



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Yasmin Pires Ferreira

**SILÊNCIO E ABERTURA NA ARTE CONTEMPORÂNEA:
REFLEXÕES A PARTIR DE HEIDEGGER**

Belém / 2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Yasmin Pires Ferreira

**SILÊNCIO E ABERTURA NA ARTE CONTEMPORÂNEA:
REFLEXÕES A PARTIR DE HEIDEGGER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Filosofia (PPGFIL), nível mestrado, na linha de pesquisa Estética, Ética e Filosofia Política, na Universidade Federal do Pará (UFPA), como requisito para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Souza Junior

Belém / 2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Dissertação submetida em 31 de janeiro de 2018.

Banca Examinadora:

Examinador Titular

Examinador Externo

Examinador Suplente Interno

Prof. Dr. Nelson José de Souza Júnior (UFPA)

Orientador

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Pará (UFPA) e ao Programa de Pós Graduação em Filosofia (PPGFIL) por me fornecerem a oportunidade de ter realizado este mestrado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de mestrado que me foi concedida.

Ao professor Nelson Souza por ter acolhido minha pesquisa como orientador, oportunizando o seu andamento e conclusão.

À professora Mariana Lage pela atenção e apoio que dedicou a mim no início do desenvolvimento desta dissertação como orientadora.

Ao professor André Villa por contribuir para o meu ingresso no programa, se colocando sempre disponível para me ajudar.

Aos meus pais, Antonio e Elizabete, pelo constante estímulo e esforço para me proporcionar as oportunidades que tive, com uma educação de qualidade e amor incondicional.

Aos meus irmãos Danilo, Daniel, Thiago e Adriana, à minha sobrinha Isabelle, e aos meus amigos Victória, Lucas e Rodolfo que também me deram o apoio de que eu tanto precisava para a superação deste desafio.

Ao Edge, à Leia e à Nina pelas doses diárias de alegria que tornam tudo mais leve.

“P – Haveria silêncio acima de tudo sobre o silêncio.

J – Pois falar e escrever sobre o silêncio produziria o mais deletério vozerio.

P – Quem poderia simplesmente silenciar sobre o silêncio?

J – Somente um dizer que fosse propriamente dizer, poderia fazê-lo...

P – E permanecer sempre no prelúdio de uma conversa da linguagem.

J – Não será que então estamos tentando o impossível?”

Martin Heidegger, De Uma Conversa Sobre a Linguagem

“And the emptiness turns its face to us and whispers, ‘I am not empty, I am open”

Thomas Tranströmer, Vermeer

RESUMO

Partindo do lugar que o silêncio ocupa no pensamento de Martin Heidegger, como elemento capaz de suscitar percepções diferenciadas do mundo, esta pesquisa pretende alavancar uma discussão acerca da utilização do silêncio como fator de abertura na arte contemporânea. Acredita-se que, na peculiaridade da sua existência em um cenário dominado pela técnica, o silêncio possa provocar uma genuína experiência no público. Isto posto, para alcançar seus objetivos, o trabalho irá situar o silêncio enquanto uma forma autêntica de manifestação da linguagem em Heidegger, e também trará para análise a compreensão de John Cage acerca do mesmo, dado o seu caráter paradigmático e a sua relevância no contexto das artes contemporâneas. Por fim, serão analisadas obras que corroborem a proposta exposta, em uma aproximação com as noções de abertura e experiência na arte.

Palavras-chave: Heidegger, silêncio, abertura, arte contemporânea, experiência

ABSTRACT

Starting from the place that silence occupies in the thought of Martin Heidegger as an element capable of provoking different perceptions of the world, this research intends to create a discussion about the use of silence as a factor of openness in contemporary art. We believe that, in the peculiarity of its existence in a social scenario dominated by technique, silence can cause a genuine experience in the public. In order to achieve its goals, this work will situate silence as an authentic form of language manifestation in Heidegger, and will also bring John Cage's understanding of it to the analysis, given its paradigmatic character and relevance in the context of the contemporary arts. Finally, we will be analyzing artworks that corroborate the exposed proposal, in an approximation with the notions of openness and art experience.

Key-words: Heidegger, silence, openness, contemporary art, experience

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A primeira versão de 4'33" publicada, com indicações para que a sua execução em três movimentos seja o silenciar do instrumentista;	77
Figura 2: Pinturas Brancas [sete painéis], 1951;.....	80
Figura 3: O Par de Sapatos, 1887;.....	88
Figura 4: O templo grego de Paestum;	91
Figura 5: Yves Klein na Galeria Iris Clert “vazia”, em A Especialização da Sensibilidade no Estado Material Primeiro em Sensibilidade Pictórica Estabilizada, O Vazio, 1958;	109
Figura 6: Vista do conjunto de obras da instalação <i>Erupção</i> , 2013;	110
Figura 7: Espaço de reprodução de <i>Zen For Film</i> , 1965;.....	112
Figura 8: Série de obras <i>Desenho-Assimetria</i> , 1961;.....	113
Figura 9: Sequência de frames de <i>O Quinteto dos Atônitos</i> , 2000;	114
Figura 10: Obra <i>Metade da Fala no Chão – Piano Surdo</i> , 2010;.....	116
Figura 11: Perspectivas variadas da instalação <i>Pagão</i> , 2003;.....	117
Figura 12: Instalação <i>Apuro</i> , 1985;	118
Figura 13: Marina Abramović em performance no MoMa. <i>The Artist is Present</i> , 2010;	119
Figura 14: O público em <i>Gerador</i> (2014);	120

Figura 15: Do lado esquerdo, a exposição Silêncio, do ano de 2015, que trouxe a série completa do trabalho Hoje. Do lado direito, detalhe das obras no estúdio de Kawara, que foram realizadas entre 1966 e 2014;	122
Figura 16: Sequência de frames de TAO, 2015/16;.....	123
Figura 17: Instruções para a execução da Composição #4, 1960;.....	124
Figura 18: Arte de divulgação do álbum <i>For Bunita Marcus</i> , de Marc André Hamelin, 2017;	124
Figura 19: Instalação sonora <i>60 Silêncios Empilhados</i> , 2010-2015;.....	126
Figura 20: Parte do pôster de <i>60 Silêncios Empilhados</i> , 2010-2014	127

SUMÁRIO

PONTO DE PARTIDA	11
CAPÍTULO I: UM PASSO EM DIREÇÃO À LINGUAGEM	16
1.1 O Conjunto das Estruturas Ontológicas e o Problema da Metafísica	16
1.2 Viragem	26
1.3 Linguagem e Técnica	28
1.3 O Encontro da Linguagem com a Poesia.....	37
CAPÍTULO II: UM ACENO PARA O SILÊNCIO	49
2.1 Silêncio e Serenidade	49
2.2 Silêncio em Cage	70
CAPÍTULO III: UM CAMINHO ABERTO NA ARTE CONTEMPORÂNEA	84
3.1 Obra de Arte e Experiência	84
3.2 A Questão da Arte Contemporânea	97
3.3 Silêncio e Abertura na Arte Contemporânea.....	104
UM HORIZONTE APARENTE	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	137

PONTO DE PARTIDA

Ninguém nunca consegue falar ou escrever sobre o silêncio, por mais que deseje ou se empenhe. Quem o pretendesse, nem mesmo saberia o que estaria fazendo, isto é, que não estaria falando ou escrevendo sobre o silêncio, mas sobre uma “outra” coisa qualquer. Pois só é possível falar ou escrever, rompendo o silêncio. É uma primeira experiência: o silêncio se dá na impossibilidade e como impossibilidade de falar e escrever sobre ele (CARNEIRO LEÃO, 1992).

O estudo do silêncio, em uma perspectiva heideggeriana da linguagem, orienta-nos à busca de uma experiência. Mas como fazer uma experiência coligada à ausência, em sua plenitude, se precisamos lançar mão de palavras? É inevitável que haja o dizer, a fala, a tomada de conhecimento aliada à busca pela concatenação de ideias sob um todo coerente, a aplicação de um método. Aqui e agora, se rompe com qualquer pretensão de alcançar o silêncio, em sua autenticidade.

Colocados estes fatos, a hesitação é inevitável. Não aquela que pressupõe insegurança, mas aquela que, como Heidegger explica ao estudante japonês com quem tivera uma conversa sobre a linguagem, “acontece quando o vagar se mantém na reverência e se atém ao respeito” (HEIDEGGER, 2015, p. 95). Respeito e reverência ao que, no caso, representa o silêncio. Andamos sobre as linhas de uma tentativa de produção de inteligência sobre algo que a racionalidade não abarca. Na complexidade deste cenário, nos é reservada a possibilidade de tentar gesticular um aceno, efetuar uma caminhada teórica que nos leve ao vislumbre da força poética do silêncio.

Assim, Heidegger nos chama atenção para o fato de que, ao falarmos do silêncio, nos expomos ao perigo de provar que não somos capazes de conhecê-lo ou compreendê-lo.

Por outro lado, com a observação de que sobre o silêncio não se deve falar, poder-se-ia retirar-se da lida muito facilmente e abandonar o silêncio, como coisa “mística” e obscura, ao chamado pressentimento emocional e à cisma de uma essência. É o que não pode acontecer quando estivermos na filosofia. Entretanto, não poderemos também acreditar ter compreendido o silêncio com a ajuda de alguma “definição” (HEIDEGGER, 2007, p. 120).

Maior equívoco do que tentar produzir conhecimento acerca do silêncio seria, em verdade, não falar sobre ele. Contudo, do que consiste este “falar” que pode

conter a possibilidade de uma aproximação filosófica? Este falar deve ultrapassar o simples “falar sobre”. Não se falará “sobre o silêncio”, somente “a partir” dele.

A diferenciação que estas duas expressões guardam se dão na medida em que, em Heidegger, o “falar sobre” tem a ver com o procedimento descritivo de um objeto. Objetificar o silêncio, desta forma, seria tentar restringi-lo aos aspectos específicos a serem aqui abordados, posto que tomar algo enquanto coisa investigável comumente implica na pretensão de dar limites a uma totalidade supostamente compreensível. Qualquer tentativa de precisão sempre recairá no erro. Já o “falar a partir” pretende tematizar uma experiência, alavancar uma jornada teórica que acene para o seu sentido, ciente de que as possibilidades autênticas da evocação do silêncio são algo que efetivamente encontram-se ausentes nesta pesquisa. Tendo isto em vista, esta pesquisa intenciona partir da filosofia de Heidegger para abordar o silêncio como um potencial elemento de abertura na arte contemporânea.

Antes de tudo, devemos considerar que o trabalho de Martin Heidegger pode ser dito como fruto de um tempo no qual a filosofia encontrava-se sob um sentimento de crise: no final do século XIX e início do século XX, havia uma forte demanda pelo tratamento referencial dos objetos, frente ao crescente prestígio adquirido pelas ciências empíricas. A metafísica clássica não respondia a estas expectativas, e conseqüentemente, os sistemas filosóficos tradicionais da Alemanha, tal qual o idealismo, entravam em declínio. Ao mesmo tempo, naquele momento histórico, na medida em que a filosofia teve as suas bases problematizadas, o cientificismo começou a se ver igualmente questionado. A validade universal das leis científicas, o sentido da objetividade e suas convenções tornam-se estruturas questionáveis (DARTIGUES, 1992).

Neste contexto, o segmento filosófico ativo da época reagiu no intuito de se realocar no panorama de produção intelectual, em busca de novas propostas e abordagens. Por isso, Heidegger foi um pensador marcado pelas cisões que propôs para com a tradição vigente na filosofia ocidental. O cenário estabelecido e suas influências levaram-no a repensar os temas e investigações que norteavam a ciência e principalmente a metafísica, partindo de um enfoque histórico da natureza dos objetos que vinham ocupando o cerne dos estudos filosóficos. Nesta análise, o que Heidegger viria a sugerir de fato era que a metafísica deveria chegar a um fim para que a filosofia pudesse ter seu recomeço.

Por meio deste posicionamento crítico, o pensador intencionava retomar questões fundamentais levantadas pelos gregos antigos, através de uma ontologia pautada na distinção entre ser e ente. Na sua obra, em geral, é constatada uma notável supremacia do ente nos estudos científicos e metafísicos, enquanto o ser se aloca como elemento central da sua própria investigação filosófica. Assim, sob a alegação de que a história da filosofia ocidental é marcada pelo esquecimento do ser – no que diz respeito ao problema de desvelar uma unidade capaz de lidar com a multiplicidade de significações das coisas – Heidegger se vale de um conjunto de estruturas ontológicas fundamentais que possam alcançar tal desvelamento. Contra o caráter ôntico dominante, Heidegger propunha uma ontologia¹.

Mediante a crise do conhecimento que se encontrava estabelecida, as colocações realizada por Heidegger veem as ciências contemporâneas e a metafísica como conhecimentos esgotados. Nelas, o ser sempre foi pensado como suporte para a presença das coisas que são, o “ser-algo” ou mesmo formas de representações que não consideram como as coisas se mostram (GIACOIA, 2013). Já em um momento posterior, a evolução do pensamento de Heidegger a partir destas estruturas levará o filósofo a explorar o domínio da poesia como âmbito no qual o ser pode se manifestar, uma vez que a linguagem é uma das formas pelas quais conhecemos e criamos o mundo que nos circunda. É precisamente neste segundo momento do seu pensar que esta pesquisa se concentrará.

Alocado neste quadro teórico, no primeiro capítulo se almeja prover a compreensão das bases da filosofia heideggeriana, necessárias para situar o silêncio e sua abertura na arte contemporânea como elemento central desta pesquisa. Portanto, será esclarecida a ontologia fundamental característica à obra de Heidegger, bem como o lugar que a linguagem e a poesia ocupam enquanto meio de desvelamento do ser, enquanto a técnica representa seu velamento.

Posteriormente, devemos nos concentrar no enredamento do termo “silêncio”. Na sua apreensão comum, o silêncio pode ser caracterizado como uma qualidade acústica facilmente identificada pelo sistema auditivo. Seja ao estarmos sozinhos em determinados ambientes ou ao nos afastarmos do caos urbano diário no qual vivemos imersos, sabemos com certa clareza quando estamos submetidos a uma situação silenciosa. Todavia, à parte dessas experiências mundanas que o

¹ Em Heidegger, o ontológico corresponde ao que visa o ser em sua complexidade, ao passo em que o ôntico diz respeito ao ente, ao que aparece e está posto diante de nós.

relacionam à simples ausência de som ou suspensão de ruídos fortes, ele pode revelar uma dimensão diferenciada de sua existência.

Em uma perspectiva filosófica, o silêncio guarda consigo um aspecto originário e fundador particularmente caro ao segundo momento do pensamento heideggeriano, e fundamental para a condução desta abordagem. E aqui, uma observação deve ser reforçada: a abordagem deste tema implica em obstáculos com os quais devemos lidar, mas que não poderão ser superados. Ou seja, apesar da necessidade de nos aproximarmos teoricamente desta noção, é preciso que no desenvolvimento desta explanação estejamos conscientes que do silêncio se avizinha o inexprimível, o nada – e é por isso que em meio à tantas palavras e submetido a um método, o silêncio genuíno nos foge. Na mundanidade dos moldes acadêmicos, estamos impedidos de conhecê-lo verdadeiramente.

Diante disto, na composição do quadro de dificuldades que permeiam este tema, é preciso que lembremos que estamos tratando de algo do qual o pensamento tecnicista que rege nossa sociedade nos aparta. O silêncio é diametralmente oposto ao viés científico-positivista que glorifica a racionalidade e estabelece metas para o conhecimento. Então expondo os preceitos de Heidegger que nos levarão até a compreensão necessária para a continuidade deste trabalho, será possível alcançarmos somente os rastros do silêncio. Portanto, respeitá-lo em sua riqueza será deixá-lo, neste espaço de discussão, repousar em si, sem que seja rigorosamente descrito ou dissecado em referências e citações à exaustão.

Realizadas estas importantes ressalvas, no segundo capítulo será feita a ponte do pensamento de Heidegger com a arte contemporânea, partindo do silêncio como elo. Para tanto, será ressaltada a força do silêncio como um elemento poético, relativo à linguagem e diálogo, capaz de nos encaminhar para o aberto. Ao mesmo tempo, será enfocada a postura diferenciada que ele funda frente ao mundo, de serenidade. Em seguida, será realizada uma breve exposição da ideia de silêncio segundo o trabalho do artista John Cage, quem alcançou, através de suas obras, experiências relevantes que podem ser relacionadas a alguns preceitos heideggerianos acerca do tema, em vista do seu olhar para as aberturas da linguagem e suas significações.

Com a perspectiva do silêncio em Heidegger brevemente posta, podemos lançar a problemática concernente à pesquisa: como, pelo viés que o conceito assume em Heidegger, o silêncio se situa como possibilidade de abertura na arte

contemporânea? Utilizado de múltiplas formas enquanto recurso artístico, ele parece convidar o fruidor da obra para decifrá-lo.

Por fim, lidaremos com a questão da arte em Heidegger. No último capítulo serão apresentadas de modo direcionado aos objetivos desta pesquisa as principais tematizações contidas n'A *Origem da Obra de Arte* (2010b), sobretudo no que concerne à falibilidade da interpretação estética da arte em favor de uma perspectiva ontológica, em que a fruição se dá como uma experiência, como desvelo. Também, enfocaremos as noções de mundo e terra enquanto mantenedoras do conflito desvelador da obra, e, não menos importante, trataremos brevemente de um ponto muito caro à filosofia da arte em Heidegger, que é a viabilidade das obras de arte na contemporaneidade.

Uma vez levantados estes últimos apontamentos no âmbito da filosofia heideggeriana, partiremos para a análise de trabalhos artísticos que dialoguem com o que aqui é sugerido, e que possivelmente revelem as potencialidades do silêncio como linguagem artística. Será com base na argumentação realizada em torno das obras de John Cage que as demais obras serão estudadas, ou seja, abarcando o silêncio proposto pelos artistas em conjunto com as noções da evocação de um espaço originário, em conformidade com o que Heidegger expõe.

Igualmente, faremos considerações sobre o que lançar mão deste silêncio na arte pode implicar, no sentido da adesão à uma linguagem que se torna a proposta de uma experiência peculiar ao indivíduo contemporâneo. Aí então, será firmado um diálogo com autores que colheram os frutos da filosofia de Heidegger, e que portanto, ecoam seus pressupostos de valorização de um pensar sereno.

CAPÍTULO I: UM PASSO EM DIREÇÃO À LINGUAGEM

1.1 O Conjunto das Estruturas Ontológicas e o Problema da Metafísica

No seu caminho de construção, a filosofia de Martin Heidegger foi marcada por diferentes fases. Em qualquer uma delas, a fenomenologia que deu bases ao desenvolvimento de sua obra traz em seu seio uma ambição precisa: a retomada da questão do ser. “Retomada” porque, outrora levantada pelos gregos antigos, esta questão caiu no olvido da sociedade ocidental. Portanto, para uma abordagem filosófica que enfocasse algo que jamais havia sido devidamente tematizado pelos pensadores, Heidegger cria um conjunto de estruturas ontológicas fundamentais para efetivar suas proposições, através de um novo vocabulário. Pela força e peculiaridade de seus posicionamentos, toma um lugar de destaque no cenário da produção intelectual contemporânea.

Na obra do autor, reside um tratamento específico das estruturas anteriormente mencionadas, cuja característica é o estabelecimento de uma “diferença ontológica”. Desta forma, seus esforços se baseiam no esclarecimento da distinção entre ser e ente. Sumariamente, o ente diz respeito a tudo o que é, a tudo o que se encontra na efetividade, a dizer, o que é vigente no tempo e no espaço. Igualmente, é o que se encontra já estabelecido como coisa dada e definida. A mesa é um ente, a cadeira é um ente, e nós mesmos o somos. Por sua vez, o ser é o que determina os entes tal como entes, ou seja, o ser é o que dá a existência deles em si mesmos (DANTAS, 2011), mas, mais do que isso, o ser é o dinâmico. Logo, nesse movimento constante que não o permite de ser apreendido, ele também pode ser compreendido como o indefinido, de algo que não se encontra circunscrito. O enigma que habita o interior da impossibilidade de conceituação do ser é o que motiva a obra heideggeriana. Porém, a diferenciação mencionada se enraíza em um pensamento histórico-filosófico profundo ao qual devemos nos deter.

Lançadas pelo filosofar antigo, as bases da diferença ontológica provêm dos esforços para a compreensão de *phýsis* (φύσις). Habitualmente, a palavra pode ser traduzida por “natureza”, todavia em seu sentido mais originário, para Heidegger, expressa “a vigência auto-instauradora do ente na totalidade”. Então, nesse caso, natureza ou *phýsis* não se relaciona com o que entendemos de modo mais comum no que diz respeito ao ambiente ou ao objeto de estudo das ciências naturais,

quando sim tem a ver com uma experiência do ser humano relativa à sua existência, para além de uma apreensão restritamente biológica. Nascer, crescer, amadurecer, envelhecer e morrer são, por exemplo, alguns dos eventos que pertencem à referida vigência do ente na totalidade, onde se transcorre a vida do ser humano, sua história e seu destino. E o ser humano, por sua vez, traz consigo a sua própria compreensão da experiência que tem da *phýsis*, por mais obscura e limitada que esta possa ser. Existindo nesta condição, o ser humano, sendo ente, também pertence como vigente à totalidade das coisas vigentes (HEIDEGGER, 2006).

Em uma explanação da proposição de *phýsis* como “vigência auto-instauradora do ente na totalidade”, Heidegger identifica dois aspectos centrais: o ente propriamente dito, enquanto vigente, e a caracterização do ente através de sua própria vigência (com isso, a vigência do ente é o que o determina enquanto ente, o que o caracteriza). Consequentemente, pela interpretação de *phýsis*, obtém-se uma significação ambivalente: em primeiro lugar, o ente na totalidade, e em seguida, a essencialidade do ente como tal (Ibidem).

A dupla investigação que circunda estes dois elementos foi reunida por Aristóteles. Ele enfoca o ente e o ser do ente, sua essência, em conjunto, de maneira que ambos sentidos assumem uma coexistência no íntimo da mesma palavra, mantendo-se lado a lado. Para Heidegger, esta dupla pergunta acerca da *phýsis* em Aristóteles era o questionamento de uma filosofia primeira, elevada, que visava o ente em geral ou na totalidade (igualmente entendido como o ser) junto ao ente propriamente dito (Ibidem).

A ambivalência desta colocação tão cara ao trabalho de Heidegger revela a necessidade de um pensamento atento para a diferença ontológica, posto que o ser se oculta no âmago da vigência do ente. Todavia, simultaneamente, o filósofo identifica que Aristóteles deixa de abordar um ponto essencial: a unidade das duas questões.

Por conseguinte, nada nos foi legado. Ele não determina em que medida justamente esta questão direcionada de modo duplo perfaz o filosofar próprio. Esta pergunta está aberta e está aberta até hoje. Ou melhor: hoje não chega nem mesmo a ser colocada (HEIDEGGER, 2006, p. 41).

Aberto o questionamento no seio da filosofia aristotélica, não se obteve nenhuma resposta dos próprios gregos acerca do que fora colocado. Vemos também que além deste fato, para Heidegger, a pergunta pela unidade da *phýsis* foi

completamente ignorada pelo desenvolvimento da filosofia ocidental. Esta situação determinante é derivada de uma série de eventos filosóficos e históricos que priorizaram um olhar sobre o ente, no que o autor designa como um cenário de “esquecimento do ser”. No sentido desta constatação, a preocupação para com o ser vem se alocar como ponto central da filosofia heideggeriana.

Sumariamente, as circunstâncias históricas que começam a modificar o questionamento aberto em torno da *phýsis* remontam ao período em que se instaurou a formação filosófica escolar. Heidegger afirma que, neste sentido, abandona-se a forma com a qual a filosofia primeira era feita originalmente para adentrar um cenário em que o ente passa a ser um elemento privilegiado de investigação, em detrimento do ser. Isto ocorreu ainda durante a vida de Platão e Aristóteles, aproximadamente entre 427 e 321 a.C, ou seja, a filosofia, segundo Heidegger, viu seu ponto mais elevado ser seguido rapidamente por um processo de declínio (Ibidem).

Outrora, os diálogos eram empreendidos com riqueza, e pela breve explanação do tratamento da *phýsis* aqui mencionado, vê-se o enfoque radical e originário das questões que marcavam uma filosofia elevada. Todavia, a modalidade escolar assumiu uma abordagem de isolamento dos temas, em vista do empenho para se tornar didática. Com a radicalidade perdida, as escolas que viriam em seguida teriam que se dedicar ao esforço de reunir os materiais e textos produzidos pelos filósofos, com o objetivo de tornar o conhecimento filosófico acessível. Sendo assim, os questionamentos originários cedem lugar ao ensinamento de questões tradicionais sob o ponto de vista de docentes e discentes, por meio de sistematizações. Abandona-se o filosofar vital em favor dos entes em sua efetividade (Ibidem).

Neste contexto, com base no pensamento platônico, a filosofia se subdivide, a princípio, nas disciplinas ética, lógica e física. Porém, frente aos esforços das escolas para reunir os materiais filosóficos, foi observado que nos escritos recuperados de Aristóteles, a questão da *phýsis* comporta um tipo de investigação que não se enquadra em nenhuma dessas três categorias. Desta forma, sob a análise dos estudiosos antigos, o caráter amplo e fundamental das colocações sobre o ser e o ente foi interpretado como algo que está para além da física, e que se denomina como *metafísica*. Então, originariamente, para Heidegger, a metafísica comporta os questionamentos de uma filosofia primeira que, ante um processo de

adequação à filosofia escolar, teve seu sentido modificado ao longo do tempo (Ibidem).

Em síntese, vemos que de acordo com a visão de Heidegger nesta trajetória de organização da filosofia escolar, a metafísica aliada às demais disciplinas filosóficas sucumbem ao ensino de interpretações tidas como absolutas por professores, que descartam a necessidade de um pensar radical e originário. A filosofia não mais se configura como um questionar-se elevado, pois, a partir do explanado, se reduz a um mero conteúdo. A importância deste quadro que está sendo ressaltado encontra-se no fato de que neste momento, o conhecimento filosófico começa a se voltar para uma construção afeita ao saber científico, que segue esquemas metodológicos pretensos à universalidade e aprisiona as coisas em conceitos isolados.

Em *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica* (2006), Heidegger explora distintamente este panorama. Promovendo reflexões pertinentes, logo no início da obra chama atenção para a concepção corrente de que “a filosofia é algo que concerne a todo e qualquer ser humano” (Ibidem, p. 19). Quanto a isso, certamente, não existe nenhuma dúvida para o filósofo, mas ao mesmo tempo, ele adverte que devemos perceber que nesta proposição, pode estar inserido um equívoco sustentado pela exata emergência da filosofia escolar. *Concernir* a todo ser humano pode dar a entender que a filosofia deve se *inserir* no entendimento de todo ser humano, como algo que pudesse ser entendido sem dificuldades e de modo unívoco – aí habita discretamente a configuração de algo que pode ser apreendido de modo universal. Em geral, o que poderia ser entendido facilmente e de modo universal por qualquer um, é que, por exemplo, $2 + 2 = 4$, ou seja, enunciados objetivos. Para a compreensão destes, defende Heidegger, não ocorre nenhum engajamento relevante de nossa substância humana. Afeita a este tipo de tratamento, a filosofia teria, então, se tornado um conhecimento à disposição, válido universalmente e assimilável, evocado por enunciados que não mais implicam um jogo que instigue a essência humana. Em vez disso, o ser humano passou a ser tomado exclusivamente como animal racional.

Ao focar-se na racionalidade e estando “para além” do mundo sensível desde Platão, a metafísica se impôs sobre o real, gerando parâmetros imutáveis, conhecimentos pretensiosamente permanentes (COLPO, 2007). Esquemas, identidades ideais deslocadas de sua facticidade, dicotomias e sistematizações são

tendências que tomam conta da filosofia ocidental, dando origem às “verdades filosóficas”, absolutas e precisas. Como animais restritamente racionais, nossa existência, enquanto substância humana, vê-se comprometida.

Na perspectiva de Heidegger (2006), nenhum conhecimento objetivo tem valor verdadeiro para a filosofia, porque nesses postulados, não há a implicação de nossa essência. Posto isso, o saber filosófico perde o seu sentido mais derradeiro e elevado: sua fundação na oscilante incerteza derivada da própria condição humana do seu fazer. Efetivamente, quem demanda resultados irrefutáveis é a ciência, não a filosofia. Para Heidegger

Tudo deve funcionar em tom vacilante. Não podemos requerer de nós nada diverso (...). Filosofia é o contrário de todo aquietamento e asseguramento. Ela é turbilhão para o interior do qual todo o homem é arrastado (...). Ela possui como vizinha constante e perigosa a mais elevada incerteza (HEIDEGGER, 2006, p. 24).

Entretanto, não foi assim que a filosofia se viu tratada diante do avançar da história. E por “filosofia”, Heidegger entende necessariamente a tradição metafísica como um todo, sistematizada a partir das escolas filosóficas. Viu-se que foi estabelecido no pensamento ocidental uma metafísica pautada em conceitos e representações universais. Isto implica em um prevailecimento de estudos de entes assumidos como simplesmente dados, de forma superficial.

A interrogação metafísica que se volta exclusivamente ao ente recebe sentidos diferentes conforme o período histórico em que se localiza. Brevemente, podemos citar que na Idade Média, havia Tomás de Aquino, quem, em uma tentativa de conectar-se ao problema levantado por Aristóteles, toma o metafísico como uma mera dimensão entre outras do ente, ignorando a questão do ser. Por outro lado, na modernidade, onde esse tipo de visão parece alcançar o seu auge, havia Descartes, que tentou transformar a filosofia em um conhecimento científico, absoluto (Ibidem). A este tempo, o não-ser ciência parecia ser considerado uma deficiência da parte da filosofia, uma falta de precisão que gerava um desconforto para aqueles que almejavam alcançar fórmulas de conhecimento estáveis. Mas a filosofia, seguramente, não é ciência, pensa Heidegger. Fincá-la neste patamar, conforme pretendia a modernidade, seria levá-la ao seu pior tipo de esvaziamento do ponto de vista da ontologia heideggeriana. A ciência lida somente com os entes, e não questiona o estatuto das entidades com as quais opera, assumindo conceitos,

objetos e relações a partir da convicção metafísica de que o ser se resume a uma mera presença (GIACOIA, 2013).

Deste modo, para Heidegger, o grande problema atestado mediante a tentativa de se fundar uma ontologia é que em seu estabelecimento, a metafísica nunca fora devidamente questionada. Descartes, quem supostamente assumiria uma postura crítica a partir do *Ensaio de Dúvida Universal*, inquirir tão somente os objetos ou os sujeitos ulteriores, jamais o ego no papel de produtor autossuficiente do conhecimento. Kant, ao seu tempo, problematiza a metafísica, mas igualmente, não de forma apropriada. Por sua vez, Hegel, conforme Heidegger, a equipara à lógica (Ibidem), levando mais uma vez a filosofia ao âmbito do conhecimento objetivo. Portanto, todos estes empreendimentos nos deixam de fora do genuíno filosofar porque compactuam com o obscurecimento do ser.

A metafísica não levanta a questão da verdade do ser-ele-mesmo. Por isso ela também jamais questiona o modo como a essência do homem pertence à verdade do ser. Esta questão, a metafísica, até agora, ainda não a levantou. Esta questão é inacessível para a metafísica enquanto metafísica. O ser ainda está a espera de que ele mesmo se torne digno de ser pensado pelo homem (HEIDEGGER, 1991, p. 9).

A vigência de um pensamento que favorecia os entes em detrimento do ser deveria ser superada. O ser, por muito tempo, não fora senão tematizado, sem ter alcançado uma verdadeira investigação. Esta questão nodal do trabalho de Heidegger, como afirma Casanova (2009), encontra-se em um campo de problematizações que lida com possibilidades abertas pelo passado – nomeadamente, o problema da unidade da *phýsis*, a coisa uma que permeia os entes indistintamente.

Frente a este contexto, Heidegger identifica a necessidade de uma destruição desta tradição filosófica correspondente à metafísica clássica. Através dela, poderia ser alcançado um recomeço na filosofia, com a mobilização de uma diferença ontológica que articula “ser” e “ente”, a fim de resgatar o ser do esquecimento histórico ao qual fora relegado (GIACOIA, 2013). Porém, quando Heidegger se referia à “destruição”, não visava uma aniquilação ou desprezo, quando sim uma apropriação consciente, seguida de uma superação de seus preceitos. “Não se trata de provar o quão errada é a perspectiva da metafísica, mas o quão única e absoluta ela não é. Trata-se de uma ruptura da reificação da metafísica, de uma superação do equívoco sobre a soberania de sua perspectiva” (CRITELLI, 1996, p. 12).

Um ponto vital a ser ultrapassado pela filosofia heideggeriana está no que diz respeito à definição do ser humano enquanto um animal racional. Como tal, o indivíduo se torna um sujeito do conhecimento, que lida com a objetividade e se afasta de sua essência original. “*From mere intellect, no philosophy can arise*” (HEIDEGGER, 2014, p. 23)². Este racionalismo vigente é herdado da referida tradição moderna que, ao nos direcionar exclusivamente aos entes, nos aprisiona em modelos de interpretação (DANTAS, 2011). Ademais, o ser não é um conteúdo do pensamento, mas um acontecimento que evoca o tipo de pensamento mais elevado, em um dar-se da nossa existência. Visando o que já tomamos como dado na efetividade, afastamo-nos da investigação fundamental da essência das coisas, do que lhes dá unidade.

Mas ainda, não devemos somente questionar o que é o ser, pois como dissemos previamente, ele é inconceituável. Devemos, realmente, questionar a maneira como ele deve ser questionado frente uma filosofia que não o fez da maneira adequada, de saber como esta pergunta é possível (Ibidem). Para tanto, a reflexão filosófica deve partir de um ente peculiar, designado como *Dasein*³.

O *Dasein* está contido em nós, seres humanos, todavia – é importante frisar – não equivale ao ser humano em si. É um ente que porta uma condição diferenciada, uma vez que carrega consigo a capacidade de compreensão do ser, ou seja, ele permite um despertar genuíno para questões existenciais que só podem ser levantadas pelo ser humano. A característica elementar do *Dasein* é que ele habita em nós como uma condição de abertura, que nos fornece os meios necessários para alcançarmos a efetividade. É por ele, então, que nós entramos em contato com tudo o que nos circunda, pois tem uma condição preliminar de abertura que nos permite agir, pensar e conhecer as condições de mundo (NUNES, 2000). O *Dasein* se dá, desta forma, em um movimento de acesso aos demais entes manifestos, simultaneamente mantendo uma ligação com a compreensão do ser em sua essência. Por isso, rigorosamente falando, esta capacidade da qual o *Dasein* nos mune implica dizer que somente o ser humano existe. A árvore é, a pedra é, mas

² Do mero intelecto, nenhuma filosofia pode emergir (tradução livre da autora).

³ *Dasein*, que já foi traduzido para o português como “presença”, hoje, é normalmente retratado através da expressão “ser-aí”, em consonância com as traduções realizadas para outros idiomas, como, por exemplo, o “*être-là*” no francês. Ainda, é corrente a tradução “ser-o-aí”, em vista de um comentário realizado por Heidegger que corrigiria a tradução francesa para “*être-le-là*” (GIACCOIA, 2013, p. 64). Considerando a complexidade desta expressão e a especificidade do tratamento da linguagem em Heidegger, neste trabalho, manteremos a expressão original *Dasein*.

nós *existimos*, porque existência trata-se exatamente de uma condição alusiva ao ser humano, na qualidade de detentor do *Dasein* (HEIDEGGER, 1973). Através dele, Heidegger reconhece o lugar diferenciado do ser humano no mundo, que se dá no patamar de dativo de manifestação.

Se a abordagem corrente da consciência e da experiência humana ligadas à metafísica se funda na estrutura sujeito/objeto, o *Dasein* emerge para promover uma superação deste dualismo. Autores como Descartes nos ensinaram que quando estamos conscientes, estamos conscientes de nós mesmos ou de nossas próprias ideias. A mente era apreendida como que funcionando em uma caixa fechada, responsável por produzir conceitos e impressões, e direcionando-se somente a eles neste espaço restrito em vez de se direcionar ao que está fora dela. O mundo externo poderia ser alcançado por ela apenas por meio de inferências, hipóteses ou modelos mentais, sem manter contato direto com o que visa. A esta compreensão é atribuído o nome de predicamento egocêntrico, muito difundida em nossa cultura filosófica ocidental. Por sua vez, a fenomenologia, como um todo, é responsável pela tentativa de redelinear estas noções, contribuindo para fazer-nos perceber que, em verdade, podemos ir muito além, ultrapassando nós mesmos para alcançar o mundo (SOKOLOWSKI, 2012). Sendo assim, o *Dasein* jogado no mundo responde a esta metafísica que pensa o indivíduo como animal racional, ao passo que ela “fecha-se à simples noção essencial de que o ser humano somente desdobra o seu ser na sua essência, enquanto recebe o apelo do ser” (HEIDEGGER, 1991, p. 10). No seu movimento de abertura, o *Dasein* não se comporta como o ego moderno, como uma consciência que se opõe às coisas, no par interioridade/exterioridade. “*Da*” significa “aí, no aberto”. *Sein* é o ser. O *Dasein* é então estar fora de si, junto ao ser. Ele institui o ser humano dentro das coisas (VAYSSE, 2002), transpondo o modelo vigente, porque ele é a abertura para o mundo.

Esse *Dasein* não é um sujeito para quem há um objeto, mas um ser no ser. *Dasein* designa o lugar onde a questão do ser surge, o lugar da manifestação. Compete à sua estrutura, como ser, ter uma *pré-compreensão* ontológica do ser (...). O que se deve precisamente reconquistar, sobre essa pretensão do sujeito, é a condição de habitante desse mundo, a partir da qual há situação, compreensão, interpretação (RICOEUR, 1990, p. 30 e 32).

Precisamente, é a abertura que nos joga no mundo, aquilo que nos dota de existência. Essa noção de ser-no-mundo nomeia a essência desta existência diferenciada de que somos portadores (HEIDEGGER, 1991), em seu aspecto fático,

não mais estéril como um sujeito do conhecimento que se aparta da realidade. É deste modo que a ultrapassagem da metafísica, em seu modelo dual, pode permitir um vislumbre do ser, onde possamos superar a objetivação dos entes como os únicos formadores de nossos horizontes investigativos.

Partindo disto, a tarefa da fenomenologia, em Heidegger, é a descrição do *Dasein* em suas estruturas ontológicas (GIACOIA, 2013). Devemos perceber que o mundo vem à tona na abertura do *Dasein*. A existência, então, nos expõe à verdade do ser.

Mas o ser – que é o ser? Ser é o que é mesmo. Experimentar isto e dizê-lo é a aprendizagem pela qual deve passar o pensar futuro – não é Deus nem fundamento de mundo. O ser é mais longínquo que qualquer ente e está mais próximo do homem que qualquer ente, seja este uma rocha, um animal, uma obra de arte, seja um anjo de Deus. O ser é o mais próximo. E, contudo, a proximidade permanece para o homem a mais distante. O homem atém-se primeiro e para sempre apenas ao ente. Quando, porém, o pensar representa o ente enquanto ente, refere-se, certamente, ao ser; todavia, pensa, na verdade, constantemente, apenas o ente como tal, e precisamente não é jamais o ser como tal. A “questão do ser” permanece sempre a questão do ente. A questão do ser não é aquilo que designa esta falaciosa expressão: a pergunta acerca do ser. A filosofia segue, também, constantemente na esteira da representação metafísica. Ela pensa, partindo do ente e para ele se dirigindo, na passagem pela mediação de um olhar para o ser. Pois na luz do ser está situado cada ponto de partida do ente e cada retorno a ele (HEIDEGGER, 1991, p. 16).

Com esta consideração de Heidegger, apreendemos que ao mesmo tempo que o ser se encontra próximo de nós, por fazer parte de nossa existência, ele está longe devido ao distanciamento provocado pelo fato de que historicamente, a metafísica ignorou esta questão. Nesta conjuntura, é importante ser enfatizado que por mais crítico que Heidegger seja acerca deste panorama instaurado pela filosofia ocidental, também ressalta que o esquecimento do ser é um traço constitutivo do mesmo, que se baseia na dinâmica inerente ao *Dasein*.

Isto porque existem formas específicas através das quais o *Dasein* se relaciona com o seu entorno. Uma delas é o relacionamento recém descrito, cognitivo, que pressupõe um diálogo entre sujeito e objeto. Outro, que será abordado em seguida, consiste no trato ou lida cotidiana, de natureza pragmática (GIACOIA, 2013).

