

Os Caminhos da Criação

O jogo da verdade no brotar da inspiração

Por

André Ribeiro Poyart

Departamento de Ciência da Literatura

Dissertação de Mestrado em Ciência da Literatura – Poética
apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientador: Professor Dr. Antônio José Jardim e Castro

Rio de Janeiro, agosto de 2007.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Os Caminhos da Criação

André Ribeiro Poyart

Dissertação submetida ao corpo docente da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Aprovada por:

Professor Doutor Antonio José Jardim e Castro

Professor Doutor Manuel Antônio de Castro

Professor Doutor Marcos Vinício Cunha Nogueira

Professora Doutora Sara Cohen

Professor Doutor Luiz Edmundo Bouças Coutinho

Rio de Janeiro, agosto de 2007.

Poyart, André Ribeiro.

Os Caminhos da Criação – O jogo da verdade no brotar da inspiração / André Ribeiro Poyart. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2007.

ix, 83f.

Orientador: Antônio José Jardim e Castro. Dissertação (Mestrado) – UFRJ, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras. Programa: Ciência da Literatura, área de concentração: Poética – 2007.

Referências bibliográficas: f. 80-83.

1. Arte. 2. Poética. 3. Criatividade. I. Castro, Antônio José Jardim e. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. III. Título.

Resumo

POYART, André Ribeiro. **Os Caminhos da Criação;** o jogo da verdade no brotar da inspiração. Orientador: Antônio José Jardim e Castro. Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura - Poética).

Este trabalho põe em questão o momento da criação de uma obra de arte. O eterno conflito entre criador e criatura, artista e objeto, para o surgimento de uma coisa maior, que revela caminhos essenciais na constituição do homem como ser. O desabrochar da inspiração. A relação do artista com sua arte, da arte com seu artista, de artista e arte com o mundo que os cerca. O que há, para além de toda e qualquer técnica, meio, ritual ou padrão formal, nesse fazer humano tão especial, tão fantástico, tão intimamente ligado com a própria condição de o homem ser e existir.

Abstract

POYART, André Ribeiro. **Os Caminhos da Criação;** o jogo da verdade no brotar da inspiração. Orientador: Antônio José Jardim e Castro. Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura - Poética).

The present research questions the moment of creation of an art piece. The eternal Jekyll and Hyde conflict between the artist and his object, for the raise of something bigger, something that reveals essential paths in the constitution of a man as a being. The flourish of inspiration. The relation of the artist with its art, of the art with its artist, of both art and artist with the world surrounding them. What is it, beyond each and every technique, media, ritual or formal pattern, that makes this human practice so special, so fantastic, so intimately connected to mankind, and its own condition of being and existing.

Dedicatória

Aos meus pais Eduardo e Neide, pela vida, pelo caráter e pela sede de conhecimento.

Aos meus irmãos Eduardo, Felipe (*in memoriam*) e Leonardo, pelo companheirismo, pela cumplicidade, pelas aventuras, descobertas, discussões, tapas e beijos. Por sermos, enfim, fragmentos de uma mesma unidade.

Ao meu avô Albano (*in memoriam*), pela herança da veia artística.

À minha avó Magnólia, por ter segurado todas as pontas enquanto meus pais estavam trabalhando. Sou criado por avó sim, com muito orgulho!

À Dani, simplesmente por ser. E por ser-comigo.

Agradecimentos

À Camarilha - Artur Gouvêa, Eduardo Gatto, Guilherme Milagres e Lenine Vasconcellos, meus irmãos postiços, pelo trabalho incansável e essencial para a minha formação pessoal, profissional e musical. Ao Celso Ramalho, meu irmão desgarrado, por ter feito parte desde o início.

Ao pessoal da UNIRIO - André Siqueira, André Dantas e Manu, Lucas Reis, Conrado Pereira, pelas noitadas e churrascadas mais que enriquecedoras.

Aos meus mestres da Escola de Música - Marco Pereira, Graça Alan, Turíbio Santos, Bartholomeu Wiese, Leo Soares, Sara Cohen, Pauxy Nunes, Vanda Freire, Samuel Araújo, Jorge Armando, Beatriz Licurci, Regina Meireles, Marcos Vinício Nogueira, Rodrigo Cicchelli, pela dedicação, apoio e sabedoria.

Aos meus mestres da Faculdade de Letras - Manuel Antônio de Castro, Alberto Pucheu, Luiz Edmundo, Ronaltes de Melo e Souza, pela habilidade em me transportar sutilmente do mundo ilusório dos conceitos para a verdade fundamental das questões.

Aos meus mestres pela vida afora - Leandro Braga, André Neiva, Cris Delanno, David Tygel, Marcos Suzano, Omar Fadul, Dôdo Ferreira, pelo encontro feliz e na hora certa.

Aos meus amigos do teatro - Luis Salem, Celso André e Aloísio de Abreu, pela galharufa.

À turma do futebol de sábado de manhã. Estou em falta, preciso voltar.

A todos com quem já tive o prazer de dividir um palco, um estúdio ou uma sala de aula. Vocês não têm idéia do quanto me ensinaram.

À banca: Manuel, Marcos, Sara e Edmundo, pela extrema gentileza, paciência e olhar crítico.

Ao Antônio Jardim, por se encaixar em todos os quesitos acima. Por acreditar, estimular e confiar na minha capacidade de produzir este trabalho. Pelo talento, carinho, dedicação e intensidade que destina a todas as coisas que se propõe a fazer. E por dividir a paixão tricolor.

Finalmente, a todos os meus amigos, músicos ou não,
simplesmente por fazerem parte da minha vida e serem fonte
de inspiração permanente para a abertura do meu caminho.

Sumário

Prelúdio.	11
I. Deus castiga quem compra uma briga	23
II. A dimensão essencial da Physis	33
III. Criar na origem	37
IV. Nietzsche, Apolo e Dionísio	46
V. Em busca da verdade	50
VI. Sobre técnica e modos de fazer	59
VII. A memória do tempo	62
VIII. Falar Musas	68
IX. Conclusão	73
Encore.	78
Bibliografia.	80

Prelúdio.

Fazer arte é o mais antigo dos ofícios humanos, e também um dos mais complexos. Não só no que diz respeito à prática da arte, as técnicas e as horas de estudo e dedicação, mas também no que concerne à sua relação mais íntima conosco. Em maior ou menor grau, ninguém fica impassível diante de uma obra de arte. Independente do grau de estudo e conhecimento técnico, é possível - e em certo nível, vital - ao homem tanto apreciar quanto produzir arte. É inadmissível, por mais materialista, utilitária ou cientificista que seja uma determinada época, imaginar a vida humana em um mundo sem arte, mesmo que volta e meia se decreta seu desaparecimento.

Por que arte? Por que se faz arte? Para quê se faz arte? Estas discussões intrigam o homem desde sempre, desde que ele fez a sua primeira obra. No momento em que o primeiro homem fez suas primeiras inscrições na parede da primeira caverna, manifestando uma vontade, um desejo, uma necessidade de se dizer vivo, nasceu também a necessidade de se pensar as questões relativas à arte em todos os seus âmbitos e aspectos. Essa necessidade, esse impulso de não apenas fazer, mas de nomear o que se fez, que é tão humano, que nos diferencia dos outros seres vivos, é o que nos coloca na morada da linguagem e que nos leva por todos os caminhos e armadilhas, mistérios e descobertas, conflitos e redensões que temos atravessado ao longo da nossa existência. Inclusive este aqui. Na sua disponibilidade para a arte, podemos perceber a potência criadora do homem, algo que o coloca num plano diferenciado do instinto animal, meramente executor de instruções biológicas mais ou menos previsíveis e perenes.

Esta possibilidade criadora, condição humana no mundo, será tematizada no presente trabalho, através da relação entre o homem e a obra de arte. A eterna questão da dinâmica e da legitimidade da arte é o pano de fundo para este estudo, que se propõe a lançar um olhar sobre o mundo de possibilidades e concretudes que se abrem, no conflito

entre o artista e a obra, no momento da criação. Que momento mágico é esse, quando se dá o que chamamos de inspiração? Que forças constitutivas são essas que dão ao homem a condição de poder-ser-artista, e que em seu extremo vigor podem tanto glorificá-lo, como também aniquilá-lo?

Afinal, fazer arte é um fazer inerente ao homem, pois desde sempre realizamos e somos realizados pela arte. Mas o ser humano faz arte como canta o sabiá? É apenas manifestação do seu instinto natural, uma necessidade fisiológica, como a que guia o salmão correnteza acima para a desova, ou talvez um desígnio superior que nos coloca como instrumentos de um poder maior, que seleciona alguns eleitos, bem-aventurados escolhidos para serem seus mensageiros? Que elementos constituem um artista ou uma obra de arte, e o que leva um ao encontro do outro? O artista é o senhor da sua obra? Aqueles que, em seu diálogo com a arte, por qualquer que seja o meio ou técnica, transformam a condição de poder-ser no vigor de um sendo-artista são o foco deste estudo. Neste trabalho, vamos pôr em questão o instante da criação, lançando um olhar sobre este mundo que se abre através da tensão e do embate entre forças originárias, que tanto podem mover quanto podem paralisar, tanto iluminam quanto enlouquecem quem se atreve a penetrar seus confins. Por mais pretensioso que possa parecer, a intenção é investigar o processo criador de um

artista. O desabrochar da inspiração. A relação do artista com sua arte, da arte com seu artista, de artista e arte com o mundo que os cerca. O que há, para além de toda e qualquer técnica, meio, ritual ou padrão formal, nesse fazer humano tão especial, tão fantástico, tão intimamente ligado com própria condição de o homem ser e existir.

Como fazem e que ferramentas utilizam os artistas para canalizar toda essa potência inaugural, com um poder de criação só comparável ao seu próprio poder de destruição, e engendrar uma obra de arte? Existe alguma maneira de controlar esse fluxo torrencial de emoções, de forma a lançar mão dele a qualquer momento, como um simples modo-de-fazer? Ou, por outro lado, não haveremos de ter controle algum, ficando o artista à mercê de uma luz inspiradora que se abata sobre ele? Para realizar este percurso em busca do instante criador na arte, procuraremos fazer a trajetória de retorno à origem, muitas vezes tomando como referência o pensamento grego antigo. Com isso, acreditamos estar dando um passo para trás do caminho metafísico em que fomos nos metendo desde Platão. Entendemos que este caminho acabou por findar-se no predomínio da técnica sobre o ser e aniquilou o poético em favor do útil, através do entendimento de uma realidade dada a partir do mensurável e do representável. Este modelo de pensamento acabou gerando uma falsa identidade de arte

como estética, ou, no mínimo, um entendimento de que toda arte precisa estar embasada em algum princípio estético. Isso nos parece totalmente fora de propósito, tanto que não será feito aqui nenhum juízo de classificação, rótulo ou valor. Não é nossa intenção apontar, ou sequer pôr em questão, qualidades como bonito ou feio, bom ou ruim, simples ou sofisticado, porque entraríamos num perigoso terreno de discussão de gosto, técnica ou estilo. A busca é anterior a tudo isso. Aqui, o diálogo será com a arte tratada simplesmente como arte, com toda a sua disposição de fazer falar o ser e configurar mundo. Vamos nos ater apenas em observar e tentar compreender um pouco o processo criativo que se dá quando o nada irrompe em obra.

Uma ressalva é importante ser feita, desde já, acerca do entendimento de arte. Embora não claramente explicitada, é previsível, muito provável, e até compreensível, que a arte a que iremos nos referir muitas vezes se reduza à arte ocidental do mundo moderno. Menos por uma escolha consciente, ou por facilitação de trabalho, mas principalmente por estarmos nós situados neste recorte de mundo, a visão acerca de certos conceitos ou procedimentos pode acabar por refletir um posicionamento em uma espaço-temporalidade delimitada, o que no fim das contas não deixa de ser a nossa própria condição de existência. Existimos em um meio contextual onde

interagimos e somos modificados por diversos fatores - sejam eles culturais, sociais, emocionais, políticos, econômicos, estéticos ou analíticos - que são gerados no turbilhão desse próprio contexto, e mesmo sem querer ou sem perceber, acabamos usando o ferramental que nos é disponível desde que fomos inseridos neste meio, ou seja, desde que nascemos. Mesmo a busca propositada de fugir do contexto, se houver, por si só já é reflexo do próprio contexto. Somos seres de cultura, somos no mundo e na época em que vivemos, não há como evitar inteiramente uma percepção de certa forma parcial e polarizada. Mas mesmo assim, acreditamos que a busca fundamental permanecerá legítima, na medida em que, ao se procurar por forças originárias, constituidoras da essência de mundo, qualquer mundo, estaremos procurando pelo ponto comum a todos os povos, que nos une como seres humanos através da disposição pela linguagem. E assim, de certa forma, estaremos nos redimindo da falta de um olhar maior, que englobe todos os tipos de artes e culturas possíveis.

