

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PRISCILA LOUREIRO REIS

NA CALADA DA NOITE: SILÊNCIO

RIO DE JANEIRO
2017

Priscila Loureiro Reis

NA CALADA DA NOITE: SILÊNCIO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Jardim

Rio de Janeiro

2017

CIP - Catalogação na Publicação

R543c Reis, Priscila Loureiro
 Na calada da noite: silêncio / Priscila Loureiro
Reis. -- Rio de Janeiro, 2017.
 107 f.

 Orientador: Antonio Jardim.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação em Música, 2017.

 1. Filosofia da música. 2. Escuta e silêncio. 3.
Poética da noite. I. Jardim, Antonio, orient. II.
Título.



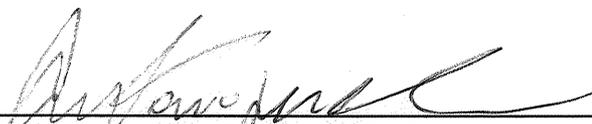
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Na calada da noite: silêncio

Priscila Loureiro Reis

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em 11 de dezembro de 2017



Antonio Jardim (UFRJ)



Celso Garcia de Araújo Ramalho (UFRJ)



Manuel Antonio de Castro (UFRJ)

AGRADECIMENTOS

Elenice Groetaers,

Elo que possibilitou novos caminhos.

Pelo oferecimento daquele encontro inaugural naquela tarde daquele mês sem o qual eu não teria iniciado este percurso.

Por se fazer presente com sua amizade, gentileza, doçura, cuidado e carinho.

Antonio Jardim,

Encontro inesperado.

A palavra falta neste momento em que tento agradecer. Isto talvez porque seja impossível mensurar minha gratidão pelo privilégio de encontrar em e com você uma via que une música e pensamento de modo a ser via marcada não pela técnica, mas pela poética, não pelo significado, mas pelo sentido.

Por me ajudar a descobrir a musa no poeta, a musicalidade da palavra e a música do silêncio, transformando meu modo de escutar a realidade e dar sentido ao mundo.

Por tornar esta trajetória tão mais leve quanto possível, contrariando, inevitavelmente, todos os padrões em sendo o próprio que é, e que jamais poderia não ser.

Manuel Antônio de Castro,

Pela abertura sempre paciente ao diálogo.

Pelo saber ofertado em seus livros, blogs e artigos que deram eco às minhas questões e que me despertaram, na calada da noite, para uma realidade plena de sentido.

Por insistir, talvez sem saber, que eu não desistisse de ler Guimarães Rosa.

Celso Ramalho,

Pela escuta atenta e pela fala atenciosa.

Às secretárias do Programa de Pós-Graduação em Música Beth e Valeria,

Pela colaboração genuína nas difíceis etapas para conclusão deste trabalho.

Carlos Alexandre Reis e Elizete Reis,

Pelo amor manifesto nos empenhos e desempenhos ofertados: doação incessante.

César Roberto Reis,

Pelo cuidado cativante e imensurável.

Terezinha Vitral dos Santos Loureiro, chamada carinhosamente de Dona Têla,

Pelas cartinhas carregadas de ternura, poesia, amor, zelo, carinho, cuidado...

Miriam, Thiago, Elizeu e Camilla,

Pelas tentativas incansáveis de nos superarmos e nos descobrirmos.

Pelo apoio, incentivo e torcida.

Sandra Mara Souza,

Pelas importantes, instigantes e provocantes questões que nortearam parte do processo de descobrimento e desencobrimento de quem sou.

Ulisses Nogueira e Ivan Moreira.

Pela parceria nos dobramentos e desdobramentos necessários para que eu pudesse cursar as disciplinas no mestrado.

*Rafael, André Borges, Thay, Geovanna, Diogo, Elodie, Marcinha, Silvana, Cris, Camila, Gretel, Samuel, Patrícia, Artur, Marcus, João, Alberto, David, Henrique, Wallace, João Daniel, Vinicius, Raquel, Eliete, Luís, Daniele, Reinaldo, Patrick e todos os demais colegas cujos nomes agora me escapam da memória,
Pelas aulas e encontros calorosos e instigantes.
Pelo compartilhar das questões.*

*Priscila Alencastre, Camila Pereira, Fabiana Doria, Álvaro Carrielo, Rodrigo Alencastre e Zeca Dolores,
Pelo privilégio de partilhar sonhos e realizações na, com e pela música.
Sobretudo, pela amizade.*

*Dina Fernandes,
Pela preciosa amizade.*

*Dina Fernandes, Aline Pessoa, Monica Bordalo, Rodrigo Bordalo, Fernando de Oliveira, Célia Peçanha, M^a Goret das Neves, M^a dos Anjos e Leila dos Santos,
Por partilharem e compartilharem comigo a experiência com o Sagrado.*

*Ao Real,
Mistério profundo,
Enigma Sagrado,
Por me fazer doação de ser: toda minha gratidão.*

Música Surda

Música: Antonio Jardim

Poema: Dante Milano

Como num louco mar tudo naufraga.
A luz do mundo é como a de um farol
Na névoa. E a vida assim é coisa vaga.

O tempo se desfaz em cinza fria.
E da ampulheta milenar do sol
Escorre em poeira a luz de mais um dia.

Cego, surdo, mortal encantamento.
A luz do mundo é como a de um farol...
Oh! Paisagem do imenso esquecimento.

RESUMO

REIS, Priscila Loureiro. **Na calada da noite: silêncio.** Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Pensar no dizer pronunciado pela música é percorrer os caminhos que unificam pensamento, escuta e sentido. Pensar a música enquanto constituição inaugural do mundo e, por isto, geradora de sentido, é concebê-la junto à emergência do real que se dá no acontecimento da verdade como velar desvelante. A articulação da música com esta tensão de recolhimento e anúncio se dá em unidade com o silêncio: condição de possibilidades e para possibilidades de uma escuta que ausculta linguagem no cuidado de atender e corresponder ao imperativo vital de uma fala inaugural. É o apelo ofertado pelo real na procura do homem pelo sentido de ser. Na calada da noite o homem se depara com a sua finitude e decide recusar todos os ditames impostos pela cultura da funcionalidade técnico-científica que tenta cada vez mais automatizar, homogeneizar e padronizar sentidos e visões de mundo. Despertado para uma realidade misteriosa que nunca se ausentou, pode o homem se encantar com a palavra poética pronunciada pela voz das musas, das crianças e dos poetas, escutando na noite a musicalidade do silêncio que compõe o ser. A metodologia escolhida para o desenvolvimento deste trabalho foi a fenomenologia hermenêutica em diálogo principalmente com o pensamento de Martin Heidegger.

Palavras-chave: Filosofia da música. Escuta e silêncio. Poética da noite.

ABSTRACT

REIS, Priscila Loureiro. **In the quiet night: silence.** Dissertation (Masters in Music) – Music School, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

To think of the pronounced saying of music is to walk the paths that unify thought, listening and meaning. To think of music as the inaugural constitution of the world, and therefore, the generator of meaning, is to conceive it together with the emergence of the real that takes place in the event of truth as a veiling of revelation. The articulation of music with this tension of recollection and announcement takes place in unity with silence: condition of possibilities and possibilities of a listening that auscultates language in the care of attending and corresponding to the vital imperative of an inaugural speech. It is the appeal offered by the real in the search of man for the sense of being. In the dead of night the man is faced with his finitude and decides to reject all the dictates imposed by the culture of technical-scientific functionality that tries to increasingly automate, homogenize and standardize world views and visions. Awakened to a mysterious reality that has never been absent, man can be enchanted by the poetic word spoken by the voice of the muses, the children and the poets, listening at night to the musicality of the silence that composes the being. The methodology chosen for the development of this work was the hermeneutic phenomenology in dialogue mainly with the thought of Martin Heidegger.

Keywords: Philosophy of music. Listening and silence. Poetic of the night.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 DA UNIDADE DO SER	13
1.1 PARA ALÉM DA FUNCIONALIDADE	22
1.2 LUGAR DE ESCUTA	29
1.3 À ESCUTA DE <i>LOGOS</i>	39
2 DA UNIDADE DO MISTÉRIO	47
2.1 O DIZER SILENCIOSO DO MITO	47
2.1.1 O mistério da palavra	49
2.1.2 Palavra e mito	60
2.2 NA CALADA DA NOITE	70
3 DA UNIDADE DO ENCANTO	77
3.1 MUSA, MÚSICA E MEMÓRIA	77
3.2 SENTIDO E MUSICALIDADE	82
3.3 DA ESPERA PELO INESPERADO	91
CONCLUSÃO	98
REFERÊNCIAS	103

INTRODUÇÃO

Quando eu era mais nova, lá pelos tempos de criança, ficava me perguntando como será que era não ser. E eu achava que não saberia nunca, pois sendo um ser que era, jamais poderia saber o que era não ser. Alguns anos depois, talvez nos mais sombrios da minha vida, experimentei o vazio da minha existência e senti o que outrora havia achado ser uma impossibilidade. Tenho ainda registrado minhas próprias palavras num antigo diário: “sinto que sou um ser que não é. Sinto que não sou. E essa dor é maior do que a dor de saber que sou.” Acredito que tais pensamentos ecoam o que de algum modo perpassa a existência humana na procura por sentido e procurar por sentido é necessariamente pensar o ser.

Na trajetória da Cultura Ocidental, o pensamento do ser é um andarilho. Nasce bem antes das bases filosóficas metafísicas, lá onde o poeta-cantor, encantado pelas musas, cantava a memória de um saber gerador, sobretudo, de sentido. Assim o ser era pensado e cantado nos mitos: memória que gerava memória; saber que gerava saber; sentido que gerava sentido; música. No pensamento mítico é a música, em seu mais alto grau de realização, que desencadeia e instaura realidade, manifesta o ser e estabelece sentido. Na musicalidade da palavra poética a memória torna a palavra profética porque retira passado e futuro do reino noturno do esquecimento e torna-os presença. No mito a palavra é poderosa não porque tenta representar o mundo, mas porque pode apresentar o mundo e “decidir quais possibilidades nele se oferecerão em cada caso ao homem.” (TORRANO, 1992, p. 31). No canto divino que celebra o sagrado ser dos imortais sempre vivos, o homem não ousa se colocar no controle do real, pois entende que o real é proveniente do sagrado, o que faz eclodir e instaurar realidades: algo inexplicável, insondável, misterioso, mas jamais irreal. O mito deixa mostrar o que se desvela a partir do que estava velado sem deixar de invocar, convocar e evocar o que se mantém velado, a partir do que se desvela. O pensamento mítico dá, assim, voz ao silêncio: voz que canta *phýsis*, movimento inaugurador de realidades; voz que canta *alétheia*, dinâmica de encobrimento e desencobrimento; voz que canta *logos*, recolhimento das diferenças como força de reunião de contrários. A voz do silêncio compõe assim a musicalidade do ser.

Do pensamento mítico para o pensamento filosófico ocidental inicia-se um salto. A distância do salto aumenta na medida em que tentando pensar o ser, o pensamento se distancia do ser. Mas será possível distanciarmo-nos do ser? Não está o ser presente em tudo o que somos e não somos, em tudo e que fazemos e não fazemos, em tudo que pensamos e não pensamos? Assim é o ser, condição de possibilidades e para possibilidades. Porém, a tentativa iniciada pela filosofia ocidental em apreender o ser pela enunciação propositiva deixa de ser

uma tensão entre velamento e desvelamento e torna-se um procedimento lógico-racional. De essência de todo e qualquer agir, o ser é reduzido a um verbo de ligação que adéqua sujeito a predicado. Na instância predicativa, o real já não mais é apreendido pelo que deixa (e não deixa) mostrar de si mesmo, mas pelo que o homem decide ser seus atributos e qualidades. A palavra vai gradativamente perdendo o vigor de sua musicalidade plena de sentido para se transformar em representatividade carregada de significação. Poesia, assim como música, pintura, dança e qualquer outro tipo de manifestação artística deixa de ser o “pôr-se-em-obra da verdade” (HEIDEGGER, 2010, p. 97) e passa a ser meio de expressão e comunicação humana. Como que em uma dança das cadeiras, o ser vai perdendo lugar para a ciência e a técnica que, tornadas imperatrizes, imperam na busca por uma verdade que possa ser apreendida com base no cálculo e na razão. Se outrora a questão essencial era movida pelo mistério sagrado na busca de como se configurou e ordenou o mundo, parece que agora a questão se resume a o que é que a vida vale, um valor medido pela utilidade e funcionalidade que a tudo submeteu.

A procura pelo sentido do ser na funcionalidade parece vã. Pressionado pela lógica de mercado e consumo a ter de produzir cada vez mais num espaço curto de tempo, o homem vai tendo seus sentidos embotados. Já não mais vê, escuta e percebe o real desde como o próprio real se deixa mostrar e dizer, mas tenta o homem decidir como, quando, em que medida e a causa pela qual o real se manifesta. Na tentativa insana de controlar o incontrolável, o homem tenta se apossar do real como um bicho selvagem que abocanha sua presa. Neste caso, o predador se alimenta com o sabor da vitória, porém, ao tentar sujeitar o real, tudo o que o homem obtém é a ilusão de controle. Enquanto não assume os riscos de sua própria existência e reconhece, como Guimarães Rosa, que “viver é muito perigoso” (ROSA apud CASTRO, 2011b, p. 125), vai o homem vivendo sem apropriar-se da única coisa que poderia se imbuir de apropriar: seu próprio modo de experienciar e dar sentido ao mundo tornando-se o que recebeu como doação do real para ser. Mas como pode se dar isto? Como pode o homem tornar-se o que já é?

Diferente da pedra, da planta e do animal, o homem é um ser que ausculta linguagem na reunião de pensamento, escuta e fala. Como uma obra inacabada, o homem é um constante construir-se no processo de descobrir-se e desencobrir-se enquanto um vir a ser. Por mais contraditório que pareça, ao auscultar linguagem, o homem ausculta silêncio. E não há nenhuma contradição nisto, a bem dizer, pois linguagem e silêncio integram a mesma vigência que diz o ser. Silêncio aqui não pode ser entendido numa dinâmica binário-opositiva que se opõe ao som, mas essencialmente como condição de possibilidades de um dizer

inaugural porque carregado de sentido. Passa por uma recusa perante todo e qualquer tipo de padronização, homogeneização e automatização – tão próprias da Cultura Ocidental – num processo de aprender a desaprender, aprendizagem que vai abrindo caminhos libertadores e reveladores de seu próprio sentido. Neste sentido, silêncio e noite integram uma unidade que diz o encobrimento do ser, o não ser propriamente dito. Não se trata, portanto, da noite ôntica resultante da ausência do sol e que, oposta ao dia, delimita um modo para medirmos o tempo. A noite é temporal sim, mas não porque está presa à esfera representacional do tempo cronológico, mas porque é ela possibilidade de eclosão, germinação e nascimento, tempo cíclico que deixa mostrar o próprio do real em tudo o que se vela e desvela. Noite e dia não compõem assim uma oposição, mas uma dobra em que o vigorar poético dá ensejo ao desabrochar de *phýsis* no movimento dinâmico de *alétheia*.

Na escuridão da noite ontológica o homem se desprende de tudo o que está habituado a ver e a conhecer pelo sentido da razão. Na hora mais silenciosa da noite o homem desperta de uma realidade dominada pela técnica e pela ciência e se depara com a transitoriedade da vida. Cansado das banalizações, das muitas ocupações e pré-ocupações, do excesso de informações e propagandas, das relações efêmeras e passageiras, o homem anseia por uma realidade misteriosa que nunca se ausentou, mas que ele simplesmente já não mais é capaz de apreender. Lembra que, quando criança, a vida lhe parecia muito mais encantadora e abundante de mistérios. Na calada da noite o homem quer se desprender do habitual e costumeiro para esperar o inesperado. Nisto se empenha com esmero sabendo que nada pode fazer, a não ser escutar. Só que, a bem da verdade, quando escuta, então o homem vê. Vê o visto, porém como se fosse primeira vez. Atento ao que escuta e vê, o homem pode então pronunciar as coisas que não têm nome, assim como as crianças e as musas. A pronúncia do que não tem nome é um nomear inaugural onde a palavra canta e traz as coisas à existência. E a noite se ilumina, plena de sentidos e encantos.

Num tempo em que o pensamento recusa a escuridão e o silêncio da noite por lhes imputar uma instância negativa e vazia de qualquer possibilidade de acesso ao saber, este trabalho se coloca na contramão para provocar questões que colocam música e silêncio numa unidade que diz o ser. É muito comum atribuir à música o caráter de indecifrabildade por ser ela considerada uma linguagem não verbal. Geralmente, toma-se a música instrumental como paradigma porque, ausente das palavras e do significado que elas carregam, é ela que pode comunicar e expressar uma mensagem indecifrável porque inaudita. Porém, a tentativa aqui é a de apontar que, primeiro, música não é meio de expressão e comunicação e segundo, não é o significado das palavras que faz com que a letra de música seja verbal e a música instrumental

seja não verbal, mas a musicalidade presente em ambas. A discussão trata do embate entre sentido e significado e para tanto, pensa a palavra desde sua proveniência mais essencial: vazia de significado porque não representa, mas plena de sentido porque canta. É a musicalidade da palavra, assim como a musicalidade do instrumento musical, que possibilita uma escuta verdadeira, ao ser capaz de estabelecer sentido e constituir memória. Não que as letras de música não portem um significado, não é isto, mas o ser música da música não reside no significado do texto, mas na sua musicalidade. Deste modo, a música não tem compromisso com a coerência tão bem quista da verdade entendida como certeza e pode ser ambígua assim como a palavra é ambígua e a própria realidade também o é.

Finalmente, este trabalho quer pensar o lugar da obra de arte reconhecendo, assumindo e proclamando toda inutilidade que este obrar opera. A música se tornou objeto de consumo e foi reduzida, como tudo o mais na Cultura Ocidental, à lógica do mercado e do lucro. Com isto, nunca se produziu tanta música assim como nunca se viu tanta escassez de música. Reduzida à sua serventia, a música passou a ter sua importância reconhecida nos sistemas educacionais, por exemplo, pela sua capacidade de contribuir no desenvolvimento do raciocínio lógico, coordenação motora, por colaborar na capacidade de concentração e por aí afora. Mas a pergunta que ecoa é: e se a música não colaborasse em nenhum desses sentidos ou mesmo outros, que poderiam ser aqui acrescidos, então música não serviria para nada? É o que parece. Mas o vigoroso da música não reside mesmo em sua utilidade, então que seja inútil! Será tanto mais inútil quanto seu operar possibilitar encontrar o inesperado na paralisação do tempo regido por *Krónos* para a experienciação de outras modalidades temporais inteiramente distintas.

1 DA UNIDADE DO SER

Esperar o inesperado. Ver o invisível. Escutar o inaudível. Dizer o inefável.

Não se trata de um jogo de palavras opositivas que apenas fazem brilhar a força dos contrários. Tal qual um labirinto em que a saída se mascara em tantas e quantas possibilidades, assim parece ser a vida do humano. No dizer do poeta: “Perdi-me dentro de mim porque eu era labirinto” (CARNEIRO, 1939, apud COPELIOVITCH, 2014, p. 181). É que o humano, na sua condição de ser uma doação do real e o próprio real se dando, é inteiramente possibilidades e para possibilidades. Nasce com sua essência de ser quem e o que somente ele pode ser e trava na vida a sua maior batalha: acessar sua essência conhecendo-se a si próprio. Um fragmento de Heráclito, pensador grego que dista de nós pelo menos dois mil e seiscentos anos, já nos aponta tal essência: “É dado a todos os homens conhecer-se a si mesmo e pensar.” (HERÁCLITO in LEÃO, 1980, p. 131). Mas o que quer dizer este conhecer e pensar? Será tal como o entendemos na Cultura Ocidental, um conhecer aos moldes da ciência que divide objetivamente o humano em corpo, mente, alma e espírito, segmentando-o numa espécie de jogo de forças entre uma casca grossa externa que mostra a sua aparência e um eu interno que constitui sua essência? E por pensar, será o sinônimo do nosso tão corriqueiro raciocinar? Alguém pode alegar que um fragmento escrito há mais de dois mil anos numa cultura completamente distinta da nossa dificilmente poderá ser compreendido da mesma maneira. E há certa razão nisto, menos, porém, porque não possamos nos aproximar do seu sentido originário e mais porque a Cultura Ocidental tenha transformado tal sentido a ponto das próprias palavras já não nomearem mais o mesmo, ainda que muitas delas tenham dado origem a várias palavras do nosso vocabulário. Entretanto, para muito além das distorções de tradução e sentido das palavras, permanece ainda o vigor do pensar, este que, como indicado no fragmento heraclítico, é dado a todos os homens e é, portanto, atemporal. Carneiro Leão observa que o pensamento de Heráclito e seus contemporâneos

não é originário pelo que pensaram e sim pelo que não pensaram mas foram provocados a pensar tudo que pensaram. Na própria distância nos chega uma provocação para pensar na medida em que o pensamento se retrai. [...] Pela atração do que se retrai, nosso ser pensa, em tudo que somos e não-somos, a pro-vocação do mistério. [...] E porque o pensamento não indica apenas o que se retrai mas, ao fazê-lo, significa sobretudo o próprio mistério, todo pensamento tem um sentido que nos escapa. [...] Neste sentido, o pensamento dos primeiros pensadores nos chega na distância cronológica de dois mil e quinhentos anos, enquanto se retrai, como pensamento, pois, retraindo-se, nos atrai a pensar. (LEÃO, 1980, p. 16)

É interessante observar a convergência entre pensamento e mistério no movimento de atração-retração, o que numa primeira impressão soa até contraditório. Ora, se somos atraídos é porque algo nos atraiu, mas o que o autor aponta é que no pensar somos atraídos pelo que se retraiu e o que se retrai é o mistério, justamente o que provoca o pensar. Pensar constitui deste modo não qualquer pensar, mas o pensar que habita as provocações do mistério. Por ora, guardemos isto, pois na convergência entre pensamento e mistério nos aproximaremos do vigorar de silêncio e música como unidade que diz o ser.

E o conhecer? Escutemos novamente o que nos diz Heráclito: “É dado a todos os homens conhecer-se a si mesmo e pensar.” (HERÁCLITO in LEÃO, 1980, p. 131). Vale enfatizar que também não é qualquer conhecer a que o fragmento indica, mas o conhecer-se a si mesmo. Será que podemos pensar este conhecimento de si como um processo de descobrir-se e desencobrir-se? Mas o que estaria encoberto no humano? Será que tal encobrimento se dá também na pedra, na árvore, na lagartixa ou numa begônia? É o que nos parece. Encobrimento e desencobrimento se dão em toda a realização de todo real que se realiza. Entretanto, o modo de desencobrimento que se dá no humano é diferente do modo de desencobrimento que se dá na pedra que é diferente do modo de desencobrimento que se dá na árvore e na lagartixa e numa begônia e por aí afora. A diferença aqui tão enfatizada aponta para a possibilidade do humano saber ser possibilidade de desencobrimento. Todavia, este saber não deve ser atribuído ao que comumente chamamos de capacidades e/ou habilidades exclusivas do homem por ser este um animal racional. A classificação do homem como um animal racional é uma das traduções da sentença grega $\zeta\tilde{\omega}\nu\ \lambda\acute{o}\gamma\omicron\nu\ \epsilon\tilde{\chi}\omicron\nu$ que tenta definir o que é o homem e que recebeu pelo menos duas traduções: o homem é um ser racional e o homem é um ser que fala. Vale ressaltar que, a nosso ver, ambas as traduções fazem perder o vigor originário que os gregos experienciaram do viver humano. De acordo com Leão (2010a, p. 125) a sentença enfatiza a experiência do viver humano em seu sentido originário, um viver que acolhe a vigência do mistério da realidade em seus diversos modos de surgimento. Heidegger (2014, p. 228) entende que a “interpretação posterior dessa caracterização do homem, no sentido de *animal rationale*, ‘animal racional’, não é, com efeito, ‘falsa’, mas encobre o solo fenomenal que deu origem a essa definição da presença.” É que classificar o humano enquanto ser dotado de racionalidade supõe todo um modo de se acessar o conhecimento baseado em proposições representacionais que reduzem o mistério extraordinário do real à lógica da razão e do cálculo. O raciocínio “constata apenas dados, situações, processos, fatos. E o mistério não é um fato entre os fatos. Pensar o mistério é apreender-lhe a força de imanência transcendente, isto é, que se dá enquanto se retrai, na

dinâmica do próprio pensamento.” (LEÃO, 1977, p. 210). Parece que o sentido originário da sentença referida foi transgredido pela equiparação de pensar e raciocinar. Entretanto, conforme nos aponta Castro (2009, p. 27): “Pensar não é raciocinar, onde se procura conceitualmente estabelecer uma verdade representativa, adequando-a a uma realidade que se racionaliza em conceitos. Pensar é mais que raciocinar.” A representação tenta assumir um lugar que não lhe pertence, um lugar que só pode ser ocupado por aquilo que se apresenta, se descobre. O modo de descobrimento que se dá no humano lhe possibilita saber ser descobrimento não necessariamente pela sua capacidade racional de formular conceitos, mas sobretudo, pela possibilidade de acolher a vigência do mistério extraordinário do real escutando e atendendo ao apelo das questões que o interpelam: Quem sou? O que sou? Por que sou? Para quê sou? E a questão das questões, se realmente sou. É a indagação que o poeta manifesta em seus versos:

O vento sopra sem saber.
 A planta vive sem saber.
 Eu também vivo sem saber, mas sei que vivo.
 Mas saberei que vivo, ou só saberei que o sei?
 Nasço, vivo, morro por um destino em que não mando,
 Sinto, penso, movo-me por uma força exterior a mim.
 Então quem sou eu? (PESSOA, 2005, p. 155)

Comparar o viver humano ao viver animal como faz a tradução ocidental da sentença grega reduz não apenas as potencialidades do humano, mas principalmente, sua essência. O animal não precisa se apropriar do que é, o animal apenas vive por já ser. O homem não, “pois o homem não vive apenas, mas sabe que vive, isto é, pode dispor de seu modo de viver [...] faz de sua existência a imposição de uma conquista.” (BORNHEIM, 1989, p. 71). Imbuídos pelas questões, adentramos, assim, o caminho do pensamento e da reflexão numa procura pelo sentido do que somos.

Se fossemos embarcar na via científica¹ dissecaríamos nas menores partes possíveis toda argamassa que compõe o humano. Concordaríamos que é uma composição bastante complexa para muito além do corpo, isto é, tecidos, órgãos, células, ossos, músculos, sentidos, entre outros. Saramago (1995) resumiu numa palavra aquilo que lhe pareceu ser o humano: inominável. Ser o inominável é ser o sem nome, o indefinível. Mas é certo que a ciência jamais aceitaria como definição a indefinição. Significa dizer que não é próprio da ciência admitir como possibilidade de acesso ao saber um conceito que não pode ser medido,

¹ Um trabalho desta natureza tem aparentemente um recorte científico, mas neste caso, o termo “científico” não é tratado genericamente e sim enquanto fundamentação.

calculado, representado, ou seja, um conceito que não pode ser conceituado. É o que também Manoel de Barros parece nos dizer: “Penso que dentro de minha casca não tem bicho: Tem um silêncio feroz.” (BARROS, 2006, p. 89). A questão é que tal silêncio não se refere a um vazio, um nada negativo, como geralmente estamos acostumados a pensar. O silêncio feroz a que o poeta se refere aponta para a possibilidade de descobrimento e desencobrimento presentes no humano. É um silêncio que fala porque desvela. É feroz porque se dá no embate do que somos, mas também do que não somos. Por intuirmos que justamente aí reside algo de misterioso é que preferimos percorrer outra via que não a científica para pensar a procura que se dá no humano pelo sentido de ser, pelo sentido do ser.

Um olhar desatento talvez não perceba tanta diferença entre pensar o sentido de ser o que o humano é e pensar o sentido do ser, mas algo nos pede um pouco de cautela e faz com que tenhamos o cuidado de perceber que aí se instala uma diferença primordial para o caminho de pensamento que estamos a tomar. Só podemos pensar o sentido de ser o que o humano é porque “o ser humano é ser humano na sua referência ao ser” (CASTRO, 2015, p. 97). Assim, a procura pelo sentido de ser o que o humano é encontra no ser a referência para possibilidade de todo e qualquer sentido. É o que Bornheim afirma quando diz:

O homem não pode ser compreendido como uma realidade reduzida ou fechada sobre os seus próprios limites. [...] o homem não é a medida do homem, pois a fidelidade à sua própria essência só é compatível com um comportamento cujas raízes se encontram no sentido de abertura, de disponibilidade, de consentimento admirativo ao ser. [...] O ser é, pois, a medida do homem e do filosofar. (BORNHEIM, 1989, p. 100)

Há muito que o pensamento ocidental perambula por vias tortuosas que mascaram a essência do que possibilita todo e qualquer sentido, o ser. A noção fundamental de que o ser é a medida do homem foi invertida e tornou-se o homem a medida do ser e de todas as coisas. A atitude de abertura, disponibilidade e consentimento admirativo ao ser, conforme apontado por Bornheim parece ficar cada vez mais engessada, automatizada e adestrada na cultura da modernidade onde o viver já não mais é movido pelo sentido do ser, mas pela funcionalidade técnica a que se submeteu. O distanciamento do ser empobrece a relação do homem com o real e consigo mesmo. Neste sentido podemos retomar o fragmento de Heráclito com a ressalva de que se por um lado é dado a todos os homens conhecer-se a si mesmo e pensar, por outro, não quer dizer que todos os homens conhecem a si mesmos e pensam. Isto é muito sério e profundo e fica cada vez mais latente na Cultura Ocidental. Carneiro Leão entende que “com o surto da técnica e o progresso da ciência, o conhecimento objetivo foi deixando cada

vez mais de pensar, aceitando o real em sua realidade de mistério, para vir a ser, assintomaticamente, dominação e controle da razão.” (LEÃO, 2010b, p. 45). A racionalidade se impõe soberana sobre todas as outras formas de saber que não aos moldes dos procedimentos científicos e faz mesmo o homem acreditar que ele pode no sentido de não ser só mais uma possibilidade do real entre tantas possibilidades que há, mas que ele pode enquanto a possibilidade máxima, pois na razão, no cálculo, na operatividade, o homem se vê ganhando poder para medir, manipular e controlar o real. É o que também Heidegger percebe:

Cresce a aparência de que tudo que nos vem ao encontro só existe à medida que é um feito do homem. Esta aparência faz prosperar uma derradeira ilusão, segundo a qual, em toda parte, o homem só se encontra consigo mesmo. [...] *Entretanto, hoje em dia, na verdade, o homem já não se encontra em parte alguma, consigo mesmo, isto é, com a sua essência.* [...] Com isto não escuta nada que faça sua essência existir no espaço de um apelo e por isso *nunca pode* encontrar-se, apenas, consigo mesmo. (HEIDEGGER, 2012b, p. 29, grifo do autor)

Na relação sujeito-objeto o homem passou a adotar uma postura de controle sobre o real, como se o real fosse um objeto passível de sujeição. Na relação sujeito-objeto tudo é reduzido a uma utilidade e o sentido do ser se esvai. Este é o afastamento da dinâmica fundamental que faz instaurar realidade, o que Heidegger (2012b, p. 30) chama de “desencobrimento em si mesmo”. Tal desencobrir não é mais apenas o desencobrir do humano, mas o que possibilita todo e qualquer desencobrir, o do humano, o da pedra, o da árvore, o da lagartixa, o da begônia, até o da técnica, o da funcionalidade e de tudo o mais. Tudo, inclusive o nada! A palavra desencobrimento é pensada por Heidegger na referência à palavra grega *alétheia* e nada tem a ver com a noção de adequação conceitual. *Alétheia* é a própria dinâmica de encobrimento-desencobrimento; *Alétheia* é o próprio mistério do ser. Só que não é o homem que tem poder para fazer desencobrir. Por isto *alétheia* não pode jamais ser confundida com certeza. É mister que pensemos o que diz esta dinâmica em sua essência, *alétheia*, pois pensando-a poderemos nos aproximar do sentido do ser. Este será um dos nossos desafios ao longo deste trabalho. Por ora, o que queremos enfatizar é que a dinâmica de encobrimento-desencobrimento que faz desencadear realidade se relaciona intimamente com o movimento entre pensamento e mistério no vigorar de silêncio e música como unidade que diz o ser.

Antes de qualquer tentativa de pensarmos a questão do ser, é preciso esclarecer de antemão a completa impossibilidade de defini-lo. O ser não cabe em conceitos, em proposições, em formulações. Se nossos maiores esforços se concentrarem na tentativa de esgotar o ser em definições, reconhecemos que estaremos sempre fadados ao fracasso.

Contudo, não é por isto que não possamos perguntar pelo ser e adentrar o caminho da reflexão. É verdade que por vezes, ao longo deste trabalho, recorreremos a conceituações, mas são apenas aproximações que encontramos para estabelecer um diálogo com as questões que estamos tratando. Todavia, nosso maior empenho é pensar o ser evocando menos conceituações teóricas e mais poetas, pensadores e artistas, pois na vizinhança da poesia, do pensamento e da arte o mistério do ser habita. Fayga Ostrower observa que:

ao longo dos milênios da história da humanidade, primeiro vem a criação realizada pelos artistas. Depois, eventualmente, surgem classificações, análises, teorias, conceitos, formulados a partir das obras criadas. [...] Todas as formas artísticas [...] nos comunicam um conteúdo, mas não ao nível ilustrativo ou anedótico, reproduzindo algum objeto ou episódio incidental. Seu conteúdo é bem mais profundo. Por isto nos comove. Pois a arte se refere em última instância à própria condição humana e a certos questionamentos sobre a realidade de nosso viver. Ela sempre formula uma visão de mundo. É neste nível que ocorrem suas indagações e as tentativas de resposta. (OSTROWER, 1998, p. 4)

A referência da arte feita pela autora em relação à condição humana não quer, ao que nos parece, colocar o homem como medida de todas as coisas, mas sim destacar que a essência humana se move na procura pelo sentido e a essência da arte em possibilitar manifestações e constituições de sentidos. É de suma importância compreender que tanto a procura como a constituição por e de sentido são provenientes do ser. Insistimos tanto neste aspecto por ser isto, o ser, o mais fundamental, primordial e essencial a ser pensado. É o que nos move e comove em tudo que somos e não somos. Vale ressaltar, entretanto, que nossa pretensão não é responder às questões, mas colocá-las tal qual elas já se apresentaram a nós. Colocamos a questão do ser por ele próprio já ter se anunciado, de alguma maneira. Uma vez escutado seu apelo, já não é mais possível ignorá-lo. Só nos resta escutar, cada vez mais atentamente, pois pensar o ser é o que se apresenta a nós como o mais digno de ser pensado.