O mundo nos fornece amplas possibilidades existenciais, e lançado no *aí*, o *Dasein* passa por um movimento de determinação que caracteriza sua relação com a facticidade sedimentada. A questão do esquecimento do ser se dá, pois, submerso

neste mundo, o *Dasein* comumente se confunde ao se deixar levar pelas orientações correntes da cotidianidade. Ele inclina-se à perda de suas potencialidades de jogar o jogo existencial do ser para ser absorvido pelo cotidiano. “De início e na maioria das vezes, na cotidianidade de nosso *Dasein*, deixamos muito mais o ente se aproximar de nós em uma estranha indistinção e ser um ente simplesmente dado” (HEIDEGGER, 2006, p. 315).

Em sua transcendência do indivíduo em direção às coisas, o *Dasein* pode ser marcado por dois momentos. Primeiramente, em um estado de contingência, ele é um projeto pronto para lançar-se, aberto às potencialidades de compreensão do ser, em sua mais rica multiplicidade. Depois, já exposto ao cotidiano, dominado pelos entes que ocupam o mundo de modo espaço-temporal, ele tende a se limitar. Como vimos, quando nos dirigimos aos entes, como na ciência, na técnica, na lógica ou na metafísica, visamos objetos cujo sentido ou significação está cerrado em conceitos, uma compreensão previamente instituída e universal. Por conseguinte, estamos lidando com conhecimentos pré-estabelecidos e pensamentos prontos que nos afastam do ser (CASANOVA, 2009). Não que não sejamos sensíveis à multiplicidade de conteúdos assumida pelos entes, mas, segundo Heidegger, eles tendem a se manifestar de forma homogênea, se presentificam na compreensão de dados em uma multiplicidade indistinta. Daí, lidamos com eles em meio à certa automaticidade, com facilidade e comodismo. Não ocorre um despertar de uma relação fundamental entre o ser humano e o ente (HEIDEGGER, 2006).

Na relação com o que se toma como dado, tudo o que está ao nosso redor é visto sob uma funcionalidade específica, como um utensílio a ser manuseado. O banco é algo para se sentar, a caneta, para se escrever, e o piano, para se tocar. Eles são assim vistos porque, caracterizados como ferramentas, se inserem em um sistema de referências, ou contexto conjuntural – em suma, as situações que nos familiarizam com elas dentro deste complexo utensiliar (VAYSSE, 2002), como estarem dispostos dentro de uma sala de aula, em uma escola de música, por exemplo. Nascermos e crescermos vendo os bancos, canetas e pianos sendo tratados desta forma. Se os objetos ao meu redor são vistos como meras ferramentas, “algo para...”, estou lidando com ele de forma vaga, pois a faceta de instrumento é só uma das inúmeras possibilidades de mostraçãõ dele (NUNES, 2000). Posto isto, verifica-se que é deste modo que o *Dasein*, enquanto um projeto de possibilitaçãõ de inúmeras possibilidades, se delimita frente ao ser, independente

de suas múltiplas significações. Por mais que isto tudo desconsidere a importância da busca pelo ser, a vida cotidiana é um processo imprescindível para o ser humano no seu dia-a-dia. Olhar as coisas como ferramentas é útil para alcançarmos os menores feitos do nosso cotidiano. Apesar de reduzir o projeto existencial a uma relação empobrecida e compreensivelmente irrefletida para com as coisas, é prática, necessária, e ainda, constitutiva do *Dasein*. Como veremos adiante, não poderia ser diferente.

Diante desta particularidade do *Dasein*, é possível percebermos a necessidade de uma postura filosófica para que ele saia dessa esfera fornecida pela mediocridade cotidiana. “Ser” no “aí” pode significar, para além de apreensões rasteiras do mundo pautadas no que é, uma busca de si mesmo e do que *pode ser* (NUNES, 2000). Heidegger, nesse sentido, chama atenção para o fato de que “a esta transformação do ser humano exigida com todo passo filosófico, porém, contrapõe-se o entendimento vulgar por causa de uma comodidade natural, que se funda no que Kant chamou certa vez de ‘nódoa negra’ na natureza humana” (2006, p. 334). Uma comodidade inerente nos leva a tratar o mundo como um dado ao qual poderíamos facilmente constatar e nos referir. Porém não precisamos necessariamente lidar com ele desta forma. Heidegger enfatiza que a história da tradição filosófica ocidental, por exemplo, poderia ter ocorrido de forma diferente, mas se deu da forma que se deu porque estamos sempre inclinados a seguir o caminho no sentido errado. De todo modo, a filosofia só poderá mudar mediante esta transformação do ser humano (Idem), que o faça lançar mão do *Dasein* com o objetivo de explicitar o ser em uma investigação fenomenológica.

Heidegger trabalha a ontologia fundamental em sua grande obra, *Ser e Tempo* de 1927, sobre estes aspectos. No geral, vimos qual a necessidade da desconstrução da metafísica e a relevância do estudo da diferença ontológica, bem como das especificidades do *Dasein*, para tentarmos alcançar o que determina o ser como tal, em sua amplitude.

1.2 Viragem

Depois de 1927, o filósofo empreendeu uma revisão de seu próprio trabalho. É precisamente nos meados da década de 1930 que a análise de Heidegger se

desloca para a investigação da verdade e da linguagem, ao passo que a análise das estruturas do *Dasein* entram em suspensão (STEINER, 1987). Isto significa que Heidegger partirá de elementos diferentes para analisar as mesmas questões e problemas norteadores de sua filosofia. Sobre isto, Giacoia (2013) afirma ainda que alguns pesquisadores consideram que ocorre uma ruptura com o trabalho desenvolvido em *Ser e Tempo*, e outros, veem mesmo um aprofundamento dele, no intuito de complementar suas proposições originais.

À parte disso, frente ao redimensionamento do *Dasein* em sua filosofia, agora ele toma como base o próprio ser para efetuar suas investigações, em vista de uma linguagem que o desvela, e ainda, considerando a história como um campo deste desvelamento (Idem). Vê-se, desta forma, que em um outro direcionamento, Heidegger mantém seu caminho, na continuidade à pretensão de se criar uma abordagem pós-metafísica, que preserve a abertura do ser.

Segundo Casanova (2009, p. 162), em síntese, ocorre uma “passagem do projeto da ontologia fundamental para a concepção da história do ser”. Isto implica dizer que o *Dasein* não será mais tomado como o ente central de compreensão deste ser: agora ele, enquanto ente, responderá à determinação de acontecimentos históricos específicos que o requisitam de modo particular, uma vez que a história guarda uma dinâmica própria de velamento e desvelamento, a qual detalharemos adiante. Partindo desta ideia, se acredita que no interior de cada momento histórico, haja a indicação de um movimento do ente na totalidade, ao qual o *Dasein* acompanha e responde.

É importante ressaltar que esta referida noção de história, devemos entender no sentido de *Geschichte*, a dizer, o que designa um acontecer adventício, remete ao acontecimento apropriador (*Ereignis*), permeado por eventos singulares que configuram o sentido de uma era do mundo. Nesta apreensão, a história não assume sua forma sob o tempo cronológico dos calendários e relógios, e sim responde a uma temporalização do ser e do movimento de sua verdade, conforme foi pontuado. Consequentemente, “os entes são, existem (*es gibt Seiendes*), são ao modo de envios do ser, sempre no horizonte temporal de um acontecimento apropriador, como a essência metafísica da técnica moderna, por exemplo” (GIACOIA, 2013, p. 94 e 95).

Dito isto, as reflexões de Heidegger passam a gravitar em torno da relação entre o *Dasein* e a historicidade, assim como do que intermedia esse diálogo, pois aí

encontraremos as vias de acesso ao ser. Logo, é necessário promover um olhar atento para aquilo que funda o acontecimento histórico – ou seja, para o que se faz disponível para viabilizar tal acontecimento, tornando-o manifesto ou resguardando-o. Em meio aos agentes que contribuem neste processo, está a importância da arte, da linguagem e da palavra dos poetas, como aquilo que funda e abre ser (CASANOVA, 2009). Pois sendo agora fundamental se direcionar ao acontecimento apropriador, devemos nos voltar precisamente para o seu significado de *er-äugen*: o que torna os entes visíveis (GIACOIA, 2013). E a linguagem, sendo *lógos* (λόγος), é desvelamento, e a poesia o seu próprio acontecimento apropriador.

Claramente, a viragem abarca um panorama muito mais complexo do que foi aqui exposto, mas por ora, saber o ponto mais crucial no qual a transição do pensamento de Heidegger se dá será o suficiente para o prosseguimento deste trabalho.

1.3 Linguagem e Técnica

Para dar lugar à investigação da linguagem na filosofia heideggeriana, precisamos retomar a noção de *phýsis*, da forma como ela se encontra presente entre os pensadores gregos da Antiguidade. *Phýsis*, conforme explicado, é a experiência do ser humano de sua existência na vigência auto-instauradora do ente em sua totalidade. Daí, podemos apreender tanto a ideia do ente enquanto ente, quanto do ser, enquanto essencialidade do ente.

O ser humano carrega consigo seu próprio entendimento do que é a *phýsis* e, nas circunstâncias que são inerentes à sua vida, ele a enuncia a partir de sua compreensão. Nesta enunciação, os entes são abertos pela fala, pelo *lógos* em si. Dito de outra forma, isto significa que *phýsis* é a vigência do vigente e sua essencialidade, ao passo que *lógos* é a palavra que retira esta vigência do velamento, que a torna manifesta. Com isso, no pensamento grego, a enunciação da *phýsis* se dá pelo *lógos*, ou seja, os entes se tornam manifestos por meio do discurso. O ser humano produz enunciados sobre a totalidade vigente como parte integrante dela (HEIDEGGER, 2006).

A enunciação comporta aquilo que se tornou aberto pelo dizer. Por isso, para Heidegger, o *lógos* é fundamental no sentido daquilo que nos faz ver, no que torna

os entes manifestos. Originariamente, *lógos* corresponde àquilo que mostra – fala ou discurso – e só derivadamente, no contexto que privilegia o pensamento técnico e lógico, dirá respeito à razão (VAYSSE, 2002). Por este motivo, torna-se relevante no âmbito de uma investigação fenomenológica, porque revela-se em um ato de comunicação que nos diferencia dos animais, designando-nos como “criaturas da linguagem”, munidas da habilidade de falar e de confeccionar palavras. Diante deste fato, a linguagem é uma forma elementar de abertura do ser humano como ser-no-mundo, que ocupando o lugar de elemento central do *Dasein*, nos dá a capacidade de conhecer (HEIDEGGER, 1999).

Deste modo, Heidegger aponta que se espera que, na forma com a qual os entes são enunciados, seja mantido um caráter verdadeiro. Por mais óbvio que isto pareça, já que estamos construindo um discurso acerca de nosso entorno, é preciso compreendermos que a “verdade” com a qual se enuncia não se opõe ao que é falso ou errado. Mais uma vez, aí habita a necessidade de se buscar originariamente o sentido das palavras: verdade, aqui, se entende como *alétheia* (αλήθεια). Diferente da concepção mais difundida, que equipara a palavra à ideia de retidão, plenitude ou até beleza, em uma analogia ao sentido da expressão dado pelos gregos, a verdade da *phýsis* em Heidegger implica em uma designação que carrega consigo uma essência dupla, positiva e simultaneamente negativa. Ela corresponde ao que não está velado. “A verdade é entendida pelos gregos como uma presa, que precisa ser arrancada ao velamento em uma discussão, na qual a *phýsis* tem a tendência justamente a se esconder-se” (HEIDEGGER, 2006, p. 36).

Observamos, então, que a verdade enquanto *alétheia* se dá em um movimento de captura do que se esconde, que para ser efetuado, necessita do engajamento do ser humano e da mobilização do *Dasein*. Assim, por meio da linguagem, ente e indivíduo se conectam, porque o *lógos*, a palavra, retira o ente do velamento – o dizer traz os entes à efetividade, manifestando-os. Mas, o que Heidegger visa precisamente no *lógos* é a experiência grega antiga da linguagem em que, diferente do que se possa crer, não é o ser humano que a fala, quando sim, a linguagem fala através dele. Analogamente, não é o ser humano que determina o ser, é o ser que, via linguagem, revela-se para e no ser humano (STEINER, 1987). Diante deste papel, a linguagem é, para Heidegger, “a casa do ser”, porque pode trazer a verdade ao mundo em seu dizer, como uma forma de alcançar a autenticidade no processo de desvelamento do ente. Aí o ser humano, na sua

abertura, se vê frente à possibilidade de corresponder-se com o ser através da linguagem.

Por isso, trata-se de pensar a essência da linguagem a partir da correspondência ao ser enquanto correspondência, o que quer dizer, como habitação da essência do homem. O homem, porém, não é apenas um ser vivo, pois, ao lado de outras faculdades, também possui a linguagem. Ao contrário, a linguagem é a casa do ser; nela morando, o homem existe enquanto pertence à verdade do ser, protegendo-a (HEIDEGGER, 1991, p. 18).

Apesar de já estar presente em *Ser em Tempo* no papel de uma das fundações do *Dasein*, na segunda fase do pensamento de Heidegger, a linguagem ganha destaque fora da metafísica como um lugar para a possibilidade da manifestação do ser em seu *aí*. Mais adiante falaremos melhor do movimento pelo qual a linguagem fala através do ser humano e encontra sua autenticidade na poesia. Primeiramente, revelaremos a forma como ela pode se tornar uma mera rede de referências correspondentes ao pensamento técnico/lógico.

Ao passo em que a *alétheia* se faz em um movimento entre o que está escondido e o que se revela, em um velamento cujo desvelamento deve ser conquistado, observamos a forma como o ocultar-se junto à verdade se torna um processo intrínseco. Nos remetemos, desse modo, ao traço constitutivo de esquecimento do ser referente à dinâmica do *Dasein*, anteriormente mencionada. É fato que o ser nunca pode ser revelado em sua totalidade. Apesar do *Dasein* compreender o ser irrefletidamente e ter a possibilidade de levantar questões existenciais pertinentes a ele, como vimos, ele sempre se definirá por este limiar, um movimento contínuo em que é descoberto ao mesmo tempo que é encoberto, já que o ser é indefinível, fugaz. Este encobrimento, ou mesmo esquecimento referente à negatividade presente na noção da *alétheia* é o que Heidegger designa como uma condição de errância, própria à verdade. Pautada nesta mesma dinâmica, “devido ao seu vínculo existencial, a estrutura constitutiva da fala segue o mesmo movimento oscilatório daquele a quem constitui, ora mantendo-se na claridade da abertura, ora decaindo para a objetivação alienadora” (NUNES, 2000, p. 110).

Foi mencionado que a supremacia da metafísica e a vigência da técnica em nossa sociedade são reflexos de nossa condição errante. Por isso, também, no nosso histórico de velamento, o pensar que pode corresponder-se com o ser se

aparta da genuína experiência da linguagem, deixando de ser um pensar, pois para Heidegger,

O pensar consoma a relação do ser com a essência do homem. O pensar não produz nem efetua esta relação. Ele apenas a oferece ao ser, como aquilo que a ele próprio foi confiado pelo ser. Esta oferta consiste no fato de, no pensar, o ser ter acesso à linguagem (HEIDEGGER, 1991, p. 1).

A fim de atingirmos a possibilidade de oscilar entre o velamento que nos é próprio e o pensamento que dialoga languageiramente com o ser, precisamos então nos distanciar da cotidianidade que se encontra submersa em referências tecnicistas.

Para compreender a interpretação técnica do pensar, nos remeteremos novamente ao cenário grego. No período de Platão e Aristóteles, o pensar é tido como *tékne* (τέχνη), que se conecta com o sentido de uma reflexão ou conhecimento a serviço do produzir. Este produzir revela uma similaridade com o termo alemão *herstellen*, “fazer levantar”, “vir para aqui”, que pressupõe trazer algo para sua manifestação. Assim, o referido conhecimento se fundamenta na abertura do ente, porque a técnica, em sua experiência grega, torna manifesto o que anteriormente não era dado como presente (HEIDEGGER, 1995). Nesta análise heideggeriana, a *tékne* não se relaciona com o fabricar, e sim consiste em uma experiência do saber.

Partindo disto vemos que, originariamente, a técnica é uma modalidade do desocultar, porque estando aliada à ideia de produção, pode desocultar o ente, trazer o não vigente para a vigência através da atividade mais própria concernente ao *Dasein*, que é abrir-se para o mundo. Enquanto o que foi tornado acessível, a técnica pode igualmente ser considerada como modo da *alétheia* pelo qual o ente pode se ver manifesto.

Na contemporaneidade, porém, o pensamento se vê aprisionado na perspectiva de uma especulação teórica. Como consequência disto, afora a experiência grega, a técnica comumente é entendida a partir da noção de um meio para alcançar determinado fim. Como veremos, ela é mais do que isso, e produz reflexos mais graves em nossa sociedade.

Em seu desenvolvimento histórico, para Heidegger, a técnica se vê marcada por duas fases: primeiro, a que se refere à passagem do artesanato e da manufatura às máquinas de motor, e em seguida, à introdução da automação e cibernética. Resumidamente, em sua forma atual, ela pode se configurar pelo conjunto de

máquinas, aparelhos ou ferramentas disponíveis, pode se encontrar na produção que precede projetos ou cálculos, ou ainda, na co-pertença entre produtos e seres humanos que trabalham na instalação, manutenção ou vigilância das máquinas e aparelhos (HEIDEGGER, 1995). Adentrando esta conjuntura, Heidegger aprofunda-se e a considera em um aspecto diverso e muito mais intenso.

A ciência moderna estabeleceu que somente objetos calculáveis podem ser tomados como entes quando, em seus estudos, o pai da física quântica, Max Planck, proclamou: “real (*wirklich*) é aquilo que pode ser medido”. Aliado a isto, nossas formas de conhecer o mundo parecem estar necessariamente condicionadas ao primado do método, que geralmente força o mundo a obedecer regras. Contradições não são toleradas nas investigações científicas, e por isso, a natureza se vê diante da obrigação de dar respostas segundo relações determinadas, em uma objetividade calculável. Isto revela que a técnica se impõe sobre a natureza, fazendo com que ela seja um mero meio de produção e captação de recursos a serem armazenados e controlados, à sua disposição (Ibidem, p. 25 e 26).

Hoje, a natureza, frente à ânsia desenfreada de nossa sociedade por desenvolvimento, é em grande parte vista como uma fonte de matérias primas que são usadas para a geração de energia ou fabricação de produtos a serem comercializados. O rio serve para pôr as hidrelétricas em funcionamento, o vento roda os aerogeradores, a terra é reserva de minérios. Em sua vigência extrema, dada a continuidade com que esta visão tem suportado o nosso modo de vida, a técnica faz com que a geração de energia torne-se a razão de ser do rio, “é o rio que está construído na hidrelétrica” (HEIDEGGER, 2002, p. 57), por ser algo imprescindível para a sobrevivência humana. Tudo se torna sistematicamente um recurso a serviço de nossas necessidades crescentes, parte de um ciclo constante de produção. O que se põe em questão agora é a técnica como necessidade da manutenção deste processo de exploração para que os recursos não acabem, e não apenas a perspectiva de um meio para se alcançar um fim. Por isso na experiência moderna, a técnica segue sendo um desvelamento, mas somente trazendo à luz os recursos enquanto reserva. Nestas circunstâncias, o ente como um recurso perde sua potencialidade de acontecimento de coligação entre o ser humano e o ser. Esta perspectiva finda por nos afastar do ser das coisas, descartando a verdadeira essência do pensar, que é coligar o ser humano ao ser.

A problematização da técnica faz coro ao que foi explicado acerca da necessidade de um fim da metafísica. Se a metafísica é o privilégio do ente em detrimento do ser, na era moderna esta degradação da filosofia encontra o seu auge. O sujeito racional, que já tinha sido alocado no patamar de senhor do conhecimento, também se põe no lugar de criador e dominador das máquinas, a quem o mundo se coloca a serviço. A emergência e consolidação da supremacia da técnica pode assim ser seguramente considerada como fundada nos pilares de um racionalismo que emerge desde a Antiguidade, quando Aristóteles decretou a primazia da vida teórica, passando pelo Iluminismo e findando no estabelecimento da ciência como um método privilegiado de acesso ao mundo. Nesta condição, o conhecimento tecnocientífico evolui, e ocorre uma eclosão de dispositivos tecnológicos em nosso cotidiano.

O ser humano, como o principal agente e criador dos meios da extração de recursos, tem a ilusória sensação de que a técnica está sob o seu domínio. Todavia, submerso nesta realidade que se encontra sob os imperativos da ciência e da modernidade, o próprio ser humano é determinado e requisitado pela técnica como utilitário dela, para ir ao encontro da natureza em uma visão já instituída, de objeto ou fonte de recursos.

Se, portanto, o homem, pesquisando e observando, persegue a natureza como uma região do seu representar, então ele mesmo já é convocado por um modo de desocultação que o desafia a ir ao encontro da natureza como um objeto de pesquisa, até que também o objeto desapareça na condição de estoque subsistente, desprovido de objeto. Assim, a técnica moderna, enquanto desabrigar que requer, não é um mero fazer humano (...) (HEIDEGGER, 2002, p. 65).

Diante desta questão, para Heidegger, a técnica que se apresenta apoiada na ciência moderna se diferencia de todo restante do panorama histórico. Resumidamente, quando o ser humano acredita que a técnica é um meio para fins, não atinge o que é próprio dela, e não vê que ele não decide seu querer sobre agir em conformidade com o ciclo de exploração. Ele apenas a obedece, refém e submisso, pois a soberania da técnica é alienante. Em verdade, para Heidegger, ele mesmo se tornou elemento de reserva. Presenciamos um processo de instrumentalização da natureza, do cotidiano, da linguagem, do próprio ser humano, e de tudo mais que concerne ao seu entorno.

Inseridos nesta conjuntura adversa dominada pela técnica, retomaremos o pensamento acerca da linguagem. Foi constatado que em nosso cotidiano, impera

uma forma de linguagem que não diz respeito à anteriormente citada dinâmica de desvelamento do ser, porque ela, tanto quanto o ser humano, encontram-se submetidos à instauração do contexto moderno.

Em sua perspectiva mais digna, “a língua permite ao homem ser este ser vivente que ele é, enquanto homem” (HEIDEGGER, 1995, p. 30), pois, fundamentação de nosso jogar-se no mundo, a linguagem assume a forma de um dos elementos fundadores do *Dasein*. Contudo, submetida à técnica, ela pode apartar-se de sua correspondência com o ser para se ver afeita à mundanidade da vida cotidiana. Ou seja, no dia a dia, ela comumente se distancia do pensamento elevado, sob uma determinação familiar que elimina a experiência originária do *lógos*. Isto ocorre no momento em que a linguagem é vista como uma simples forma do ser humano remeter-se a certos objetos.

A palavra é basilar para a realização de nossas tarefas cotidianas. Contamos histórias, falamos uns com os outros, escrevemos e-mails, trocamos mensagens em nosso celular, ouvimos as informações transmitidas pela televisão. Nestas situações e em muitas outras, a linguagem atua como uma espécie de ordenadora do mundo circundante, permitindo que realizemos múltiplas atividades as quais, sem ela, não seriam possíveis. É importante ressaltar que no papel de organizadora de nosso entorno, ela se torna signo, que é o utensílio responsável por concatenar o esquema referencial inerente à mundanidade no qual ele mesmo se insere, diferenciando-se dos demais utensílios. Todavia a linguagem não se faz uma ferramenta pelas propriedades que possui, mas antes em vista da própria rede de referências que ordena e que indica a utilidade de cada coisa posta como “algo para...”, típica da constante inclinação à errância do *Dasein* (VAYSSE, 2002).

Equiparada à relação do ser humano com as ferramentas, o signo visa os entes como simplesmente dados, e não carrega mais consigo a capacidade diferenciada de tornar manifesto, de trazer à vigência o não-vigente. Com isso, ela somente designa, referencia, e não mostra, no sentido de deixar aparecer. A cisão entre estas duas formas da palavra atuar remonta aos estoicos, momento em que o signo surge visando certa designação a partir da orientação de determinado objeto pela imposição de um outro elemento. Assim, cria-se um esquema de referências. Esta alteração, a seu turno, também está conectada com a transformação na noção da verdade, que perde seu sentido de *alétheia* para representar a exatidão, o belo em conformidade com os ideais aristotélicos-platônicos (HEIDEGGER, 2015).

Entendida como apenas signo, a palavra irá ser operada em um sistema de referencialidade que elimina potenciais possibilidades de significação, e trabalhará em cima do que se é, puramente. Isto faz com que, em grande parte, o *Dasein* atue no mundo de forma comodista, limitando o projetar do seu projeto ao aquiescer à familiaridade. Do seu patamar de desveladora, a linguagem passa a submergir em modelos interpretativos que, no lugar de gerarem uma experiência, se reduzem à uma série de informações. Tendo a palavra se tornado um signo, o signo é tomado como um utensílio dentro de uma cadeia de referências que perpetuam seu modo cotidiano de operação. É assim que, na lida cotidiana, ela estabelece o comércio com as ferramentas que nos cercam.

Neste âmbito de investigação, conforme Heidegger, se estabelecem os conceitos e apreensões precisas que permeiam as ciências e a metafísica.

A linguagem, sob o domínio da metafísica moderna da subjetividade, se extravia, quase irresistivelmente do seu elemento. A linguagem recusa-nos ainda sua essência: isto é, que ela é a casa da verdade do ser. A linguagem abandona-se, ao contrário, ao nosso puro querer e à nossa atividade como um instrumento de dominação sobre o ente. Este próprio ente aparece como efetivamente real, no sistema de atuação de causa e efeito. Abordamos o ente como o efetivamente real, tanto quanto calculamos e agimos, como quando procedemos cientificamente e filosofamos com explicações e fundamentações (HEIDEGGER, 1991, p. 5 e 6)

Portanto, os nossos hábitos de lida para com a linguagem se encontram submetidos à degradação das circunstâncias impostas pelo conhecimento metafísico e tecnocientífico. A “destruição” de uma história de esquecimento do ser abrange uma superação desta forma de discurso, já que em sua utilização, ao mesmo tempo que a linguagem é a possibilidade de alcançar a verdade, também representa um grande perigo.

Do que se trata, efetivamente, este perigo, para Heidegger? Ao debruçar-se sobre as poesias do poeta Friedrich Hölderlin, como um expoente do que seria uma pura experiência da linguagem, destacou este fragmento:

(...) E por isso foi outorgado ao Homem o mais perigoso de todos os bens, a língua, para que ele, criando, destruindo e afundando-se, e regressando à que vive eternamente, à Mestra e Mãe, dê testemunho do que herdou, do que aprendeu com ela, que é o mais divino que ela possui, o amor que tudo conserva (HEIDEGGER, 2004, p. 63).

Nesta passagem, Heidegger intenciona enfatizar que na medida própria à língua de se manifestar como um meio de correspondência com o ser, ela vive

simultaneamente e constantemente em um risco originário, produzido por ela mesma. No desvelar do ente, reside a possibilitação da ameaça da sua autenticidade na errância. Uma decaída desta natureza é o que faz com que ela – corriqueiramente, conforme temos aqui explicado – ao tornar o ente manifesto, tome o ente pelo ser, transforme a palavra originária em item vulgar, errante. Esta essência corrupta não pode ser eliminada. Por conseguinte, ao mesmo tempo que a linguagem cria a possibilidade mais autêntica de aproximar-se do ser, vive na eminência de uma degradação, no limiar da possibilidade de se perder no falatório cotidiano.

Foi com base neste perigo que vimos a filosofia ocidental e a ciência se concentrarem no estudo dos entes em seu caráter de coisa dada. Em vista disto, os enunciados e conceitos tornam-se o alicerce das suas proposições categóricas acerca do mundo, sendo a forma enunciativa o tipo de proposição mais elementar no interior da assunção de uma atitude que ignora a diferença ontológica, pois enxerga o ente na sua generalidade (HEIDEGGER, 2006). Estes campos do conhecimento não possuem acesso à essência da linguagem como um dar-se do *lógos* que convoca o ser. Em oposição a isto, na obra de Heidegger, não vemos a articulação de uma linguagem meramente designativa e conceitual, e sim que se move em favor da mostraçã dos fenômenos por eles apontados. Aí reside grande parte da dificuldade na leitura do seu texto.

O fato em si de o ser ter adquirido uma interpretação de presença ao longo da história é resultado de uma exaustão da linguagem pautada no racionalismo do discurso, da necessidade deste se fazer coerente sem deixar margens para refutações (STEINER, 1987). A gramática é neste caso a amálgama que promove banalização da palavra e o esquecimento do ser, porque sempre trabalha em cima de construções prévias no intuito de alcançar metas de sentido.

No momento em que vivemos, estamos saturados de conjecturas lógicas, nos afundamos em asserções óbvias que eliminam a oportunidade de um vislumbre das potencialidades que a significação, em sua riqueza, pode nos prover nos termos do acesso ao ser. Rejeitamos qualquer fala fragmentária, qualquer ambiguidade, ou até a plurivocidade, em nome da busca por precisão e significados unívocos que seriam dignos da *ratio*, de certo modo de pensar. Ora, o pensar em sua essência nunca se encontrou mais apartado de nós. O ser é mais amplo do que qualquer ente, não se encaixa em restrições conceituais. Heidegger assim considera que a assunção de

obviedades pelo *Dasein* é o inimigo mais mortal da filosofia, porque nos distancia do ser (HEIDEGGER, 2006).

Retrospectivamente, vimos que a linguagem tem a capacidade de mostrar, no sentido de fazer ver, aquilo de que fala o discurso. Efetivamente, através do *lógos*, é ela quem torna os entes manifestos, enquanto uma expressão da verdade no sentido da *alétheia*, que possibilita uma correspondência com o ser. Porém, como uma propriedade concernente ao *Dasein*, está sujeita à errância, e logo, à dominação da técnica. Por isso ela decai em esquemas de signos que apenas representam aquilo que o ser humano, em seu patamar de animal racional, quer referenciar.

Na rejeição que concerne à instrumentalização dos entes no cotidiano, Heidegger não sugere que saíamos da nossa condição humana em direção a uma postura filosófica distante da realidade. Ele nos chama para uma abertura a uma experiência originária a partir do lugar que já ocupamos em nossas existências, daqueles que carregam consigo a possibilidade de vislumbrar a verdade do ser (STEINER, 1987). Para tanto, precisamos nos fazer atentos ao chamado da linguagem. Não a linguagem que nos serve como representação da realidade objetiva e se reduz às informações ordinárias, quando sim a linguagem cuja palavra é capaz de romper com a inebriante sedimentação da fala cotidiana. Ao seu turno, o sentido desta linguagem autêntica deve ser recebido pelo ser humano, e não criado por ele. A forma mais autêntica do exercício da língua, apta a tal ação, se realiza no poema, no poeitar.

1.4 O Encontro da Linguagem com a Poesia

Jogo inocente com as palavras, o exercício da poesia é a mais perigosa das ocupações, porque, mexendo com a linguagem, mexe com a abertura e seu velamento, com a verdade e não verdade (NUNES, 2000, p. 115).

Um pensar que caminha na direção da experiência poética carrega consigo a possibilidade de presenciar o dar-se da verdade do ser. Para retomarmos o direcionamento correto frente a esta questão que fora relegada ao esquecimento, precisamos que os nossos passos nos aproximem da linguagem em sua essência, em uma apreensão fenomenológica que fará deste percurso um acontecimento.

Nos termos desta jornada, o *Dasein*, a despeito da situação pertinente à vida cotidiana, revela-se passível de processos de singularização que permitem que o ser, apesar de historicamente negligenciado, seja entrevisto em seu movimento de velamento-desvelamento, em sua verdade diante de um acontecimento apropriativo. A linguagem poética é uma das formas de suscitar este processo. Poesia esta que ultrapassa a literatura no sentido restrito, ou à sistematização acadêmica de obras e sua transmissão/recepção. Refere-se a um dizer poético fundador, capaz de evidenciar nossas dimensões existenciais. Por ela singularizado, o *Dasein* tem a oportunidade de sair da latência que marca a sua decaída, a errância, para atender à sua designação mais íntima, a busca de si mesmo, que nada mais é do que voltar-se para o ser.

Respondendo a uma condição diferenciada em seu papel de desveladora, a linguagem se torna, metaforicamente, a clareira na qual a essência dos entes se expõem para o *Dasein*. É por isso que, para Heidegger

A linguagem é a casa do ser. Nesta habitação do ser, mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardas desta habitação. A guarda que exercem é o consumir a manifestação do ser, na medida em que a levam à linguagem e nela a conservam (HEIDEGGER, 1991, p. 1).

Nesta famosa passagem, o filósofo expressa como a linguagem se aloca enquanto campo de manifestação do ser, como já vimos e reforçamos aqui. Porém, mais do que isso, ele assinala o ser humano como morador desta casa, em vista da constituição existencial do *Dasein* que lhe dá acesso ao ser. Por isso, os pensadores e os poetas – aqueles que portam a capacidade de cindir com os hábitos mundanos e elevar a linguagem ao seu uso mais autêntico – são os guardas desta morada. Na poesia somos então convidados a perceber a manifestação real da linguagem, pois ela é a abertura do mundo deserdado pela tradição metafísica, no seu desocultar do ente que permite a instalação do ser pela palavra (VAYSSE, 2002). Mas o que ela, a poesia, tem de tão próprio e revelador?

No segundo momento do pensamento heideggeriano, a obra de arte emerge como um elemento fundamental. Em seu caminho de criação, o artista adentra uma jornada que vai do ôntico ao ontológico, e por sua vez, o ser humano, ao fruir a obra, repete este caminho (NUNES, 2000). Aí neste percurso se dá um espaço em que a verdade como *alétheia* acontece, no vislumbre e ocultação do sentido da obra. Paralelamente, se em Heidegger a fala é uma forma privilegiada de nosso ser-no-

mundo, capaz de experimentar a *alétheia*, a poesia emerge enquanto espaço privilegiado de manifestação da linguagem. Ela é clareira que ilumina o ser que chega até ela, e que se dirige continuamente a ela. Para se dar desta forma, a fala da linguagem poética deve pôr em ação um dizer que difere da palavra do cotidiano, porque nele, ela é cerrada, têm seu significado estabelecido e diz o que já foi dito. No poetizar, o poeta deve dizer novamente o mundo, para que apareça o que estava apercebido na multiplicidade de significações disponíveis (HEIDEGGER, 1995).

Desta forma, em sua peculiaridade, a poesia fala *ao* ser humano, em vez de ser falada *por* ele. Isto não destitui o ser humano do seu caráter de ser dotado de fala, somente atinge uma utilização da palavra onde esta deixa de se subordinar às suas necessidades imediatas de remissão a objetos e significados. Porque assim, a linguagem não designa ou enjaula ideias, mas somente as nomeia, evocando. O evocar, ao seu turno, convocando, nos aproxima das coisas sobre as quais se fala, e difere da intenção de firmar algo diante de nós, submetendo-a ao âmbito das coisas que já se encontram dadas. Nesse sentido, o convocar provoca, e provoca sempre na distância do evocado que está ausente diante de nós.

A fim de esclarecer esta dinâmica concernente ao dizer poético, vamos fazer referência ao um exemplo dado por Heidegger em uma palestra proferida nos anos de 1950 e 1951 para mostrar como pode se dar a evocação. Trata-se do trecho de um poema do artista austríaco Georg Trakl, de quem Heidegger muito admirava o trabalho:

Uma tarde de inverno
 Na janela a neve cai,
 Prolongado soa o sino da tarde.
 Para muitos a mesa está posta
 E a casa bem servida (...)
 (TRAKL apud HEIDEGGER, 2015, p. 12).

As observações que Heidegger faz acerca do poema completo são extensas e iluminadoras no sentido de fazer aparecer a essência da linguagem. Todavia, agora nos deteremos somente no que concerne à ideia de evocação.

Em sua primeira estrofe, ao retratar uma tarde de inverno, o poema evoca as sensações daquele momento: nomeia a neve, o som do sino, o conforto que se traduz por estar bem servido em casa em uma tarde fria. Tudo isso, ao lermos, passa por nós como uma leve evocação em nossos sentidos, sem presentificar as coisas no lugar que estamos porque, efetivamente, apesar de entes estabilizados,

eles estão ausentes. Estes elementos existem apenas na forma de evocação, sem se tornarem presentes. A mesa, a casa e a neve não passam a existir, mas são convidadas a virem até nós, sem, contudo, realizarem este feito. Em seu dizer, a palavra evoca a distância que reside entre nós e aquilo do que o poema fala. Por isso, o nomear poetiza, apenas apresenta sem agarrar a realidade objetiva, diferindo-se da designação que referencia e determina. Posta deste modo, a evocação realiza o chamar das coisas para junto de nós. Este chamar nos aproxima da essência da linguagem.

Em todo caso, Heidegger afirma que a leitura ou escuta de um poema, em seu chamamento, sempre nos põe face ao risco inerente à linguagem – o perigo da utilização da interpretação e de seu significado. Para o filósofo, é como se no cotidiano as palavras tivessem garras, que tentam arrastar a realidade objetiva para junto de si. Desta feita, para nos fazermos atentos à experiência poética, precisamos nos desvencilhar do modo como estamos acostumados a conduzir nossa vida com a palavra, que implica na pretensão de buscar pelo *sentido* do texto, pela sua univocidade, prejudicando-a. O poema, em seu íntimo, sempre será polissêmico.

Acerca deste aspecto, Heidegger cita mais uma poesia de Trakl, com atenção ao caráter assumido pela nomeação das cores:

Oh! a loucura da grande cidade, pois ao entardecer
Árvores estropeadas nos fitam ao longo de muros negros,
De máscara de prata espreita o espírito do mal;...

Prostituta que em gélidos arrepios dá à luz uma criança morta.
Enraivecida a ira de Deus fustiga a fronte do possesso,
Peste purpúrea, fome que quebra olhos verdes
Oh! riso medonho do ouro
(TRAKL apud SCHEIDL, 1985, p. 231)

Em sua observação, o filósofo não vê as cores mencionadas como a designação de uma característica ao material que elas se referem. No poema, não se trata de descrever um muro cuja cor é negra ou olhos simplesmente verdes. Isto seria um dizer vulgarmente técnico. A mensagem do poeta para a qual Heidegger quer nos despertar trata de evocarmos, por exemplo, o negro como o encobrir soturno do abrigo da obscuridade, a prata como a palidez da morte e o cintilar das estrelas e o verde como o desvigorar e o florescer (HEIDEGGER, 2015).

De início, as palavras podem parecer estar condicionadas a uma mera ambiguidade, contudo, elas comportam uma infinidade de camadas de significações

que podem ser exploradas por nós se estivermos, de fato, pensando poeticamente. Assim, por mais que possamos lançar mão de uma interpretação no momento que nos deparamos com uma poesia, não devemos deixar que ela seja imbuída por um significado estanque. O sentido no poema, tal como o ser em sua *alétheia*, se oculta ao mesmo tempo em que se revela. Qualquer pretensão à precisão recai em um erro, em uma degradação.

O texto poético é onde a essência da linguagem mais pode transparecer. O sentido do texto poético aparece a partir do momento em que o poeta sai de cena. É quando a linguagem fala. Nesse momento, a univocidade vai embora e dá lugar à polissemia. E por que não ao equívoco? Percebamos como é fácil perder-se a caminho da linguagem. Ou achar-se? (EFKEN e SILVA, 2014, p. 239).

Complementarmente a este ponto de vista, trazemos as impressões de Lacoue-Labarthe (1989), que explicita esta característica da poesia ao considerar que nela, a linguagem está sempre traçando o seu próprio caminho, em um processo constante que impossibilita o sentido de se estagnar. Em um processo contínuo, a palavra poética sempre irá expressar ou tentar expressar o brotar dela mesma em suas próprias possibilidades latentes, em seu enigma – no qual a interpretação pode ser entendida como a presa a ser capturada, tal qual experiência grega da *alétheia*. Na positividade de sua apreensão, sempre terá algo oculto, errante, que nos é negado, e aí transita a sua essência.

Ainda, o poema constantemente falará de suas próprias possibilidades enquanto poetizar, pois põe em palavras estados psicológicos não vividos. Isto porque, não raro, os poetas abordam experiências temáticas não vivenciadas, como em Trakl em uma tarde de inverno que nunca aconteceu, ou ainda, o evento de uma prostituta parindo que não fora presenciado. Ele traz para nós a evocação destas situações, a possibilidade de acontecimentos. Para Heidegger (2014), entender que o poetizar deriva de vivências do artista, de uma expressão da alma, ou ainda da cultura, é uma forma demasiadamente banal, e até degradante, de se conceber a essência da poesia, pertinente à vigência da modernidade.

Retomando a perspectiva de Lacoue-Labarthe (1989), sem acontecimento, o poema é o não-ser, ou nada-ser: a falta de referência, uma vez que ele carece de objetivação na realidade. Com isso, apartado das designações inerentes à palavra cotidiana, da necessidade de referencialidade, ele torna-se paradoxal, porque é tão somente a evocação, a proclamação de uma possibilidade que advém da

impossibilidade. O relato poético se encontra fundado no que não ocorreu. Nessa compreensão, a poesia é um *vouloir-rien-dire*, o desejo de falar que, diante da vasta amplitude das significações e da carência de referência no real, recai na experiência da ausência (Idem).