Uma outra questão a se colocar é que este percurso também não tem como objetivo chegar a uma conclusão dedutiva, uma resposta formal, um fim irrefutável e definido. Isso implicaria em uma lógica direcional, afuniladora, onde se tem, por princípio, que o lugar de chegada já existe, basta percorrer a estrada certa. Mais do

que chegar, entendemos que o interessante nesta viagem é justamente a viagem. Chegar implica em finalizar, terminar, acabar, esgotar, aniquilar. Não temos poderes suficientes para tanto, e mesmo que os tivéssemos, seria de boníssimo tom pensar duas vezes antes de usá-lo. Pelo contrário, a idéia é percorrer o caminho lenta e prazerosamente, à escuta do que o caminhar nos propõe, e daí fazer brotar o nosso lugar. O percorrer o caminho, atento a tudo o que se puder atentar em e ao redor deste percurso é condição máxima de possibilidade de se estabelecer este lugar. Nesta busca por constituições essenciais e fundamentais, é o próprio caminhar que se abre na clareira para a instauração do lugar. Parafraseando Heidegger, o lugar não é, dá-se. E se dá da mesma forma e com o mesmo vigor com que se retrai, numa dinâmica que só mesmo muita arrogância ou muita ignorância pode pretender apreender tudo, esgotar toda e qualquer questão. A estrada que já se coloca para ser percorrida é longa, indefinida e cheia de becos sem saída, justamente porque leva a lugar nenhum. E é aí, neste não-lugar, na aporia ontológica do Nada, que encontraremos a possibilidade de abertura para a nossa clareira e o fundamento da nossa busca. Portanto, não nos preocupemos mais com as finalidades. Deixemo-las à nossa frente, saindo da trilha lá atrás, quando o platonismo saiu de Platão.

Essa necessidade de um ponto final, fruto do direcionamento do homem pós-socrático até os dias de hoje, pressupõe que se conduza um estudo analítico, no sentido de um estreitamento de variáveis, para se chegar a um resultado objetivo e definitivo. Estas são as características do método científico, que consistem em observação, descrição, quantificação, elaboração de hipóteses, experimentação e reprodução. Ou seja, o que se busca neste método é mensurar, controlar e prever o real, de forma a se esclarecer todas as dúvidas em relação ao objeto estudado. Em outras palavras, clarificar, iluminar, trazer luz ao mundo. O que pode ser muito perigoso, pois muita claridade ofusca e pode levar à cegueira. Luz vem do latim *lux-lucis*, do verbo *lucere*, que deu origem a iluminar, mas também a deslumbrar e iludir. Luz demais deslumbra e ilude. A busca do homem pelo conhecimento técnico e metódico, que é o esforço metafísico de entendimento do real, transforma todos os seres em entes e lança sua luz sobre tudo. Luz sobre luz, até que não haverá mais onde se lançar luz. A claridade total entra em colapso, deixa de ser claridade e se torna a cegueira branca de Saramago. Nestes tempos de esgotamento metafísico, temos que voltar nosso olhar para a questão fundamental, que mais do que uma simples dialética de pares opostos, é uma questão de co-existência originária. O claro só pode se dizer claro na presença da sombra. A sombra é

condição de possibilidade de surgimento da luz. Claro e escuro se dizem na abertura da clareira. Um pensamento que se pressupõe absoluto, capaz de iluminar sem deixar sombras, nada mais faz do que esquecer a dimensão fundamental onde a dinâmica de velamento e desvelamento opera. A dimensão fundamental da Natureza, da *Physis*. A dimensão do ser.

Uma conseqüência facilmente verificável deste afunilamento das variáveis no método científico é o crescente número de especialistas hoje em dia. Especialistas cada vez mais especializados, cada vez mais senhores soberanos das particularidades e peculiaridades da sua função. Entretanto, esse direcionamento cada vez mais voltado à especificidade, ao detalhamento, esse minimalismo esmiuçador esmoendo a esmo, tem dificultado o olhar da coisa como um todo. O sujeito que é contratado para apertar uma porca em uma linha de produção, se esmera tanto no seu apertar e dedica sua vida à busca da maneira mais eficiente de realizar a sua função, que quase não se dá mais conta do automóvel que está fabricando. O médico, especializado em diagnosticar e tratar o celoma esquizocélico nos folhetos parietal e visceral, já não vê mais o ser humano deitado na mesa de operação, a essa altura se perguntando onde foram parar os clínicos gerais. A tal ponto chegamos, que o fluxo já começa a se inverter. É cada vez mais crescente o número

de empresas que hoje buscam e oferecem relações e condições de trabalho mais humanas, mais voltadas ao estímulo e ao desenvolvimento da capacidade criativa, diferentemente do modelo de produção em massa surgido da Revolução Industrial.

De qualquer forma e a bem da verdade, é bom frisar que a crítica à aplicação do método científico não pode ser também destemperada e cega. Não há como negar que a humanidade obteve inúmeros benefícios com a sua aplicação, e que sem ele, talvez ainda estivéssemos morrendo da peste, morando em cavernas e andando a pé. Mas, acima de tudo, é importante ressaltar o recorte de mundo e o entendimento de realidade onde este método opera. É o mundo da ciência. E no mundo estritamente científico, não há espaço para forças constituidoras originárias que não possam ser medidas, controladas ou previstas. Não há espaço, enfim, para a dimensão poética no mundo estritamente científico. E mesmo assim, mesmo com toda a sua bagagem classificadora e compartimentalizante, vemos que a própria ciência tem freqüentemente se debruçado sobre essa questão, estimulando discussões e reformulações de pensamento desde meados do século XX, e trazendo novas abordagens como o conceito de refutabilidade em Karl Popper, o princípio da incerteza de Heisenberg, a Física Quântica, a Teoria do Caos, etc. De qualquer forma, a nossa

procura é de outro viés. Daí a nossa decisão de afastarmos deste caminho e procurar uma trilha anterior ao pensamento metafísico que desencadeou este processo. Daí a opção pelos gregos.

Tudo que será dito aqui já vem sendo dito em todo sempre. Nossa motivação, antes de ser original ou revolucionária, é aquela do poeta, que canta sua mesma temática, sem perder o vigor essencial. Nossa motivação é exatamente cantar o vigor, *eóntos aeí*. E é esse vigor, que é ao mesmo tempo objeto e condição, que nos faz entender o fazer deste estudo. São por ele e para ele que os caminhos por onde andaremos serão tomados. E é através dele que esperamos ajudar a construir alguma coisa, no sentido de uma compreensão mais profunda desse labor, que é menos uma tarefa do que um des(a)tino a que se prende quem ousa lhe dar ouvidos: o ato criador na obra de arte.

Por fim, vale registrar a luta incessante que este estudo irá travar para se manter dentro do foco principal. Muitas vezes, o próprio caminhar nos parece que poderá exigir um desvio estratégico da rota principal, para rever mais atentamente um ou outro conceito. Por outro lado, produzir um texto que investiga a criação é também em si um ato de criação, o que pode levar a certas reviravoltas durante o processo, mesmo que o criar aqui não

se trate exatamente de uma obra de arte. Ademais, por ser um assunto deveras encantador e que se desdobra em centenas de outros assuntos igualmente deveras encantadores, a atração por abrir janelas de discussão e enveredar por outras questões se apresenta, justificando-se por si só, como uma possibilidade concreta. E tentadora.

**De vez em quando Deus me tira a poesia.
Olho pedra, vejo pedra mesmo.**

(Adélia Prado)

I. Deus castiga quem compra uma briga

Quantos de vocês, escultores e artistas plásticos, ao trabalharem com seu barro, já sentiram alguma vez os braços moverem-se mais rápido do que a mente acompanha, e puderam assistir à forma nascer como que por si própria? Pintores, desenhistas e ilustradores, ao se depararem com suas telas, já lhes sucedeu brincar com as cores de uma maneira quase desmesurada e assombrar-se com o quadro pintado? Aos músicos e cantadores, ao mergulhar numa composição, já tiveram a impressão de ouvir os sons mais perfeitos e conseguir reproduzi-los com precisão em sua música? E aos escritores, poetas e ensaístas, debruçados sobre um texto, alguma vez já ocorreu que as palavras pareciam-lhes brotar do papel como que por um impulso indomável?

Por esse estado, todos que trabalham com processos de criação artística, em maior ou menor intensidade ou frequência, já nos sentimos acometidos. Criar é fazer aparecer, é abrir um espaço. E o espaço aberto onde se dá a criação de uma obra de arte é sem

dúvida um momento diferenciado daqueles que cercam nossas atividades corriqueiras do dia a dia, que não pode ser descrito nem tampouco compreendido através das relações e cognições que utilizamos no trato diário com os afazeres mundanos. O ato de compor uma música não pode ser comparado ao ato de, por exemplo, amarrar um sapato. Pertence a uma outra esfera. A uma esfera que desperta em nós algo muito mais profundo e fundamental, que nos remete à nossa própria condição como seres viventes, pensantes e habitantes dessa coisa inexplicável que chamamos universo-espaço-tempo. O contato com uma obra de arte, mesmo que na forma passiva de contemplação, traz o sentimento de uma ligação verdadeira com a existência, nos faz mergulhar numa espécie de teia onde temos acesso a lugares e épocas muito além de passado, presente e futuro, nos fala da memória do mundo e nos desafia a simplesmente sermos - seres humanos habitantes desta terra.

O contato com a arte revela uma dimensão do nosso próprio ser que constantemente deixamos adormecer pelos compromissos e preocupações do cotidiano. E esta dimensão nos é tão cara e essencial, tanto quanto é relegada e incompreendida, e muitas vezes só nos damos conta quando a sua ausência se traduz em uma angústia inexplicável e um sentimento de vazio espiritual que nem ao menos podemos expressar em palavras ou gestos. Esse lugar da arte na vida

do homem é, enfim, o que nos dá a dimensão humana. É o que nos difere dos outros animais. É o que nos faz muito mais que simples máquinas montadas por processos físicos, químicos e biológicos, programadas para comer, dormir e se reproduzir. Pela arte contemplamos o destino maior da espécie humana que, mesmo com todas as suas imperfeições e idiossincrasias, ainda é capaz de fazer falar a beleza e o encantamento e buscar a união maior com as forças fundamentais que regem o cosmos. E essa busca só é possível empreender se for feita com arte, poeticamente. Só assim podemos entender o poder e a magia que a arte tem, e que se manifesta em nós quando vamos ao seu encontro. Só assim podemos entender por que apreciamos tanto uma boa música, e não um sapato bem amarrado.

A questão, portanto, se trata de discutir este espaço, esta esfera, esta dimensão, tomando como base a relação circular que existe entre criador e criatura. Ao interagirem e interpenetrarem-se durante a criação, artista e objeto fundam um mundo só deles e dialogam sempre em função da obra de arte. Este será o caminho que buscaremos trilhar, sempre na tentativa de levantar questões a partir de uma abordagem poética das relações mais profundas que envolvem o ser artista e o ser obra de arte. Nietzsche já havia indicado este caminhar. Não fale sobre a poesia. Fale com a poesia. Desta forma, uma primeira discussão que

podemos desprender diz então respeito exatamente a essa relação geradora que se dá entre o artista e a sua arte. Como o homem vira o artista? De onde vem a centelha que desencadeia todo este processo?

Longe de ser um fato isolado, é muito comum ouvir declarações de artistas confessando não saber exatamente como surgem as suas idéias, que a coisa simplesmente vem, numa inspiração não se sabe muito bem de onde, e que os atravessa sem que tenham o menor controle sobre isso. O que evidentemente deixaria muito pouco espaço para uma ação efetiva, ou sequer uma troca de intenções entre o artista e o objeto criado. Não parece ser um caminho muito seguro de percorrer, e é muito fácil perceber as conseqüências desse pensamento. Se formos por aí, o artista se transforma em um mero instrumento, um mediador, de uma força extra-humana que o usa como ferramenta para seus desígnios, restando a ele esse caráter unicamente utilitário. O homem seria então mais um item funcional do processo, como o lápis, o papel, a cadeira. E se for assim, não temos muito como intervir, podemos ficar sentados no nosso banquinho, com um lápis e um papel na mão, até sermos chamados para novamente servir de fio condutor mediúnico, tomando o cuidado para interferir o mínimo possível no processo. Ponto final.