No âmbito deste trabalho, nossa tentativa é pensar o ser em sua relação primordial com o silêncio e a música. Vagarosamente deixamos alguns vestígios que pretenderam apontar uma espécie de teia onde o movimento de atração-retração e encobrimento-desencobrimento tentou mostrar a convergência entre pensamento, mistério, ser, verdade, arte e sentido. Tecer esta teia foi necessário, pois foi nela que percebemos a essência da música e a essência do silêncio como uma unidade que diz o ser e a partir de agora talvez possamos demonstrar com mais propriedade o que estamos tentando dizer. Antonio Jardim aponta a relação entre música e mistério abrindo o caminho para pensarmos sua unidade com o silêncio:

A palavra mistério é proveniente do verbo grego *μύω* [sic]², e quer dizer concentrar-se, encerrar-se no âmago, recolher-se no íntimo. Mistério, portanto, nos fala de um determinado tipo de movimento, um movimento que se projeta em direção à origem, ao fundamento, à própria dinâmica do ser. (JARDIM, 2005, p. 170)

Dentre os modos como a realidade ainda insiste em se configurar como mistério e movimento, se encontra a música. Esta é a mais concentrada das linguagens, na medida em que o seu percurso é no sentido de, a partir de sua possibilidade, concentrar-se. Concentrando-se em seu próprio âmago e desse modo estabelecendo sentido, a música é linguagem, por assim dizer, indecifrável, que faz sentido justamente a partir de sua indecifrabilidade. A música é o mistério insondável de um modo de substantivamente apresentar-se e, dessa maneira, configura sentido e restabelece sempre a possibilidade do mistério não se deixar decifrar. [...] Na medida de sua possibilidade de desencadeamento de realidade, é aí que a música se dispõe ao sentido bem como, necessariamente, ao mistério, isto é, fazendo-se viger substantivamente con-centrada em seu âmago. (JARDIM, 2005, p. 172)

A música se encontra na vigência do movimento atrelado ao mistério enquanto uma modalidade de configuração da realidade. Pensar a música como um modo de configuração do real parece um tanto suspeito em se tratando de uma era onde o saber foi reduzido a instâncias classificadoras, medidoras, atributivas, representativas. O caráter indecifrável da música a que faz referência o autor aponta para um modo todo próprio de dizer o mistério extraordinário do ser perfazendo um saber que está para além das classificações, medições, atribuições e representações. Este modo indecifrável é tanto mais musical quanto mais constitui sentido e deixa vigorar o silêncio em seu dizer. O que precisamos pensar com cuidado é que a indecifrabilidade da música não se reduz à ausência de um texto sendo cantado. É muito comum associar o mistério da música ao seu caráter não verbal e por vezes isto significa limitar a experiência musical ao âmbito da música instrumental ou até mesmo música vocal com a ressalva de que não haja uma letra, um texto com palavras sendo cantadas. O que nos instiga neste modo de pensar é que não é a presença ou ausência das palavras que faz a música verbal ou não verbal. O caráter indecifrável da música não é mais ou menos misterioso se a música tiver ou não tiver palavras e isto porque o sentido misterioso da música reside na musicalidade. Mesmo a palavra cantada é antes a sua própria musicalidade e depois o significado que a palavra carrega. O sentido é a musicalidade, não o significado.

Se música e mistério vigoram num co-pertencimento assim também mistério e silêncio:

O mistério vigora no silêncio, este não é uma condição passiva ou inativa, muito pelo contrário, é a maior provocação já experienciada pelo homem. O silêncio é

² O verbo grego a que Jardim se refere é *μύω* (informação verbal corrigida pelo próprio autor).

o apelo incessante da escuta do que ainda não se ouviu, viu ou experienciou. O silêncio não é o nada como inexistência de fala, muito pelo contrário, é a condição de possibilidade de toda e qualquer fala. Toda fala inaugural, isto é, que manifesta um sentido original, se dá a partir do silêncio. O mistério é o guardião do silêncio como oclusão e abertura, no sentido que já vimos. (JUNQUEIRA, 2014, p. 158)

No mistério do ser, o silêncio é condição de e para possibilidades de um dizer, sendo ele, silêncio, o máximo que o dizer pode alcançar. O movimento que une música e silêncio é o mesmo movimento que une música e mistério, silêncio e mistério, mistério e pensamento, encobrimento e desencobrimento (*alétheia*). Os gregos pensavam este movimento misterioso e integrador que desencadeia realidade e instaura sentido como *phýsis*. Não há como separar uma vigência da outra, entretanto, é esta a separação feita na chamada Cultura Ocidental, donde emergem as dicotomias e rejeitam-se as contradições. O movimento integrador não separa, antes reúne. “No movimento de convergência, tudo se torna um, convergindo para o mesmo. O mesmo, para o qual tudo converge e do qual tudo devém, é o *logos* – enquanto força de reunião. Força que se mantém na tensão do combate. Tensão desde a qual tudo pode vir a ser o que é.” (RIBEIRO, 2010, p. 311). *Alétheia*, *phýsis* e *logos* guardam uma unidade entre si na tensão do que se desencobre e do que se mantém encoberto, presença e ausência, ser e não ser, dizer e silenciar.

Heidegger coloca a questão do ser de muitas maneiras e em muitas obras. Uma delas apresenta o ser como “a ‘força silenciosa’ do poder que quer, isto é, do possível.” (HEIDEGGER, 2009, p. 30). Se anteriormente afirmamos que o humano enquanto doação do real é inteiramente possibilidades e para possibilidades, como força silenciosa do possível o ser é a possibilidade das possibilidades, isto é, o que faz com que, de algum modo, tudo o que vigora ou não possa vir a vigorar, o que faz com que tudo o que se apresenta ou não possa vir a se apresentar, o que faz com que tudo o que está encoberto possa vir ou não a se desencobrir. É o que sintetiza Jardim (2005, p. 56): “o ser é condição de possibilidade do estabelecimento de todo e qualquer mundo” e nós parafraseamos: o ser é condição de possibilidade do estabelecimento de todo e qualquer sentido. A relação entre silêncio e música no pensamento do ser tem sido assim, para nós, cada vez mais emblemática pela proximidade destas três vigências. Ao admitirmos o ser como força silenciosa do possível enquanto a possibilidade das possibilidades, podemos nos aproximar do silêncio enquanto condição de e para possibilidades do dizer, sendo ele próprio um dizer. Pensar o silêncio como condição fundamental do dizer, sendo ele próprio um dizer, implica sair da esfera dicotômica que antagoniza silêncio e som como se o silêncio fosse ausência de som e vice-versa. Somente

escapando desta relação binário-opositiva é possível pensar música e silêncio como uma unidade que diz o ser, música como o que dá voz ao silêncio, música enquanto possibilidade do dizer propriamente dito. Ao se perguntar o que há de afirmativo no silêncio, Ramalho (2011, p. 173) nos diz: “no silêncio fala linguagem, e a escutamos.” A fala da linguagem é música, o dizer da linguagem é musical, mesmo quando o dizer é silencioso. O fato de o discurso musical dizer o indecifrável aproxima música e silêncio numa unidade que encobre e descobre o ser em tudo o que possibilita desencadear realidade e instaurar sentido. É na força do dizer ontológico musical que apreendemos o vigor da linguagem como unidade de ser e dizer.

Linguagem é λόγος (logos) – o mostrar-se que se diz e o dizer-se que se mostra [...] Linguagem, assim, não é um meio, não é um instrumento, não é comunicação, isto é, não é esgotável enquanto comunicação: é condição para qualquer comunicação. Linguagem é, ao mesmo tempo, o modo de manifestação do real enquanto real e a condição de possibilidade do pensamento. (JARDIM, 2013a, p. 57)

Parafraseando Heidegger (1998, p. 76) que afirmou o ser como “palavra de todas as palavras” podemos dizer que o discurso do ser é o discurso dos discursos e requisita toda nossa atenção nos convidando a uma disponibilidade de sincronia, diacronia, sintonia, aguardo, espera, escuta, entrega.

Antes de prosseguirmos cabe abrir um parêntese para esclarecer que nas questões que referimos anteriormente acerca do modo de descobrimento que se dá no humano, a importância não está tanto no *quem* sou ou no *que* sou ou no *por que* sou ou no *para quê* sou. Se há alguma importância em atender o apelo de tais questões, e nós cremos que é importantíssimo, pensamos que é muito mais pela localidade para a qual elas, as questões, nos enviam. E que lugar é este?

A palavra “lugar” significa originariamente ponta de lança. Na ponta de lança, tudo converge. No modo mais digno e extremo, o lugar é o que reúne e recolhe para si. O recolhimento percorre tudo e em tudo prevalece. Reunindo e recolhendo, o lugar desenvolve e preserva o que envolve, não como uma cápsula isolada mas atravessando com seu brilho e sua luz tudo o que recolhe de maneira a somente assim entregá-lo à sua essência. (HEIDEGGER, 2012a, p. 27)

O lugar para o qual somos enviados pelas questões é o lugar labiríntico que reúne e recolhe todas as nossas sonâncias, consonâncias, dissonâncias e nos entrega à nossa própria essência: lugar de pensamento, questionamento, movimento, mistério, conquista, apropriação, sentido, abertura, admiração, arte, escuta, fala, linguagem, ser, não ser, saber, não saber, encobrir, descobrir; lugar de vibração que faz soar e ouvir a partir do silêncio, no silêncio e

com o silêncio, o canto e o encanto das musas, a música primeva onde se dá “o mais alto grau de realização de qualquer real” (LEÃO, 2010a, p. 38); lugar de recolhimento onde o silêncio cala, mas, sobretudo fala; lugar de vivência em que o “viver é ser enquanto puro livre eclodir” (CASTRO, 2015, p. 65); lugar de linguagem onde o homem habita e concomitantemente é habitado, “a morada do homem: o extraordinário.” (HERÁCLITO in LEÃO, 1980, p. 133).

Este lugar não é um ponto estático a que se possa definir numa trajetória linear, um ponto fixo no caminho. O lugar para o qual somos enviados pelas questões, o lugar onde somos entregues à nossa essência é o próprio caminho por onde trilhamos o viver. Se na caminhada procuramos pelo sentido do ser não é para limitar o sentido numa resposta, num motivo, numa causa ou num porquê, mas antes e sempre para “consumar, levar à plenitude o que nos é próprio, ou seja, o que nos foi dado para ser.” (CASTRO, 2015, p. 62). É para esta plenitude que o oráculo de Delfos apontava ao aconselhar o conhece-te a ti mesmo onde porém, “não basta conhecer. É necessário ser o que se conhece” (CASTRO, 2011b, p. 34). Significa: escute atentamente o que a realidade te diz, cuide do teu caminhar e cumpra teu destino descobrindo-se e desencobrando-se. A palavra destino em sua essência nada tem a ver com fatalidade, onde os caminhos já estariam pré-determinados tirando a liberdade do humano em fazer escolhas. “Destino é o caminho a ser trilhado para manifestação do sentido que já nos foi dado. Se o destino é nosso próprio, o sentido é o caminho necessário do que somos.” (CASTRO, Destino, 7). É neste processo de conhecimento de si, logo, descobrimento e desencobrimento de seu próprio destino, de seu próprio sentido, é que o humano atinge sua maior plenitude reunindo pensamento, poesia e arte numa musicalidade tal que põe em vibração mistério, ser e silêncio. É por já nos encontrarmos no caminho do que somos que podemos experienciar a realidade enquanto movimento dinâmico de encobrimento e desencobrimento cuja tensão ambígua e necessária entre ser e não-ser, saber e não-saber, viver e morrer torna-se nossa morada. Eis o mistério extraordinário do real. Eis o enigma ofertado ao humano. Eis a essência originária do caminhar. É neste lugar labiríntico, portanto, que nos é possível romper limites e transcender fronteiras espaço-temporais para esperar o inesperado, ver o invisível, escutar o inaudível e dizer o inefável reunindo música e silêncio na voz que diz *alétheia*, *phýsis*, *logos*, ser.

1.1 PARA ALÉM DA FUNCIONALIDADE

O despertador toca. Programado pelo homem para programar o despertar do homem, o despertador pronuncia o som do tempo medido, anunciando *Krónos*. Acostumado com o

tempo medido, o homem atual pula da cama e inicia sua série de fazeres. E são tantos! No ritmo acelerado da vida moderna, o irromper do dia traz consigo o ímpeto para a pressa, impulso para uma produção cada vez mais exagerada embora insuficiente. Fascinado pela ciência e pela técnica, o homem moderno ou pós-moderno, o que em essência dá no mesmo, tendo acolhido a vigência destas, tenta dominar, controlar, prever, determinar, comandar e conduzir aquilo que não pode ser dominado, controlado, previsto, determinado, comandado e conduzido: o real.

Parece que era outro o tempo em que os recursos tecnológicos ainda não exerciam tanta influência sobre o homem. Paira momentaneamente em nós a dúvida se este é um mero saudosismo em relação ao passado ou se de fato as transformações tecnológicas trouxeram consigo um modo distinto de se apreender e constituir mundo. Pensando mais profundamente esta questão a dúvida se dissipa e percebemos que o contrário é que é verdadeiro. Significa que foi um modo distinto de se apreender e constituir mundo, mais especificamente o modo da Cultura Ocidental, que fez com que a técnica e seu desenvolvimento trouxessem consigo as transformações tecnológicas que na época atual tanto influenciam o humano.

Na calada da noite? Angústia. Sim, uma profunda angústia em relação ao ofuscamento de saber, informação, tecnologia e fazeres vigentes na contemporaneidade da Cultura Ocidental, época de superficialidades, efemeridades, banalizações. Tamanha angústia não se dá apenas pelos excessos já mencionados, mas principalmente porque estes excessos tentam sufocar, por assim dizer, o pensamento que pensa o sentido do ser. É verdade que pensar a dimensão originária do ser é inerente ao humano, independente da época e cultura em que está inserido. Entretanto, o alarido técnico-científico ocupou de tal forma a existência do homem que este, em geral, não se abre para as possibilidades do que não seja previsível, calculável e funcional. Seu contentamento com o ter é sempre insuficiente, pois o ter só pode abarcar plenamente o ser quando o homem se apropria deste, tomando posse do que se é. Mas, quando se esquece de pensar o sentido do ser, cada vez mais se faz presente o vazio que se dá na ausência do sentido. Por isto, “urge o pensamento do sentido.” (HEIDEGGER, 2012b, p. 59).

Mas afinal o que estamos chamando de sentido? O que estamos chamando de ser? E o que estamos chamando de sentido do ser? Numa primeira aproximação apresentamos o ser como *a* condição de possibilidade e para possibilidades de todo e qualquer sentido, mas esta colocação ainda não esclarece muito as coisas. A grande dificuldade que encontramos para responder estas questões é a impossibilidade de esgotar o ser e o sentido numa definição, como já explicitamos anteriormente. Mas esta é a expectativa, na qual já estamos inseridos

pela tradição técnico-metafísica, mais especificamente a expectativa de respondê-las objetivamente através do discurso. De acordo com Michelazzo (1999), o sentido verdadeiro de metafísica é encontrado no que a própria palavra aponta: *meta* (= para além de), *tà physiká* (= ente natural). Neste sentido, metafísica é o modo de pensar que tenta transpor o ente para investigar o ser. Entretanto, no encaminhamento da filosofia ocidental, este sentido originário se perdeu, pois em tal filosofia tentou-se investigar o ser separando-o do ente através da racionalização lógica dos conceitos. Todas as vezes que mencionamos metafísica ao longo deste trabalho estamos nos referindo a este sentido secundário que se tornou preponderante na tradição ocidental. Nela, o pensamento metafísico é o eixo norteador em que se passou a buscar o fundamento da totalidade dos entes por meio de toda uma operação intelectual, lógica e racional para estabelecê-lo como conceito. Nestas bases, o homem deixou de apreender o real desde o próprio real, isto é, desde como o próprio real se diz, se mostra, se apresenta, para adequá-lo e correspondê-lo a um conjunto de parâmetros pré-estabelecidos. Entretanto, a pergunta pelo ser não pode ser respondida pelo discurso, isto é, pelas definições e adequações, onde se tenta representar algo por um outro algo logicamente comprovado.

É que o ser não somente não pode ser definido, como também nunca se deixa determinar em seu sentido por outra coisa nem como outra coisa. O ser só pode ser determinado a partir de seu sentido como ele mesmo. Também não pode ser comparado com algo que tivesse condições de determiná-lo positivamente em seu sentido. O ser é algo derradeiro e último que subsiste por seu sentido, é algo autônomo e independente que se dá em seu sentido. (LEÃO, 2010a, p. 204)

Mas, poderá argumentar o leitor, se o ser não pode ser definido, de que adianta perguntar por ele? Se não pode ser conceituado, a pergunta pelo ser não serve pra nada? Não tem utilidade alguma? Ora, contra-argumentamos, desde quando as questões que nos tomam têm que ter alguma utilidade, têm que servir para alguma coisa? Aliás, desde quando tudo tem que ter alguma utilidade e serventia? Respondemos: desde quando a técnica moderna passou a vigorar como principal matriz pulsante. Na vigência da técnica como dimensão tudo é pensado no âmbito da funcionalidade causal, onde só tem valor o que é útil para os sistemas de produção e consumo. Disto resultou a correlação de sujeito e objeto.

É esta a distorção fundamental que se arraiga em nosso modo de ser moderno: a realidade se esgota na correlação de objetividade-subjetividade. Em todo espectro de relações da modernidade, a alternativa de sujeito e objeto exerce uma decisão de essência: a decisão de que na funcionalidade de tudo e de todos reside o sentido de ser e realizar-se, mora o vigor originário do valor e da verdade. (LEÃO, 2010a, p. 159)

Decidir que o sentido de ser e realizar-se deve ser posto na funcionalidade e que aí reside o valor originário da verdade é mesmo a grande falácia da modernidade. Isto porque a funcionalidade de tudo e de todos nos impede de ver o real tal qual ele se mostra; a funcionalidade de tudo e de todos nos impede de escutar o real tal qual ele se diz; a funcionalidade de tudo e de todos nos impede de perceber o real tal qual ele se apresenta. Ver, escutar e perceber querem dizer uma unidade de apreensão do real, isto é, de tudo o que se mostra, de tudo o que se diz e de tudo o que se apresenta. É que na funcionalidade o homem tenta decidir como, quando, em que medida e a causa pela qual o real se manifesta. O que nos parece tão difícil aceitar ou compreender é que o real independe do humano! No relacionamento do homem com o real, o homem não é nem sujeito nem tampouco objeto, mas é ele também doação do real (sem deixar de ser o próprio real em sua dinâmica). O real se dá, se mostra, se diz e se apresenta no humano, mas não apenas no humano, não é exclusivo ao humano e muito menos pode ser determinado ou controlado pelo humano. Na tentativa de manipular o real para obter algum controle ou segurança, o homem reduziu tudo e todos ao nível da funcionalidade correndo o risco de ele próprio se tornar apenas mais um recurso técnico. É o que nos alerta Castro:

O conhecimento dito técnico-científico nunca é neutro, embora nele o valor determinante seja a eficiência do funcional. Mas eficiência para quê? O perigo está em aliciar e tornar o ser humano apenas mais um instrumento funcional num mundo funcional, fazendo do ser humano apenas “recurso técnico” e um consumidor. (CASTRO, 2015, p. 25)

Mas vamos com calma. Falávamos do ser e agora falamos do real. O que é isto a que estamos chamando de real e o que isto tem a ver com o ser? O real é doação do ser em seu movimento de aparição, eclosão, presentificação. Neste sentido, as questões referentes ao ser e ao sentido do ser ou mesmo quaisquer outras questões que nos interpelam são doação do real. As questões, em si mesmas, não têm uma função, não cumprem um papel. As questões simplesmente nos tomam ou não. São as questões que nos dão um aceno, nos fazem um apelo. A nós, cabe tão somente escutar este apelo e o modo como nós, humanos, podemos fazê-lo é pensando.

Assim, pensar o ser e o sentido do ser não é questão de utilidade ou funcionalidade. Aliás, na perspectiva do mundo funcional consolidado na relação causa-efeito pensar o ser é mesmo inútil, uma vez que não gera lucro, não contribui para o desenvolvimento econômico e, portanto, não tem valor, mas sobretudo porque não é causa-efeito. Justamente desta relação

causal queremos nos desviar para retornar ao lugar das questões que fazem um apelo ao homem sobre o ser e o sentido.

No pensar, o ser se torna linguagem. [...] no pensar, o *sentido* do ser se torna *linguagem* do ser. E é na sua escuta que o homem pode apreendê-la. [...] Humanizar-se é aprender a pensar, porque nele se dá o sentido de ser e do ser. E nele e por ele, o humano encontra o seu lugar no todo da realidade, porque pelo pensar realiza o sentido do que é em suas possibilidades. (CASTRO, 2014, p. 188, grifos do autor)

Na unidade entre ser e pensar, o homem consuma sua plenitude de ser o humano que é, o modo como lhe foi dado participar do real. De todos os entes o homem é o único capaz de pensar sobre si e sobre a essência do que é ser não apenas o humano que é, mas o ser que faz acontecer realidades e estabelecer sentido. E o que é isto a que estamos chamando de sentido? “Sentido, enfim, é compreender-se sendo o que já desde sempre se é.” (CASTRO, 2015, p. 33). Somente na unidade entre ser e pensar, para além da funcionalidade de tudo e de todos, é que o homem ainda pode não se deixar automatizar e resistir à vigência técnico-científica moderna como se esta fosse o único modo de apreensão do real. Somente na unidade entre ser e pensar, para além da funcionalidade de tudo e de todos, é que o homem ainda pode se encantar com o real em sua dinâmica de encobrimento e desencobrimento, admitindo sua pequenez e finitude perante o mistério insondável da vida e da morte, da terra que germina flores, frutos, brotos e raízes, dos astros luminosos e iluminados, dos oceanos grandiosos que abastecem a terra com suas águas, das incontáveis espécies de insetos e animais, os quais o homem nomeou por lhe ser entregue pelo real o mistério da linguagem. Somente na unidade entre ser e pensar, para além da funcionalidade de tudo e de todos, é que o homem pode reconhecer que não possui absolutamente nenhum controle sobre o mistério do real e que “nada mais é do que a ponta do fio de cabelo no flanco de um cavalo.” (CHUANG TZU in MERTON, 2003, p. 133).

A unidade de ser e pensar é manifesta nas palavras de Parmênides (apud JARDIM, 2005, p. 49) quando este afirma “pois o mesmo é pensar e ser.” Todavia, tal unidade é desfeita na funcionalidade causal já completamente ligada à filosofia ocidental onde o pensar foi reduzido à “faculdade [...] de manusear enunciados com rigor e precisão, com o intuito de construir discursos capazes de apreender a verdade do ente como exatidão.” (MICHELAZZO, 1999, p. 40). É o pensamento convertido em raciocínio; é a verdade entendida como correção, concordância, adequação de conceitos; é a linguagem reduzida à língua enquanto expressão e

meio de comunicação; é o anúncio transformado em enunciado. A distinção entre ser e pensar se deu quando *phýsis*, *alétheia* e *logos* sofreram uma transformação em seu sentido originário.

Na calada da noite? Música. Ao refletir sobre a falta de sentido que o pensamento no ocidente percorreu desde o imperialismo técnico-científico, optamos por deixar de lado a funcionalidade à que também a música se inseriu para pensar a música enquanto realização e realizadora do real, música que manifesta o ser. Ao assumirmos este caminho não significa que não consideramos os diversos papéis que a música cumpre em nossa sociedade, embora de fato não consideremos. Mas, nos parece um grave problema reduzir a música ao cumprimento de determinados papéis e funções. Afinal, tudo o que é útil acaba no inútil em algum momento, “o que é útil terminará por determinar sua própria inutilidade.” (JARDIM, 2013a, p. 51). Para esta reflexão propomos uma hipótese: imaginemos que a música não contribui no raciocínio lógico, não desenvolve a coordenação motora, não estimula a memória, não interfere na capacidade de concentração, não gera lucro e por aí fora. Se a música não colaborasse nestes aspectos citados ou noutros, então ela não serviria para nada? Não teria utilidade? Deixaríamos de escutar ou fazer música pelo fato de que ela não contribui para alguma coisa neste sentido a que estamos pensando? Qual foi a última vez que escutamos uma música e tivemos a sensação de que o tempo parou? Qual foi a última vez que paralisamos diante uma música e rimos, ou choramos, ou sentimos alguma coisa que palavra nenhuma seria capaz de exprimir? Qual foi a última vez que fomos tocados, encantados, desarrumados internamente, mexidos e remexidos, pelo impacto de uma música?

Colocado dessa maneira, parece que vamos gradativamente caindo numa armadilha. É que nos parece que neste sentido, a música continua reduzida a alguma funcionalidade, mais especificamente a de provocar e/ou produzir emoções, sentimentos. Mas nesta afirmação percebemos ainda que a essência da música continua a nos escapar, pois em sua essência, a música não se reduz a funcionalidade alguma, nem a de provocar e/ou produzir emoções.

Na calada da noite? Silêncio. É que pensar a música como manifestação do ser requer de nós a disponibilidade para uma escuta concentrada e atenta que só é possível se nos recolhermos da balbúrdia, da agitação, do cotidiano, do impessoal, do lugar comum onde se tenta padronizar tudo e todos para as finalidades pretendidas. Tal recolhimento possibilita não uma paralisia, como muitos tendem a pensar, mas uma certa movimentação. Não estamos preocupados, entretanto, com a medida em que se dá este movimento, mas sim com o fato de que há necessariamente algum movimento. A questão que se põe no sentido manifestante da música nos movimenta de um lugar desconhecido, inabitado, do ainda não-sabido, para as

possibilidades de uma experiencição. Se não fosse assim, a questão não seria questão! Mas o que quer dizer experiencição?

Toda procura advém sempre enquanto experiencição. Todo conceito advém sempre enquanto experiência [...] Das experiências surge um aprendizado, passível de ser ensinado, porque é um saber baseado em conceitos, por exemplo, um carpinteiro que ensina o aprendiz a fazer móveis. Das experiencições surge uma aprendizagem, algo absolutamente pessoal e impossível de ser ensinado, porque não é redutível aos conceitos. A aprendizagem é experiencição das questões. (CASTRO, 2011b, p. 215)

Justamente por não ser redutível aos conceitos, não nos é possível prever que tipo de saber pode resultar de tal experiencição com a música. E nem é nossa intenção. Aliás, a maior presunção do intelectualismo calculável-metafísico tem sido a de querer pré-ver e pré-fabricar saberes e significados enquadrando tudo, inclusive a música, em algo funcional e utilitário. O desvio deste pensamento é necessário, pois a música é literalmente imprevisível, principalmente se considerarmos o caráter de invisibilidade das duas dimensões que a compõem: o som e o silêncio. O que nos é possível é tão somente experienciar a música colocando-nos inteiramente à escuta, experienciar a música a partir do apelo originário do ser, experienciar a música como o desvelamento do ser. Na dimensão originária da música, o desvelamento se dá numa dinâmica essencial de desencobrimento onde o silêncio é condição de possibilidades e para possibilidades de um dizer que se mostra e de um mostrar que se diz, isto é, linguagem, isto é, sentido. Ora, o som acontece a partir do silêncio, condição de possibilidades, sua voz, sua fala. Pensar a música como a fala do silêncio implica necessariamente ouvir a música escutando o silêncio. Escutar o silêncio é necessariamente uma escuta ontológica, escuta de *logos*, do real, de tudo o que é, de tudo o que se apresenta e se mostra. Somente no pensamento calculável e calculista o silêncio poderia ser ausência, mas, originariamente pensando, silêncio é um modo de pronúncia do real, é um modo como o real se apresenta, é, portanto, presença.

A reflexão acerca do silêncio em seu relacionamento com o dizer indecifrável da música é uma meditação acerca da espera necessária em tudo e por tudo o que se diz, se mostra, se faz presente, surge, nasce, aparece – eclosão do real, desencadeamento de realidade, acontecer de realizações. A música, sendo um dizer que irrompe no e do silêncio, nos convida a uma atitude de sintonia, diacronia, sincronia, aguardo, escuta, entrega, espera. Tal espera se contrapõe com a atitude apressada do homem atual, uma pressa que o coloca num fazer permanente e automático, numa ânsia por resultados rápidos e objetivos. Intercambiar a falta de sentido no pensamento acelerado que calcula com a escuta do sentido

no pensamento sereno que espera, tomando a música e o silêncio como caminhos de reflexão é um convite que beira uma provocação. Tal provocação nos instiga a nos despirmos, ainda que não inteiramente, mas em alguma instância, da relação causal a que o pensamento ocidental nos inseriu para percorrermos a via da escuta. A escuta de que? Do silêncio. E por que consideramos tão importante ouvir o silêncio? Porque “é na musicalidade do silêncio acontecendo que o ser se dá” (CASTRO, 2011a, p. 103), para muito além da funcionalidade de tudo e de todos.

Para prosseguirmos com o pensamento que defende a unidade de música e silêncio no que diz o ser, torna-se necessário aprofundar isto a que estamos chamando de escuta, qual sua relação com o movimento de encobrimento e desencobrimento do real e o seu lugar (da escuta) no processo do homem conhecer-se a si mesmo e pensar.

1.2 LUGAR DE ESCUTA

*Tem coisas que precisamos desaprender para poder aprendê-las e
tem coisas que precisamos possuir para poder renunciar a elas.
(SAMSARA, 2001)*

Há tempos que sinto um enorme fascínio por ampulhetas. Sou capaz de ficar um bom tempo observando a lentidão com que um fio fino de terra escorrega por um fino orifício. Incrível como nesses instantes o tempo possa passar tão devagar. Quando findada a queda da areia, um simples movimento invertido e o começar tudo de novo. Do recinto cheio para o vazio. Do muito para o pouco até que este seja preenchido. E nessa sensação de lentidão é quase como se o tempo parasse. Mas o tempo não pára. O tempo não pára?

Nas artes temos um acontecimento que não se dá numa espaço-temporalidade linear cronológica. Neste sentido, poeticamente pensando, o tempo pára. O tempo pára quando assistimos a uma peça de teatro e saímos de nossa existência; adentramos outra realidade. O tempo pára quando ficamos diante de um quadro que simplesmente nos hipnotiza. O tempo pára quando nos colocamos à escuta do dizer indecifrável, não verbalizável da música. O tempo pára quando a poesia nos toca tão profundamente que nos encanta, nos assombra, nos emociona. O tempo pára no dizer poético por ser este um dizer misterioso e porque misterioso, imprevisível.

Mistério e imprevisibilidade não são, definitivamente, marcas de nosso tempo. Qual tempo? O tempo em que esquecemos o ser para pensar os entes. O tempo em que verdade deixou de ser um movimento dinâmico de desencobrimento, como diz a palavra no grego

alétheia, e passou a ser certeza, correção, adequação de conceitos. O tempo em que o saber foi reduzido a tudo o que pode ser medido, calculado e representado. E ainda, o tempo cuja principal matriz pulsante é a técnica. Mais importante, entretanto, do que pensar este tempo como um período que pode ser medido cronologicamente entre determinadas datas, é compreender que se trata de uma maneira de constituição de mundo, uma cultura que vem influenciando o modo como o homem apreende a realidade, a Cultura Ocidental. Nela, a compreensão da verdade como adequação e operatividade coloca a representação como o modo mais legítimo de acesso ao saber, porém, um modo que tenta ver um significado por trás das coisas deixando de ver as próprias coisas.

Ao que parece, o homem passou a viver num mundo pré-fabricado ou num mundo ocidentalmente pré-fabricado ou ainda num mundo metafisicamente pré-fabricado, o que dá tudo no mesmo. E por que pré-fabricado? Justamente porque tenta pré-fabricar conceitos, e com eles, significados. Na pré-fabricação perde-se o relacionamento imediato com o real para subjugar-lo à representação. Na pré-fabricação uniformizam-se valores, interpretações, significações. Na pré-fabricação o homem tem cada vez mais seus sentidos embotados: já não mais vê as coisas, só as coisas, porque quer ver o que está por trás das coisas. É o que nos aponta Michelazzo:

O baixo *status* ocupado pela aparência na hierarquia do real em nosso pensar ocidental é, sem dúvida, o responsável pela perda do nosso contato direto com as coisas, pela nossa constante suspeita em relação a elas, mas sobretudo pela nossa mania de procurarmos, “atrás” delas, aquilo que elas verdadeiramente são, a sua essência, a sua *quidditas*. (MICHELAZZO, 1999, p.39)

Michelazzo faz uma alusão à aparência referenciada por Platão no mito da caverna e atribui à filosofia ocidental metafísica o modo bipartido e dicotômico com que o real passa a ser apreendido. As dualidades entre mundo supra-sensível e sensível, espiritual e material, transcendente e imanente, idealista e realista, subjetivo e objetivo, nada mais fazem do que criar uma separação entre ser e ente. Tal separação se deu quando o ser passou a ser investigado numa perspectiva secundária, isto é, ser como noção, conceito, atributo, *essentia* do ente, marcando o pensamento ocidental com o traço lógico-representativo-sistêmico. Este modo de pensar se tornou hegemônico no que diz respeito à Cultura Ocidental colocando a representação como modelo principal na apreensão do saber. Isto não se deu apenas na filosofia, mas se estendeu à ciência, à religião e até ao senso comum no entendimento de que ao apreendermos as coisas conceitualmente tomamos delas uma certa distância. Significa: mantemos uma impressão de estarmos na presença das coisas, mas, em verdade, nosso

contato com elas passa a ser indireto porque mediado por um conceito, ou seja, um conhecimento prévio fundado em algum pressuposto teórico-sistêmico. A metafísica impõe, assim, a causalidade, pois vê no ser (supra-sensível) o primeiro, o anterior, a causa do ente (sensível), dimensão secundária derivada do real. Quando o ser é esquecido (na verdade, considerado impossível de ser pensado porque pertence ao supra-sensível), é o ente que passa a ser objeto de investigação. Eis o nascimento do pensamento ocidental. O ser torna-se abstrato, porque inaparente, e o ente concreto, porque aparente, e, desse modo, as coisas já não são o que são, pois tornaram-se símbolo, representação, significação.