A ideia de ausência tem se repetido vez por outra nesta explanação pois é elementar para Heidegger, em sua compreensão da experiência da linguagem. Em certo sentido, ela se opõe a muitas das noções que caracterizam o quadro histórico estabelecido pela metafísica, como conceito, signo, precisão, racionalismo, esquematismo, fixidez, verdade científica e afins. Nestes domínios, lidar com o incerto, com a ausência no sentido de algo pleno e rico que, todavia, não se encontra circunscrito, é inaceitável. Primeiramente porque, qualquer apreensão de “nada” ou “ausência” costuma normalmente a ser tomada como algo negativo, vazio e obscuro. Em seguida e conseqüentemente, para o contexto técnico, este tratamento recairia em falta de rigor científico, de consistência teórica. Resultados condenáveis. Mas isto se dá porque a ciência está acostumada a lidar com o âmbito dos entes, do que é dado. Tendo, em seus paradigmas de racionalidade, fechado os olhos para o ser, ela não tem a capacidade de experimentar o nada. Por esta razão, também, a própria pergunta pela questão do ser realiza um embate com o nosso entendimento cotidiano, gerando estranhamento nos nossos padrões de lida (STEINER, 1987).

Retomaremos esta discussão mais a fundo no capítulo seguinte, porém, é importante que ela seja brevemente antecipada para compreender a forma como nos aproximamos da essência da linguagem quando presenciamos a ausência da palavra:

Mas onde a linguagem como linguagem vem à palavra? Raramente, lá onde não encontramos a palavra certa para dizer o que nos concerne, o que nos provoca, oprime ou entusiasma. Nesse momento, ficamos sem dizer o que queríamos dizer e assim, sem nos darmos bem conta, a própria linguagem nos toca, muito de longe, por instantes e fugidamente, com o seu vigor (HEIDEGGER, 2015, p. 123).

Na palavra que nos falta, no exato momento em que ela foge do ente e do nosso domínio, é quando podemos experimentar a linguagem dirigindo-se para o ser, para o nada em sua plenitude. Este breve instante abriga a riqueza das significações, um estranhamento que nos constrange porque, acostumados ao tratamento racional das coisas, dirigir-se ao ser nos é algo inusitado. Ante esta

possibilidade, nossa fala se move de seu lugar comum para uma esfera existencial, porque no limite desta experiência, o poeta é afeito com a ausência de qualquer objeto no cerne poema, e libera o dizer das coisas meramente disponíveis para tornar a palavra um pressentimento, uma tensão nas suas próprias possibilidades. Aí a poesia instaura ser.

Esta apreensão da ausência dialoga com mais um poema mencionado por Heidegger, válido de ser trazido para esta pesquisa, pois ele poetiza o próprio dizer poético da palavra, de onde podemos extrair uma melhor compreensão da forma como, vigendo na ausência, ela renuncia ao signo:

A palavra

Milagre da distância e da quimera
Trouxe para a margem de minha terra

Na dureza até a cinzenta norna
Encontrei o nome em sua fonte-borda –

Podendo nisso prendê-lo com peso e decisão
Agora ele brota e brilha na região...

Outrora eu ansiava por boa travessia
Com uma joia delicada e rica,

Depois de longa procura, ela me dá a notícia:
“Assim aqui nada repousa sobre razão profunda”

Nisso de minhas mãos escapou
E minha terra nunca tesouro encontrou...

Triste assim eu aprendi a renunciar:
Nenhuma coisa que seja onde a palavra faltar
(GEORGE apud HEIDEGGER, 2015, p. 174)

Este poema do alemão Stefan George foi citado em conferências realizadas pelo filósofo no ano de 1957 e 1958. Junto à Trakl, Hölderlin e Rainer Maria Rilke, figurou o conjunto de poetas aos quais Heidegger dedicava bastante atenção, em vista da potencialidade de suas poesias de atender à ideia de linguagem enquanto clareira, aquilo que ilumina o ser.

O poema *A Palavra*, como um todo, faz referência à palavra como uma “joia delicada e rica” da qual o ser humano se viu como tendo posse. Almejou prendê-la, controlá-la, e viu-se frustrado diante desta impossibilidade: “aquí nada repousa sobre razão profunda”. E então, o que mais salta à percepção da filosofia heideggeriana é, precisamente, a última estrofe: “triste assim eu aprendi a renunciar: nenhuma coisa

que seja onde a palavra faltar”. Nele, vemos o dar-se de uma relação poética entre a palavra e a coisa. Paradoxalmente, esta relação necessita de um rompimento para ocorrer, romper este que implica no fim das relações referenciais entre a palavra e a coisa, ou melhor, entre a palavra e a estabilização dela em direção a um ente específico. Desta forma o signo é superado. Entretanto, a renúncia à palavra não é o simples calar-se, é a recusa que permanece no dizer e que canta o enigma do poema. A renúncia é, simultaneamente, um sim para o mistério do poema. Neste âmbito, o que o poeta renuncia é a dinâmica de uma correspondência imediata com a palavra, ele apenas deixa a palavra faltar, aceitando o chamado do ser e deixando-se ser tocado pela linguagem. Ao fazer isto, abnega o elemento técnico de seus hábitos em direção a um pensar autêntico. O poeitar foge de uma estabilidade planificadora de sentido para se manifestar como uma configuração turbulenta da linguagem, que nos afeta grandemente.

Baseada nisto, a palavra não deve ser vista como o que sustenta uma relação com a coisa, mas deve ser ela mesma o que sustenta e relaciona a coisa como coisa. Ela deve, em si, promover esta relação enquanto desveladora dos entes e de sua essencialidade no mundo. É como consequência disto que Heidegger enfatiza que a linguagem é que fala o ser humano e não o ser humano que a fala, porque nela habita a possibilidade de “relação de todas as relações”, abrigando e mantendo o mundo que conhecemos (Idem). Nós precisamos da linguagem, mas não somente no seu papel de ordenadora do mundo. Necessitamos dela para fazermos dela uma experiência e, afetados pelo seu dizer, nos dirigirmos a nós mesmos.

Quanto à nossa inserção na poesia, devemos abraçar esta turbulência, para nos movermos em conjunto, abandonando o nosso status de espectadores passivos. “*In truth, the essence of poetry does reside in the fact that it exposes the historical Dasein of human beings to beings as a whole*” (HEIDEGGER, 2014, p. 56)⁴. Numa postura de participação poética, o mundo será a possibilidade de desvelo diante de nós, trazendo luz ao *Dasein* histórico e o contato com o *lógos*. E assim Heidegger prossegue seu pensamento:

Poetizing is itself only that distinctive occurrence within the event of language in whose power the human being stands as historical. Poetizing configures the ground of historical Dasein: language as such constitutes the originary essence of the historical being of humans. We cannot first

⁴ Em verdade, a essência da poesia reside no fato de que ela expõe o *Dasein* histórico dos seres humanos aos entes como um todo (tradução livre da autora).

determine the essence of the being of human beings, and then in addition or after the fact attribute language to them as a gift. Rather, the originary essence of their being is language itself. We can now better comprehend that it is no accident that, in asking the question of who we are, we find ourselves directed to first let ourselves into the dialogue of poetizing. Poetizing and language are not two separate things here; rather, both are the same configuration of the ground of historical being (HEIDEGGER, 2014, p. 62)⁵.

É, finalmente, participando da poesia que podemos criar condições para o reconhecimento do nosso tempo e uma experiência primária de quem nos somos. Na vida cotidiana, ao excluirmos a poética da configuração fundamental do nosso *Dasein*, a questão de quem somos finda cerrada.

Entrementes, tais aspectos fundadores de ser que foram elencados, e que dão à poesia um caráter de manifestação autêntica frente à banalidade do mundo, devem ser entendidos em conjunto com a necessidade de uma disposição fundamental que parte do poeta. Porque é através dela que ele irá definir as possibilidades de instauração do ser no dizer poético, em sua forma de acontecimento: “a voz do dizer tem de estar afinada” (HEIDEGGER, 2004, p. 81).

Em seu curso sobre os hinos de Hölderlin *Germânia* e *O Reno*, de 1934-35, Heidegger (2014) traz à luz o sentido essencial desta disposição fundamental. À parte do que se possa pensar em uma interpretação rasa que toma o ser humano como quem instituído no par “corpo x mente”, ou como um sujeito isolado, confinado à sua subjetividade, as disposições fundamentais não são como emoções de um eu internalizado, psicológico. Apesar de nossa familiaridade com esta primeira ideia, originária da tradição metafísica, é preciso deixar de lado a possibilidade disto ser sobre um sentimento fugidio que define o modo como percebemos a realidade. As disposições são, na verdade, como um determinado humor ou afinação (*Stimmung*) que domina o poeta, e que promove uma certa sintonia do ser na medida em que ele se lança, seja em seus envios para a correspondência com a autenticidade, seja nos desvios próprios à sua ocultação. Deste modo, marca a dimensão poética na qual o ser se funda e se abre.

⁵ Poetar é em si mesmo essa ocorrência distinta no evento da linguagem em cujo poder do ser humano se firma como histórico. Poetar configura o terreno do *Dasein* histórico: linguagem como tal constitui a essência originária do ser histórico dos humanos. Não podemos primeiro determinar a essência do ser dos seres humanos, e depois acrescentar ou depois do fato atribuir a eles a linguagem como um presente. Em vez disso, a essência originária do ser é a linguagem em si. Nós podemos agora compreender melhor que não é nenhum acidente que, ao perguntarmos a questão de quem nós somos, encontramos a nós mesmos direcionados primeiro a nos dedicarmos ao diálogo do poetar. Poetar e linguagem não são duas coisas separadas aqui: em vez disto, ambos são a mesma configuração do terreno do ser histórico (tradução livre da autora).

Visando o papel central da disposição ou tonalidade fundamental neste movimento, é possível percebermos a forma pela qual racionalidade se vê incapacitada de adentrar o âmbito poético. Para ela deve se direcionar um despertar, jamais uma tomada de consciência. O humor, então, aliado à dinâmica imanente à *alétheia*, se opõe à qualquer pretensão de conceituação. Por este ângulo, são os humores, como posturas, que tomam os seres humanos, e não o contrário (WERLE, 2005). Eles são os meios através dos quais o pensar originário, não-tecnista, pode se fundar.

Para tornarmos esta discussão mais clara, tomemos como exemplo parte do hino *Germânia*, e o modo como Heidegger, em sua interpretação do poema, alude ao poeta a tonalidade fundamental de um luto em razão da “fuga dos deuses”, eixo temático desta obra.

*Not those, the blesses ones who once appeared,
Divine images in the land of old,
Those, indeed, I may call no longer, yet if
You waters of the homeland! now with you
The heart's love has plaint, what else does it want
The holy mourning one? For full of expectation lies
The land, and as in sultry days
Bowed down, a heaven casts today
You longing ones! its shadows full of intimation round about us
Full of promises it is, and seems
Threatening to me also, yet I want to stay by it
And backwards shall my soul not flee
To you, past ones! who are too dear to me.
For to see your beautiful countenance
As once it was, before, this I fear, deadly it is,
And scarcely allowed, to waken the dead.
Gods who have fled! You too, you present one, once
More truthful, you had your times! (...)
(HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2014, p. 14)⁶*

Heidegger interpreta os textos poéticos segundo o horizonte de sua tentativa de pensar – o qual é, por sua vez, a pergunta pelo ser (PEREIRA, 2015). Logo, a fuga dos deuses, neste poema, parece ser o estabelecimento de uma conexão com o mundo grego, que por sua vez, dirige uma reflexão ao nosso tempo. Isto porque

⁶ Não eles, os bem-aventurados que surgiram/ As imagens dos deuses na terra antiga/ Eles não devo mesmo mais chamar, mas se/ Vós, ó águas pátrias! Se convosco agora/ Se queixa o amor do coração, que outra coisa quer/ O luto divino? Pois cheia de espera/ Repousa a terra e como quando está baixo em dias quentes,/ Cheio de pressentimentos, nos/ Ensombra um céu, seus saudosos!/ Cheio de promessas está e me parece/ Também ameaçador, porém quero ficar com ele/ E que para trás a alma não me leve,/ Para vós, os que já passaram! e que me são muito caros/ Pois ver vosso semblante,/ Como se outrora fosse, temo que seja mortal,/ E é pouco conveniente acordar os mortos./ Deuses sumidos! também vós que estão presentes,/ Outrora mais verdadeiros, tivéreis vosso tempo! (WERLE, 2005).

“todo o discurso sempre está situado previamente em uma situação existencial e histórica localizada” (WERLE, 2005, p. 148). Na Antiguidade, os deuses marcaram um acontecimento historial que requisitou o ser de um modo particular. O que o poeta faz é, diretamente de sua própria época, constatar a ausência destes, ciente da impossibilidade de um retorno. Essa ausência, todavia, marca um modo de ressoar sua presença através dos tempos, mesmo que de forma reversa. Assim, quando Hölderlin se volta ao passado, lamenta esta fuga dos deuses, mas simultaneamente, percebe que esta ausência revela consigo algo de sagrado: uma condição obscura e ainda poderosa deste acontecimento. Conclusivamente, podemos dizer que o luto sagrado é a disposição fundamental que predomina no poema, o humor que toma o poeta e que fundará o ente na totalidade.

Diante deste fato, a ressonância do dizer de um discurso poético não irá ser uma consequência da escolha das palavras postas, do seu posicionamento e das sequências que determinam o seu significado – ver as coisas como tal seria uma queda na mundanidade. Com efeito, será a ampla ressonância do dizer em si que dará origem a todas estas eleições do poeta, ao passo que a dimensão poética intima a linguagem. A origem desta ressonância, por sua vez, é a disposição fundamental, a qual antecipa o uso das palavras e origina o poema (HEIDEGGER, 2014).

Por fim, é válido ressaltar que no intuito de alcançarmos o patamar no qual a poesia, ou mesmo a arte em geral, desvela seu poder em sua ressonância, devemos parar de olhar as obras como um objeto estritamente visado e posto diante de nós, cujo significado precisa ser conquistado por nossa inteligência. Não somos nós quem devemos dispor do poema, porém ele deve prevalecer sobre nós para que nosso *Dasein* se torne o ouvinte vivo do chamado poético. A poesia não deve ser definida, somente experimentada (Ibidem).

No percurso deste capítulo, intencionamos fazer um levantamento da base do pensamento heideggeriano a partir dos aspectos que concernem ao desenvolvimento desta pesquisa: a diferença ontológica que fundamenta o pensamento de Heidegger, a problematização da metafísica, bem como das práticas de um pensar decaído produzido pela técnica. Neste âmbito de desenvolvimento, aloca-se a linguagem como um meio de mostraçãõ que, apesar de se encontrar na rede de referências cotidianas, também pode nos permitir experimentar a verdade e o apelo do ser em sua forma poética, direcionado por uma disposição fundamental.

Longe da meta de sentido da vida cotidiana e em contraposição ao que é lógico, o poema preserva um mistério, um enigma que se mantém não solucionado e que mantém a essência da linguagem. Pensando nisto, Benedito Nunes (2007, p. 143) nos diz: “em toda poesia haverá sempre um toque de silêncio”. Então a filosofia de Heidegger nos revela, ainda, um caráter essencial da linguagem que se encontra com a experiência que pode ser proporcionada pelo silêncio como âmbito originário.

CAPÍTULO II: UM ACENO PARA O SILÊNCIO

2.1 Silêncio e Serenidade

Language itself has its origin in silence. It is first in silence that something such as “being” must have gathered itself, so as then to be spoken out as “world”. That silence preceding the world is more powerful than all human powers. No human being alone ever invented language – that is, was alone strong enough to rupture the sway out of that silence, unless under the compulsion of the God (HEIDEGGER, 2014b, p. 199)⁷.

Antes do dizer de qualquer palavra, há o silêncio. E depois, quando terminar de soar a pronúncia, ele estará lá novamente. Ele também existe entre cada coisa dita, e mesmo no ouvir de quem se faz atento ao outro. Logo, o silêncio ressoa em toda linguagem.

Em Heidegger, o silêncio se funda no domínio poético. Vimos no capítulo anterior que durante o discurso, os poetas podem clamar por uma espécie de volta do silêncio. Tal fato ocorre através da palavra que lhes falta, em significações renunciadas ou incertas, na nomeação que celebra a palavra como uma conclamação não rígida do ente, e ainda, na experiência da ausência, por exemplo. Dentre estes casos, que estão interligados entre si, o que é aqui digno de aprofundamento e que deve ser retomado é o que Heidegger disse ser a verdadeira experiência da linguagem: “lá, onde não encontramos a palavra certa para dizer o que nos concerne (...)” (HEIDEGGER, 2015, p. 123). Silenciar aponta-nos para a essência indisponível da linguagem.

Isto porque a linguagem, em sua essência, se dá na evidenciação dos entes, como já foi explicado. Entretanto, sobre este assunto agora reforçamos um pensamento que nos dará um primeiro vislumbre do silêncio: se simultaneamente a linguagem é o que torna manifesto, ela emerge daquilo que está oculto, na origem do caminho que trará o velado ao desvelado. “O que se fala surge, de vários modos, do que não se fala (...)”, nos aponta Heidegger (Ibidem, p. 200).

⁷ A linguagem em si se origina no silêncio. É primeiramente no silêncio que algo como “*seer*”^{*} deve ter se reunido, de modo a ser falado como “mundo”. Esse silêncio que precede o mundo é mais poderoso do que todos os poderes humanos. Nenhum ser humano sozinho jamais inventou a linguagem – isto é, foi sozinho suficientemente forte o bastante para romper a influência desse silêncio, a menos que sob a compulsão do Deus (tradução livre da autora).

* “*Seer*” é um termo utilizado por Heidegger para diferenciar o elemento central da sua filosofia do “*ser*” tomado como algo metafísico, o mero “*ser do ente*”, do qual busca um sentido para a existência. Com esta grafia diferenciada que remete à forma originária em alemão *Seyn*, o filósofo intenciona se referir à uma experiência originária, e portanto, à impossibilidade de sua tematização (HEIDEGGER, 2014a).

Este vir-a-ser discurso, ou deixar-se dizer dele na rasgadura daquilo que está por ser dito, o filósofo denomina como *saga* (*Sage*). Esta nada mais é do que o dizer, o ato característico de trazer o mundo da sua suspensão silenciosa ao dito, abarcando a complexidade do que está ausente e silenciado em direção ao que se faz presente pela fala.

Enquanto dizer, a fala pertence à rasgadura do vigor da linguagem, rasgadura perpassada pelos modos de dizer e do dito, onde vigência e ausência se assentem, se consentem e dissentem, mostram-se ou se retraem. O dizer de múltiplas configurações e diferentes proveniências é o recorrente na rasgadura do vigor da linguagem. Sob o ponto de vista das referências do dizer, chamamos de *Sage*, *saga do dizer*, o vigor da linguagem em seu todo (...) (Ibidem, p. 202).

A expressão *saga* se origina no pensamento de Heidegger não sob o uso corriqueiro que remonta às lendas ou conjunto de contos, porém partindo de uma palavra do alemão antigo, "*Sagan*", que se traduziria por algo como "mostrante". Sendo assim, Heidegger afirma que "o vigor da linguagem é a *saga* do dizer enquanto o mostrante" (Ibidem, pp. 202-203). Desta noção podemos nos remeter à experiência de uma linguagem autêntica, que retrata o processo de "mostração" dos entes. Este se refere à dinâmica que compreende a ausência e presença pertinentes à essência da linguagem, do que não foi dito ao que será dito, da origem da palavra à sua enunciação. O dito abriga o ausente ao próprio das ausências, ao que deve ficar oculto na fala, na medida em que firma as presenças no seu discurso enunciado. É, portanto, na *saga* do dizer que o caminho da linguagem se efetiva.

Mediante este processo, é exatamente no espaço poético desta movimentação que diz respeito ao aberto da *saga* que os signos podem emergir. E em decorrência deste alinhamento entre presença e ausência, reforçamos que este lugar não apresenta uma fixidez de significados. O presente que foi falado não se separa do ausente silenciado transversalmente para, cada um em um extremo, ficarem reclusos. Eles se co-pertencem. Por isso, na *saga* poética do dizer, o sentido pode ser passível de oscilação, entre os espaços do dito e não-dito.

Dessa forma apartados da lida cotidiana e das metas de sentido, os signos originados em meio ao vigor da linguagem são diferenciados. Na condução deste pensamento, Heidegger, ao analisar o já mencionado poema *A Palavra* de Stefan George (em especial suas duas últimas estrofes), adverte que "devemos cuidar para que a oscilação própria do dizer poético não seja destruída pela sua redução a um

significado unívoco“ (Ibidem, p. 128). No último verso, onde se lê “nenhuma coisa que seja onde a palavra faltar“, o filósofo considera que seja “possível que, na saga do dizer, o ‘que seja” – expressão que o intriga – “oscile entre um sentido e outro” (Ibidem, 129), entre o velamento e o desvelamento.

Na saga da linguagem originária, estruturada sobre um dizer poético, não há qualquer restrição de sentido ou significação daquilo que se nomeia. Em verdade, a oscilação ocorre como um combate entre o processo de criação e o limite mesmo das significabilidades, pois o que já foi dito entra em confronto com as possibilidades daquilo que deixou de ser dito, uma vez que uma linguagem autêntica sempre carregará consigo o poder de gerar e provocar novas significações (FERREIRA, 1999). Como marca do potencial da expressão e da ausência de dominação do ente sobre o signo está o silêncio, princípio da dinâmica que permite existir o vir-a-ser palavra.

Mas a saga foi aqui enfatizada precisamente porque em seu todo, estão resguardadas as ausências, a dimensão daquilo que está silenciado. E mais do que no desvelamento e presentificação dos entes em signos e nomes, é no velamento e na ausência que, para Heidegger, se funda o aberto, as significações em suspensão que admitem com que haja a oscilação, a polissemia, a ressignificação e mesmo a renúncia do poeta. Enfim, todos estas matizes do discurso poético que nos permitem entrever o ser. Rememoremos a experiência grega da *alétheia* a qual, ao passo que revela a manifestação e ocultação do ente, também se equivale à relação entre fala e silêncio: só podemos alimentar o intuito de capturar uma presa porque ela, por natureza, habita num espaço vasto em que lhe é possível fugir de nós. Então, se tivermos a chance de fazer uma experiência da linguagem estando “lá, onde não encontramos a palavra certa para dizer o que nos concerne”, estaremos em face à dimensão do silenciado, do nada em sua plenitude. Aí reside a inesgotabilidade da linguagem e a origem dela.

Um exemplo afim à uma análise da profundidade das ausências, e interessante de ser pensado, é o relato de Maurice Merleau-Ponty (1991) sobre uma filmagem de Henri Matisse pintando. Os movimentos capturados pela câmera, que a olho nu nos dão uma impressão muito precisa de suas intenções sobre a tela, quando projetados para a apreciação do artista foram mostrados em câmera lenta. O que um olhar atencioso proporcionado por este recurso pode nos revelar acerca da execução do seu trabalho, é que existem tanto gestos incisivos, que levam o

pincel à tela, quanto gestos que fazem sua mão se afastar da superfície e deixar espaços em branco, até partir para as próximas pinceladas.

Matisse, instalado num tempo e numa visão do homem, olhou o conjunto aberto de sua tela começada e levou o pincel para o traçado que o chamava, para que o quadro fosse afinal o que estava em vias de se tornar (...). É verdade que a mão de Matisse hesitou, é verdade que houve escolha e que o traço foi escolhido de maneira a observar vinte condições esparsas pelo quadro, informúladas, informúláveis para qualquer outro que não Matisse, porquanto não estavam definidas e impostas senão pela intensão de fazer aquele quadro que não existia (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 46).

Com isso a pintura realizada se revela composta de modo integrado pela presença e mesmo ausência dos traços de Matisse. Ambos, os gestos sobre a tela e a interrupção deles, são constitutivos e fundamentais para aquilo que se tornou a obra final. Disto podemos apreender que há um fundo de silêncio, de caráter originário e aberto, que permite o significar e a emergência da expressão. Ao definir cada pincelada, Matisse tateia esse espaço. Dele, também, cada gesto se destaca em detrimento de outros possíveis, sendo que estes últimos findam por se recolherem à ausência.

No sentido de uma experiência de natureza semelhante, a ideia de que o silêncio pode nos proporcionar um vislumbre do aberto e a correspondência com o ser inspiram Heidegger a elaborar uma das frases mais referenciadas dos seus escritos sobre a linguagem da década de 1950. Ele diz “a linguagem fala como consonância do quieto” (Ibidem, p. 24). Nesta citação, se caracteriza a forma com que a linguagem “silenciosa”, anterior a qualquer referência, pode ser experimentada no quieto. Ao mesmo tempo, ao falar da consonância, ele busca contemplar o movimento pelo qual esta forma originária da linguagem adentra o campo da articulação verbal (SMITH, 2013).

Contudo, acerca do fazer-se verbo, é necessária a consciência de que este silêncio ao qual nos referimos não está relacionado com a ausência de sons, o absoluto não-dizer. A oposição sonoridade/silêncio é excessivamente simplista para designar o caráter originário e fundador do que Heidegger propunha, pois recai no domínio da cotidianidade e do que é sensório aos nossos ouvidos. Simultaneamente, a ausência apontada não é um vazio absoluto onde não existe linguagem, porque até naquilo que toca o inexprimível, há língua.

Mesmo quando atingimos o inexprimível, este não existe senão na medida em que a significação (*Bedeutsamkeit*) da palavra nos conduz ao limite da língua. Este limite é ainda, por si só, qualquer coisa que pertence à língua e que abriga em si a relação do termo e da coisa (HEIDEGGER, 1995, p. 8).

A discussão que se quer abrir aqui está para além de asserções elementares. Mas então, como se caracteriza uma ausência não vazia? E como este silêncio pode vir à verbalização se ele não é sonoro?

Primeiramente, em síntese, a ausência da qual aqui tratamos condiz com o nada no sentido de um todo indistinto, da negação da exigência de uma unidade ou da definição de entes (questão esta que retomaremos adiante). Em segundo lugar, este silêncio diz respeito ao ponto de contato da linguagem com a origem de toda a linguagem, aquilo que a sustenta – seja em sua expressão escrita, na qual não há sonoridade, como na falada em que o ente trazido ao desvelo se faz audível (SMITH, 2013). Posto estes fatos, o importante, no geral, é reter a ideia de que evidenciar os entes, de qualquer forma, quebra o silêncio originário e que neste silêncio, habita a multiplicidade de significações a se tornarem manifestas, naquilo que está oculto.

Desta feita, à proximidade de um silêncio que foi rompido por aquilo que se tornou manifesto, um discurso autêntico sempre denunciará sua proveniência silenciosa. Ele se fará notar na estrutura flexível dos versos, estrofes, na poética das palavras, formas, cores, sons, e por conseguinte, na plurivocidade do que se expressa. No caso da poesia, foco principal de Heidegger, a palavra ressoará junto ao mistério, advinda do silêncio. Assim, modelada pela ausência enquanto âmbito criador e mesmo assentada nele, a arte torna-se o local privilegiado de onde o ser humano pode tatear a gênese da linguagem (Idem).

Por outro lado, devemos lembrar que a linguagem de viés técnico é uma derivação pauperizada desta experiência originária. Nela, somente a manifestação do ente se enfatiza. Jogados em meio a enunciados e sentidos prontos, é inviável pressupor o silêncio de onde as palavras emergem, obstruindo as possibilidades de alcance ao ser. Para atingir a referida percepção, é necessário que tomemos distância do cotidiano, a fim de alcançarmos o inexprimível, o limite da língua de onde a poesia e arte surgem.

Não obstante Heidegger enfatiza o quanto todos os processos que concernem à linguagem são intrínsecos à existência dos seres humanos, apesar de

sua errância e recorrente queda na mundanidade. Conseqüentemente, este silêncio, afinal, diz respeito a nós mesmos: somos o falatório, somos o poeitar, somos o silêncio originário (HEIDEGGER, 2014b).

Como as já referidas “criaturas da linguagem”, a nossa existência ocorre essencialmente como diálogo, não no que se refere a uma comunicação trivial, porém como evento fundamental em que expomos os entes que nos circundam, da mesma forma que nos expomos a eles (Idem). À vista disso, um diálogo autêntico se coaduna ao dizer poético, posto que subsiste nele. Então no percurso do que vimos no capítulo precedente, um diálogo pode ser rico e evocar pela unidade do silêncio e do discurso - que nos constituem (FERREIRA, 1999). É na integralização de todas estas dimensões que estamos lançados às possibilidades de mostraçãõ e ocultaçãõ do mundo.

Inseridos desta forma em uma existência integrada à linguagem, necessitamos de uma dinâmica no diálogo que seja capaz de nos prover fundamentos para compreensão de nosso entorno e dos enunciados que nos alcançam. Assim, as possibilidades de entendimento da fala pertencem essencialmente ao ato de ouvir, o qual é, a rigor, o próprio silenciar. No sentido de um ouvir autêntico, o calar constituinte do diálogo será como um acolhimento da linguagem. Heidegger (2014b, p. 64) diz: “*That we are a dialogue means at the same time and equiprimordially: we are a keeping silent. But it also means that our being occurs in discourse concerning beings and non-beings (...)*”⁸. Partindo daí, se entende que ao passo que a linguagem que fala desoculta ou oculta o ente, o ser humano pertencerá ao desocultar entregando-se ao ato de ouvir.

Conclusivamente o silêncio ou silenciar será sempre um âmbito criativo, seja no que diz respeito ao espaço anterior à qualquer referência, como gênese da mostraçãõ, ou nesta perspectiva do calar, como o que permite que a mostraçãõ ressoe a essência do mundo e o ser humano. Ouvir pressupõe um silenciar, e no silêncio, percebe-se compreendendo (NUNES, 2000). Mediante tais considerações, o ouvir se destaca nesta linha de pensamento como fundamento essencial do diálogo, pois ele permitirá o acontecimento da linguagem, que a fala chegue até nós.

⁸ Que nós somos um diálogo significa ao mesmo tempo e equiprimordialmente: nós somos um silenciar. Mas isto também significa que nosso seer ocorre no discurso, concernindo aos entes e aos não-entes (tradução livre da autora).

E mais do que a fala, o ato de permanecer calado é o que possibilitará, também, o diálogo.

Pode parecer contraditório que o silenciar seja o fundamento de um diálogo, no entanto isso só será alvo de estranhamento se esquecermos o que foi ressaltado no primeiro capítulo, sobre a linguagem ser quem fala através do indivíduo, e não o oposto. Em decorrência disto, é comum presumirmos que só podemos dialogar porque o diálogo se dá em função de alguém que inicia uma conversa por um dizer que se direciona a nós, e quando o outro termina sua fala, nós o respondemos, e assim se forma uma sequência de enunciados que se relacionam sucessivamente (PEREIRA, 2015). Entretanto, entendendo que é a linguagem quem fala através de nós antes de tudo, e que falamos somente a partir dela, apreendemos que mesmo quando nós produzimos enunciados, estamos à escuta da fala da linguagem e de seu característico dizer como saga. O deixar-se dizer na evidenciação e ocultação dos entes que independem de nosso aparelho fonador ou auditivo. Isto implica dizer que nossa capacidade de desocultar os entes é derivada de um pertencimento à linguagem e a saga, ou seja: só falamos porque ouvimos, e ouvindo, pertencemos.

Escutar é reservar-se num pertencimento pelo qual a escuta se apropria pela consonância do quieto (...). O homem fala a medida que corresponde à linguagem. Corresponder é escutar. Ele escuta à medida que pertence ao chamado da quietude (HEIDEGGER, 2015, p. 25 e 26).

Dadas estas circunstâncias, um escutar e um dizer que fossem vistos meramente como sons que atravessam nossos ouvidos e nosso cérebro, como informações a serem processadas, jamais alcançariam a genuína experiência do pertencimento ao *lógos* face à quietude do modo que Heidegger nos indica. Esta escuta a que se refere, não alocada em nossos sentidos, responde à complexidade de ser uma escuta pensante, ontológica, que se corresponde com o ser a partir do silêncio.

A compreensão de uma verdadeira experiência do ouvir, segundo seu pensamento, pode ser conferida na sua interpretação do fragmento 50 de Heráclito. Este, nos diz: “se não me haveis escutado a mim, mas o sentido, é sábio dizer no mesmo sentido: um é tudo” (HEIDEGGER, 2012, p. 183). Sumariamente, Heráclito aponta que não é ele, quem pronuncia aquelas palavras, que deve ser escutado em vista de uma experiência autêntica, quando sim o próprio *lógos*, que na tradução foi

substituído pela palavra “sentido”⁹. Neste tipo de experiência do escutar, o *lógos* se revela em conjunto com o que é originário a ele, e portanto, com o deixar-se dizer de cada palavra pronunciada que emerge de um silêncio.

É interessante notar como Heidegger, ao contrário de muitos filósofos – tais quais Platão, Aristóteles, Descartes ou Merleau-Ponty – pode ser tido como alguém que, neste quesito, privilegia a audição em detrimento da visão como a via capaz de nos proporcionar acesso ao saber. Talvez porque, se o ver nos lança para fora e o ouvir nos volta para dentro, como acredita Marilena Chauí (1990), Heidegger se pôs a pensar em torno de uma experiência que fosse secundária, senão quase desprezada pelas nossas vivências mais mundanas. A perspectiva de que a visão nos provê o verdadeiro conhecimento pode ser considerada dominante na sociedade ocidental. Às proximidades da ilha de Capri, Ulisses mandou seus marinheiros taparem seus ouvidos com cera para não se deixarem arrebatados pelo canto das sereias, enquanto seus olhos atentos estariam isentos da possibilidade de sofrer qualquer ilusão. O som seria alvo de sedução e engano, enquanto a visão, mediada pela razão, proveria a verdade.

Inseridos em uma forte tradição metafísica e numa sociedade técnica que sustenta um cotidiano abarrotado de fortes informações visuais e estímulos auditivos genéricos, vivemos além do esquecimento do ser, as condições de uma escuta reduzida. Nossa cultura é completamente voltada às imagens. Então partir para um pensamento do ser com base na escuta pode ser uma forma de efetuar um deslocamento completo daquilo que privilegiamos em nossa vida cotidiana.

Devidamente deslocado, o ouvir é prestar a audição ao ser, ato que se perfaz no aberto de um silêncio que se tornou escasso na vida. Para além do que foi dito, no silenciar encontramos outro elemento diferencial, que nos provoca um estranhamento com o qual não raro temos uma verdadeira incapacidade de lidar. Se viver numa sociedade técnica é estar afogado em excessos e no falatório, receamos o reencontro com nossa existência que se funda na quietude. No passado os santuários foram espaços onde o estado silencioso para com as coisas poderia ser cultivado, porém a ascensão da modernidade e a perpetuação dos valores ocidentais certamente foram golpes fatais em uma mentalidade que agisse em favor

⁹ Na frase original, em grego, se lê: “*ouk emou alla tou logou akousantas homologein sophon estin hen panta*” (HEIDEGGER, 2012, p. 183).

do silenciar. Gradativamente o silêncio adquire um aspecto negativo que se alinha com as ideias de vazio, nada absoluto, inação, ausência de vida, morbidez, enfim.

Quando no século XVII Galileu sugeriu a infinitude do universo, o filósofo Pascal considerou, temeroso: “o silêncio eterno desses espaços infinitos me assusta” (SCHAFER, 2011, p. 355). Neste caso temos o depoimento histórico de uma perspectiva fundada no antropocentrismo, pois segundo as impressões de Pascal, o silêncio se revela como um testemunho da ausência do ser humano, da impossibilidade de coexistência entre ambos. Isto quer dizer que onde há vida se produz som e ruído, e no vazio do espaço, há somente um nada, o desconhecido, a obscuridade. Logo, a aterradora ausência de apreensão do que se passa. Longe da razão, não pode residir nada de bom nem de humano. Silêncio é, por isso, morte, e a suposta não-existência que foi identificada em meio ao nada causa temor. Temendo a morte, o indivíduo ocidental rejeita veementemente o silêncio.

Frente a isto, o que Heidegger visa parece ser o completo oposto. Fora da mundanidade, o silêncio ganha valor na abordagem heideggeriana. O filósofo intenciona uma experiência positiva do silêncio que retome o verdadeiro questionar do ser, fora de uma visão de idolatria do ego. Apartados desta lida comum, na medida em que pertencemos à linguagem e somos um diálogo, o silêncio ganha um sentido originário e fundamental em nossas existências, e por fim, ao recolher-se no dito, a escuta ganha uma tonalidade ontológica, diferenciada.

Mas destas atribuições negativas ou rasas que se associam ao silêncio, seja ele manifesto em si como gênese ou nos próprios ouvir e calar, nos resta refutar uma: geralmente a ele também está agregada a ideia de passividade ou inação, premissa a qual nós devemos terminantemente abandonar. Em uma vertente de estudos que enquadra “fenômenos comunicacionais” como aquilo que se dá na troca de signos entre um emissor e um receptor abstratos, o silêncio é visto como a suspensão de atividade. Já em Heidegger, o silêncio não é mera mudez uma vez que é âmbito ativo de criação, ou ainda é o escutar enquanto performance, o esperar pelo inesperado. Calados, nos fazemos atentos aos encaminhamentos que saem do aberto do silêncio em direção à palavra (FERREIRA, 1999). No que nos propomos, não se tematiza somente a fala em abordagem antropocêntrica. Nela mesma também estão inclusos o ouvir e o silenciar.

Co-pertencendo à linguagem, quer dizer, sem se opor à ela, o silêncio como ausência é o espaço que envolve toda a palavra que aflora. Em consequência disto,

se alinha ao sumo ato de gerar, que o caracteriza muito mais como um gesto, efetivamente, do que uma inação. Reconhecendo a complexidade destas considerações, Heidegger chega a questionar “qual de nós, contemporâneos, quereria pretender que as suas tentativas de pensar estivessem familiarizadas na senda do silêncio?” (HEIDEGGER, 1991, p. 27).

Conforme apontado anteriormente, a sociedade técnica parece nos manter sempre em sintonia com a ânsia de apreensão total. No pensamento científico, de natureza calculativa, renunciar às significações cerradas e se entregar às possibilidades do aberto silencioso sem dominá-las é considerado fracasso ou perda. Mas de outra forma, passar para uma experiência autêntica do pensamento, e se colocar às proximidades de um verdadeiro saber que se direciona ao ser, é aceitar que a questão decisiva para o conhecimento não é aquilo que é dito diretamente, e sim o que foi deixado em silêncio nesse dizer que pertence à amplitude (HEIDEGGER, 2014b). Consequentemente, um genuíno pensar se consolida no mistério, em deixar as coisas serem no seu próprio fora da entificação e à escuta do ser.

Neste sentido, em um direcionamento para a questão que visa o ser, o que é mais digno de ser pensado sempre é aquilo que pode ser contemplado. Isto porque o contemplar diz: adentrar o silêncio, entregar as possibilidades de significação a ele, em sua riqueza (FERREIRA, 1999). Assim o mesmo silêncio que funda a linguagem autêntica também fundará um pensamento originário: o alcance da verdade do ser através deste pensamento que é gesto precisa atingir a linguagem, e isto exige muito menos expressões precipitadas que almejam estabilizar a realidade em objetos de estudo, do que o devido silêncio que deixa cada coisa repousar em si (HEIDEGGER, 1991).

Diz-se: “silenciar o barulho da mente: tal é a primeira tarefa – depois, tudo o mais virá a seu tempo” (SCHAFFER, 2011, p. 358). E afinal, novamente podemos perceber o quanto é necessário, para a filosofia de Heidegger, nos afastarmos da tradição tecnometafísica que teria deformado o pensar. Seria também urgente compreender que nos excessos do querer apreender a totalidade, de fato, não estamos conseguindo apanhar nada, tampouco chegar à proximidade verdadeira daquilo que almejamos conhecer. Heidegger (2014b, p. 211) inclusive fala que apesar dos telescópios e dos mais sofisticados mecanismos para visualizar distâncias, o ser humano não consegue ver nada além de sua própria inteligência.

Habitados a esta prática, a pretensão de sempre dar um passo à frente dentro de uma experiência viciosa parece infinita.

Entretanto, sob o brilho das prodigiosas conquistas dos avanços da ciência, parece haver algo encoberto. Neste contexto o ser humano foge daquilo que não pode se adequar à operacionalização de sua razão. Quando isto ocorre, ele se depara com o nada e, não afeito a esta experiência, finda por fugir de si mesmo entregando-se à apatia e ao pessimismo (VAN DE BEUQUE, 2004). Ele se torna temeroso perante suas fragilidades, como Pascal demonstrou em seu depoimento.