Não é este, obviamente, o tipo de pensamento que estamos tentando elaborar aqui. Esta é uma forma de encaminhamento da discussão que se toma a partir da articulação de conceitos já fundados no modo de pensar metafísico, fruto do desdobramento, interpretações e apropriações do pensamento original de Platão. Este modo de pensar toma como princípio o estabelecimento de uma crença em um Deus todo-poderoso que rege tudo à sua volta e à sua vontade, inclusive nossos atos e destinos, e que devemos ser tementes a Ele, pois Deus castiga. A concepção de um mundo manipulado de fora para dentro, da luz para os seres da caverna como no mito platônico de entendimento do real, gerou esse *Deus ex machina* que freqüentemente é acionado para fundamentar o não entendido. Para que possamos prosseguir na nossa discussão e evitar entrar nesse beco sem saída, devemos então verificar como chegamos a essa concepção de Deus, e a partir desta compreensão ver se é possível traçar uma outra via de pensamento que não seja assim tão fatalista a ponto de nos relegar eternamente ao nosso banquinho.

Vamos a um breve apanhado histórico. A concepção de Deus como é entendida nas versões mais simplistas do catolicismo popular, presente na maioria dos povos de cultura ocidental, deriva do judaísmo e começou a tomar forma com o imperador Constantino I de Roma, quatro séculos

após a morte de Jesus de Nazaré. Há divergências históricas quanto ao fato de Constantino ter realmente proclamado o Cristianismo como religião oficial (sequer há concordância quanto à sua legítima conversão), mas é de comum acordo que, a partir do Édito de Milão, promulgado por ele em conjunto com o imperador do oriente Licínio Augusto em 313 d.C., foi declarado o fim da perseguição religiosa aos cristãos, dando legitimidade e poder de jurisdição à sua Igreja. Com isso, a Igreja Cristã pode desenvolver a sua teologia - a interpretação dos evangelhos dos apóstolos - livremente, e através daí criar os dogmas, a doutrina em torno da qual se solidificou o Cristianismo e a fez então proclamar-se Igreja Católica (do grego καθόλου: totalitário, universal). José Carlos Michelazzo aponta essa trajetória da consolidação do pensamento medieval através de dois movimentos estruturais:

O primeiro, entre os séculos II e VIII d.C., lançou as bases da construção da teologia cristã, através de obras de caráter dogmático e apologético. Estes estudos, realizados pelo grupo de teólogos e doutrinadores denominados os Padres da Igreja, são conhecidos como o pensamento *patrístico*, e têm em Sto. Agostinho seu maior expoente. Encontramos aqui o primeiro indício da separação metafísica entre Deus e homem. Segundo Michelazzo, "a base filosófica para a construção dessas duas tarefas da

patrística é extraída do pensamento platônico. Toda a interpretação da realidade presente nos ensinamentos do evangelho é, portanto, sobreposta ao modelo de Platão. Os temas patrísticos do corpo e da alma, do pecado e da graça, da perdição e da salvação, seguem a mesma descrição do mito da caverna do filósofo grego, ou seja, esses temas estão dispostos segundo a concepção dual da realidade."¹

O segundo movimento, denominado *escolástico*, entre os séculos IX e XV, teve como maior representante São Tomás de Aquino, e tratava de temas mais especulativos, acerca de Deus e da criação, tendo como fonte principal de inspiração o pensamento de Aristóteles. Neste ponto, Michelazzo cita Martin Heidegger, que nos mostra uma interpretação equivocada do entendimento do ser, feita a partir da tradução romana de ἐνέργεια (presença consistente, operante) por *actualitas* (realidade):

No início da metafísica, o ente enquanto *érgon* (obra) é isso que se presentifica em sua própria composição. Doravante, *érgon* torna-se o *opus* do *operari*, o *factum* do *facere*, o *actus* do *agere*. *Érgon* não é mais isso que é deixado livre no aberto da presença, mas isso que é efetuado pela eficácia, realizado pelo fazer. A essência da 'obra' não é mais a 'obreidade' (Werkheit), no sentido do insigne ser-presente no livre espaço, mas a 'realidade' (eficaz) de um real que domina por seu agir e que se vê incluído no procedimento do agir. O Ser, ao sair da essência inicial da *enérgeia*, tornou-se *actualitas*.²

¹ Michelazzo, J. 1999: p. 51

² Michelazzo, J. 1999: p. 53

A *actualitas* escolástica, entendida através do mesmo modelo da *ἐνέργεια* aristotélica, traz ainda a distinção fundamental entre ato (*existentia*) e potência (*essentia*), que remete diretamente ao conceito de idéia em Platão. Este conceito (do grego *ἰδέα*: aparência exterior, forma) é a base da separação platônica entre mundo sensível e mundo inteligível (supra-sensível) e a raiz de todo o pensamento metafísico. Segundo essa concepção, tudo é a partir da idéia, ou seja, a partir do vislumbre a que se oferecem as coisas, e que não se dá na dimensão do mundo em que vivemos, do mundo das nossas sensações, mas num plano onde residem as formas antes da conformidade, no mundo supra-sensível. Deste vislumbre conforma-se o ente, o concreto. Toda e cada árvore é a concretude da idéia originária de árvore. E é a partir daí então, que opera o que se passou a chamar de *esquecimento do ser*, na medida em que a idéia - o aspecto, a aparência - ganhou a condição de essência do real, e o ser ficou reduzido apenas ao que vigora como presença, como *ἐνέργεια*. No âmbito do Cristianismo, alçado à condição de Igreja Católica, esta separação abriu uma lacuna oportuna. A partir da necessidade de se explicar o inexplicável, o que não tem conformação com o real, o que não se tem *idéia*, ganha força então a concepção do Deus totalitário católico, criador e senhor de todos os seres, causa conformadora do real e condição de possibilidade de toda a existência.

Deus na sua supremacia é eterno e imutável, pois como a causa primeira e única do mundo Ele não poderia ser mutável e nem findável, já que todas as coisas derivam a sua existência, a sua realidade, diretamente de Deus. O Deus criador passa a existir, a partir de um determinado momento do desenvolvimento da teologia, como a necessidade do mundo, a exemplo da substância de Aristóteles. O mundo depende de Deus, Ele é a plena necessidade de existência do mundo a ponto de se dar uma cisão no seio do ser, por um lado passa a vigorar o ser de Deus, e por outro o ser das criaturas. O ser de Deus é o próprio ser, dele se diz que é o criador, do qual as criaturas derivam diretamente o seu próprio ser, ou seja, dentro da própria concepção de ser se cria a dualidade do sensível e do supra-sensível, é claro que essa é uma derivação direta da idéia.³

Por esta razão, não podemos então nos conformar com a tese simplista da inspiração divina. Muito mais do que crença, fé ou religião, ela é uma tentativa de superação da nossa própria incapacidade de compreender inteiramente todos os movimentos, relações, causas, efeitos e desmedidas que envolvem *céu e terra, mortais e imortais*. Por não sermos capazes de entender o que de fato não nos é dado entender, nomeamos um ser que gerencia isso por nós e ficamos então à mercê de seus desígnios. E assim acabamos criando uma paralisia por conta de outra.

Por outro lado, o caminho percorrido pelo homem moderno, através da supremacia da razão e da lógica cartesiana, como já foi antecipado, também não nos parece muito recomendado. A partir desta visão do homem como um ente especial, dotado do poder da racionalidade, filho de Deus, toda a articulação do real acaba passando por uma

³ Gatto, E. 2004: p. 22-23

objetivação voltada para o modo como este real opera em função do homem, e de que maneira pode lhe ser útil. Neste sentido, o real passa a ser o objeto da ação do homem, e ganha forma na medida da sua utilidade para o homem. Tudo é na medida do seu *para que serve*. O lugar da vigência do ser muda de posição, saindo de Deus para o próprio homem, mas para todos os efeitos, continua na dimensão do que se mostra em presença, da aparência, da idéia. O real se submete ao homem, que toma então uma posição externa ao mundo objetivo. Em outras palavras, o homem passa a ser sujeito, o real passa a ser objeto, e o ser vira um mero verbo de ligação entre as duas instâncias.

Novamente aqui, é preciso apontar a apropriação reducionista que a conceituação do homem como sujeito traz consigo. O termo 'sujeito' vem do latim *subjectum*, e é uma tradução imprecisa do grego ὑποκειμένων, que indica aquilo que subsiste no fundo de cada ente, a base, o fundamento do ente. O que, como sujeito, era originariamente próprio de todo e qualquer ente passa a ser domínio exclusivo do homem, e tudo que não é homem é então subordinado a ele. Assim, tudo que não é homem só adquire vigor quando é objetivado por ele, quando passa pelo seu olhar e pelo seu pensar. O mundo então só é mundo através do homem, através da imagem que o homem faz do mundo. O mundo não se dá por si só, e ao se dar apenas pela imagem que o homem faz dele,

se transforma numa simples representação. Como consequência disso, o que é real se transverte em aparência, e como aparência que é expulsa aquilo que há de mais profundo em todas as coisas, aquilo que é condição essencial de existência, o próprio Ser de cada coisa, exilando-o em algum lugar ermo, longe da dimensão aparente, escondido e esquecido nas alturas de um mundo imaginário. Recaímos mais uma vez no platonismo e o entendimento do ser como idéia.

II. A dimensão essencial da Physis

Voltando à nossa discussão principal, devemos então buscar a coisa a partir de outro ponto, não queremos reduzi-la apenas a uma ciência contábil, muito menos transferir a responsabilidade inteiramente para Deus. Mas devemos admitir, entretanto, que esta articulação de criação da obra de arte realmente não se dá em um terreno comum, desses que encontramos nas ações e sensações do dia a dia. Se assim fosse, produzir arte seria de fato equivalente a trocar uma lâmpada. É não é, pois não temos por aí celebrações em torno dos trocadores de lâmpadas, nem muito menos memórias e registros das lâmpadas trocadas ao longo da história. A articulação que se dá na produção de uma obra de arte é de outro viés, percorre recantos muito mais profundos e fala de dimensões que nos levam a um outro entendimento da relação entre memória e tempo. Trata-se de

um estado dos mais singulares, onde a mente do artista, completamente absorpta na obra, vê somente e só a obra, e ele repentinamente se vê transfigurado, entra num domínio de sensações onde, ao mesmo tempo em que a obra parece brotar por si só, ele se sente capaz de manter seu intuito sobre ela, capaz de não deixar que a obra fuja do seu controle e se esvaneça no ar ou imploda na sua forma. Como que se todo o seu ser se fundisse com o ser da obra e os dois fossem uma só vontade, uma só unidade, numa comunicação muito íntima com o que há de mais primordial e originário na natureza.

Neste sentido, precisamos então partir de um ponto que fale esse caráter originário da natureza. Um caminho que não seja traçado na dualidade platônica que gerou o pensamento metafísico. Como vimos, toda esta trajetória fundou-se na conceituação do real como o vigor do visível, como o que se mostra, como a aparência (*idéia*) conformada. Por este princípio, o real toma forma a partir de algo já previamente concebido e de onde tudo é já pré-destinado. Ou seja, neste mundo não haveria criação, apenas um ocupar de espaços já abertos. Devemos ir para além deste pensamento, devemos falar do abrir espaços, do brotar a partir do nada e, em brotando, mostrar-se e permanecer-se. Assim, para falar a origem, devemos falar também a ausência, na medida em que toda criação traz alguma coisa a

partir de algum nada. Nada este que é a dimensão da não-
idéia, fundamento de ser e condição essencial de existir,
que se dá anteriormente a qualquer separação real/virtual,
objetivo/subjetivo. Devemos então falar a partir deste co-
pertencimento - igualmente ao vigor do mostrar-se, existe
também o vigor do velar-se. Este vigor de aparecimento e
ocultação, a presença ausente, o mostrar-se velando-se: a
φύσις.

Falar de *Physis*, numa redução grosseira, é falar
da natureza, do fundamento conformador e moderador de todas
as coisas, de tudo aquilo que nasce e cresce por si mesmo.
Porém este sentido, chegado até nós a partir da tradução do
grego φύσις para o latim *natura*, sofreu uma perda
considerável do seu vigor originário, na medida em que
determinou a natureza como "inteligência divina; essência
das coisas; complexo dos seres criados; o universo"⁴,
pressupondo assim a figura onipresente de um criador. Este
sentido, embora válido, é por muitos aspectos incompleto,
limita muito o que era a experiência grega da φύσις, o modo
como a cultura grega vivenciava e se relacionava com a
φύσις.

A palavra *natura* tem sua raiz em *nascor*, *nascer*,
formar-se, e tem uma relação direta muito maior com a

⁴ Saraiva, F. 1993: p. 768-769

palavra grega γίγνομαι, que indica o nascimento dos seres humanos, a produção das coisas e o acontecimento dos eventos. Tudo isso faz parte da φύσις. A φύσις é também isso, mas não somente isso.