É neste contexto que o poeta se vê inserido. Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, deixa ecoar sua crítica ao pensamento metafísico:

TU, MÍSTICO, vês uma significação em todas as cousas.
Para ti tudo tem um sentido velado.
Há uma cousa oculta em cada cousa que vês.
O que vês, vê-lo sempre para veres outra cousa.

Para mim, graças a ter olhos só para ver,
Eu vejo ausência de significação em todas as cousas;
Vejo-o e amo-me, porque ser uma cousa é não significar nada.
Ser uma cousa é não ser susceptível de interpretação. (PESSOA, 2005, p. 135)

A grande confusão gerada ao se procurar o significado por trás das coisas é que sentido e significado tornaram-se vocábulos para a mesma coisa, mas não o são, pelo menos não ao modo como entendemos. Na procura pelo significado por trás, por cima, por baixo, além ou aquém das coisas, o homem já não mais vê nem escuta as coisas tal como elas são. Seus ouvidos, seus olhos, seus sentidos estão como que viciados, habituados, acostumados na tentativa de significar e não simplesmente ver, ouvir, perceber, sentir. Na Cultura Ocidental o modo de ver o mundo fundamenta-se numa representação pré-fabricada epistemologicamente e, portanto, já carregada de significações.

Neste embotamento dos sentidos, Fogel pensa o processo de uniformização dos valores, das interpretações e das significações como o que ele chamou de hábito cultural:

O calo é o hábito – o *hábito cultural* – e, porque hábito, automático, mecânico, imediato esquema estímulo-resposta, embotador e gerador de apatia, indiferença, lassidão. Vê-se então como habitualmente *se vê* ou como todo mundo vê. Assim *se* sente, assim *se* pensa. Impera a atitude que uni-formiza, uni-dimensionaliza, homogeneiza e que é a vigência do raso, do plano, da planície, ou seja, a apatia ou a indiferença do *tudo igual*, do *mediocre*. (FOGEL, 2007, p. 40, grifos do autor)

Não é nada difícil constatarmos esta uniformização, basta olhar para os lados e reparar nas casas, ruas, vestes, lojas, escolas e por aí afora. Considerando a principal característica da sociedade atual, o consumismo, não seria de se esperar algo diferente que não o de preparar as pessoas para desejarem consumir as mesmas coisas. Hoje é possível viajar por muitos lugares do mundo e encontrar as mesmas indústrias que vendem os mesmos produtos, as mesmas lojas que vendem as mesmas roupas, os mesmos restaurantes que vendem as mesmas comidas. É claro que há uma conjuntura de fatores que corroboram neste processo, incluindo os de conotação política, econômica, social e cultural. A chamada globalização talvez não seja nada mais do que os efeitos de um projeto de homogeneização técnico-planetária e diante disto é necessário estarmos alerta para não perdermos aquilo que nos é mais próprio, nosso próprio modo de experienciar e dar sentido ao mundo.

Ostrower observa a necessidade de resgatar nos adultos a abertura que as crianças têm perante o mundo em sua atitude no conhecer, descobrir, perguntar e saber, atitude esta que está na contramão de toda sistematização, homogeneização e automatização de pensamentos, comportamentos e sentidos:

Penso que, quando éramos crianças, sabíamos ver, ou, pelo menos, queríamos saber. Tínhamos a curiosidade à flor da pele. Todas as crianças a têm. Brincando, estão experimentando e descobrindo o mundo, os materiais e os objetos que existem, as posições em que existem, [...] Mas – e repare se não é assim – nessa abertura diante das coisas, o crescente discernimento que é o desenvolvimento sensível de nossa inteligência, e tudo aquilo que completaria o entendimento de nós mesmos, está sendo desestimulado pela educação que recebemos. Não me refiro à instrução na escola, que pode ser boa ou má. Refiro-me à *educação* no sentido mais amplo, à formação de nossa mente pelo mundo sensível em nossa volta: pelas formas de trabalho, pelas formas de diversão e lazer – hoje, a própria cultura parece reduzida a mero momento de lazer – pelos meios de comunicação e pelas palavras e imagens utilizadas, pelas ruas que atravessamos todos os dias, as casas em que moramos, as lojas em que compramos e os próprios objetos que devemos comprar. Aí, tudo é de tal modo ofensivo à sensibilidade, de tamanho desrespeito ao material, o que, em si, nada mais é do que desrespeito ao próprio ser humano, que é espantoso as pessoas não o perceberem. Sim, é preciso reaprender. (OSTROWER, 2004, p. 47)

Diante de tamanho desrespeito ao próprio ser humano, é mais uma vez o poeta quem observa: “tristes de nós que trazemos a alma vestida!” (PESSOA, 2005, p. 49). Seus versos entoam os sons de uma batalha travada, uma procura pela sua singularização na contramão do automatismo, do mecanicismo, da uniformidade. É a procura de seu próprio quando ele diz:

Procuo despir-me do que aprendi,
Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras. (PESSOA, 2005, p. 72)

Despir a alma é um caminho para o que o poeta chamou de “uma aprendizagem de desaprender” (PESSOA, 2005, p. 49), referência feita também por Manoel de Barros: “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios” (BARROS, 2006, p. 9). A provocação do dizer poético referente ao processo de desaprendizado aponta para uma recusa aos significados prontos, padronizados, pré-fabricados. Desaprender o símbolo é desaprender o habitual por um movimento de retirada e de retraimento que possibilita ao homem solidão. Mas solidão não num sentido de isolamento, embora de alguma maneira e em algum momento ele até se faça presente. “Fazer-se só, realizar solidão e assim desaprender o vulgar e o habitual, é atender à exigência, ao imperativo vital de fazer o próprio caminho, ou seja, cumprir-se a exigência de andar e ver, isto é, ser, só poder ser desde e como caminho, viagem, experiência.” (FOGEL, 2007, p. 41). Fazer-se só é retrair-se assim para um lugar silencioso que possibilite calar tantas e quantas vozes que tentam impor significações. Fazer-se só é retrair-se para um lugar silencioso que possibilite escuta. O lugar da escuta num mundo ocidentalmente pré-fabricado só é possível se esta escuta conduz o homem a um encaminhamento de singularização e apropriação do que lhe é próprio: seu viver, suas realizações, sua própria constituição de sentido e de mundo. Ser próprio é ser livre. Ser livre é ser próprio. “Ser o próprio e não os outros torna-se a questão.” (CASTRO, 2011b, p. 125).

Mas, cabem algumas perguntas: o lugar silencioso da escuta de quem? Escuta de quem? Quem diz? E este quem que diz, diz o que? Habitados a pensar pela via dicotômica dos contrários, somos inevitavelmente levados, num primeiro momento, a pensar a escuta como oposição a um dizer. Mas apenas num primeiro momento. Se conseguirmos fazer o exercício de nos desviarmos da relação binário-opositiva imposta pelo pensamento metafísico, poderemos nos aproximar de outra instância que não a da oposição, mas a da reunião que articula escuta e dizer, como acentua Heidegger:

Mas falar é ao mesmo tempo escutar. É hábito contrapor a fala e a escuta: um fala e o outro escuta. Mas a escuta não apenas acompanha e envolve a fala que tem lugar na conversa. A simultaneidade de fala e escuta diz muito mais. Falar é, por si mesmo, escutar. Falar é escutar a linguagem que falamos. O falar não é ao mesmo tempo, mas *antes* uma escuta. Essa escuta da linguagem precede da maneira mais insuspeitada todas as demais escutas possíveis. Não falamos simplesmente a linguagem. Falamos *a partir* da linguagem. Isso só nos é possível porque já sempre pertencemos à linguagem. O que é que nela escutamos? Escutamos a fala da linguagem. (HEIDEGGER, 2012a, p. 203, grifos do autor)

Antes de prosseguir, torna-se necessário nos atermos com cuidado aos vocábulos *lugar silencioso* para pensarmos mais profundamente a articulação entre escuta e dizer. Nós afirmamos há pouco que fazer-se só é retrair-se para um lugar silencioso que possibilite

escuta, mas é fundamental compreender que não estamos nos referindo a uma ausência física de lugares barulhentos e nem estamos tratando dos aspectos físicos ou acústicos, isto é, de como funciona o aparelho auditivo humano ou de como as ondas sonoras vibram e são recebidas e interpretadas pelo cérebro, etc. “Assim, o falar da Linguagem, [...], não se determina nem pela voz (φωνή), articulação de sons, nem pela significação (σημαίνειν), articulação de referências semânticas” (HEIDEGGER, 2012b, p. 188), do mesmo modo que “o ouvir correspondente também não poderá consistir, primordialmente, em se apreender o som, que entra pelos ouvidos, nem em transmitir os tons, que estimulam a audição.” (HEIDEGGER, 2012b, p. 189). Vale destacar a ênfase que o pensador faz, mais especificamente a ênfase de que o falar é o falar da linguagem e o ouvir correspondente é o ouvir que corresponde à linguagem, mas deixaremos isto em aberto por enquanto. É necessário pensar se escutar é o mesmo que ouvir. Vejamos como Heidegger relaciona estes termos:

Ouvir é primordialmente auscultar, uma escuta concentrada. Na ausculta, vige e vigora um conjunto de escutas. Ouvimos quando somos todo ouvidos. Mas ‘ouvido’ não é o aparelho auditivo. Como aparelho dos sentidos, os ouvidos fisiológicos e anatômicos nunca vão provocar uma escuta, nem mesmo se reduzirmos a escuta à percepção de ruídos, sons e tons. É que uma tal percepção não se pode constatar anatomicamente nem provar fisiologicamente ou, de maneira geral, entendê-la, como um processo biológico do organismo, muito embora toda percepção só possa vir encarnada num corpo. Assim, enquanto partirmos, seguindo as ciências, de dados acústicos para pensar a escuta, tudo fica de cabeça para baixo e de pernas para o ar. Pois, então, achamos falsamente que o funcionamento do aparelho auditivos de nosso corpo constituiria a audição propriamente dita. (HEIDEGGER, 2012b, p. 189)

Tendo abandonado a noção da audição como um processo de percepção sonora, Heidegger nos leva a pensar no ouvir como uma escuta ontológica e necessariamente numa fala cujo dizer também é ontológico. Deste caminho Chuang Tzu se aproximou muitos anos antes de Heidegger e nos deixou um indício:

Isto significa ouvir, mas não com os ouvidos; ouvir, mas não com o entendimento; ouvir com o espírito, com todo o seu ser. Ouvir apenas com os seus ouvidos é uma coisa. Ouvir com o entendimento é outra. Mas ouvir com o espírito não se limita a qualquer faculdade, aos ouvidos ou à mente. Daí exigir o esvaziamento de todas as faculdades. E quando as faculdades ficam vazias, então todo o ser escuta. Há então uma posse direta do que está ali, diante de você, que nunca poderá ser ouvido com os ouvidos, nem compreendido com a mente. (CHUANG TZU in MERTON, 2003, p. 86)

Na contramão do saber científico, onde o conhecimento só tem legitimidade se comprovado matematicamente, calculadamente, temos a escuta como possibilidade de acesso

ao saber. Mas uma escuta em sentido próprio, isto é, uma escuta verdadeira, não se limita em se apreender o som percebido pelos ouvidos, como já vimos. O esvaziamento a que Chuang Tzu faz referência nos leva a pensar numa atitude humana perante o mistério do real, mas não uma atitude como a daqueles que se empenham em atingir objetivos e alvos pré-determinados ou daqueles que planejam alcançar suas metas de acordo com seus esforços e méritos. Só é possível prever alvos e metas quando já se sabe em que lugar se quer chegar, mas em se tratando da escuta ontológica não há como fazer previsões e isto porque não há como prever o que se vai ouvir. Alguém pode alegar que estamos equivocados, principalmente no contexto da Cultura Ocidental onde, em meio a tanto burburinho, já se sabe o que se vai ouvir porque já se sabe o que se vai dizer mesmo antes que a fala se faça presente. Neste contexto tudo é previsível, até a escuta. “Por isso, é indispensável perdermos o hábito de só ouvir o que já compreendemos.” (HEIDEGGER, 2012a, p. 122). Ouvir o que ainda não compreendemos é ouvir o mistério, o que ainda não se fez conhecido no dizer e para isto é necessário que o homem se esvazie. Esvaziar-se é abrir mão de todas as suas faculdades, de todas as suas capacidades racionais de formular conceitos e discursos, de toda sua prepotência e arrogância na tentativa de controle e manipulação do real e da verdade. Para ouvir verdadeiramente, não há nada que o homem possa fazer de si mesmo a não ser se entregar numa atitude de silêncio e espera perante o mistério do que se diz verdadeiramente. É um fazer nada e isto é fazer tudo, exige toda atenção. Ainda sobre o ouvir, Jardim pensa o seguinte:

Ouvir [...] procede do latim *audire*, *auris*, que está relacionado com o grego οὖς (oys), ὠτός (otos), aquilo que ouve e, em ouvindo, obedece – *ob-audire*. Obedecer aqui jamais como servil obediência, nunca! Obedecer quer dizer saber ouvir, aquele que obedece é aquele que ouve, está na disposição de ouvir – ato cada vez mais raro em nossos dias.

No entanto, é certo que todo ouvir se pergunta necessária e principalmente – o quê? O que faz ouvir? Ora, o dito! O que *se diz*, o que se põe em movimento de dizer, aquele ou aquilo que se põe em movimento de dizer, e assim se põe porque obedece, quer dizer – ouve! Ouve o real, o que se mostra e se diz. Aquele que se põe nesse movimento faz com que os outros se movimentem também. (JARDIM, 2011, s/ p.)

Escutar e ouvir no sentido de obedecer equivalem nada mais nada menos que corresponder ao dizer do real. Quem escuta verdadeiramente obedece porque responde, corresponde ao apelo do real. “Obediência é uma audiência atenta do sentido.” (LEÃO, 2010a, p. 207). Por isto, afirmamos acima que a escuta não pode ser colocada na contramão do dizer como uma relação de oposição. A dependência humana do dizer ontológico pela escuta faz o homem pertencer ao dito que lhe diz. Quem diz? É o real quem diz e o faz em se mostrando. Quando pensamos brevemente a sentença grega ζῶον λόγον ἔχον no início deste

capítulo, colocamos a interpretação corrente de *homem racional dotado de fala* em questão e agora talvez possamos aprofundar isto. É que o dizer, o falar do real não se reduz a um meio de expressão humana que visa uma representação das coisas. Este modo de compreensão remete ao modo como o homem ocidental tentou sujeitar a linguagem enquanto objeto de expressão e meio de comunicação, mas em sua essência linguagem não pode ser sujeitada, não pode ser reduzida a objeto, pois é ela a condição de todo dizer e de todo falar, de todo ouvir e de todo escutar. O homem só escuta porque escuta a linguagem. O homem só fala porque, tendo percebido a linguagem, passa a corresponder a ela. “O homem fala à medida que corresponde à linguagem. Corresponder é escutar. Ele escuta à medida que pertence ao chamado da quietude.” (HEIDEGGER, 2012a, p. 26). A questão que se apresenta a nós é em como a escuta, em sentido verdadeiro, encaminha o homem a se apropriar de quem é, descobrindo-se, conhecendo-se, afirmando-se e constituindo sentido a si e ao mundo em meio ao turbulento contexto da Cultura Ocidental.

O contexto referido é o do imperativo imagético da contemporaneidade, onde o desenvolvimento tecnológico bombardeia continuamente seus aparatos impressionantes, inusitados, úteis para oferecer conforto, agilidade, segurança e entretenimento. Nesta perspectiva, a relação do homem com o trabalho – só para citar um exemplo – vem sendo radicalmente modificada ao longo da história. O homem que outrora estabelecia um relacionamento íntimo com a terra, uma convivência de dependência, mas sobretudo de cuidado por ser esta a fonte de recursos que lhe possibilita viver, agora submete-a à técnica moderna. Esta, por sua vez, nada mais faz do que reduzir progressivamente os níveis de relacionamento do homem com o real “recolhendo a totalidade do real a um padrão único de realização, a saber: à realização controlada, reprocessada e sistematizada do real.” (LEÃO, 2010a, p. 100). Tal sistematização pretende automatizar o homem, engessá-lo na condição de mero produto ou fornecedor de matéria prima no processo de produção diferentemente da técnica artesanal, onde o artesão tinha papel decisivo e criador no processo. E o que a escuta tem a ver com isto? Ora, um olhar rápido para a transformação no modo como artesão e operário se relacionam com o trabalho pode elucidar a questão.

Conforme Duarte Junior (2001) nos aponta, o artesão é senhor do seu próprio ofício. Sua vida é regida organicamente pelo vigor do próprio real através das alterações sazonais do mundo. Seu tempo é o tempo do seu próprio corpo. Seu trabalho é segundo sua própria necessidade. Come quando sente fome, dorme quando sente sono. Seus horários e regime de atividades se harmonizam com um ritmo vital, orgânico, corporal. O artesão participa de todas as etapas do processo de produção podendo parar, desfazer e refazer o produto de acordo com

sua própria necessidade. O operário, por sua vez, enquanto funcionário de uma organização tem a sua vida regida por uma lógica de produção que lhe é totalmente exterior. Seu tempo é o tempo do relógio medido, calculado. Seus horários são estabelecidos por uma racionalidade produtiva alheia e indiferente às suas demandas corporais, seja comer, dormir, trabalhar, se divertir. A Revolução Industrial no séc. XVIII aplicou as técnicas de produção formuladas a partir dos procedimentos científicos baseados na supremacia da razão e provocou uma transformação radical no modo de vida humano, no trabalho, na configuração espacial das cidades, nas relações parentais e comerciais e no cotidiano das pessoas, seus hábitos e costumes. É o crescimento da vigência da técnica cuja maior característica é a da exploração. E o que dizer do trabalho sistematizado a partir do desenvolvimento tecnológico?

Todo sistema tecnológico supõe certa interpretação da realidade, pressupõe uma determinada decisão sobre a verdade e assim compõe uma representação precisa do homem. Em outras palavras, todo sistema tecnológico se funda e repousa numa metafísica do real. Trata-se de uma metafísica operativa que a dinâmica da sistematização impõe poderosamente, modelando todos e cada um segundo o arquétipo de sua concepção da realidade. Um sistema tecnológico não é uma receita de bolo, um conjunto neutro de modelos e procedimentos que pudessem ser livremente aviados sem comprometer ninguém. Todo sistema tecnológico opera um estilo de vida e pretende decidir sobre o sentido da existência. (LEÃO, 2010a, p. 108)

O que está em questão é a padronização como já havíamos mostrado antes, pois é necessário estabelecer um modelo de homem que corresponda ao funcionamento do sistema. É então que o homem escuta cada vez menos. A Cultura Ocidental com seus ditames calculadores, científicos, técnicos e tecnológicos provoca uma surdez generalizada. O intuito é óbvio: gerar lucro. Mas a custo de um distanciamento do homem com a terra, do homem com o sagrado e do homem com sua própria essência. Cada vez mais suscetível a uma ditadura técnica quanto ao tempo que ele deve trabalhar e o que deve comprar, comer, assistir, ouvir, crer, o homem padece de uma escuta verdadeira.

Em meio a tantos apelos, como escutar o apelo que realmente importa? O que o real pode dizer de tão verdadeiro que possibilite uma experiência própria, única, e portanto, necessária no encaminhamento do homem conhecer-se a si mesmo e tornar o que ele é? Heidegger coloca escuta e pensamento num co-pertencimento necessário e nos aponta um caminho:

O pensamento descobre sua determinação própria quando se recolhe na escuta do consentimento que nos diz o que, para o pensamento, se dá a pensar. [...] Caracterizar o pensamento como escuta é algo que soa muito estranho e também não

chega a atingir a clareza aqui necessária. Mas justamente o que constitui o próprio da escuta é de só receber definição e clareza daquilo que pelo consentimento apresenta um sentido. Algo já se mostra aqui: a escuta assim descrita é o consentimento entendido como o que se apropria no dizer e sua saga, com a qual a essência da linguagem está aparentada. Conseguindo visualizar a possibilidade de uma experiência pensante com a linguagem, poderemos adquirir mais clareza sobre em que sentido o pensamento é escuta do consentimento. (HEIDEGGER, 2012a, p. 139)

É nesta experiência pensante com a linguagem que entendemos uma escuta própria, verdadeira. Neste sentido, o homem escuta quando pensa, mas não aos moldes da lógica racional. A escuta que promove um pensar efetivo é uma escuta que cuida do que foi dito pelo real sem nenhuma preocupação com utilidades e finalidades. Do mesmo modo podemos dizer que o pensar que escuta o que foi dito não se põe a representar conceitualmente no intuito de se absolutizar a verdade. Estamos habituados com a aproximação entre pensamento e reflexão, mas é bom ressaltar que pensar também tem o sentido de “colocar um penso, pôr um curativo. Curar diz restabelecer, recuperar, restaurar.” (JARDIM, 2005, p. 157). O homem cuida da linguagem (pensa) quando escuta seu dizer e corresponde em obediência ao apelo do real. A apropriação do dizer se dá porque o cuidado é recíproco. A linguagem cuida do homem que cuida da linguagem.

Escutar a fala da linguagem é necessariamente pensar o que a própria palavra linguagem diz. Pensar o que a própria palavra linguagem diz é chamá-la desde a proveniência do seu dizer. Chamar a palavra linguagem desde a proveniência do seu dizer é, por sua vez, evocar *logos*. E evocar *logos* é deixar o pensador dizer o que pensa. Pensou Heráclito em seu fragmento de nº 50: “auscultando não a mim, mas o Logos, é sábio concordar que tudo é um.” (HERÁCLITO in LEÃO, 1980, p. 81). Mas o que diz *logos*?

Difícil responder. E se em nós guardamos a expectativa de responder objetivamente o que significa *logos*, aí então... Aliás, foi na tentativa de se responder objetivamente o que a palavra *logos* diz é que se originou todo um modo lógico de pensar, ou melhor (e pior) de raciocinar. Castro (2014, p. 143) enumera pelo menos onze traduções que a palavra *logos* recebeu no ocidente, dentre elas: fundamento, unidade, razão, lógica, linguagem, palavra/Deus, língua/código, fala/discurso. Uma das traduções mais comuns é a de *logos* como *ratio*, razão, e esta fundada em e fundadora de parâmetros calculáveis e calculadores que prevêem sentenças que possam ser averiguadas, verificadas e adequadas como corretas, como certeza. Mas o certo se opõe ao errado e justamente aí se pré-fabrica o mundo ocidental: ao transformar *alétheia*, verdade, num único fundamento que só pode se basear na oposição dos contrários. Na pré-fabricação do mundo ocidental *logos* perdeu seu vigor de ser o que

originariamente é. E embora nos seja difícil dizer o que originariamente *logos* seja, podemos ao menos nos aproximar do que a própria palavra aponta. Para isto é necessário recuperar seu sentido originário. Então poderemos perceber mais nitidamente sua relação com a escuta verdadeira, escuta que nos encaminha ao que nos é próprio.

1.3 À ESCUTA DE *LOGOS*

Segundo Heidegger (2012b, p. 183), a palavra *logos* se articula com outros três vocábulos. Numa primeira apresentação o pensador nos diz que *logos* vem do verbo grego *λέγειν*, que por sua vez significa dizer, falar, mas o pensador nos alerta para duas coisas que precisam ficar claras desde o início: 1. Que dizer e falar não são o significado primeiro de *λέγειν*. 2. Ainda que considerado *λέγειν* como dizer e falar em sentidos derivados, estes sentidos não podem ser pensados a partir da maneira usual como se entende o dizer e o falar na Cultura Ocidental. Assim é porque o dizer, o falar de *logos* não se reduz a um meio de expressão humana que visa uma representação das coisas. Este modo de compreensão do dizer e do falar remete ao modo como o homem ocidental tentou sujeitar a linguagem enquanto objeto de expressão e meio de comunicação, mas em sua essência a linguagem não pode ser sujeitada, pois é ela condição de todo dizer, de todo falar, como vimos acima. Assim, torna-se indispensável pensarmos qual o sentido primeiro de *λέγειν* para o pensamento que se põe à escuta de *logos*.

Heidegger aponta que a palavra *λέγειν* antes de chegar a nós como dizer e falar traz um sentido primeiro de depor e propor, assim como a palavra alemã *legen*. O depor e propor de *legen* guarda em si esta relação com o “pôr uma coisa junto com outra, pôr em conjunto, ajuntar.” (HEIDEGGER, 2012b, p. 185). É que em *legen* vigora o mesmo que a palavra latina *legere*, isto é, colher, recolher, escolher, apanhar, juntar. Na imbricação destes três termos, *λέγειν*, *legen* e *legere*, somos levados a pensar *logos* como um “prostrar uma coisa deixando-a disponível num conjunto com outras coisas” (HEIDEGGER, 2012b, p. 186). Este deixar disponível é, segundo o pensador, o pôr-se do real ao abrigo da verdade entendida como *alétheia*, isto é, o pôr-se do real desencoberto numa disposição que pode ser recolhido num conjunto.

O que nos chama atenção no depor e propor é que essas palavras trazem consigo o movimento de pôr, pelo menos em nossa língua portuguesa. Heidegger nos mostra o sentido de depor como estender, prostrar e de propor como adiantar, apresentar, mas vamos nos ater

ao movimento do pôr que vigora tanto no depor quanto no propor pelo menos por um instante, pois parece que aí está o caminho que procuramos para pensar *logos*.

Pensemos no depor. Quem depõe deposita alguma coisa. Só pode depositar alguma coisa quem primeiro tira essa coisa de algum lugar. Quem deposita, deposita em outro lugar, geralmente diferente do lugar de onde tirou a coisa. O que está implícito no depor como um depositar alguma coisa em algum lugar é o movimento inerente à mudança de posição da coisa. Mas não se trata de qualquer mudança, de depositar a coisa em qualquer lugar. Depósito é um lugar que guarda coisas no sentido de proteger, abrigar, e também reunir, ajuntar. O depósito pode ajuntar coisas diferentes tiradas de lugares diferentes, entretanto, vale ressaltar que não se deposita qualquer coisa, mas aquela que merece ser guardada, protegida, abrigada.

Para pensarmos o que seja a coisa merecedora de abrigo e proteção, é necessário entendermos a coisa em seu ser coisa e não a coisa pervertida em objeto. Coisa não é objeto como costumeiramente tendemos a pensar. Então o que é coisa? Coisa, como veremos de modo mais profundo no próximo capítulo deste trabalho, é o próprio real manifesto, é o que tirado da ausência, do encobrimento, do não ser, é trazido para a presença, para o desencobrimento, para o ser, para o abrigo da verdade entendida como *alétheia*. Entretanto, este movimento da ausência para a presença é oriundo da própria coisa, do próprio real. É um se tornar presente que se põe a disposição, deposição, proposição, composição. Neste sentido, nosso exemplo do depósito mencionado há pouco carece ainda de uma atenção maior. É que quando pensamos o movimento de depor uma coisa no sentido de depositar, apontamos logo de início a presença de um quem. Quem depõe deposita alguma coisa. Quem deposita, deposita em algum lugar... O que nos cabe pensar agora é que este quem não pode ser pensado como um sujeito que sujeita um objeto, pensamento tão próprio da Cultura Ocidental, pois o que põe o real não é algo que venha de fora do real, mas do próprio real, diferentemente do objeto, isto é, “algo que subsiste por opor-se e contrapor-se a um sujeito.” (HEIDEGGER, 2012b, p. 145). A posição de objeto e sujeito pensada desde uma proveniência causal traz a noção de uma posição opositiva, uma relação de contrariedade distinta de uma relação de ajuntamento. A contrariedade do objeto separa, o ajuntamento da coisa reúne (inclusive coisas contrárias). Mas que modalidade de ajuntamento é este que a coisa promove?

Temos até aqui um primeiro encaminhamento de coisa: é o real no movimento de pôr-se a si mesmo. Para pensarmos a questão que indaga o ajuntamento da coisa é preciso observar um segundo aspecto a seu respeito. Todo pôr-se é um presentificar-se, isto é, é um sair da

ausência para vir à presença, é um aparecer. Cada coisa aparece como a coisa que é e isto porque cada coisa tem seu modo próprio de presença. Quando a coisa se mostra, é o seu próprio modo de presença que se mostra, conforme nos fala Jardim:

É o próprio que se diz e se mostra sempre. O próprio é o que algo nunca poderá deixar de ser. O próprio nada tem a ver com individual ou com subjetividade. O próprio não é um adjeto nem um sujeito e nem apenas um dejetivo humano. Próprio é o que qualquer coisa tem como sua condição necessária de ser e de não ser. É, assim, o modo essencial de ser de cada coisa. (JARDIM, 2013a, p. 52)

Jardim nos leva a pensar na concretude do próprio, da presença, do real, da coisa. Toda coisa é concreta em seu movimento de pôr-se a si mesma e tornar-se presença porque cria, constitui espaço e tempo. Estamos habituados a pensar o concreto em sua relação com o cimento, isto é, como o que é firme e tem massa, mas Jardim (2005, p. 163) nos aponta o sentido do que seja concreto a partir do que a própria palavra diz: “Concreto é uma palavra que tem origem no latim *cum-crescere* > *con-crescere* que quer dizer crescer junto, crescer com.” Ele diz mais:

O que é concreto não o é porque tenha massa, mas porque, como diz a palavra, faz-se crescer, é movimento de con-crescer, crescer com em qualquer direção que seja, para cima, para baixo ou para os lados. Tudo que com-cresce cria espaço, cria tempo. Não simplesmente ocupa lugar nestes, mas os constitui como espaço-temporalidade, espacializa-se e, simultaneamente, temporaliza-se. (JARDIM, 2013a, p. 46)

Em se tornar presença, a coisa instaura seu próprio espaço-tempo, mas estes jamais limitados aqui como medidas representativas, mas como a própria constituição da coisa. O concreto da coisa é o seu próprio espaço-tempo. O espaço da coisa não pode ser o lugar que a coisa ocupa, o lugar onde a coisa está, mas o lugar que a coisa é. A coisa é lugar. A coisa é seu espaço. O tempo da coisa não pode ser um tempo medido por alguma instância representativa, mas o tempo em que a coisa se dá. A coisa é seu tempo. Cada coisa é seu espaço-tempo próprio e é o espaço-tempo que cada coisa é que a torna única, própria, singular e que, simultaneamente a diferencia de todas as outras coisas. Temos assim que cada coisa é em sua vigência única e é a unicidade, a singularidade que cada coisa é que possibilita o ajuntamento e reunião da coisa com outras coisas, sem que jamais cada coisa deixe de ser o que cada coisa é.

Heidegger parece pensar a constituição da espaço-temporalidade da coisa no que ele chamou de quadratura de reunião terra e céu, mortais e imortais, onde terra e céu apontam para espacialidade e mortais e imortais para temporalidade. Diz ele:

Pois a coisa coisifica no sentido de, como coisa, reunir e conjugar numa unidade as diferenças. Nesta coisificação da coisa, perduram céu e terra, mortais e imortais. Perdurando assim, a coisa leva os quatro, na distância própria de cada um, à proximidade recíproca de sua união. (HEIDEGGER, 2012b, p. 155)

A modalidade de ajuntamento que a coisa promove é a unidade das diferenças, mas não unidade no sentido de quantificação genérica, mas unidade no sentido de uno, único, o próprio que cada coisa é, o concreto que cada coisa é, o tempo-espaço que cada coisa é. A modalidade de ajuntamento da coisa é assim a unidade das diferenças por excelência porque faz surgir mundo.

As coisas aqui nomeadas, ou seja, evocadas, recolhem junto a si terra e céu, os mortais e os divinos. Os quatro são a unidade originária de ser em relação ao outro. As coisas deixam a quadratura dos quatro nelas perdurar. Esse deixar perdurar em reunindo é o que faz das coisas coisa. Mundo é o nome que damos à quadratura de céu e terra, mortais e divinos, que perdura com unidade no fazer-se coisa das coisas. No nomear, as coisas nomeadas são evocadas em seu fazer-se coisa. Fazendo-se coisa, as coisas des-dobram mundo, mundo em que as coisas perduram, sendo a cada vez a sua duração. Fazendo-se coisa, as coisas dão suporte a um mundo. No uso antigo de nossa língua, suportar, dar suporte também diz *bern, bären*, portar, porte, gesto. Daí surgem as palavras *gebären*, gestar e *Gebärde*, gesto, gestualidade. Fazendo-se coisa, as coisas são coisas. Fazendo-se coisa, as coisas são gesto de mundo. (HEIDEGGER, 2012a, p. 16)

Parece que nos perdemos. Falávamos de *λέγειν* para pensar *logos* e chegamos na mundificação promovida pelo ajuntamento da coisa na unidade das diferenças. Que tem a ver *logos* com tudo isto, mais especificamente com o mundificar da coisa? Tem a ver que *logos* é a vigência do real que deixa o real se mostrar e, em se mostrar, deixa o real se dizer. O que se mostra no dizer do real é o seu gesto, a sua gestualidade, o seu próprio espaço-tempo, a sua própria concretude, o real em seu modo manifesto. A manifestação do real põe o real numa disposição passível de ser reunido e recolhido. É nessa disposição que, segundo Heidegger (1969, p. 89), surge mundo. A palavra mundo ganhou diversos conceitos e significados ao longo da Cultura Ocidental. No entanto, ao que nos parece, a disposição do real que faz surgir mundo não faz pensar no entendimento ocidental de mundo como qualificação e adjetivação: mundo social, mundo físico, mundo político, etc., mas é antes o próprio vigorar daquilo que passa a vigorar dando sentido. A quadratura de reunião céu e terra, mortais e imortais nos remete assim a um princípio unificante de mundo que faz com que a disposição do real manifesto possibilite ajuntamento, relacionamento, comunhão, encontro e necessariamente também tensão, disputa, embate, confronto.