Na via oposta desta experiência, se a “glória dos avanços da humanidade” encobrem um nada, é dele que devemos partir para efetuar uma conexão com nossa existência. Contudo, desta vez, sobre uma outra perspectiva: o nada deve passar a ser rejeitado como obscuridade e abraçado como o lugar de onde tudo emana. É preciso entender o vazio como a cor branca, na confluência das cores e possibilidades, e não como o preto que representa a suma falta em seu absoluto. Ou o ser humano vive a entrega do pensamento ao nada, ou ele ficará recluso à banalidade e à experiência aterrorizante de tudo que não pode compreender integralmente. Desvendando seus temores e partindo para uma experiência positiva de noções como vazio, silêncio e nada, o indivíduo poderia integrar-se à uma existência sem se sentir aprisionado às ações de seu ego.

A arrebentação – a explosão das ondas no limite do indeterminável que sacode nossas certezas – é o domínio onde o pensamento consegue se desvencilhar das rígidas correntes que o amarram. Na fronteira indominável em que o oceano se choca contra os barrancos de areia, ainda conseguimos escutar o mundo aparecendo, realizando-se (VAN DE BEUQUE, 2004, p. 18).

O nada enquanto indeterminável e lugar de ausência de certezas é o espaço ao qual o silêncio pertence, e onde habita o ser.

Frente a explanação, o pensamento de Heidegger (2010, p. XVI) se firma direcionado ao “nada originário da não-verdade”. Neste patamar, é importante lembrarmos que entender a verdade somente como o “verdadeiro” e como a “adequação entre enunciado e enunciação” seria cair no abismo sem fundo de um nada negativado, ou nadificado. O real salto de nossas existências estará na compreensão da *alétheia* e no desvencilhamento com o pensamento conceitual, metafísico, moldado pelo racionalismo moderno e idealista que somente aparenta o questionar.

Nos termos de uma discussão heideggeriana, apesar de o nada remontar aos princípios da filosofia, quando sua noção era usada como uma oposição ou negação à ideia de ente, o filósofo em questão diverge do que está inscrito nesta tradição. Ele crê que o nada não é o propriamente oposto ao ente, mas se desvela como pertencente ao ser dele. O puro ser e o puro nada são, portanto, o mesmo (HELLER, 2011, p. 43). Deste modo, pensar o ser é pensar o nada, e assim o pensamento atento à diferença ontológica não comunga dos valores calculativos e nadificantes.

Ex-sistir é corresponder languageiramente a esse chamamento do Ser, ao descerrar-se do Ser aos entes em seu desocultar (...). O Ser acontece em seus adventos, mas não se confunde com eles. Para que haja um desvelar – uma *alétheia* – é primeiro necessário um estar oculto, não há desvelo sem velamento anterior. Nada é doado que antes não se tenha subtraído. Nesse sentido, há que se pensar uma interpenetração entre Ser e Nada – Ser é *nada de ente*, nenhuma entidade da qual se possa predicar uma propriedade qualquer; é antes um vazio, o imponderável a partir do qual se dá mesmo o gesto mais fugaz. O Ser desvela os entes no modo de ser que é próprio deles, ao mesmo tempo que se subtrai, furta-se tanto ao desvelamento quanto ao que neste é velado (GIACCOIA, 2013, p. 96).

Nesta observação de Giacoia sobre a interrelação que agrega o ser ao nada, temos alguns dos principais aspectos da abordagem realizada até aqui amarrados: a existência no aberto correspondendo-se à linguagem, o desvelamento do ser ancorado na necessidade do ocultar inerente à *alétheia* e a experiência positiva do vazio para um pensamento autêntico.

A concatenação destas nuances pertencentes à filosofia heideggeriana nos leva, enfim, a uma noção fundamental para o momento tardio do trabalho de Heidegger, noção esta que responde à condição da técnica em nossa sociedade e se funda num silenciar, na tentativa de aproximar-se do aberto: a serenidade (*Gelassenheit*).

Em síntese, o estado de serenidade seria a disposição fundamental que nos permitiria um relacionamento autêntico com os entes e com o ser em si (DAVIS, 2010). Capaz de se revelar como a essência de um pensar diferenciado, supera qualquer ciência ou metafísica por se fundar em um real filosofar.

Originalmente *Gelassenheit* em alemão, “serenidade” provém da tradução de *gelassen*, que denota a característica de um ato permeado pela calma. Por sua vez, o componente *lassen* é um verbo, que significaria uma espécie de “deixar”, “ceder” ou “soltar” segundo as traduções mais comuns. A partir disto e em consonância com

a tradução para outros idiomas (como no espanhol e francês), se exprimiu através de “serenidade” a representação de um ato de “pôr-se à espera”. Entretanto, há apontamentos de que não existe uma tradução satisfatória do termo para o português pela dificuldade de encontrar uma maneira de expressar este gesto de natureza meditativa sem recair no par atividade/passividade, dado que “deixar” em seu sentido comum, significa algo afeito a uma rele inatividade, descaso. Isto porque a serenidade é, como veremos, algo que está completamente fora de um raciocínio usual sobre o agir, porque trata-se de uma atitude permissiva que não pretende dominar o ente, e que marca um estado de disponibilidade. Feitas estas considerações, prosseguiremos o trabalho usando a tradução “serenidade”, em conformidade com as abordagens mais recorrentes.

Ainda com vistas sobre a palavra, uma referência sobre a dinamicidade que ela carrega consigo parece de grande importância para o seu entendimento. Heller (2011, p. 74 e 75) nos explica que *Gelassenheit* é, na verdade, uma substantivação do adjetivo *gelassen*, que ao seu turno é o particípio passado do verbo *lassen*. Sendo assim, uma tradução mais próxima de *gelassen* seria “deixado” ou “estar deixado”, termos que trazem simultaneamente uma ideia de repouso e movimento, fundindo-se também em intenção e não-intenção.

Em contextos que se avizinham desta pesquisa, a serenidade se refere ao estado mental alcançado por uma profunda existência religiosa ou existencial de deixar as coisas existirem em si mesmas, bem como se deixar existir em si mesmo. Desde o século XIII a serenidade faz parte da história do pensamento alemão, através dos estudos de Meister Eckhart. Depois disso, foi referida por inúmeras pessoas, como místicos, teólogos e filósofos. Perante esta tradição, Heidegger parece adotar a expressão sob a influência da tradição mística alemã, mesmo que distancie a sua abordagem da serenidade do entendimento teológico, propriamente dito (DAVIS, 2010). Ao passo que para Eckhart o silêncio estava aliado ao abandono de si que propiciaria uma entrega a Deus, na perspectiva heideggeriana o abandono próprio à serenidade é condição para que alcancemos uma experiência do ser (MARTÍNEZ, 2006).

Partindo destas observações iniciais sobre a serenidade, já podemos apreender que sua abordagem neste capítulo veio a relacionar-se com o que foi dito sobre o nada e o silêncio. Estes três aspectos, em sua complexidade, não respondem ao tratamento raso da lida cotidiana, sobretudo no que concerne a uma

ideia apressada de que um estado meditativo/contemplativo pressupõe inércia, passividade. Não por acaso, esta tríade conflui no sentido da estruturação de um pensar originário, pois se integram em uma experiência que significa dar um passo para trás nas inferências que fazemos acerca da realidade.

Para alcançarmos a força da noção de serenidade na obra heideggeriana tardia, é preciso que entendamos que as bases desta disposição diferenciada se encontram nas profundas críticas até agora levantadas à sociedade técnica, à lógica, ciência, metafísica, e à egolatria que imperam nas apreensões mais comuns do mundo. Ou seja, o que Heidegger nos propõe, é que em contraste com toda esta tradição que revela uma intensa vontade de determinar a mostraçãõ dos entes, apenas nos engajemos na espera de suas manifestações no aberto.

No entorno de nossos limitados horizontes de significação e inteligibilidade, está localizada uma região ampla onde todos os sentidos, e logo, o ser e o nada habitam. Em outras palavras, estamos restritos à uma pequena parcela do aberto que nos rodeia, e que nos permite acesso a apenas alguns de seus aspectos na medida em que formamos nossos objetos de representação – mas o aberto, em toda a sua amplitude, se funda como região, onde tudo aquilo que lhe pertence repousa e pode vir ao nosso encontro dependendo da configuração de nosso horizonte. O horizonte é, portanto, a relação restrita que a região estabelece conosco e da qual devemos nos livrar como uma condição primária para alcançar a serenidade. Ao seu turno, a região como aberto guarda todas as possibilidades. “A verdadeira serenidade consiste, pois, no facto de o homem, na sua essência, pertencer à Região, isto é, ser-lhe confiado” (HEIDEGGER, 2001, p. 60). Somos serenos na/à região.

É exatamente para este espaço que somos encaminhados ao atentarmos para o silêncio, no calar que possibilita o ouvir, e no falar poético que suscita a pluralidade. Este esperar não comporta o questionamento agressivo dos objetos de conhecimento, tampouco a demanda por todos absolutamente coerentes – práticas que caracterizam o legado histórico do esquecimento do ser. Assim, serenidade é um jeito de preservar as coisas naquilo que lhe é mais próprio, sem obstruir o pensamento com a necessidade de aplicar estas coisas aos métodos racionalistas. Aquilo que nos conduz à originariedade do pensar é fundado numa dinâmica de aceitação do mistério, da incompletude e mesmo do silenciar diante da incapacidade

de trazer a complexidade à linguagem. Isto significa deixar repousar, deixar que tais coisas permaneçam no seu pertencimento à região do aberto.

Para atender ao próprio da região, somente um pensamento não-representacional pode se deixar pertencer a ela. Este encontro ultrapassa o defasado esquema sujeito-objeto para se fundar na qualidade de um movimento originário caracterizado pelo vir ao encontro de ambos. No caso, este movimentar relaciona a forma como a abertura envolve o pensamento, e o modo como o pensamento, por sua vez, aguarda para chegar às proximidades da região, espera o vir ao encontro (SARAMAGO, 2008).

No lugar de galopar para chegar à sua meta, o pensamento que espera pela região o faz sem esperar, haja vista que isto implicaria no estabelecimento de um fim, uma representação e objetos. Ao contrário, a região vem ao nosso encontro, não nos projetamos nela. Sem pretensões, o pensamento se demora e se abre, “asserenado” em sua relação com a região, se disponibilizando para que ela se veja solicitada diante dele, e então se torne acessível. Nesta experiência, o que não está configurado perante nós é o longínquo, do qual, pertencendo à região, buscamos à proximidade. O pensamento genuíno é, conseqüentemente, ser admitido na proximidade do longínquo (HEIDEGGER, 2001).

Desta maneira, em contrapartida a um pensamento que calcula para se cercar de certezas, tão poderoso quanto frágil, existe um pensamento que medita.

Em 1943, no posfácio a *Que é Metafísica?*, escrito de 1929, Heidegger afirma que “de modo nenhum é o pensamento exato o pensamento mais rigoroso”, justamente por se prender ao objetivo último do cálculo, o qual “reduz todo o numerável ao enumerado, para utilizá-lo na próxima enumeração. O cálculo não admite outra coisa que o enumerável”. O pensamento calculador, ao consumir continuamente seus objetos – ou os entes então tornados objetos –, revela também o caráter destruidor do cálculo, que usualmente assume o aspecto contrário, o da produtividade máxima. Obediente à lógica auto imposta de tudo abarcar e submeter, o pensamento calculador “não é capaz de suspeitar que todo o calculável do cálculo já é, antes de suas somas e produtos calculados, num todo cuja unidade, sem dúvida, pertence ao incalculável que se subtrai a si e sua estranheza das garras do cálculo” (SARAMAGO, 2008, p. 161 e 162).

Adotar a serenidade significa um verdadeiro abandonar-se sob a decisão de se abrir ao aberto. Implica em deliberadamente se apartar das necessidades de representação, de firmar um objeto para o pensamento e da vontade de dominar a realidade, visto que os pensamentos produzidos pelo indivíduo na mundanidade geralmente deixariam escapar aquilo que é vital: refletir a nossa existência.

Por conseguinte, dignificar o nosso pensamento é desvencilhá-lo do querer. Tendo os indivíduos modernos sido fundamentalmente determinados sob a condução de uma vontade que guia os seus propósitos e suas apreensões, aparentam terem sido moldados pela correspondência kantiana entre querer e pensar. O erudito, do diálogo *Para a Discussão da Serenidade*, escrito por Heidegger em 1944/1945, nos adverte: : “pensar é querer e querer é pensar” (HEIDEGGER, 2001, p. 32). Posto isto, a chave para a serenidade está exatamente no não-querer. Não-querer é recusar voluntariamente o querer, como o estranhamento da determinação da vontade. Mediante estas associações, parece um paradoxo a ideia de que para nos aproximarmos do pensamento, devemos então desviar-nos do próprio pensamento, já que este é a expressão da vontade. A essência do pensamento se configura, pois, como coisa diversa ao próprio pensar desta concepção.

Apesar da aparente contradição, o que Heidegger aparenta apontar com este raciocínio é a necessidade de aderir a um *outro* pensamento. A serenidade, neste caso, “quer um não-querer, no sentido da recusa do querer a fim de que, através deste, possamos avançar em direção a procurada essência do pensamento, que não é um querer (...)” (Ibidem, 33). Desabituar-se da vontade é, por isso, o nosso verdadeiro desafio. O despertar da serenidade é uma difícil conquista, todavia não parte de nós próprios já que não pode pertencer ao domínio da vontade. Ela só será permitida por outros meios, e só poderá despertar em nós quando for permitido, à nossa existência, aderir a algo diverso ao querer.

O pensamento que medita exige, por vezes, um grande esforço. Requer um treino demorado. Carece de cuidados ainda mais delicados do que qualquer outro verdadeiro ofício. Contudo, tal como o lavrador, também tem que saber aguardar que a semente desponte e amadureça (HEIDEGGER, 2001, p. 14).

Tal qual uma semente, a serenidade precisará de condições ideais que lhe possibilitem um cultivo paciente e despretensioso. Neste sentido, pertencemos ao que aguardamos: ao aberto em que se manifesta o ser.

Dentre essas condições, retomamos a importância do silêncio como aquilo que pode provocar um despertar do indivíduo às dimensões essenciais de nossa existência. Isto porque no andamento silencioso de uma conversa, o silêncio delimita o falatório que objetifica a linguagem e promove o deixar pertencer que nos encaminha (NUNES, 2007) – encaminhamento que, segundo Heidegger (2001), é

senão a quietude e o repouso como entrega, instaurando um campo próprio ao nada. Uma vez que ele nos coloca diante da chance de um vislumbre do aberto, ele é requerido para preservar o pensamento de ser obstruído pelo intuito calculativo. Em outra dimensão, na espera, deixamo-nos pertencer ao silêncio em consonância com o originário, o que nos encaminhar para outra postura do pensamento (SARAMAGO, 2008). Com vistas a esta disposição diferenciada de nossas existências, abrir mão das palavras é a condição inicial para as possibilidades de um desdobramento originário e poético do ser.

Este silêncio, porque guarda uma correspondência com um modo de pensar fundamental, se dá como acontecimento apropriador, capaz de promover um desvelamento específico do ser. Ou seja, a abdicação da palavra que remete à origem da linguagem e aonde vigem as possibilidades, nos afina com uma forma diferenciada de nossas existências, que nos leva ao questionamento e, em seu caráter inicial, nos afina com o filosofar primevo, perdido outrora. É, portanto, no âmbito do pensar da origem que o silêncio promove uma essênciação o ser como acontecimento apropriador. “O início é o seer mesmo como acontecimento apropriador, o domínio velado da origem da verdade do ente enquanto tal (...). O pensar inicial é deixar viger o seer a partir do dizer silenciador da palavra conceptiva no ente” (HEIDEGGER, 2014a, p. 60 e 61).

Logo, podemos entender que o questionamento do ser nos leva ao pensar inicial, que é onde reside a fundamentação de nossas existências. Um pensar originário, ao seu turno, sempre se corresponde ao início, e por isso é tão importante o silêncio como afinação com a precedência e postura para alcançarmos este patamar elevado. Ao seu turno, este início se refere ao próprio ser como acontecimento apropriador, aberto.

Na mais profunda complexidade deste espaço que se abre e funda, não há nenhuma metafísica e tampouco ontologia, pois, não existe nem a noção de presença e objetificação do conhecimento, ou uma questão levantada que, em seu direcionamento, constitui regiões. Há somente uma experiência do pensar inicial que se encontra expressa em uma meditação precisamente silenciadora. Assim dispensa respostas, se consolida no sumo questionar e na espera (Idem).

Alinhada a um outro início que não o do pensar metafísico, a meditação constitui, no seu silenciar, uma sigética que se revela a base para a genuína filosofia. Sigética, do verbo grego *sigan* (σιγᾶν), seria uma oposição à lógica, e diz

respeito ao âmbito silencioso que suscita o pensar meditativo, e que também concebe a origem da linguagem, em virtude de ser o silêncio da origem em sua essência: o não-verbo, a não-imposição, o nada, o ente que silencia para acolher a pluralidade e deixar ser tudo o mais que pode existir em substituição à limitadora unicidade. Ela é, além disto, o velamento que ressoa, um aceno para o mistério das coisas, a plenitude do ser no ato do silenciamento.

Apesar de aparentar uma grande desarticulação e mesmo inutilidade face à técnica, o pensar em consonância com um acontecimento apropriador de tal natureza, que prioriza a espera e o deixar ser, é o que ainda pode nos salvar da perdição na mundanidade, das meras ocorrências e maquinações a que estamos submetidos (HEIDEGGER, 2014a). Por conseguinte, é notório que, atender o chamado do silêncio que torna o pensar uma espera, não equivale a simplesmente uma lassidão, ou deixar tudo à deriva. De forma alguma a serenidade se trata de aderir à uma passividade irrestrita ao que se apresenta diante de nós mesmos. Contudo, ela também não pode ser classificada como nenhum tipo de atividade em si. Na completa fuga das concepções representativas de caráter moderno, esta ideia de espera não se enquadra na diferenciação mundana entre atividade e passividade puramente porque ela não pertence ao domínio do querer e sim na sua recusa (HEIDEGGER, 2001). Em sua riqueza, a serenidade é o caminho para alcançarmos o pensamento meditativo como a forma mais elevada do agir humano. E por “agir” devemos entender que ela depende de um extenso aguardar, sem associar isto a um ato de vontade de determinado sujeito. Consequentemente, ela traz em si uma postura que, nem passiva e nem ativa, se deixa para que a abertura lhe sobrevenha, no aguardar de um vislumbre da essência do pensamento fundado na região (SARAMAGO, 2008).

Descartada a pretensão de agarrar aquilo que se intenciona conhecer como entes estáveis, a espera serena se concentra na possibilidade de alcançar uma proximidade com um pensamento que está no porvir. O deixar-se é, deste modo, deixar-se vir para a proximidade das coisas sem a orientação para uma meta a ser conquistada, um fim a ser cumprido. É a abdicação do querer em favor da disponibilização de nosso pensamento para pertencer ao aberto. Neste intuito, a serenidade nos permite respeitar e vislumbrar as múltiplas dimensões das significações.

Em paralelo, para explicar a natureza da disponibilidade que a serenidade

comporta, Alberto Andrés Heller (2011, p. 69 e 70) menciona o caso de um pianista. Se o pianista entender o tocar seu instrumento como uma “operação”, fará música submetido a uma atividade induzida, equivalente ao pensamento calculativo – ou seja, estará concentrado na aquisição de um resultado específico: agir para produzir sons. Isto faz com que seu intuito seja conduzido por uma vontade que regula forçosamente seu corpo. Seus dedos e mãos se moverão em função da ação orientada de fazer música. Por outro lado, se ele obtiver uma compreensão diferenciada de seu papel, poderá, ao tocar, disponibilizar seu corpo em função da música, esquecido de suas mãos e seus dedos, entregue somente à expressividade. Visando a amplitude desta questão, Heidegger nos diz:

Estamos ainda longe de pensar, com suficiente radicalidade, a essência do agir. Conhecemos o agir apenas como o produzir de um efeito. A sua realidade efetiva é avaliada segundo a utilidade que oferece. Mas a essência do agir é o consumir. Consumar significa desdobrar alguma coisa até a plenitude de sua essência (...). O pensar consuma a relação do ser com a essência do homem (HEIDEGGER, 1991, p. 1).

À luz deste exemplo, é possível observarmos como uma ação direcionada para uma utilidade, que se esgota em si ao firmar um objetivo, contrasta com uma disponibilização que adentra um fluxo, renovando-se na sua própria consumação: o pianista se deixa estar na música. Por sua vez, ao disponibilizar-se, o ser humano pode se deixar estar no campo aberto do saber.

A delicadeza com a qual esta discussão deve ser conduzida entre tantos pontos de análise que criam uma tensão entre si, ou que muitas das vezes até nos parecem contraditórios, se dá com base no fato de que a essência da serenidade sempre se ocultará de nós. Não podemos tomar a fuga do pensamento calculativo como um objeto, porque isto seria, então, submetê-lo àquilo que ele veementemente nega. Da mesma maneira, os aspectos que orbitam o tema, como o silêncio, o vazio e o nada são igualmente de difícil apreensão pois não se dão como entes, mas antes como experiências com as quais não podemos lidar de forma descritiva.

Tudo isto é tratado na obra de Heidegger com muito afincio. Para discutir o tema da serenidade, o filósofo escreve através de um diálogo entre um investigador, um erudito e um professor, sob o compromisso de manter uma abordagem dinâmica e não fazer do seu interesse um objeto de estudo. Os três personagens fogem do pensamento como representação para atender efetivamente àquilo que exaltam, aguardam que a essência do que circunda sua discussão se aproxime deles sem

apressadamente dar nome ao que procuram – prática esta que Heidegger já havia adotado com Tomio Tezuka (“o japonês”) em sua conversa sobre a linguagem, e que, de um modo geral, permeia toda a sua produção intelectual já que ele adotou uma linguagem bem específica para expressar suas ideias. Muito do que Heidegger pretendia com a sua filosofia foi dito, mas é bem verdade que ele, deliberadamente, deixou muito acerca do seu pensamento silenciado. Os caminhos foram apenas sugeridos e aparentemente, ele visava promover uma aproximação cautelosa entre seu público e suas abordagens a fim de tornar sua filosofia um convite, uma experiência.

Diante deste modo de proceder, muito característico pela recusa de um método tão recorrente na produção de conhecimento, é evidente a aproximação de Heidegger com o pensamento oriental. Ao longo de sua carreira acadêmica, ele esteve em contato constante com estudantes e filósofos asiáticos, vindos principalmente da China, Coréia e Japão. Registros históricos contam que seis anos antes da publicação de *Ser e Tempo*, em 1921, Heidegger conheceu pela primeira vez um estudante japonês, que frequentava as aulas de Edmund Husserl (que fora professor de Heidegger), chamado Yamanouchi Tokury. Com isso, ainda ao longo do século XX, importantes pensadores asiáticos foram até a Europa por uma vinculação direta ou indireta à Heidegger. Desta convivência se desenvolve um importante intercâmbio para a filosofia contemporânea, pois é viabilizada uma mútua influência entre Heidegger e o universo acadêmico oriental, sobretudo no decurso da conhecida Escola de Kyoto¹⁰ - fato este que podemos, inclusive, observar na publicação do rico texto-diálogo *De uma Conversa Sobre a Linguagem Entre um Japonês e um Pensador*, considerado um marco para os estudiosos do tema (FLORENTINO NETO, 2008).

Claramente, esta influência apontada se encontra pulverizada em todo o pensamento heideggeriano. Contudo, no que concerne à presente pesquisa, consideramos que neste contexto, estar em contato com a perspectiva filosófica oriental representa a oportunidade de conhecer diferentes tratamentos à alguns temas que aqui são centrais: a primazia da escuta em detrimento do olhar, o nada, silêncio e vazio, além do despertar de Heidegger para a importância da postura

¹⁰ Sumariamente, a Escola de Kyoto era uma vertente de pensadores que visava uma análise crítica da tradição filosófica ocidental a partir das referências do *Zen*-budismo japonês (FLORENTINO NETO, 2008).

meditativa.

Falemos rapidamente de alguns pontos de confluência: o budismo tem como termo central o *sunyata*, que se corresponde às ideias de vacuidade as quais se opõem à existência de uma substância. Trata-se de um campo de abertura onde nada se concentra ou condensa, existindo como um perpétuo movimento (HELLER, 2011). Concomitantemente, no taoísmo o nada se refere a algo cuja substância não está circunscrita. Designam entes efêmeros, fluidos. Também, em conjunto com uma crítica à técnica, Lao-Tsé, filósofo taoísta, incentiva o abandono da pressa e atividade cotidianas para que, através do silêncio, compreendamos o espírito do *Tao* (caminho, *lógos*, sentido, espírito, o impronunciável – sua tradução é imprecisa). O silêncio, deste ponto de vista, não constitui a ausência do verbo ou passividade, quando sim se caracteriza por ser o próprio verbo, e ainda por uma experiência, um ato de introspecção que é uma busca. Não há finalidade, há um processo, um caminho (SCHAFER, 2011).

Da mesma forma, é possível correspondermos a noção de serenidade com um entendimento caro ao taoísmo denominado *Wei-Wu-Wei*: um fazer o não-fazer que implica em uma não-escolha, algo intermediário entre o agir e o não agir – o qual se oporia, assim, à prática do *Yu-Wei*, ou seja, um fazer oriundo da vontade e da deliberação (HELLER, 2011).

Estes poucos paralelos são mencionados aqui de passagem para que seja enfatizada a importância do diálogo que se acusa, porém sem necessariamente aprofundá-los já que isto findaria por ser repetitivo em relação ao que foi abordado no decorrer do capítulo. Em todo caso, na confrontação entre duas tradições sociais tão diversas, é visto que “o que caracterizaria o pensamento ocidental seria o fato de este ter tomado o ser como fundamento da realidade, ao passo que o oriente se caracteriza por ter tomado o nada como o seu; ‘poderíamos dizer que um contou com a forma, o outro com a não-forma’ (Ibidem, p. 35).

Portanto, no sentido desta ampla discussão, para Heidegger parece ser central aderir às outras visões a fim de refletirmos sobre o encaminhamento da humanidade que se encontra sob a tutela da técnica moderna. Para um novo olhar, novas lentes. Ao que parece, os voos do desenvolvimento tecnocientífico nos levaram tão alto que o ser humano deixou de se reconhecer como alguém capaz de fazer algo além de cálculos. Enquanto uma extensa maioria prefere a fluidez dos noticiários, a rapidez das notícias superficiais e o vigor das informações

mediatizadas, o pensamento meditativo parece destinado somente aos nefelibatas, por não aportar benefício para as coisas de ordem prática. A ideia de que a ciência moderna é um caminho que conduz a uma vida humana mais feliz nos afasta de uma verdadeira meditação da época presente (HEIDEGGER, 2001)

É digno de destaque que o que efetivamente incomoda a Heidegger não é a tecnização em si – os objetos técnicos são de extrema importância para o nosso cotidiano. O fato é que o ser humano não está devidamente preparado para lidar com a técnica. Em um contexto em que o pensamento nos falta, devemos nos afirmar como seres pensantes em uma postura diferenciada em vez de apenas renunciarmos ao contato com nossa existência. Mas ainda, a adoção de um pensar meditativo não quer dizer que o pensar que calcula seja dispensável. Ambos são extremamente necessários. A questão é que não devemos fugir de nós, nos encarcerando em somente uma forma de proceder. Adentramos em uma relação de profunda dependência com os aparatos quando o ideal seria que pudéssemos nos servir deles sem que estes fossem imprescindíveis à nossas vidas – e este dizer sim e não aos objetos técnicos, simultaneamente, seria para Heidegger uma genuína atitude de serenidade para com as coisas (Idem). Isto significaria modificar a maneira com a qual o indivíduo ocidental se dirige ao mundo, deixando livre nosso potencial pois, em verdade, somos por natureza seres pensantes, meditantes – porém, perdidos. Integrar-nos aos nossos atos, tal qual o pianista que precisa liberar seu corpo para atender à música, é se conduzir para o centro de uma postura silenciosa que envolve pensamento e linguagem, e deixa as coisas emergirem se abrindo ao mistério do ser.

2.2 Silêncio em Cage

Cage a réalisé avec sa musique, une musique qui a grandi dans le désert de la pensée a fin de rendre audible la multiplicité qui se cachait dans l'unité, dans chaque son (SALGADO, 2007, p. 115)¹¹.

Se no domínio filosófico Heidegger é um dos grandes pensadores que se dedica à reflexão do silêncio, no panorama das artes o seu grande expositor é, sem dúvida, John Cage. Ele não apenas abraçou o silêncio como uma questão central do

¹¹ Cage realizou com a sua música, uma música que cresceu no deserto do pensamento a fim de tornar audível a multiplicidade que se oculta dentro da unidade, dentro de cada som (tradução livre da autora).

seu trabalho como protagonizou uma transformação paradigmática deste conceito no cenário das artes contemporâneas, fazendo o público, críticos e demais artistas reverem seus caminhos criativos, interpretativos e sua recepção do mesmo. Desta forma, a fim de agregar perspectivas à esta pesquisa, nesta seção serão enfocadas as obras e o pensamento de Cage acerca do silêncio, bem como as confluências deste com a filosofia heideggeriana.

A princípio, o silêncio na arte ocidental era tematizado fundamentalmente pela música. Tido em um sentido restrito e tradicional, geralmente era entendido como o lapso temporal que separa dois sons ou grupos de sons num sentido expressivo, como a pausa na execução que cria certa tensão na estrutura melódica (FORGET, 1994). Em uma segunda compreensão, o silêncio seria o espaço que abriga o evento musical, e que lhe proporciona as condições necessárias para transcorrer sem interferências indesejadas, como uma espécie de “fundo” ou tela branca da qual o som emerge (SCHAFER, 2011). No primeiro caso, às vistas de uma concepção cageana do silêncio, o que se ouve entre os sons não passa de uma interrupção proposital dos sons postos na obra, uma espécie de suspiro ou pausa de pensamento entre dois instantes musicais – e isto, para Cage, não é silêncio nenhum. Tampouco a noção do silêncio como condicionamento para a música ocorrer em perfeitas condições faz sentido na abordagem aqui proposta, pois isto findaria em relegá-lo a um papel aquém de suas verdadeiras possibilidades significativas.

Apesar destas elucidações significarem que a música há muito tempo despertou para a existência do silêncio, em busca da compreensão dele, de antemão é possível observarmos que os casos mencionados trabalham com a já refutada visão dualista entre ele e a produção de sons. Isto, de uma forma abrangente, fez parte do processo de concretização dos ideais negativos e nadificantes mencionados anteriormente, que orbitam ao redor das noções de nada, vazio e silêncio em si. Tais percepções engendradas na sociedade ocidental por muito tempo limitaram a aplicação do silêncio em sua música, assim como a nossa experiência dele. Portanto, até a década de 1940, a percepção geral do silêncio como “presença da ausência” de som era amplamente aceita e disseminada, até que, por volta de 1950, John Cage buscou uma redefinição destes parâmetros. (FORGET, 1994). Segundo Forget, em síntese, Cage tornará caducas as barreiras entre som, ruído e silêncio.

A gênese da percepção diferenciada do artista se encontra na compreensão de que o silêncio é um termo musical logicamente pertencente à linguagem musical como um todo, certamente de natureza particular, todavia com um valor tão significativo quanto a própria emissão de sons – ideia que na época provocou um imenso estranhamento, e certamente provoca até hoje no meio artístico mais tradicional. Ainda há quem diga que uma música se faz de sons, e que as obras de Cage, apesar de quererem provar um ponto, não podem ser tidas como obras musicais. Neste sentido, ao passo em que Cage suscita um novo entendimento do que é o silêncio, busca igualmente um novo pensamento acerca do que é o próprio fenômeno musical. “*Ainsi tout compositeur, tout auditeur doit-il se libérer des anciennes codifications pour que la musique devienne pratique vitale, point nodal de tous les possibles*” (Ibidem, p. 2)¹². Ser músico, para Cage, é antes de qualquer coisa atender à escuta do mundo e acolher a amplitude das possibilidades criativas.

Sob a vivência de seus valores, Cage teve uma atuação muito abrangente e relevante no campo das artes, sempre adotando uma postura vanguardista peculiar. Fundou orquestras com formações inovadoras, criou instrumentos, inseriu novos métodos de criação e ação no âmbito artístico e abraçou o silêncio como o espaço no qual ele poderia pôr em prática a sua ânsia pelo vislumbre das múltiplas possibilidades.

O estopim para o trajeto que lhe tornaria o artista reconhecido que é hoje, é referente a um famoso acontecimento: em 1951, Cage foi à Universidade de Harvard e na ocasião, adentrou uma câmara anecóica cujas paredes isolantes são feitas de materiais especiais para que som nenhum adentre ou reverbere naquele espaço. Lá, ele constatou que o silêncio, enquanto ausência, simplesmente não existe. Ao adentrar o local, calado, frente à expectativa de fruir a plena ausência de som, se deparou com a escuta de duas frequências, uma aguda e outra grave, ao que o engenheiro que o acompanhava disse serem advindas do seu sistema nervoso em operação e do seu sangue em circulação, respectivamente. Ou seja, sons produzidos pelo seu próprio organismo em funcionamento, os quais o acompanhariam até sua morte. Esta experiência provocou em Cage o entendimento de que os sons são gerados de maneira ininterrupta pelo acaso (CAGE, 1961). Com isso, a verificação da impossibilidade de execução do silêncio em seu sentido

¹² Assim todo compositor, todo ouvinte deve se liberar das antigas codificações para que a música se torne prática vital, ponto nodal de tudo possível (tradução livre da autora).

tradicional, negativado, faz com que seu conceito mais usual se desloque (BOSSEUR, 1993).

No sentido desta experiência, seria como se nossos ouvidos fossem, sensorialmente, portas abertas pelas quais ruídos entram incessantemente. Pois se em uma câmara anecóica, com toda a sua estrutura, os ruídos não cessam, o silêncio é um mito, ao menos em sua concepção física e mais restrita. Para esclarecer isto, sigamos o seguinte raciocínio: conforme a ciência, o som é uma propagação ondulatória que se dá em meios materiais, a qual o nosso ouvido capta e nosso cérebro interpreta. Tudo o que nos circunda, e nós mesmos, somos matéria, enquanto o silêncio absoluto prescinde dela. Logo, o silêncio é fisicamente inexequível, exceto pelas condições presentes no vácuo do espaço ou na percepção de pessoas que perderam por completo sua capacidade de audição.

O que ocorre em uma situação que costumamos designar como silenciosa é que os sons que nos cercam estão munidos daquilo que se denomina de **qualidades silenciosas**, a dizer, propriedades acústicas que dão a impressão de suspensão dos sons: baixa intensidade, nitidez e a reverberação característica de emissões longínquas são alguns casos. Também, entendemos como sons silenciosos aqueles que no geral não conseguimos escutar, mas que quando os sons fortes de nosso entorno cessam, eles se ressaltam, como o cricilar dos grilos, nossa própria respiração, nossos passos, o assobio do vento, o som das folhas de uma árvore balançando e o “tic tac” dos relógios.

Conjuntamente, para a definição de nossa experiência nos valemos daquilo que culturalmente é situado como uma ocasião silenciosa. Por exemplo, ao contemplarmos a natureza, em uma rua soturna ou ao estarmos sozinhos. Consequentemente, a composição de uma experiência sensorial do silêncio se dá por meio de qualidades silenciosas articuladas junto ao contexto em que estamos inseridos. Bela Balazs, escritor húngaro, descreve assim a percepção do silêncio:

How do we perceive silence? By hearing nothing? That is a mere negative. Yet man has few experiences more positive than the experience of silence. Deaf people do not know what it is. But if a morning breeze blows the sound of a cock crowing over to us from the neighboring village, if from the top of a high mountain we hear the tapping of a woodcutter's axe far bellow in the valley, if we can hear the crack of a whip a mile away – then we are hearing the silence around us (BALAZS, 1985, p. 118)¹³.

¹³ Como percebemos o silêncio? Escutando nada? Essa é uma mera negativa. No entanto o homem tem poucas experiências mais positivas do que a experiência do silêncio. Pessoas surdas não sabem

Contudo ainda assim, que é o silêncio em seu próprio? E de que forma o experimentamos sensorialmente se tudo o que adentra nosso sistema auditivo são, efetivamente, sons dispersos, ruídos?

Neste âmbito, a intencionalidade do som produzido também desempenha um papel fundamental para caracterizar aquilo que é som ou silêncio. Os intencionais tendem, geralmente, a ser interpretados como sons, e os não-intencionais comumente são relegados à categoria de silêncio (sons com qualidades silenciosas) ou ruído (sons que podem ser considerados de natureza indesejada, incômodos). Desta forma observamos que no sentido de uma compreensão cageana, som e silêncio se interpenetram já que sinteticamente, para Cage, o silêncio poderá ser visto como um conjunto de ruídos não organizados, produzidos pelo acaso.

Diante destas poucas considerações, precipitadamente podemos inquirir de que modo o silêncio em Cage pode se alinhar a um pensamento heideggeriano se os sons não-intencionais que configuram o silêncio, segundo o artista, correspondem a uma escuta empírica, cultural, que partem da captação de nosso aparelho auditivo e portanto, pertencem ao mundano. Em resposta a este questionamento, aqui ressaltamos que apesar das bases da concepção de Cage serem sensoriais – o que leva autores como Salgado (2007) a negarem sua correspondência com o silêncio heideggeriano – o seu pensamento em torno do silêncio evolui ao longo dos anos frente a um gradativo descolamento da ideia de silêncio do domínio que Heidegger caracterizaria como sendo da lida cotidiana. De acordo com Bosseur (1993), os desdobramentos da sua experiência na câmara anecóica o conduzem à concepção de que isto que nós chamamos comumente de silêncio é senão uma disposição de espírito, porque concretamente estamos rodeados por sons. Desta maneira, no caminho que traça, seja como artista ou teórico, é reconhecida uma passagem do seu pensamento por cerca de três tipos de silêncio diferentes, conforme afirma Heller (2011), sendo que o último deles ao qual adere a partir da metade de sua carreira é o que equivale a um estado mental, o qual efetivamente mais se aproxima da filosofia heideggeriana. Em sua obra *Silence*

o que ele é. Mas se a brisa da manhã sopra o som de um galo cantando para nós do vilarejo vizinho, se do topo de uma alta montanha nós ouvimos a batida do machado de um lenhador ao longe vale abaixo, se nós podemos ouvir o estalo de um chicote à uma milha de distância – então nos estaremos ouvindo o silêncio ao nosso redor (tradução livre da autora).

(1961, p. 164), Cage nos diz: “*silence is not acoustic. It is a change of mind, a turning around*”¹⁴.

Dito isto, entendamos como um silêncio de natureza sensorial se encaminha no sentido de uma experiência mental ou mesmo ontológica começando a partir de uma análise da célebre obra 4’33”.

No ano de 1952, um grande público foi reunido no *Marverick Concert Hall*, localizado em Woodstock, para um festival de música de câmara. O pianista David Tudor adentra o palco para executar uma peça composta por John Cage, marcada por três movimentos que, na partitura, estão descritos pela mesma palavra: *tacet*. Este termo da escrita musical direciona para a interrupção da ação do cantor ou instrumentista durante certo tempo indicado. Então sentando ao piano, Tudor não tocou sequer uma nota durante quatro minutos e trinta e três segundos, apenas marcou três intervalos de tempo com um cronômetro e os pontuou com o fechar e abrir do tampo do teclado, na contagem de 33”, 2’40” e 1’20”. Ao final, simplesmente se levantou, agradeceu e se retirou. O intuito de Cage com esta obra parece ser a explicitação de que o silêncio, como ausência, é um mito construído por uma sociedade antropocêntrica. Assim, Cage leva o silêncio para o patamar artístico de forma ativa, dando-lhe tanta importância quanto a atribuída a qualquer som ao desconstruir a dicotomia entre sonoridade e silêncio. Neste pensamento, a única distinção que deveria existir no âmbito sonoro se daria entre o que produzimos de forma intencional ou não.

Durante o concerto, a platéia ficou estonteada. A obra, que em si era uma grande provocação às concepções tradicionais de música, foi recebida com espanto, entre algumas vaias, e o abandono do local por parte do público enfurecido por terem tido suas expectativas frustradas. Um artista que assistia a apresentação teria até gritado: “bom povo de Woodstock, vamos por essa gente para fora da cidade!” (HELLER, 2001). Tudor, por sua vez, considerou que estes foram incapazes de perceber que, o que estava em causa, era o momento. Já Cage, que demorou cerca de quatro anos para elaborar a peça, foi tido nos extremos como gênio ou como idiota. Em meio à polêmica, disse:

They (the audience) missed the point. There's no such thing as silence. What they thought was silence (in 4'33"), because they didn't know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside

¹⁴ Silêncio não é acústico, é uma mudança na mente, uma reviravolta (tradução da autora).

during the first movement. During the second, raindrops began pattering the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out (CAGE apud KOSTELANETZ, 1988, p. 69 e 70)¹⁵.

