essa ótica. No aforismo 84, ao tratar da inserção do ritmo na poesia, Nietzsche alerta para a sujeição a que o indivíduo se submete ao se deixar embalar pelo ritmo da música que ouve, pois “ele gera um invencível desejo de aderir, de ceder, não somente os pés, a própria alma segue o compasso [...]” (NIETZSCHE, 2012, p. 105)

Já nos aforismos 103 e 104 onde Nietzsche reflete, respectivamente, sobre a música e a língua alemãs, ele julga poder ouvir através da música “uma profunda inveja da *noblesse*” (NIETZSCHE, 2012, p. 120) e através de determinados sons incorporados ao modo de falar alemão, perigosos e abomináveis, algo de “sardônico, frio, indiferente, negligente” chegando até mesmo a associar esses tons da fala à construção do caráter dos indivíduos já que “adquire-se logo as palavras e locuções e, por fim, também os pensamentos desses sons!” (NIETZSCHE, 2012, p. 122)

Por fim, o aforismo 368 que retoma sua contenda com Wagner, nos brinda com uma reflexão sobre a música no plano fisiológico. Assim escreve Nietzsche:

Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas? Meu “fato” é que já não respiro facilmente, quando começa a agir sobre mim esta música; que logo o meu pé se irrita e se revolta contra ela [...] Mas também não protesta meu estômago? Minha circulação? Minhas vísceras? Não fico insensivelmente rouco, ao ouvi-la? – Então me pergunto: o que *quer* realmente da música o meu corpo inteiro? O seu próprio *alívio*, creio: como se todas as funções animais fossem aceleradas por ritmos leves, ousados, exuberantes, seguros de si [...] (NIETZSCHE, 2012, p. 243)

A passagem acima transcrita dispensa demais comentários. Cabe, portanto, apenas frisar a evidente associação da experiência auditiva da música wagneriana a diversas reações físicas decorrentes de sua audição. Claro que a crítica a Wagner embutida no aforismo vai muito além desses estados fisiológicos que sua música suscita, mas não deixa de ser curiosamente peculiar a imputação da reação fisiológica ao contato com a música o que fortalece nossa suspeita de que há, para Nietzsche, determinados âmbitos da experiência que apenas o som é capaz de nos permitir adentrar.

À escuta do apelo do Outro enquanto Rosto

Em Levinas, a reflexão acerca da visão e da audição, ou do ato de ouvir no sentido de se colocar à escuta, está atrelada aos movimentos acerca da noção de Rosto e da linguagem. É no começo da *seção III* de *Totalidade e Infinito* que encontramos a colocação em questão do papel da visão através da pergunta: “O rosto será dado à visão?” No entanto, para uma melhor compreensão da discussão se faz necessário uma breve exposição do que o levou a esse questionamento.

Voltando a movimentos anteriores no interior do texto supracitado, mais precisamente no final da *seção II, tópico E*, veremos que Levinas faz uma discussão sobre a expressão de uma interioridade por meio de sua *Obra*⁷. Se traduzíssemos essa intenção numa indagação, ela poderia ser formulada como segue: “Em que medida uma Obra reflete fielmente a interioridade de seu autor?” Ou ainda: “Em que medida se pode aceder a uma interioridade através do contato com sua Obra?”.

A título de esclarecimento, dentro do conjunto do pensamento levinasiano o termo *Obra* pode ser compreendido, grosso modo, como o resultado do *trabalho* que, por sua vez, é fruto do esforço de um ente humano em afirmar-se na *totalidade anônima do Ser* produzindo-se como *Eu* construindo-se, portanto, como *subjetividade* constituída de uma *interioridade* que o *separa* da impessoalidade do Ser⁸. Disso decorrem todas as construções humanas no seio do mundo sejam elas para fins de subsistência, de ordem intelectual ou cultural.

⁷ Utilizaremos a palavra “Obra” iniciada com maiúscula para delinear seu uso por Levinas como um conceito e distingui-lo do uso corrente que eventualmente possamos fazer da mesma.

⁸ Cf. LEVINAS, E. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980. Para um aprofundamento de tais questões recomendamos consultar, sobretudo, a *Seção I, tópico B* e toda a *Seção II*.