A reunião e recolhimento da disposição do real manifesto revelam o vigor com que o próprio *logos* reúne e recolhe deixando que cada coisa se mostre e se diga, mas também que

em se mostrando e se dizendo, cada coisa possa ser chamada para a presença. O que está em questão agora é a relação que o homem faz com o chamado da coisa e tal relação se dá no nome: o nomear da coisa em palavra. Só que a coisa não se nomeia a si mesma, mas é ela, a coisa, que dá ensejo para ser nomeada a partir do que ela mesma é, do que ela mesma diz de si, do que ela mesma mostra de si. O que possibilita tanto a coisa se dizer em se mostrar quanto a coisa ser chamada e nomeada é *logos*, é linguagem. Só que a coisa enquanto não é chamada a uma conjuntura permanece quieta em seu modo de ser. O modo de quietude da coisa é o seu repousar em si mesma enquanto impossibilidade da coisa se auto-nomear. Em sua quietude, em seu modo próprio de ser, a coisa ainda não convoca mundo porque só pode fazê-lo na medida em que é chamada, isto é, na medida em que há uma convocação.

Quem chama? Quem convoca? Somos tentados a responder que quem chama e convoca as coisas para a presença é o homem, mas é preciso pensar isto com cuidado. A afirmação não é de todo errada, só não podemos desconsiderar que o homem só guarda em si a possibilidade de chamamento e de convocação porque foi ele antes chamado, foi ele antes convocado. O que chama o homem e o convoca para recolher e reunir o real como disposição mundificadora é *logos*, é linguagem. De todos os seres, aquele que dispõe da linguagem é o homem. Mas o homem não dispõe da linguagem como um objeto entre tantos outros a ser utilizado e descartado tão logo seu uso se finde. O homem é o que é porque seu modo de ser reside em ser chamado e convocado pela linguagem. Quem chama o homem à reunião de mundo e coisa? A linguagem. Quem convoca o homem à conjuntura? A linguagem. Como a linguagem chama e convoca? Falando e dizendo. Como a linguagem fala e diz? A linguagem fala e diz no modo como o real se põe, se depõe, se propõe. Por isto Jardim (2013a, p. 58) afirma que linguagem “é o real enquanto força manifesta.” A linguagem fala apenas para o homem? Talvez esta pergunta devesse ser posta de outra maneira, mas, numa tentativa de resposta podemos inferir que não é apenas para o homem que a linguagem fala, mas a linguagem fala para e em todo o real que se realiza. Mas em que sentido a fala da linguagem chama e convoca o homem para o ajuntamento de coisa e mundo? No sentido de que o homem, à diferença dos demais seres, reúne em sua essência o falar em sendo e mostrando o ser que é, mas também o falar do (sobre o) outro e com o outro. Deste modo, torna-se assim indispensável pensarmos o modo de fala do homem à diferença do modo de fala dos demais seres.

Tomemos o sol como exemplo. Como a linguagem fala para o sol? A linguagem fala para o sol na medida em que deixa mostrar o próprio do sol, o que é concreto no sol, isto é, sua luminosidade, seu brilho, seu calor. Talvez seja mais adequado dizer que a linguagem fala

pelo sol tornando-se fala do sol. E qual é a fala do sol? A fala do sol é o seu mostrar, é a sua presença brilhosa e calorosa. O sol só fala de si porque tudo o que pode é mostrar-se como o sol que é. Deste modo, a linguagem não é a linguagem do sol, mas a linguagem é no sol um modo de manifestação do real que fala ao se dizer e se mostrar e que, no caso do sol, jamais pode falar de outro, pois isto só seria possível se o sol deixasse de ser o sol que é. A linguagem é sol (ou o sol é linguagem?), mas a linguagem não é só sol e o sol não dispõe de linguagem. Neste sentido, o sol não fala, mas o sol se fala. Embora a linguagem fale para o sol, o sol não ausculta linguagem. Assim a linguagem fala, mas o sol não a escuta. O sol pertence à linguagem, mas o sol não escuta a linguagem e por isto o sol só pode falar no sentido de se mostrar. O mesmo poderíamos dizer da pedra. O mesmo poderíamos dizer da planta. Cada uma ao seu modo, claro, pois a fala em que a pedra se fala não é a mesma fala em que o sol se fala e nem é a mesma fala em que a planta se fala e por isto pedra é pedra, sol é sol, planta é planta.

Com isto, alguém pode alegar que o mesmo não se dá com o animal, pois o animal fala não só em se mostrando e se dizendo como o animal que é, mas fala também por meio de uma emissão sonora (nem todos, é verdade, mas grande parte deles). Cachorros latem. Gatos miam. Pássaros gorjeiam. Lobos uivam. Só para citar alguns exemplos. Mas será que podemos atribuir a tais manifestações sonoras dos animais um sentido de fala diferente da fala do sol, da pedra e da planta? E o que dizer das formigas, girafas e tartarugas que até onde sabemos não emitem nenhum som? A questão que pergunta se o animal fala num sentido diferente do sol, da pedra e da planta é a mesma questão que pergunta se pássaros fazem música e formigas fazem política. Ao tematizar esta questão, Jardim nos faz pensar na essência da fala a partir do vigorar de *logos* entendido como linguagem e esclarece:

Enquanto que o animal é mera ordem natural na medida em que nas palavras de Heráclito: "Tudo, animal, partilha da terra" (Fragmento 11), o homem, que nessa partilha, partilha, habita o extra-ordinário, e é o *logos*, a condição que possibilita esse modo de habitar. Por *logos* se entende, juntamente com Martin Heidegger, o discurso que retira o *que* diz daquilo sobre o que discorre de tal maneira que, em seu discurso, a comunicação discursiva revela e, assim, "torna acessível aos outros" aquilo sobre que discorre. O "ser verdadeiro" do *logos* enquanto *ἀλεθεύειν* diz: retirar de seu velamento sobre que se discorre no *λέγειν* como *ἀποφαινεσται* e deixar e fazer ver o ente como algo desvelado (*ἀληθές*), em suma, descobrir. (JARDIM, 1995, p. 10, grifo do autor)

O latir do cachorro é uma emissão sonora, mas não pode jamais retirar o que diz daquilo sobre o que discorre tornando o que quer que seja acessível aos outros. Assim é com todos os animais, tanto os que fazem como os que não fazem som. O falar não se limita a um

pronunciamento sonoro. Deste modo, também o animal não fala, mas *se* fala e isto também porque o animal – assim como o sol, a pedra e a planta – não ausculta linguagem, não escuta a fala da linguagem, mas é a linguagem que pode ser como o sendo que é.

Temos assim que o vigorar de *λέγειν* se dá no homem de modo que este co-participa do falar de *logos* ao poder (o homem) reunir e recolher na fala um dizer que não se limita apenas a um se falar por mostrar-se no modo humano que é, mas por ser (o homem) um ser no mundo capaz de transcender a si mesmo para além de si mesmo, “ser em si um outro, sempre de novo, a cada vez.” (SCHUBACK in HEIDEGGER, 2014, p. 19). É assim que Heidegger (2015, p. 239) diferencia os modos de ser da pedra, do animal e do homem na afirmativa de que “a pedra é sem mundo, o animal é pobre de mundo e o homem é formador de mundo”. Não teremos condições de aprofundar o que é ausência, pobreza e formação de mundo aqui, mas o que queremos destacar é que o modo de ser do homem se distingue dos demais seres pelo fato de que o homem não é um ser simplesmente dado no mundo, mas à distinção dos demais seres, é o homem capaz de auscultar a fala da linguagem que chama e convoca o homem para o ajuntamento de coisa e mundo, como parece dizer Leão:

Quando, de manhã cedo, um físico sai de casa para ir pesquisar no laboratório o efeito de Compton e sente brilhar nos olhos os raios de sol, a luz não lhe fala, em primeiro lugar como fenômeno de uma mecânica quântica e ondulatória. Fala como fenômeno de um mundo carregado de sentido para o homem, como integrante de um cosmos, na acepção grega da palavra, isto é, de um universo cheio de coisas a perceber, de caminhos a percorrer, de trabalhos a cumprir, de obras a realizar. A luz fala, sobretudo, de um mundo em que ele nasce e cresce, ama e odeia, vive e morre a todo instante. Sem esse mundo originário, o físico não poderia empreender suas pesquisas, pois não lhe seria possível nem mesmo existir. E, ao atingir-lhe os olhos, a luz não somente fala, a luz é tudo isto. Nós só podemos usar a mesma palavra para dizer tanto um fenômeno externo, a luz do sol, como um fenômeno interno, a luz da razão, porque nem o sol está somente fora de nós, nem a razão está exclusivamente dentro de nós, e sim porque sempre e necessariamente realizamos nossa existência na estrutura de ser-no-mundo. A necessidade de um esquematismo espacial, temporal e gestual para dizer e compreender todos os modos de ser e agir mostra à saciedade que a presença fundadora de nossa existência não se dá na órbita de consciência de um *cogito* sem mundo, nem na complementaridade recíproca de sujeito e objeto. Abrange, ao contrário, todas as peripécias de uma co-presença originária que se realiza através de uma história de tempos, espaços e gestos, que se desenvolve num mundo de interesses e explorações, de lutas e fracassos, de libertação e escravidão. (LEÃO, 2010a, p. 210)

Com tudo o que foi posto, estamos plenamente cientes de que ainda não conseguimos abarcar inteiramente o que diz *logos*. Inicialmente alertamos sobre o cuidado de compreender a palavra *logos* na imbricação de *λέγειν*, *legen* e *legere* e a partir do que estas palavras nos apontaram, tentamos pensar o movimento de pôr presente no depor e propor e sua necessária relação com o reunir, recolher e ajuntar. Neste percurso nos chamou a atenção o caráter de

coisificação da coisa, concretude que constitui uma espaço-temporalidade própria e sua vigência essencial de aproximar mundo. Entretanto, chegamos ao ponto de que o homem é o único ser que possui mundo, isto é, o homem é o único ser dotado de linguagem e pode com, no e pelo *logos* recolher na fala um dizer que reúne as diferenças como força de reunião de contrários, isto é, encontro e confronto, ajuntamento e tensão, relacionamento e disputa, comunhão e embate. O que podemos neste momento é tão somente deixar a questão em aberto acreditando que de algum modo o que foi pensado até aqui poderá nos conduzir nos próximos capítulos deste trabalho para o pensamento que pensa a relação da música com o silêncio no que diz o ser, mas também para muito além deste trabalho, no sentido de que a questão ecoará no pensamento como possibilidade de ser pensada sempre e a cada vez.

O homem é aquele que faz de sua existência a imposição de uma conquista por percorrer o caminho de se descobrir e se desencobrir pelo vigor do pensamento que se põe à escuta de *logos*. O modo de fala do homem depende desta escuta e esta fala será tanto mais autêntica quanto mais for atenta e obediente ao sentido do ser, ao sentido de ser. Embora a Cultura Ocidental tenha se desviado de pensar o sentido do ser e se empenhe cada vez mais em desapropriar o homem de seu sentido num processo de massificação, padronização e homogeneização, enquanto homem for homem, ζῷον λόγον ἔχον, na tradução de Leão (2010a, p. 136), “um homem: realização de que a Linguagem cuida e cultiva”, o sentido de ser será experienciado na reunião de escuta, pensamento, fala e ser. Todas as realizações humanas dependem da imbricação de escutar, pensar e falar porque é no agir da escuta, do pensamento e da fala que o ser se mostra para o homem como essência da linguagem, manifestação do real. Dentre tantos caminhos possíveis em que a linguagem se manifesta, mergulharemos a seguir naquele que talvez seja o mais emblemático para nós por reunir mistério, silêncio e música. Este caminho é instaurado pela palavra poética que eclode no dizer silencioso, e necessariamente musical, do mito. É ao dizer do mito que agora daremos ouvidos.

2 DA UNIDADE DO MISTÉRIO

2.1 O DIZER SILENCIOSO DO MITO

Pensemos nas três palavras que compõem o título desta seção: dizer, silencioso e mito. A partir destas, somos tomados por um sem-número de questões. O que é mito? O que diz o mito? Porque seu dizer é silencioso, pelo menos tal qual foi afirmado no título? Aliás, será mesmo o dizer do mito algo que possamos caracterizar como silencioso? Como é que algo que diz pode ser silencioso? Será que a recíproca também é verdadeira, isto é, algo que é silencioso pode dizer? Como se dá isto? Pode o mito nos dizer algo nesta era moderna ou estará ele tão comumente associado a uma cultura antiga que porque antiga, ultrapassada, o deixou fadado ao esquecimento e silenciamento absoluto? A propósito, tudo que é antigo está necessariamente ultrapassado ou não será esta apenas mais uma compreensão equivocada divulgada pela modernidade? E ainda, o que o dizer silencioso do mito pode ter a ver com música?

Despertados por certa dose de curiosidade, recorreremos de imediato à definição mais categórica e racional possível. Foi fácil e proposital. Bastou consultar o primeiro dicionário à vista para encontrar o seguinte significado: “Mito. 1. Narrativa de significação simbólica, e referente, em geral, a deuses que encarnam as forças da natureza. 2. Coisa ou pessoa fictícia, irreal; fábula.” (MITO. In: FERREIRA, 1989). Este conceito coincide com o entendimento geral moderno de que mito está totalmente ligado a mitologia onde *-logia* afastou-se de *logos* e rapidamente vai tratando de despertar em nossa memória aquelas fábulas e histórias de figuras na maioria das vezes pouco ou nada compreendidas, mas de que todos já ouviram falar em algum momento como Zeus, Afrodite, Apolo, Posêidon, Hermes e por aí fora. O significado de mito apresentado aqui evidencia as lacunas e equívocos da Cultura Ocidental ao converter *logos* em lógica-razão, *phýsis* em natureza, *alétheia* em adequação-correção. São por essas vias tortuosas que o ímpeto mítico, genuíno e inaugural de compreensão de mundo tornou-se simbolismo representativo; são por essas vias periclitantes que a atribuição de sentido proveniente de um real concreto tornou-se abstração irreal e fictícia. São por essas vias perigosas que o sagrado se esvai, o divino é esquecido e a ciência juntamente com a técnica e a razão passam a ser o fundamento e a explicação de todas as coisas.

Tantas transformações históricas no ocidente tentam continuamente sufocar o sagrado. A dessacralização do mundo foi se dando de maneira lenta, mas aqueles que tiveram ouvidos para ouvir e olhos para ver foram capazes de perceber seu movimento. Fica a questão: será

que o destino do sagrado em meio ao rumo da Cultura Ocidental é ser esquecido? Isto nós não podemos afirmar de todo, mas o que sabemos é que enquanto o pensar habitar as provocações do mistério será possível pensar o sagrado, pois este é nada mais que isto: o mistério a ser pensado. E cá estamos nós, filhos da modernidade, acostumados com explicações científicas que tentam cada vez mais nos distanciar do mistério-sagrado na tentativa insana de controlar o real, distraídos com cada novo penduricalho tecnológico que nos aproxima do mais distante e nos distancia do mais próximo.

Para penetrarmos nas questões acerca do mito e sua relação com o mistério-sagrado, é preciso procurar seu sentido na proveniência da palavra. Sim, a palavra. Mas não a palavra mito, mas a palavra *palavra* (que se lança para). Grosseiramente falando, é isto que diz mito: o eclodir como palavra. Contudo, compreendemos que não podemos ser tão simplórios, pois apresentar o sentido de mito assim, repentinamente, como palavra, pode gerar muitas confusões, principalmente pela noção corrente de que a palavra *palavra* ganhou na Cultura Ocidental, isto é, signo, representação. Outra breve consulta ao dicionário confirma o entendimento habitual de palavra: “1. Fonema ou grupo de fonemas com uma significação; termo, vocábulo. 2. Sua representação gráfica; 3. Manifestação verbal ou escrita. 4. Faculdade de expressar idéias por meio de sons articulados; fala. 5. Modo de falar.” (PALAVRA. In: FERREIRA, 1989). O mito entendido como palavra, por sua vez entendida como signo e representação, só pode mesmo gerar o entendimento que nos chegou, isto é, mito como “alegoria, crença, fábula, narrativa de povos primitivos, lenda de caráter imagético, peripécias de deuses e heróis, explicação para os fenômenos da natureza, símbolo, arquétipo, simulacro, invenção – mentira.” (FILÍPOVNA, 2014, p. 159). Entretanto, em seu sentido originário, mito não pode ser reduzido a nenhuma dessas classificações. Por este caminho não vamos chegar a lugar algum a não ser ao lugar das idéias e das representações e justamente deste lugar queremos nos desviar. Já nos disse Heidegger: “Cheio de palavras e ao mesmo tempo sem nenhuma palavra. É que o dicionário não é capaz de apreender e abrigar a palavra pela qual as palavras vêm à palavra. Aonde pertence a palavra, aonde pertence o dizer?” (HEIDEGGER, 2012a, p. 150). Deixemos em aberto estas questões por enquanto, esperançosos de que elas nos ajudem a escutar o dizer da palavra e a palavra do mito.

Se a reunião de mito e palavra não pode ser localizada no sentido da palavra enquanto representação, torna-se indispensável procurar por outra modalidade de reunião para que possamos compreender o que é o mito. Aguiar nos aponta uma direção:

A cultura grega se dispõe na união entre a palavra mítica e o *logos*. Isto quer dizer que na tradição grega arcaica está em movimento uma dinâmica de mundo marcada pela sonoridade, cujo corpo deixa resplandecer o traço poético. *Mythos* e *poiesis* assinalam a con-fluência sonora de um mundo musical. Por isso, *mythos* não pode ser tomado pelo significado exato de “palavra”. Na cultura determinada desde o poder da letra e da vidência, a palavra possui um sentido e um uso estritamente operado pela comunicação e seus sistemas de significação. A palavra se encontra apoderada pelo código. Nesse sentido, todo uso da palavra como terminologia, seja escrita ou oral, é sempre abstrato e conceitual. Ao contrário, *mythos* transcende a esfera da sintaxe e do mero uso gramatical. *Mythos* nomeia para o grego arcaico a relação com o sagrado do mundo. Tal nomear é ao mesmo tempo um *logos* sobre o que não deve ser pronunciado porque não pode ser dito. Eis a força do mito, dizer-mostrar o não dito de todo dito, uma força marcadamente musical. (AGUIAR, 2009, p. 76)

Pensar a dinâmica sonora de mundo instaurada pela união entre mito e *logos* é uma provocação para uma tentativa de recuperar o sentido inaugural, não pervertido, da palavra *palavra*. Deste modo, precisamos nos desviar das representações habituais da palavra e trilhar outro caminho que não a dos significados prontos. O caminho que se apresentou a nós foi o caminho poético e é ao poeta que agora escutamos.

2.1.1 O mistério da palavra

Assim nos diz o poeta Manoel de Barros: “As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças.” (BARROS, 2006, p. 13). Escutemos algumas questões que o verso provoca: Pode uma coisa não ter nome? Pode uma coisa que não tem nome ser pronunciada? Porque o poeta aponta as crianças como capazes de pronunciar as coisas que não têm nome? Esta questão já não responde às anteriores? Se as crianças pronunciam coisas que não têm nome, como nos diz o poeta, é porque pode uma coisa não ter nome e pode uma coisa que não tem nome ser pronunciada. Mas pela dedução lógica do verso ainda não escutamos seu dizer então tenhamos paciência e nada de pressa. “Ter pressa é crer que a gente passa adiante das pernas, ou que, dando um pulo, salta por cima da sombra.” (PESSOA, 2005, p. 143).

A primeira estranheza do verso aparece logo no início: *as coisas que não têm nome*. Permanece a questão: Pode uma coisa não ter nome? Ao que nos parece, toda coisa guarda potencialmente consigo um nome, pelo menos todas as coisas que são. Esta nossa ressalva, *pelo menos todas as coisas que são*, afirma por sua vez que todas as coisas que são têm nome, mas abre possibilidades para pensar que coisas que não são não têm nome. Será que é isto o que o poeta está dizendo, que as coisas que não têm nome são coisas que não são? Deste modo, o verso soaria de outra forma: *As coisas que não são são mais pronunciadas por*

crianças. Ainda assim permanecem questões: coisas que não são podem ser pronunciadas? Pode uma coisa não ser?

Não conseguiremos prosseguir por esta via enquanto não perguntarmos pelo ser da coisa: o que é coisa? Segundo Jardim (2013a, p. 46), a palavra coisa tem sua versão no latim *res* e diz “aquilo que, em se causando é capaz de causar, produzir, trazer concretamente à presença, tornar-se presente, fazer-se. Dessa maneira, *res* é ser e, não por acaso é a tradução feita pelos latinos para a expressão τὸ ὄν (to òn) – o ser.” Em se causando, em se produzindo, em se tornando presente a coisa se dá, se mostra, se apresenta. Mas é possível as coisas serem por si mesmas? É preciso pensar o vigor do *se* (*se* causando, *se* produzindo, *se* tornando, *se* dá, *se* mostra, *se* apresenta) e é o próprio Jardim que nos auxilia:

A voz gramatical que aqui fala não é a costumeira voz ativa, aquela que caracteriza o sujeito de uma enunciação e sim a voz *média*, como a ela se referiam os gregos antigos, significa: a voz que não pertence a nenhum sujeito e nem deste sofre qualquer tipo de ação para caracterizar-se. A voz *média* é a voz das coisas tal como elas se fazem presença. (JARDIM, 2013a, p. 46, grifo do autor)

A voz *média* que não pertence a nenhum sujeito é a voz com que o próprio real se instaura em seu movimento de surgimento e permanência, o que os gregos nomearam de *phýsis*. Segundo Heidegger (1969, p. 44), *phýsis* é “o que sai ou brota de dentro de si mesmo (por exemplo, o brotar de uma rosa), o desabrochar, que se abre, o que nesse desprejar-se se manifesta e nele se retém e permanece; em síntese, o vigor dominante [...] daquilo, que brota e permanece.” *Phýsis* é o nome do ser, fonte originária de tudo o que é; unidade que congrega os contrastes tanto no movimento do que sai e brota quanto no repouso do que se retém e permanece. A grande armadilha da Cultura Ocidental é fazer pensar que, com tanta técnica, o homem pode controlar o real, que o poder de fazer o real surgir, permanecer ou desaparecer está em suas mãos (do homem), mas real é *res*, é ser, é coisa, é o que tornando-se presença aparece por si mesma, precisa de nada mais que não ela mesma para ser. Todo real é. Todo ser é. Toda coisa é. Assim, nossa ressalva *pelo menos todas as coisas que são* é uma tautologia, pois todas as coisas são e isto não abre possibilidades para as coisas não serem, pois se é coisa, é. Deste modo, até o não ser é. O que o não ser é? Ora, o não ser é não ser, isto é, aquilo que por não ter vindo à presença reside o seu ser no modo da ausência. É ainda Jardim (2013a, p. 45) quem diz: “Ser é sempre ser real, ou melhor, dizendo de outra maneira: ser é sempre ser, e necessariamente compreende não-ser, de modo que não ser não se faz possível sem ser. O não ser também é, senão sequer poderíamos pronunciá-lo.” No que concerne a nossa questão, todas as coisas são.

Nossa dúvida se o poeta estava supondo que as coisas que não têm nome são coisas que não são agora se dissipa. Coisas que não têm nome não podem ser o mesmo de coisas que não são, pois não pode uma coisa não ser. Precisamos refazer o caminho pacientemente e escutar o que o poeta disse e não o que estamos supondo que ele quis dizer. O poeta sabe das coisas e não parece à toa que ele não disse *As coisas que não são são mais pronunciadas por crianças*. Então escutemos novamente o que seu verso nos diz: “As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças.” (BARROS, 2006, p. 13). Ainda assim permanecem questões: pode uma coisa não ter nome? Uma coisa que não tem nome pode ser pronunciada?

Não conseguiremos prosseguir também por esta via enquanto não perguntarmos pelo ser do nome: o que é nome? Segundo Heidegger (2012a, p. 178), “os nomes são palavras que apresentam.” Ora, o que as palavras apresentam? É o próprio Heidegger (2012a, p. 151) quem responde: “A palavra dá: o ser.” Já vimos que ser é *res*, coisa. Neste sentido, é o mesmo dizer que a palavra dá: a coisa. Mas isto quer dizer que é a palavra que faz a coisa ser coisa? Esta questão é aparentemente simples, porém de simples aí não tem nada. Coisa, como Jardim nos apontou, é o próprio ser pondo-se em presença, é o que tornando-se presença aparece como coisa, prescinde da palavra quanto qualquer outra coisa que não ela mesma para ser. Palavra, por sua vez, nomeia a coisa e ao fazê-lo, chama a coisa para a presença, oferta a coisa como coisa. É ainda Jardim quem elucida esta questão:

O real se diz e ao se dizer nos obriga a dizê-lo conforme podemos. Se não fosse assim, deveríamos crer que o floricultor cria a flor quando, na verdade, originariamente, o que se deu foi o inverso: foi a flor que “inventou” tanto o floricultor quanto a floricultura. É a flor como dizer-se e mostrar-se que faz do floricultor aquele que é capaz de cultivá-la. [...] O ser humano “só” pode fazer o que pode, responder aos apelos do real, como parte deste mesmo real. A flor é um ser não humano que na pronúncia do humano se denomina flor em português e é denominada de outros modos por outros idiomas e/ou outras culturas. Se houvesse uma cultura que não conhecesse uma flor, esta seria incapaz de ser denominada, mas tão logo fosse descoberta ganharia uma denominação advinda de uma parte do que ela flor tem de próprio, como, por exemplo, florescer, surgir, advir, devir, ou então, aprofundar-se em suas raízes. O homem aalaria considerando sempre um modo de ela se mostrar e se dizer, antes de ser pronunciada pelo homem. (JARDIM, 2013a, p. 58)

A flor, em sendo coisa, independe do nome para ser. A flor é em si mesma manifestação do real e é no modo como ela se apresenta que nós, humanos, temos a possibilidade de nomeá-la com palavra. E isto não porque nós queiramos ou não queiramos, mas porque pertencemos à linguagem, jamais o inverso! “A linguagem não é uma faculdade do homem. Nós não possuímos a linguagem, a Linguagem é que nos possui, e só somos aquilo que somos quando acolhemos e correspondemos ao apelo da Linguagem.” (CASTRO, 2011b, p. 149). O

nome não é uma palavra aleatória escolhida ao acaso, mas um modo de chamar a flor naquilo que ela mesma se deixa mostrar, naquilo que lhe é próprio, como Jardim exemplificou. “Palavra, por sua vez, vem da elocução grega *para ballo*, que gerou, inicialmente, parábola e depois palavra, que significa, na verdade, *o que se lança para, em direção a*. O que se lança para o fenômeno, em direção ao que se presentifica/ausenta.” (JARDIM, 2013b, p. 58). A palavra que nomeia a flor não é qualquer palavra, mas a palavra que se lança para mostrar o que na flor se mostra como flor. Primeiro vem a flor. Depois vem a palavra que a nomeia. Primeiro vem a coisa, depois a palavra que a nomeia. A proveniência da palavra que nomeia a coisa vem da própria coisa. Com isto, é preciso alertar, não estamos colocando coisa e palavra numa relação causal, mas tentando devolver à palavra o seu sentido inaugural, sentido este que se perdeu no uso abusado e desgastado que a Cultura Ocidental fez das palavras. Embora o sentido de *res* aponte para o que em se causando está em causa, não podemos atribuir aqui o sentido de causalidade, como se coisa fosse causa e a palavra que a nomeia efeito. Conforme ressalta Jardim (2013b, p. 48), “o ser [...] já foi e é *cousa* e portanto causa do qual é um derivado. A causa, nesse caso, não é o que produz efeito, mas é o que é – causa, coisa, *res*, ser. Nada tem a ver com a noção convencional de causalidade.” Assim, a palavra doadora que dá a coisa, é a palavra que apresenta a coisa, é a palavra que deixa mostrar a coisa como coisa. “O reino vigoroso da palavra consiste em dizer, isto é, em mostrar, em trazer para um aparecer a coisa como coisa.” (HEIDEGGER, 2012a, p. 187).

Palavra e coisa guardam um co-pertencimento em sua essência: trazer o ser para a presença. Só que a coisa, em sendo, mostra-se a si mesma; já a palavra nomeia a coisa dizendo, mostrando e dando a conhecer o que a coisa é em verdade. É interessante observar que ao mostrar a coisa, a palavra se mostra a si mesma.

Pois justamente a relação entre coisa e palavra, e isso na configuração de ser e dizer, foi uma das primeiras coisas que o pensamento ocidental colocou em palavras. Essa relação avassalou o pensamento de tal maneira que se pronunciou numa única palavra. Essa palavra diz: *λόγος*. (HEIDEGGER, 2012a, p. 144)

O relacionamento entre palavra e coisa possibilita o dizer do ser, o dizer com o ser, o dizer o ser, o dizer no ser. A voz da palavra que diz do, com, o e no ser é a voz de *logos*, como Heidegger (2012a, p. 144) pontuou, a palavra que “é ao mesmo tempo nome para o ser e para o dizer.” Entretanto, a palavra que nomeia ser e dizer numa reunião originária não pode ser reduzida ao sentido que a palavra *palavra* ganhou na Cultura Ocidental, pois isto seria reduzir o próprio vigor de *logos* à lógica racional operada por um discurso em que *phýsis* perde seu

caráter de movimento desencadeador e imprevisível de realidade e *alétheia* deixa de ser o descobrir de *phýsis* passando a ser adequação a um conceito.

Logos é linguagem, o acontecer do mistério do ser, tanto no dizer do que pode e deve ser dito quanto no dizer do que não pode e não deve ser dito. Se por um lado a coisa não precisa da palavra para ser a coisa que é, por outro lado o humano precisa da palavra para ser o humano que é e para de algum modo se relacionar com a coisa que ele mesmo é e com as demais coisas.

É certo que as coisas estão recolhidas na sua quietude, independentemente de o homem a elas se dirigir ou por elas se deixar levar pelo apelo. Entretanto, é *dentro* da dinâmica da linguagem que as coisas se mostram ao homem *como sentido*, quando ele “co-responde” – isto é, responde junto, em diálogo – ao apelo que lhe é dirigido pelo real. (FERRAZ, 2014, p. 119, grifo do autor)

Fazendo eco às palavras de Ferraz, Castro (2009, p. 23) afirma: “Sem a palavra, isto é, sem linguagem não há homem.” Talvez agora possamos pensar com mais propriedade o que seja o nomear do nome. “Que é isto – o nomear? É o ser humano [...] dimensionar-se na e como habitante da linguagem. [...] Não bastam Céu, Terra. É necessário o nomear.” (CASTRO, 2009, p. 23). A palavra nomeadora reúne o dizer do mostrar e o mostrar do dizer e é proveniente da palavra das palavras, ser, *logos*, linguagem.

Na dependência da linguagem como aquela que dá limites ao humano, Ramalho nos diz:

Sem a presença da linguagem na terra não haveria voz, isto é, nada estaria ao abrigo do silêncio, nada seria escutado e não poderíamos nomear coisa alguma, não haveria ‘beira’ e assim a humanidade não teria limites para ser, sem limites não se pode ser na linguagem, porque a linguagem dá limite do que é humano e, conseqüentemente, da humanidade. (RAMALHO, 2009, p. 14)

Agora podemos retomar as questões: pode uma coisa não ter nome? Sim, pode uma coisa não ter nome porque ela prescinde do nome para ser. Mesmo que não haja quem a nomeie, a coisa continuará sendo a coisa que é. E sobre o nosso parecer de que toda coisa guarda consigo um nome? Bem, embora tenhamos afirmado isto inicialmente sem uma consideração mais profunda, o que se mostrou é que toda coisa guarda consigo a possibilidade de, em se mostrando, ser nomeada, mas o importante é que ter ou não ter nome não anula o ser da coisa. Por outro lado, em se tratando do dizer, temos o co-pertencimento entre coisa e palavra. Neste sentido, a palavra tem o poder de em nomear as coisas, trazê-las para a presença. Nome e coisa tornam-se uma unidade na força de reunião da linguagem. É então

que, conforme Ramalho (2009, p. 52), “uma coisa é o mesmo que seu nome” e Torrano (1992, p. 17), o “poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa.”

Com o que foi posto até aqui ainda não conseguimos escutar o dizer do poeta, pois ele nos fala da pronúncia de coisas que não têm nome. Como é que coisas que não têm nome podem ser pronunciadas?

Não conseguiremos prosseguir também por esta via enquanto não perguntarmos pelo ser da pronúncia. O que é pronúncia? Ou melhor, para fazermos referência direta ao verso em questão, o que é ser pronunciado? “Ser pronunciado, anunciado ou enunciado é, antes de mais nada, enunciar-se. Real é aquilo que se enuncia, se anuncia ou se pronuncia.” (JARDIM, 2013a, p. 46). Real é *res*, coisa, não nos esqueçamos. Ao se mostrar, a coisa se pronuncia a si mesma. Deste modo, é perfeitamente possível uma coisa que não tem nome ser pronunciada, pois ela se pronuncia a si mesma mostrando-se como a coisa que é. Em se mostrar a coisa se diz. Não precisa do nome nem para ser a coisa que é e nem para ser pronunciada. Mas o verso de Manoel de Barros não fala: As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por si mesmas. Até porque, como vimos, as coisas antes de serem pronunciadas por quem quer que seja, já se pronunciam a si mesmas. Para prosseguirmos, é necessário que escutemos novamente o que o poeta nos diz.