Naquela ocasião, o verdadeiro intuito era que a obra ultrapassasse os limites do palco ou da orquestra para que a composição dialogasse com as pessoas ali presentes, da mesma forma que com a paisagem sonora¹⁶ do ambiente na qual ocorreu. Ao silenciar o suposto protagonista da obra, David Tudor, as emissões sonoras não-intencionais de todo o ambiente e que partem da audiência (sua respiração, o acomodar-se nas cadeiras, passos, cochichos, vaias e etc) se tornaram o material musical da composição 4'33". Por isso, esta obra não se apresenta mais como resultado de um processo criativo, e sim como o próprio processo (VILLA, 2013).

Ao visar este processo que propõe o descarte da possibilidade de um silêncio material, o gesto silencioso executado por Tudor e proposto por Cage parece se relacionar com um chamamento a outro silêncio, ao que se refere ao espaço originário fundado por ele, de onde toda a linguagem emerge e no qual habita o ser, em sua amplitude. Lançando mão de uma linguagem autêntica, deixa surgir conjuntamente a possibilidade da escuta daquilo que pode se abrir, se presentificar desvelando-se. Ouvir 4'33" pode ser, assim, se colocar à escuta do caos sonoro que é a gênese dos signos musicais, sistematizados em frequências e escalas precisas, entificados nas suas expressões que comumente são associadas à emoções e símbolos, mas que de fato provém do mundo, e antes ainda, do seu velamento.

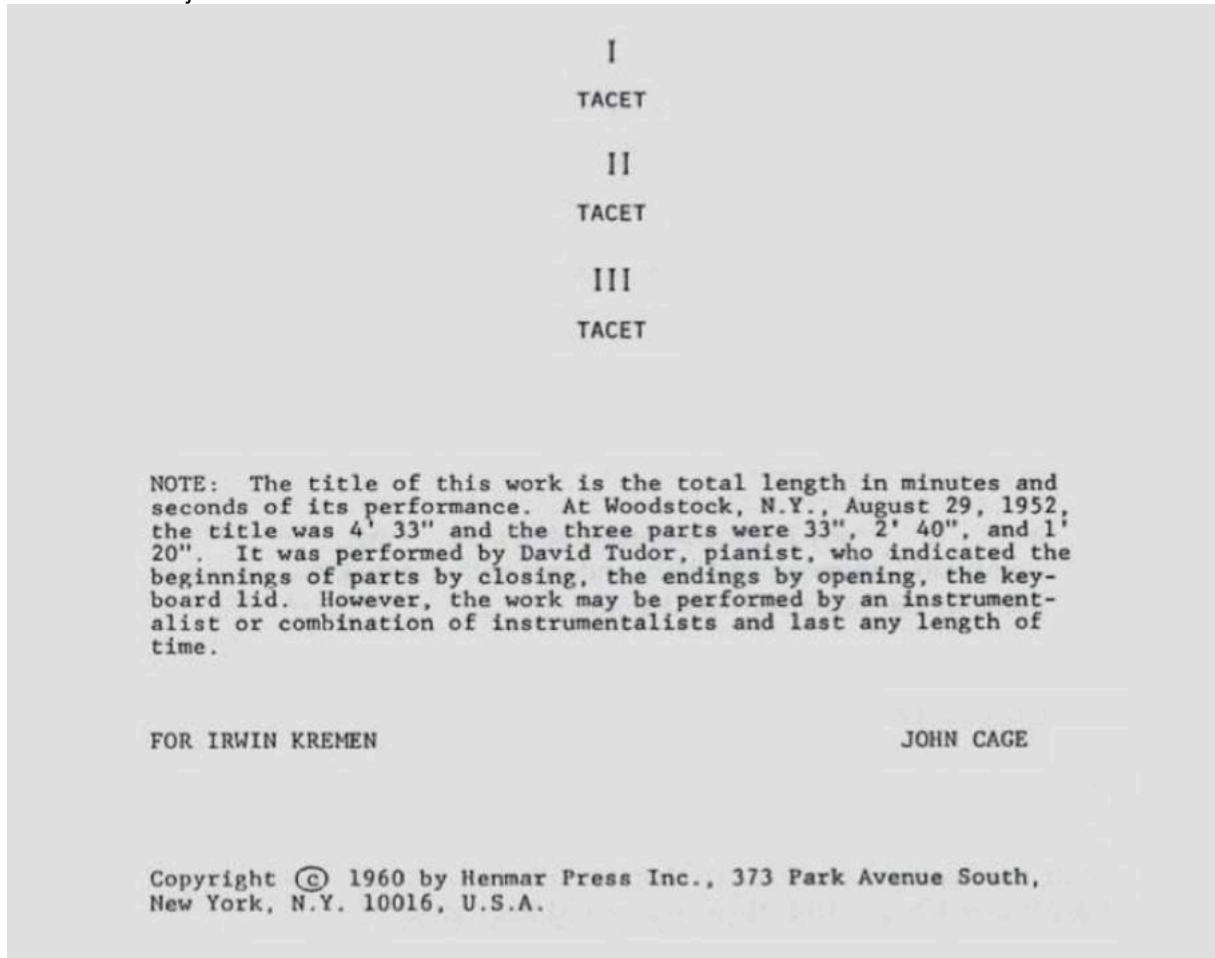
Dans l'esprit de Cage, il s'agit de libérer entièrement les sons de toutes les idées abstraites qu'on a pris l'habitude de leur associer artificiellement e de les laisser se déployer simplement et naturellement dans toute leur expression. Il importe donc de retrouver la pureté originelle de tous les phénomènes sonores par delà les différents apports culturels qui n'ont fait bien souvent qu'en masquer la nature véritable (BAYER, 1987, p. 179 e 180)¹⁷.

¹⁵ Eles (a platéia) não entenderam. Não existe silêncio. O que eles achavam que era o silêncio (em 4'33"), por não saberem como ouvir, estava cheio de sons acidentais. Você podia ouvir o vento se agitando lá fora durante o primeiro movimento. Durante o segundo, gotas de chuva começaram a bater no telhado, e durante o terceiro as pessoas em si fizeram todo o tipo de sons interessantes na medida que falavam ou iam embora (tradução livre da autora).

¹⁶ Conceito elaborado por Schafer (2011) referente ao conjunto de sons dominantes que caracterizam um local e contexto específicos.

¹⁷ No espírito de Cage, se trata de liberar inteiramente os sons de todas as ideias abstratas que nós adquirimos o hábito de associar artificialmente e de lhes deixar se implantar simplesmente e naturalmente dentro de toda sua expressão. Importa então encontrar a pureza original de todos os fenômenos sonoros para além das diferentes contribuições culturais que frequentemente apenas obscurecem a [sua] verdadeira natureza (tradução da autora).

Figura 1: A primeira versão de 4'33" publicada, com indicações para que a sua execução em três movimentos seja o silenciar do instrumentista.



Fonte: 4 Scoring *The Work of Art (Happening & Event)*. Disponível em: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/4-scoring-the-work-of-art-happening--event-/deck/5969948>

Tal qual a poesia para Heidegger, funda um mistério em que as ausências e renúncias à palavra são de imenso valor. Aí então, renunciando às notas enquanto signos, impede a estagnação das interpretações que nos situam na lida cotidiana. O artista, por fim, torna o vazio um encaminhamento da criação em direção ao público, o qual se torna responsável pela desocultação daquilo que o silêncio do instrumentista guarda.

Ao mesmo tempo, deixar-se fazer parte deste encaminhamento criativo é ultrapassar os limites da dualidade entre atividade e passividade. Atender a demanda de 4'33", como público, tem a ver com abandonar o pensamento calculativo, inclinado a fixar um sentido preciso para um "objeto artístico", em favor de uma postura de serenidade para com a abertura do nada e sua plurivocidade. Requer, deste modo, "l'acceptation (...). L'irresponsabilité de l'écoute suppose l'acceptation face à ce qui survient et, par conséquent, la responsabilité de laisser les

choses, les sons naître“ (SALGADO, 2007, p. 115)¹⁸. A obra requer de nós uma disponibilidade, o estar à espera dos sons que estão no porvir, por serem desvelados. Por outro lado, somos nós que ativamente, na perspectiva de Cage, produzimos sons ininterruptamente pelo acaso. Então aguardamos por aquilo que virá até nós no nosso próprio ato de desvelo das sonoridades aleatórias, sem agarrar os sons e lhes atribuir significados. Quem abandonou a plateia não foi capaz de abrir mão do pensamento calculativo.

Tendo em vista estes aspectos que denotam um direcionamento de Cage para o aberto, podemos considerar que para ele, a essência do fazer musical era algo muito singular. Vamos nos valer de um relato do próprio artista para reforçar o que aqui foi posto: Cage nos conta que certo dia recebeu o convite de um colega compositor, Christian Wolff, para ouvir uma composição de sua autoria feita para o piano, e que continha silêncios. Durante a execução da peça, as janelas abertas do espaço onde estavam deixavam entrar sons de crianças brincando afora, ruídos de trânsito e apitos de barco, que por vezes se sobrepunham aos sons vindos do piano. Um amigo que os acompanhava revelou considerável dificuldade para se concentrar e escutar o que estava sendo tocado, e ao fim, pediu para que a música fosse repetida, porém dessa vez com as janelas fechadas. Christian Wolff respondeu que o faria de boa vontade, mas que os sons que vinham de fora não representavam de forma alguma uma interrupção em sua obra. Cage observa nesta postura que muito o agradou que as janelas da música de Wolff se encontravam abertas, afinal, para o seu novo entendimento de música, nada tem lugar senão sons escritos e não escritos – sendo que em geral, os não escritos são entendidos como o silêncio que circunda o evento musical, mas que em verdade, durante a pausa inscrita na partitura podemos perceber que é um ambiente cheio de outros sons que podem se tornar o evento musical em si (HELLER, 2011).

Este é mais um caso que nos revela a sonoridade do silêncio mundano. A nova concepção estabelecida por Cage também coloca em xeque o que se entendia por música, tradicionalmente. Com ele, a mesma torna-se um receptáculo de possibilidades criativas que envolvam quaisquer sons.

No prosseguimento desta linha de pensamento, em 1962 Cage cria sua segunda peça silenciosa: *0'00''*, referente a uma desconstrução da teoria de que a

¹⁸ A aceitação (...). A irresponsabilidade da escuta supõe a aceitação face ao que ocorre e, por consequência, a responsabilidade de deixar as coisas, os sons, nascerem (tradução livre da autora).

única qualidade acústica que poderia ser atribuída ao silêncio seria a sua duração, em contraste com os demais sons que teriam como propriedade altura, intensidade, duração e timbre. Com isso, em *0'00''*, a organização temporal desaparece, e nela, o tempo se torna a duração pura de um instante no qual qualquer coisa pode ser produzida (SALGADO, 2007). Trata-se basicamente de um ato performático de uma ação qualquer a ser realizada com máxima amplificação sonora. Por isso Cage afirma que a primeira performance de *0'00''* foi realizada durante o escrever do próprio manuscrito que continha as indicações da obra. Em 5 de maio de 1965, essa performance foi apresentada no Rose Art Museum, em Massachusetts. O compositor Alvin Lucien descreveu o acontecimento da seguinte forma:

Cage começou a performatizar *0'00''* antes que a audiência entrasse. Ele estava sentado em sua cadeira cheia de rangidos e amplificada, com um microfone de piloto de aeronáutica da Segunda Guerra Mundial enrolado em volta da sua garganta, escrevendo cartas numa máquina de escrever amplificada, e ocasionalmente bebendo goles d'água. Parte da intenção da peça é fazer algum trabalho que você faria de qualquer forma, e John escolheu responder algumas correspondências. Cada movimento que ele fazia, cada rangido de sua cadeira, toque em sua máquina de escrever e gole d'água eram enormemente amplificados e transmitidos através das caixas de som espalhadas pelo museu (HELLER, 2011, p. 59).

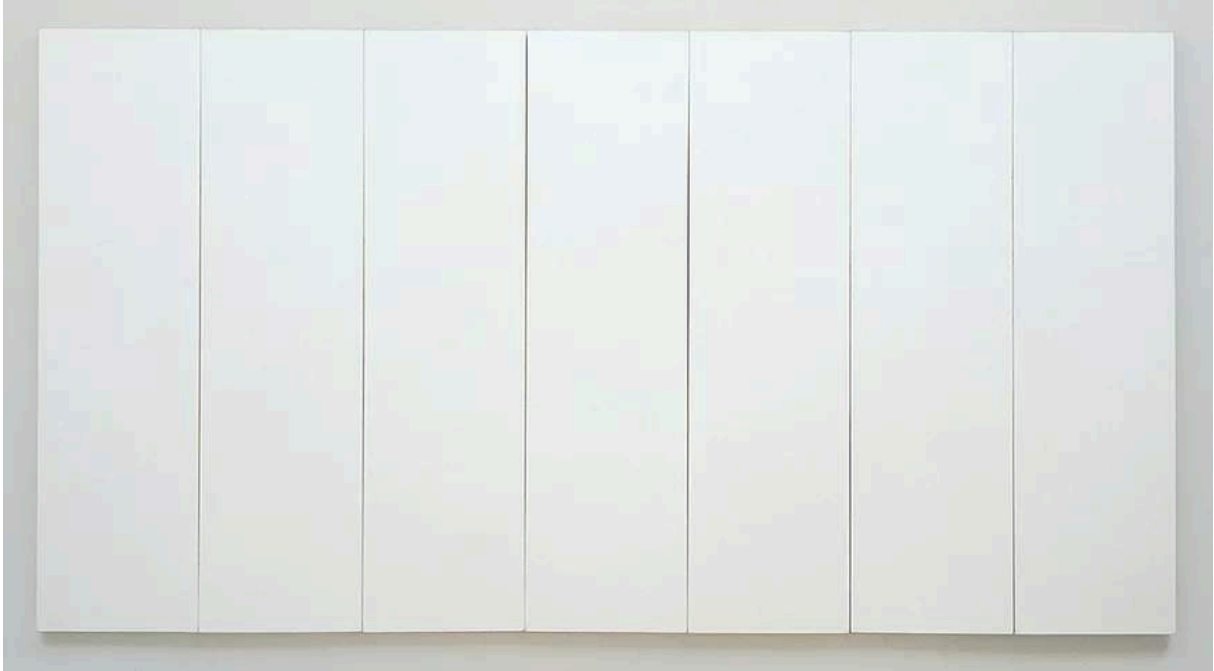
Na obra nos é mostrado que certa percepção de silêncio traz a possibilidade de fazer com que sons corriqueiros, para os quais muitas das vezes não damos atenção, se destaquem.

No entanto, tomando como medida o desenvolvimento das ideias de Cage, podemos perceber que tanto *4'33''* quanto *0'00''* operam com os efeitos do silêncio, não ele em si como espaço originário. Ambas, cada uma à sua forma, ressaltam que se o silêncio no cotidiano não passa de uma ilusão, sua genuína manifestação pode se deslocar para a esfera meditativa. Enquanto isso, a arte procura meios de evocá-lo, a fim de se aproximar da plurivocidade contida no aberto da origem da linguagem, e com isso, a utilização do termo “silêncio” em obras de arte pode adquirir o sentido simbólico desta evocação.

Mas Cage não estava sozinho na defesa desta perspectiva vanguardista. Abraçando estes ideais de indefinição, vazio e acaso na arte, durante a década de 1960 uma geração de artistas se reuniu em torno de um processo artístico chamado *Fluxus*, que se concentrou nos Estados Unidos, mas teve aderência internacional – “processo” e não um “movimento” ou “vertente artística” porque não se tratava da adesão à um estilo a ser seguido, e sim de um certo entendimento da arte em torno

de procedimentos criativos que visassem uma maior flexibilização na significabilidade das obras, seja em sua concepção, seus materiais, estrutura, status ou recepção do público.

Figura 2: *Pinturas Brancas* [sete painéis], 1951.



Fonte: Pintura Branca. Disponível em: <http://www.revistaensaia.com/pintura-branca>

Além disto, o artista sempre fez questão de ressaltar a grande influência que Robert Rauschenberg exerceu sobre ele com seu projeto envolvendo telas brancas, iniciado em 1949, as quais pareciam visar uma experiência similar a de *4'33''*. Porém, desta vez, a linguagem enfocada não era a auditiva, e sim a desconstrução de signos visuais e da ideia de que no cotidiano, o vazio existe, quando em verdade expostas, as telas adquirem diversas nuances de cores em decorrência da reflexão do branco, da luz e da sombra do ambiente em que estão.

A fim de delinear um pequeno panorama do contexto em que esta nova ideia de arte se deu, ressaltamos que o pensamento que envolvia essas formas mais abertas de se fazer arte se disseminaram com o surgimento das vanguardas modernas no entorno do século XX. Através das desconstruções propostas que no geral objetivavam denunciar uma arte demasiadamente rígida, muitos artistas buscaram cindir com a supremacia do significado contido na obra, usualmente determinado pelo autor. Isto proporcionou um olhar mais aplicado para a gama de possibilidades interpretativas contidas em um único trabalho, do mesmo modo que se voltou a atenção para as potencialidades de percepção do público fruidor. Por

exemplo, a pictorialidade das deformações da pintura expressionista trazem quase-formas que carregam consigo a tensão de uma figura em formação, um quase-humano como no célebre *O Grito*, de Edvard Munch. A representação do humanoide na tela deveria ser construída, em toda sua complexidade e deformação, pelas pinceladas em conjunto com o observador. Nesta perspectiva, os movimentos vanguardistas modernos contribuíram na configuração de um novo quadro na arte, que pôs a valorização do momento criativo e da experiência que ela proporciona no centro da sua existência. Com isso, as chances de se realizarem uma construção que se faz com e por meio do público se torna um valor, e conseqüentemente, os ideais de informalidade, desordem, causalidade e indeterminação dos resultados ascendem (ISER, 1996).

Assim, no cenário moderno se originaram os processos que caracterizam a arte contemporânea à qual nos referimos. Daí a menção ao silêncio como meio de expressão como foi trazido para a linguagem artística como um importante meio de evocar espaços abertos a partir da década de 1950, como podemos observar na obra de Cage e de Rauschenberg. Neste período, estes processos intensificaram sua força e foram elevados a outro patamar porque o movimento Zen em conjunto com outras filosofias orientais começa a se expandir como vanguarda artística pela América do Norte, promovendo entre seus valores uma intenção de renúncia ao formalismo artístico instituído outrora. Por isso em Cage, e em sua geração de artistas, também podemos constatar uma influência direta do pensamento oriental, tal qual em Heidegger.

Em vista desta mesma inclinação é que Cage visa o nada, rejeita a dicotomia entre som e silêncio e se faz atento à multiplicidade em vez de estabelecer metas de sentido em sua obra. Para Umberto Eco (p. 214), a música de Cage se manifesta “na consoladora unidade do *Tao*”, em que “cada som vale todos os sons, cada encontro sonoro será o mais feliz e o mais rico de revelar-se: ao ouvinte restará somente abdicar de sua própria cultura e perder-se na pontualidade de um infinito musical reencontrado”. No curso desta abordagem, nos remetendo ao *Tao* como caminho, lembramos a passagem de Heidegger em *A Caminho da Linguagem*, no qual ele associa o pensar poético a uma espécie de encaminhamento que abre possibilidades, de maneira afim com o pensamento poético de Lao-Tsé. Ele diz:

É o campo que concede caminhos. O campo en-caminha. Entendemos a palavra en-caminhar no sentido de: conceder e inaugurar caminhos. *Be-wëgen*, en-caminhar diz aqui: conferir caminhos ao campo (...). Talvez na palavra 'caminho', Tao, resguarde-se o mistério de todos os mistérios da saga pensante do dizer, ao menos quando deixamos esses nomes retornarem para o que neles se mantém impronunciado. É possível que o poder enigmático do predomínio atual do método surja do fato de, não obstante sua força de desempenho, os métodos não passarem de ressacas de uma imensa onda encoberta, de um caminho que tudo en-caminha, rasgando para tudo a sua via. Tudo é caminho (HEIDEGGER, 2003, p. 155).

Em confluência com estas análises, podemos considerar que a obra artística, em consonância com um dizer poético autêntico, falará em favor da criação de caminhos no aberto e uma não estagnação do sentido. Cage particularmente acreditará que neste jogo de oscilação, a multiplicidade evita o falso sendo da unidade – que pode ser entendida como a entificação (HELLER, 2011).

É tomando em conta este quadro explanado aqui de forma sucinta que por fim temos a capacidade de conferir como, em Cage, o silêncio assume variadas designações. Sistemáticamente e sob o risco de perder na apreensão da complexidade deste processo, Heller (Ibidem, p. 18) aponta três, às quais podemos nos remeter conforme o acima exposto:

- a) Entre os anos 1930 e 1940, Cage, influenciado pela tradição da teoria musical, acreditava que o silêncio se opunha ao som, era sinônimo de ausência representável pelo símbolo das partituras. Compreensão de natureza empírica;
- b) Nos anos 1950 e 1960 constatou a inexistência do silêncio, pois tudo ao nosso redor é pura produção sonora. Som e silêncio, neste sentido, se interpenetram. Compreensão de natureza dialética que repousa sobre o empirismo;
- c) Simultaneamente, entre 1950 e 1960, Cage desperta para o fato de que o silêncio está para além de um fenômeno acústico, ele não é um ente e não é da ordem do empírico. Seria um estado mental.

Mediante este esquema, o importante é perceber que o artista ultrapassa o domínio estético ao longo dos anos, a partir da identificação da inexequibilidade do silêncio, e enfim assume uma compreensão que ultrapassa a mundanidade. Porque som, restrito enquanto matéria e percepção sensível, é derivado do pensamento calculativo. Então para além da obra de arte em si, Cage enfoca a importância do processo de construção de uma experiência artística pautada na não-

intencionalidade, nas possibilidades abertas pelo acaso e a tudo aquilo que visa a abundância das significações.

Isto porque o silêncio sempre retoma a linguagem fora das suas delimitações. Portanto nesta pesquisa, acredita-se que evocar o grau zero na arte pode, assim como ocorreu com Cage, nos remeter às esferas que estão para além do que os nossos olhos ou ouvidos captam, nos encaminhando para a intimidade com o mistério. Deste silêncio, o ser brotaria em sua verdade à nossa frente.

Neste capítulo, partindo do estabelecimento da conjuntura da noção de silêncio no pensamento de Heidegger, revisitamos a dimensão da linguagem no intuito de compreender as múltiplas manifestações da ausência que valorizam o poetar. Do mesmo modo, houve uma contextualização desta exposição no quadro de problematização da técnica, o que nos levou até uma necessidade da dimensão silenciosa do pensar na postura da serenidade. Assim, as obras silenciosas e a perspectiva do silêncio em John Cage adentraram este texto como uma forma de iniciar a aproximação do tópico em Heidegger com a arte contemporânea, em busca de demonstrar desde já as confluências e potencialidades deste entrecruzamento temático. Agora, resta-nos tentar dar mais um passo em direção ao caminho aqui proposto, que com sorte irá nos permitir um breve vislumbre da articulação das infinitas possibilidades do silêncio.

CAPÍTULO III: UM CAMINHO ABERTO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

3.1 Obra de Arte e Experiência

Como questão, ela [a arte] não pode ser resolvida em conceitos, mas antes de tudo deve ser experienciada (CASTRO, 2010, p. IX).

No texto *De uma Conversa Sobre a Linguagem entre um Japonês e um Pensador*, Heidegger diz ao professor Tezuka que “no pensamento, o que permanece é o caminho. E os caminhos do pensamento guardam consigo o mistério de podermos caminhá-los para frente e para trás, trazem até o mistério de o caminho para trás nos levar para frente” (2015, p. 81). E ao dizer isto, manifesta uma admirável concepção sobre os intrincados processos de construção do conhecimento no lugar de aderir a ideia de uma produção definitiva deste, que atravessa consecutivas metas.

Todavia, na execução de uma pesquisa acadêmica, por mais que aqui tenhamos empreendido a tentativa de lidar com noções e abordagens que fogem da pretensão de gerar um conhecimento totalizante, que respeite a complexidade dos assuntos tratados, devemos prestar serviço à linearidade do raciocínio proposto. Sendo assim, após perpassarmos pelos estágios de compreensão das bases da filosofia heideggeriana e do silêncio em sua apreensão ontológica, estamos devidamente encaminhados até o ponto onde tudo, nesta dissertação, deve se firmar: na arte.

Dado o local de privilégio em que a poesia se inscreve no pensamento de Heidegger, como campo de manifestação do ser, abordar o âmbito geral da arte é gravitar em torno de um grande enigma. Como temos visto até aqui, o tratamento que o filósofo dá a tais temas, de forma a compreendê-los em sua verdadeira complexidade, é de uma gradativa composição do quadro de implicações teóricas que já envolvem o estudo do assunto na tradição filosófica, em face de sua perspectiva ontológica que nos abre outros horizontes interpretativos. Devidamente apartado da intenção de criar uma constatação atemporal acerca da arte, ou historiologicamente retrospectiva que justifique sua existência através de uma teoria ampla, “está longe a pretensão de resolver o enigma”, pois a arte foge às amarras da razão. Entretanto, acredita que “permanece a tarefa de *ver* o enigma” (HEIDEGGER, 2010b, p. 201, grifo meu), a dizer, a tarefa de buscar investigar a arte

em sua essência, no originário.

Logo, em consonância com o seu senso profundamente crítico em relação à metafísica, Heidegger constata em primeira instância a falibilidade das teorias estéticas como modo de explicar a arte.

A questão [acerca da origem da obra de arte] se encontra na mais íntima conexão com a tarefa da superação estética, o que significa, ao mesmo tempo, de uma concepção do ente como objetivamente representável. A superação da estética, por sua vez, se revela como necessária a partir da confrontação histórica com a metafísica enquanto tal. Essa metafísica contém a posição ocidental fundamental em relação ao ente e, com isso, também o fundamento em relação à essência até aqui da arte ocidental e de suas obras (HEIDEGGER, 2014a, p. 488).

A Estética como disciplina filosófica seria senão mais um sintoma do esquecimento histórico do ser. Isto posto ela deve ser refutada principalmente em seu embasamento na dualidade forma/conteúdo, ao mesmo passo da superação do par sujeito/objeto (OLIVEIRA, 2014). Neste sentido, a arte estaria para além da ideia de um suporte coisal acrescido de um valor simbólico ou alegórico.

Naturalmente, ver a arte assim como *coisa*, suportada pela matéria, muito tem a ver com o caráter cotidiano adquirido por ela na medida da nossa convivência com as obras. Pelo jeito como, por exemplo, pinturas são penduradas na parede em quadros que se misturam aos móveis mais utilitários de uma residência, ou como são obras arquitetônicas que se encontram ao lado de uma casa qualquer na organização desordenada de uma cidade. Ainda, como pode ser guardado um livro com os poemas de Hölderlin em uma mochila, junto com utensílios de caráter ordinário. Simultaneamente, apesar desta lida mais vulgar com as obras, parecemos cientes de que sua existência ultrapassa a característica de coisa. Mesmo tomada como mero objeto, ela diz-nos algo a mais – e isto é especificamente o que lhe institui seu caráter artístico, expressar algo fora de si. Dizer algo diferente do que a coisa propriamente é, é *allo agoreuei* (ἄλλο ἀγορεύει), alegoria (HEIDEGGER, 2010b).

Por esta razão, a obra comumente se encontra subsumida à característica de coisa que evoca algo afora sua materialidade, comportando-se como um símbolo. Em vista deste quadro inerente a uma visão estética das obras artísticas, o autor empreende um largo questionamento sobre todas as apreensões mais comuns acerca da arte, as quais se dão conforme o legado metafísico.

Pensar em matéria e alegoria é considerar que a obra vige como coisa. Do

que se trata, entretanto, o ser-coisa? Tudo são coisas, tudo são entes. E por conseguinte, retomamos a pergunta: o que são os entes, em geral? Não é a coisidade dos entes que se impõe perante nós todos os dias, promovendo o esquecimento do ser? E em que aspecto o ser-coisa distingue uma análise apropriada, específica à arte?

Existem três respostas à pergunta da definição do ser-coisa que são pautadas no pensamento ocidental dominante – sendo a última a mais importante – e as quais Heidegger, em *A Origem da Obra de Arte* (Idem) irá refutar. Vejamo-nas brevemente:

Primeiro, o filósofo considera que é de costume definir a coisa através de suas propriedades, e cita o caso de uma pedra. Ela pode ser dura, pesada, maciça, disforme, opaca...Mas estas são características que a pedra tem, e não o que ela é, exatamente. Aí a coisa aparece como cerne em torno do qual certas propriedades se concentram, e esta perspectiva contraria a experiência originária do ser ao tomar a vigência do ente como aquilo que sempre foi posto, em virtude de como ele aparece. Isto remete às problemáticas mais profundas no pensamento de Heidegger que originam a ontologia fundamental, e por isso, para ele, reflete o solo arenoso sobre o qual a metafísica se fundou. Desta maneira, este conceito corriqueiro de coisa como característica inerente não alcança a verdadeira coisidade. Não concebe, mas agride a coisa.

A segunda resposta a ser analisada se determina pela apreensão sensível da coisa, seu aparecer e as sensações imediatas que a manifestação dela suscita pela sua cor, som, textura, etc. A coisidade, conseqüentemente, estaria fundada como *aistheton* (αισθητον), na estética em si, no sentir. Porém, na busca por um caráter essencial, é verificado que esta ideia traz consigo muito mais uma tentativa excessiva de trazer a coisa para junto de nós da forma mais imediata possível do que a revelação do que se procura. Ao passo em que a resposta anterior afastava demasiadamente a coisa do corpo, a segunda se projetaria demais sobre ele. Nos dois casos, a coisa em seu próprio desaparece em função de outros elementos: suas atribuições ou as sensações que provoca, respectivamente.

Por último, Heidegger se concentra numa resposta a qual é elemento basilar para a metafísica, que se dá submetida ao ponto de vista da materialidade. A coisa se determinaria, assim, como matéria, sob o constante de se apresentar em determinada forma. Esta acepção parte da vista imediata de como a coisa nos

aborda, e como uma síntese, parece satisfazer em grande parte a conceituação de coisa do ponto de vista da Teoria Estética. Com isso, a princípio, a coisa como matéria e forma responderia à pergunta pelo caráter coisal na obra de arte. Em razão disto toda representação artística se daria com base em determinada forma, a qual permitiria a execução do exercício criativo e uma significabilidade externa à sua estrutura material.

Acontece que matéria e forma, para Heidegger, é uma estrutura tão falível quanto as demais respostas e que não possui caráter originário. Para isto há várias razões, contudo o ponto nodal para o filósofo será o fato de que o par conceitual descreve não somente o coisal da arte, mas concerne a todos os entes e portanto também descreve o coisal dos utensílios.

As três maneiras encaminhadas de determinação da coisidade concebem a coisa como portadora de características, como a unidade de uma multiplicidade de sensações, como matéria formada. No decorrer da história da verdade sobre o sendo¹⁹, essas interpretações mencionadas ainda se entrelaçam umas com as outras (...). Neste entrelaçamento, elas reforçaram a amplitude que lhe foi atribuída, de modo que elas valem igualmente para coisa, para utensílio e para obra. Em vista disso, resulta delas o modo de pensar de acordo com o qual refletimos especialmente não apenas sobre coisa, utensílio e obra, mas ainda sobre todo sendo em geral. Este modo de pensar habitual, há muito tempo antecipou-se a toda experiência imediata do sendo. A antecipação impede a reflexão sobre o ser de cada sendo singular. Deste modo sucede que os conceitos de coisa dominantes nos obstruem o caminho não somente para o caráter de coisa da coisa, mas também para o caráter de utensílio do utensílio e, mais ainda, para o caráter de obra da obra (HEIDEGGER, 2010b, p. 73).

Assim, as três respostas à coisidade levantadas por Heidegger se pautam numa lógica de conceituação e em uma essência causal, metafísica. A arte não pode ser interpretada no âmbito da finalidade. Frente aos reflexos da modernidade, emerge uma demanda pela investigação ontológica do artístico. Por sua vez, para alcançarmos o originário da arte, precisamos partir de um questionamento poético que comporte a noção de acontecimento, e não de teorias estéticas que findam por restringir as potencialidades daquilo que se investiga.

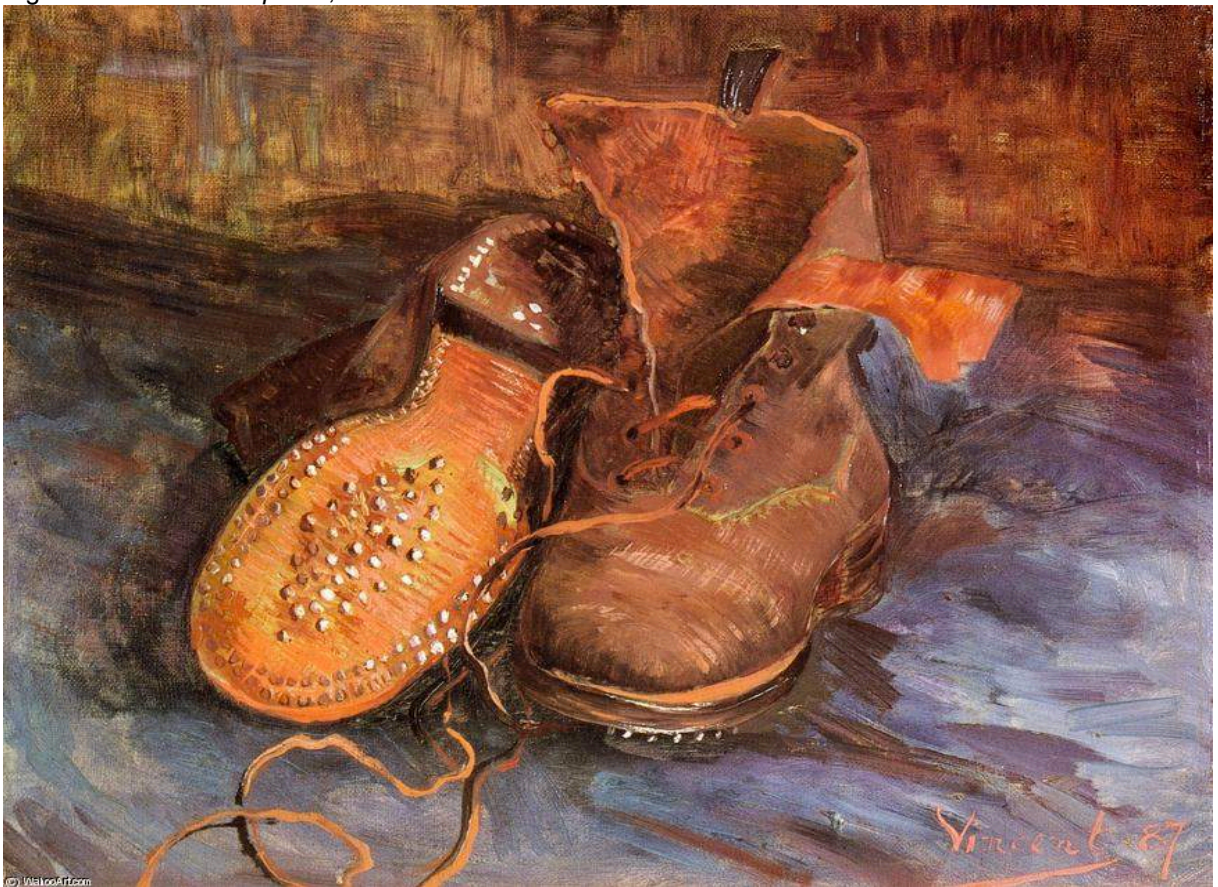
Separar a arte de sua dimensão estética é também, além dos pontos que aqui já foram levantados, deixar de lado a possibilidade de que ela seja um apelo às experiências vividas, à subjetividade e aos sentimentos. Em Heidegger, veremos que arte cria mundo e abre ser, então atrelar a potencialidade artística a tais “efeitos”

¹⁹ Na edição de *A Origem da Obra de Arte* utilizada por esta pesquisa, e traduzida por Idalina da Silva e Manuel Castro, *Seiende*, o que aqui tem sido chamado de “ente”, é traduzido por “sendo”.

seria fazê-la abandonar sua originalidade. Seria por fim necessário promover uma séria desestetização da arte (OSÓRIO, 2014), empreender um processo não a tome como objeto e não a racionalize, que abale os questionamentos habituais, fuja das interpretações mais rasas e óbvias sobre os entes, nos tirando de uma visão corriqueira afeita à metafísica (HEIDEGGER, 2010b, p. 95).

Após focar uma reflexão acerca da tradição que pensa o caráter coisal dos entes, o autor retoma sua análise para o domínio ontológico. Para aclarar a compreensão daquilo que propunha, ele dará continuidade à sua explanação a partir de comentários sobre o quadro *O Par de Sapatos*, de Vincent Van Gogh, uma obra que transmite, tal como é, o acontecer originário do que é a obra de arte. Na tela, vemos tão somente as botas de um camponês – um ente que, em sua mundanidade utensiliar, é habitual e enfadonho. Mas quando os sapatos têm os seus contornos tomados pela tela adentro, estamos diante de uma nova perspectiva, nos encontramos “repentinamente em outro lugar diferente daquele em que costumamos estar” (Ibidem, p. 85), nas proximidades de uma obra de arte.

Figura 3: *O Par de Sapatos*, 1887.



Fonte: *Pair of Shoes, A* by Vincent Van Gogh – 379 – Painting. Disponível em: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/379/Pair-of-Shoes,-A.html>

Diferente do utensílio de modo fundamental, a obra se manifesta como aquilo que foge do contexto conjuntural do nosso cotidiano.. Se trata de uma quebra, uma suspensão da cadeia significativa habitual, na qual existe uma rede de referências em geral articulada pela instrumentalidade. Ela se recusa a estabelecer relações de significação e abre mundo, em oposição às ferramentas. Não responde a uma finalidade, um “para quê” que absorva a sua existência (PASSOS, 2011).

Feita esta distinção, a obra se revela como abertura de mundo. Podemos considerar que nesta pintura assim como em toda obra, é criado um espaço aberto em que o ente aparece ou se manifesta. E ao descortinar o ente, o quadro, por ser obra, revela também a amplitude de uma existência que ultrapassa a utilidade dos sapatos, e mesmo os próprios limites da tela. A princípio, ali vemos que está posto simplesmente um par de botas. Onde estão situadas? Quem as usou? Nada disto está enquadrado, e não existem sequer indícios acerca disto na imagem. Contudo, esta dimensão mais ampla que não está contida no quadro é descrita por Heidegger da seguinte forma:

Da escura abertura do interior gasto dos sapatos a fadiga dos passos do trabalho olha firmemente. No peso denso e firme dos sapatos se acumula a tenacidade do lento caminhar através dos alongados e sempre mesmos sulcos do campo, sobre o qual sopra contínuo um vento áspero. Sob as solas insinua-se a solidão do caminho do campo em meio à noite que vem caindo. Nos sapatos vibra o apelo silencioso da Terra, sua calma doação do ermo terreno não-cultivado do campo invernal. Através deste utensílio perpassa a aflição sem queixa pela certeza do pão, a alegria sem palavras da renovada superação da necessidade, o tremor diante do anúncio do nascimento e o calafrio diante da ameaça da morte (...). Todas as vezes que a camponesa, à noite, num cansaço forte mas saudável, encosta os sapatos e no ainda escuro amanhecer novamente os pega, ou nos feriados passa por eles, então ela sabe tudo isto sem os observar e contemplar (HEIDEGGER, 2010b, p. 81 e 83).

Mesmo diferindo essencialmente do utensílio, a obra de arte pôde nos abrir o que é *ser* um utensílio, pautada na revelação de uma confiabilidade da camponesa na serventia de seus sapatos. Dia após dia, ela sabe que eles estarão lá, disponíveis, em espera e ao alcance de suas mãos para, a qualquer momento desempenharem sua função. Assim a obra de Van Gogh traz até nos um descortinamento do ente, revela o que o par de sapatos da camponesa é em seu ser, em sua verdade.

Em outras palavras, o sapato como ente sai do seu estado de encoberto para mostrar-se, e se dar sob o que Heidegger chama de acontecimento originário da

verdade. Retratado, ele não mais se prestará ao uso. Sua funcionalidade estará suspensa, e em obra, ele se revela como algo que excede uma existência utensiliar. Ao mesmo tempo, o deslocamento da mundanidade próprio à obra findará por revelar a própria essência do utensílio. Conclusivamente, a essência da arte seria o pôr-se em obra da verdade do ente: na obra, o que sempre estará em questão será um acontecer da verdade, o qual acontece em uma abertura inaugurante do ente naquilo que ele é e em como ele é. Neste pensamento, o quadro de Van Gogh não meramente representa um ente e seu mundo, nem os trazem até uma representação imagética. Quando sim, ele põe em obra a essência geral das coisas instaurando um mundo próprio (Ibidem, p. 87 e 89). A obra não reproduz e tampouco representa, ela erige enquanto abertura, instaura, faz nascer.