O que se chama aqui de “Ser anônimo e impessoal” está atrelado a movimentos realizados em trabalhos anteriores, principalmente em *De l’existence à l’existant*, texto publicado em 1947 no qual Levinas descreve o Ser como “*Il y a*” (*Há*). Perpetrando uma crítica às análises de Heidegger, mormente, as desenvolvidas em *Ser e Tempo*, Levinas interpreta o Ser como uma existência anônima, pura indefinição e indistinção que encerra todos os entes numa Totalidade. Compreendido dessa forma o Ser não possui generosidade como o *es gibt* de Heidegger, mas se configura como um sufocante aprisionamento que pesa sobre os seres. Há algo de horroroso e penoso no Ser e na tarefa de ser a que ele obriga. Nesse sentido, assumir a tarefa do desvelamento do Ser não representa o lançar-se numa aventura constituindo o modo de existir mais autêntico e mais elevado a qual o homem poderia engajar-se – como preconiza Heidegger –, mas uma árdua obrigação da qual se deseja constantemente evadir.

Não nos deteremos na discussão levinasiana do “*Il y a*” (*Há*) e suas relações com o pensamento de Heidegger. Basta-nos sublinhar que, na totalidade do Ser, anônimo e impessoal, tanto a subjetividade do Eu quanto a alteridade do Outro se diluem o que, para Levinas, inviabiliza uma relação ética e abre espaço para a assimilação e dominação. Ora, sabe-se que a relação ao Outro de modo tal que sua alteridade seja preservada em sua transcendência absoluta é o que norteia todo o pensamento de Levinas e, por isso, qualquer forma de anular ou diminuir a importância do outro enquanto Outro é imediatamente identificado por ele como violência.

É nesse sentido que, para Lévinas, não se leva a alteridade mesma do Outro em consideração ao relacionar-se com suas Obras, pois ele é algo mais do que aquilo que realiza e permanece sempre separado delas. A Obra fala de seu autor, certamente, mas não o expõe totalmente. No fundo a Obra nem sempre é fiel ao seu autor e sua existência apenas o assinala, mas não o apresenta, em si mesmo.

Mas eu não furo a crosta da separação abordando outrem nas suas obras que são, tal como as minhas, entregues ao campo anônimo [sic] da vida econômica em que me mantenho egoísta e separado, identificando pelo trabalho e pela posse, no diverso, a minha identidade de Mesmo. Outrem assinala-se, mas não se apresenta. As obras simbolizam-no. (LEVINAS, 1980, p.158)

Como mostra a citação, o Outro – a quem Levinas trata pela expressão “outrem” para indicar essa alteridade absolutamente transcendente em relação à subjetividade –

tal qual o Eu – ou Mesmo, segundo a terminologia levinasiana – constitui-se por uma interioridade que é inacessível por meio de suas realizações.

A Obra, enquanto manifesta no interior do mundo, inserida na totalidade do Ser, oferece-se como coisa e se dá ao conhecimento sensível. É apreensível, manipulável, pode ser conhecida ou compreendida e, nesse sentido, não significa por si mesma, mas tomada em sua relação com outras coisas ou, em última instância, com o Ser em geral. Contudo, a relação ética que se estabelece com outrem deve se dar a partir de uma realidade que signifique por si mesma, isto é, uma realidade cuja significação ou sentido não dependa de nada além de si mesmo e somente outrem, alteridade humana, cumpre tal exigência.

É nesse ponto que voltamos à questão levantada por Lévinas, a saber: “O rosto não será dado à visão?”. É enquanto Rosto que outrem figura como expressão de si mesmo trazendo, na sua aparição, sua significação. O Rosto corresponde à transcendência e interioridade do Outro e, portanto, é o não apreensível, não tematizável, não compreensível, em uma palavra, não captável numa visada. O Rosto está para além de todo contexto, resiste às investidas do conhecimento sensível.

Em linhas gerais, a visão é adequada à relação com as coisas porquanto através dela as coisas se tornam objetos disponíveis ao conhecimento, à disposição num horizonte pelo qual se inserem num contexto. Partindo da associação da visão com a luz que remonta a Platão – mas passa também por Heidegger – Levinas demonstra como a visão, para objetivar e apreender as coisas necessita que tais coisas tenham sido iluminadas e expostas à visão. Essa luz de que fala Levinas coincide com o Ser, ou melhor, com “Il y a”.

A luz, ao afastar as trevas e possibilitar o acesso da visão, expõe o vazio. No entanto, esse “vazio” não significa a inexistência absoluta de todas as coisas, mas a indeterminação, um existir incessante de *alguma coisa, qualquer coisa*. É nisso que a luz corresponde ao “Il y a” uma vez que, como anteriormente exposto, é ele o horizonte do Ser em geral onde os seres são indefinidos. Assim, a visão apreende os seres em sua indeterminação e os identifica, tornando-os objetos, situando-os num contexto, tornando-os familiares e desse modo, apropriando-se deles.