“As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças.” (BARROS, 2006, p. 13). Dito de outro modo: são as crianças que mais pronunciam as coisas que não têm nome. Pensar o verso sem levar em consideração as crianças deixa o dizer poético vazio de sentido porque talvez todo sentido do verso resida justamente no modo como as crianças pronunciam as coisas que não têm nome. Mas tudo o que foi pensado até aqui não valeu de nada? Ora, não podemos mesmo fazer esta pergunta. O pensar não está nem um pouco preocupado se foi útil ou inútil, se valeu ou não valeu pra alguma coisa. Que mania essa a de tentar medir tudo pela sua utilidade? O pensar pensa. Pensemos! Deixemo-nos habitar pelas provocações do mistério.

Que tem as crianças de diferente dos adultos? Porque são elas dotadas de uma habilidade própria que as distingue e faz com que elas sejam capazes de pronunciar as coisas que não têm nome? E que capacidade é esta? É com o verso de Alberto Caieiro que respondemos: A capacidade de ver uma coisa “como se fora pela primeira vez” (CAEIRO apud FOGEL, 2007, p. 43). E o que é este ver pela primeira vez? Fogel responde:

Ver des-habitualmente, i-mediatemente, ou seja, ver, ter presente e evidente sem a mediação, sem a inter-mediação do velho, do já visto e já sabido, porque já dado e previamente constituído, ao qual é conduzido ou reconduzido – subsumido! – o novo, o inédito que também é sempre singular. Enfim, ver pela primeira vez é não ter e não ver através da mediação do conceito, do símbolo. Conceito é símbolo. O saber representativo-conceptual – o conhecimento – é simbólico. (FOGEL, 2007, p. 43)

O que está em questão é que o modo de ver da criança é um modo de ver sem mediação de nenhum conceito, de nenhum signo, de nenhum símbolo, de nenhuma representação, de nenhum conhecimento prévio. O conceito, o signo, o símbolo, a representação, o conhecimento prévio tornam a coisa já vista e já sabida, velha, no dizer de Fogel, porque habitualmente conhecida, sem graça, por assim dizer. Ver pela primeira vez é ver a novidade com que o desconhecido se mostra e possibilita ser conhecido, um conhecimento que vem pelo mostrar-se da coisa e não pelo que alguém disse da coisa. É um modo de ver instalado na possibilidade do encanto com o que a coisa se deixa mostrar sendo a coisa que é. Ver pela primeira vez é ver o mostrar puro e gratuito com o que a coisa se deixa mostrar. Mas o que é este mostrar? Heidegger enfatiza a importância de pensar a diferença entre o mostrar da coisa pela própria coisa e o mostrar da coisa por uma mediação:

A referência entre o mostrar e o que nele se mostra, referência que nunca se estabelece puramente por si mesma ou pela sua proveniência, transforma-se posteriormente na relação entre um signo e o que nele se designa. A Grécia Clássica fez a experiência do signo a partir do mostrar. É para mostrar que se cunha um signo. No período helenista (com os estóicos), o signo surge através de uma estipulação, como instrumento para designar alguma coisa, no qual um outro elemento impõe e orienta a representação de um objeto. *Designar não é mostrar, no sentido de deixar aparecer.* A transformação, pela qual o signo deixa de ser o que mostra para ser o que designa, repousa sobre a transformação da essência da verdade.” (HEIDEGGER, 2012a, p. 195, grifo nosso)

Heidegger nos aponta a diferença não sentida e tampouco pensada na Cultura Ocidental entre signo e palavra. Temos que o designar do signo não é o mesmo que o mostrar da palavra. O designar do signo representa a coisa. O mostrar da palavra apresenta a coisa. Neste sentido, representar não é o mesmo que apresentar, palavra não é signo, palavra não é símbolo, palavra não é representação! A criança vê a coisa tal qual a coisa se mostra ignorando e desconhecendo sua funcionalidade, utilidade, instrumentalidade. A capacidade da criança de pronunciar as coisas que não têm nome reside na sua incapacidade de pronunciar o signo que designa a coisa e isto simplesmente porque a criança ainda não o aprendeu (FOGEL, 2007, p. 43). Em outro poema, Manoel de Barros diz:

No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.
 E pois.
 Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos _
 O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 2006, p. 15, grifos do autor)

O fato da criança não saber que a função do verbo escutar não funciona para cor não impede que ela experiencie a escuta como possibilidade de visão. Atribuir esta experiência como erro é o que fez e faz a cultura que transformou o movimento desvelante do real em algo que possa ser analisado exclusivamente desde um ponto de vista ajuizador e adjetivante. Só que a coisa não precisa de nenhum juízo para ser e isto porque o juízo sobre a coisa não é a coisa. Esta é a tentativa castradora de homogeneizar, uniformizar, automatizar sentidos e visões de mundo. É a transformação de *alétheia*, pura gratuidade com que o real se mostra e se vela em *orthótes*, correção, adequação. A transformação da essência da verdade mencionada há pouco no final da citação de Heidegger é pensada nas palavras de Jardim (2013a, p. 49) no sentido de apontar que a verdade, originariamente pensando, “não é um julgamento feito por quem quer que seja, mas um gesto de real, desde o real, com o real.” Se a criança escuta a cor dos passarinhos pode ser porque para ela o pássaro se apresenta em primeira instância como sonoridade, a musicalidade presente no seu cantar. Talvez ela nem nunca tenha visto este pássaro que canta. Se este pássaro que canta estiver voando, então que a criança não consegue vê-lo, pois no vôo, considerando certa velocidade e distância, sua forma física de pássaro fica mesmo comprometida. O que a criança vê, neste caso, é um borrão no céu de alguma cor que canta. Ela escuta a cor! E não há nada de errado nisto! Isto é o que há de mais concreto e verdadeiro nesta experiência. A criança é capaz de pronunciar a palavra que põe em presença a coisa, tanto como a coisa se deixa mostrar quanto o que a criança pode e/ou consegue ver, mas não o signo que põe sua representação e isto porque a criança ainda não o aprendeu. Aqui não está em questão se a criança vai inventar uma palavra ou vai se apropriar de outra, como no exemplo dado, e sim que, ao pronunciar, a criança fala o que vê na coisa sem mediação de nada que possa influenciar este ver.

Retomemos o verso inicial que despertou toda esta reflexão, é possível que agora ele nos dê um novo aceno. *As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças.* Quando o poeta diz das coisas que não têm nome, parece estar apontando para as coisas que são pronunciadas desde um outro modo de presença que não o do signo que as representa. A palavra enquanto representação é um simulacro, tenta ocupar o lugar da coisa através da idéia

e do conceito de coisa, mas na idéia, no conceito, na representação, a coisa se ausenta. Talvez agora consigamos nos aproximar um pouco mais do dizer da palavra. A palavra que nomeia a coisa em sentido inaugural, não como signo, mas como coisa, deixa a coisa se mostrar como coisa, presença concreta do real, do ser, pois todo real é, mas a palavra convertida em signo estabelece uma relação ao modo representativo com a coisa e, portanto, indireto. Neste sentido é a palavra empobrecida da presença da coisa. Na verdade, é a própria coisa anulada ao ser equiparada a um objeto de representação. É o que nos diz Heidegger:

Mas o ser coisa da coisa não está em se fazer dela objeto de uma representação nem em determiná-la, a partir e pela objetividade do objeto, mesmo se o opor-se e contrapor-se do objeto não se reduzir meramente à conta da representação do sujeito, mas deixar todo opor-se e contrapor-se, como tarefa do próprio objeto. (HEIDEGGER, 2012b, p. 145)

A palavra que nomeia é a palavra que não reduz a coisa a um objeto de representação e isto porque coisa não é objeto. Com isto, representar a coisa não é o mesmo que apresentar a coisa. A coisa não se representa a si mesma, pois isto lhe é impossível. Para ser representada, a coisa precisa de um outro, neste caso que estamos tratando, do signo que a designa, mas a representação não é a presença da coisa. Assim, temos que a coisa se apresenta, se mostra a si mesma quando se põe em presença. Em se fazendo presente, a coisa traz consigo a possibilidade de ser nomeada. Este nome será tanto mais verdadeiro quanto mais deixar mostrar a coisa naquilo em que ela mesma se mostra.

Outro poema também de Manoel de Barros pode elucidar ainda mais esta questão:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.
 Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
 Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás da casa.
 Era uma enseada.
 Acho que o nome empobreceu a imagem. (BARROS, 2006, p. 25)

Creemos que tudo o que foi posto até aqui seja suficiente para demonstrá-lo e o próprio poema o diz. Retomando agora o nosso verso inicial, percebemos com que profundidade o poeta pensa e diz. Nossa tentativa aqui não é de maneira alguma explicar o verso, até porque o dizer poético se explica a si mesmo em se dizendo. O que fizemos até aqui foi deixarmos-nos tomar pelas questões que o verso nos provocou para pensar o dizer da palavra e, quem sabe assim, conseguir pensar a relação entre palavra e mito. Até aqui nos aproximamos da palavra no seu sentido radical, isto é, o que em sua raiz o nome palavra diz, mais especificamente o

deixar mostrar a coisa como coisa. Para tanto, o verso *As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por criança* foi nosso guia. Pensamos o que é ser, o que é não ser, o que é coisa, o que é nome, o que é a palavra que mostra a coisa enquanto coisa, o que é signo que designa a coisa enquanto representação, o que é ser pronunciado, o que é o modo de ver pela primeira vez da criança e tudo o mais que já está posto. Uma questão, porém, ainda ecoa no verso e não podemos deixar de ouvi-la. Talvez seja esta a questão que poderá nos apontar um caminho para pensar a relação entre palavra e mito.

O verso nos diz que as coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças, mas ele não diz que as crianças são as únicas que pronunciam as coisas que não têm nome. Quem, além das crianças, será também capaz de fazê-lo? De pronunciar sempre com o encanto que o ver pela primeira vez possibilita? De ver sem mediação de nenhum símbolo, conceito, representação, porém ver, “só ver”? O próprio Manoel de Barros responde naquele poema em que a criança escuta a cor dos passarinhos. No final do poema ele diz:

Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos _
O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 2006, p. 15)

Criança e poeta são capazes de fazer a palavra delirar porque não limitam o nomear em nenhum tipo de funcionalidade. Mudar a função do verbo significa violar os parâmetros pré-estabelecidos por um modo de conhecimento que se tornou totalizante na Cultura Ocidental, o modo da representação. Neste modo, até a poesia é encarada equivocadamente como um jogo de linguagem metafórico-representativo, mas o poeta, como nos diz Barros, é a voz de fazer nascimentos, é a voz onde o verbo delira justamente por não se prestar a uma correspondência funcional, gramatical, conceitual. Entretanto, o poeta não é um louco e o delírio da palavra poética não é loucura. “Delírio não é inventar sentido na insensatez. *Wahn*, delírio, origina-se do alto alemão *wana* e significa: sem. O delirante pensa e pensa mais do que qualquer um. Mas nisso ele fica sem o sentido dos outros. Ele é um outro sentido.” (HEIDEGGER, 2012a, p. 43). A palavra delirante fica sem o sentido dos outros, isto é, dos termos que designam porque é a palavra não comprometida com o representar. A palavra delirante é a voz poética que faz nascimentos. Que poder tem o poeta! Como disse Heidegger (2010, p. 119): “Com certeza, também o poeta usa a palavra, mas não assim como os que habitualmente falam e escrevem, que precisam desgastar as palavras. Ele, pelo contrário, de tal maneira que somente assim a palavra se torne e permaneça verdadeiramente uma palavra.” O poeta não só devolve

à palavra o que ela carrega em sua essência, como permite que, mesmo na sua falta, isto é, mesmo quando faltam palavras para dizer e nomear, o indizível se diga no, com e pelo mistério da linguagem. Esta é a voz de fazer nascimentos, voz poética capaz de pronunciar tanto as coisas que têm nome como as coisas que não têm nome, tanto o dizível como o indizível.

A linguagem investe a palavra de sua força nomeadora do real, isto é, de sentido do real, um nomear que não é lingüístico, que não se restringe como representação a cumprir uma função na cadeia de comunicação, mas que é manifestativo, isto é, mostra o ser como presença no que também se ausenta. (AGUIAR, 2004, p. 23)

O nomear que não é lingüístico, representacional e nem funcional, mas manifesta o ser tanto no que se presentifica como no que se ausenta é o nomear de uma tradição anterior à invenção do alfabeto, lá onde a palavra ainda não conhece a escrita como suporte. O poeta, originariamente pensando, é o aedo, o poeta-cantor, aquele que não conhece a palavra como código, como signo, como um esquema fonético passível de ser representado graficamente. Tudo o que o poeta-cantor tem, sabe, conhece e ele mesmo é, é o nomear inaugural da palavra inaugural transmitida oralmente. A tradição poética e, portanto, oral, possibilita uma experiência com o que a palavra tem de mais próprio. O que é o próprio da palavra? Sua musicalidade, sua entonação, seu ritmo, sua variação de alturas, suas intermitências com o silêncio. Pensar o dizer da palavra vigorosa que nomeia o ser em tudo que pode e não pode ser dito é experienciar o mistério da linguagem que canta, encanta, instaura sentido e constitui memória. Recuperar o sentido verdadeiro da palavra *palavra* mostra assim a importância de pensar a proveniência e a essência da palavra no contexto em que ela é cantada pelo aedo, o poeta-cantor:

O aedo canta sem que ao exercício de seu canto se contraponha outra modalidade artística do uso da palavra. Seus versos hexâmetros nascem num fluxo contínuo, como a única forma própria para a palavra mostrar-se em toda a sua plenitude e força ontofônicas, como a mais alta revelação da vida, dos Deuses, do mundo e dos seres. De nenhum outro modo a palavra libera toda a sua força, nenhuma outra forma poética se põe como alternativa à em que o canto se configura. (TORRANO, 1992, p. 17)

O que nos interessa aqui não é investigar as técnicas que o poeta utiliza no dizer, ou melhor, no cantar as palavras. Por ora, o que desejamos é apontar o contexto em que a palavra mítica se deu para uma tentativa de compreensão do que é o dizer da palavra e o que é o dizer do mito. É no contexto mítico que a palavra é o que é, um dizer poderoso que faz

nascimentos, pois “é na palavra, é na linguagem, que as coisas chegam a ser e são.” (HEIDEGGER, 1969, p. 44). O caminho trilhado até aqui tentou trazer o dizer da palavra em seu sentido inaugural que nada tem a ver com o que habitualmente chegou a nós como símbolo, signo, representação, conceito. Este caminho nos conduziu à palavra delirante pronunciada pelas crianças e pelos poetas. Na palavra poética encontramos a proximidade necessária para escutarmos a palavra do mito, pois conforme nos aponta Groetaers (2007, p. 61), “pelo poeta, enquanto escuta, ocorre a palavra mítica.” O poeta é aquele que reúne escuta e canto no dizer da palavra do mito.

2.1.2 Palavra e mito

Segundo Marías ([19--] século certo, p. 34), podemos localizar os primórdios da Cultura Ocidental na transição do pensamento mítico para o pensamento filosófico quando não só as respostas às questões se modificam como as próprias questões passam a ser postas de uma maneira diferente. A diferença é sutil e para alguns pode não dizer muito, mas para nós tal diferença no modo de questionar aponta para uma transformação profunda e que possibilitará o nascimento do ocidente tal como o entendemos hoje. A distinção do pensamento mítico para o pensamento filosófico se dá quando a questão se modifica do: *como se configurou e ordenou mundo*, para: *o que é isto, a realidade?* É o que nos aponta Marías ([19--] século certo, p. 34);: “O que define primariamente a filosofia é a pergunta que a mobiliza: *o que é tudo isto?* A esta pergunta não se pode responder com um mito. Tem de se responder com uma filosofia.” Marías ([19--] século certo, p. 34), situa Hesíodo como o poeta que “pretende *narrar* como se configurou e ordenou o mundo ou narrar a genealogia dos deuses. Constrói uma *teologia*, conta um *mito*.” O que é interessante destacar é que para a cultura grega arcaica tal narração não é uma representação nem simbologia da realidade, tal como vimos anteriormente no significado apresentado pelo dicionário, mas a manifestação da própria realidade, tal qual pelo, no e com o mito é desvelada. Para a experiência grega arcaica, mito não é algo irreal ou fictício, mas a plenitude do real manifesta em palavra capaz de não apenas narrar, mas de ser a própria verdade da narrativa e do narrado. É o que nos diz Castro:

Que quer dizer a palavra mito? Do verbo *mytheomai*, significa simplesmente o eclodir, o se abrir como palavra, linguagem. O mito não é por isso um discurso narrativo sobre algo. O mito é a narração, o narrado e a *alétheia* (verdade) da narração e do narrado. Em grego temos, portanto, *mythos e alétheia*. (CASTRO, **Mythos e Genos**, Manuscrito, p. 1, grifos do autor)

A citação de Castro aponta para a relação direta não só entre mito e verdade (*mythos* e *alétheia*) como também entre mito e linguagem (*mythos* e *logos*) e entre mito e ser (*mythos* e *phýsis*). Todo nosso esforço neste capítulo tem sido o de pensar qual seria o sentido inaugural da palavra para compreender em que sentido o mito é o eclodir pela palavra. Foi necessário rejeitar o sentido corrente de palavra como signo, pois neste sentido a palavra se torna mais uma instância classificadora e, portanto, fracionária, segmentadora, divisora, reducionista, exclusivista. Inteiramente outro é o sentido inaugural de palavra. No mito, o sentido da palavra brilha e plenifica o que lhe é próprio, sua musicalidade. O canto da palavra mítica aciona a quadratura originária que deixa mostrar a constituição fundamental da essência do homem. Significa: na questão acerca de *como* se configurou e ordenou o mundo, a palavra do mito aproxima céu e terra, mortais e imortais, pondo-os numa “unidade originária de ser em relação ao outro.” (HEIDEGGER, 2012a, p. 16). As questões que se põem para nós agora são: qual a relação entre *phýsis*, *alétheia* e *logos* com a quadratura céu e terra, mortais e imortais para que o mito deixe mostrar o que constitui a essência humana? Em que medida o pensamento filosófico rompeu com esta relação?

A título de organização do nosso pensamento, preferimos começar pela segunda questão. O pensamento filosófico rompeu a relação entre *phýsis-alétheia-logos* existente na quadratura céu e terra, mortais e imortais na medida em que perverteu os sentidos destas vigências. Vejamos como se deu tal perversão.

Phýsis é a palavra que os gregos usavam para designar a totalidade do ente. Na tradução corrente vinda da tradução latina *natura* quer dizer: natureza no sentido de nascimento. Segundo Heidegger (1969), geralmente se consideram como manifestação fundamental da natureza os fenômenos do movimento das coisas materiais, átomos e elétrons. Neste sentido, o que a física moderna investiga como *physis* é a conversão do princípio da filosofia grega numa filosofia da natureza, isto é, numa representação de todas as coisas, segundo a qual elas são de natureza propriamente material. É a restrição da *phýsis* na direção do físico. Num sentido ainda mais amplo, temos a conformação da *phýsis* a um *modus operandi*, uma maneira em que o real eclode seguindo os mesmos procedimentos naturais como se fossem códigos. A observação dos fenômenos naturais levou o homem a crer que há uma lei natural para tudo o que nasce de si mesmo. Neste sentido deteriorado, *phýsis* se torna o que jamais em essência poderia ser: algo previsível que pode ser controlado pelo humano. Não seria um exagero tal afirmação? Será que não estaríamos incorrendo num grande equívoco? Ora, pensemos no sentido que a própria palavra *natural* ganhou na Cultura Ocidental e veremos que não estamos cometendo equívoco nem exagero algum.

Segundo o dicionário Aurélio, podemos constatar pelo menos dez significados para a palavra natural. Dentre eles: “da natureza; em que não há trabalho ou intervenção do homem; nascido, oriundo.” (NATURAL. In: FERREIRA, 1989). Por tais significados qualquer apressado diria que sim, estamos absolutamente equivocados ao afirmar que *phýsis* tornou-se algo previsível e que pode ser controlado pelo homem uma vez que o próprio significado de *natural* aponta para algo que não recebe intervenção humana. Mas não nos apressemos. Outros dois significados nos apontam outra direção: “que segue a ordem natural das coisas, lógico; aquilo que é conforme a natureza.” (NATURAL. In: FERREIRA, 1989). Justamente estes sentidos os que ganharam mais força na tradução vulgar de *phýsis*. No entendimento de que existe uma ordem natural das coisas, um *modus operandi* com que o real se manifesta, a natureza recebeu o traço de fatalidade, servindo inclusive para estabelecer a distinção, hierarquia e divisão de classes sociais entre os seres humanos como algo natural totalmente conformado a esta ordem das coisas. Segundo Mariás ([19--] século certo, p. 32), a tentativa que se faz de compreender o mundo (a realidade concreta, a natureza, a *phýsis*) como algo ordenado e, portanto, submetido à lei, confere ao homem uma nova maneira de experimentar a realidade, uma maneira inteligível (racional), radicalmente diferente dos “processos mágicos que manejam as coisas como poderes” como na era mítica. O surgimento da *pólis*, isto é, a convivência política dos homens na cidade, nada mais é do que a forma concreta desta legalidade racional e racionalizada no e pelo humano onde o estabelecimento de leis torna-se mister num projeto muito mais dominador do que político, propriamente dito.

Apesar de podermos experienciar o que seja *phýsis* nos fenômenos da natureza (nascer do sol, desabrochar da rosa, crescimento das plantas...), enquanto vigor dominante que brota e se sustenta fora de si e em si mesmo, a *phýsis* não pode ser reduzida a estes fenômenos naturais, pois é ela, *phýsis* o ser mesmo em virtude do qual o ente se torna e permanece observável, seja este um fenômeno da natureza, o homem ou mesmo o deus. É o que enfatiza Zarader:

Da φύσις assim compreendida, demos já um exemplo no reino vegetal. Mas o que é verdade para a rosa, é evidentemente verdade para tudo o que “é”, porque este avançar no aberto é o que permite a qualquer ente, qualquer que ele seja, mesmo se for homem ou deus, vir à presença e instalar-se nela. A φύσις, portanto, não diz apenas respeito aos entes ditos “naturais”: é o traço fundamental pelo qual todos os entes vêm a ser *enquanto entes*. (ZARADER, 1990, p. 45, grifos da autora)

Quando *phýsis* perde o caráter de ser movimento inaugurador de realidades e passa a ser pensada como um sistema de códigos naturais, a experiência do humano com *alétheia*

também se deteriora. É que de fonte originária para tudo o que surge, eclode, nasce, brota, aparece, o verbo ser, enquanto movimento de ação instaurador e desencadeador de realidades, foi reduzido na trajetória do pensamento ocidental a um verbo de ligação entre um sujeito e um predicado assumindo uma função gramatical. Restrito a esta classificação nos parece que o verbo ser perde seu caráter originário de potência e vigência.

O entendimento gramatical a que está reduzido o verbo *ser* como uma mera ligação implica o esquecimento ontológico, isto é, o esquecimento da questão fundamental que se impõe para toda e qualquer coisa – o esquecimento não acidental acerca da questão – o que é o *é*? (JARDIM, 2005, p. 166, grifo do autor)

Jardim esclarece que o pensamento baseado nas proposições representacionais, muito características na e da Cultura Ocidental, impõe a adequação de idéias como fundamento para atribuição da verdade, mas esta já é uma transformação radical do que a palavra grega *alétheia* sofreu no ocidente. Na verificabilidade de uma proposição exemplificada pelo autor através da afirmativa “esta sala é grande” (JARDIM, 2005, p. 165), pergunta-se o que é sala e se esta pode corresponder ao conceito de sala; pergunta-se o que é grande e estabelece-se algum parâmetro de grandeza para verificar se a idéia de sala e a idéia de grande são correspondentes; pode-se então assegurar a verdade ou falsidade da afirmativa. Entretanto, não se pergunta o que é o *é*! Justamente o que faz com que a sala seja alguma coisa, o que faz com que grande seja alguma coisa (ou neste caso atributo de alguma coisa), o que de algum modo instaura, manifesta, desencadeia realidade passa totalmente despercebido sendo relegado cada vez mais à sombra do esquecimento. O entendimento de verdade como adequação de conceitos solapa o movimento dinâmico de encobrimento-desencobrimento, conforme explicitado por Heidegger:

Verdade significa hoje e há muito tempo a adequação do conhecimento à coisa. Contudo, para que o conhecer e a proposição que forma e enuncia o conhecimento possa adequar-se à coisa, e para que, de acordo com isso, a própria coisa possa tornar-se adequada à proposição, a própria coisa precisa mostrar-se como tal. Como é que ela se deve mostrar se ela própria não pode emergir a partir do velamento, se ela própria não permanece no desvelamento? A proposição é verdadeira no que ela se orienta pelo desvelamento, isto é, pelo verdadeiro. A verdade da proposição é sempre e sempre somente esta correção. Os conceitos críticos de verdade que, desde Descartes, partem da verdade como certeza são somente variações da determinação da verdade como correção. Para nós, esta essência da verdade corriqueira, a correção do representar, surge e desaparece frente à verdade como desvelamento do sendo. (HEIDEGGER, 2010, p. 127)

A verdade entendida como adequação de conceitos abre por sua vez o caminho para a perversão de *logos*, pois este acaba sendo reduzido ao enunciado propositivo, “o lugar onde se

dá a verdade, compreendida como correção (*orthótes*), isto é, como precisão, retidão daquilo que se quer determinar.” (MICHELAZZO, 1999, p. 39). Enquanto enunciado, *logos* é reduzido à lógica da razão como falamos no primeiro capítulo.

Phýsis, alétheia e logos pensados desde a idéia, a adequação das idéias e o enunciado onde as idéias são formuladas abrem o caminho para a ciência e a filosofia ocidental, tal como as entendemos hoje, e impõem o rompimento com a quadratura céu e terra, mortais e imortais na medida em que o homem se vê numa posição mais elevada enquanto sujeito com poder de transformar as coisas (a *res*, o ser, o real) em objetos passíveis de serem reduzidos a uma ordem de enunciação lógico-racional-funcional-causal. O rompimento com a quadratura céu e terra, mortais e imortais limita o viver humano a uma espaço-temporalidade que se distancia de tudo o que não pode ser comprovado por meio da razão, do cálculo e da ciência.

Torna-se indispensável, assim, pensarmos a proveniência do sentido inaugural de *phýsis, alétheia e logos* no modo como os gregos experienciaram o real em seu movimento de descobrimento, eclosão, surgimento, nascimento.

Segundo Heidegger (1969, p. 44), *phýsis*, originariamente pensando, é “o que sai ou brota de dentro de si mesmo (por exemplo, o brotar de uma rosa), o desabrochar, que se abre, o que nesse despregar-se se manifesta e nele se retém e permanece; em síntese, o vigor dominante [...] daquilo, que brota e permanece.” *Phýsis* é o nome do ser, fonte originária de tudo o que é; unidade que congrega os contrastes tanto no movimento do que sai e se descobre quanto no repouso do que se retém e permanece encoberto. Como se deu esta percepção? Os gregos se depararam com uma realidade ao mesmo tempo virtual e múltipla dada sua capacidade produtiva. O que chama atenção aos gregos é o movimento com que o real se descobre (e encobre) numa dinâmica mutável, ambígua e muitas vezes contraditória.

Todos estes movimentos [...] perturbam e inquietam o homem grego, porque tornam problemático o ser das coisas, mergulham-no na incerteza, de tal forma que não sabe a que ater-se, em relação a elas. Se as coisas mudam, o que serão na verdade? Se uma coisa passa de branca a verde, é e não é branca. Se algo que era deixa de ser, resulta daqui que a mesma coisa *é e não é*. A multiplicidade e a contradição penetram no próprio ser das coisas. O grego pergunta, então, o que são as coisas *de verdade*, isto é o que elas são *sempre*, por detrás das suas múltiplas aparências. Busca, para além da multiplicidade de aspectos das coisas, a sua raiz permanente e imutável, que seja superior a essa multiplicidade e capaz de explicar a razão dessa mesma multiplicidade. (MARÍAS, [19--] século certo, p. 34, grifos do autor)

Esta citação de Marías aponta para a transição entre o pensamento mítico e o pensamento filosófico, quando se inicia a procura por uma verdade absoluta, permanente e imutável para responder as questões. O que nos interessa observar nesse momento é que antes

de pensar o que está por trás das aparências, os gregos pensaram *as* aparências, isto é, o aspecto e a fisionomia como o real toma corpo e se faz presente, ainda que por vezes de maneira ambígua e contraditória. Ora, o que faz com que o real tome forma e se mostre pela ambigüidade e contradição é o tempo, mas não qualquer tempo. A percepção de que as coisas mudam só é possível se colocada num grau de comparação com o que se mostrou no passado, com o que se mostra no presente e com o que se mostrará no futuro, uma perspectiva de temporalidade entendida de maneira necessariamente linear. Entretanto, a compreensão do tempo reduzido a uma medição cronológico-linear é por si uma limitação do que seja *phýsis*, pois a modalidade de tempo instaurada pela *phýsis* não é linear, mas cíclica e se mostra de modo inquestionável no ciclo das estações do ano, onde temos surgimento, crescimento, amadurecimento, declínio, renovação e o começar tudo de novo num ciclo que se repete a cada vez de modo diferente. É a repetição do mesmo sem que seja a repetição do igual.

O tempo da *phýsis* é assim um tempo marcado pela circularidade com que as coisas surgem e se transformam e recebeu o nome de *Horas* (= Estações), segundo Torrano (1992, p. 58). Cada coisa tem seu tempo próprio e em cada tempo a coisa se apresenta ao seu modo próprio. “Para a Cultura da Época Arcaica, note-se bem, o tempo não flui num único e irreversível sentido, mas cada acontecimento, grande ou pequeno, tem o tempo que qualitativamente lhe é próprio e que a ele se vincula com patente e inextricável solidariedade.” (TORRANO, 1992, p. 58). Que as coisas sejam ambíguas e contraditórias não é um problema a ser resolvido com uma verdade absoluta e imutável³, mas é o modo como o real se manifesta. A mentalidade arcaica grega não só aceita a ambigüidade e contradição das coisas como as afirma no canto mítico dos poetas e na fala dos pensadores. Heráclito talvez seja um dos maiores expoentes que admite a contradição e ambigüidade das coisas. É o que ele nos diz em seu fragmento de nº 123: “Surgimento já tende ao encobrimento.” (HERÁCLITO in LEÃO, 1980, p. 137). Neste fragmento temos a relação vigente entre *phýsis* e *alétheia* e ele nos ajuda a pensar o que estamos chamando de ambigüidade e contradição. A palavra grega *alétheia* traz em sua origem o alfa privativo que faz a negação de *Léthe*, palavra grega para esquecimento. A palavra *alétheia* aponta deste modo para um não esquecimento. Os gregos entendiam o esquecimento em consonância com o encobrimento, no sentido daquilo que não se pôs em presença, isto é, que se manteve no desencobrimento. Temos que desencobrimento é presença (ser) e encobrimento é ausência (não-ser). A palavra que chegou

³ A procura por uma verdade absoluta e imutável se dá quando Platão transforma *phýsis* em *eidós* (idéia) e faz a partir daí uma divisão entre ente e ser, ente como o aspecto manifesto e ser como sua essência fundamental. Esta a dicotomia que prevalecerá por toda filosofia ocidental e que faz perder o sentido originário de *phýsis* e sua relação com *alétheia* como movimento articulador de encobrimento-desencobrimento.

para nós como verdade (= certeza) é uma tentativa de tradução da palavra grega *alétheia*, mas totalmente empobrecida de seu sentido originário. Explicamos: a dinâmica de movimento inaugurador de realidades (*phýsis*) possibilita que as coisas se apresentem a cada tempo de modos diversos e, portanto, com múltiplas aparências inclusive aparências que dissimulam e enganam, pois todo aparecer traz consigo um parecer. Além disto, o movimento de surgimento e desencobrimento só é possível na medida em que há necessariamente o encobrimento como condição de possibilidade de um desencobrir, de um surgir, de um aparecer, de um mostrar. *Phýsis* e *alétheia* guardam uma unidade originária entre si, pois *alétheia*, originariamente pensado, é aquilo que se põe em presença enquanto o desencobrir de *phýsis*. Em sendo *phýsis* e *alétheia*, o real se apresenta numa configuração integradora que vigora na ambigüidade em como o próprio real se manifesta, integração tal que não admite dicotomia nem divisão. E como é que *logos* está inserido nesta dinâmica? Em sendo *logos*, o real se apresenta numa configuração que reúne os contrários como “força que se mantém na tensão do combate. Tensão desde a qual tudo pode vir a ser o que é.” (RIBEIRO, 2010, p. 311).