Para aprofundar esta meditação acerca da arte, Heidegger menciona a forma como um templo grego manifesta o erigir de um mundo, e mais especificamente, o mundo histórico de um povo. A noção de um acontecer histórico sempre esteve latente nas considerações do segundo momento do pensamento heideggeriano, e agora, no que diz respeito à arte, o acontecer da verdade do pôr-em-obra se dará segundo um povo e de suas determinações fundamentais - ou seja, as formas específicas de abertura e fechamento do ser de dada organização societal, conforme sua vida prática e cotidiana, mas também seus valores e sua organização simbólica (PASSOS, 2011).

Então com base no templo de Paestum, Heidegger almeja tocar no acontecer da verdade como acontecer histórico, assim como investir na refutação de mais um postulado estético, que é a perspectiva platônica de que uma obra de arte seria a imitação, a *mímesis* (μίμησις) de algo. Este aspecto vêm a complementar a argumentação em torno do quadro de Van Gogh, uma obra exemplar já que ela retrata de forma muito nítida um par de sapatos tal e qual conhecemos na realidade. No que concerne ao templo, não temos a possibilidade de dar vazão a uma incompreensão desta natureza (Ibidem). O artista, ao concentrar-se no erigir de uma obra, deve libertar a arte para um puro estar em si mesma, sem referências que limitem sua existência ou que amarrem a ela uma significação.

Dito isto, voltando à ideia do acontecer histórico aberto pelo templo, é preciso compreendermos que quando se fala em mundo, devemos pensar em conjunto com a determinação epocal do ser e do acontecimento apropriador (o qual nos referimos primeiramente no item 1.2 do capítulo I desta pesquisa). As aberturas possíveis de

um mundo estão condicionadas às especificidades de como o ser pode se dar para determinado povo, um em determinado tempo da história.

A época é o mundo visto não do ponto de vista do destino mais limitado de um povo (por exemplo, os alemães e os franceses), mas segundo a História do Ser. Desse modo há sem dúvida consideravelmente mais mundos que épocas. Os mundos são em geral determinados pela configuração mais larga das épocas (HAAR, 1985, p. 124).

A observação acima nos ajuda na tarefa de assimilar o fato de que quando Heidegger lança mão das expressões “povo”, “história” e “época” ele está se referindo a um pensamento ontológico, e não à nossa rede de referências cotidianas. Neste sentido, cada época nos oferece múltiplas possibilidades de abertura de mundo.

Em vista disto, os gregos encontravam-se sob a instauração de um mundo em função do erigir do templo de Paestum. Isto significa que a verdade histórica deste povo, condicionado a determinado desvelamento histórico do ser, tem sua medida ontológica revelada na arte grega. As obras produzidas ante o domínio de um acontecer apropriador podem, portanto, revelar a um povo o seu próprio mundo, ou seja, as condições do ser em determinada época, descortinando os entes naquilo que são. É como se o templo recolhesse as determinações epocais que até então estavam veladas para lança-las ao seu povo (PASSOS, 2011).

Figura 4: O templo grego de Paestum.



Fonte: *Walks of Italy - The Best Ancient Greek Ruins in Italy's Mainland: Paestum*. Disponível em: <https://www.walksofitaly.com/blog/campania/the-best-ancient-greek-ruins-in-italys-mainland-paestum>

Ligada ao templo, a comunidade grega adquire solidez e consistência, faz existir e compreende o próprio espírito histórico que dá um sentido à sua vida. O templo realiza a verdade de um mundo. Traz ao povo a presença do acontecimento que lhes funda, permitindo uma compreensão essencial sobre si mesmos. O mundo

grego não estava dado de antemão antes da experiência inerente ao templo. Foi o templo e a arte grega que conferiu àquele povo a sua medida, as suas determinações históricas de velamento e desvelamento, constituindo mundos peculiares (Ibidem). Por isso a arte desvela a singularidade da nossa época perante uma percepção ontológica. “Somente o templo, no seu permanecer aí, dá às coisas sua vista e aos homens a visão de si mesmos” (HEIDEGGER, 2010b, p. 105).

Na sequência deste pensamento, o pôr-se em obra que caracteriza a essencialidade da arte só é possível de ser efetivada pois na proporção em que a obra de arte abre mundo, ela também instaura terra. Já sabemos, pelas referências ao quadro de Van Gogh e ao templo, que o mundo é aquilo que é aberto pela obra. Longe das inferências mais óbvias sobre esta expressão, mundo não é a reunião das coisas existentes do nosso entorno, nem uma moldura imaginária representada pelos trabalhos artísticos. Mundo é mundificação que excede o domínio daquilo com que estamos familiarizados. Ultrapassa as percepções primárias e todo o conteúdo da vida cotidiana, e assim deixa de ser um objeto que se dá perante nós e que pode ser meramente apreendido. O mundo é o inobjetável, aquilo ao que nós nos submetemos nas vias de nossa existência, como um rasgo aberto pela arte em que acontecem as determinações essenciais da nossa história e do sentido do ser. Com isso, ter mundo é permanecer no amplo aberto dos entes propiciado pelas obras de arte (Ibidem). Ao seu turno, este mundo só é abertura porque repousa no calado da terra.

O filósofo Michel Haar (1985) observa que “terra”, em Heidegger, aparece em seus textos com três ou quatro sentidos diferentes, dada a complexidade de relações que este termo abarca. Nesta pesquisa, veremos somente um desses sentidos, o que propriamente importará para a continuidade de nossa análise, que é a noção de terra enquanto dimensão do aberto que é indecifrável.

Em qualquer uma das suas apreensões, Heidegger nos diz que mundo e terra são dois traços essenciais do ser-obra da obra de arte. Sumariamente, eles se co-pertencem na unidade do ser-obra, por mais que se fundem em dinâmicas distintas. Se mundo é a abertura manifestante, a terra será a liberdade desta abertura tanto em aparecer quando em se fechar, o que recobre o irromper do mundo. É importante notar, todavia, que a interação entre ambos aspectos é de uma implicação intrincada de um com o outro, não se esgotando em uma rasa ideia de oposição: “o mundo aspira, no seu repousar sobre a terra, a fazê-la sobressair. Ele

não tolera, como o que se abre, nenhum fechamento. Porém, a terra tende, como a que abriga, cada vez a abranger e a conservar em si o mundo” (HEIDEGGER, 2010b, p. 121).

O equilíbrio que a terra traz ao mundo é o calar da abertura para que ela não se torne um império no horizonte de nossas significações, situação que findaria numa banalização do que a obra instaura – afinal, isto é exatamente o que, frente a cotidianidade, se quer evitar. Como um contraponto, ela limita a totalização e funda um retraimento originário, que não renega, mas ainda assim sustenta o rasgar do mundo. Toda esta dinâmica resguardará a existência da obra. “É no aspecto sensível da criação da obra artística que o mundo aparece e, ao mesmo tempo, revela-se a terra como um fundo que possibilita e oculta a manifestação” (SEIBT, 2008, p. 194).

Por isso, a terra se corresponde diretamente com aquilo que, no movimento da abertura, não podemos nomear, ao espaço originário que pertence ao nada e de onde emerge o mundo em sua abertura, as significações, e a obra de arte em si (FROMENT-MEURICE, 1998). É neste âmbito que a terra pode se encontrar, em parte, com a apreensão de *phýsis* mencionada anteriormente. O parentesco se dá em decorrência de que as duas se fundam nas possibilidades da manifestação, naquilo que, em seu recuo, permite um desabrochar. Assim elas aparecem precisamente por deixar emergir sem se confundir com aquilo que emergiu – no caso da *phýsis*, ela deixa aparecer os entes, e a terra, deixa aparecer mundo, sem serem realmente alcançadas porque não são entificáveis e muito menos fenômenos. A parte de coincidirem em sua propriedade de fechamento, o que diferencia substancialmente a terra da *phýsis* é o fato de que a terra sempre opera em complementação ao mundo, e vice-versa, enquanto a *phýsis* se aclara por si mesma (PASSOS, 2011).

Isto posto, se mundo é abertura e terra é fechamento, no seio da obra de arte residirá um combate, porque ao passo que o mundo irá insistir na abertura, a terra irá conservar a ocultação. Não significa que eles se relacionem no nível de uma discórdia ou briga, ou que almejem se destruir. Este conflito é, em verdade, uma elevação deste par, que promove a gênese do desvelamento próprio à obra de arte. Heidegger comenta que esta disputa sempre puxa mundo e terra para além de si mesmos, e ainda, completa:

A Terra começa a erguer-se no que um Mundo se abre. Ela se mostra como a que tudo porta, como a que se abriga em sua lei e como a que permanentemente se fecha-em-si. O Mundo exige a sua decisão e medida, e deixa o sendo chegar ao aberto de seus percursos. A Terra, elevando-se e portando, aspira a manter-se fechada em si mesma e a confiar tudo à sua lei. A disputa não é nenhuma cisão como um cindir de uma mera fenda, mas, sim, a disputa é a intimidade do co-pertencer-se dos combatentes. Este traçar-cisão reúne rapidamente os oponentes mútuos na proveniência de sua unidade, a partir do fundamento único. Ele é traço-cisão fundamental. Ele é o cindir que traça os traços fundamentais do eclodir da clareira do sendo. Tal traçar não deixa que os oponentes mútuos se rompam, ele leva a mútua oposição de medida e limite à unidade do contorno (HEIDEGGER, 2010b, p. 161).

É precisamente neste âmbito que a obra de arte se torna, como unidade, o local de um combate, de uma tensão que acontece somente em função daquilo que ela irá essencialmente instalar na sua grandiosidade artística. Pensando no quadro de Van Gogh, podemos considerar que mundo e terra ausentavam-se dos sapatos em uso em razão de seu pertencimento a mundanidade, enquanto que na tela, o ente revelou a si mesmo através do combate por desvelar o seu ser instrumento (PASSOS, 2011). Por fim, devemos pensar tudo isto à luz da noção de verdade em Heidegger. Ele considera que a verdade acontece em poucos modos essenciais, e um deles é o pôr-em-obra da obra de arte, pois é a verdade que se realiza enquanto disputa.

Se bem lembrarmos do que foi visto nos capítulos anteriores, o desvelamento do ente ocorre pautado na experiência da verdade enquanto *alétheia*, que transcende um conceito de adequação entre coisas e postulados. Deste modo, apartados do pensamento técnico, o acontecimento originário da verdade se mostra como essência da arte, o vínculo íntimo da obra com a compreensão de ser (NUNES, 2007). Também segundo nossas considerações precedentes sobre o tema, a arte findaria por se tornar clareira na qual o ente é revelado e simultaneamente encoberto – afinal, em consonância com a terra, a verdade guarda em si a necessidade de uma ocultação tanto quanto de um desvelar.

Rememorando novamente o par de sapatos, a característica vital da verdade será a exposição dos entes postos em obra para a revelação do seu ser, dinâmica que sempre ocorre em função de uma negação dos entes em sua cotidianidade – e isto proporciona desvelamento. À vista disto, é relevante saber que este espaço de abertura que emerge da disputa jamais estabelecerá a verdade como um efeito da obra (este seria um pensar metafísico). Ela será a origem, a própria essência da obra de arte.

Tendo o pôr-se em obra manifestado sua essencialidade na abertura, o protagonismo do artista, conferido pela estética, decai. O aberto é o que vai realmente iluminar a característica criativa, o aspecto poético da arte em contraposição à ideia de um gênio-criador. Tudo se conduz à dimensão da *poiesis* (ποίησις) na acepção ampla daquilo que desdobra a abertura à qual o ente pertence.

Em relação à particularidade do que representa a abertura, se ressalta a importância de a entendermos igualmente em um processo de desvelo específico dos entes. Cada obra, ao erigir um mundo, faz nascer um horizonte de sentido que comporta certas formas de compreensão, às quais o ente se condiciona. Abertura é, por isso, articular determinada expressividade artística, a qual irá suscitar certo sentido. Ela evidencia a si em sua singular ligação com cada ente, nos contornos de uma dada linguagem que se manifestará como a dinâmica *alétheia* (PASSOS, 2011). No pensamento heideggeriano, arte é, conseqüentemente, o criativo desvelo da verdade na obra.

Para explicitar melhor este ponto, podemos adiantar que o que iremos investigar no último item do capítulo é, designadamente, um modo de linguagem que reside no aberto e que inaugura uma relação específica com os entes: o silêncio. Paralelamente, é preciso retornarmos à concepção histórica do desvelamento a fim de afirmar a natureza epocal da abertura. Se cada aberto nos direciona a maneiras específicas de compreender as obras de arte, toda esta clareira necessariamente vai se dar sob os horizontes de mostraçãõ de um acontecimento historial.

Mediante esta perspectiva ontológica, no aberto, podemos nos apartar de uma semântica consolidada pelo cotidiano ao nos encontramos com o ente em seu ser. Vislumbrar neste espaço as formas de compreensão determinadas pela verdade de uma época é, portanto, um choque, uma saída do ôntico. Neste processo de confronto do ser humano com a obra, há um apartamento do habitual que nos permite um novo olhar para nós mesmos, para as instâncias ontológicas que determinam nossa existência. Partindo daí, arte é sempre implicação com o ser humano, do ser humano. Abrir o ente na clareira do ser significa nos jogar na abertura do ente, e conseqüentemente, romper com a mundanidade instaurada. As referências mais comuns que nos cercam findam por serem transformadas pelo mundo e pela terra em um permanecer na verdade da obra (HEIDEGGER, 2010b).

Para Heidegger, adentrar esta abertura da arte e deixá-la ser uma obra conforme todas as designações originárias que temos visto aqui, é desvelo. E

condicionando a existência real da criação artística, devemos considerar que a obra somente se dá neste encontro dela mesma com o ser humano. “O próprio criado não pode continuar sendo sem os que a desvelam”, e, do mesmo modo, “se realmente é uma obra, ela permanece sempre relacionada aos que a desvelam” (Ibidem, p. 169 e 171). Ao desvelar, o ser humano permitirá que a obra opere sua verdade, aconteça na sua essência.

Desvelo da obra significa: estar no interior da abertura do sendo que acontece na obra (...). O desvelo da obra não isola os homens em suas vivências, mas os introduz na pertença da verdade que acontece na obra e assim fundamenta o ser para os outros e com os outros como o expor-se histórico (HEIDEGGER, 2010b, p. 173).

Na citação acima, além de promover uma apreensão daquilo que representa o desvelo, Heidegger novamente realiza uma refutação da Teoria Estética, a qual tende a enquadrar a experiência da obra de arte em um resgate de vivências performado pela subjetividade.

Assim, há um deslocamento da ideia de experiência da arte, da estética em direção a uma visão ontológica. Promovido pela obra como um convite, o choque anteriormente referido entre autenticidade e mundanidade não pode ser visto como algo que tenha um fim em si, seja o gatilho capaz de retomar um passado ou um causar de sensações arrebatadoras. Choque é ruptura sem ser violência. É a promoção de um diálogo profícuo em que os envolvidos deixam a arte ser – aguardam, pacientemente, a compreensão das determinações históricas do ser propostas pela arte. O deixar-ser que caracteriza o desvelo se coaduna com a experiência da serenidade, conforme veremos adiante.

Dando continuidade a esta visão, toda experiência autêntica frente a uma obra só pode se dar longe do deleite estético, para que seja assegurada a abertura e a qualidade de desvelo da arte. Nesta perspectiva, desvelo também é garantia de manifestabilidade, salvaguarda e acolhimento que parte do indivíduo em direção à obra. Devemos, enquanto seres humanos, reunir-nos como um povo histórico em torno dela, para compartilhar da sua abertura, a fim de viabilizar um acontecimento da verdade. Somos a oportunização do pôr-em-obra.

3.2 A Questão da Arte Contemporânea

Feitas estas considerações elementares acerca da filosofia da arte de Heidegger, resta-nos abordar a questão que ressoa no final de *A Origem da Obra de Arte*:

Um marco na obra do autor é o reconhecimento de que, na contemporaneidade, vivemos submetidos ao império da técnica como um agravo daquilo que foi edificado no ascender do pensar moderno. Sendo indivíduos históricos regidos por uma época, talvez estejamos condicionados ao profundo esquecimento do ser que este contexto instaura. Técnica é uma forma de ocultação. Dessa forma, estaríamos em condições de sermos desveladores? Se não, de que modo esta pesquisa sugere uma possível abertura através do silêncio na arte contemporânea?

Existem várias situações que, para Heidegger, demonstram o sintoma epocal de uma inviabilidade da obra de arte contemporânea. Se a metafísica em nosso tempo é soberana, a estética também o é. Então em primeiro lugar, visando um quadro amplo, ele atesta algo que vimos nos capítulos precedentes – que, na consumação da modernidade, ou seja, no seu apoderamento irrestrito de nossas existências, o ocidente vive perante a ocultação de uma história da metafísica, e apartado da autêntica história do ser. Inserida neste quadro, a arte teria sua consumação na própria metafísica, e as obras estariam destinadas ao desaparecimento. Hoje, aquilo que designamos como obras seriam sinais expressos de como vivemos em torno da edificação dos entes e da racionalidade. Não haveria mais modos de produzir abertura e nem choque, quando sim apenas representações que transmitem sentidos unívocos, condicionadas pela sua existência inautêntica ao par forma/conteúdo.

O que a arte produz não são (...) de modo algum obras no sentido da história do seer: obras que instauram uma clareira do seer, em cujo ser o ente poderia pela primeira vez se fundar; as produções são “instalações” (formas do *erigir* do ente); “poesias” são “manifestações”, proclamações no sentido de *anúncios* do já ente em meio à esfera pública normativa que a tudo assegura (HEIDEGGER, 2010a, p. 32)

Na progressão deste panorama, o desvelo como experiência da arte é substituído pelo adestramento da fruição, que “maquinada” avalia tudo do ponto de vista do ente sem buscar o que o cerceia enquanto manifestação. Em vez de nos

relacionarmos com as obras como indivíduos históricos, aderimos à concepção de um sujeito em busca de gozos estéticos, estímulos sensoriais e vivências. Sem a capacidade de desvelar, estaríamos endereçados racionalmente em direção à arte, e as obras acabariam destituídas do seu caráter originário para virarem objetos. Junto a perda do desvelo, se perderia abertura e, em consequência, se perde o erigir de um mundo e a ocultação da terra.

É pautado basicamente nestas considerações que Heidegger irá retomar o tema da “morte da arte”, em conformidade com o que foi abordado por Hegel. Para ele, a arte hoje se reduz, resumidamente, à: visita aos museus, que promovem a objetificação da arte e o erigir de uma cultura que implica em estética; a um mercado da arte; a artistas que impulsionam a supremacia do ente em seus trabalhos buscando proliferar representações; à arte aliada à técnica (como no caso do cinema e da fotografia); e à busca de um público por vivências e prazeres. Portanto, sim, a arte poderia estar morta. E o processo de morte teria avançado lentamente com os séculos.

É importante nos determos no que diz respeito aos museus porque neles reside a intensa e contínua referência às obras consagradas pela historiologia. Isso faz parecer com que as relações entre a obra de arte e nossa existência só digam respeito ao passado, e agora, tudo se esvanece na factibilidade dos objetos e na saudação à imponência deles, o que gera um sentimento de “admiração”. Por isso, as obras não se dão mais perante nós como meios de promoção da verdade, mas sim como a contemplação de algo dado que já ocorreu. Isto significa colocar a arte diante do público como cultura no lugar de edificá-la em um acontecer poético apropriante pertencente a um povo.

Tampouco poderíamos pertencer à experiência artística originária pois as obras encontram-se deslocadas e têm sua espacialidade alterada no que concerne ao relacionamento delas com o mundo e seus desdobramentos²⁰. Existem museus que contêm em si peças e partes de templos, ou mesmo altares inteiros retirados das ruínas do mundo grego, como é o caso do museu Pergamon situado em Berlim. Nestes espaços, o mundo se torna algo delimitado, inautêntico, e a obra mesma não pode mais erigir o que lhe é mais próprio: uma medida histórica para um povo. Logo, desenraizadas de sua essência e organizadas em coleções como meras coisas que

²⁰ Esta espacialidade não tem a ver com o sentido físico do termo, e sim com a instauração da verdade na obra.

transitam de local em local para levar o gozo estético ao público – o qual aprecia seu caráter objetual – se tornam algo como qualquer outro ente intramundano. Enfim, a obra de arte teria deixado de ser uma destinação historial do ser ao passo em que foi, ao longo do tempo e com a ascensão da técnica, destituída de sua potência (PASSOS, 2011). Simultaneamente, como afirma o autor em seu texto sobre Hölderlin (2014b), o ser humano encontra-se expulso da poesia, visto que se perdeu na esfera mundana.

Mediante este complexo panorama, em tempos considerados críticos, Heidegger não nega a existência de *certa* arte – irá, sim, questionar a possibilidade da essencialidade/originariedade da *obra de arte* neste contexto. Então, inquirere:

Desde que a Estética de Hegel foi exposta pela última vez, no semestre do inverno de 1828/29, na Universidade de Berlim, vimos nascer muitas e novas obras de arte e movimentos artísticos. Hegel nunca quis negar esta possibilidade. Porém, a questão continua: arte é ainda um modo essencial e necessário, no qual a verdade decisiva acontece para nosso Entre-ser²¹ histórico ou a arte não é mais isso? Se, contudo, ela não é isso, então permanece a questão: por que isso é assim? (HEIDEGGER, 2010b, p. 205).

Em verdade, no texto, é visível como Heidegger parece oscilar seu posicionamento a respeito deste debate. Por um lado, o autor diz que a decisão sobre a sentença de Hegel ainda não foi proferida, e que este é um tema um tanto quanto fugaz à nossa compreensão. Por outro, afirma às vezes com veemência o atestado de morte da arte. Diz-nos pelos motivos acima expostos que a grande arte nunca é contemporânea, e que o que se produz hoje são meras consequências de um período grandioso, mas não têm essência. Seria um tipo de arte epigonal, ou “pós-arte”. Do mesmo modo, haveria uma “pré-arte” afeita à certa pré-história. Mas o que seria, para ele, o marco fundamental que define este antes e depois? Com quê se corresponde a noção de “grande arte”?

Na filosofia heideggeriana a grande arte é, fundamentalmente, a arte do mundo grego. A sua alusão ao templo de Paestum não foi fortuita: demonstra que a experiência da arte é inerente a uma época, e isto fica claro quando é dito por Dubois (2005, p. 166) que “a questão da arte é histórica. Mas não se trata de história da arte. Ao contrário, trata-se da potência histórica, (...) no sentido de que a arte funda a história, abre um mundo, e, assim realiza um acontecer da própria verdade”.

²¹ Na edição de *A Origem da Obra de Arte* utilizada por esta pesquisa, e traduzida por Idalina da Silva e Manuel Castro, *Dasein* é traduzido como “Entre-ser”.

Ou seja, a construção daquele local e o erigir do mundo relativo a ele remetem ao questionar elevado da filosofia, de natureza radical e originária, referenciado nos capítulos prévios. Neste tempo histórico se situa o início da arte, e o seu acontecimento como desvelo na medida da vivência do vislumbre do ser. Estando a grande arte associada a um filosofar primevo, ao qual pertence as potências do desvelo, obter uma experiência dela finda por ser algo negado à contemporaneidade, dada a supremacia da Estética (FIGUEIREDO, 2014).

Elucidando este aspecto, Benedito Nunes considera:

Grandioso, para Heidegger, é o esplendor da arte helênica, e o seu esplendor, força germinativa que exerceu sobre o todo da vida e da cultura gregas, de que foi o acontecimento historial. Um pensamento precoce, ainda não propriamente filosófico, o 'saber claro' dos gregos, que prescindiam da Estética, certamente alusivo à posição dos pré-socráticos, acompanhou, concordante, a *grande arte* em sua fase de esplendor. Somente quando, cessado o esplendor da arte grega, ela se torna problemática, e já então apenas provedora de vivências, é que a reflexão estética paralela começa (NUNES, 1992, p. 251).

Paralelamente a estas considerações, é inevitável mencionar o vínculo deste pensamento de Heidegger com seu comprometimento com o nazismo. Segundo Duarte (2008), na terceira e final versão da conferência *A Origem da Obra de Arte*, de 1936, o filósofo claramente mantém a questão relatada acima, acerca da possibilitação de uma arte atual, em suspenso, sem resposta. Já em versões anteriores, ele parece expressar um convite ao povo alemão para decidir a questão. Isto porque Heidegger aparentemente via no III Reich a possibilidade de um recomeço, em que o povo alemão pudesse voluntariamente cindir com os vícios históricos que ocultavam o ser. Além disto, conforme o mesmo autor, na primeira versão da conferência, encontramos termos no texto que ressoam direto do *Discurso do Reitorado* – ocasião em que tal cargo foi conferido a Heidegger sob a tutela do Partido Nacional Socialista. De qualquer forma, até meados da década de 1930, quando acontece gradualmente a viragem, Heidegger pensava na possibilidade de instauração de novos começos. Somente depois considerou que todas as mudanças possíveis só se dariam no interior de uma mesma estrutura metafísica fundamental e, partindo daí, empreendeu uma análise filosófica da modernidade.

Parece relevante ressaltar este ponto, por mais sensível que seja, porque se faz necessário compreender, para fins de análise, o que pode estar motivando as ilações do filósofo acerca de uma viabilidade atual do desvelo. Com isso, podemos

perceber que na filosofia da arte de Heidegger, parece haver o primado de uma cultura grega, um clamor por um mito, o qual é, não por acaso, altamente referenciada pelo regime nazista como um legado único que deve ser continuado pelo arianismo.

Posto isto, apesar da obra de Heidegger, nos termos de uma experiência da arte que se corresponde com o ser, se mostrar altamente significativa e rica, não podemos deixar de observar suas restrições e contradições, principalmente nos termos deste trabalho que visa a arte contemporânea. Assim sendo, será necessário vermos com olhos críticos as constatações negativas de Heidegger, que refutam a possibilidade de desvelo, ao mesmo passo que nos embasaremos nas afirmativas como meios de reflexão para o que o tema desta pesquisa levanta. Só assim será possível seguirmos adiante e não prognosticar a proposta deste trabalho ao fracasso. Desta maneira, devemos refletir sobre o que envolve a referenciada grande arte, e de que forma esta argumentação se mostra no pensamento de Heidegger segundo outras perspectivas.

O filósofo Froment-Meurice (1998) comenta, em uma crítica rigorosa, que se a filosofia da arte ocidental sempre se viu sob a égide da operação da verdade como *adaequatio*, talvez não haja propósito em evacuarmos a metafísica para vivermos sob à sua própria sombra – a dizer, a sombra da concepção heideggeriana como um outro tipo de determinação que, efetivamente, pode apenas ser uma versão enfraquecida da metafísica em si. Trazemos até aqui esta visão não no intuito de afirmar propriamente um condicionamento de Heidegger ao metafísico, como afirma o autor. Disto, discordamos. A natureza das afirmações de Heidegger são outras e vê-las como provenientes dos rastros da metafísica seria estar lendo os textos de Heidegger sem o esforço de largar mão do legado metafísico. De qualquer jeito, esta consideração parece válida no sentido de alertar que, talvez, estejamos apenas substituindo paradigmas dentro da arte – e a arte não deve ser local de paradigmas. Em outras palavras, se certa Estética restringia a compreensão de nosso acesso às obras ao passivo alcance de um conteúdo “verdadeiro” contido na sua materialidade, Heidegger poderia estar fazendo um condicionamento tão rígido quanto este ao dizer que necessitamos nos situar em determinada época para termos a possibilidade do desvelo.

Não nos parece equivocado Heidegger dizer que outras épocas podem ser mais favoráveis a uma lida autêntica com a arte do que o contexto da técnica, por

toda a argumentação que foi construída em cima de suas obras até aqui. Contudo, decretar uma inviabilidade completa parece demasiado. No sentido da afirmação desta inviabilidade, poderíamos nos inquirir: que inviabilidade é esta que nos nega o desvelo e a criação de obras que promovam aberturas, mas que nos permite *pensar* o ser aqui e agora, nesta mesma pesquisa, e compartilhar este conhecimento com a atual comunidade de outros pesquisadores, acadêmicos? Froment-Meurice (Ibidem) comenta este aspecto igualmente, considerando que devemos pensar o que faz da perspectiva de obra de arte como instauradora da verdade possível, e em quais dimensões, na atualidade, ela é inconcebível – *inconcebível*, porém não *impensável*.

Por esse ângulo, Michel Haar é autor de uma interessante reflexão sobre as possibilidades e limites da obra de arte na contemporaneidade. Ele defende que hoje, as obras podem sim ter perdido seu lastro mundanizante pelas dificuldades imanentes à nossa época, porém, inegavelmente, são capazes de promover o choque que nos desloca daquilo que nos é habitual. Esta experiência só seria possível porque as obras, atualmente, perduram na produção da terra:

Logo que uma obra não está mais no seu lugar, não opera mais sua função primeira de abertura do mundo, morreu em seu tempo, não é graças ao que permanece nela como *terra* que nós podemos ainda encontrar a força e a beleza? Ou toda admiração é histórica, como acreditava o século XIX? O que fica para nós, com efeito, das obras cujo mundo, desaparecido, nos é totalmente desconhecido? Não é um estranho pertencimento à *terra* que, através das formas estritamente epocais, emerge além, aquém da História? (HAAR, 1985, p. 128).

Esta ideia nos dá a entender que, impossibilitados de compartilhar da essencialidade do desvelo do mundo que a obra abre, parecemos ainda nos corresponder com parte desta experiência: a terra, concernente aquilo que se oculta diante de nós, da nossa capacidade de apreensão. Posto isto, nossa ignorância e distanciamento em relação ao mundo originário na obra não nos impediria de experienciar certas potências no processo de desvelo da arte, por mais que incompletas (PASSOS, 2011).

Como foi mencionado, terra é a proveniência da manifestabilidade na obra de arte. Assim, uma vez que ela se relaciona com as noções de origem, retraimento e possibilitação, acreditamos que na experiência contemporânea indicada por Haar, possamos ter um dos meios de estabelecer um vínculo entre terra e silêncio para pensarmos a abertura na arte contemporânea. O aprofundamento disto, veremos

adiante em conjunto com a análise das obras selecionadas.

Apesar desta perspectiva – que se apresenta mais como um possível encaminhamento, ou sugestão, do que como um solução imediata para a proposta deste trabalho – nos encontramos longe da pretensão de responder afirmativamente ou negativamente a grande problemática levantada por Heidegger e Hegel, sobre o fim da potencialidade artística na contemporaneidade. Tampouco se quer afirmar que a arte contemporânea compartilha algo diretamente com a “grande arte”, até pela proveniência duvidosa desta noção. Existem sem dúvida muitos autores que se ocupam destas argumentações, desconstruindo a retórica de Heidegger em lastros metafísicos, como no caso dos filósofos Froment-Meurice e Robert Bernasconi, enquanto outros investigam a profundidade da relação de suas ideias sobre a arte com o nazismo, como Jean-Luc Nancy e Lacoue-Labarthe, além de outros que evoluem no sentido de sua suspeita do fim da arte, como fez o crítico Friedrich Jameson, para citar alguns exemplos. O que se quer aqui é, afora as noções de forma e conteúdo, sugerir como obras de arte contemporâneas podem nos dar um vislumbre do aberto, partindo do que foi dito sobre ontologia, linguagem, técnica, desvelo, silêncio, serenidade...Ou seja, um pensamento fundamental que enfoca os fatores de indeterminação necessários para uma análise ontológica das estruturas que se consolidaram em torno do uso do silêncio na arte contemporânea.

Outrossim, a crítica à argumentação que inviabiliza a obra de arte na atualidade não tem o objetivo de descartar o pensamento heideggeriano. Feitos mais de dois capítulos construídos em cima da sua obra, não faria sentido subir pela escada para, ao fim, apenas jogá-la fora. A recusa da possibilidade de desvelo certamente nos vale como impulso para a designação do silêncio como um elemento peculiar da linguagem artística, e também, mesmo como uma ponderação para o que aqui se quer dizer, nos termos de não recair no erro de querer produzir respostas, e sim nos solidificar no elevado propósito de suscitar questões, inquietações.

Por fim, é certo que *A Origem da Obra de Arte*, texto de Heidegger que tomou conta da explanação destes dois primeiros itens do capítulo, não se esgota nessas considerações. Todavia, são estas mesmas que nos permitirão dar o próximo passo, em direção ao âmago da pesquisa. E durante a sessão final do trabalho, podemos deixar que a grande questão acerca do fim da arte continue a ressoar.

3.3 Silêncio e Abertura na Arte Contemporânea

Baseado no que foi dito por Haar, talvez exista um fator essencial que, na contemporaneidade, nos aproxime do desvelo: a possibilidade de aceitarmos o mistério à nossa frente. Isto consistiria em reconhecer certa inexplorabilidade do aberto que a obra traz, e as próprias limitações do ser humano, imanentes ao nosso tempo. Por estes termos propostos, queremos indicar um movimento de fruição da arte que se manifesta em dupla direção. O “aceitar” como o que é capaz de nos trazer e trazer para perto, na possível espera serena daquilo que chega até nós fragmentariamente, ou não chega; “mistério” como aquilo que é constitutivo da obra de arte e que se oculta de nós.

Visando o percurso teórico que construímos até aqui, gostaríamos de inserir a utilização do silêncio na linguagem artística como um meio de viabilizar um despertar para este tipo de experiência. Naturalmente, não se trata de realizar um juízo diferenciado sobre obras silenciosas, como se estas fossem melhores ou superiores, e sim observar a particularidade de uma expressão artística que evoca um espaço originário, principalmente considerando a importância dessa dinâmica no pensamento de Heidegger.

Postos todos os problemas que envolvem o fim da arte levantados pelo filósofo, por mais que possam haver dificuldades de firmar uma experiência com a arte contemporânea em razão da imediatez de nossa época e da ânsia por criar “objetos representáveis”, parece-nos necessário reconhecer que da parte dos artistas, houveram vários movimentos que cindiram com meras abordagens miméticas. “Meras” porque, segundo Heidegger, isto as inseriria em um jogo banal de referências e atribuição de significados à materialidade. Então aqui retomamos o que começou a ser explanado no capítulo anterior, sobre a arte contemporânea ter se edificado em cima de fatores de indeterminação e na abertura de processos criativos.

Segundo Umberto Eco (2005), é bem verdade que toda e qualquer obra contém em si um certo fator de abertura, dada a falibilidade da ideia de que existem discursos unívocos ou significados universais. E neste sentido, também é considerado o elemento situacional da forma com que nos expomos às obras – uma música ouvida duas vezes não é a mesma música. Entretanto, o autor observa que determinados movimentos vanguardistas trouxeram tal fator de abertura consigo

como uma proposta central a fim de diferir de uma tradição artística clássica, como o caso do processo *Fluxus*, ao qual já nos referimos. Igualmente, Eco cita o caso da composição *Sequenza per Flauto*, da década de 1950, de Luciano Berio, cujas partituras propõem uma dinâmica e sucessão de notas, mas deixam a duração delas à critério do executante, em contraposição a uma partitura de J. S. Bach, que guia o instrumentista rigorosamente. Esta nova forma de conceber o trabalho artístico ofereceria uma obra aberta, sem forma concluída.

Como consequência, se o processo criativo se transforma em favor de uma maleabilidade para que haja maior participação do executante, do público e das próprias circunstâncias em que a obra se dá, se modifica a experiência de quem frui. Agora tendo em vista um leque maior de possibilidades, são concatenadas novas teias de reação e relação àquilo que o artista ofereceu para provocar os que se reúnem em torno de seu trabalho. O autor então nos diz que em “cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original’ (2005, p. 40), se referindo ao acesso à diferentes camadas interpretativas²². E assim, enumera as principais características das obras que se encontram nesta condição:

1) as obras “abertas” enquanto *em movimento* se caracterizam pelo convite a *fazer a obra* com o autor; 2) num nível mais amplo (como *gênero* da espécie “obra em movimento”) existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo “abertas” a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3) *cada* obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma *execução* pessoal (ECO, 2005, p. 64).

Podemos observar que Eco, como um filósofo aderente à Teoria Estética, presumivelmente traz um vocabulário metafísico que difere das concepções de Heidegger, como as noções de “estímulos”, “percepção”, “gosto” e “execução pessoal”. Mas o que nos interessa aqui é agregar perspectivas que ajudem em um vislumbre da abertura promovida pela arte. Então apontaremos precisamente os aspectos do pensamento dele que enriquecerão esta pesquisa, pois por caminhos diversos, parece-nos que ambos autores chegam à constatação das potenciais

²² O termo referente à “interpretação”, aqui, não pode nos deixar recair na impressão de estarmos nos referindo a *modelos interpretativos*, quando sim se quer fazer menção das perspectivas que podemos acessar na obra, sem que isso implique na fixação do significado.

aberturas do espaço poético, assim como outros autores da Estética que traremos para a presente análise.

Tendo em mente isto, vemos que no que diz respeito ao acesso às possibilidades que a obra traz, Eco crê que frente à abertura, recaímos em um local de resgate de vivências e subjetividade. Retomando Heidegger, aqui devemos discordar. Ante a proposta desta pesquisa, seria mais pertinente considerar que na perspectiva heideggeriana, a obra de arte poderia se abrir em direção a um lugar que entremostre o ser. Em vez de um resgate de vivências, neste espaço, ocorreria o resgate da verdade.

Outro aspecto referente à citação que temos que pontuar é a ideia de que devemos escolher um dos horizontes interpretativos que se fundam no interior de uma obra. Isto seria precisamente optar pela aderência a um modelo de interpretação que poderia, por fim, restringir a arte, entificando-a em uma manifestação singular tal e qual qualquer objeto cotidiano que representemos a nossa frente.

Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos isto, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável, dócil (SONTAG, 1987, p. 16).

Se quisermos abraçar a complexidade daquilo que Heidegger nos propõe, precisamos entender que apesar desses horizontes interpretativos quererem se fixar, como é próprio à *alítheia*, podemos cultivar uma postura diferenciada de espera, sem aderir à significações para adentrar a região. Como este processo pode se dar, veremos adiante junto às obras. Por outro lado, existe procedência no pensamento de que as obras podem se abrir como um convite à uma série virtualmente infinita de leituras possíveis. Neste caso, o silêncio pode nitidamente performar este convite, como aquilo que quebra com a nossa rede de referências mais mundanas.

Vimos no segundo capítulo como as noções de nada, vazio e silêncio nos deslocam do antropocentrismo cotidiano e provocam um estranhamento. Agora, resta-nos compreender como isto pode nos levar à experiência do choque na obra de arte, arrastando-nos para o aberto.

Para dar corpo à análise do trabalho que segue, foi realizado um

levantamento de quase 50 obras de arte contemporâneas silenciosas, das quais foram selecionadas 15 para integrarem a parte final desta pesquisa. O que motivou a escolha destas tem a ver com a constatação do fato de que parecem existir dois principais tipos de obras que lançam mão do silêncio: uma que usa este elemento expressivo como mote de denúncia e protesta contra a violência e invisibilizações de grupos sociais, e outra que o explora como modo de se corresponder com a origem ou os limites da linguagem. Nos dirigindo para o último tipo, nos direcionamos às obras com mais relevância do ponto de vista da abordagem heideggeriana, então veremos sumariamente trabalhos artísticos em que o silêncio marca uma evocação da amplitude das possibilidades poéticas, e de diversas maneiras: acústica, visual, e mesmo através de gestos²³. Assim, objetivamos explicitar uma poética aberta e silenciosa em obras contemporâneas, conduzidos pelo pensamento heideggeriano.

Dito isto, o primeiro ponto a ser observado é que o silêncio talvez possa potencializar a arte em sua ruptura com a nossa rede cotidiana de referências. Mencionamos que ambos, arte e silêncio, estão na direção contrária do que nos leva à uma existência errante, e são parte do domínio daquilo que é autêntico. Então, se a obra por si mesma se relaciona conosco como desveladores, e nos convida à fuga do mundano, o silêncio pode ser um elemento detentor de grande poder de mobilização que, como fator de indeterminação, nos coloca de forma mais intensa nesse processo. Isto se justifica pois, dado que a metafísica se pauta em abarrotar nossa percepção de informações, racionalidade e conceitos, o silêncio emerge como tudo o que é contrário a isso: e aí podemos ter um choque mais profundo. Esta percepção encontra coro em Heidegger baseado no que foi falado nos capítulos anteriores, em suas explanações sobre a linguagem a qual tem sua potência poética exaltada em obras que trabalham com mecanismos de renúncia, polissemia, oscilação, entre outros. Todavia, é importante reforçar que não se quer afirmar o silêncio na arte contemporânea como a salvação do mundo técnico, mas talvez isto nos indique os rastros de uma experiência originária.