Embora seja impossível termos a mesma experiência que os gregos antigos tinham da *Physis*, devido à nossa própria condição cultural e temporal, podemos tentar revisitar este caminho e retomar o seu vigor original como aquilo que brota, e ao brotar articula sua permanência. Mais do que os fenômenos naturais associados a este movimento, a *Physis* é o próprio emergir por si mesmo, que presentifica, retém e permanece. A *Physis* é a instância fundamental de vigência do real como surgimento e demora, o vigor de desabrochar que se faz presente e permanente, lugar originário de todo e qualquer ser. É a partir daí que devemos empreender nossa busca. A partir desta força originária que "evoca o que sai ou brota de dentro de si mesmo, o desabrochar, que se abre, o que nesse despregar-se se manifesta e nele se retém e permanece; em síntese, o vigor dominante (*walten*) daquilo que brota e permanece".⁵

Ora, se estamos atrás dos caminhos da criação artística, é extremamente oportuno que o façamos através daquilo que é o próprio vigor de tudo que se cria. Falar

⁵ Heidegger, M. 1999: p. 44

Physis é falar da instância fundamental do próprio vigor presentificante, da experiência radical de tudo que surge, se mostra e se faz presente, condição de possibilidade do mundo ser mundo. É dizer da constituição do real, da instauração da realidade como força geradora de tudo que aparece. Mas é também falar daquilo que se vela no próprio ato de desvelamento, posto que a força de brotar é, por fundamento, uma força latente, um brotar incessante. Nesse sentido, todo brotar também é um não mostrar-se de todo, tudo que aparece, já tende ao ocultamento. Velar, desvelar, re-velar. Luz e sombra são instâncias reais na dimensão da *Physis*.

III. Criar na origem

Se estamos procurando entender e posteriormente dizer algo sobre o processo criativo, precisamos pensar um pouco sobre o criar propriamente dito. Esse fundamento essencial sem o qual não há sequer o processo, e que é tratado no senso comum de maneira tão abstrata e imperscrutável, precisa ser investigado com um pouco mais de cuidado para termos uma idéia mais concreta do terreno onde estamos pisando. E essa investigação precisa necessariamente ser feita na direção da instância fundamental da *Physis*, de forma a podermos escutar e, na

medida do possível, vivenciar a questão exatamente como ela deve ser: como questão.

É importante fazer esta distinção e ressaltar que o percurso que estamos aqui reabrindo é o percurso da busca pelas questões, e não das definições. Pois é na questão que está a dinâmica pulsante da *Physis*, a medida de sua não resposta. A questão, por seu caráter originário e inaugural que nos aponta caminhos, diversos caminhos, que se desdobram em tantos outros caminhos, é o lugar onde nos encontramos e nos reconhecemos como seres da linguagem. Em última instância, é na questão que nos dizemos vivos e habitantes de um real concreto, em incessante reinvenção e eternamente indefinível. Pois quando procuramos por uma definição universal, a questão se estabelece como um conceito e cristaliza aquilo que é o seu vigor essencial de ser na *Physis*, o mostrar-se e o velar-se. Por seu caráter rígido, imutável e indiscutível, um conceito não vela - nem no sentido de esconder, nem no sentido de cuidar -, apenas mostra, excluindo assim todo o vigor de uma questão e toda a possibilidade de abertura poética. E assim, cristalizado, decretado e resolvido, o conceito vira dogma, vira δοκέω. Em grego, a palavra δοκέω, geratriz de δόγμα (dogma), também tem o sentido de opinião própria, simulacro, de como uma coisa parece para uma determinada pessoa. Sob esta forma, ela toma um caráter de representação do real, vira achismo,

que de maneira alguma é o que estamos querendo realizar aqui. Portanto, ao invés de formular conceitos que encerram a questão, como os homens encerram seus medos para não encará-los frente a frente, vamos nos dispor/despir para a escuta do que estas questões têm a nos dizer. E como estamos tratando de questões artísticas, nada melhor do que tratá-las com arte. Em lugar de respostas positivas, lógicas e irrefutáveis fundadas pelo mundo pós-platônico que excluiu a poesia, vamos deixar advir um pensamento originário, anterior à lógica cartesiana e ao fatalismo de uma teologia rasteira. Um pensamento atento à escuta universal da natureza em seu mais amplo vigor, que tanto se mostra quanto mais se oculta. E aí talvez, com a ajuda de todas as Musas, alcançaremos alguma coisa de nosso intento.

Assim, ao invés de falar sobre o que seja criar, vamos deixar que o próprio criar se manifeste e diga alguma coisa sobre si. No dicionário, segundo Houaiss, criar significa "tirar do nada, dar existência, gerar, formar", e também "sustentar e desenvolver". Na sua etimologia, criar vem da palavra latina *creare*: gerar, produzir, dar existência, instituir, fundar, que por sua vez tem origem na raiz indo-européia **ker* (gerar e dar crescimento, cultivar) e no sânscrito *kr* (realizar um ato, fazer). Em grego, faz relação com o fonema χ , que articula geração, produção e presentificação.

Neste sentido, podemos entender as diversas ramificações do *creare* como atos de criação, desenvolvimento e permanência: como criança, crescer, concreto, escrita, crença, carma, Krishna, Cristo, Cronos.

Se nos ativermos um pouco sobre a questão da sustentabilidade e do desenvolvimento, vemos que esta leitura é particularmente interessante, pois revela não só uma pontualidade, que reflete um momento ou um instante de criação, mas também um caráter de permanência, como a vigência do ser criado. Criar é uma ação, mas é também uma demora, no sentido em que a coisa criada deve articular sua permanência, deve sustentar-se na sua própria condição de ser como coisa. Desta forma, todo processo de criação está ligado diretamente com a instância fundamental da *Physis*, através desta necessidade de um cuidado e de um comprometimento que dêem condições de vigência do objeto criado ser por si só.

Encontramos também essa relação no verbo alemão *bauen*, que significa em primeira instância "construir", mas também "cultivar" e "cuidar do crescimento". Em seu ensaio "Construir, habitar, pensar", Heidegger já aponta para este caminho de ligação do criar com o cuidar e, finalmente, com o ser:

A palavra do antigo alto-alemão usada para dizer construir, "buan", significa habitar. Diz: permanecer, morar. O significado próprio do verbo *bauen* (construir), a saber, habitar, perdeu-se. (...) Quando a palavra *bauen*, construir, ainda fala de maneira originária diz, ao mesmo tempo, que amplitude alcança o vigor essencial do habitar. *Bauen*, *buan*, *bhu*, *beo* é, na verdade, a mesma palavra alemã "bin", eu sou nas conjugações *ich bin*, *du bist*, eu sou, tu és, nas formas imperativas *bis*, *sei*, *sê*, sede. O que diz então: eu sou? A antiga palavra *bauen* (construir) a que pertence "bin", "sou", responde: "ich bin", "du bist" (eu sou, tu és) significa: eu habito, tu habitas. A maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual somos homens sobre essa terra é o *Buan*, o habitar. (...) A antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é à medida que *habita*. A palavra *bauen* (construir), porém, significa ao mesmo tempo: proteger e cultivar, a saber, cultivar o campo, cultivar a vinha. Construir significa cuidar do crescimento que, por si mesmo, dá tempo aos seus frutos.⁶

Quando Heidegger fala de habitar, refere-se não ao sentido de uma habitação-residência onde comemos e dormimos, mas à própria condição e sentido de *ser e estar sobre a terra*, a maneira como somos e nos relacionamos com o mundo. O homem é na medida em que *habita* no mundo, assim, é na medida em que possui a capacidade de criar e cuidar da criação. Pensando do ponto de vista da criação de uma obra de arte, devemos pensar então sobre o habitar na obra de arte. Aonde nos leva a criação de uma obra de arte?

A obra de arte nos leva aonde o fazer cotidiano não alcança, por estar por demais ocupado com seus tecnicismos, seus conceitos indubitáveis, seus individualismos, que acabam por criar um recorte disforme de realidade onde tudo se resume a uma corrida pela auto-sobrevivência. E nessa pretensa necessidade de expressar-se

⁶ Heidegger, M. 2001: p. 126-127

como indivíduo, o homem esquece seu próprio ritmo corporal de ser, embarcando num fluxo torrencial de busca por conhecimento e auto-afirmação, onde fala-se muito, fala-se sem parar, falam todos ao mesmo tempo. Há um excesso de informações, uma busca contínua pela novidade, que por si só já não se sustentam mais nem como novidade, nem como informação. O novo de hoje de manhã já está obsoleto à tarde, a gema do ovo que ontem era fatal, amanhã já é bálsamo benigno. E assim cria-se uma enxurrada de teorias baseadas umas nas outras que já não possuem mais qualquer escora a não ser validar-se em seus próprios conceitos.

Como consequência, as coisas tomam a configuração superficial de um senso comum rasteiro, que estanca todas as suas possibilidades de fluência natural, e nesse estado estacionário paralisa inclusive a capacidade de se pensar uma relação mais profunda do homem com o mundo, no sentido de uma relação mais próxima daquilo que nos é mais essencial. Ser essencial significa aí exatamente aquilo que Heidegger identificou como o habitar: o traço fundamental da presença do homem na terra, aquilo que é a nossa própria constituição originária como seres e que nos possibilita o reencontro com deuses e eternidade: a linguagem. Nisso a obra de arte se faz fundamental. Não por falar, mas por abrir-se à escuta da linguagem, e nesse movimento fundar o habitar do homem.

Temos com isto então uma articulação do criar não só como um aparecimento, mas como uma ação em direção à origem, um fazer, que trazendo ao aparecimento também revela um cuidado, uma intenção de permanência através de uma forma, que a partir de si funda o habitar do homem. Isto nos liga diretamente ao verbo grego ποιέω, na tradução de Liddell-Scott "fazer, fabricar, produzir, criar". Ao levarmos este fazer à radicalidade da *Physis*, podemos alcançar então o entendimento do ato gerador primordial onde queremos experienciar a busca pelo artístico. É no ventre desta tensão originária, para além de qualquer redução ou imitação, que vamos encontrar a criação como uma ação própria da *Physis*, fundada e permanente em seu vigor de pro-duzir. E é neste ποιεῖν κατὰ φύσιν que devemos nos mover para fazer falar o vigor da obra de arte. Não mais como escultura, pintura, música, ou qualquer outro gênero de manifestação, mas como a manifestação poética primordial que está por trás de todo modo de presentificação da arte: como *Poiesis*.

Na mitologia greco-romana, o criar está também associado à origem de Ceres, a correspondente romana da deusa grega Deméter, uma das doze divindades olímpicas. Filha de Cronos e Réia, irmã e amante de Zeus, Deméter é a deusa das plantas que brotam, da terra cultivada e das

colheitas. É por ela que a terra dá frutos e que o homem pode plantar e fazer crescer seus grãos. É também a deusa do amor materno, do ciclo e da força do poder feminino, pelo amor sem medida que devota à sua filha com Zeus, Perséfone, que por sua extrema beleza despertou a paixão de Hades, o Senhor das Profundezas.

O Hino homérico a Deméter conta que, com o consentimento de Zeus, Perséfone é raptada por Hades enquanto brincava com as ninfas oceânidas nos campos de Nisa. Ao tomar conhecimento do desaparecimento da filha, Deméter, tomada de profundo pesar e desespero, parte pela terra em sua busca. Por nove dias e nove noites Deméter vaga sem nenhum sinal de Perséfone, até que no alvorecer do décimo dia encontra Hécate, a deusa da magia e da noite, que lhe aconselha a procurar Hélios, o deus-sol que tudo vê, guardião de deuses e homens. Ao ter com ele, Deméter fervorosamente lhe suplica por alguma informação. Hélios conta-lhe então que foi o próprio Zeus quem entregou Perséfone a Hades, ao permitir que ele a levasse em sua carruagem para seu domínio subterrâneo e a fizesse sua esposa.

Ao ouvir o relato de Hélios, Deméter fica enfurecida com Zeus e decide abandonar sua condição divina e descer ao mundo dos mortais. Com isso, a terra perde sua

fertilidade e se torna estéril, condenando a humanidade a ser destruída pela fome. Percebendo a desgraça iminente, Zeus resolve intervir e resgatar Perséfone dos domínios das profundezas. Para isso, ordena ao mensageiro Hermes que vá até Hades pedir que ele a liberte e a deixe encontrar-se com Deméter, fazendo assim com que a terra volte a dar frutos novamente, impedindo o ser humano de perecer, o que seria afinal o fim da veneração aos imortais. Hades então concorda em devolver Perséfone, porém antes faz com que ela coma sementes de romã, pois é sabido que aquele que provasse qualquer coisa do submundo teria de passar um terço do ano nas profundezas de seu reino. Assim, Perséfone volta para junto de sua mãe, mas fica condenada a passar quatro meses por ano com Hades, período no qual a tristeza de Deméter retorna e a terra deixa de dar frutos, voltando a florescer novamente a cada volta de sua filha.