Assim, temos que *phýsis*, *alétheia* e *logos* são vigências que deixam mostrar o real em sua dinâmica instauradora de realidades e sentidos. Nosso desafio agora é o de tentar mostrar como a palavra mítica se relaciona com estas três vigências originárias e para tanto, a quadratura céu e terra, mortais e imortais nos parece um caminho possível justamente porque no contexto mítico o homem experimenta o real em outra espaço-temporalidade que não limitada à lógica da razão, do cálculo, da medida. Na palavra mítica, tal experimentação se mostra na relação do homem com o divino, relacionamento este que “acaba por revelar justamente o que (no homem) existe de mais estranho porque os deuses revelam aquilo que no humano ultrapassa o limite estreito entre os dias e as noites, entre o nascimento e a morte.” (RIBEIRO, 2010, p. 298). No relacionamento entre mortais e imortais, homens e deuses, a palavra do mito anula qualquer distanciamento entre o divino e o humano. É a palavra mítica poderosa pela sua propriedade de em nomear os deuses, chamá-los mesmo para a presença:

A força evocadora do nome é a presença do nome. [...] O nome está na revelação. O nome está no seu não-esquecimento. Ouvir o nome é estar em presença do próprio nome. O nome é o Ser. O nome é a experiência do sagrado, é a fonte de realidade, da suprema força do Ser. A experiência do nome, do sagrado, é inefável. É indizível. O nome que a designa não pode significar nada, não é um signo, não é sinal, mas é o nome que é o próprio. (GROETAERS, 2007, p. 71)

Ao chamar os deuses para a presença, a palavra mítica convoca o humano para a relação com o sagrado. O mito evoca o nome do deus e ao fazê-lo instaura uma dimensão divina de mundo. Todavia, ao contrário do que o pensamento lógico-racional possa pensar, a dimensão divina de mundo se dá numa proximidade, podemos talvez até dizer num co-pertencimento com a dimensão humana de mundo. Isto se mostra na familiaridade com que os deuses no mito revelam as experiências humanas tais como “a debilitação, a penúria, a dor, o esquecimento, o enfraquecimento, a aniquilação, a desordem, o tormento, o engano, a morte; a persuasão, a justiça, a discórdia, o amor, a memória etc.” (RIBEIRO, 2010, p. 298). Ribeiro aprofunda um pouco mais esta questão:

O mito traduz as diferentes experiências [...] que assomam a existência do homem sobre a terra, lhe revelando concretamente as dimensões da sua própria humanidade. Para o grego do período arcaico, o dar-se dessas experiências (o mito) ganha um aspecto, uma fisionomia extraordinária porque nesses acontecimentos delimitam-se as fronteiras entre o que é mortal e imortal. Ou seja, nesse acontecimento confinam os limites entre os homens e os deuses. Os deuses ao expressarem as dimensões da própria humanidade do homem, acabam por mostrarem-se próximos àquilo que é humano. (RIBEIRO, 2010, p. 297)

As dimensões divino-humanas de mundo são por vezes apontadas como ambíguas e até mesmo contraditórias. Nas fronteiras entre o que é mortal e imortal temos o co-pertencimento de ser e aparecer, ser e parecer e ainda ser e vir a ser, instâncias evocadas no mito a partir da aproximação entre deuses e homens. O pensamento mítico aceita e afirma as ambigüidades como o real se mostra, isto é, aceita e afirma que uma coisa possa aparecer, que no aparecer da coisa vigore um parecer e que o parecer possa por vezes dissimular ou iludir. O mito de Hermes aponta este comum-pertencer, pois ele mesmo (Hermes) é a própria manifestação da ambigüidade do real. “Ele não somente é o mensageiro dos deuses porque Zeus o tenha designado para tal, mas é *angelos* porque seu modo essencial de ser é aquele que transita livremente entre os mundos. Esses mundos são mundos opostos, porém, complementares.” (AGUIAR, 2004, p. 119). No mito de Hermes o homem enxerga a si próprio como o ser entre mundos por habitar (o homem) na tensão de ser e não ser, viver e morrer, ser e parecer. O mito de Hermes não tenta com isto explicar o que é o homem, mas pôr as questões do humano para provocar o pensar. A essência do pensamento mítico encontra-se assim no pôr das questões. Por isto o mito nunca é ultrapassado, seu dizer é sempre inaugural porque instaurador de sentido.

A leitura da *Teogonia* ultrapassa e extrapola o interesse da mera erudição acadêmica, porque o mundo que este poema arcaico põe à luz, e no qual ele próprio vive, está

vivo de um modo permanente e – enquanto – formos homens – imortal. Um mundo mágico, mítico, arquetípico e divino, que beira o Espanto e o Horror, que permite a experiência do Sublime e do Terrível, e ao qual o nosso próprio mundo mental e a nossa própria vida estão umbilicalmente ligados. (TORRANO, 1992, p. 19)

Talvez uma das grandes diferenças, se não a maior, entre o pensamento mítico e o pensamento filosófico esteja no modo como a palavra é pronunciada. É que no mito, a palavra que nomeia é oral, a palavra é cantada e é cantante, o dizer é musical e o saber é capaz de constituir memória e, portanto, de fundar conhecimento, porque sua base está fincada na musicalidade do canto e do encanto da palavra, ou melhor, do canto que a própria palavra é, do encanto que a própria palavra provoca. Ramalho parafraseia o fragmento 50 de Heráclito no sentido de apontar a vigência musical da linguagem. Heráclito nos diz: “Auscultando não a mim mas o Logos, é sábio concordar que tudo é um” (HERÁCLITO in LEÃO, 1980, p. 81) e na paráfrase Ramalho (2009, p. 27) nos diz: “sabendo auscultar a musicalidade da palavra, em presença da palavra a coisa é.” Isto aponta para a impossibilidade de pensar a relação de coisa e palavra limitada à causalidade, conforme discutimos anteriormente. É que tanto é verdadeiro afirmar que a palavra nomeia a partir da coisa para mostrar o que a coisa é, como é também verdadeiro dizer que a palavra tem em si o poder de chamar a coisa para presença.

A figura do poeta no período mítico é de relevância imensurável, pois é nele, por ele e para ele que a linguagem canta e que a realidade ganha sentido. Segundo Ribeiro (2010, p. 296), a força de presentificação da palavra é a voz da linguagem como força numinosa que se mostra como canto. “Nesse canto o que está em jogo é o mito.” (RIBEIRO, 2010, p. 296). O mito, em sendo canto, deixa mostrar a vigência da música como desencadeadora de realidade e como aquela que está na base de todo e qualquer conhecimento pela sua relação direta com a memória. Sabemos que isto soa muito estranho numa cultura em que o saber só tem consistência se assegurado pela lógica científica. A maior complexidade para se pensar o que seja mito e a vigência musical da linguagem é a racionalidade a que a Cultura Ocidental nos colocou. Trilhar outro caminho que não o lógico-racional implica numa decisão, num empenho, num esforço. Talvez, o maior esforço seja o de não aceitar as respostas prontas. Já estamos pensando o sentido de mito quando escutamos aquelas questões mencionadas no primeiro capítulo: Quem sou? O que sou? Por que sou? Para quê sou? E quando perguntamos pela origem do mundo, pelo mistério do real que não cessa de acontecer. Por este caminho nos deparamos com o espanto perante uma realidade completamente fugidia e fora do nosso controle.

O que é necessário captar é que tamanho espanto-encanto não tem data de nascimento, é experimentado pelo humano da época mais arcaica a época mais atual, independente de sua cultura desde que este esteja aberto ao pensar. Este sim, um pensamento mítico porque se depara com a realidade concreta e indaga acerca das questões essenciais e misteriosas do real. É aí que o conceito de mito apresentado pelo dicionário soa completamente equivocado, distorcido, deturpado, insuficiente. Castro nos ajuda a pensar mais profundamente isto quando afirma:

Em nenhuma cultura mito quer ser explicação de algo. A redução dos mitos a explicações e narrativas já é uma visão fundamentada na metafísica do fundamento, da causalidade. O mito manifesta a questão e estabelece a referência de ser e essência do ser humano. Todo mito é uma referência onde se manifesta a questão. [...] A questão permanente e incontornável é a questão do sagrado. Seja afirmando-o seja negando-o. Tanto as diferentes afirmações quanto as diferentes negações já são respostas. Sagrado é mistério. Esta palavra já se faz presente no mesmo radical de onde surge a palavra *mythos*, em grego: *my*. Este radical deu origem a nossa palavra mudo. Este não é só o que não fala, é também o que não escuta, porque já abrange tudo, já vigora no mistério do silêncio. Nesses radicais originários se encarnam as questões. Sem pensá-los, há o perigo evidente de se cair nas meras repetições dos estereótipos. (CASTRO, 2011b, p. 128)

Se por um lado o mito não se propõe a explicar coisa alguma, por outro ele manifesta a questão que possibilita a constituição de sentidos ao viver humano. Explicação nenhuma poderia dar conta da questão do sagrado e isto se dá porque explicação nenhuma poderia dar conta do mistério. A crítica ao pensamento científico que fazemos não é de modo algum no sentido de negar a ciência, sua importância, seus empreendimentos. Isto seria tolice. O que nos preocupa é que a ciência tenha se tornado o único modo de acesso ao conhecimento, um modo que não aceita o mistério do real porque está sempre tentando resolvê-lo e que condiciona o viver humano a um distanciamento do divino. A morte de Deus anunciada por Nietzsche (2011, p. 13) parece apontar para a substituição do divino pelo homem através do pensamento científico. Nele a crença no divino é vetada porque foge completamente dos procedimentos que asseguram a certeza como o que possa ser comprovado pela lógica racional. Neste sentido, é interessante observar a relação apontada por Castro na citação acima acerca do radical grego *my*, radical que dá origem as palavras mito, mistério e mudo. É nesta relação que apreendemos o dizer silencioso do mito, o silêncio misterioso da linguagem e o mistério musical do real em sua dinâmica desencadeadora de sentidos.

2.2 NA CALADA DA NOITE

Antes de qualquer tentativa em se pensar a unidade de mistério e silêncio no caráter obscuro da noite se faz necessária a observação que nossa intenção não é em hipótese alguma fazê-lo no sentido de apontar seu aspecto ôntico, isto é, a instância representativa da noite entendida como uma medida temporal que se contrapõe ao dia. A noite é temporal, é verdade, mas não porque limitada à presença ou ausência do sol, mas antes e sempre porque é possibilidade de eclosão, germinação e nascimento. A noite é o real velado, encoberto, misterioso. Deste modo, cabe-nos pensar a noite desde uma modalidade ontológica, aquela que não é oposição do dia, mas sua dobra, isto é, noite em que o vigorar poético dá ensejo ao desabrochar de *phýsis* no movimento dinâmico de *alétheia*. Nas palavras de Torrano:

Nem Noite nem Dia são aqui períodos cronométricos, não têm vínculos com o Sol e os astros [...]; Dia e Noite aqui são princípios ontológicos, a exprimirem imagetivamente a esfera do Ser e a do Não-Ser. [...] Dia e Noite, Ser e Não-Ser, guardam em si uma relação íntima e profunda entre si: o Ser vige e configura-se segundo uma estrutura configurada pelo Não-Ser, de tal forma que o pensamento que pensa o que é o Ser não pode não pensar o Não-Ser. (TORRANO, 1992, p. 44)

A noite pensada ontologicamente aponta para o que há de mais essencial em sua vigência: o encobrimento como condição de e para possibilidades do desencobrimento. Ser e não ser são vigências do movimento sempre presente nesta tensão. O pensamento mítico parece contemplar de modo bastante apropriado esta dinâmica sem confundir tensão com oposição. Tanto é que na Teogonia de Hesíodo a noite é gerada por *Kháos* (HESÍODO in TORRANO, 1992, p. 111). Segundo Torrano (1992, p. 43), “o nome *Kháos* está para o verbo *kháino* ou sua variante *khásko* (= ‘abrir-se, entreabrir-se’ e ainda: ‘abrir a boca, as fauces ou o bico’)”, daí a possibilidade da procriação na narrativa mítica acontecer por cissiparidade (além da união de dois elementos diferentes e separados) e daí também podermos pensar a vigência de abertura presente no *Kháos* e necessariamente na noite. Dizemos necessariamente porque no mito os filhos herdam as características de seus pais e assim, o abrir-se de *Kháos* também está presente no abrir-se da noite. Fica a questão: o que a noite abre?

A noite aparece tematizada em diversas realizações artísticas. Poetas, músicos e pintores se debruçam sobre a noite para pensar seu mistério profundo pleno de sentidos e possibilidades. Fingermann deixa mostrar a abertura da noite em sua relação íntima com o silêncio em seus versos que dizem:

Com o silêncio aprendemos a ver no escuro.
 Aprendemos novos tons de escuro.
 Aprendemos a ver o visto.
 O silêncio ensina que a noite tem suas claridades. (FINGERMANN, 2007, p. 12)

Os versos põem questões que nos fazem mergulhar na essência de abertura da noite pela essência de abertura do silêncio. Mergulhamos na essência da noite quando, segundo o dizer poético, aprendemos com o silêncio a ver no escuro. Isto pode parecer um jogo de palavras vazio e sem sentido, mas talvez porque estejamos habituados a relacionar o ver com aquilo que é trazido à luz limitando-o ao que pode ser visto na claridade. Castro nos alerta, porém, a não reduzir o ver ao que se mostra no claro. Ele nos diz:

Para o grego o princípio de tudo é a luz/*phós*. É princípio porque é energia irradiante que a tudo manifesta e recolhe no claro (aparecer) e no escuro (desaparecer). Como ver sem luz? É que a *phýsis* tem o mesmo radical de luz/*phós*. Só há aparecer/*phaino* e ver/*eidénai* porque tanto o aparecer quanto o ver vigoram na luz/*phós*. Porém, para que não nos confundamos e nem reduzamos o ver apenas ao que se mostra no claro, devemos dizer *phemi* – do mesmo radical de *phós/luz* – que só podemos dizer porque a luz, enquanto energia irradiante, não se reduz ao claro. A escuridão também pertence à luz, à luz do sentido, aquele sentido que adveio à Édipo quando arrancou os olhos. (CASTRO, 2011b, p. 33)

A partir do que foi posto agora podemos retomar os versos de Fingermann. É que na escuridão vemos tanto a face da noite como a face do silêncio. Mas a escuridão da noite e a escuridão do silêncio não são um vazio negativo e fechado, mas uma escuridão plena de possibilidades. O escuro é o guardião, o véu que guarda e encobre o que está protegido e encoberto. Os novos tons de escuro que aparecem no segundo verso são tonalidades que apontam para uma abertura na noite como uma fenda que rasga o véu. Rasgando, os novos tons de escuro abrem caminhos e passagens que desvelam, revelam e clareiam as possibilidades antes encobertas e veladas. O rasgo do véu é o clarão que irrompe na noite: iluminação de sentido. É ver o visto não como ausência de surpresa, mas como plenitude, porque o desvelamento nunca se dá sempre do mesmo modo e por isto é sempre novo. É ver o visto como se fosse a primeira vez, como esperar o inesperado: ápice de encanto no mistério da noite. Mas o descobrir que a noite possibilita já não habita mais apenas a escuridão, pois esta se clareou. A noite ilumina, ou como o verso nos diz, a noite tem suas claridades. Poderíamos até dizer que a noite se torna as suas próprias claridades. É quando escuro e claro perfazem uma unidade: reunião de contrários, mas não como vigências opositivas e sim como princípio unificante, tal como pensado por Bachelard:

A noite e a luz não são evocadas por sua extensão, por sua infinitude, mas por sua unidade. A noite não é um espaço. É uma ameaça de eternidade. Noite e luz são instantes imóveis, instantes negros ou claros, alegres ou tristes, negros e claros, tristes e alegres. Nunca o instante poético foi mais completo do que nesse verso em que se pode associar, ao mesmo tempo, a imensidão do dia e da noite. (BACHELARD, 1985, p. 189)

Que ameaça de eternidade é esta oferecida pela noite em sua dobra com o dia? É a própria vigência de *phýsis* em seu movimento de desabrochar, germinar, nascer, surgir, eclodir. É movimento incessante, impossível de ser medido, prevenido, calculado e representado mesmo que possamos encontrar certa constância ou até mesmo regularidade em seu acontecer. Entretanto, não é porque nos pareça constante ou regular que o desabrochar, germinar, nascer, surgir e eclodir do real se dá sempre do mesmo modo, se dá sempre da mesma maneira. A temporalidade de *phýsis* pode ser experienciada numa modalidade temporal inteiramente distinta da que tentamos medir o tempo em seu aspecto linear-cronológico. Estamos habituados a medir o tempo de modo cronológico com instâncias representativas como anos, meses, dias, horas, minutos, segundos, etc., mas a temporalidade de *phýsis* nada tem a ver com nossas representações mensuráveis do tempo – muito embora seja de sua vigência que o homem possa ter encontrado um modo de medi-lo. Como se dá isto? Bem, não é o caso aqui de investigarmos a invenção do relógio e nem teremos condições de abarcar seu desenvolvimento ao longo da história, mas, grosso modo, é sabido que o primeiro medidor do tempo foi um bastão que, a partir do movimento do sol, projetava uma sombra sobre linhas que correspondiam às horas. Também o calendário anual foi inventado a partir do sistema solar e lunar e a cada vez se tentou precisar mais o tempo, de maneira que se alcançasse o máximo de exatidão possível. Tal exatidão, porém, só é possível na instância representativa do tempo, isto é, no âmbito da temporalidade de *Krónos*. Assim temos que a possibilidade de medir o tempo se deu a partir da observação da *phýsis*, do real, neste caso o sol e a lua. O que nos instiga é que em *Krónos* o homem conseguiu não apenas medir o tempo, mas também se viu ganhando poder para tentar controlá-lo. Em verdade, o homem conquistou um pseudo-poder, um pseudo-controle, visto que *Krónos* é a modalidade representativa do tempo, logo, é pura abstração. Todavia, é impossível controlar o tempo e a prova cabal disto é a chegada inevitável da morte, a qual o homem não possuiu nenhum controle.

Parece que quanto mais o homem desenvolveu técnicas e tecnologias, tanto menos preparado ficou perante a sua finitude. A tentativa insana de controlar o tempo pode ser vista na dificuldade cada vez mais acentuada de o humano encarar o envelhecimento e a morte.

Não é à toa que cresce avassaladoramente o número de plásticas para camuflar as marcas do tempo no corpo físico ou ainda as pesquisas sobre congelamento de genes ou mapeamento do genoma humano que visa a uma durabilidade maior do tempo de vida na terra. O que queremos ressaltar com isto é que ao se distanciar da temporalidade própria de *phýsis* para se aproximar de sua vigência passível de representação e medição, *Krónos*, o homem se pôs numa atitude de rejeição da modalidade temporal cíclica em que o real se mostra em suas diversas faces e em seus diversos tempos. Isto significa recusar que o declínio faça parte do real.

É bom recorrermos ao mito mais uma vez. Por ser ele emergência do próprio real e por nos possibilitar pensar a origem e as gerações da noite mítica, talvez possamos nos aproximar da ameaça de eternidade oferecida pela noite poética, como nos apontou Bachelard e da temporalidade própria de *phýsis* em *Hóras*, no sentido de refletir sobre a recusa do declínio e da finitude humana e a tentativa do homem (moderno-ocidental) controlar o tempo no âmbito da medição cronológica.

Groetaers resume o nascimento do universo desde a Teogonia de Hesíodo:

No princípio era o Caos, matéria eterna, informe, mas dotada de energia prolífica. Depois veio Geia (Terra), Tártaro (habitação profunda) e Eros (Amor, a força do desejo). O Caos deu origem a Érebo (escuridão profunda) e a Nýks (Noite). A Noite gerou Éter e Hémera (Dia). De Geia nasceram Úrano (Céu), Montes e Pontos (Mar); (GROETAERS, 2007, p. 65)

Temos assim que Éter e Hémera (Dia) são oriundos da Noite. É a escuridão (Noite) geradora da luminosidade (Éter). É a Noite geradora do Dia. É no movimento gerador da dobra noite-dia que vemos a temporalidade de *phýsis*. É que noite e dia são faces de uma mesma vigência, isto é, são faces do real em sua dinâmica sempre instauradora de realidade: encobrimento-desencobrimento. O que nos cabe pensar é que a temporalidade da dobra noite-dia é a temporalidade do movimento em que o real se mostra e se vela, um movimento cíclico em que “toda a realidade, em grego, *phýsis*, não cessa de surgir, aparecer, crescer, dar-se, pôr-se, mas também decair, depor e desaparecer” (CASTRO, 2011b, p. 22). A temporalidade de *phýsis* é o tempo de *Hóras*, inteiramente distinto de *Krónos*. Ribeiro nos mostra como a temporalidade de *Hóras* pode ser vista nas estações do ano:

A primavera é a estação do ano em que tudo floresce; em que as árvores se renovam e verdejam; época em que a terra deve ser cultivada, verrumada pelo arado e pela foice. Nos sulcos que o homem rasga sobre a sua pele, as sementes devem ser cultivadas. É época em que a terra pulsa no ritmo da vida que sob ela lateja. É um tempo de cuidado e espera, tempo de germinação e floração. O verão é a estação dos

frutos e por isso a estação da sensualidade em que tudo se oferece ao toque das mãos e da língua, em que a natureza se faz pródiga e solícita. É época em que tudo o que foi cultivado e resguardado sob a terra, frutifica com a força das águas das chuvas e dos rios. É o tempo de comer o fruto e comer o pão feito do trigo da terra. O outono é a estação da transição, do declínio dessa exuberância do verão. As árvores começam a perder gradualmente o viço dos seus verdes, as folhas e os frutos que ainda restam perdem a sua força e caem. A época que prenuncia o descanso, em que tudo na natureza se prepara para o inverno. É a época das podas, de preparar a terra para o silêncio do inverno. É o tempo do ocaso. O inverno é a estação em que nada floresce, em que as árvores se despem de suas folhas, em que a terra parece tomada pelo silêncio e pela desolação em que predomina a negação da vida. É época em que as foices e os arados devem calar. Nada deve ser plantado, cultivado. Contudo, essa aparente inatividade da terra é o que permite e o que franqueia a possibilidade de ela ser novamente cultivada. É o tempo da morte e do sono, do silêncio e do resguardo. (RIBEIRO, 2010, p. 304)

O ciclo sazonal deixa ver as diferentes faces do real indicando outro modo de experiência do tempo que não o representativo-matemático-linear-cronológico. No ciclo das estações podemos experienciar a temporalidade de *Hóras* como o movimento presente em todo desencobrimento assim como podemos observar tal movimento numa fruta como o mamão, por exemplo, em que fazem parte de sua essência tanto o ser semente como o germinar, frutificar, amadurecer, apodrecer, secar, morrer. Seus diferentes tamanhos e sabores bem como suas diferentes formas e cores em suas diferentes fases apontam para a dinâmica manifestativa e desencadeadora do real (desencobrimento), mas também para o movimento tendencioso ao declínio, repouso e afastamento da presença (encobrimento). Na modalidade temporal de *phýsis* (*Hóras*) experienciamos o que há de mais concreto e misterioso no real: o mistério do tempo. Nas palavras do sábio:

Há tempo de nascer e tempo de morrer;
 Tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou;
 Tempo de matar e tempo de curar;
 Tempo de derribar e tempo de edificar;
 Tempo de chorar e tempo de rir;
 Tempo de prantear e tempo de saltar de alegria;
 Tempo de espalhar pedras e tempo de juntar pedras;
 Tempo de abraçar e tempo de afastar-se de abraçar;
 Tempo de buscar e tempo de perder;
 Tempo de guardar e tempo de deitar fora;
 Tempo de rasgar e tempo de coser;
 Tempo de estar calado e tempo de falar;
 Tempo de amar e tempo de aborrecer;
 Tempo de guerra e tempo de paz. (BÍBLIA, 2009, p. 858)

O mistério do tempo é o mistério do ser. Não por acaso todas as instâncias evocadas no poema são ditas no modo infinitivo verbal: nascer, morrer, plantar, arrancar, matar, curar, etc., exceto o último verso. É que em toda ação o que vigora é um agir, mas não qualquer agir, isto é, “não é causar efeitos ou fazer surgir, seja lá o que for, na ordem dos entes e nem se dá na

correlação de sujeito e objeto. Também não se identifica com o agir causal de agente e paciente. Agir essencialmente é deixar o ser vigorar em tudo que é e está sendo.” (CASTRO, 2011b, p. 19). A essência do agir se dá na calada da noite quando silêncio e encobrimento perfazem a unidade de serem condição de e para possibilidades. Na calada da noite se dá o agir inaugural que move tudo o que passa do encobrimento para o desencobrimento. É o agir do tempo de *phýsis* (*Hóras*) no agir da verdade (*alétheia*).

O que nos parece angustiante é que na trajetória da Cultura Ocidental somos levados cada vez mais a só ter tempo para produzir e consumir o que se produziu. Neste sentido, podemos pensar que vivemos numa época em que a experiência silenciosa da noite torna-se cada vez menos vivida como um tempo propício para a maturação, procura e desvelamento do que somos. É o que Castro nos faz pensar:

E assim nos vemos lançados em uma época em que cada vez mais se faz presente o vazio opaco e o isolamento do sem sentido, a degradação da convivência, a transitoriedade e rápida sucessão das vivências. Aceleram-se o tempo para se chegar a ser mais. Será isso possível? Como pode isto ser, uma vez que tudo que é tem seu próprio tempo? Sem tempo para ser o tempo que se tem e é próprio, colhe-se o impróprio. Até quando? Experimentar o próprio, o que somos como tempo, onde este diz: possibilidades de e para possibilidades, é uma dádiva e provocação. A nós só nos resta a espera paciente e acolhedora do inesperado. (CASTRO, 2011b, p. 41)

Esta citação de Castro dialoga com a necessidade de nos silenciarmos para acessarmos nosso próprio. O silêncio é o que ensina, é fonte de saber porque é possibilitador de desencobrimento do que somos e do que não somos. O homem aprende com o silêncio a ver na noite o modo misterioso como o real se vela e desvela, se encobre e desencobre, se mostra e oculta: realização contínua e incessante. Mais: o homem aprende com o silêncio na calada da noite, sobretudo, a silenciar.

É preciso saber silenciar para entranhar-se na solidão e desaprender o habitual e o coletivo não para rejeitá-los, mas para conhecer seu devido lugar no curtíssimo espaço da vida, lugar este cujo cultivo não tem nenhuma recompensa senão o próprio cultivo. É preciso saber silenciar para que nesse processo o indivíduo possa pôr em movimento o movimento próprio de sua presença no mundo. Silenciar é dialogar consigo no cuidado com o que lhe pertence. (FORAIN, 2011, p. 375)

Noite e silêncio compõem assim uma unidade no que diz o mistério do ser: possibilidades e para possibilidades de desvelamento e manifestação de sentido. Todo e qualquer homem só se apropria do que é quando e se coloca na procura e à procura do sentido do ser, do sentido de ser. Os poetas, pensadores e artistas compõem, neste sentido, uma

unidade com as musas. Invisíveis, elas se fazem presença pelo canto que instaura realidade e manifesta sentido. Na calada da noite? Musas.

3 DA UNIDADE DO ENCANTAMENTO

3.1 MUSA, MÚSICA E MEMÓRIA

Escutar o silêncio, colocar a música como sua fala e pensar este dizer musical como uma possibilidade de desencadeamento de realidade pode parecer estranho aos nossos ouvidos modernos. Para uns pode sugerir uma experiência mística; para outros um jogo de palavras redundantes; para outros ainda um emaranhado de termos abstratos. Mas não se trata nem de misticismo nem de redundância nem de abstração. Trata-se de pensar o movimento da música no dizer desvelante do real, cuja linguagem se dá no silêncio. Este dizer não nos parece místico, mas mítico; não redundante, mas circundante; não abstrato, mas concreto. Vimos que um dos problemas da modernidade se concentra em reduzir tudo, inclusive a música, a causas e efeitos para cumprimento de finalidades. Não é à toa que temos música para festejar, música para dançar, música para apreciar, música para interpretar, música para analisar, música para vender, música para comprar, música para... Mas será que é possível vislumbrar alguma instância em que a música não seja para? No âmbito da funcionalidade, a música perdeu o vigor de ser o que originariamente é. Precisamos perguntar pela essência da música para penetrarmos com mais profundidade em seu dizer mítico, circundante e concreto.

Perguntar pela essência de alguma coisa é perguntar por aquilo que ela é. O que é o é da música? A cada vez que perguntamos pela essência de algo nos afastamos necessariamente das proposições representacionais promovidas pela funcionalidade causal. Então nos é possível estabelecer outras relações com as coisas que não a das funções. O caminho implica em escutarmos o que as palavras dizem originariamente, isto é, palavras que dizem não porque se tornaram símbolo das coisas, mas porque nomeiam as coisas pelo que elas originariamente são, como vimos anteriormente. O que diz a palavra música em seu sentido originário? O que a palavra música nomeia?

Não é possível nos aproximar do sentido originário de música sem recorrermos à cultura arcaica grega, lá onde se deram os primeiros passos do que chamamos hoje de ocidente. É importante, entretanto, considerar que o termo originário revela muito mais do que habitualmente entendemos. Não se trata de um momento cronológico que marca o início de uma era. Resgatar o sentido originário de música é uma tentativa de captar o que não cessa de se doar enquanto música, a despeito das transformações que possam ter ocorrido ao longo da Cultura Ocidental. Mas é verdade que para resgatar seu sentido originário precisamos fazer uma retrospectiva para o contexto em que o termo música se deu. Vejamos:

A palavra música se diz em grego ἡ μουσική, e significa a arte das musas. A palavra é claramente aparentada com musa, não apenas com respeito à semântica, mas também sob o ponto de vista fonético. A palavra musa aparece quase por inteiro na palavra música, e é incontestável que possuem o mesmo radical. (JARDIM, 2005, p. 144)

Para os gregos, o termo ἡ μουσική (*mousikè*) tinha um sentido muito mais amplo do que habitualmente consideramos. Era uma forma adjetivada de musa, no contexto mítico, qualquer das nove deusas filhas de *Mnemosyne* e *Zeus*. De acordo com o mito, *Zeus* convoca *Mnemosyne*, deusa da memória, para partilhar o leito com o intuito de gerar divindades que pudessem lembrar a sua vitória sobre os deuses do Olimpo. As musas foram geradas no intuito de fazerem memorar os feitos de *Zeus*, isto é, conservar seus feitos na memória, não deixá-los cair no esquecimento. É da essência das musas, portanto, a capacidade de constituir memória e o modo como elas (as musas) o faziam era cantando. É assim que nos chegou o entendimento de musa como palavra cantada. A partir desta primeira colocação temos a aproximação entre música, musa e memória. Esta aproximação nos parece determinante para o sentido originário de música, pois no sentido mais radical (em sua raiz) que possa ter, música é a palavra cantada capaz de constituir memória.

Um segundo aspecto importante a ser observado na cultura arcaica grega se instala na oralidade, dado que o modo de apreensão da realidade nesta tradição era essencialmente auditivo. Numa era em que a escrita ainda não tinha sido inventada, o saber só podia ser constituído pelo que não podia ser esquecido, isto é, pelo que podia ser conservado na e pela memória. A palavra memória dita numa época em que a escrita ainda não havia sido desenvolvida traz um sentido muito distinto da memória dita numa época em que o acesso ao conhecimento é predominantemente legitimado pelos suportes da escrita. É até difícil para nós imaginar este cenário totalmente isento de livros, jornais e recursos promovidos pelo desenvolvimento cada vez mais acentuado da tecnologia como câmeras televisoras, computadores, celulares e talvez o ápice de todos os recursos, a internet, capaz de aproximar distâncias num grau jamais visto. O excesso de informação a que estamos expostos hoje a todo instante nos inebria de tal maneira que não é possível dar conta de tanta informação, de tanto conhecimento, de tanto saber. Muito menos possível é conservar tanta informação, tanto conhecimento e tanto saber na memória.

Mas nem sempre foi assim, nem sempre o conhecimento, que permitiu o desenvolvimento das culturas e suas manifestações, esteve reduzido às páginas de um livro, às folhas de um jornal ou mesmo às gravações operadas pelas câmeras de cinema ou tevês, meios fonomecânicos etc. Conservar a memória já foi muito mais árduo do que possa nos parecer. No processo de conservação da memória, e com ela

da identidade e da unidade cultural, a música, ou melhor dizendo, o-que-na-música-é-música, a musicalidade, foi o mais alto grau de possibilidade tecnológica possível. Só o musical merecia ser memorável. Isto é, só o que pudesse integrar a musicalidade era passível de ser memorável. Claro está isto, numa época histórica em que o homem era o suporte de sua própria memória. A partir da instauração da dicotomia entre o homem e sua memória, dicotomia vigente hoje, evidentemente fica muito difícil se compreender a música em sua relação com o que, para o homem, seja e possa vir a ser necessariamente memorável. (JARDIM, 2005, p. 180)

Quem era este homem que não acessava o conhecimento por meio de suportes tecnológicos, mas que trazia consigo o suporte supremo de sua própria memória? Quem era este que não recebia o conhecimento por meios de comunicação, mas era ele detentor do máximo poder da tecnologia de comunicação da época? Este era o *aedo*, o poeta-cantor. Na cultura oral grega, o poeta não era rechaçado, muito menos era um moleque de recados⁴. Pelo contrário, era quem estava mais próximo do saber, acima muitas vezes até mesmo dos reis. Ele ouvia o canto das musas, guardava seu canto na memória e assim passava a obter o poder de cantar, e com seu canto o poder de instaurar realidades, transpassar fronteiras, fundar conhecimento. O sábio era o poeta, aquele que não somente conservava na memória o que não podia ser esquecido como transmitia isto que não podia ser esquecido pela palavra cantada. As musas cantavam para o poeta que cantava para os homens comuns. A relação do poeta com as musas e com a memória nos parece fundamental para compreendermos o sentido originário de música, pois no sentido mais radical (em sua raiz) que possa ter, música é a palavra cantada capaz de estabelecer sentido.

Vejamos como Torrano contextualiza o poeta na cultura arcaica grega:

Nesta comunidade agrícola e pastoril anterior à constituição da *pólis* e à adoção do alfabeto, o aedo (i.e., o poeta-cantor) representa o máximo poder da tecnologia de comunicação. Toda a visão de mundo e consciência de sua própria história (sagrada e/ou exemplar) é, para este grupo social, conservada e transmitida pelo canto do poeta. É através da audição deste canto que o homem comum podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão, transcender fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes. O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (*Mnemosyne*) através das palavras cantadas (Musas). (TORRANO, 1992, p. 16)

O dizer cantante do poeta numa cultura oral tinha mesmo o poder de constituir uma espaço-temporalidade tão própria que modificava as experiências dos homens e assim era pela

⁴ Moleque de recado é uma expressão irônica usada por Fogel (2007, p. 43) para enfatizar a funcionalidade atribuída ao poeta na modernidade.

possibilidade que seu canto possuía de constituir mundo e mundos, pela possibilidade de seu canto instaurar sentido. O saber do poeta era “um saber produzido não pela habilidade gerada pela representação, mas para se efetuar como o que, em se realizando, se apresenta.” (JARDIM, 2005, p. 186). Jardim nos indica a ligação íntima que os gregos mantinham com a dimensão poética, esta capaz de desencadear realidade e conduzir do desconhecido ao conhecido, do encoberto ao desencoberto. Inteiramente distinta da dimensão poética é a dimensão técnica (assimilada pela modernidade ocidental), justamente a que viria se tornar o principal modo de apreensão do saber na cultura marcada pela escrita, pela representação. Mas há um dado curioso: ambas as palavras, técnica e poética dizem de um produzir, mas não qualquer produzir e dizem de um fazer, mas não qualquer fazer. O que faz com que o produzir da técnica seja diferente do produzir da poética? Será que sempre foi assim? Por que a cultura oral grega é marcada essencialmente pela dimensão poética enquanto a cultura gerada pelo desenvolvimento da escrita, talvez a maior de todas as tecnologias, é marcada essencialmente pela dimensão técnica? Compreender a diferença entre a dimensão técnica e a dimensão poética nos aparece assim como um terceiro aspecto relevante no encaminhamento para a essência da música.