De qualquer forma, a remissão ao nada parece gerar uma obra de arte de natureza mais radical, com poucas ou nenhuma referência a objetos que possam ser tomados como representáveis, ou elementos passíveis de serem coisificados. Os

²³ Isto não quer dizer que o silêncio esteja *representado* visualmente, acusticamente ou em gestos, e sim que estes são formas da linguagem que, em seu espaço poético, evocam as potencialidades originárias do silêncio para a obra.

indivíduos, impactados pelo vazio, tendem a sofrer com o estranhamento perante o nada e com o incômodo de sair da lida cotidiana, suscitado pelas significações indefinidas.

A questão frente a esta proposta é se, perante a obra, somos capazes de dar o salto do primeiro incômodo para a postura serena. Porque na proporção em que estas estruturas e fatores de indeterminação promovem um choque com nossas inferências mais óbvias acerca da efetividade, podem ser altamente convidativas a nós, mas também, rejeitadas. Podemos encarar o silêncio na proximidade, à espera de que a região se revele perante nós, ou passar para o conforto de transformar nossa experiência em um momento estético, além de, claro, a possibilidade de simplesmente desistir de fazer disto uma experiência.

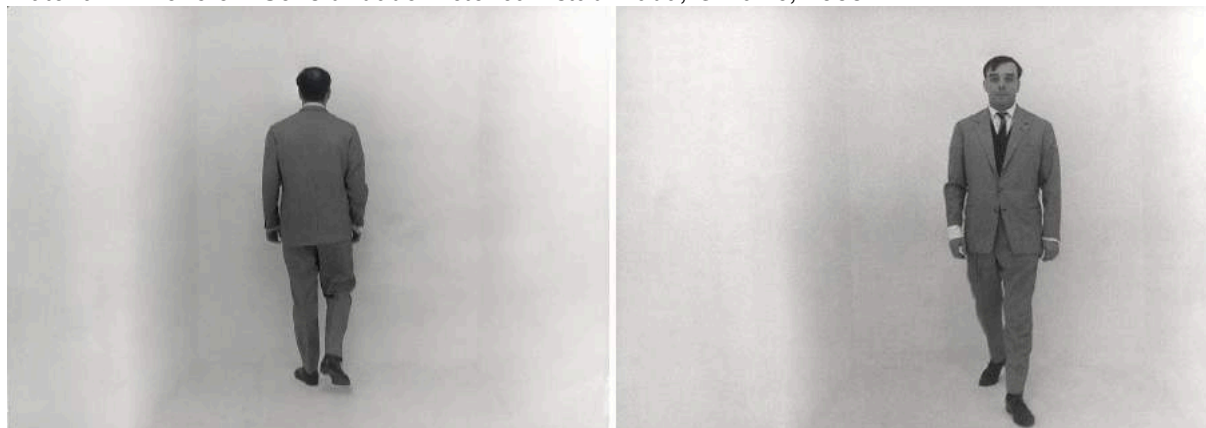
Mencionamos o quanto a obra *4'33''* dividiu e divide até a atualidade as experiências em torno dela por conta da sua natureza radical, na maneira com que promove o protagonismo do silêncio na música. E tão impactante quanto, foi a obra *A Especialização da Sensibilidade no Estado Material Primeiro em Sensibilidade Pictórica Estabilizada (La Spécialisation de la Sensibilité a l'État de Matière Première en Sensibilité Picturale Stabilisée)*, mais conhecida como *O Vazio (Le Vide)*, do artista Yves Klein²⁴. Em 1958, o artista francês explorou uma noção diferente da espacialidade no contexto artístico, e suscitou uma reflexão sobre a concepção da arte ser, em essência, algo como um objeto, ou se ela pode ser fundamentalmente uma experiência para nós. Naquele momento, Klein correspondia às fortes influências do *Zen* na arte vanguardista ocidental, o que não lhe privou de adotar um tom desafiador para a sua proposta.

O que o artista fez foi, precisamente, esvaziar ao máximo a Galeria Iris Clert, situada em Paris, e pintar todas as suas paredes de branco. Para o sofisticado evento de abertura, que ocorreu na noite do dia 28 de abril daquele ano, houve uma grande mobilização envolvendo uma campanha publicitária que enviou cartões postais com selos azuis para milhares de convidados. Similarmente, cortinas de teatro azuis separavam a área de entrada da exposição em si, as quais combinavam com as janelas externas do local, pintadas da mesma cor – isto porque para Klein, a profundidade do azul estava coligada à intensidade do nada. Diz-se a partir dos

²⁴ Um fato interessante de ser mencionado sobre Klein e Cage é que em 1949, Klein concebeu a obra *Sinfonia Monótono Silêncio (Monotone Silence Symphony)*, que consiste em um mesmo acorde sustentado por 20 minutos, seguido por outros 20 minutos de silêncio. Este talvez tenha sido um precedente no mundo das artes para as criações de Cage.

diários do artista que na inauguração, mais de 3000 pessoas se aglomeravam na rua da galeria e no seu interior, e que durante os dias seguintes da exposição, cerca de 200 pessoas por dia visitavam, comovidas ou estupefatas, aqueles espaços vazios (BEALE, 2006).

Figura 5: Yves Klein na Galeria Iris Clert “vazia”, em *A Especialização da Sensibilidade no Estado Material Primeiro em Sensibilidade Pictórica Estabilizada, O Vazio*, 1958.



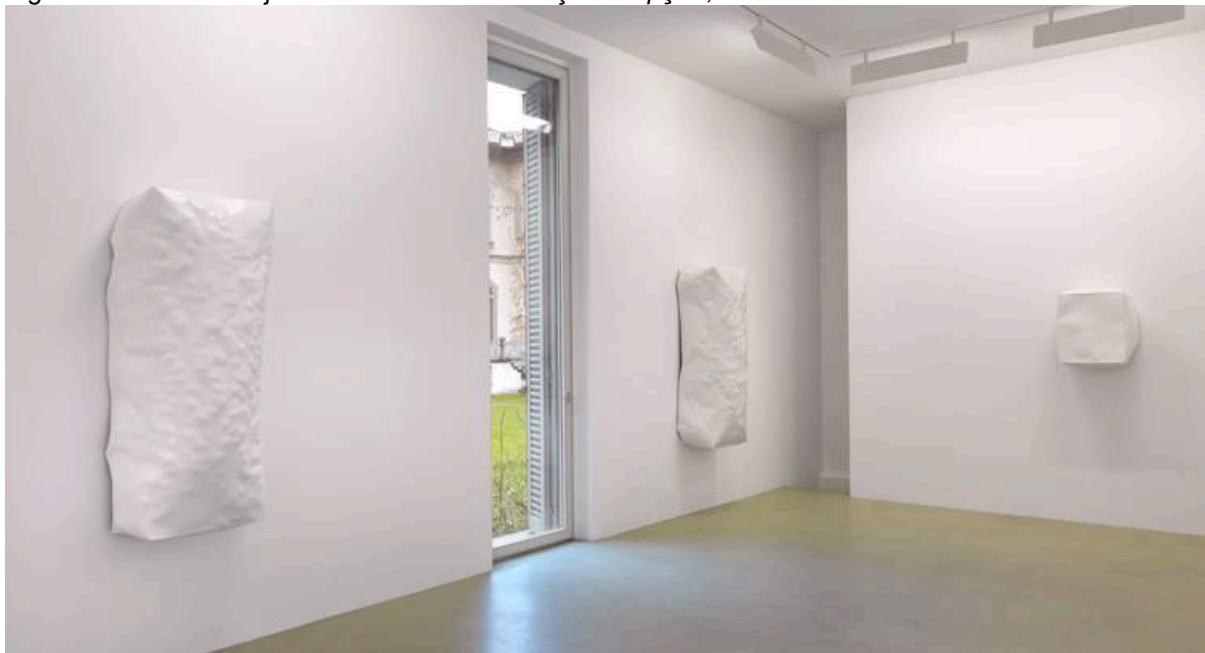
Fonte: *Yves Klein in The Void Room – The English Group*. Disponível em: <http://www.theenglishgroup.co.uk/blog/2014/05/26/yves-klein-in-the-void-room/>

No texto do convite, é revelado que a intenção da exposição era criar, estabelecer e apresentar ao público os limites daquilo que uma galeria pensada em seu sentido tradicional poderia nos apresentar, aparentemente visando as restrições de pensarmos a arte como objetos, e clamando por autonomia. À parte do *frisson* que o evento parece ter causado, devemos pensar em como a obra nos leva até o extremo de uma experiência na arte. O próprio Klein nos revela que ali, gostaria de criar uma espécie de “clima pictórico invisível”, colocando a pintura em questão através de sua potencial existência nos espaços brancos e “vazios”. “Entre a ausência e a presença da cor encontra-se sua emergência. É possível pensar a *Exposição do Vazio* como uma liberação de espaço para a emergência de significado naquele momento presente” (TORRES, 2008, p. 1179).

Nos remetendo aos termos de Heidegger, lembramos que toda e qualquer possibilidade de fruição artística, ou a origem de qualquer processo de significações, emerge primeiramente do vazio, do silêncio próprio à originalidade da saga. Klein parece utilizar o branco e a ausência de elementos palpáveis naquele espaço para tocar este local de onde tudo emerge, e que se assimila àquilo que entendemos como a esfera do ser. Sendo assim, este trabalho artístico se concentrou na ideia criativa que pairava por todo aquele ambiente supostamente vazio, mas preche de

inúmeras possibilidades. A pintura deveria radiar do branco tal e qual as significações emergem do âmbito nada, ao mesmo tempo se ocultando na materialidade da galeria que cerca os indivíduos.

Figura 6: Vista do conjunto de obras da instalação *Erupção*, 2013.



Fonte: *Angela de la Cruz: Burst I Exhibition I Lisson Gallery*. Disponível em: <http://www.lissongallery.com/exhibitions/angela-de-la-cruz-burst/>

Encontramos propostas similares a de Yves Klein em outros trabalhos bem marcantes, e que valem ser mencionados. Sendo o silêncio muito mais do que aquilo que se limita às apreensões acústicas, trazemos agora uma obra que pode ser o retrato de uma emergência do aberto vista em dimensões diferentes. A instalação²⁵ *Erupção (Burst)*, da espanhola Angela de La Cruz, parece retratar, sob a influência da ideia de Yves Klein, a emergência de possibilidades das próprias paredes das galerias em texturas disformes e inusitadas, que se projetam para fora dos espaços lisos e brancos. O tensionamento da superfície como lugar de manifestação de algo desafia as definições tradicionais de pintura e escultura, e parece criar uma vulnerabilidade em relação à ideia de objetos e representações acabadas, segundo nos indica a própria artista: *“these works are about being on the verge of something, the liminal state between one form and another. There is a surface appearance and there is also what lies beneath. These pieces are quite*

²⁵ Instalação aqui se refere a um tipo de manifestação artística composta por objetos que são dispostos em determinado ambiente, em caráter momentâneo ou fixo até o fim da exposição.

aggressive but they are also in a calm state” (LISSON GALLERY apud LA CRUZ, 2013)²⁶.

O que está por baixo, a que a artista se refere, é o que se encobre de nós, e que encontra-se apartado da nossa capacidade de vislumbre, naquela manifestação momentânea. Podemos considerar que na fruição desta obra, devemos nos contentar à contemplação serena da entre forma, como aquilo que resguarda o que a manifestação não é, mas também não se mostra como coisa concluída, definida. Sob esta motivação, la Cruz vê seu trabalho como performativo, pois sempre traz a sensação da contingência, da não-estagnação, como algo que sempre está prestes a dar um passo a frente do seu atual estado, sem contudo se completar.

Além desta, existe uma obra considerada icônica, e que compartilha com Klein o primeiro momento de emergência do *Zen* na arte ocidental, que é *Zen For Film*, de Nam June Paik, datada de 1965. Esta obra, que consiste em um filme de aproximadamente 20 minutos que nos mostra senão uma projeção branca, guarda uma forte relação com *4'33"* por evocar o grau zero de nossas percepções. Assim colocar em questão o que pode ser produzido em uma experiência do gênero, em que nossos sentidos sentem-se obrigados a se ater ao “nada”. Da mesma maneira que em Cage, a intenção dela nos parece ser mais suscitar um estado mental do que uma prover uma mera experiência estética. Como está dito no próprio texto do MoMA, que apresenta a coleção em que se encontra a obra,

The relationship of Zen for Film to Cages 4'33" can be seen in its inviting the possibility of being aware of much within the limits of little. According to Cage, the film — devoid of images — opens itself up to the nuances of its surrounding environment, “and what you see is the dust that has collected on the film (MOMA, 2014)²⁷.

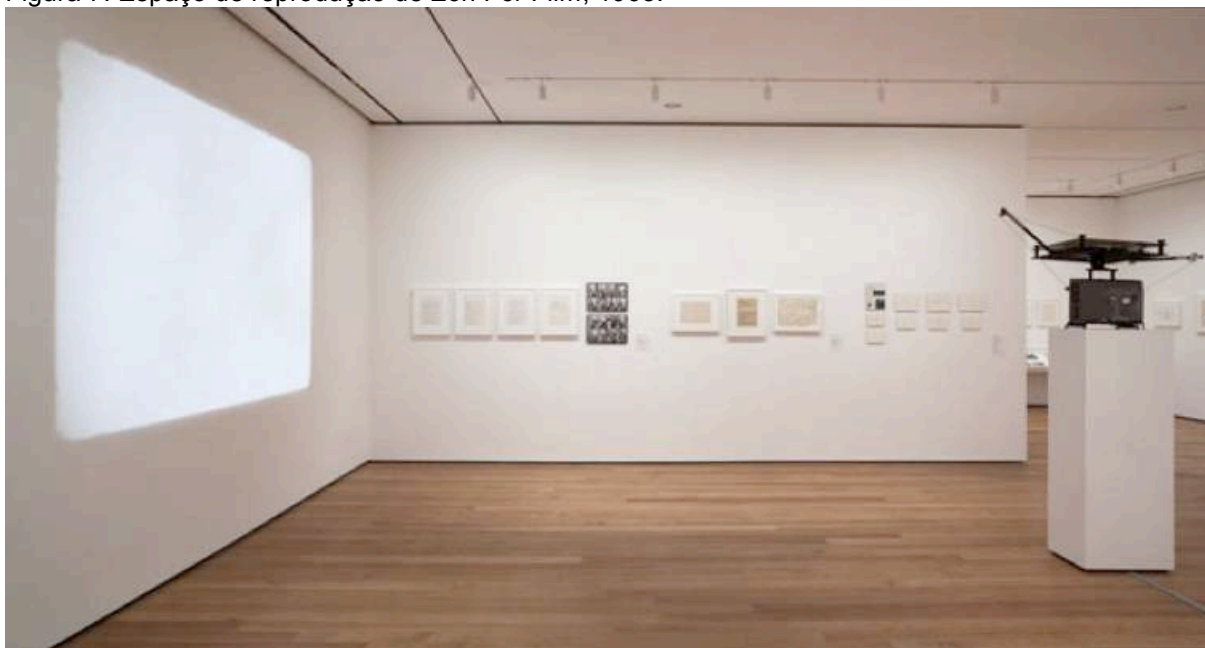
Desprovido de imagens, o filme nos sugere que estejamos abertos para tudo o mais que nos cerca, de modo que o que está sendo propriamente projetado pareça apenas uma ínfima parte do que a experiência propõe, como um gatilho. Para adentrar neste tipo de experiência, sem dúvida precisamos largar de tudo aquilo que pressupomos em nosso cotidiano para aceitar o convite de adentrar o

²⁶ Esses trabalhos são sobre estar à beira de algo, o estado limiar entre uma forma e outra. Há uma aparência superficial e há também o que está por baixo disto. Essas peças são bastante agressivas, mas também estão em um estado de calma (tradução livre da autora).

²⁷ A relação de *Zen for Film* para *4'33"* de Cage pode ser vista no seu convite à possibilidade de estar ciente de muito nos limites de pouco. De acordo com Cage, o filme – desprovido de imagens – abre-se para as nuances do ambiente circundante, “e o que você vê é a poeira coletada no filme” (tradução livre da autora).

universo da obra, em um despertar para as suas amplas possibilidades. Abraçar a sua indefinição consiste em um movimento contínuo e muito próprio, e quem sabe, altamente incômodo, já que tendemos a amarrar os significados que sempre fugirão de nós. Entretanto, a proposta aqui pode ser tida não como a desistência de agarrá-los (pois isto faz parte da nossa natureza errante), e sim, após tentar agarrar, ter a serenidade necessária para liberá-lo para a fuga que lhe é essencial.

Figura 7: Espaço de reprodução de *Zen For Film*, 1965.



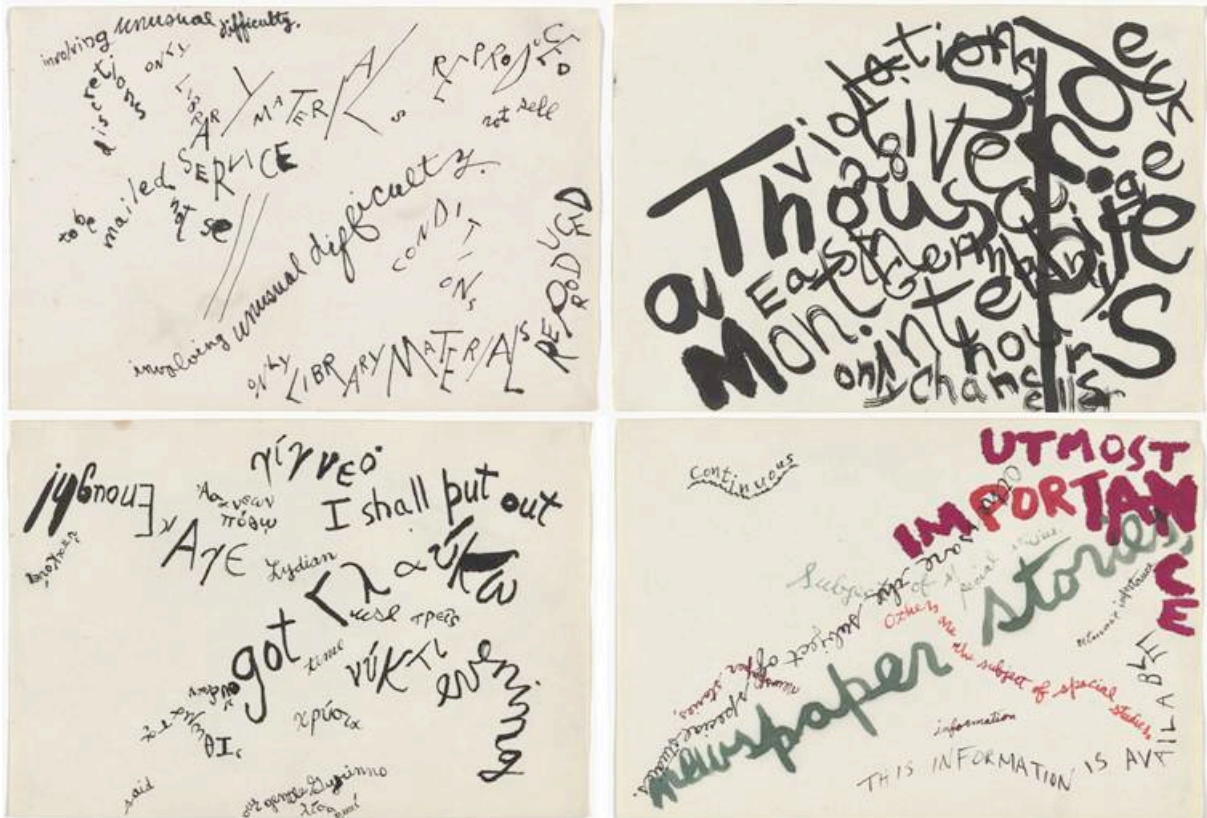
Fonte: *MoMA | Talking John Cage With David Platzker and Jon Hendricks*. Disponível em: https://www.moma.org/explore/inside_out/2014/06/20/talking-john-cage-with-david-platzker-and-jon-hendricks/

Outro trabalho notável são as obras da série *Desenho-Assimetria (Drawing-Asymmetry)*, de Jackson Mac Low, poeta americano vinculado ao *Fluxus* e igualmente colega de Cage. Nela, o artista faz surgir de espaços vazios palavras girantes, escolhidas ao acaso e aparentemente desconexas entre si, trazendo até nós a clara evocação do nada que tudo comporta, e em que tudo se origina.

Para chegar até a feitura das obras em si, o artista realizava um complexo processo criativo em que, partindo de uma única palavra, a desdobrava em várias outras adotando o formato de acrósticos. Ou seja, com uma palavra primária em mente, Mac Low abria seus livros e procurava por outras que iniciassem com as letras que compunham o termo do qual partia. Desta maneira formava uma intrincada cadeia, e colocava cada termo no papel sem um formato, direção ou posição pré determinada. Apenas deixava tudo fluir em um mecanismo muito

peçoal. Como era inerente ao contexto artístico do qual participava, ele entendia a arte como um processo criativo constante, e considerava suas criações “poemas performances”. Sua intenção era criar um trabalho aberto, o qual pudesse ser lido ou pronunciado de diversas maneiras pelo público (CARTER, 2014).

Figura 8: Série de obras *Desenho-Assimetria*, 1961.



Fonte: MoMA | *The Poetry of Silence: Jackson Mac Low's Drawing-Asymmetry*. Disponível em: https://www.moma.org/explore/inside_out/2014/02/05/the-poetry-of-silence-jackson-mac-lows-drawing-asymmetry/

O que contribui para a imprevisibilidade da leitura que temos de suas obras é tanto a organização dispersa das palavras como o silêncio que sustenta a estrutura seus poemas, compostos por linhas e vazios. Enquanto as palavras escritas nos revelam significações que se projetaram no papel, o espaço em branco se comporta como a abertura para as possibilidades imanentes, como uma evocação da origem que envolve o texto em um “halo de indefinição, para impregná-lo de mil sugestões diversas”, conforme diz Eco (2005, p. 46) avaliando um exemplo análogo. É interessante, portanto, pensarmos na experiência relatada sobre Henri Matisse, que mostra a integração dos traços realizados às ausências de um fundo de silêncio de caráter originário, e do qual cada palavra se destaca em detrimento de outras que não foram utilizadas. Por partir desta concepção, as poesias de Mac Low foram tidas

como “poesias do silêncio”.

Ainda no quesito das obras que testam os limites da expressão, ou que almejam evidenciar tais limites, temos também um trabalho do ano de 2000, denominado *O Quinteto dos Atônitos* (*The Quintet of The Astonished*), de Bill Viola. O filme integra uma série de 20 peças chamada *As Paixões* (*The Passions Series*), em que o artista almeja, em síntese, realizar um estudo das expressões humanas. N’*O Quinteto dos Atônitos*, especificamente, Viola põe em cena atores em *slow motion*, de forma que cada detalhe de suas expressões faciais se ressalte enquanto eles transbordam intensas emoções, em silêncio. Ao passo em que cada traço do rosto se altera e se exacerba, é curioso observar como quem assiste chega mesmo a confundir a natureza das expressões na tela, que podem ir do riso à dor, do medo ao arrebatamento, da confiança à raiva, da calma à compaixão (HORA, 2005).

Figura 9: Sequência de frames de *O Quinteto dos Atônitos*, 2000.



Fonte: “*The Quintet of The Astonished*” by Bill Viola (excerpt) on Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/15130088>

Na contraposição entre uma linguagem corporal tão intensa e desacelerada, e um entorno silencioso, somos colocados diante de uma experiência temporal

diferente, e em um espaço de indefinição interpretativa, em que nosso olhar transita pelos diversos rostos, aguardando uma expressão facial definitiva se revelar. Mas esta culminância não chega, e nos vemos durante toda a fruição em um processo de espera, entre vários horizontes interpretativos. Comentando um trabalho da mesma série, Viola nos diz que

Quando uma pessoa desacelera sua vida e para para contemplar, as coisas se revelam de um modo muito mais profundo e detalhado. O vídeo tem a capacidade de deter e liberar o tempo e pode abrir nossa mente para as experiências (VIOLA apud HORA, 2005).

Logo, devemos entender que desaceleração é uma qualidade imanente ao silêncio, que quebra com os hábitos imediatistas de um mundo regido pela técnica. Da mesma maneira o fazem as demais qualidades silenciosas e fatores de indeterminação que estamos expondo aqui.

Em um tipo de caminho inverso das obras vistas até agora, que já partem da ausência da fixidez de significações para estabelecerem seu propósito, existem propostas que usam o silêncio como um elemento de confronto e desconforto o inserido em circunstâncias de quebra com a habitualidade, em que se espera que haja de produção de som e sentido. Como consequência, é como se promovessem um retorno para a origem enquanto saga, mostrando a vulnerabilidade da linguagem sem este lugar que concerne ao nada, de onde tudo emana. Este é o caso da obra *Metade da Fala no Chão – Piano Surdo*, da paulista Tatiana Blass.

Em uma performance na 29ª Bienal de São Paulo, um pianista senta em frente a um piano de calda e começa a tocar a peça *Nocturne* de Chopin. Tudo parece transcorrer como em um tradicional concerto, até que se aproxima alguém que intervém na apresentação despejando um galão de cera e vaselina líquidas no interior do instrumento - e assim ocorre diversas vezes, sucessivamente. O líquido, que vai gradativamente endurecendo, passa pelas cordas, fixa-se nelas desafinando-as e começa a impedir que vibrem, escorrendo até o chão. O piano se petrifica na forma de uma escultura e, desta maneira, se recolhe ao irreversível silêncio. Uma vez emudecido, tudo parece voltar para o lugar de sua origem, ao velamento. Esta obra faz parte de uma série que realizou o mesmo processo com outros instrumentos: trompete, tubas, trombone e baterias. Ao seu modo, a cera parece fazer cessar a materialidade da produção de sons e deixa a continuidade da obra ressoar em um processo criativo aberto, continuado pelo público.

Figura 10: Obra *Metade da Fala no Chão – Piano Surdo*, 2010.



Fonte: Tatiana Blass | DASartes. Disponível em: <http://dasartes.com/materias/tatiana-blass/>

Trabalhando em uma linha que pode ser tida como próxima a de Blass, temos também as instalações *Pagão*, de Nuno Ramos, e *Apuro (Plight)*, de Joseph Beuys. Na primeira, de 2003, vê-se um espaço cujas paredes têm gravada a partitura da música *Pagão*, de Pixinguinha, com vaselina. Pelo chão da sala, estão sete blocos de pedra sabão com os seguintes instrumentos incrustados: violino, clarinete, trombone, baquetas, trombone de vara, tuba e trompete.

O artista comenta que a intenção é provocar o público, machucá-lo diante da imanência com a qual a música se encontra naquele ambiente em face a sua própria impossibilidade – e menciona mesmo que com o choque, as pessoas podem se sentir tentadas a tirar os instrumentos da pedra para produzir sons com eles, em um ímpeto de interagir diretamente com a obra. Mas o que Ramos realmente deseja é o recolhimento ao silêncio (LOPES, 2009). Mais uma vez, podemos ter a sensação da materialidade que agarra e restringe os instrumentos até a inviabilidade de sua utilização. Estando a partitura (que fixa e entifica os sons musicais) esvanecida, e os instrumentos com a sua função inviabilizada, da mesma forma que em *4'33''*, parece haver o estímulo para um envio do ser humano àquilo que concerne à amplitude.

Figura 11: Perspectivas variadas da instalação *Pagão*, 2003.



Fonte: Nuno Ramos – Site do Artista Nuno Ramos – www.nunoramos.com.br. Disponível em: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=103&cod_Serie=61

No que diz respeito a instalação do alemão Joseph Beuys, nos defrontamos com uma sala isolada acusticamente por revestimentos de feltro, e no meio dela, um piano fechado, com um quadro negro em cima sem nada escrito, e um termômetro. A experiência parece partir da tensão criada entre as possibilidades intrínsecas ao piano e ao quadro, em contraposição ao isolamento da sala. Se estes primeiros evocam por si noção de desvelar e produzir palavras, sons, sentidos, a condição do ambiente circundante parece impedir isto. Em uma primeira instância, nos vemos deslocados do nosso cotidiano ruidoso, dos demais sons da galeria e dos ruídos das ruas, externos à ela. O choque se inicia na descontinuidade daquilo que a modernidade nos impõe, fazendo com que, por um momento, que possamos cessar com seu fluxo, em um chamamento para o presente.

Concomitantemente, se nos encontramos fora de uma dinâmica de excessos, a obra parece nos mostrar com veemência que podemos ter uma experiência positiva do silêncio e das ausências, pois na contraposição dos elementos mencionados, reside uma espécie de constrangimento. O silêncio se manifesta então como um peso ou um grande estranhamento sobre nós. Contudo, o incômodo cultivado serenamente pode nos levar a nos ater silenciosamente ao calado.

Em outra perspectiva, podemos pensar que tal como em *4'33''*, em *Apuro* os sons ficam por conta do público, o que pode trazer a origem do desvelamento para o centro do que nos conecta à obra. O entorno silencioso viria exatamente a destacar isso, o lugar de onde ela sai e como ela emana num espaço circundante que vela todas as possibilidades ali presentes.

Figura 12: Instalação *Apuro*, 1985.



Fonte: *Between You And Me: Plight by Joseph Beuys, 1985*. Disponível em: <http://tayandhergay.blogspot.com.br/2012/11/plight-by-joseph-beuys-1985.html>

Estas três últimas obras, por fim, nos submergem no ato de calar-se, no sentido do cessar a produção de informações cotidianas a partir do choque. O incômodo derivado das situações acima descritas pode ter a ver com o fato de que o silêncio impõe grandes dificuldade para os seres humanos habitualmente regidos pela técnica. Induzindo-nos a largar mão do vício de criar objetos representáveis, consequentemente nos sugere a concentração no presente. Partindo da constatação de que a dinâmica contemporânea usualmente nos direciona para o consumo constante de informações (antes pelos impressos diários, depois pela televisão, e agora em *timelines* de redes sociais que são atualizadas a cada segundo) este último ponto se torna um grande desafio. Ansiamos por agarrar as informações que

ainda nem chegaram até nós com a maior presteza possível, e por isso estamos sempre ansiosos por saber e fixar de antemão aquilo que ainda nem mesmo chegou até nós. Mas, quem sabe, o silêncio pode despertar uma espera serena que se contrapõe a isso. E esta somente se dá no agora, sem tomarmos precipitadamente como dadas as informações que estão ao nosso raso alcance, porque assim perdemos a oportunidade aguardar por aquilo que ainda não chegou, e que se resguarda em sua complexidade no vindouro. Logo, concentrar-se no presente nos permite o cultivo da serenidade, que é a preparação da compreensão para abarcar as complexidades de nossa existência que residem no aberto, e que podem chegar ou não até nós, sem fixidez.

Visando a importância deste processo de presentificação da mente que se coliga ao silêncio, agora nos ateremos à obras que buscam promover esta entrega serena ao momento. Para começar, citamos a famosa performance de Marina Abramović, *A Artista Está Presente* (*The Artist is Present*), em que ela usa o próprio corpo para atingir o público. Sentando-se em frente às pessoas, em silêncio, faz contato visual com elas, pretendendo levar aqueles que a encaram a se mobilizarem em favor da contemplação do instante presente.

Figura 13: Marina Abramović em performance no MoMa. *The Artist is Present*, 2010.



Fonte: *Artist Marina Abramovic at the Heart of Heather Rose's Novel*. Disponível em: <http://www.theaustralian.com.au/arts/review/artist-marina-abramovic-at-the-heart-of-heather-roses-novel>

Já em 2014, na obra *Gerador* (*Generator*) a mesma artista faz outra

experiência, de natureza mais extrema. Nela, o amplo salão principal de um museu é transformado em um espaço de privação sensorial, pois para se ter acesso a ele, é necessário vendar os olhos e colocar fones isolantes no ouvido, a fim de que seja cultivado por meio deste impacto um instante de introspecção, de isolamento do excesso de estímulos do cotidiano. Além disto, cada participante deveria deixar os seus celulares, relógios e bolsas em um armário fora da galeria, para que não houvesse descontinuidade no alcance de um estado físico e mental de quietude. Na ocasião, o salão comportava até 68 pessoas além dos assistentes de Abramović, e cada pessoa poderia ficar naquele espaço o tempo que quisesse, interagindo com as pessoas, se movendo, ou ficando simplesmente parado. Este, sem dúvida, parece um grande desafio.

Figura 14: O público em *Gerador*, 2014.



Fonte: GENERATOR – Marina Abramovic Institute. Disponível em: <https://mai.art/content/generator>

Neste caso, vemos que a experiência do público é o que constitui a obra em si. Os depoimentos de quem pôde participar deste experimento relatam um primeiro estágio de grande confusão mental, em decorrência do choque promovido pela Inabitualidade da obra. De início, parecem surgir muitas perguntas ansiosas, que partem de alguém deslocado que busca determinar para si o quê fazer ali, como agir, qual aprendizado retirar daquilo, ou até que ponto se entregar sem exageros. Mas, na medida da entrega ao processo de explorar o ambiente e aceitar o silêncio,

gradativamente as dúvidas se reduzem à um fluxo que se desacelera. Então a experiência transcorre, até que cheguemos ao limite do que pode ser suportado, até que nossa errância venha à tona (JOHNSON, 2014). De todo modo, se pudermos diminuir o ritmo de nosso pensamento, aí parece residir uma autêntica experiência no silêncio, e um breve contato com o aberto.

Com as vistas para uma ideia semelhante, de nos trazer para a contemplação do agora, a obra de On Kawara parece convidar o público para testemunhar o próprio caminho do artista de presentificação da mente. De forma mais sutil do que o de Abramović, mas igualmente impactante, ele ressalta a delicadeza e intensidade de uma experiência do imediato realizando uma série de pinturas chamada *Hoje (Today)*. As obras ressaltam como o próprio artista se propôs a empreender este processo longamente em sua vida, se detendo no hoje como uma forma de celebrar a banalidade da existência. Kawara pintava todos os dias um quadro monocromático de qualquer dimensão e com a data em que foram feitos. Ao longo de aproximadamente quatro décadas, ele produziu mais de 3000 quadros, focado no que sua arte implicava como gesto, para enfim compartilhar uma experiência e uma sugestão com o público.

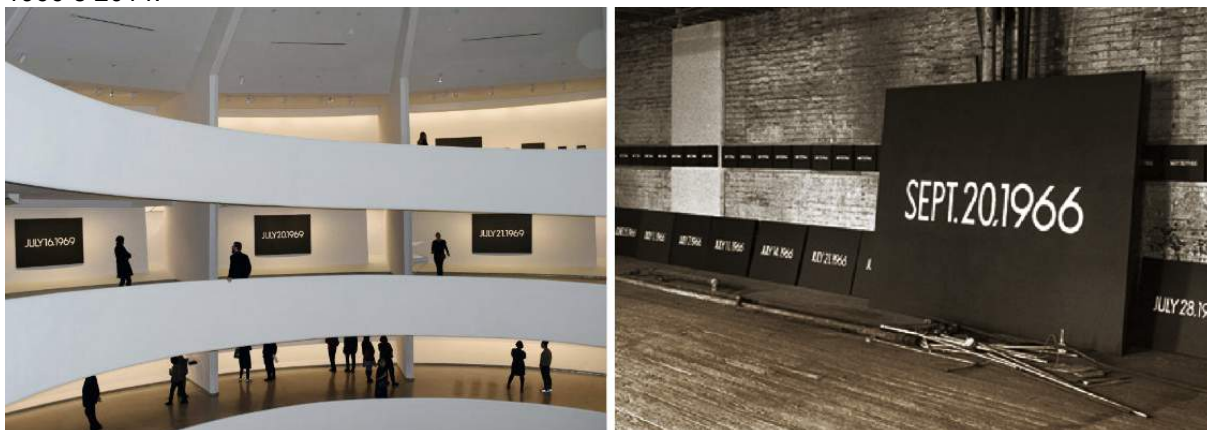
A série fez parte de uma exposição que reunia todo o trabalho do artista japonês, e que se chamava *Silêncio (Silence)*. Na ocasião, algumas pinturas acompanham um pedaço de jornal do dia, a fim de situar as pessoas historicamente no decorrer da sua intensa prática. É interessante pensar em como a exposição foi organizada no museu Guggenheim, pois o local tem um formato em espiral que permite com que se ande de modo a transcorrer lentamente o tempo marcado por cada uma das pinturas. Vendo desta forma, o esforço e a devoção de Kawara em empreender este trabalho se destacam em função de um cotidiano em que tudo urge.

Sendo assim, pensar no aberto oferecido por esta obra, é pensar que

The vision it offers us is a moment in world history, yet it is an unnamed moment. It's meaning remains to be seen, it remains to be spoken. It remains to be inhabited. It becomes a sign, and its enigmatic presence offers a horizon of the consciousness to be occupied and interpreted by the viewer (PHAIDON, 2014)²⁸.

²⁸ A visão que ela oferece para nós é um momento na história mundial, porém é um momento não nomeado. Seu significado permanece a ser visto, permanece a ser falado. Permanece a ser habitado. Se torna um sinal, e sua presença enigmática oferece um horizonte da consciência a ser ocupado e interpretado pelo espectador (tradução livre da autora).

Figura 15: Do lado esquerdo, a exposição *Silêncio*, do ano de 2015, que trouxe a série completa do trabalho *Hoje*. Do lado direito, detalhe das obras no estúdio de Kawara, que foram realizadas entre 1966 e 2014.



Fonte: On Kawara's Digital Wisdom at the Guggenheim – Artnet News. Disponível em: <https://news.artnet.com/exhibitions/what-on-kawaras-analog-wisdom-at-the-guggenheim-has-to-offer-a-digital-world-246126> e On Kawara's Date Paintings Explained | Art Agenda | Phaidon. Disponível em: <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/july/14/on-kawaras-date-paintings-explained/>

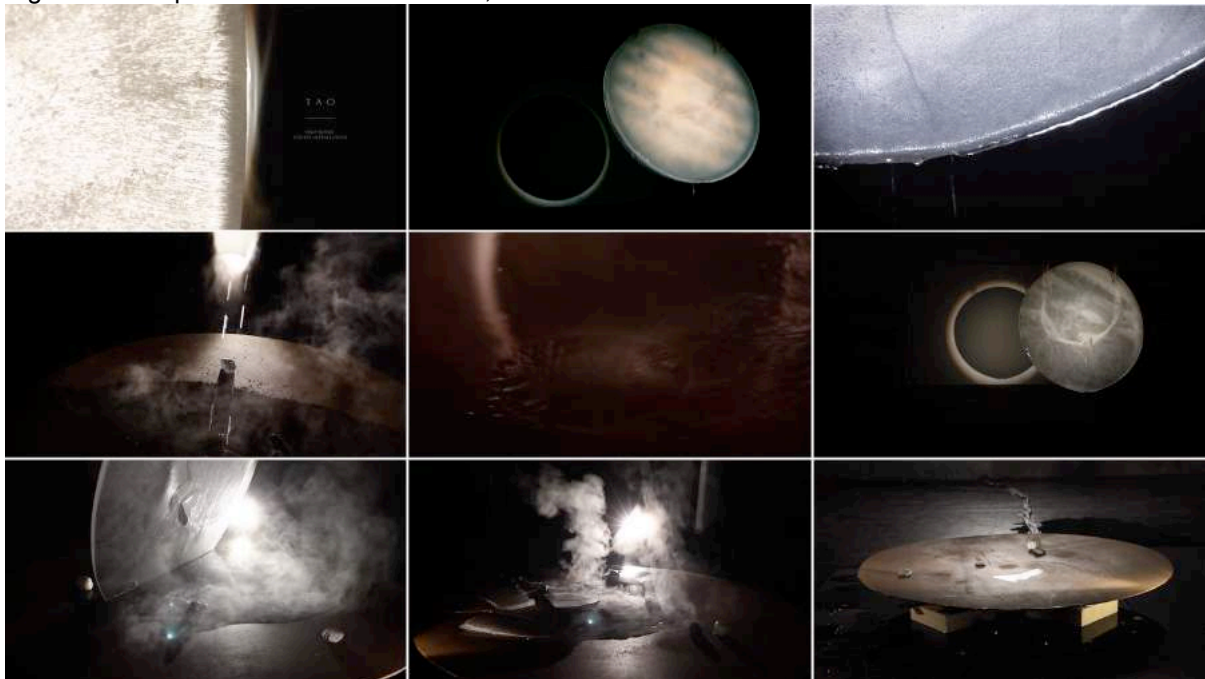
Naturalmente, no sentido da experiência que buscamos, e que parte dos pressupostos heideggerianos, aqui se sugere que não seria pertinente fixar o horizonte de interpretação a ser ocupado pelo público. O que se quer é poder ter uma fruição que nos permita adentrar a verdadeira riqueza do âmbito poético, que encontra-se no aberto da região.