A visão transforma-se em apreensão. A visão abre-se para uma perspectiva, para um horizonte e descreve uma distância transponível. [...] o objeto [sic] é no fim de contas compreendido [...] levado e

referido a outros objectos, reveste uma significação em relação a outros objectos. (LEVINAS, 1980, p.171)

Por outro lado, o Rosto de outrem demarca uma distância intransponível justamente porque, embora se manifeste no horizonte do Ser, está situado alhures e está além daquilo que é possível captar pela visão. O Rosto resiste a uma “visão que apreende no horizonte” já que ele conduz a uma existência “além de todo o ser” (LEVINAS, 1980, p.171)

O Rosto, portanto, é significação, mas significação sem contexto, dirá Lévinas em outro sítio, seu sentido vem unicamente dele mesmo. Como mostra Feron, o Rosto significa, positivamente, a apresentação do Outro em pessoa, em sua humanidade essencial, na qual há uma coincidência entre o que revela e o que é revelado. (FERRON, 1992, pp.52-53). Mas, como já deve ter ficado claro, o acesso a ele não se dá pela visão objetivante.

Não mais se conformando ao modelo da visão que apreende mundo e objetos, a relação ao Outro, em seu Rosto, situa-se na linguagem. A linguagem, ou discurso, é capaz de colocar em relação com aquilo que permanece absolutamente transcendente apesar de sua entrada nessa relação. Pela linguagem não há assimilação ou dominação, não se anula a alteridade sem aniquilar a possibilidade mesma da linguagem. Isso porque a própria estrutura da linguagem requer a separação dos termos, do contrário não pode haver discurso. O discurso é o modo de relação que só é possível entre seres distintos, radicalmente separados. (Lévinas, 1980, pp.26-27) Desse modo, a linguagem supõe uma distância que pode ser percorrida por ela, mas não plenamente.

Respeitando a distância entre os termos na qual se assenta toda e qualquer possibilidade que a viabilize, a linguagem se inscreve no seio da ética, pois a separação garante a pluralidade e, somente na pluralidade qualquer linguagem tem sua razão de ser. (LÉVINAS, 1980, p. 61) Com isso, Lévinas ressalta o caráter ético residente na base da linguagem, afinal, só há comunicação (portanto, discurso) entre dois ou mais elementos fazendo-se necessária a separação que, por sua vez, é essencial a uma relação ética tal qual Lévinas a propõe. (PELIZZOLI, 2002, p. 102)

Pela linguagem outrem não me concerne como tema ou objeto de conhecimento apreensível pela visão, mas como meu interlocutor, isto é, a ele me dirijo pela fala, o solicito (LEVINAS, 1980, p.174), entretanto, outrem como interlocutor é aquele que primeiro se dirige a mim pela fala, me solicita, me convoca à responsabilidade.

O Rosto ganha estatuto de “linguagem original”, anterior a todo ato linguístico e suas estruturas de signos e símbolos. Por isso o aparecimento de Outrem em seu Rosto não será mais designado pelo termo manifestação. Em seu lugar Lévinas recorrerá ao termo Revelação. Ao revelar-se o Outro exprime a si mesmo, trazendo seu sentido. O Rosto fala, mas seu falar não implica ainda a mediação simbólica da linguagem verbal. Para Outrem que se apresenta em seu Rosto falar é sinônimo de revelar a si mesmo exprimindo-se, significando em si e por si. Isso quer dizer que, num primeiro momento, a própria aparição do Rosto, no instante mesmo de seu surgimento, já se configura como linguagem. (LÉVINAS, 1980, pp. 52-54)

A linguagem primeira, isto é, a que vem do Outro que se apresenta enquanto Rosto exprimindo-se a si mesmo, ou Revelação, expulsa o Eu de sua casa e o arranca do isolamento da separação, instaurando a socialidade⁹. (FABRI, 1997, p.93) O Eu é dessa forma convocado e, como tal, é solicitado a responder. A linguagem então ganha novo sentido pela escuta à fala de Outrem no Rosto e, posteriormente, como falar a Outrem, isto é, resposta responsável ao apelo do Rosto. (PELIZZOLI, 2002, p.106)

Mas a linguagem cumpre ainda outro papel importante na relação ao Outro por meio da voz, mais precisamente, da sonoridade da voz. Essas reflexões se encontram, prioritariamente, no conjunto de textos publicados postumamente, em especial, no volume que traz o título de *Carnets de captivité*. Ele reúne anotações de Levinas durante o período em que foi feito prisioneiro num campo de trabalho forçado na Alemanha nazista¹⁰.