Heidegger (2012b) nos conduz ao entendimento de que a palavra técnica (no grego τέχνη, *tékhnē*), em sua essência, se dá como um modo de desencobrimento e isto tanto nas habilidades artesanais quanto nas habilidades artísticas referentes às belas-artes, como ainda na assimilação ou produção de conhecimento. Técnica, pensado desta maneira, é possibilidade de fazer ser algo que não era; é possibilidade de fazer aparecer algo que não estava presente; é possibilidade de descobrir algo que estava encoberto. No entanto, “o decisivo da τέχνη não reside pois, no fazer e manusear, nem na aplicação de meios, mas no desencobrimento mencionado. É neste desencobrimento e não na elaboração que a τέχνη se constitui e cumpre em uma pro-dução.” (HEIDEGGER, 2012b, p. 18). A palavra produção não é pensada aqui como fabricação ou rendimento. Em seu sentido etimológico a palavra produção “é constituída pelo prefixo *pro* (*hervor*) – para frente, para diante – e do verbo *ducere* (*bringen*) – conduzir, levar. Produção como fazer sair, aparecer, trazer à luz, apresentar”. (MICHELAZZO, 1999, p. 159). Produzir, em sentido grego, é ação da poética. A palavra poética se diz no grego antigo ποιήσις (*poiésis*) e aponta para um “deixar-viger o que passa e procede do não vigente para a vigência”. (PLATÃO apud HEIDEGGER, 2012b, p. 16). Temos assim que poética se refere a um produzir, a um fazer ser algo que não era, a um fazer aparecer algo que não estava presente e a um descobrir algo que estava encoberto. Por pertencer à produção, técnica essencialmente pertence à poética, é algo poético. A diferença

decisiva entre técnica e poética se dá na trajetória da Cultura Ocidental, onde a técnica foi perdendo seu sentido originário de um produzir marcado pelo desencobrimento para se converter num produzir marcado pela exploração. Esta a principal diferença entre ambas as dimensões, pois ao receber um caráter de exploração, a técnica dá ao movimento de desencobrimento um sentido de utilidade, de funcionalidade.

O modo de exploração vigente na técnica moderna transformou o relacionamento do homem com a natureza, do homem com a terra e por que não dizer do homem com o homem. Explorando a natureza, explorando a terra e explorando a si mesmo o homem parece ter perdido o interesse em tudo o que não lhe pareça útil, que não tenha alguma finalidade, que não sirva para alguma coisa. Mas alguém pode contra-argumentar dizendo que a técnica também possibilita assombro, espanto e encanto. E não deixa de estar correto, afinal é mesmo impactante cada nova descoberta que a técnica produz. Haja visto pelos meios de transporte, só para citar um exemplo, que de pernas passou a cavalos e carruagens e bicicletas e carros e navios e trens e aviões e helicópteros e submarinos (não necessariamente nesta ordem). Distâncias que puderam ser encurtadas graças à técnica, muito útil para oferecer conforto e facilidades no viver. Entretanto, o encantamento com o desencobrimento baseado na utilidade tem duração, está fadado a terminar logo que qualquer outra coisa substitua sua função. O que nos parece fundamental perceber é que na vigência da técnica como dimensão o sentido se ausenta.

O modo de desencobrimento da dimensão poética é inteiramente outro. O dizer poético “designa aquela linguagem que mais se aproxima do ser” (MICHELAZZO, 1999, p. 141). Nada tem a ver com exploração nem com utilidade ou inutilidade, mas com uma abertura a tudo o que foge do lugar-comum, do cotidiano, do óbvio e do previsível abrindo possibilidades para a singularidade e a novidade com que o real a cada vez se apresenta. A dimensão poética é a unidade de ser e pensar, referida no primeiro capítulo deste trabalho; é a possibilidade de perceber o mistério articulado com o encanto frente ao revelado, desvelado, descoberto.

Por isso mesmo é que a musicalidade é sempre poética, pois nela se dá e acontece a *poíesis*. Essa é a unidade vigorante e irradiante que funda todo o acontecer do nada em tudo. [...] Sempre se faz presente a unidade como o a-ser-pensado, pois é não-causalidade. Só o nada, o silêncio, o vazio está dado. (CASTRO, 2011a, p. 116)

O que na música é música é o que na poética é poética, o fundar do acontecer do nada em tudo, o desencadeamento de realidade, o desencobrimento do real.

A unidade de música e poética traz a experienciação do acontecimento de *alétheia*, palavra que chegou a nós como verdade, mas que carrega um sentido bastante diferente do que habitualmente conhecemos. O termo grego *alétheia* para verdade em seu sentido originário não tem a ver com correção ou adequação de conceitos. Esta é a tradução que nos chegou pela modernidade. Em seu sentido grego originário, *alétheia* aponta para um desvelamento, passagem do encoberto ao desencoberto, do velado ao desvelado. A palavra *alétheia* traz em sua origem a negação de *Léthe*, palavra grega para esquecimento. A palavra *alétheia*, deste modo, aponta para um não esquecimento. Ora, o esquecido é o que permanece oculto. O não esquecido é o que permanece não ocultado. *Alétheia* é, assim, a não ocultação do que não pode ser esquecido, um processo dinâmico de aparição, de desencobrimento. O que não pode ser esquecido é o que deve ser lembrado e o que deve ser lembrado se articula diretamente com o memorável. *Alétheia*, verdade, é, portanto, acionamento de memória. O dizer mítico, circundante e concreto da música é o dizer poético que possibilita sair de um espaço-tempo linear-cronológico para adentrar um espaço-tempo incomum, não usual, imprevisível, onde ainda é possível se encantar e/ou se assombrar com *alétheia*, movimento de velamento e desvelamento do real. A essência poética configura uma unidade com a essência da música como experienciação de *alétheia*, numa musicalidade desvelante que estabelece sentido e constitui memória.

3.2 SENTIDO E MUSICALIDADE

Desde o início deste trabalho colocamos a questão do ser e do sentido em sua articulação com a música e o silêncio. Percorremos a trajetória da Cultura Ocidental em que tudo, inclusive a música, foi reduzido a uma funcionalidade apontando que em seu sentido originário música não se reduz ao cumprimento de uma função pré-determinada. No dizer mítico, circundante e concreto da música nos aproximamos de sua essência enquanto musicalidade capaz de desencadear realidade, estabelecer sentido e constituir memória. A partir destas colocações podemos fazer algumas provocações: onde podemos inserir a música instrumental, se tomamos a palavra cantada como ponto de partida para pensar a essência da música? Tudo o que tem musicalidade é música? O que chamamos de música na atualidade da Cultura Ocidental conserva o sentido originário de música que desenvolvemos ao longo deste trabalho?

É preciso esclarecer que não há cisão entre música instrumental e música vocal. Esta separação é mais uma das categorias propostas no percurso da Cultura Ocidental cujo saber é

baseado no método científico. Qual é o mecanismo da ciência senão isolar o objeto de seu contexto e conceituá-lo segundo seus atributos? Ora, dizer que uma música é instrumental porque não possui uma letra sendo cantada é anular a essência da música e criar uma dicotomia que não existia em seu sentido originário. E isto porque toda palavra é instrumental! Não instrumental no sentido técnico, como meio para um fim, mas no sentido de instrumento musical propriamente dito. É que toda palavra possui um ritmo próprio e uma entonação própria, de acordo com quem diz e como diz. Toda palavra carrega consigo uma musicalidade própria porque o próprio de toda palavra é a sua musicalidade. A palavra é instrumento não pelo significado que comporta, mas pela sua musicalidade. É a musicalidade da palavra que possibilita estabelecer sentido e não seu significado. Música não se restringe assim à música vocal por ser esta a única que canta. E isto porque todo instrumento musical é palavra! É que todo instrumento possui um ritmo próprio e uma entonação própria, de acordo com quem toca e como toca. Todo instrumento carrega consigo uma musicalidade própria. O instrumento é palavra na medida em que o instrumento canta com sua musicalidade, do modo como somente ele pode cantar. É a musicalidade do instrumento que possibilita estabelecer sentido e não seu significado. Música não se restringe assim à música vocal ou música instrumental. Então toda palavra é música? É se for capaz de estabelecer sentido e constituir memória. Não é se não for capaz de estabelecer sentido e constituir memória. Toda música instrumental é música? É se for capaz de estabelecer sentido e constituir memória. Não é se não for capaz de estabelecer sentido e constituir memória. Toda música é música? É se for capaz de estabelecer sentido e constituir memória. Não é se não for capaz de estabelecer sentido e constituir memória. Vivemos numa era em que jamais se produziu tanta música e vivemos numa era onde jamais se viu tanta escassez de música. Não nos cabe aqui apontar exemplos para diferenciar o que é música ou o que não é música, pois isto seria arrogância e até mesmo arbitrário de nossa parte. Nossa intenção foi apontar um princípio que possibilite a discussão: é música tudo o que com sua musicalidade estabelece sentido e constitui memória.

A cisão entre música vocal e música instrumental é icônica principalmente em quando se tenta dizer sobre o caráter não verbalizável da música. É comum ouvirmos que o poder da música reside na sua capacidade de dizer mesmo sem fazer uso da voz enquanto portadora de palavras, mas o que queremos pôr em discussão aqui é que não é a presença ou ausência das palavras que torna o dizer da música não verbalizável, isto é, mesmo uma música que não seja apenas composta por instrumentos, mas que tenha um texto cantado apresenta um caráter não verbalizável e isto porque letra de música é timbre muito antes de se prestar a ter um significado. A canção “Nega do cabelo duro”, de Rubens Soares e David Nasser, é um bom

exemplo para ilustrar a letra de música como timbre sendo a comparação a um instrumento musical totalmente apropriada ao tornar-se a letra propriamente um instrumento percussivo. O verso *qual é o pente que te penteia* ganhou este caráter mais percussivo na interpretação de Elis Regina⁵ ao valorizar as consoantes das sílabas *-te, que, te*, como um chocalho (*tchi, ki, tchi*).

Quando se escuta uma música vocal com uma letra cantada, o que chega primeiro ao ouvinte é a musicalidade da palavra, do texto. O poder encantatório da música reside muito mais na musicalidade timbrística do texto do que o significado que este texto comporta. Ao se referirem às composições musicais italianas do século XVI, por exemplo, Grout e Palisca (2001, p. 237) ressaltam que “muitos compositores tomaram consciência destes valores sonoros a partir da poesia de Petrarca”, poeta italiano do séc. XIV. Segundo os autores, o poeta Pietro Bembo (1470-1547) foi o responsável por observar a importância da musicalidade das palavras em Petrarca:

Ao preparar a edição, notou [Pietro Bembo] que as emendas de Petrarca se deviam muitas vezes apenas à sonoridade das palavras, e não a um desejo de modificar as imagens ou o sentido do poema. [...] O ritmo, a estrutura da rima, o número de sílabas por verso, a acentuação, a duração das sílabas e as propriedades sonoras de determinadas vogais ou consoantes eram os elementos que contribuíam para tornar um verso agradável ou grave. (GROUT; PALISCA, 2001, p. 237)

Deste modo, o fator determinante de construção poético-musical para Petrarca residia primeiramente na musicalidade das palavras. Isto nos faz pensar que se o sentido da música vocal fosse verbalizável por conter palavras com seus significados jamais poderíamos escutar música numa língua estrangeira desconhecida, afinal a ignorância da língua impediria a compreensão do significado do texto. Todavia, podemos perfeitamente escutar uma música cantada numa língua que desconhecemos e apreender seu sentido, gostando ou não, sendo encantados ou não, entendendo seu significado ou não, pois o sentido da música não reside em ter ou não ter texto, em ser capaz de entender ou não seu significado. O sentido reside na musicalidade e, portanto, precede o significado. Mais, o sentido é a condição de possibilidades de significados. Segundo Jardim:

uma questão que pergunta pelo sentido *não* é a mesma questão que pergunta por significado. O sentido, tal como o entendemos aqui, é o que possibilita toda e qualquer significação, sentido é a condição do significado e não-nunca o seu sinônimo. Sentido é uma pré-compreensão que se anuncia e enuncia desde um mostrar-se que se diz, isto é, desde um dizer-se que se mostra. O sentido é um

⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FhFharfMeIU>> Acesso em 27 out. 2017.

mostrar-se dizente e um dizer-se mostrante. O sentido divisa para além dos confinamentos dos significados. Desse modo: dois estrangeiros conversam num idioma que desconheço, mostra-se o sentido sem que me seja possível o significado, diz-se o sentido sem a significação. (JARDIM, 2016, p. 2, grifo do autor)

De outro modo também podemos pensar a questão. Se o sentido da música vocal fosse verbalizável por conter palavras com seus significados, o que diríamos das polifonias a 4, 8, 12 vozes em que cada naipe tem um texto diferente sendo cantado ao mesmo tempo? Thomas Tallis, compositor inglês do séc. XVI compôs, por exemplo, “*Spem in alium*”, um moteto para 40 vozes.⁶ A abundância de linhas melódicas contrapontísticas cantando ao mesmo tempo um texto sacro com métricas por vezes distintas não supervaloriza o significado do texto, pois a polifonia é tamanha que o significado das palavras é a última coisa que chega ao ouvinte, se é que chega. Sem contar que a música referida não foi escrita na língua vernácula, neste caso, o inglês. O texto musical sacro está em latim, prática muito comum nos cultos cristãos desde a Idade Média, tanto nas composições musicais quanto nas próprias realizações das missas católicas. Ainda que possamos supor que a maior parte dos ouvintes conhecesse o latim, por certo havia também ouvintes que mesmo sem conhecer o latim freqüentavam os cultos e participavam dos cultos. De qualquer jeito, no caso do moteto referido, dificilmente é possível acessar o significado do texto, conhecendo ou não o latim. É que a experiência desta escuta parece estar centrada no emaranhado das linhas melódicas, espécie de tecelagem de vogais, consoantes, texturas, durações, imitações, blocos contrapontísticos, blocos corais e por aí fora.

Escolhemos um exemplo de música com muitas linhas melódicas propositalmente. Mas do mesmo modo podemos pensar uma música de única linha melódica e cantada em língua vernácula, para nós brasileiros, o português. Vários fatores podem comprometer o entendimento do texto e seu significado como o estilo do canto, a presença de melismas e ornamentos, a altura da melodia (se muito aguda ou grave), a duração de cada sílaba, a dicção do cantor, dentre outros. Peguemos como exemplo o segundo movimento das Bacchianas Brasileiras nº 5 para soprano e oito violoncelos intitulado Dança (Martelo). A música é de Heitor Villa-Lobos e a letra é de Ruth Valadares Corrêa. O texto é cantado unicamente pela soprano e ainda assim talvez o seu significado possa não ser totalmente compreendido em alguns trechos como “Ai triste sorte a do violeiro cantadô! Sem a viola em que cantava o seu amô”⁷. Lendo esta passagem o significado chega, mas devido à estrutura melódica e silábica e

⁶ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QmH1nZSGIyY>> Acesso em 27 out. 2017.

⁷ Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/heitor-villa-lobos/bacchianas-brasileiras-no-5-danca-martelo/>> Acesso em 27 out. 2017.

ao estilo lírico é bastante difícil entender a letra apenas escutando a música. Não obstante, o sentido musical prevalece a despeito da compreensão ou não do significado do texto o que não quer dizer que isto não gere frustrações pela incompreensibilidade do texto. A questão é que a compreensão do texto não é da ordem da música. Assim, o sentido da música polifônica, homofônica ou monofônica não reside no significado do texto, porque o sentido não-verbalizável da música não reside em ter ou não ter texto, mas em sua musicalidade.

O uso da música nos cultos cristãos aponta desde cedo para a dificuldade da Cultura Ocidental em compreender a música em seu sentido originário, isto é, no sentido da música residir antes e, sobretudo, na musicalidade do seu texto. Santo Agostinho chegou a declarar por volta do século V d.C. que se envergonhava por muitas vezes se sentir mais encantado com a música do que com o texto cantado, considerando inclusive isto um pecado:

Assim flutuo entre o perigo do prazer e os salutares efeitos que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na igreja, para que, pelos deleites do ouvido, o espírito, demasiado fraco, se eleve até aos afetos de piedade. Quando às vezes a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso com dor que pequei. Neste caso, por castigo, preferiria não ouvir cantar. Eis em que estado me encontro. (AGOSTINHO, 2014, p. 274)

O que está em questão aqui é que o sentido da música não reside no significado das palavras, mas em sua musicalidade. O sofrimento revelado por Santo Agostinho aponta para a dificuldade de aceitar ou compreender que na música (como em tudo o mais) o sentido vem primeiro que o significado, que o encanto da musicalidade vem primeiro que o conteúdo do texto cantado. É como a poesia: o que encanta ou não encanta no momento mais imediato à escuta é a musicalidade dos versos. Seu sentido reside na sua musicalidade muito antes de residir no significado do texto.

Jardim observa o prevalecimento do sentido sobre o significado no romance Grande Sertão de Guimarães Rosa:

É essa força rítmica dual que metrifca e musicaliza uma série de dualidades complexas que o romance apresenta, nunca como um meio para servir às representações, mas como que se apresenta como força poética mesmo antes de se saber das significações ou discutir essas representações. Sem essa força, os leitores, incluídos aí os críticos, muito provavelmente não se manteriam suficientemente no espaço-temporal da obra para julgá-la, fosse lá de que maneira fosse. Isso, neste trabalho, é a obra narrativa, é a obra poética por excelência! A narrativa tem que se dar como condição de manutenção do interesse para que se possa pensar a seu respeito. Primeiro se diz linguagem e sentido, depois se diz língua e significações. Se a primeira não se der, para o leitor, dificilmente ocorrerá a segunda. (JARDIM, 2013a, p. 61)

Isto talvez explique a dificuldade encontrada por muitos na leitura de uma obra como o Grande Sertão. Se fizermos da narrativa rosiana uma experiência voltada unicamente para o significado do texto, dificilmente conseguiremos sair da primeira linha. O interesse na continuidade da leitura persiste ou não de acordo com o encantamento provocado não pelo significado, mas pela musicalidade do texto. Uma obra como esta talvez fosse melhor experienciada pelo sentido da escuta, assim como os poemas de Homero, ao invés do sentido da visão como acaba sendo o processo de leitura. A cultura letrada solapa o que há de mais encantatório na poesia: a musicalidade. Por isto insistimos que o que faz a música ser não verbalizável não é a presença ou ausência do texto cantado, pois mesmo com o texto cantado a música preserva seu sentido não verbalizável. Se tem texto ou se não tem texto, não faz diferença. O que encanta ou não encanta é primeiramente a musicalidade.

A discussão acerca do sentido e do significado parece ser a mesma discussão sobre a diferença entre língua e linguagem em que a cultura letrada comandada pelo sentido da visão parece sobrepôr a cultura auditiva comandada pelo sentido da escuta. Desde muito tempo que a música tem sido associada à linguagem sendo considerada linguagem abstrata e universal e isto tem sido repetido por gerações e gerações sem receber o devido cuidado para ao menos ser questionado. A confusão é que geralmente se toma a música como meio de comunicação, assim como a linguagem, mas nem música nem linguagem são meio de expressão para que uma mensagem possa ser transmitida, pois são elas, música e linguagem, a própria mensagem que se transmite em si mesma, sendo o que são: música e linguagem. Por serem a própria mensagem, o que há de mais presente em sua essência é sua concretude. Para Ramalho:

A música não diz como a língua diz. Como vivemos numa sociedade lingocêntrica que privilegia o conteúdo verborreico, é mais importante falar a língua verbal para se comunicar com os outros mesmo que não se diga nada com sentido, é usar os signos da língua como índice de diálogo comunicacional. O dizer da música está na contramão do desvio comunicativo. (RAMALHO, 2011, p.178)

Parece que a comparação entre música e língua feita pelo autor aponta para certo compromisso que a língua tem com a coerência e até mesmo com a lógica, diferentemente talvez da música e da própria linguagem. Ora, coerente é tudo o que de algum modo corresponde a alguma coisa no sentido de adequação. Língua é da esfera da certeza; precisa corresponder a um esquema lógico-racional-gramatical, mas não é da esfera da verdade entendida como *alétheia*. Por isto talvez o dizer da música esteja na contramão do que se espera enquanto comunicação e coerência. Contudo, não queremos dizer com isto que uma música com texto cantado, por exemplo, não tenha significado. De forma alguma. O que o

pensamento de Ramalho nos provocou a pensar é que a música não está necessariamente comprometida com o estabelecer coerência entre o sentido oferecido pela musicalidade das palavras e o significado oferecido pelo texto.

A musicalidade pode inclusive dissuadir o ouvinte em relação à mensagem que está sendo cantada. Né Ladeiras canta uma traição amorosa em forma de canção de ninar e nos ajuda a pensar esta questão. A língua cantada é um dialeto, o Mirandês, proveniente da Terra de Miranda do Douro, no norte de Portugal, que mistura o português ao espanhol.⁸ As primeiras estrofes dizem:

Cabeça de burro você não m'antende
El pai del ninho na cama s'estende
Ai roro, ai roro que agora no

Você não m'antende cabeça de burro
El pai del ninho observa tudo
Ai roro, ai roro que agora no⁹

O texto indica uma situação de adultério. Se música fosse reduzida ao significado das palavras ou tivesse algum compromisso com coerência entre a musicalidade e o texto certamente a melhor forma de cantar *Roro*, nome que dá o título à música acima, não seria numa canção de ninar. Mas o que nos parece é que a intenção desta música é justamente brincar com as possibilidades de sentido e significado, onde o sentido reside em deixar-se ser embalado como um bebê ao som de uma canção de ninar e o significado é um aviso ao amante de que o marido está por perto impossibilitando o encontro amoroso entre a esposa infiel e seu amante. Neste caso, o sentido da música nada tem a ver com seu significado.

O cancionero brasileiro é riquíssimo de canções onde o texto canta não pelo significado das palavras, mas antes e, sobretudo, pelo sentido musical que o texto impõe. Guinga e Aldir Blanc parecem se divertir com a sonoridade das palavras na música *Mise en Scène*. A música é praticamente uma fusão das línguas portuguesa e francesa resultando num entrelaçamento poético rico de sentido e completamente desprovido de significado. A ausência de significado não impossibilita, porém, que o sentido poético-musical se dê. Segue a letra da canção, mas recomendamos aos leitores que escutem a música, pois somente ouvindo-a será possível perceber a relação que estamos discutindo entre sentido e significado.

Yves Montand de manhã en passant

⁸ Disponível em <<http://theportugaldaily.wixsite.com/extra/single-post/2015/10/26/ARQUIVO-GLOBAL-M%C3%BAasicas-do-nosso-MundoTr%C3%A1sosMontes-N%C3%A9-Ladeiras>> Acesso em 27 out. 2017.

⁹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=aY-k7fq4hvs>> Acesso em 27 out. 2017.

L'ennui, le neant, ai, haja Fimatosan...
 Yves, livre, un bateau
 Ivre d'amour, poir toujours desencarnou...
 Oxalá voa lá dans la dance
 Que um fã non sense sonhou
 Tal notre ami pierrô
 En letressence narrou
 Com nuance constante
 O jardim de ma tante
 En flagrante, ah, o Aldir Blanc garfou
 Arecherche d'humor sivulplé
 Qesque Jacy Borrô e Henriete se urinô
 Delivrance é o que eu sou e bientôt
 Alain Prost sujou, nega fulô
 Si Pelé desse um plá na Cresson
 Ai, que frisson da cor...
 Ici um charivari: Rosane cede vers jabor
 E se é Jane ou Simone de mon âme
 Todas são Notre Dâme:
 Les femmes sont tu Bardot
 Tom Jobim já falou:
 Da fenêtre vê-se o Redentor
 - Ai, me matar por amor
 Bota mais um Contrau que hoje eu tô
 Depardieu de baton e ce si bon...
 Mais, helàs, seu eu tiver, très malheur
 Mais um revés, mulher
 Que eu brinque com a Demonjô
 Nas onze e meia do Jô
 Et d'après en mon rêve
 Que eu tenha o prazer de rever
 Yves Montain autrefois amanhã¹⁰

Neste exemplo temos a palavra sendo o que ela é de mais próprio: sua musicalidade. Aqui, palavra não é em nenhum momento representação: nada de significado; tudo de sentido. É a música que costura as palavras como a aranha que tece uma teia no estabelecimento do sentido. Tentar entender esta música pela letra é trair a experiência proporcionada pela escuta da sua musicalidade que faz das palavras instrumento musical num jogo rico de sonoridades.

Outro exemplo pode ser encontrado na canção Querellas do Brasil, de Aldir Blanc e Maurício Tapajós. Diferentemente dos exemplos anteriores, nela o significado do texto é claro: trata do sufocamento da cultura popular brasileira pela cultura norte-americana. Os versos “o Brazil não conhece o Brasil”, “o Brazil tá matando o Brasil” e “do Brasil SoS ao Brasil” entoam o lamento provocado pela desapropriação da identidade brasileira, lamento que dá nome à música, uma vez que “a palavra ‘querella’ vem do *latim* e, de acordo com o *Dicionário Aurélio*, pode significar tanto ‘lamento’ quanto ‘queixa’.”¹¹ Mas se é verdade que as palavras nesta música comportam determinado significado, é verdade também que

¹⁰ Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/guinga/396251/>> Acesso em 27 out. 2017.

¹¹ Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Querellas_do_Brasil> Acesso em 27 out. 2017.

explodem em musicalidade quando se referem aos termos propriamente brasileiros. Aí a brasilidade grita; as consoantes e vogais se entrelaçam dançando nas palavras originárias “dos idiomas tupi-português ou nheengatu-português, além das palavras compostas construídas pelo letrista.” (SEVERIANO, 2015, p. 274). O ritmo do samba colore este cenário lamentoso, porém, curiosamente, em tom de festa e alegria como quem comemora o pertencimento a sua pátria natal e vibra com e na musicalidade das suas palavras que cantam:

Tapir, jabuti, liana, alamandra, alialaúde
 Piau, ururau, aqui, ataúde
 Piá, carioca, porecramecrã
 Jobim akarore Jobim-açu
 [...]
 Pererê, câmara, tororó, olererê
 Piriri, ratatá, karatê, olará
 [...]
 Jereba, saci, caandrades
 Cunhãs, aririnha, aranha
 Sertões, Guimarães, bachianas, águas
 E Marionaíma, ariraribóia,
 Na aura das mãos de Jobim-açu
 [...]
 Jererê, sarará, cururu, olerê
 Blabláblá, bafafá, sururu, olará
 [...]
 Tinhorão, urutu, sucuri
 O Jobim, sabiá, bem-te-vi
 Cabuçu, Cordovil, Cachambi, olerê
 Madureira, Olaria e Bangu, Olará
 Cascadura, Água Santa, Acari, Olerê
 Ipanema e Nova Iguaçu, Olará¹²

Cada uma destas estrofes citadas são um aglomerado de palavras sem que estejam obedecendo a um princípio lógico-racional-gramatical. O que transforma este ajuntamento de palavras em algo com sentido é a musicalidade: fusão da música da palavra cantada e instrumental à música dos instrumentos. Em tudo isto o que temos é a presença vigorosa de *ποίησις* (*poiésis*). O poético presente na musicalidade possibilita que as palavras abandonem seu uso corrente e comum para desencadearem realidades e instaurarem sentidos.

Até aqui tentamos dar alguns exemplos para mostrar que o caráter não-verbalizável da música não se restringe às músicas ditas instrumentais, isto é, àquelas ausentes das palavras cantadas, porque, como vimos, o sentido musical reside não no significado de um texto, mas na musicalidade, tanto das músicas com texto quanto das músicas sem texto. Agora a questão que ecoa chama o silêncio para esta conversa. Será que pode haver uma musicalidade do silêncio? Segundo Castro (2011a, p. 121), “toda realização musical é ontológica, porque,

¹² Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/elis-regina/140808/>> Acesso em 27 out. 2017.

originando-se no *logos* do ser, são a voz/canto do silêncio, luz irradiante. Ser é Silêncio. Este não é o fim do processo, do acontecer incessante, é seu princípio, o originário.” A unidade de música e silêncio se apresenta como um movimento dinâmico gerador de sentido, memória, encanto, saber. Silêncio vela o ser sendo condição para seu desvelar. Música desvela o ser sendo condição para seu velar. Ser é a unidade de silêncio e música na medida em que guarda em si esta tensão de velamento e desvelamento. A musicalidade do silêncio é a musicalidade do ser em tudo o que vela e desvela. Na musicalidade do silêncio o ser se diz.

3.3 DA ESPERA PELO INESPERADO

A articulação que pretendemos fazer aqui é entre música e silêncio no que diz respeito a encontrar o que não se espera naquilo que se espera. Dito desta maneira parece que estamos caminhando em círculo num jogo de palavras sem fim. Não, não se trata de um jogo de palavras, mas também não se trata de chegar a algum fim. E sim, de algum modo estamos caminhando em círculo. É que diferentemente da linearidade, temos que na circularidade não nos é dado saber onde é princípio, meio e fim. Na circularidade o fim é o princípio. O princípio é o fim. “Princípio e fim se reúnem na circunferência do círculo.” (HERÁCLITO in LEÃO, 1980, p. 121). É a “ponta de lança” (HEIDEGGER, 2012a, p. 27), o lugar onde tudo converge. Reconhecemos de antemão a dificuldade em que nos encontramos e talvez porque também nós nos sintamos demasiadamente ocidentais e ocidentalizados. Entretanto, “o Ocidente é uma dobra” (CASTRO, 2015, p. 218) e por ser dobra admite outra possibilidade que não a das finalidades causais, que não a das representações, que não a das medidas. Esta outra dobra é a Poética. Esperar pelo inesperado soa no mínimo algo impossível aos nossos ouvidos modernos. Ora, se esperamos, esperamos encontrar aquilo que esperamos, esperamos encontrar o esperado! Mas algo insiste em nos provocar. Algo nos escapa nesta obviedade toda e nos convida a pensar. Pensemos. Percorramos o círculo. E para isto é necessário nos dobrarmos e desdobramos na dobra da Poética, pela Poética, desde a Poética.

Já foi dito anteriormente que é próprio das artes o constituir uma espaço-temporalidade singular. Mas como se dá isto? O que é arte? O que é obra de arte? Que espaço e tempo próprios são estes que as obras de arte constituem? É necessário nos determos um pouco mais cuidadosamente nestas questões para pensarmos como a arte pode ser uma instância que possibilita a espera do inesperado.

As questões que interrogam o que é arte e o que é obra de arte procuram pela essência da arte. Heidegger nos aponta um caminho:

A obra de arte, à sua maneira, abre inauguralmente o ser do sendo. Na obra acontece esta abertura inaugural, ou seja, o revelar, ou seja, a verdade do sendo. Na obra de arte a verdade do sendo se põe em obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade. (HEIDEGGER, 2010, p. 97)

No que uma obra é obra, dá lugar a essa amplidão. Dar lugar significa aqui ao mesmo tempo: libertar o livre do aberto e dispor este espaço livre em suas feições. Este dis-por se torna presente a partir do que nomeamos erigir. A obra como obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo. (HEIDEGGER, 2010, p. 111)

Podemos extrair ao menos dois aspectos importantes destes textos. O primeiro deles concerne ao movimento de desencobrimento que se dá na obra de arte. Abrir o ser do sendo (do ente) é um movimento dinâmico de *alétheia*, verdade, passagem do encobrimento para o desencobrimento. Neste sentido, artista e obra de arte compõem uma unidade sendo ambos travessia por onde o real se move e se deixa mostrar, surgir, eclodir, aparecer. Não é o artista sujeito detentor da criação nem tampouco a obra de arte é o resultado e objeto criado, embora seja por estas vias que a modernidade teime em se agarrar, a saber: o artista é o criador, portanto aquele que dá origem à obra de arte. A obra de arte é o feito, a criação originada do trabalho do artista. Heidegger, porém, desconstrói este pensamento causal e aprofunda esta questão afirmando que:

O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Do mesmo modo também nenhum dos dois porta sozinho o outro. Artista e obra *são* em-si e em sua mútua referência através de um terceiro, que é o primeiro, ou seja, através daquilo a partir de onde artista e obra de arte têm seu nome, através da arte. (HEIDEGGER, 2010, p. 37, grifo do autor)

A arte é uma doação do real, um modo de desencobrimento misterioso que integra artista e obra. Sabemos que nos primórdios do nascimento da filosofia ocidental a arte foi pensada como imitação da realidade, mas no nosso entendimento, pensar desta maneira é reduzir as possibilidades do obrar da arte numa instância em que já impera a representação. É também neste sentido (e em qualquer outro sentido!) que afirmamos a obra de arte não como representação de algo, não como significação de algo, não como simbologia, mas como o próprio algo, isto é, a própria coisa, o próprio real se mostrando, se desvelando, eclodindo, agindo, acontecendo. Neste sentido, o artista não pode ser a origem da obra de arte, como detentor da criação, pois o que vigora nele é mais que uma escolha ou uma vontade. É uma necessidade proveniente do real. É o que Rilke (apud FOGEL, 2012, p. 13) responde a Kappus quando este o indaga se seus poemas eram bons: “Uma obra de arte é boa se ela nasce desde necessidade.” Rilke não está preocupado em julgar os poemas como bons ou ruins mas sim em incentivar ao jovem que se indague: escrever poemas é algo essencial, vital, a ponto

dele morrer, caso lhe fosse vedado escrever? A partir desta necessidade, Rilke lhe diz que enquanto o jovem poeta estivesse procurando um incentivo fora de si, ele estaria procurando as respostas no lugar errado. Ao aconselhá-lo a entrar dentro de si mesmo e buscar a razão que o leva a escrever, Rilke está dizendo que não é a opinião dos de fora, dos outros, que validará suas obras como boas ou ruins, mas a medida da necessidade, do imperativo vital de escrever. É isto que faz do artista o ser artista. A vigência de criação como desencobrimento que se dá na obra de arte é, assim, anterior ao ato de criar. A obra de arte é a origem do artista. Por outro lado, a obra de arte não se faz sem o artista. Para o real eclodir como obra de arte, como manifestação de sentido, é preciso que o artista labore, elabore, trabalhe, lapide, se entregue. A obra de arte precisa do artista tanto quanto o artista precisa de criar a obra de arte seja escrevendo, pintando, compondo, desenhando e por aí afora. O artista é a origem da obra de arte que é a origem do artista.