Desacelerar também perfaz a experiência sugerida por *TAO*, de Gil Delindo. A obra se trata de uma instalação sonora baseada no deslocamento de nossa percepção temporal, articulando qualidades sonoras silenciosas e elementos que evocam a efemeridade para tanto. O vídeo que registra o processo mostra um círculo formado por gelo, iluminado por um holofote e suspenso por uma corda sobre uma placa de metal quente. O som de cada gota que cai e evapora, e cada movimento ou rachadura do gelo provocado pelo derretimento, se destaca por um sistema de amplificação sonora. Contemplar este gesto como um todo é se ater na produção da espera, e contemplar o *Tao* que ali se manifesta. Observar gradativamente o gelo mudar sua forma, sua espessura e densidade é perceber as imanência das transformações que estão por vir a cada segundo.

Colocar-nos para ouvir sons que nos passam despercebidos no cotidiano e fazer deles o centro de nossas atenções (tal como fez Cage) é igualmente uma proposta muito delicada. Delindo o faz também visando relatar um ciclo que ocorre em nosso entorno todos os dias, mas para o qual não nos atentamos: o ciclo da água. A água utilizada é a água da chuva. Por fim, tudo se finaliza 33 horas depois

do seu início, quando na chapa metálica não há mais sequer uma gota de água para evaporar.

Figura 16: Sequência de frames de TAO, 2015/16.



Fonte: TAO. Disponível em: <http://delindro.weebly.com/tao.html>

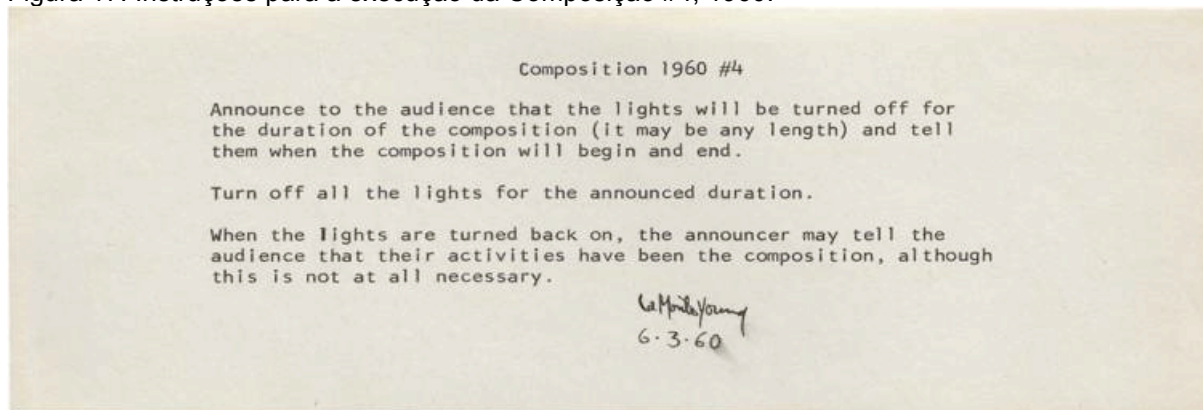
Finalizando, passamos para o domínio musical. A partir de Cage, trabalhar o silêncio e o gesto nas composições tornou-se algo sintomático de um grupo de artistas que queria quebrar com certa tradição, e este ímpeto repercute até a atualidade.

Ainda em 1960, o compositor La Monte Young se viu diante daquilo que Cage havia pavimentado com seu trabalho e criou uma série de composições que transformavam o ato de assistir a um concerto na experiência de presenciar ou executar gestos. Mais do que composições, suas obras eram performances já que a rigor, consistiam em ações extra-musicais, como construir uma fogueira em frente ao público, soltar uma borboleta em uma sala de concerto ou empurrar um piano contra uma parede até à exaustão do performer.

No caso da *Composição #4 (Composition #4)*, a instrução era anunciar à audiência que as luzes seriam apagadas durante a quantidade de tempo que fosse desejada, informando o tempo que este processo duraria. Depois de ligar as luzes, o executante poderia informar à plateia que as suas próprias atividades fizeram a composição – apesar de que isto não era estritamente necessário. A gama de

possibilidades encontra-se na referência a tudo aquilo que a plateia pode realizar como produção sonora e experiência enquanto as luzes se encontram apagadas em um ambiente a priori silencioso, sem a fixação de um procedimento ou significados, tão somente nos colocando em contato com o aberto.

Figura 17: Instruções para a execução da Composição #4, 1960.



Fonte: La Monte Young. Composition 1960 #4. 1960 | MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/127626>

Já em 1985, Morton Feldman, quem foi colega de Cage, compôs *Para Bunita Marcus* (*For Bunita Marcus*): uma marcante peça para piano que deixa as sequências de notas ressoarem junto a profundos silêncios – tão protagonistas quanto as próprias notas – e que se multiplicam e intensificam no decorrer da obra.

Figura 18: Arte de divulgação do álbum *For Bunita Marcus*, de Marc André Hamelin, 2017.



Fonte: Turn it Down: Morton Feldman's Silent Revolution: Deceptive Cadence. NPR. Disponível em: <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2017/09/04/542379627/turn-it-down-morton-feldmans-silent-revolution>

Em 2017, o pianista Marc-André Hamelin lançou um álbum com a sua execução da obra. Nos 72 minutos de música, os sons nunca são mais fortes do que um sussurro, pois pedal que abafa os sons produzidos pelo instrumento está sempre

ativado, e isto permite com que as notas se esvançam suavemente em um vasto espaço silencioso. Em adição, no encarte do álbum, lemos uma indicação do performer para que a peça seja escutada em um volume muito mais baixo do que faríamos usualmente – mais um aspecto que nos lança para fora de nosso “consumo” habitual (HUIZENGA, 2017).

Sobre a experiência que a obra proporciona, Hamelin concedeu uma entrevista na qual declara:

Very quickly, you realize that this isn't about melody. And in a sense, it's not about harmony either. [It's about] sound, time and space, reduced to their bare essentials, their barren nature (...). You could see [this song] as something that is playing, has been playing and will be playing for eternity. And this is just a slice of it (HAMELIN apud HUIZENGA, 2017)²⁹.

A essência deste espaço e tempo musicais referida pelo intérprete nos parece, portanto, o que coliga a experiência desta obra com o vislumbre do ser. Na peça, há claramente uma quantidade reduzida de notas que dão lugar para a propagação do silêncio em direção ao nada. Junto a isto, o que chama atenção para o sentido de nos aproximarmos do aberto, é a própria experiência evocada pela capa do álbum. Uma escada que nos dirige para a imensidão.

Por último, temos o trabalho de Raquel Stolf, intitulado *60 Silêncios Empilhados* – uma instalação sonora que faz parte da série *Assonância de Silêncios*³⁰. Nela, o público deve colocar fones de ouvidos e sentar em uma banqueta para escutar uma peça de 2 minutos em que constam 60 faixas de gravações de ambientes supostamente silenciosos. Em frente ao banco, há um pôster que traz a representação gráfica de cada uma das gravações, com as respectivas observações sobre quais tipos de silêncio estão registrados, e a qual contexto pertencem.

²⁹ Muito rapidamente, você percebe que não se trata de melodia. E, em certo sentido, não se trata nem de harmonia. [É sobre] som, tempo e espaço, reduzidos à sua pura essência, à sua pura natureza (...). Você pode ver [esta música] como algo que está tocando, têm sido tocado e estará tocando pela eternidade. E esta é apenas uma fatia disto (tradução livre da autora).

³⁰ É válido mencionar que fazia parte da série uma cabine de aço com isolamento acústico, chamada *Sala de Escuta*, que visava reproduzir a experiência de Cage na câmara anecóica.

Figura 19: Instalação sonora *60 Silêncios Empilhados*, 2010-2015.



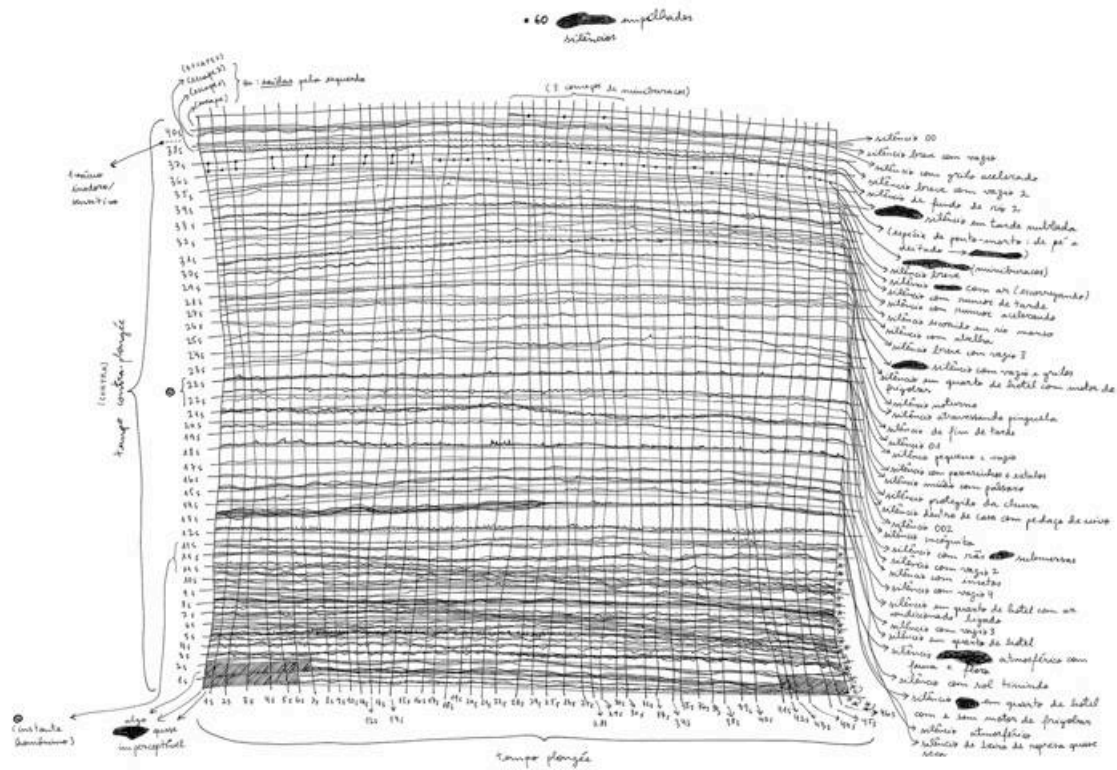
Fonte: *60 Silêncios Empilhados*, 2010-2015. Disponível em: <http://www.raquelstolf.com/?p=3758>

Na faixa, o que realmente ouvimos é uma grande experiência acústica, com elementos diversificados e sutis que nos perpassam, em verdade, a impressão de quietude através da mobilização de suas qualidades sonoras. Temos uma colagem de sons de animais, trovões, o fluir da água, intervenções nítidas com voz humana, motor de objetos elétricos, enfim. Aquilo que geralmente nos serve de fundo é trazido até a superfície, em uma experiência singular.

O principal argumento aqui parece ser mostrar que o silêncio não se trata de uma ausência negativada, quando sim é um reduto de infinitas possibilidades. Isto porque a exemplo de Cage, constatamos que diante da inviabilidade de se experienciar um silêncio físico, este pode se recolher ao domínio de um estado mental, que toca um âmbito do nada e do ser. Em vista destas proposições, Stolf ressalta comentando sua série de obras que, a assonância a qual se refere, envolve “ressonâncias, insistências e vertigens, vinculadas ao silêncio enquanto tentativa de interrupção de sentido, o silêncio enquanto ruído incessante e a um silêncio acústico” (2015, p. 207). Claramente, é o primeiro silêncio que aqui mais nos interessa. Ainda para a artista, a experiência de colocar os fones e entregar-se aos silêncios, nesta instalação, é entregar-se a um duplo vazio: aquele oferecido pelo isolamento dos fones e o proporcionado pela abertura do que se propõe. O pôster

viria a testemunhar este processo, dando espaço para o público imaginar a sobreposição de camadas da pilha de silêncio.

Figura 20: Parte do pôster de *60 Silêncios Empilhados*, 2010-2014.



Fonte: *60 Silêncios Empilhados*, 2010-2014. Disponível em: <http://www.raquelstolf.com/?p=3565>

Elencadas e analisadas estas obras, podemos incorrer em algumas considerações gerais, a fim de demarcar o percurso realizado. Afora uma perspectiva estetizante que classificaria esta arte como “conceitual”, nos baseamos na ideia de que o espaço poético nos provê um vislumbre do aberto. Consequentemente, sugerimos que ela nos oferece uma experiência. É provável que esta não seja uma experiência de desvelo tal e qual nos indica Heidegger, que abra um mundo histórico da forma que o fazia no templo grego de Paestum e toda a arte grega. Mas sem dúvida ela, através do silêncio e de outros fatores de indeterminação, talvez ainda possa nos prover o caráter de um estranhamento que nos coloca em face a tudo aquilo que deixamos de lado com a supremacia da técnica. Na proporção que em Van Gogh os sapatos se desvelaram em seu ser utensiliar, nestas obras o silêncio pode se desvelar como o aberto. E nas condições precisas, no cultivo sereno, quem sabe isto em alguma medida não pode nos sugerir

a ocultação histórica do ser?

Isto ocorreria na proporção da irrefutabilidade do choque. As obras analisadas trazem consigo acontecimentos inabituais quando comparamos as situações propostas ao nosso cotidiano. Como uma comunidade de indivíduos que encontra-se sobre a ocultação promovida pelos ecos do pensar moderno, podemos reconhecer que nelas há algo de diferente, um deslocamento ou um acontecimento a ser acolhido: estranhamos o vazio, a perda da representação, a fuga da segurança da *mimesis*, o empurrão em direção ao aberto. Aí está o choque. E caso ainda possamos ser guardiões desta experiência na arte, efetuar uma guarda da obra representa acolher sua potência, e portanto, nós mesmos como desveladores atingidos garantiríamos que ela seja essencialmente uma abertura.

No desdobramento deste processo, o choque se tornaria uma espécie de diálogo com a obra, que acontece no movimento do indivíduo que frui em conjunto com a dinâmica da verdade. Ou seja, após o impacto, se nos deixarmos movimentar desta forma, entre o velamento e o desvelamento, estaríamos aptos a esperar pacientemente pela compreensão das determinações propostas na experiência artística. De qualquer forma, deixar a obra ser nela mesma não caracteriza passividade. Toda guarda é produtiva posto que retrai nossa vontade em direção ao sereno (PASSOS, 2011). Se cada uma destas obras é impactante por não nos entregar significados prontos em função da utilização do silêncio e cultivo da serenidade, é possível que através do contraste com a habitualidade, nos vejamos diante do nosso atual problema, do atual conflito histórico do ser. Podemos fazer do incômodo uma meditação.

Assim, com o silêncio e os demais processos de indeterminação da arte, nos parece que ocasionalmente podemos criar experiências que nos dirijam para a amplitude. De maneira mais implícita ou explícita, por meio dele ou suas qualidades adjacentes (imprevisibilidade, desaceleração, quietude e afins), tudo o que nos coloca diante das obras de modo a não estimular a criação de objetos representáveis pode nos dirigir para ao aberto.

Simultaneamente, devemos considerar que o silêncio abre, mas fecha, pois se remete à um espaço de infinitas possibilidades, nos faz recair na nossa própria impossibilidade de abarcar o infinito, como é próprio à dinâmica do ser. Dito isto, em tempos em que se exige o conhecimento da completa significação das coisas, a utilização do silêncio como referência àquilo que se abre mas se oculta talvez venha

a consumir a terra no conflito pulsante da arte. E ambos trabalham no sentido de permitir uma experiência autêntica em meio à mundanidade.

Isto porque a arte é fundamentalmente o deixar ser um mistério – somente assim funda ser e exige o pensar (WERLE, 2015). Em suas diferentes abordagens, o que todas as 17 obras vistas nesta pesquisa nos trazem em comum, é a intimidade com aquilo que se oculta de nós. Apesar de termos destacado obras que lançam mão do silêncio de modo mais nítido, para atingir um autêntico dizer poético, toda obra deve deixar certo silêncio como rastro. E a experiência que fazemos serve-nos senão para colocar-nos diante da impossibilidade. Aceitando-a, podemos partir para a produção de espera em um despertar de disposição serena.

Há uma espera, e nessa espera algo acontece: não há nada a dizer, mas palavras se formam, ideias se constituem, gestos se criam. Uma espera que não é espera por algo, mas simplesmente um modo de relação – “serenado”, “deixado”- para com um campo em aberto. Nós não nos projetamos nesse campo: ele vem ao nosso encontro (HELLER, 2011, p. 75).

Foi precisamente em vista do respeito àquilo que repousa em si e ao que a terra esconde que pretendemos somente sugerir os caminhos em que cada obra opera, sem dissecá-la em significados, em suas induções.

Cada vez mais se torna um desafio interromper a maquinação de sentido e transcendermos a nossa condição epistemológica de “sujeitos” . Por isso, ficamos sempre nas bordas de uma experiência verdadeiramente singular. Mesmo na arte, onde temos a oportunidade de sair da habitualidade para vislumbrar o aberto, do silêncio, percebemos apenas seus efêmeros vestígios.

Susan Sontag, crítica de arte, comenta em seu livro *Contra a Interpretação* sobre o fato de que nenhum de nós jamais recuperará a inocência anterior a toda teoria. Ninguém poderá voltar ao estado de origem, quando a arte não precisava de justificativa, quando ninguém perguntava o que uma obra de arte *dizia* porque simplesmente sabia (ou pensava que sabia) o que ela *realizava*. A partir do pensamento grego que institui a arte como *mímesis* ou representação, até o fim de nossas consciências, parecemos estar comprometidos com a tarefa de querer *compreender* a arte. Nesta linha, a autora ainda considera que a ideia de conteúdo é um embotamento opressivo para a arte e suas práticas contemporâneas, que finda por estabelecer um eterno projeto da interpretação. E com isso, completa:

O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante (...) A interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. Mais do que isso. É a vingança do intelecto sobre o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de “significados” (SONTAG, 1987, p. 16).

Nitidamente, estas considerações se agregam às críticas heideggerianas acerca da necessidade do intelecto de produção de sentido e representação dos objetos. Sontag igualmente rejeita o par forma/conteúdo, e se pauta numa severa crítica à modernidade. Então parece-nos pertinente fazer um paralelo entre os dois e dizer que, se a autora afirma que a arte é um tratamento do inexprimível e deve ser experienciada para além dos domínios da interpretação, é porque a arte funda ser, e lidando com as obras de modo adequado, respeitando sua multiplicidade, estaremos guardando – ou desvelando – sua abertura.

O silêncio se firma neste contexto enquanto um fator que contribui na suspensão do projeto interpretativo. Desta forma se revela como um elemento poderoso da linguagem artística. Afinal, como vimos, o silêncio é um dizer poético que nos arrasta para o interior da obra, porque sendo meio de choque e estranhamento, pode ensejar uma atenção diferenciada e nela deixar cultivar o sereno.

Enfim, por mais difícil que pareça mediante a tamanha opressão que a técnica realiza sobre o pensar, a conjugação entre silêncio como aquilo que desperta a serenidade, e a arte, poderia oferecer-nos um de um âmbito alternativo à metafísica. E para dar espaço à arte, precisamos dispensar cirurgias hermenêuticas e abraçar a verdade do nada. Então que possamos despir a linguagem do falatório, dos seus vícios e da rede banal de referencialidades precisamente no campo artístico, para deixar que as coisas se recolham ao seu mistério ou simplesmente falem a seu tempo.

UM HORIZONTE APARENTE

Parafrazeando o Investigador de *Para Discussão da Serenidade* (2001), fazemos menção à noite que cai e que nos obriga a recolher, à confiança na direção invisível das palavras que nos levam pela mão à passos frouxos. Com base na filosofia proposta por Heidegger, chegamos a um horizonte dentro da explanação do silêncio como elemento de abertura na arte contemporânea, visto que nesta pesquisa, intencionamos investigá-lo como um fator de evocação de uma condição originária, capaz de provocar um despertar sereno. Este horizonte circunscreve um panorama, e deve ser entendido como algo no sentido daquilo que deve ser excedido e não se fixa.

Para tanto, nos estabelecemos na articulação de noções que são essenciais no pensamento heideggeriano: poética, silêncio, abertura, saga, serenidade, região, terra e desvelo são algumas delas. Mas antes disso, foi necessário compreendermos em um primeiro capítulo como se funda a obra de Heidegger, verificando sua ontologia fundamental, a qual visa a retomada da história do ser. Na constatação de um quadro crítico estabelecido pela metafísica, o filósofo se viu diante do esquecimento de um pensamento primevo. Isto representa deixar de lado a questão da multiplicidade guardada por cada significação, e conseqüentemente, dar margem para a ascensão de ideais que comportem a complexidade de nossa relação com o mundo nas restrições da racionalidade, na dualidade sujeito/objeto, em conceituações universais, e tratamentos afins.

O erigir de um novo pensar autêntico deveria então partir da compreensão de estruturas ontológicas, a dizer, ser e ente enquanto aquilo que constantemente se transforma e foge de nós, em contraposição a tudo o que já é, respectivamente. Conseqüentemente, deveríamos superar a metafísica e os pressupostos modernos, pois recair e se acomodar nestes parâmetros levaria nosso *Dasein*, ente que efetiva nossa relação com o que nos circunda, à inautenticidade.

Seríamos, em verdade, detentores de um imenso potencial de inquirir-nos sobre nossas existências e nossa condição no mundo, precisamente em função do *Dasein*. Ao mesmo tempo, Heidegger considera que temos uma tendência a perder-nos desse caminho, tomando tudo ao nosso redor como entes dados, em sua perspectiva mais fixa, prática e funcional o possível. Tal condição é derivada do domínio da técnica sobre nós – nada mais do que outro legado da metafísica.

Estabelecido um pensamento em torno destas estruturas ontológicas, vimos que em torno da década de 1930 ocorre um deslocamento da filosofia heideggeriana em direção à importância da poética como meio de alcançar a autenticidade. Em vista de um acontecimento histórico-apropriador, a linguagem poética pode desvelar o ente e proporcionar-nos um vislumbre do ser. Foi neste âmbito que nossa abordagem se concentrou, posto que o silêncio pertence basicamente ao que dá ensejo a todo este processo. Assim, como a linguagem concerne o ser humano, ela está igualmente passível de ser subjugada à sua função mais rasa e elementar, enquanto um mero meio de comunicação. De outro lado, o que nos interessa é a sua dinâmica enquanto *alétheia*, que se corresponde com um movimento originário da verdade capaz de nos mostrar e de ocultar a dimensão do ser.

Após estas considerações, foi possível verificarmos como Heidegger, através das poesias de Trakl, Hölderlin, Stefan George e Rilke, vê os fatores de evocação do aberto no exercício artístico da linguagem. Isto se dá pois nos meandros do poetar, as palavras não agarram os significados e fazem referências diretas à entes estabilizados, quando sim tendem a maleabilidade, renúncia à fixidez, oscilação, e enfim, ao mistério, que sempre estará imanente à emergência do aberto.

No segundo capítulo, discorremos a princípio sobre a potencialidade do silêncio como *saga*, espaço que permite a manifestabilidade da linguagem. Falamos que o silêncio se coaduna às categorias ausência, *nadidade* e *vazio* – tão caras às possibilidades de aproximação com o aberto, mas tão profundamente rejeitadas por uma sociedade que convive com estes aspectos somente sob vícios interpretativos que os condicionam ao negativo. Nós, ocidentais, parecemos dependentes do excesso de informações que nos soterra a cada dia, do mesmo modo que da necessidade de apreender tudo em sua totalidade. Por isto largar mão deste contexto e nos voltarmos para o sumo nada, pode nos despertar para uma experiência originária.

Adentrar o silêncio é conectar-se ao nada, e portanto é criar a possibilidade para vislumbrar o ser, fazer do pensamento um gesto de espera que se despe das suas ânsias de representar objetos. Nesse sentido, a noção de silêncio se liga intimamente com a serenidade. Esta última é uma disposição de ânimo singular que, afim com um estado meditativo, permite abrir mão da vontade para que deixemos de lado as interpretações restritas da efetividade. Encaminhados desta forma, podemos

dos dirigir à região, onde nos colocamos nas proximidades do longínquo e portanto, onde nenhum pensar representacional adentra.

Em um segundo momento, nos concentramos em uma breve abordagem do silêncio na obra de John Cage, a qual encontra-se em alguns pontos essenciais com o que Heidegger nos sugere. Para o artista, o silêncio, em sua apreensão mais comum, é algo inexecuível, e isto finda por tirá-lo do empírico para relegá-lo a um estado mental, um movimento de entrega – somente assim poderíamos nos aproximar dele. Desta forma vamos de uma obra polêmica como *4'33"* até a radicalidade de *0'00"*, que fizeram parte de um período histórico que comportou uma demanda crescente por processos de abertura e indeterminação na arte.

Passando para o domínio da artístico, no terceiro capítulo pudemos compreender a perspectiva de Heidegger sobre os elementos constituintes da obra de arte em sua originalidade, além da própria experiência da arte. Para o autor, é urgente nos livrarmos de toda teoria estetizante que concebe a arte como representação, ou a pauta no par forma/conteúdo, a fim de alcançarmos sua dimensão poética, desveladora do ser dos entes. Igualmente, foi destacado o âmbito histórico correspondente a um povo, que reside em cada obra, e que por meio de sua medida funda um conflito entre terra e mundo.

Terra e mundo são conjuntos ao movimento da *alétheia* no interior da obra, dando vazão a toda sua potencialidade de diálogo com o ser. Conseqüentemente, se nos colocarmos frente a uma obra poderíamos estar nas proximidades de uma quebra com a semântica consolidada em nosso cotidiano, pois em sua essência, o pôr-se-em-obra é a capacidade de cindir com aquilo que mundaniza nosso pensamento e nos aparta do ser. De outro lado, isto só ocorre porque nos disponibilizamos enquanto seus desveladores, como aqueles quem guardam e garantem o acontecimento da obra enquanto abertura.

Após estes aspectos, levantamos uma questão crítica para a viabilidade desta pesquisa: a questão da arte contemporânea em Heidegger. Diante dos prejuízos que a metafísica e a técnica, como consumação, provocam na existência dos seres humanos, o filósofo põe em dúvida se nos resta a possibilidade de ter uma experiência originária na arte. Seríamos reféns de experiências estetizantes, que nos proporcionariam apenas sensações ou o resgate de vivências. Diante disto, é retomado um debate sobre o fim da arte que parte de Hegel, e ao qual não tivemos a pretensão de responder, mas sim de indicar caminhos e levantar críticas para a

composição de um panorama que ensejasse a continuidade do desenvolvimento deste trabalho. Fundados na sugestão de que o silêncio pode gerar um choque e na concepção de Michel Haar, que nos diz que pode restar um elo com a experiência originária através daquilo que ocultado, torna manifesto, chegamos ao ponto basilar desta pesquisa, o de análise de obras.

Ao todo, foram abordadas 15 obras neste capítulo, que pudessem ser de momentos históricos distintos e abarcar uma variedade de linguagens que lidassem com a ideia de silêncio enquanto um espaço originário, afinal, este não se restringe à acústica e sim permite amplamente uma evocação do aberto. Os trabalhos artísticos referidos foram analisados em grupos conforme sua dinâmica de abordagem, seja promovendo um choque direto com o vazio, retirando-nos de nossa mundanidade pelo incômodo recolhendo-nos à impossibilidade de produção de sentido, promovendo a desaceleração e presentificação da mente, ou por meio da integração entre o sons e o silêncio.

É importante enfatizar, tendo mencionado os termos de *Obra Aberta*, de Eco, que os processos de abertura não são exclusividade da arte contemporânea, e remontam ao próprio barroco ou simbolismo, por exemplo. Contudo, a ascensão dos movimentos vanguardistas levou as estruturas de indeterminação a um patamar que antes não foi visto na história, cunhando um novo pensamento em torno da arte sobre novos processos criativos. Por este motivo, a arte contemporânea nos interessou mais.

De qualquer forma, não buscamos a afirmação de que o silêncio na arte contemporânea resgata algum tipo de experiência autêntica outrora perdida, e sim intentamos utilizar o trabalho de Heidegger, onde o silêncio é uma noção de prestígio, como meio de compreender a linguagem de indeterminação que se proliferam nas obras atuais. Em vista dos processos ontológicos relativos ao silêncio e serenidade, verificamos como as obras que trazem consigo uma experiência do vazio podem gerar uma aproximação com a abertura, e conseqüentemente, um entrever do ser. Nelas, parece residir um sutil toque ao originário, posto que em Heidegger, o silêncio é efetivamente um espaço próprio de manifestação do ser.

Conclusivamente, o que podemos sugerir é que se o silêncio manifesta o aberto como aquilo que vem a ser e nos induz a cultivar a espera numa postura serena, ele vem a se colocar contra a produção de sentido excessiva, na arte e na vida. É bem verdade que só temos perante nós os rastros desta experiência, porque

da forma fugidia com que reside no aberto, podemos considerar a fala de Sontag, que afirma que “a arte de nosso tempo é ruidosa, com apelos ao silêncio” (1987, p. 19). Por outro lado, vimos que ainda em sua parca mostraçãõ, sofremos certo impacto, podemos ser deslocados.

A linguagem com que dizemos e nos relacionamos com a realidade é calculante e, de certa forma, violenta. Por isso, um novo pensamento deverá surgir para nos salvar da reduçãõ a que tudo é submetido pelo cálculo e pela técnica. Esse pensamento deverá ser poético, porque o poético tem o poder de perturbar a normalidade e exatidãõ do pensamento calculante. Ele permite o desconforto da irrupçãõ do mundo como mundo (SEIBT, 2008, p. 7).

Para a emergência desta nova compostura, precisamos cultivar a semente destas provocações poéticas que nos dirigem ao nada de modo adequado, e somente assim alcançaremos o que ilumina e vela o ser perante nós. Na arte, isto faz com que a supremacia do significado decline em detrimento de uma ascensãõ da participaçãõ, do interpor-se na obra que permite o revirar das camadas interpretativas, sem que isto represente estagnaçãõ. Contribuindo ativamente na construçãõ do espaço poético que se abre sem um objeto definido, consequentemente se contribui para o desvelamento do ser acontecer, em suas limitações.

Portanto, é imperioso no atual cenário procurarmos meios de nos livrarmos da cotidianidade mediana da existênciã humana experimentando os limites: o silêncio, o vazio, o nada. Precisamos aprender a conviver com o inexplicável em sua riqueza sem querer eliminá-lo, reagir ao conteudismo vicioso. Como o trabalho parte de Heidegger mas não se limita a ele, recorreremos por fim às elucidações de Hans Ulrich Gumbrecht, quem afirma o potencial da arte como meio de *ficar quieto por um momento*, e deixar de lado a necessidade de produzir novos conceitos o tempo todo para uma autotransformaçãõ. Visando um processo que nos tire da nossa condiçãõ imanente de “seres racionais”, ele afirma que a serenidade pode ser vista como um pré requisito (mas não uma garantia) para uma atitude de não interpretaçãõ e, logo, que deixe vir à tona o acontecimento do ser. Pois “ser significa o mundo sem interpretações, sem significados, sem linhas divisórias, um estado de simultaneidades tão absoluto que absorve inclusive a simultaneidade, a não distinçãõ das coisas presentes e ausentes” (GUMBRECHT, 2016, p. 36).

Que em uma derivação de nossa errância a produção de sentido na arte ocorra, não podemos evitar, contudo sem dúvida existem meios de não tornar isto uma relação tão redutora quanto a que comumente empreendemos no nosso cotidiano. O desafio parece estar latente no abrir mão das dualidades, entender a força da atenção que se entrega relaxadamente, o deixar-se que exige esforço, assim como os espaços vazios que comportam a contingências das multiplicidades.

Sem exaurir temas e sugerindo experiências, acenamos para o silêncio e aqui finalizamos um encaminhamento na arte, dentro do qual não existe um último passo, e sim um amplo horizonte a ser ainda explorado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Primária:

HEIDEGGER, M. *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

_____. A Questão da Técnica. In: *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Carta Sobre o Humanismo*. São Paulo: Editora Moraes, 1991.

_____. Conferências e escritos filosóficos. São Paulo: Nova Cultural, 1996 (Coleção “Os Pensadores”).

_____. Contribuições à Filosofia: do acontecimento apropriador. Rio de Janeiro: Viavérita, 2014a.

_____. Logos: Heráclito, fragmento 50. In: *Ensaio e Conferências*. Editora Vozes, 2012.

_____. *Hinos de Hölderlin*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

_____. Hölderlin’s Hymns “Germania” and “The Rhine”. Indiana: Indiana University Press, 2014b.

_____. *Língua de Tradição e Língua Técnica*. Lisboa: Vega, 1995.

_____. *Meditação*. Editora Vozes: 2010a.

_____. *A Origem da Obra de Arte*. São Paulo: Edições 70, 2010b.

_____. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: mundo, finitude, solidão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Serenidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

_____. *Ser e Verdade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

_____. *Sobre a Essência da Linguagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

Bibliografia Secundária:

ANTUNES, J. *O Silêncio*. Brasília: Revista Opus, 1999.

BALAZS, B. *Theory of The Film: sound*. In: WEIS E. e BELTON, J. *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985, p. 117.

BAYER, F. *De Schönberg à Cage: essai sur la motion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris: Klincksieck Esthétique, 1987.

BEALE, Jason. Yves Klein, Le Vide. Reflections on a Square, 2006. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20080719111720/http://www.jasonbeale.com/writing/klein.html>. Acesso em 01 jan. 2018.

BOSSEUR, J. Y. *John Cage*. Paris: Minerve, 1993.

CAGE, J. *Silence*. Ed 1. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

CARNEIRO LEÃO, E. O Silêncio da Fala. In: *Aprendendo a Pensar*. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 1992.

CARTER, J. The Poetry of Silence: Jackson Mac Low's Drawing-Asymmetry, 2014. Disponível em: https://www.moma.org/explore/inside_out/2014/02/05/the-poetry-of-silence-jackson-mac-lows-drawing-asymmetry/. Acesso em 03 jan. 2018.

CASANOVA, M. A. *Compreender Heidegger*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

CASTRO, M. A. Apresentação: a arte, o originário e a verdade. In: HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.

CERBONE, D. *Fenomenologia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

CHAUÍ, M. Janela da Alma, Espelho do Mundo. In: NOVAES, A. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CRITELLI, D. M. *Analítica do Sentido*. São Paulo: Educ/Brasiliense, 1996.

COLPO, M. *Pedagogia da Desconstrução*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DANTAS, V. O Papel da Linguagem no Pensamento de Heidegger. *Revista de Ciências Humanas UNITAU*, Taubaté, n. 4, vol. 2, 2011.

DARTIGUES, A. *O Que é Fenomenologia?* São Paulo: Centauro Editora, 1992.

DAVIS, B. *Heidegger Key Concepts*. Trowbridge: Cromwell Press Book, 2010.

DUARTE, A. Heidegger e a Obra de Arte como Acontecimento Historial-Político. *Revista Artefilosofia*, Outro Preto, n. 5, p. 23-34, 2008.

DUBOIS, C. *Heidegger: Introdução a uma leitura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

ECO, H. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

EFKEN, K; SILVA, M. A Essência da Linguagem em Heidegger. *Ágora Filosófica*, Boa Vista, n. 2, vol. 1, p. 235-238, 2014.

FERREIRA, A. M. C. A Linguagem Originária e o Silêncio. *Discurso*, São Paulo, n. 30, p. 101-130, 1999.

FIGUEIREDO, V. O Paradoxo Sublime ou a Alforria da Arte. *Revista Viso: cadernos de estética aplicada*, Niterói, n. 15, p. 131-161, 2014.

FLORENTINO NETO, A. Recepção e Diálogo: Heidegger e a filosofia japonesa contemporânea. *Natureza Humana*, n. 10, vol. 1, p. 148-159, 2008.

FORGET, M. C. Du Mutique à L'objectal: la notion de silence chez John Cage. In: *Musique et Silence*. Paris: CIREM, 1994.

FROMENT-MEURICE, M. *That is To Say: Heidegger's Poetics*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

GIACCOIA, O. *Heidegger Urgente*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

HAAR, M. *Le chant de la terre : Heidegger et les assises de l'Histoire de l'Être*. Paris: L'Herne, 1985.

GUMBRECHT, H. U. *Serenidade, Presença e Poesia*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

HELLER, A. A. *John Cage e a Poética do Silêncio*. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2011.

_____. *Fenomenologia da Expressão Musical*. Blumenau: Letras Contemporâneas: 2001.

HORA, D. Do Riso à Dor, 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0504200506.htm>. Acesso em 03 jan. 2018.

HUIZENGA, T. Turn It Down: Morton Feldman's Silent Revolution, 2017. Disponível em: <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2017/09/04/542379627/turn-it-down-morton-feldmans-silent-revolution>. Acesso em 05 jan. 2018.

ISER, W. Teoria da Recepção: reação a uma circunstância histórica. In: *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ. 1996.

JOHNSON, K. A Gallery Show, Site Unseen, 2014. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/11/07/arts/design/at-marina-abramovics-generator-blindfolds-are-required.html>. Acesso em 04 jan. 2018.

KOSTELANETZ, R. *Conversing With Cage*. Nova Iorque: Limelight, 1988.

LACOUÉ-LABARTHE, P. Poetry as Experience. *Substance*, Wisconsin, n. 3, vol. 18, 1989.

LISSON GALLERY | Angela de la Cruz: Burst Exhibition, 2013. Disponível em: <http://www.lissongallery.com/exhibitions/angela-de-la-cruz-burst/>. Acesso em 02 jan. 2018.

LOPES, F. O Mundo Por Um Fio, 2009. Disponível em: <http://dasartes.com/materias/o-mundo-por-um-fio/>. Acesso em 05 jan. 2018.

MARTÍNEZ, R. M. *Tratamiento Ontológico del Silencio en Heidegger*. Barcelona: Nueva Mínima, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio. In: Signos. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MOMA Nam June Paik. Zen For Film, 1965. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/128108>. Acesso em 02 jan. 2018.

NUNES, B. Heidegger e a Poesia. *Natureza Humana*, São Paulo, n. 1, vol. 2, 2000.

_____. *Hermenêutica e Poesia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática, 1992.

OLIVEIRA, B. Heidegger, Benjamin e a Obra de Arte como Experiência. *Revista Viso: cadernos de estética aplicada*, Niterói, n. 15, p. 173-176, 2014.

OSÓRIO, L. C. Sobre Heidegger e a Desestetização da Arte. *Revista Viso: cadernos de estética aplicada*, Niterói, n. 15, p. 165-169, 2014.

PASSOS, M. N. *Verdade e Poesia em Martin Heidegger*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

PEREIRA, C. A. *A Caminho do Silêncio: linguagem e poesia no pensamento de Heidegger*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

PHAIDON On Kawara's Date Painting Explained, 2014. Disponível em: <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/july/14/on-kawaras-date-paintings-explained/>. Acesso em 05 jan. 2018.

RICOEUR, P. *Interpretação e Ideologia*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1990.

ROCHA, M. O Silêncio no Pensamento de Martin Heidegger. *Revista Filosófica São Boaventura*, Curitiba, n. 2, vol. 3, p. 77-91, 2010.

SALGADO, C. P. *Approche de John Cage: l'écoute oblique*. Paris: L'Harmattan, 2007.

SARAMAGO, L. Sobre a Serenidade em Heidegger: uma reflexão sobre os caminhos do pensamento. *Aprender*, Vitória da Conquista, ano VI, n. 10, p. 159-176,

2008.

SCHAFER, Murray R. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHEIDL, L. *O Pré Expressionismo na Literatura Alemã*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1985.

SEIBT, C. L. Heidegger: a obra de arte como acontecimento da verdade. *Revista Acta Scientiarum Human and Social Sciences*, Maringá, n. 2, vol. 30, p. 189-196, 2008.

SMITH, D. N. *Sounding/Silence*. Nova Iorque: Fordham University Press, 2013. (Coleção "Perspectives in Continental Philosophy").

SOKOLOWSKI, R. *Introdução à Fenomenologia*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

SONTAG, S. A Estética do Silêncio. In: *A Vontade Radical*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1987.

_____. *Contra a Interpretação*. São Paulo: L&PM Editores, 1987.

STEINER, G. *Martin Heidegger*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

STOLF, M. R. Laboratórios de Escuta. *AusArt Journal for Research in Art*, n 2, vol. 3, p. 202-214, 2015.

TORRES, F. O Monocromo por Yves Klein: o pintor demonstra o vazio como o "valor real" do quadro. *Anais IV Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP*, 2008.

VAN DE BEUQUE, G. *Experiência do Nada como Princípio do Mundo*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2004.

VAYSSE, J. *Le Vocabulaire de Heidegger*. Paris: Ellipses, 2002. (Coleção "Le Vocabulaire de...").

VILLA, A. *Reflexions Interdisciplinaires Sur la Perception et la Cognition Musicales*. Tese (Doutorado) – Université Paris 8, Vincennes, 2013.

WERLE, M. A. *Poesia e Pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.