O mito de Deméter e Perséfone leva a um encaminhamento muito interessante na medida em que, ao falar do surgimento das estações do ano, fala também do movimento de florescimento e retraimento da natureza, ou seja, fala o caráter desvelante-velante da tensão originária que é a *Physis*. Mais ainda, esse modo de ser da *Physis* tem como agente a própria Criação. É ninguém menos que Deméter a geradora do ato de nascimento e encobrimento. Aí encontramos a *Poiesis*. É por ela que se dá ação ao vigor

da *Physis*, que o faz através de uma ligação muito íntima com o sagrado feminino. Muitas vezes associada à própria Gaia, o ciclo de vida-morte-renascimento de Deméter nos diz da experiência da Grande Mãe, da Lua Cheia, da consciência de se fazer parte da *Physis*. A mãe gera a filha, mas ao nascer a filha também faz a mãe. Nessa relação, da mesma forma, o artista cria a obra, mas é a obra que faz o artista.

Démeter também é conhecida como a deusa da ordem, pois sua habilidade no cultivo da terra permitiu aos homens deixarem a condição de nômades e estabelecerem as primeiras sociedades voltadas para a agricultura. Isso possibilitou posteriormente todo o desenvolvimento da civilização grega, no sentido da constituição de sua *pólis*. Assim, o ato de criar é também um ato de ordenação, de estruturação a partir de um caos inicial, que se dá por obra de um agir conformador no vigor do desvelamento auto-velante da *Physis*.

IV. Nietzsche, Apolo e Dionísio

Em seus primeiros trabalhos, Friedrich Nietzsche leva a discussão sobre arte a uma trajetória de reencontro com suas forças mais profundas através de uma belíssima reinvenção do mundo grego, apontando para a tensão abissal

entre dois pólos de forças que atravessam o artista: a força apolínea e a força dionisiaca. Essa reinvenção, tomada pelos olhos da arte, é pautada pelo embate entre o vigor catártico e o conformador. De um lado o poder dionisiaco, inebriante, hipnotizante, senhor da vontade de se entregar por completo e se deixar abandonar numa tempestade de prazer e sensações; a ruptura com a razão que nos leva de volta ao primitivo, à natureza, à perda do sentido individual em favor da comunhão universal. De outro, o poder apolíneo, a mais pura beleza, o sonho, o mundo da fantasia e da forma ideal, a imagem mais perfeita que jamais qualquer ser humano pudesse experimentar. Dionísio, o êxtase, o abandono, a embriaguez. Apolo, a perfeição, a unidade, o resplendor.

E é exatamente nesse encontro de Apolo com Dionísio que ocorre o que Nietzsche irá chamar de colapso do *principium individuationis*, o princípio de individuação onde se apóia o homem em meio às tormentas do mundo, quando a potência apolínea retira as armas de destruição de seu oponente e esse encontro se transforma em fenômeno artístico. A vontade então satisfaz seus impulsos artísticos através deste colapso. Com o aniquilamento das individualidades o homem reconcilia-se com a natureza, dá a ela som e movimento num êxtase supremo. E o seu som e

movimento já não são algo exterior a essa fusão, mas provindos de seu âmago.

Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. (...) O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza.⁷

Nietzsche fala da relação entre a arte e o artista como uma relação que vai transcender a própria história do homem, como uma manifestação das forças que criaram o mundo e que reclamam sua primazia nessa criação. E nessa relação o artista se vê abarcado por poderes que são ao mesmo tempo criadores e destruidores e que são justamente a sua glória e seu tormento. Essas forças exigem então do artista um estado de ânimo próprio, quase como um estado de embriaguez. No entanto, esse estado de embriaguez é como um jogo, um sutil distanciamento onde se combina a consciência e o desvario.

Ora, se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, então o criar do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez. Este estado deixa-se conceber somente alegoricamente, se não se o experimentou por si próprio: é alguma coisa de semelhante a quando se sonha e se vislumbra o sonho como sonho. Assim, o servidor de Dionísio precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância entre lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação.⁸

⁷ Nietzsche, F. 1992: p. 31

⁸ Nietzsche, F. 2005: p. 9-10

E é aí, nessa tensão entre o vir-a-ser e o nunca-ter-sido, à beira do abismo do nada, que podemos ter a primeira idéia do nascimento da obra de arte. Apolo resgata o artista de seu desejo de se perder na vontade, de aniquilar-se no dionisíaco. Dá forma e direção a todo este mundo caótico e o força a exprimir-se pela obra concreta.

Nesse estado, o artista tem o mundo encarcerado dentro de si. Ele o experiencia como um todo por breves e fugazes instantes e se angustia por não encontrar um guia neste turbilhão de sentimentos que o conduza para o concreto. Não há palavra, forma, som ou movimento que o expresse. É uma espécie de vigília onírica que aprisiona ao mesmo tempo em que desvela seus horizontes, e ele não encontra uma maneira de encadear suas emoções, de domar e dar forma à sua loucura, como se tentasse desatar um furacão. Ao mesmo tempo, para sua grande dor, a cada vez que a força conformadora vem ao seu socorro, uma parte deste mundo se perde no embate, posto que a forma não comporta o todo. Porém é a forma a única saída possível deste labirinto, o viver para contar que o arranca com todas as forças de sua própria e iminente implosão. Então o artista, no seu sendo-artista, recebe o ânimo diretamente do que há de mais fundamental e permanente em sua morada: a *Physis*, em sua manifestação do agir como *Poiesis*. São essas

forças que colocam o homem na sua posição de poder-dizer artisticamente, como condição de possibilidade de sua manifestação.

Uma volta na ciranda, e o olhar pelo outro lado também vai nos trazer à mesma condição de possibilidade de acontecimento. Assim como o artista, a obra também vai estar subordinada e este movimento, uma vez que a obra só se faz obra na sua dinâmica com a *Physis-Poiesis*. É aí que ela se desvencilha de todo e qualquer suporte, de tudo o que nela possa adquirir um caráter coisa, e se revela sendo-obra na clareira que abriu por si mesma. E nesta abertura o verdadeiro ser da obra se mostra. Podemos supor então que na relação do artista com a obra de arte não existe uma verdadeira paternidade ou hierarquia de um sobre o outro, e sim um impulso primevo que leva o primeiro a desvelar no segundo aquilo que sempre ali já esteve e para o qual foi conduzido: a pulsão originária da linguagem.

V. Em busca da verdade

Falando sobre a relação da obra com o seu suporte, vemos que o que faz da obra obra não é um corretismo estético, uma perfeita utilização de materiais, um rigor técnico ou mesmo uma adequação de conteúdo. Tudo isso faz parte da obra, mas justamente por fazer parte da

obra, nada mais são do que predicados, adjetivos, qualidades. São coisas que a obra tem, mas não o que a obra é. Mas então o que essa obra de arte vai nos dizer? Ela representará alguma coisa? Heidegger vai novamente apontar o caminho através da sua discussão sobre a obra de arte.

O caráter coisal na obra não deve ser negado; mas este caráter coisal, se pertence ao ser-obra da obra, tem de pensar-se a partir do caráter de obra da obra. Se assim é, então o caminho para uma definição da realidade com caráter coisal da obra não é um caminho que leva à obra através da coisa, mas antes, ao invés, um caminho que leva à coisa através da obra.

A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra, acontece esta abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente põe-se em obra na obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade.⁹

E o entendimento que vamos tomar acerca da verdade é este da trilha já aberta por Heidegger, que a levou da concordância ao desvelamento, ao sair do caminho da correspondência assertiva direta da *homóiosis* para entrar nos domínios da experiência conjuntiva concreta da *alétheia*.

A verdade que procuramos aqui não é a verdade do senso comum, que profere a adequação lógica entre sujeito e objeto, que busca a co-relação significativa entre o que se fala e o que se vê, ou que presta juízo de caráter sobre atos e discursos. Não está meramente no âmbito da proposição, nem muito menos em algum código booleano de

⁹ Heidegger, M. 1990: p. 30

entendimento do real. Não é uma questão de fidelidade ou de princípios, nem sequer está ligada a qualquer forma de moral, educação, conformação ou representação. Até porque, todas estas relações são absolutamente volúveis, mutáveis, variando amiúde conforme a época, os costumes, a religião e, principalmente, o poder dominante.

A verdade que procuramos é a verdade entendida pelos gregos através do vigor da palavra ἀλήθεια. A raiz da verdade grega é a palavra λήθη (Lete, o Esquecimento), acrescida do prefixo α- privativo. Diferentemente do sentido de uma prestação de contas, de uma concordância entre o narrado e o ocorrido, este sentido de verdade nos coloca na dinâmica daquilo que deixou o esquecimento, que apareceu, que se tornou vigente. Se olharmos deste ângulo, veremos que o conceito de verdade para os gregos não tem o rigor estático de um discurso adequado ao fato, fundado no princípio da lógica cartesiana, mas sim o vigor errático de algo em constante movimento no sentido de um não-esquecimento, de um des-velamento, de uma concretude.

Através desta concretude, podemos perceber o caráter fundamental do conceito de verdade como ἀλήθεια. A palavra concreto vem do latim *concreasco*, que por sua vez é a junção de *con* (*cum* = simultaneidade, ação conjunta, co-pertencimento) com *cresco* (*creo* = nascer, brotar, trazer ao

aparecimento). Concreto é o brotar-com, é o trazer por si mesmo ao aparecimento, é *Physis*. Desta forma, dizer ἀλήθεια é dizer o desvelamento daquilo que foi articulado a partir do vigor originário, a partir da *Physis*.

É importante sempre salientar o caráter presentificador das palavras gregas. Nos estertores da fase oral da humanidade, antes da época da mediação representativa, cada palavra nomeadora tinha uma relação intrínseca com a coisa nomeada. A palavra, ao ser pronunciada, tinha o poder de trazer à presença a própria coisa. Neste sentido, λήθη não é uma palavra que signifique ou represente o simples ato (humano) de esquecer-se. Pelo contrário, λήθη é o esquecimento enquanto ser, a própria força cósmica de velamento e ocultação. Por seu caráter essencial, Lete ganhou status de deusa, filha de Éris (a Discórdia) e rival direta de Mnemósine (a Memória).

A título de parêntesis, é interessante registrar como Jaa Torrano apontou o caminho do fim do vigor presentificante das palavras a partir do surgimento da poesia lírica, a partir do momento em que o homem começou a se fechar para a escuta do mundo, e ao passar a escutar seu próprio eco, isolou-se em seu próprio ego.

Ao mesmo tempo e solidariamente ao nascimento da lírica, os primeiros pensadores jônicos e os logógrafos

(autores de registros de fundações de cidades-colônias e de genealogias da nobreza) começam a elaboração da prosa; a língua grega começa a adquirir palavras abstratas (sobretudo pela substantivação de adjetivos no neutro singular); e o pensamento racional começa a abrir novas perspectivas a partir das quais imporá novas exigências. Com os pensadores a linguagem põe-se a caminho de tornar-se abstrato-conceitual, racional, hipotática e desencarnada (na perfeição do processo, o nome se torna um signo convencional para a coisa nomeada, cf. Crátilo de Platão). Com os poetas líricos a linguagem perscruta a realidade do indivíduo humano, examina seus sentimentos, valores e motivações, até começar a transmutá-los e transportá-los, de forças divinas e cósmicas que eram (v.g. Eros, Éris, Aidós, Apáte, Áte, Lyssa, etc.) para um interiorizado páthos humano (amor, rivalidade, pudor, engano, loucura, furor, etc.).¹⁰

Retomando o caminho, na trajetória de λήθη encontramos então ἀλήθεια, o des-velamento. Na mesma medida em que λήθη é a força de ocultação, ἀλήθεια é a força de desocultação. A verdade como ἀλήθεια é o mostrar-se, é o abrir-se, é o desvelar-se, constituindo-se numa relação fundamental com a memória e, conseqüentemente, com a unidade. O poder da verdade é o poder de fazer aparecer, de trazer no λόγος, de homologar. A verdade é a pulsão originária do dar a ver, do vir à tona, a força de aparição que se desprende da eterna tensão entre Lete e Mnemósine.

Essa tensão, entretanto, não deve ser tomada como um embate destrutivo, uma guerra, como se um lado tivesse a intenção e o objetivo de aniquilar o outro. Pelo contrário, existe uma co-existência e um co-pertencimento inerente à natureza de ambas, que se pode dizer quase como uma co-dependência, condição de possibilidade de existência de uma

¹⁰ Torrano, J. 2006: p. 17

força a partir da outra. Na tensão de dois pólos fundados na unidade que é a origem do ser, um não é sem o outro, pois a articulação conformadora se dá justamente nestes interstícios que se abrem como reunião emergente. E esse vigor do aparecimento é também igualmente a força de recolhimento, condição necessária para seu ressurgimento revigorado. Assim, memória e esquecimento são condenadas ao bom combate sem fim, como numa roda da fortuna, que faz de uma o retraimento da outra. A razão da existência do desvelamento é o próprio velamento, tanto como o velar-se não teria sentido de ser se não houvesse o desvelar-se. Desta forma, a morte de Lete seria também a morte de Mnemósine, por simples esgotamento do ser.