O segundo aspecto que podemos pensar acerca do que Heidegger nos apontou se refere à capacidade da obra de arte instaurar mundo. Aqui precisamos pensar ao menos duas coisas: o que diz obrar? E o que diz mundificar enquanto instauração de mundo pela obra de arte?

Uma obra de arte precisa obrar. Aliás, isto já está dito na elocução obra de arte. De que maneira obra uma obra? Sendo sempre o envio de uma possibilidade de habitação, ou, dizendo de outra forma, constituindo sempre uma temporalidade-espacialidade.[...] Obrar significa: constituir-se e, simultaneamente, constituir tempo-espaço – fazer-se pedra. Em última instância, ser. (JARDIM, 2013b, p.52)

Temos que obrar é a instauração de uma temporalidade própria e com ela também uma espacialidade própria, uma vez que não é possível separar tempo de espaço. O espaço se dá no tempo que se dá no espaço. Um não ocorre sem o outro, são co-pertinentes. Somente no âmbito representacional da medida e do cálculo é que se separa tempo de espaço, logo, somente no que é abstrato, jamais no que é concreto, conforme observa Jardim:

Deve-se entender que jamais haverá a possibilidade de tempo sem espaço e de espaço sem tempo, estes constituem-se mutuamente a ponto de todas as possibilidades que temos de separá-los só poderem se dar no âmbito da representação, jamais na concreção, na concretude, enquanto desencadear de realidade. (JARDIM, 2013b, p.47)

Antes de nos aprofundarmos na questão da espaço-temporalidade própria da obra de arte precisamos meditar um pouco mais sobre a instauração de mundo e o mundificar promovidos por ela. Atentemos para o que Heidegger nos diz:

Mundo não é a mera reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mundo também não é uma moldura apenas imaginada e representada em relação à soma do existente. O *mundo mundifica*, sendo mais do que o que se pega e percebe, com o que nos acreditamos familiarizados. Mundo nunca é um objeto que fica diante de nós e pode ser visto. Mundo é o sempre inobjetivável, ao qual ficamos subordinados enquanto as vias de nascimento e morte, bênção e maldição nos mantiverem arrebatados pelo ser. Onde acontecem as decisões mais essenciais de nossa história, que por nós são aceitas e rejeitadas, não compreendidas e de novo questionadas, aí o mundo mundifica. A pedra é sem mundo. Do mesmo modo, plantas e animais não têm nenhum mundo; mas eles pertencem à afluência velada de uma ambiência na qual encontram o seu lugar. Ao contrário, a camponesa tem um mundo porque ela permanece no aberto do sendo. O utensílio em sua confiabilidade dá a este mundo uma necessidade e uma proximidade próprias. No que um mundo se abre, todas as coisas recebem sua morosidade e pressa, sua distância e proximidade, sua largueza e estreitamento. No mundificar está reunida aquela amplitude a partir da qual a benevolência protetora dos deuses se doa ou se recusa. Também a fatalidade da ausência do deus é uma maneira como o mundo mundifica. (HEIDEGGER, 2010, p. 109, grifo do autor)

Por dar sentido é que a pedra, a planta e o animal são destituídos de mundo, pois mundo mundifica dando sentido ao homem em seu viver, seu realizar, seu agir, seu pensar, seu sentir. Não que a pedra, a planta e o animal não tenham sentido. Não é isto! Pedra, planta e animal são o próprio sentido sendo o que são: pedra, planta e animal. O homem mundifica a todo instante por estar percorrendo seu existir, procurando seu sentido na transitoriedade de vida e morte, amor e ódio, alegrias e tristezas, lutas e fracassos, completude e incompletude. Mundificar é um constante acontecer, imprevisível por essência. É movimento mundificante, modificante e modificador que não está limitado ao que pode ser medido, calculado, enquadrado, representado.

O real é gesto primigênio e porque primigênio, imemorial. Portanto, todo gesto de real é um acionamento dele mesmo, desde seu próprio para o seu próprio. O real é propício. Esses acionamentos são necessariamente múltiplos e plurais. Os acionamentos são produzidos pelas coisas, pelos seres que se encontram no próprio do real, integrando-o como constituidores de espaços-tempos sempre possíveis. Ora, o que garante essas possibilidades é sempre realidade, isto é, o real como potencial acionador e passível de acionamento. [...] Todo o acionamento de real se dispõe como modificação, mundificação, quer dizer como instauração de mundo, isto é, de arranjo, de ordenação do caos. De todos os seres aquele que é desencadeador de mundo, ou melhor, de possibilidades de mundos, é o homem e aí está talvez, a sua principal peculiaridade: fazer mundo, mundanizar, mundificar, modificar, mesmo desde o real, o seu relacionamento com este acionamento criativo e criador, mundificante, modificador. (JARDIM, 2013b, p. 59)

Na interface com a obra de arte, o mundificar da obra só é possível tendo o homem como travessia. É nele, seja como artista ou espectador, que a obra ganha e simultaneamente gera sentido. É por ele que a obra opera, realiza. É por ela, arte, que o homem dá sentido ao viver, ao existir.

Feitas tais considerações acerca do obrar da obra de arte e do mundificar, seguimos nossa meditação agora para a relação do tempo e espaço próprios que a obra de arte constitui. Dizíamos há pouco que o obrar da obra de arte constitui uma temporalidade-espacialidade próprias. Significa dizer que tal tempo e espaço se dão numa dimensão muito distinta da linear-cronológica imposta por *Krónos*, o tempo medido:

O espaço de tempo vulgarmente entendido no sentido da distância entre dois pontos do tempo é o resultado do cálculo do tempo. É através dele que o tempo, representado como linha ou parâmetro - tempo que assim é unidimensional -, é medido por números. O elemento dimensional do tempo, assim pensado como a sucessão da sequência de ágoras, é tomado de empréstimo da representação do espaço tridimensional. (HEIDEGGER, 1979, p. 265)

O tempo, em sua essência, não pode ser medido, isto é, não pode ser reduzido à medição. Isto é invenção humana, fruto da necessidade de controlar o incontrolável, o real. O enquadramento do tempo em números é uma ilusão.

Enganados pelo poder atribuir medidas, medimos também o tempo e até o dividimos em passado, presente e futuro. Quando assim medimos o tempo, na verdade, não estamos medindo a ele, e sim, a nós mesmos. Nós (e só nós!) é que passamos, mudamos. O tempo não passa nem permanece, não é mutável nem imutável. O tempo é o que jamais deixa de estar e ser vigorando. O tempo é o próprio vigorar. Assim sendo, viver é deixar-se tomar pelo vigorar do tempo. Realizarmo-nos é caminhar do princípio até o fim enquanto uma caminhada de plenificação, ou seja, do chegar e advir ao vigorar, ao tempo, ao ser. (CASTRO, 2011b, p. 230)

O tempo instituído pela obra de arte não pode ser reduzido apenas a este tempo cronológico. O senso comum afirma que a música é a arte que acontece no tempo, considerando sua imaterialidade, mas não é deste modo que pensamos. A música opera uma temporalidade própria por se imbuir do operar da *poiésis*, poética. O operar da poética é um deixar-viger o que não estava vigendo, é movimento de desvelamento. Tal movimento não tem como ser medido, mas sentido, experienciado. A temporalidade da poética é a temporalidade de *Aión* e *Kairos*, outras dimensões do tempo.

Já o *Aión* era, e ainda é _ mesmo não sendo com frequência tematizado _ o tempo vivido, aquele que você não sente passar. Aquela que faz minutos parecerem horas, e oras segundos. Modernamente foi “reinventado”, equivocadamente, como tempo psicológico. De qualquer modo, o melhor seria entendê-lo como – o tempo do que é próprio e não pode nunca deixar de sê-lo. O *Aión* é o tempo em que vigora, o mais concretamente possível, o real e no real, porque é o tempo que não tem como ser representado. É impossível convertê-lo em outra coisa que real, em outra coisa que concreto. A abstração, qualquer que seja, não deu, não dá e nem dará jamais conta do *Aión*, uma vez que ele nunca deixará aprisionar por qualquer tipo de razão instrumental, a principal e dominante em nossos dias. O *Aión* não é um meio de medida, é um acontecimento que se torna vigente e que dele não temos nem

podemos ter controle. Ele “apenas” é! E é nesse ser que ele se dá e se deixa dar. (JARDIM, 2013b, p. 54)

Kairos. Esta palavra diz mais plenamente este tempo humano, vivencial, pois fala da eclosão de algo em seu momento oportuno. A flor não eclode antes da hora, e quando chega o tempo de morrer, ela morre. A vida eclode também no homem, e do mesmo jeito, termina. Refletir sobre o tempo significa pensar esta dimensão de limite, mas não o limite calculável que contamos em anos, mas a essência do homem como liminaridade no tempo, como um ser que atravessa, ele mesmo travessia, enquanto doação do tempo. (TAVARES, 2014, p. 236)

Somente nas temporalidades próprias de *Aión* e *Kairos* é que podemos esperar o inesperado. A obra de arte, enigmática e misteriosa por essência, acena para tal encontro, ou melhor, é o próprio encontro com o inesperado. Nesta modalidade de *Aión* e *Kairos* a questão das questões talvez não seja ser ou não ser, mas sobre tudo ser e não ser.

É que todo bom senso só considera “reais” os seres sublunares, que nunca nem são, nem não são completamente. Ao contrário! São e não são ao mesmo tempo. Pois são, mas não esgotam toda a plenitude possível de ser. E assim sendo, o não ser penetra todos os recantos de suas realizações. (LEÃO, 2010a, p. 142)

No movimento de desvelamento do real é dado ao humano participar, pertencer, escutar, cuidar, esperar tantos e quantos incontáveis modos do real se realizar. Uma espera que não pressupõe nem finalidade nem previsão nem controle. É como a neve que cai sem querer tal como a flor floresce sem querer e assim a banana bananeira, o gato gatifica, a obra de arte obra. Se se espera o mistério enigmático e imprevisível do real que encanta, que espanta, que apaixona, se encontra o inesperado. Eis o obrar da obra de arte.

É neste caminhar, isto é, na procura pelo sentido, que o homem mundifica, cria uma visão de mundo e ele o faz pensando, pintando, cantando, dançando. Por estar a caminho da linguagem é que o homem pode experiênciá-la não somente na instância da fala como também no relacionamento com as artes que lhe aparecem como irrupção do mistério do real:

Todas as formas artísticas se nos apresentam como formas de linguagem: pintura, escultura, música, dança, poesia, arquitetura, e assim por diante. Dentro da especificidade de cada linguagem, as formas _ visuais, musicais, cinéticas, arquitetônicas_ nos comunicam um conteúdo, mas não ao nível ilustrativo ou anedótico, reproduzindo algum objeto ou episódio incidental. Seu conteúdo é bem mais profundo. Por isto nos comove. Pois a arte se refere em última instância à própria condição humana e a certos questionamentos sobre a realidade de nosso viver. Ela sempre formula uma visão de mundo. É neste nível que ocorrem suas indagações e as tentativas de resposta. (OSTROWER, 1998, p. 4)

É necessário recuperar o lugar originário das artes. É que no percurso da Cultura Ocidental as artes e a própria linguagem foram reduzidas a meios de comunicação, expressão e representação de determinada atividade cultural humana, mas a essência das artes está para além de uma funcionalidade:

Encarada em sua essência, a arte é uma sagração e um refúgio, a saber, a sagração e o refúgio em que, cada vez de maneira nova, o real presenteia o homem com o esplendor, até então, encoberto de seu brilho a fim de que, nesta claridade, possa ver, com mais pureza, e escutar, com maior transparência, o apelo de sua essência. (HEIDEGGER, 2012b, p. 39)

A arte é o encontro de beleza, verdade, linguagem, realidade. É experiência de encanto onde silêncio é condição de sentido numa musicalidade própria e autêntica que desvela e vela a realidade em toda sua plenitude de ser. Mas encanto é algo dificilmente experienciado nas obras chamadas de arte na atualidade. O artista de hoje é comumente associado às celebridades midiáticas conhecidas por venderem seus cd's e lotarem casas de show, mas será que suas obras obram? Será que suas músicas são o pôr-se em obra da verdade? Será que ecoarão no tempo por mais 10, 50, 100, 500 anos? Será que saímos de nossa temporalidade medida por *Krónos* ao escutarmos as músicas mais badaladas ditas de sucesso e experienciamos *Aión e Kairos* numa aproximação com a temporalidade da *phýsis*, isto é, *Hóras*? Quais os perigos provenientes da confusão entre arte e comércio, entre obra e produto que atenda a uma demanda de consumo?

Estamos como uma semente em terra árida, difícil de ser aplainada, adubada e germinada. É preciso muito esforço e cuidado para não sucumbirmos a uma realidade vazia de encanto e pobre de sentido. É tarefa do pensamento vigiar e guardar para não cairmos no uso e abuso das significações. E é nossa a tarefa de não nos conformarmos com este tempo de banalização, insistindo para que nossa caminhada se dê como conquista na abertura de ser pelo sentido de ser.

CONCLUSÃO

Diz-se que no fechamento de um trabalho como este devemos apontar respostas aos objetivos pretendidos e apresentados. Concluir tem deste modo, o sentido de finalizar todo um percurso de pensamento que se deu. O problema é que a via do pensar não fecha; antes está cada vez mais abrindo novos caminhos, pois cada questão se expande e abre novas questões. O único pré-requisito necessário é saber que não sabemos, sem deixar de admitir com humildade que podemos saber não tudo, é verdade, mas ao menos alguma coisa. Podemos saber, podemos pensar, podemos escutar, podemos falar, podemos criar, podemos poder. Não porque queiramos ou não queiramos, mas porque é isto o que o homem recebeu do real para ser: possibilidades. Na trajetória da Cultura Ocidental, o homem se apropriou do poder com uma ousadia tamanha que reduziu o vigor de ser uma possibilidade entre tantas oferecidas pelo real, para ser *a* possibilidade que o controla ou, melhor dizendo, tenta controlar. Na esfera do controle, viu-se o homem imbuído de desenvolver técnicas e criar procedimentos que acabaram por facilitar o viver de muitas maneiras. E em muitos aspectos podemos mesmo afirmar que tem sido bem sucedido. Tivemos distâncias encurtadas num grau jamais visto, por exemplo, não só pelo desenvolvimento dos meios de transporte, como também pelo avanço tecnológico que nos conecta com todo o mundo numa velocidade outrora impensável. O problema de facilitar o viver é que com isto criamos a ilusão de que a vida é fácil. Não é a vida um constante embate por sabermos que morreremos? Não é a vida um constante empenho perante todas as contradições oferecidas pelo próprio real, contradições estas que nós mesmos somos e sentimos? Só conhecemos a alegria porque conhecemos a tristeza. Só conhecemos o amor porque conhecemos o ódio. Só conhecemos o encanto porque conhecemos a apatia. Só conhecemos a vitória porque conhecemos o fracasso. Só conhecemos a cura porque conhecemos a dor. Em meio a tantas contradições procuramos pelo sentido. A técnica e a ciência são mesmo muito úteis para nos oferecer conforto e comodidade, mas não podem responder à questão essencial que se impõe ao humano: qual é o sentido da vida?

Alguém pode argumentar que uma questão como esta até que seria válida se este fosse um trabalho de carácter filosófico, mas em se tratando de música? O que é que tem a ver perguntar pelo sentido da vida num trabalho que quer pensar a música? Não seria mais lógico aproveitarmos esta oportunidade para analisar determinada obra musical ou investigar possíveis técnicas de composição na contemporaneidade ou ainda pesquisar o contexto histórico de determinada época e de determinado compositor? Tudo isto é legítimo e

importante, sem dúvida. Mas não foram a estes empenhos que fomos ao encontro e isto porque atendemos ao apelo que a própria música nos deu. Este apelo não separa música da filosofia porque todo pensar é com música na medida em que é a musicalidade responsável pela constituição da memória e estabelecimento do sentido. Assim, na procura pelo sentido a música se mostra como sendo o mais alto grau de realização de qualquer real, pois desencadeia realidade e manifesta o ser. Procurar pelo sentido da vida é retomar a questão originária do ser, questão que há muito vem sendo esquecida e sufocada pela modernidade ocidental, mas sempre viva para aqueles que não se conformam com a mesmice da padronização, automatização e homogeneização de tudo e todos e querem correr o risco de se descobrirem e desentrem para tornar-se o que receberam como doação do real para ser. É arriscado porque conhecer a si mesmo implica em desconhecer a si mesmo e todo desconhecimento vela e encobre algo que ainda não se deu a conhecer.

No desvelamento que se mostra a partir do velamento e no velamento que se mostra a partir do desvelamento, percebemos a unidade de música e silêncio no que diz o ser. A vigência do silêncio foi pensada neste trabalho como condição de possibilidades e para possibilidades de uma escuta que ausculta linguagem, concentrando-se em atender ao imperativo vital de um dizer inaugural. Caminhando pela via do silêncio, pode o homem se esvaziar de todos os conceitos lógicos, de todas as suas faculdades racionais e de todos os costumes e hábitos moldados para ouvir, *ob-audire*, obedecer, atender, corresponder ao apelo do real em encontrar seu próprio destino, se apropriar de seu próprio caminho e deixar-se ser encantado pela misteriosa realidade que não cessa de acontecer. Um caminhar que por vezes precisa ser solitário para quiçá tornar-se solidário. É que no silêncio nos deparamos com a solidão não para vivermos isolados, mas porque percebemos que só podemos ser. E isto é tudo: ser sozinho é ser um, é só ser. Então é possível ser um com o um que o outro é. Estamos interligados pela força de *logos* que reúne as diferenças para que na comunidade, na comunidade, possamos cuidar, pensar, escutar, falar, amar, viver. Solidão e silêncio também guardam uma unidade entre si e embora não tenhamos aprofundado tal relação aqui, cremos que isto poderá abrir novos caminhos de pensamento para futuros trabalhos.

Se na unidade de música e silêncio escutamos a voz que diz o ser, na unidade de silêncio e noite escutamos a voz que diz o mistério do ser. Abandonamos o entendimento comum de que a noite é uma temporalidade ôptica medida pela ausência do sol para pensá-la ontologicamente. Significa: noite poética que dá ensejo ao desabrochar de *phýsis* no movimento dinâmico de *alétheia*. Vimos que a noite é temporal não porque se opõe ao dia, mas porque compõe com o dia uma dobra: possibilidade de eclosão, germinação e

nascimento. Na escuridão da noite apreendemos a vigência do mistério: é o próprio encobrimento que permite o desencobrimento; é o próprio não ser que permite o ser. A lógica baseada na razão tem dificuldades para aceitar esta dinâmica, pois para isto precisa reconhecer que o nada não é uma vigência negativa e fechada, mas é antes o que possibilita o eclodir do real, o acontecer da realidade e a vigência das realizações. Como filha do *kháos*, a noite é uma abertura que irrompe luminosa desvelando e revelando caminhos outrora encobertos e velados, plenitude de sentido. Nisto vemos a temporalidade da noite como a própria temporalidade do real: não pode ser um tempo medido porque o real não mede; não pode ser um tempo passível de ser representado porque o real não representa; não pode ser um tempo calculado porque o real não calcula. O tempo exato só pode ser o tempo ex-acto, isto é, fora do ato, mas o real não acontece fora da realidade porque não está alheio a ela. Daí pensarmos a temporalidade da noite distinta do tempo linear-cronológico para pensarmos a modalidade cíclica que o tempo da noite poética nos oferece. É o próprio tempo da *phýsis* nomeado pelos gregos de *Hóras* que se dá no ciclo das estações. É movimento circular que mostra o real em suas diversas faces e em seus diversos tempos. E é a constatação de que o declínio faz parte do real tanto quanto o surgimento.

Na calada da noite o homem desperta para a impossibilidade de controlar o tempo porque se depara com sua total falta de controle perante a morte. Por mais que a ciência e a técnica se empenhem em desenvolver medicamentos para cura de doenças ou a cada dia elaborem mais procedimentos para camuflar o envelhecimento físico ou ainda se esforcem nas pesquisas sobre o congelamento de genes visando uma durabilidade maior do tempo de vida na terra, o homem sabe que a morte é inevitável e perante ela, só lhe resta realizar o sentido que recebeu do real para ser. Na calada da noite, o homem recusa os ditames impostos por uma cultura que troca o ter pelo ser e já não mais se conforma em reproduzir um padrão que atenda aos apelos de um produzir técnico. Na calada da noite o homem escuta a musicalidade do silêncio que clama por sentido para viver um produzir poético. Na calada da noite o homem nasce de novo e ganha neste co-nascimento um conhecimento que o coloca à procura do sentido do ser em se realizando no sentido de ser.

Ao pensar a música como manifestação do ser tivemos o cuidado de não apontar nenhum tipo de classificação como erudita, popular, folclórica, etc., porque entendemos que a instância classificativa já é em si uma determinação proveniente de um juízo feito pelo homem, mas não pela música. O que fizemos foi ressaltar a proveniência da música no que a própria palavra música deixa mostrar e para tanto tentamos recuperar seu sentido originário grego presente na vigência de *mousiké*, arte das musas, unidade de poder e memória que se dá

na palavra cantada. A essência da música como palavra cantada é bastante conhecida, mas nem por isto deixou de nos provocar uma série de questões. Talvez porque tenha sido a primeira vez que nos deparamos com a essência da palavra onde ser cantada significa ser sonora, ser canto, ser música, ser a sua própria musicalidade e ser poderosa significa sua capacidade de instaurar mundo, constituir memória, estabelecer sentido. Está a música assim na base de todo e qualquer saber e é o encanto provocado pela sua musicalidade que opera seu mais alto grau de realização. O poeta se revelou como o cantor que para cantar precisa antes escutar. A escuta do poeta é a escuta silenciosa do sentido ofertado pelo real na voz das musas. Tal sentido é o entrelaçamento que se dá no movimento inaugurador de *phýsis*, na dinâmica de encobrimento e desencobrimento de *alétheia* e na força do dizer de *logos* que recolhe os contrários na reunião e unidade das diferenças. A escuta do poeta é a escuta do real enquanto a própria procura pelo sentido de ser para dar sentido ao viver. Recuperar o contexto mítico onde a palavra poética fulgurava reluzente na escuridão silenciosa da noite nos despertou ao entendimento que a essência da palavra não reside assim no significado que ela comporta, embora tenha sido assimilada deste modo pela Cultura Ocidental.

Queremos dizer então que não importa qual o significado da palavra? De forma alguma. Queremos dizer que a palavra não se limita a ser significação. Quando a palavra só significa alguma coisa, está ela presa ao âmbito da representação e toda representação trabalha com o abstrato, jamais com o concreto. O problema da representação é o problema da funcionalidade: perda do encanto perante o eclodir incessante e misterioso do real. É o problema da modernidade ocidental que procura determinar a verdade predicativa das coisas com base no conceito lógico-racional. Mas a verdade do real é *alétheia*, pura gratuidade com que o real se vela e desvela. Não é, portanto o juízo que se faz *a priori*, pois o juízo sobre o real não é o real e não pode jamais ser uma instância predicativa porque para tanto precisa de mediação. Mas o real não media nada. O real é. O real dá-se. O real diz-se. Como? Mostrando-se no que se oculta e ocultando-se no que se mostra. Deste modo, palavra não é um código lingüístico que representa o real, não é idéia nem conceito, pois na idéia e no conceito o real se ausenta. A palavra que não representa é a palavra que nomeia desde o que o próprio real se diz em se mostrando e se mostra em se dizendo. O nome ofertado pela palavra jamais pode ser abstrato porque perfaz uma unidade com a própria coisa que nomeia a partir do que a própria coisa é. Mas as palavras não foram inventadas pelo homem? Bem, se o nomear é ofertado pela própria coisa, então a palavra que nomeia não é inventada pelo homem, mas apreendida como o gesto do próprio real. Tudo o que faz o homem é perceber o gesto do real e dizê-lo como pode. O homem nomeia não porque queira ou não queira, mas

porque precisa nomear. O nome é um modo como o homem se relaciona com o real porque pertence à linguagem. A palavra que não representa, mas nomeia, é a palavra que conecta o homem ao real. Palavra é, assim, oferecimento de *logos*, linguagem, para surgimento de mundo.

Vimos que mundo tem um sentido inteiramente diferente dos conceitos atribuídos pela Cultura Ocidental. Não pensamos mundo neste trabalho como adjetivação e qualificação: mundo social, mundo físico, mundo político, mundo geográfico, etc. Em tais instâncias classificativas mundo é reduzido a determinado nicho, mas o entendimento que tivemos de mundo nos foi sugerido por Heidegger como a reunião da quadratura céu e terra, mortais e imortais. Neste sentido, mundo é criação de uma espaço-temporalidade enquanto princípio unificante que ajunta, reúne e põe todas as disposições do real num grande ajuntamento, relacionamento, comunhão, encontro e necessariamente tensão, disputa, embate e confronto. Dissemos que o homem precisa nomear porque nomeando o homem participa deste ajuntamento e faz mundo, mundifica, modifica, dá sentido. Ao pensarmos a essência da obra de arte percebemos o mesmo caráter de mundificação presente na palavra. E nisto conhecemos ainda mais a essência da linguagem que não se limita ao nomear das palavras, mas que se deixa mostrar também no obrar das obras de arte. O que este obrar opera? Encanto. Como? Na experienciação de outras modalidades temporais que não a do tempo regido por *Krónos*.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. **Confissões**. Trad. de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

AGUIAR, Werner. **Música: poética do sentido - Uma onto-logo-fania do real**. Tese. Doutorado em Letras (Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2004. Manuscrito.

_____. Mito, *phýsis* e o corpo sonoro do mundo. In: **Arte: corpo, mundo e terra** / org. Manuel Antônio de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 74 - 91, 2009.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. São Paulo: DIFEL, 1985.

BARROS, Manoel. **O livro das ignoranças**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BÍBLIA, de estudo de Genebra. **Eclesiastes 3: 2 a 8**. 2 ed.. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil; São Paulo: Cultura Cristã, 2009.

BLANC, A.; GUINGA. **Mise em Scène**. Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/guinga/396251/>> Acesso em 27 out. 2017.

BLANC, A.; TAPAJÓS, M. **Querelas do Brasil**. Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/elis-regina/140808/>> Acesso em 27 out. 2017.

BORNHEIM, Gerd Alberto. **Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais**. 8ª ed. São Paulo: Globo, 1989.

CASTRO, Manuel Antônio de. Poético-Ecologia. In: **Arte: corpo, mundo e terra** / org. Manuel Antônio de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. Musicalidade: o penhor de aprender e ensinar. **Terceira margem**: revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Pós-Graduação, Ano XV, n.25, jul-dez., p. 93 -125, 2011a.

_____. **Arte: o humano e o destino**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011b.

_____. Pensar. In: **Convite ao pensar**. Coord. e org. Manuel Antônio de Castro... [et. al.] 1ª. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 187 e 188, 2014.

_____. **Leitura: Questões**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2015.

_____. “Destino, 7”. In: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Disponível em <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Destino>> Acesso em 07 jun. 2017.

_____. **Mythos e Genos**. Manuscrito.

COPELIOVITCH, Andrea. Outro. In: **Convite ao pensar**. Coord. e org. Manuel Antônio de Castro... [et. al.] 1ª. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 181 e 182, 2014.

CORRÊA, R. V.; VILLA-LOBOS, H. **Bacchianas Brasileiras nº 5 – 2º movimento**. Disponível em <<https://www.letras.mus.br/heitor-villa-lobos/bacchianas-brasileiras-no-5-danca-martelo/>> Acesso em 27 out. 2017.

DUARTE JUNIOR, João-Francisco. **O sentido dos sentidos – a educação do sensível**. Curitiba: Crias edições, 2001.

FERRAZ, Antônio Máximo. O homem e a interpretação: da escuta do destino à liberdade. In: **O educar poético** / org. Manuel Antônio de Castro; Igor Fagundes; Antônio Máximo Ferraz. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 101-135, 2014.

FILÍPOVNA, Verônica. Mito. In: **Convite ao pensar**. Coord. e org. Manuel Antônio de Castro... [et. al.] 1ª. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 159 e 160, 2014.

FINGERMANN, Sergio. **Elogio ao silêncio e alguns escritos sobre pintura**. São Paulo: BEI Comunicação, 2007.

FOGEL, Gilvan. O desaprendizado do símbolo (a poética do ver imediato). In: **Revista TB**, Rio de Janeiro, out. – dez., p. 39-51, 2007.

_____. **Sentir, ver, dizer: cismando coisas de arte e de filosofia**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

FORAIN, Felipe. Um mergulho no silêncio. In: **Poética e Diálogo: Caminhos de Pensamento** / Org. Fábio Santana Pessanha... [et al.] Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 367-376, 2011.

GROETAERS, Elenice. **A poética da noite em Vinícius de Moraes**. São Paulo: Scortecci, 2007.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. Trad. Ana Luísa Faria. 2ª ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à metafísica**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

_____. **Conferências e escritos filosóficos.** Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. **Heráclito: a origem do pensamento ocidental: lógica: a doutrina heraclítica do logos.** Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback; Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

_____. **Sobre o humanismo.** Trad. Emmanuel Carneiro Leão. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.

_____. **A origem da obra de arte.** Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. **A caminho da linguagem.** Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 6ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a.

_____. **Ensaio e conferências.** Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8ª ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012b.

_____. **Ser e tempo.** Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2014.

_____. **Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão.** Trad. Marco Antônio Casanova – 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

JARDIM, Antonio. **Pássaros não fazem música: formigas não fazem política.** Manuscrito, 1995.

_____. **Música: vigência do pensar poético.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. Notas sobre uma orelha ou Ouvir/Adivinhar. In: **Poética e Diálogo: Caminhos de Pensamento** / Org. Fábio Santana Pessanha... [et al.] Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

_____. Poética: o modo essencial de pronúncia do real. In: **O sagrado, a arte e a filosofia.** Renata Tavares, Everton Grein (org.). São Paulo, SP: LiberArs, vol. 2., p. 45-67, 2013a.

_____. Música e literatura: há uma pedra no meio do caminho? In: **Palavra.** Ano 5, nº 4. Rio de Janeiro: Sesc Literatura em revista, 2013b.

_____. **De Viena ao Pantanal – o (in)expresso do pensamento no sentido do poético.** Manuscrito, 2016.

JUNQUEIRA, Leandro Gama. Mistério. In: **Convite ao pensar**. Coord. e org. Manuel Antônio de Castro... [et. al.] 1ª. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 157 e 158, 2014.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo a pensar**. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. **Diagrama. Heráclito. Fragmentos. Origem do pensamento**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

_____. **Aprendendo a pensar II**. 3ª ed. Teresópolis, RJ: Daimon, 2010a.

_____. A Terceira margem do rio. In: **Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura**. Universidade federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade Letras, Pós-Graduação, Ano XIV, n. 22, jan-jun., p. 43-50, 2010b.

MARÍAS, Julián. **História da Filosofia**. Trad. Alexandre Pinheiro Torres. 13ª ed. Porto: Sousa & Almeida, [19--] século certo.

MERTON, Thomas. **A via de Chuang Tzu**. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

MICHELAZZO, José Carlos. **Do um como princípio ao dois como unidade: Heidegger e a reconstrução ontológica do real**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

MITO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NASSER, R.; SOARES, D. **Nega do cabelo duro**. Intérprete: Elis Regina. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FhFharfMeIU>> Acesso em 27 out. 2017.

NATURAL. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

_____. **Universos da arte**. 24ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PALAVRA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caeiro / Fernando Pessoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RAMALHO, Celso. **Música: escuta para linguagem**. Tese. Doutorado em Letras (Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Manuscrito, 2009.

_____. Música e linguagem: caminho para o saber originário ou para saber o originário? In: **Terceira margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Pós-Graduação, Ano XV, n.25, jul-dez., p. 171-189, 2011.

RIBEIRO, Glória. O poeta e a memória – Ensaio de Ontologia Mítica. In: **Emmanuel Carneiro Leão / org. Fernando Santoro... [ET AL.] – 1ed – Rio de Janeiro: HEXIS: Fundação Biblioteca Nacional, p. 295-323, 2010.**

SAMSARA. Direção: Pan Nalin. Índia: Paradis Films, 2001.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985**. Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello. 6ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

TAVARES, Renata. Tempo. In: **Convite ao pensar**. Coord. e org. Manuel Antônio de Castro... [et. al.] 1ª. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 235 e 236, 2014.

THALLIS, Thomas. *Spem in alium*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QmH1nZSGIyY>> Acesso em 27 out. 2017.

TORRANO, Jaa. **Teogonia. A origem dos deuses**. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1992.

ZARADER, Marlène. **Heidegger e as palavras da origem**. Trad. João Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.