A voz é o veículo pelo qual o sujeito se abre ao Outro, exprimindo-se por meio de um som individual, único expando-se, dessa forma, ao Outro. Lembrando que esse dirigir-se ao Outro é já um movimento de resposta ao chamado inicial do Rosto. Na verdade, é possível interpretar essas análises em sentido inverso, isto é, como a voz do Outro exprimindo seu Rosto. Essa interpretação torna-se plausível levando em consideração as circunstâncias sob as quais Levinas tece tais considerações sobre o som e a voz. Ele recebe sua inspiração na observação dos sons emitidos pelos companheiros no campo como, por exemplo, a respiração difícil que revela o cansaço, o peso

⁹ Cf. CARRARA, Ozanan. Linguagem e socialidade em Emmanuel Levinas, in, Síntese - Revista de Filosofia, v.39, nº123. 2012. pp. 81-106.

¹⁰ Todas as análises que se seguirão a partir daqui serão feitas com base no artigo de Silvia Richter intitulado: *Langage, son et voix dans les Carnets de captivité d'Emmanuel Levinas*. Referência completa ao fim do trabalho.

insuportável da existência sem sentido a qual estavam submetidos, tudo isso e mais, desperta para a humanidade do outro.

O interessante de se observar aqui é que não se trata da significação das palavras proferidas enquanto signo linguístico, mas de sua sonoridade. Sendo assim, não é a palavra utilizada que conduz ao Rosto, e sim a sonoridade única da voz daquele que fala. Há um *surplus* de significação nas palavras enquanto signo linguístico que é expresso justamente pela tonalidade da voz. É desse modo que o sujeito sai de si, abre sua interioridade à exterioridade do Rosto.

Existe, afirma Richte, algo como uma musicalidade na linguagem que pertence ao som das palavras que carrega em si um excedente de significação para além dos signos linguísticos colocando o sujeito à altura da responsabilidade a qual é chamada pelo Rosto de outrem.

Enfim, tentamos esboçar um possível ponto de contato entre o pensamento de Nietzsche e Levinas tomando como ponto de referência uma valorização comum em ambos os autores do elemento sonoro e do papel da audição. Reiteramos que não se trata de estabelecer um entrecruzamento de duas maneiras de filosofar tão distintas em estilo e intenção, mas de colocar em paralelo movimentos próprios de cada autor inspirados numa intuição comum que os aproxima sem deixar de respeitar as respectivas individualidades que os separa e os torna únicos.

Referências

- BURNETT, H. *Para ler o nascimento da tragédia de Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2012 – (Coleção leituras filosóficas)
- CARRARA, O.V. Linguagem e socialidade em Emmanuel Levinas, in, *Síntese*, Belo Horizonte, v. 39, n. 123, 2012.
- CAVALCANTI, A.H. Música, linguagem e criação em Nietzsche, in, *Discurso: Música e Filosofia*. Revista do departamento de filosofia da USP, nº37, pp. 183-199, 2007.
- FABRI, M. *Desencantando a ontologia: subjetividade e sentido ético em Levinas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.
- FERON, E. *De l'idée de transcendance à la question du langage: L'itinéraire philosophique de Levinas*. Grenoble: Ed. Jérôme Millon, 1992.
- KORELC, M. *O problema do ser na obra de E. Levinas*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2017.
- LEVINAS, E. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *Éthique et Infini*. 15ª ed. Paris: Fayard/France Culture, 2009.
- _____. *De l'existence à l'existant*. 2ª ed. Paris: Vrin, 2004.
- NIETZSCHE, F.W. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. 2ª ed. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Música e Palavra, in, *Discurso: Música e Filosofia*. Revista do departamento de filosofia da USP, nº37, pp. 167-181. 2007 Tradução e notas de Oswaldo Giacoia Jr.

PELLIZZOLI, M. L. *Levinas: a reconstrução da subjetividade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

RICHTER, S. Langage, son et voix dans les Carnets de captivité d'Emmanuel Levinas, *Trajectoires*. Disponível em: <http://journals.openedition.org/trajectories/1459>.

Consultado em 19 de novembro de 2018.

Recebido em: 14/01/2019

Aprovado em: 05/02/2019