O fragmento n.º. 123 de Heráclito, citado pelo sofista Temístio, fala dessa tensão harmônica de contrários complementares, onde um não é senão pelo outro: φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ (*Surgimento já tende ao encobrimento*, na tradução de Emmanuel Carneiro Leão), e que é assim lido por Ronaldo de Melo e Souza:

A significação fundamental do *phília* do *philein* é o favorecimento mútuo, o afeiçoar-se um ao outro na tensão harmônica da disjunção conjuntiva ou da conjunção disjuntiva. O desvelar-se bem quer auto-velar-se. O descobrimento e o encobrimento se harmonizam na intimidade ambivalente de uma reciprocidade gratificante. Eles se correspondem, e mutuamente se favorecem. Que seria do trânsito floral do ser se o auto-velar não se retivesse no ritmo de transe da sua inclinação para o desvelar-se? O auto-velamento é o sóbrio recolher-se no envolvimento do resguardo pródigo de si mesmo. *Kryptestai* designa o resguardar-se no abrigo (*krypta*) da *physis*, preservando a

essencial possibilidade do aparecer emergente do selado segredo do ser. O não findar do emergir é garantido pelo não cessar do imergir. O desvelar-se não se volta contra o auto-velar-se, mas se devota a revelar-se concitado pelo próprio velamento.¹¹

E é o próprio Heráclito quem corrobora esse pensamento, quando nos fala sobre a harmonia:

Frag. n°. 8, por Aristóteles: τὸ ἀντίξουν συμφέρον καὶ ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἄρμονίαν - *O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários, a mais bela harmonia.*

Frag. n°. 51, por Hipólito: οὐ ξυνιάσιν ὅκως διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει· παλίντροπος ἄρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης - *Não compreendem, como concorda o que de si difere: harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira.*

Frag. n°. 84, por Plotino: [ὁδὸν τε ἄνω καὶ κάτω,] μεταβάλλον ἀναπαύεται (no contexto de Plotino, o fragmento 84 é precedido por uma variante do frag. 60) - *[Caminho em cima e embaixo:] transformando-se, repousa.*

¹¹ Souza, R. 2002: p. 25

Esta é a verdade do ser. Esta é a dinâmica da *alétheia* que se revela tão importante, porque fundamental, para o entendimento do processo de criação. Criar, no sentido de trazer à presença, e em presentificando fundar mundo e estabelecer permanência, é a verdade da memória, é a força de reunião engendrada no ventre da unidade primordial da *Physis*, na luta incessante com o esquecimento. E é através desta luta que o ser criado é produzido e homologado, ser este que é tanto obra quanto artista, a partir de um recolhimento que nos leva de volta à Casa, de volta à linguagem onde sempre habitamos.

Neste sentido, o dizer desta verdade, o obrar da *alétheia*, é um dizer que guarda em si a tensão permanente entre o mostrar-se e o ocultar-se. Ele se insere no meio do embate originário e articula a sua conformação singular como obra, mas também como questão, pois sua fonte geradora não é o conceito estático preciso e cartesiano, mas sim o jogo de forças tanto opostas quanto complementares, tanto rivais como dependentes. Na medida em que desvela o que está dissimulado enquanto esconde aquilo que nos parece mais indubitável, nos recoloca de volta à nossa condição como seres da linguagem, suspendendo nossas crenças no senso cotidiano evidente e nos despertando do sono letárgico do sentido óbvio do lugar comum. Esse obrar da *alétheia*, ao nos retirar de um âmbito corriqueiro e, nessa

aporia, nos abrir a dimensão original da *Physis*, é então o próprio fundamento da obra de arte. É através deste obrar que experimentamos a criação como a fala da própria linguagem, aquilo que nos conta do nosso próprio ser e da nossa própria condição. A criação na dimensão da *alétheia* é enfim a nossa procura pelo sagrado, um retorno ao ventre da mãe terra e uma subida ao pai celeste. A comunhão de Gaia e Urano como o eterno retorno do mesmo, como a *Physis* em ação, como ποίησις: como poesia.

Em outras palavras, a arte não diz nem representa nada. O sendo-obra-de-arte vai, ele sim, articular e engendrar seu mundo através deste desocultar, através do pôr-se-em-obra da *alétheia*. Assim, não é o deus que faz o templo, mas o templo que cria e invoca o deus. O livro não fala da luta de um povo, mas transforma o dizer do povo e o conduz à luta. Novamente, a obra inaugura um mundo e o mantém em sua permanência, mundificando, como "algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objeto, que está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é o sempre inobjetivável a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser. Onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e

onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica."¹² Só então, através deste mundo, podemos entrever a obra enquanto dinâmica de articulação da linguagem. Só então, temos acesso à verdade da obra obrando. E este vigor de obrar-se, de manifestação sendo-obra, nos traz a *alétheia*.

VI. Sobre técnica e modos de fazer

Pois bem, eis o nosso homem-sendo-artista. É para ele que devemos nos voltar e pôr-nos à escuta na sua relação com a obra. Nosso intuito é continuar caminhando no pretense propósito de olhar para o processo criador do artista. E se pensamos em processo de criação, intuímos que a criação passa por um processo, uma produção, uma fabricação, uma técnica.

Para os gregos, a habilidade de se fazer qualquer coisa, a maneira pela qual se constrói ou molda algo, enfim, o processo de criação de um objeto é articulado na palavra *τέχνη*, que deu origem ao conceito de técnica. Porém, a *τέχνη* grega não é apenas o fazer artesanal, que molda, por exemplo, um jarro. Ela também reflete o fazer da arte, no sentido de um pro-dução.

¹² Heidegger, M. 1990: p. 35

Pro-duzir é *producere*, junção de *pro* = na frente, em favor de, com *duco* = levar, conduzir. Conduzir para frente é deixar aparecer, é desocultar, é desencobrir. Neste sentido, τέχνη é trazer para o des-encobrimento, para a privação do encobrimento, para ἀλήθεια. A τέχνη grega, antes de pertencer ao domínio do utilitarismo, como um simples meio ou modo de fazer qualquer coisa, é uma forma de desvelamento, ação de trazer para frente e dar vigência, parte integrante do movimento essencial da *Physis*. Em seu sentido mais profundo e fundamental, a técnica é então o produzir da verdade, ποιήσις da ἀλήθεια, fundamento originário de deixar aparecer poesia.

Neste sentido, criar também é uma produção. Mas uma produção que se distingue da fabricação dos utensílios, dos objetos de utilidade, das coisas que *servem para*. Pois a atividade do artista remete diretamente à essência do ser-arte, na relação onde *alétheia* remete a *Poiesis*, que invoca *Physis*. Um fazer que é também um saber, fundado na essência da unidade. E através desta relação, vemos que a obra fala tanto quanto o artista no que diz respeito à fundação de mundo na linguagem da arte. Assim, a obra que, cronologicamente, só se concretiza após a sua criação, vai exercer novamente seu movimento circular, e tornar a essência da criação dependente da sua essência. Nas palavras de Heidegger:

A designação da arte como τέχνη não quer de modo algum dizer que a atividade do artista seja experimentada a partir da manufatura. Pelo contrário, o que na criação da obra de arte tem um aspecto semelhante ao de fabricação de manufatura é de outro gênero. Este fazer é determinado e afinado pela essência da criação, e permanece retido nesta essência.(...) Embora a obra só se torne real na realização da sua criação e, assim, dependa desta na sua realidade, a essência da criação depende da essência da obra. Ainda que o ser-criado da obra tenha uma relação com a criação, apesar disso, tanto o ser-criado como o criar têm de ser determinados a partir do ser-obra. (...) O tornar-se-obra da obra (*das Werkwerden*) é um modo de passar-a-ser e de acontecer da verdade.¹³

Ou seja, o criar pode ser entendido como o desvelamento da obra de arte que, para se mostrar na clareira aberta por sua própria des-ocultação, assume um suporte que lhe dá a aparência de uma coisa, um produto. Porém, o mesmo movimento não se poderia pensar da criação de um utensílio, um objeto de uso útil, como um sapato? De que maneira podemos diferenciar o que engendra uma obra de arte do que engendra um sapato? Não seria também o sapato o objeto de criação do ser-sapato, e aí nós estaríamos caindo na armadilha metafísica? Talvez possamos escapar se mantivermos em mente que estamos pensando este ser-obra sempre no domínio fundamental da *Physis*, no domínio de uma potência que tanto mais se mostra quanto mais se oculta, na dinâmica de luz e sombra gerada pela abertura de uma clareira, um tudo-nada, onde antes havia um nada-tudo. Através da ligação com a *Physis*, encaramos o ser-obra como criação e mundificação de mundo, que se presentifica e

¹³ Heidegger, M. 1990: p. 48

articula a permanência e a memória deste mundo, pelo simples fato de ser-sendo-obra.

Por isso, para que esse ser-criado seja sendo-obra, é necessário então que esse movimento esteja voltado na direção da *alétheia*, da dinâmica de velamento e desvelamento, da criação e mundificação de um mundo que estabelece a sua própria permanência. Com isso o ser-criado-sendo-obra assume a postura do guerreiro originário e funda o seu mundo através da abertura da clareira. Esta clareira, articulada pela *alétheia*, é única e só permanece aberta enquanto for morada do ente desfraldado do ser-criado-sendo-obra. E então ele, e somente ele, pode habitar na sua permanência. Desta forma, podemos assim vislumbrar a trajetória que diferencia a obra do utensílio: o utensílio, uma vez criado, esgota-se na sua serventia e na sua utilidade. O utensílio não mundifica, não articula a permanência. O utensílio, enfim, não gera memória.

VII. A memória do tempo

Com a confluência entre a obra e a *alétheia*, nos deparamos com um ponto que parece ser crucial no entendimento dos caminhos e processos que perpassam a criação de uma obra de arte: a articulação de memória. O que diferencia um objeto de uso comum, mundano, de uma obra

de arte está intimamente ligado com o estabelecimento de uma permanência que se renova a cada novo olhar, a cada nova experimentação. Esta permanência só será possível quando por ela for articulada a memória mais fundamental, que não é simplesmente uma recordação de algo passado, mas uma memória atemporal, que engloba passado, presente e futuro em sua própria condição de eternidade. Uma memória que é a própria memória do cosmos, celebração de sua grandiosidade.

Segundo o dicionário, memória é a faculdade de reter idéias, sensações, impressões, adquiridas anteriormente. É o efeito da faculdade de lembrar; a própria lembrança. Uma mera recordação que a posteridade guarda. Esta compreensão comum, doxal, da palavra memória, embora válida, se apresenta para nós de uma maneira muito simplória, uma vez que encarcera a memória em uma prisão temporal, linear, dependente do passado e estática para o futuro. Como um animal empalhado que já teve sua cota de vida, a noção de memória apresentada é apenas um registro de algo que aconteceu e que não temos o menor poder de modificá-lo agora. Além do mais, definindo a memória como uma faculdade, ela se restringe a uma capacidade, uma aptidão, um mecanismo detonador de lembranças diretamente relacionado a um agente. A memória só é memória se combinada com um sujeito que realiza a ação de lembrar-se,

e depende de um objeto, um foco, um algo a ser lembrado, que é ausente, que já aconteceu, que já foi experimentado. Assim, o papel da memória é meramente servir de mediadora entre um sujeito e um objeto, funcionando como um instrumento de propriedade de um agente, um *serve para*: uma técnica.

Não podemos nos conformar com esta conceituação, pois se trata de uma armadilha metafísica onde o conceito se confunde com a técnica e a verdade do ser é esquecida. É um tipo de interpretação onde o não perguntar pelo ser leva a articulação do pensamento a uma mera técnica mediadora, que busca não pelo que é, mas pelo como funciona. No fim das contas, a pergunta acaba sendo pela utilidade - como isto pode se tornar um objeto útil para mim. E a memória então, acaba se tornando um simples arquivo de dados que organiza nomes e datas, rostos e lugares.

Entretanto, se formos perguntar pela palavra memória, tal como entendida em suas origens, podemos desbravar outros caminhos e estabelecer relações fundamentais com o nosso objeto de estudo: a força criadora que atravessa o artista. Segundo Antônio Jardim:

A palavra memória provém do grego μνήμη que diz, mais imediatamente, ação de se lembrar, o lembrar ele mesmo, aquilo que permanece no espírito, documentos, arquivos, preceito, prescrição. Se se decompusesse μνήμη em μνη-, que diz, em última instância, unidade, e -μη, que

pode dizer, se derivado do indo-europeu **med*, governar, pensar, sonhar ou medir, teríamos que memória diria governar, pensar ou medir a unidade. Na sua forma alongada, já no grego, *μην* diz meditar, refletir, inventar, mas também, velar. A partir daí pode-se entender memória como a instância de inventar, meditar, refletir e velar, no sentido de cuidar, a unidade. É pela memória, retrospectiva e prospectiva, que a unidade se configura realidade.

(...)

Desse modo, a memória, no mínimo, passa a ser condição de possibilidade da constituição de um tempo que e conforma para além de uma noção de tempo mais imediata, mais comprometida com um plano meramente ôntico. A memória se configura, nesse caso, numa dimensão ontológica e transcendente, e significa também sinal ou monumento comemorativo (*μνημα*), assim se coloca na dimensão do extraordinário, isto é do que foge ou rompe com a ordinariedade. É nessa medida que a memória é por excelência um constituidor de mundo.¹⁴

Na mitologia grega, a memória é Mnemósine, filha de Urano (Céu) e Gaia (Terra). Após a vitória titânica sobre Cronos, Zeus se une a Mnemósine para celebrar seu triunfo, e desta união que se estendeu por nove noites, nascem aquelas que serão encarregadas de cantar e comemorar as suas glórias. Nascem as Musas, filhas do soberano olímpico e da rainha da Eleutéria. Ocupar-nos-emos delas oportunamente.

Por ora, devemos observar o caráter transcendente da memória, e de quem com ela habita. Zeus faz da memória o lugar imortal de sua conquista, a celebração eterna da glória dos deuses. A memória, então, se apresenta em uma dimensão extra-ordinária, olímpica, e tudo que se diz com ela - tudo que cria, reflete, cuida e restaura a unidade do ser - pertence também a esta dimensão.

¹⁴ Jardim, A. 2005: p. 126-128

No poema 'Lembrança' (*Andenken*), Friedrich Hölderlin aponta para esta dimensão quando diz que "tudo o que perdura, fundam-no os poetas". Neste sentido, a dimensão da celebração eterna, daquilo que cria, reflete, cuida e restaura a unidade do ser - a dimensão da memória - é a dimensão poética. No que há de poético, e pelo que há de poético, o homem pode entrar na morada dos deuses e compartilhar com eles a eternidade do instante criador da arte.

Justamente por articular consigo esta procura obstinada pelo fundamento é que a dimensão poética se configura como o modo essencial de realização de qualquer linguagem; é na constituição constante da possibilidade de permanência em qualquer situação, em qualquer contingência, que a dimensão poética realiza mais essencialmente qualquer modo de presentificação da linguagem, e é nessa medida que ela se configura presença do extra-ordinário. A dimensão poética não é o estabelecimento de uma medida comum nem é tampouco a mais comum das vigências da linguagem. Por se conferir, e, em se conferindo, convocar o extra-ordinário, é aí que a dimensão poética é capaz de se instaurar na morada do homem e ao mesmo tempo instaurar o extraordinário como a morada do homem.¹⁵

Assim sendo, vemos uma aproximação muito forte entre criação artística e memória, no âmbito de uma inter-relação originária que configura o sentido da própria obra. É pela memória que se constitui e se preserva a pulsão una da obra de arte. É pela memória que se dá a unidade no caos fundamental onde mergulha o artista no momento de sua inspiração maior.

¹⁵ Jardim, A. 2005: p. 129

Heráclito, em seu famoso fragmento n°. 50, citado por Hipólito, nos diz: οὐκ ἔμοῦ ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας ὁμολογεῖν σοφόν ἐστὶν ἐν πάντα εἶναι - *Auscultando não a mim, mas o logos, é sábio concordar que tudo é um.* Este fragmento nos leva exatamente a essa dimensão extra-ordinária onde a unidade se mostra. É no *logos*, sendo *logos*, que a memória realiza a unidade. No *logos*, tudo é um. E nesta unidade, a obra se faz obra, plena de sentido, através da articulação da memória. A obra é obra pelo que nela há de memorável, pelo que nela transcende os limites ônticos de espaço-temporalidade, fundando mundo e estabelecendo a vigência e a permanência do seu habitar.

Tudo o que diz poeticamente, diz à memória, diz à unidade. Cabe agora então perguntar: que dizer é esse? O que o faz tão especial a ponto de co-habitar a morada do ser? O que há neste dizer, que o diferencia do dizer mundano, do dizer dos entes? A quem é rogado o poder de proferi-lo?

O fragmento n°. 112 de Heráclito diz: σωφρονεῖν ἀρετὴ μέγιστη, καὶ σοφίη ἀληθῆα λέγειν καὶ ποιεῖν κατὰ φύσιν ἐπαίοντας. Na tradução de Carneiro Leão: *Pensar é a maior coragem, e a sabedoria, acolher a verdade e fazer com que se ausculte ao longo do vigor.*

Examinando com cuidado a segunda parte do fragmento vemos que, além de ἀληθέα λέγειν, o recolhimento da força desveladora fundamental, Heráclito chama a atenção para ποιεῖν κατὰ φύσιν ἐπαίοντας, onde o verbo ποιέω, traduzido como fazer, também pode ser entendido como fabricar, produzir, criar. Neste sentido, vemos que essa ausculta ao longo do vigor é, ao longo desta dimensão extra-ordinária que nos fala e nos leva à memória, a ausculta de uma dimensão que é a dimensão própria da *Physis*, e se dá através da *Poiesis*, através do obrar dos poetas. E nesta dimensão, poeta é todo aquele que manifesta a *Poiesis*, todo aquele que articula criação, cuidado, verdade e memória na unidade do *logos*. Enfim, todo e qualquer artista.

VIII. Falar Musas

Na Grécia antiga, o poeta tinha um papel preponderante na constituição da sociedade. Era através do poeta que as histórias, os mitos, os acontecimentos, eram narrados e passados de geração a geração. Eram tempos essencialmente orais, onde a palavra significava um poder quase comparável ao dos reis. Quem tinha o dom da palavra, era portador das notícias, das novidades, dos segredos, das andanças e das descobertas. Era também o narrador das

histórias e dos lugares onde o povo não podia ir. Era quem sabia das guerras e dos amores distantes, dos deuses e dos monstros, da vida e da morte.

Nesta comunidade agrícola e pastoril anterior à constituição da *polis* 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 desse canto que o homem comum podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão, transcender suas 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.¹⁶

Esta transcendência se dá não só nos domínios de tempo e espaço humanos, mas também se eleva a uma dimensão ontológica onde o poeta celebra a comunhão dos mortais com os deuses. Esta celebração é o cantar na memória do tempo, a eterna celebração da vitória de Zeus sobre Cronos, a interminável ciranda de criação e recriação de mundo.

Encontramos nos fragmentos do *Hino a Zeus*, de Píndaro, um interessante encaminhamento dessa questão, na medida em que ele narra o nascimento das Musas. No apogeu da titanomaquia, Zeus subjuga Cronos, e no lugar do caos institui a ordem e a harmonia: o cosmos. Ao concluir seus trabalhos (criando terras e mares, homens e animais...), pergunta então aos imortais se lhes falta algo que complemente a beleza e a perfeição de seu mundo. Os deuses

¹⁶ Torrano, J. 2006: p. 16

então lhe respondem que sim, que falta enfim alguma coisa que cante através da eternidade a sua grandeza, que sempre ao pronunciar-se, faça aparecer este momento extraordinário e sua colossal criação. E lhe pedem que dê origem a uma entidade divina que tenha o poder de presentificar e restaurar essa unidade ao ser invocada, cujo canto, sempre e a cada vez, seja um retorno à morada dos deuses, uma reunião da grandiosidade de sua obra, pois o homem é um ser que esquece.

E assim nascem as nove Musas, filhas do encontro de Zeus com Mnemósine, geradas do ventre da própria memória para com os homens terem, e a eles levarem a sua voz, sendo assim o elemento de ligação direta entre deuses e mortais, sempre que seu canto for pronunciado.

Jamais se atribuiu significação tão essencial ao canto ou palavra poética como nesse mito grego. A essencialização do mundo só se consoma na poematização da palavra que revela o sacrossanto ser da realidade. O verdadeiro sentido do mundo, dos deuses, dos homens e dos entes intramundanos é suspenso do canto das Musas, as filhas de Mnemosyne. A ontofania, a manifestação do mundo, pressupõe a teofania, a revelação divina. As Musas não cantam o passado nem o presente ou o futuro virtualmente presentificado. Nada dizem acerca do real realizado. O canto das Musas realiza (*kraínei*) o que diz, desvela o ser dos entes a que se refere. A sua profecia não é recordação nem antecipação, mas realização do que se profetiza. A significação da palavra cantada pelas Musas é ativa, e não passiva. Elas não significam o mundo como uma ordem cósmica previamente constituída. Pelo contrário, o mundo adquire significação por efeito do canto das filhas da Memória.¹⁷

¹⁷ Souza, R. 2002: p. 11

Desta forma, toda arte só se configura arte na medida em que compartilha o destino das Musas. Fazer arte é dizer o canto das Musas. Fazer arte é fazer-com as Musas, é invocar a sua presença e deixá-las falar a voz dos deuses.

Arte é a manifestação da comemoração divina originária. Cada obra de arte é uma celebração primordial da vitória de Zeus sobre Cronos. Do contrário, em não se abrindo para essa escuta da essência, o que seria arte tende a virar mera representação, mero exercício técnico de reprodução ou imitação do real.

Acerca da palavra musa, Jardim explica:

A palavra musa vem do grego $\mu\omicron\upsilon\sigma\alpha$, que, por sua vez, pode tanto se originar do radical $\mu\nu-$, com grau zero de apofonia, ou do mesmo radical, com grau flexionado de apofonia $\mu\nu\upsilon-$. A este se junta o sufixo $\acute{\iota}\alpha$ (iode, alfa) em que o iode sibiliza a consoante dental. Se apresenta uma síncope do ν produzindo um alongamento compensatório que converte a vogal \omicron no ditongo $\omicron\upsilon$. Desse modo pode-se com tranqüilidade estabelecer uma vinculação entre musa e memória, além da vinculação explícita de explícito parentesco. A palavra musa surge do mesmo radical da palavra memória, no grego. No português, a palavra memória se constituiu, via latim, a partir do mesmo radical grego só que a partir do seu grau normal $\mu\epsilon\nu-$ em que o ν , acabou por se transformar, por acomodação fonética, em μ , em m .

Como já foi descrito acima, o radical $\mu\nu$, no seu grau flexionado $\mu\nu\upsilon-$, traz consigo a idéia de unidade; já o afixo $\acute{\iota}\alpha$, tem a terminação $\acute{\iota}\alpha$, terminação caracterizadamente formadora de substantivos da primeira declinação. As musas, portanto, trazem consigo a substantivação da unidade. Isto é: é por elas e com elas que se possibilita a unidade, ao menos enquanto perspectiva.¹⁸

¹⁸ Jardim, A. 2005: p. 139

Neste sentido, vemos que o papel das Musas é muito mais que serem somente intermediárias dos homens com os deuses. Mais do que mediação ou representação de uma unidade permanente no ser, elas são a própria presentificação desta unidade. Dizer Musas não quer dizer nada. Dizer Musas é a vigência da dimensão do ser em sua total completude e concretude.

Invocar as Musas é deixar falar a *alétheia*, e a partir dela, retornar ao âmbito essencial de todos os seres, a dimensão originária da *Physis*, onde enfim podemos nos encontrar com aquilo que funda cada obra de arte: a poesia do cosmos. Com isso, o artista quando invoca as Musas, e por elas alcança a verdade da obra de arte, está de certa forma rogando por uma brecha, uma lacuna aberta na sua condição finita e terrena de mero mortal, para rememorar essa experiência do ser, sem limites, sem tempo, imortal como sempre foi desde o início.

**Mas o que vou dizer eu da Poesia?
O que vou dizer destas nuvens, deste céu?
Olhar, olhar, olhá-las, olhá-lo, e nada mais.**

(Federico García Lorca)

IX. Conclusão

Um objeto será sempre um objeto, destinado a cumprir a função para a qual foi criado. A obra de arte, pelo contrário, não tem função. Ela é por princípio inútil. Mas uma inutilidade que não é a mesma de um copo furado, que servia para reter o líquido e agora não serve mais. Não, a inutilidade da obra de arte é originária, fundamental, inútil pela própria natureza. Pois a obra de arte não tem função, não serve para. Ela simplesmente é. E o ser-obra é um ser-memória, que mesmo com toda sua não função ainda assim se faz essencial, impossível de ser descartado e jogado fora.

O homem, como criador da obra de arte, é então ao mesmo tempo agente soberano e servo obediente, na medida em que o seu empenho está voltado para a restauração da unidade fundamental da *Physis*, do Uno-promordial de onde viemos e para onde vamos. A obra de arte como elemento articulador de memória, nos leva a uma sensação maior de co-pertencimento no cosmos e nos dá a dimensão da grandeza

de nossa própria condição de seres humanos, parte integrante da grande teia de relações de um tempo e espaço imensuráveis.

A obra de arte é, assim, o elemento de imortalidade na finitude humana, aquilo que nos coloca frente a frente com nossos deuses e demônios e nos abre as portas do passado, presente, futuro e eternidade. Através dela, reconhecemo-nos em nós mesmos em nossas semelhanças e diferenças, mas sempre como habitantes de uma mesma terra e uma mesma linguagem. Com ela, experienciamos a tarefa divina da criação do mundo, da abertura da clareira, da suspensão do tempo.

Ao dispormo-nos a olhar para o momento da criação de uma obra de arte, podemos ter a visão de um universo em um grão de areia. As articulações fundamentais que atravessam esse momento - tempo e espaço, verdade e memória, linguagem e natureza - dão a dimensão da grandiosidade de seu poder e da inútil tarefa de querer compreender todas as suas relações. A criação é inexplicável, porque fundamental. É parte integrante do nosso destino originário como seres humanos. Criamos simplesmente porque somos, e neste ponto, todo homem é um artista.

Olhar para o processo criador nos traz, acima de tudo, a percepção de que somos tanto quanto estamos sujeitos à obra de arte. Daí podemos enxergar a estreita relação do artista entre o saber-fazer e o estar à escuta, que o coloca em um estado de ânimo onde o jogo da criação se dá no embate entre estes dois pólos, ora predominando um, ora sobressaindo o outro, ora num empate técnico onde nem ele mesmo pode afirmar se está a serviço de uma técnica ou de uma inspiração, do consciente ou do não-consciente, do deliberado ou do impulsivo, do proposital ou do acaso. E nessa inter-relação abre-se a clareira, Apolo penetra o êxtase dionisíaco, reúne todo o desejo de vir-a-ser do não-ser, funda um mundo e a obra emerge. Como diz Nietzsche no final do 'Nascimento da Tragédia',

Daquele fundamento de toda a existência, do substrato dionisíaco do mundo, só é dado penetrar na consciência do indivíduo humano exatamente aquele tanto que pode ser de novo subjugado pela força transfiguradora... Lá onde os poderes dionisíacos se erguem tão impetuosamente... lá também Apolo, envolto em uma nuvem, já deve ter descido até nós e uma próxima geração, sem dúvida, contemplará seus soberbos efeitos de beleza.¹⁹

O que se pro-duz daí é algo vivo, vivente, ser- sendo, que vai solidificar a nossa relação com a *Physis* e reatar nossa experiência de, também nós, sermos ser-sendo-criado nas mais remotas profundezas da Unidade Originária.

¹⁹ Nietzsche, F. 1992: p. 143-144

Como conclusão, não concluímos. Esse nunca foi objetivo aqui. Concluir é dar um fim, é terminar, é chegar. Ora, pois se acabamos de partir... Em latim, diz-se *conclaudo*: fechar as portas, bloquear a passagem, calar, interromper a fluência, cerrar, limitar. E como há de se dar limites àquilo que nos abre para o eterno? Como interromper a fluência de algo que é o próprio brotar incessante? Como calar a voz da linguagem? A intenção aqui, como já foi dito antes, nunca foi chegar a uma conclusão e definir um conceito, mas sim percorrer um caminho e nele levantar questões e suscitar discussões.

O caminho percorrido, percebe-se, ainda está no início, mal saímos de casa. É preciso que essas questões sejam constantemente revistas e reencaminhadas, na medida em que cada discussão faz aparecer novos caminhos, ao mesmo tempo e na mesma proporção em que recolhe para o velamento outros tantos. O dizer jamais dirá tudo, assim como a arte não se esgota em uma única obra. Porém, é a obra a nossa medida da arte, da mesma forma que o dizer é a medida da questão.

E este é o caminho da poesia. Dizer as questões fundamentais. Trazer à tona e proferir: pro-vocar. Fazer falar o ἔπος, a palavra dos deuses, o desafio, o convite ao debate e ao bom combate que reside na tensão originária de

cada abertura de clareira, de cada fundação de mundo. Assim este trabalho não termina. Ele simplesmente vai, no seu próprio caminho, à escuta de novos horizontes.

Encore.**Friedrich Hölderlin (1770-1843) – Lembrança**

O poema 'Lembrança' (*Andenken*) foi escrito provavelmente em 1803, celebrando a viagem de Hölderlin a Bordeaux, já no período em que começava a apresentar os primeiros indícios do distúrbio mental que o levou à completa loucura alguns anos mais tarde.

ANDENKEN

Der Nordost wehet,
Der liebste unter den Winden
Mir, weil er feurigen Geist
Und gute Fahrt verheißet den
Schiffern.
Geh aber nun und grüße
Die schöne Garonne,
Und die Gärten von Bourdeaux
Dort, wo am scharfen Ufer
Hingehet der Steg und in den Strom
Tief fällt der Bach, darüber aber
Hinschauet ein edel Paar
Von Eichen und Silberpappeln;

Noch denket das mir wohl und wie
Die breiten Gipfel neiget
Der Ulmwald, über die Mühl',
Im Hofe aber wächst ein
Feigenbaum.

An Feiertagen gehn
Die braunen Frauen daselbst
Auf seidnen Boden,
Zur Märzzeit,
Wenn gleich ist Nacht und Tag,
Und über langsamen Stegen,
Von goldenen Träumen schwer,
Einwiegende Lüfte ziehen.

Es reiche aber,
Des dunkeln Lichtes voll,
Mir einer den duftenden Becher,
Damit ich ruhen möge; denn süß
Wär' unter Schatten der Schlummer.
Nicht ist es gut,
Seellos von sterblichen
Gedanken zu sein. Doch gut

LEMBRANÇA

Sopra o nordeste,
O mais grato dos ventos:
Grato a mim porque é cálido, e aos
marujos, porque promete fácil
Travessia.
Eia, saúda agora
O formoso Garona
E os jardins de Bordéus
Lá coleia na íngreme ribeira
A vereda, e no rio
Se despenha o regato; mas acima
Olha o par generoso
De álamos e carvalhos.

Ainda me lembro bem e como
As largas copas curva
O olmedo sobre o moinho.
No pátio há uma figueira.

E nos dias feriados,
Pisando o chão sedoso
Passeiam mulheres morenas
No mês de março
Quanto o dia é igual à noite
E nos lentos caminhos
De áureos sonhos peçados
Sopram brisas embaladoras.

Mas estenda-me alguém,
Da escura luz repleto
O aromado copo
Para que eu possa descansar; pois
doce seria o sono à sombra.
Também não fora bem
Privar-se de mortais
Pensamentos, que bom

Ist ein Gespräch und zu sagen
 Des Herzens Meinung, zu hören viel
 Von Tagen der Lieb',
 Und Taten, welche geschehen.

Wo aber sind die Freunde?
 Bellarmin
 Mit dem Gefährten? Mancher
 Trägt Scheue, an die Quelle zu
 gehn;
 Es beginnst nämlich der Reichtum
 Im Meere. Sie,
 Wie Maler, bringen zusammen
 Das Schöne der Erd' und verschmähn
 Den geflügelten Krieg nicht, und
 Zu wohnen einsam, jahrelang, unter
 Dem entlaubten Mast, wo nicht die
 Nacht durchglänzen
 Die Feiertage der Stadt,
 Und Saitenspiel und eingeborener
 Tanz nicht.

Nun aber sind zu Indiern
 Die Männer gegangen,
 Dort an der luftigen Spitz'
 An Traubenbergen, wo herab
 Die Dordogne kommt,
 Und zusammen mit der prächtigen
 Garonne meerbreit
 Ausgeheth der Strom. Es nehmet aber
 Und gibt Gedächtnis die See,
 Und die Lieb' auch heftet fleißig
 die Augen,
 Was bleibt aber, stiften die
 Dichter.

É conversar; dizer
 O que se sente,
 Ouvir falar de amores,
 De coisas passadas.

Porém que é dos amigos?
 Belarmino
 E o companheiro? Muitos
 Têm medo de ir à fonte.

É que a riqueza principia
 No mar. Ora, eles
 Reúnem como pintores
 As belezas da terra e não
 Desprezam a alada guerra não,
 Nem desdenham morar anos a fio
 Sob o mastro sem folhas, onde à
 Noite
 Não há as luminárias da cidade,
 Nem dança
 E música nativa.

Mas hoje aos Índios
 Foram-se os homens,
 Ali, na extremidade
 Das montanhas cobertas de vinhas
 Donde baixa o Dordonha,
 Acaba o rio
 No Garona
 Largo como o Oceano. Todavia
 O mar toma e devolve a lembrança.
 O amor também demora a olhar
 debalde.
 O que perdura porém, fundam-no os
 poetas.

(tradução: Manuel Bandeira)

Bibliografia.

ABBAGNANO, Nicola.

1970. *História da Filosofia, vols. I-XIV*. Lisboa: Editorial Presença.

1982. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou.

ADORNO, Theodor.

1998. *Quasi una fantasia*. New York: Verso.

AGUIAR, Werner.

2000. *O círculo da memória – Sobre os modos e condições de possibilidade de articulação de sentido na música*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ. Manuscrito.

ANAXIMANDRO.

2005. *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco.

BARTHES, Roland.

2000. *Aula*. São Paulo: Cultrix.

BRANDÃO, Junito de Souza.

1991. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega, vols. I-III*. Petrópolis, RJ: Vozes.

CONFÚCIO.

2005. *Os analectos*. Trad. para o inglês de Simon Leys; Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes.

COSTA, Alexandre.

2002. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro: Difel.

GATTO, Eduardo Augusto Giglio.

2004. *Música numa perspectiva ontológica*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ. Manuscrito.

GOETHE, Johann Wolfgang von.

2005. *Fausto*. Trad. Agostinho D'Ornellas. São Paulo: Martin Claret.

GRIMAL, Pierre.

2000. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

HEIDEGGER, Martin.

1990. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70.
1999. *Introdução à metafísica*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
2001. *Ensaaios e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes.
2003. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes.
- 2005a. *Ser e Tempo parte I*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes.
- 2005b. *Ser e Tempo parte II*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes.
- 2005c. *Carta sobre o humanismo*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro.
2006. *Que é isto - a filosofia? e Identidade e diferença*. Trad. Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Duas Cidades.

HOMERO.

2002. *Ilíada (em versos)*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro.

JARDIM, Antonio.

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

KOOGAN, Abrahão e HOUAISS, Antônio.

1999. *Dicionário Koogan-Houaiss Digital 99*. Hyper-Mídia Editora.

KURY, Mário da Gama.

2003. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

LALANDE, André.

1999. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

LEÃO, Emmanuel Carneiro.

1980. *Heráclito Fragmentos - Origem do Pensamento*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
2000. *Aprendendo a pensar, vols. I e II*. Petrópolis: Vozes.

LIDDELL, Henry George, SCOTT, Robert.

1989. *An Intermediate Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
1996. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.

MICHELAZZO, José Carlos.

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

- MORA, J. Ferrater.
1975. *Diccionario de Filosofía, tomos I e II*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm.
1992. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras.
2005. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes.
2006. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- OSTROWER, Fayga.
1987. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes.
- PERSEUS Digital Library, The.
s.d. *Perseus Digital Library Project*. Massachusetts: Tufts University: Ed. Gregory R. Crane. <<http://www.perseus.tufts.edu>>.
- PLATÃO.
2004a. *Diálogos: Eutífron, Apologia de Sócrates, Críton e Fédon*. In Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural.
2004b. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. In Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural.
2004c. *Fedro*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret.
- PRADO, Adélia.
1991. *Poesia Reunida*. São Paulo: Siciliano.
- RAMALHO, Celso Garcia de Araújo.
2004. *A Escuta do Tempo*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ. Manuscrito.
- SARAIVA, F. R. dos Santos.
1993. *Dicionário latino-português*. Rio de Janeiro-Belo Horizonte: Garnier.
- SARAMAGO, José.
1995. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHAFER, R. Murray.
1991. *O Ouvido Pensante*. Trad. Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Ed. UNESP.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e.
2002. *A Criatividade da Memória*. In: *Historicidade da memória*. Org. Francisco Venceslau dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés.

TORRANO, JAA

2006. Teogonia. A origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras.

WISNIK, José Miguel.

1989. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras.