

Publicado em:

Periódico Héstia

Curitiba, V.4, N.1, 2020

www.periodicohestia.org

Do Mito e da Arte¹

¹ **Nota do editor (1):** este trabalho foi publicado na coletânea de textos intitulada “Iniciação à Filosofia — Exercícios, ensaios e anotações de um principiante amador”, do Frei Hermógenes Harada, em 2009. Ele sustentou boa parte das nossas conversas no decorrer de 2020, de modo que decidimos republicá-lo para que continue servindo de alimento àqueles que têm [e ainda podem sentir] algum gosto pela filosofia. Aproveitamos para agradecer ao Antonio Carlos Salas de Oliveira por ter redigitado o texto e — principalmente — por ter querido conversar a seu respeito.

Nota do Editor (2): antes de começarmos, cabe anotar aqui parte da *Introdução* escrita pelo Frei Hermógenes Harada à coletânea da qual este texto foi retirado:

“O que segue é coletânea de exercícios, ensaios e anotações que querem ser da Filosofia. Querem, mas não podem, por diletantes e amadores. Daí o título e subtítulo desse trabalho [*vide* nota anterior].

O amador é quem ama. O amante. Ocasionalmente. Não oficial nem publicamente, mas às escondidas, sorrateiramente. Por isso, aqui os ensaios e as anotações amadoras são reflexões avulsas e ocasionais. Apenas lambiscam a beira já fria do mingau quente, por não conseguirem encarar diretamente o tema quente, de modo adequado e competente, sistemático e sério. Anotações desse tipo são úteis, quem sabe, somente para quem as rabiscou, e para quem, ao lê-las, tem o mesmo tipo de complexo e paixão pela Filosofia. Complexo e paixão de busca da coisa ela mesma da Filosofia e do seu fascínio, sofridos pelo principiante e amador.

De que complexo e de que paixão se trata? Trata-se do rolo oculto no anelo de fundo da busca amadora. O que há ali, no fundo da busca amadora? Há algo como medo de pouco saber, algo como complexo do aprendiz que não é especialista, de ser apenas iniciante e diletante. Mas há também ali ao mesmo tempo algo como ímpeto de inocência ingênua de um grande desejo. Desejo e vontade de se adentrar, sim, de estar por dentro, em casa, naquilo a que a alma do amador anela, a saber, naquilo que a Filosofia lhe tem de mais próprio e fascinante, sem conhecer bem a complexidade e exigência de exatidão objetiva e informativa que o empenho e o desempenho de tal empreendimento do saber exigem. E a tudo isso se acrescenta o receio de iludir-se a si mesmo, contentando-se com o saber particular, subjetivo, trocando verdade, acuidade e clareza da teoria com paixão e sentimento. Trata-se de um humor perplexo, medroso. Humor que toma conta de todo e qualquer estudante de Filosofia que ama a Filosofia, que se lança à cata de informações, cada vez mais numerosas, asseguradas, que lhe parecem proporcionar o poder do saber dominante, documentado. E ao mesmo tempo se sente inquieto, como que tocado por outro hábito de fascínio. Fascínio e prazer de concentrar-se no pouco essencial, de afundar-se na interioridade de uma intuição da verdade originária. Intuição que por instante aparece como vislumbre, sim, altamente pessoal de uma dimensão inominável. As exposições que se seguem sofrem da ambigüidade desse humor angustiante do amador, um permanente iniciante, jamais iniciado; do estudante inacabado, sempre temeroso de estar expondo a sua ignorância. Mas há ali, simultaneamente, esperança de que, mesmo também nessa perplexidade, possa estar atuando, talvez, por menor que seja, um hábito do pensamento que busca a verdade, o toque que vislumbra o sentido do ser, operante nas diversas problemáticas tratadas nas reflexões, no desengonço e na imprecisão, característicos do trabalho de amador”.

Do Mito e da Arte

Frei Hermógenes Harada²

O título da nossa reflexão é *Mito e Arte*. A reflexão quer falar *do* Mito e *da* Arte. O tema é muito vasto. Por ser vasto, dificulta encaminhar a reflexão num determinado rumo. O tema *Mito e Arte*, na sua vastidão, pertence ao modo de ser da imensidão, profundidade e simplicidade da criatividade humana. Modo de ser esse, que perfaz a dimensão da experiência de fundo da existência a que pertencem Mito e Arte. É, pois, um tema que se receia abordar. Assim, a nossa primeira reflexão é *acerca* do receio e da dificuldade de nos *acercarmos* do Mito e da Arte como tema de uma reflexão.

1. Da dificuldade de se acercar do Mito e da Arte

A preposição “de” da reflexão que quer falar *do Mito e da Arte* pode significar *sobre* ou *a partir de*. *Sobre* significa *acerca* de. *Acerca de* faz soar *a cerca*. Cerca se acerca, entra na cercania da coisa ela mesma, protegendo-a no seu lugar, para que ela possa surgir, crescer e se tornar ela mesma, na determinação da sua identidade. Quando a cerca, porém, esquece a tarefa de ser guarda e proteção do que é, torna-se prisão. Fecha e enquadra a coisa que cerca. *A partir de* significa *ser a coisa ela mesma* na sua auto-identidade. Para falar a partir da coisa ela mesma é mister ser a coisa ela mesma chamada “Mito e Arte” simplesmente, “em pessoa”. Como *Mito e Arte* se referem às “coisas” do fundo do ser humano, e isto é uma coisa muito séria, a presente consideração gostaria de fugir da exigência desse tema, tentando de antemão se eximir do engajamento na causa, dizendo como entende a preposição “de” do título num sentido próprio. Para isso, usemos uma estória chinesa.

² ★ 02.10.1928 † 21.05.2009

Naquele tempo um regente, imperial, rico e poderoso, foi consultar aflito um velho mestre taoísta desdentado: “Mestre, o que devo fazer para sair de um impasse? Há tempo, comprei um filhotinho de dragão. Coloquei-o numa garrafa de jade. O dragão cresceu e ficou entalado na garrafa. Para tirá-lo, devo quebrar a garrafa. Mas ela é preciosa e é lembrança da minha falecida mãe. Mas se não a quebro, o dragão morre. O que faço?” O velho abriu a boca numa gargalhada sem dentes e lhe disse: “Meu filho, jamais coloques dragão em garrafa!”.

A comparação manca, se não considerarmos a peculiaridade da nossa situação. No nosso caso, a fala é garrafa e Mito e Arte, o dragão. Na estória, quem cresce e se entala é o dragão. Na fala sobre o Mito e a Arte, o que engrossa é a garrafa, reduzindo cada vez mais o vazio, o espaço do nada, e juntamente com o vazio minguia também o dragão. Mas filhotinho de dragão, dragão é. Por isso, por menor que ele seja, é sempre dragão, todo inteiro. Mas, se garrafa se tornar maciça, dragão morre? Não, morre garrafa, pois deixa de ser garrafa para ser uma coisa grossa. Um bloco. É que a garrafa é à mercê do vazio do espaço que forma e sustenta suas paredes. Mas, e o dragão? Transforma-se em múltiplos átomos infinitesimais e penetra em cada pedaço da ex-garrafa para ver se ali no interior de pedaços, sub-pedaços e micro-pedaços não sobrou ainda um quê de vazio, para então ali morar. Mas, e se também ali, de todo, se carecer o vazio? O dragão que ama o vazio se volatiliza e volta a ser ele mesmo, como era antes de ter-se inserido, como doador do ser da garrafa. O vazio-dragão se retrai ao próprio do seu ser, a saber, à sua imensidão, profundidade e unicidade criativa, i. é, à soltura absoluta da liberdade do seu ser. E essa soltura se chama “sim-ples”. De modo que lá onde há simplicidade há o ser da liberdade, como realidade das realizações. Como as palavras “realidade” e “realização” vêm de “res”, e *res* em latim significa *coisa*, podemos dizer: realidade-realização é *coisa*. Assim, a *coisa ela mesma* da fala acerca do Mito e da Arte enquanto livres na

soltura absoluta da sua realidade realização é a liberdade de ser, a autonomia da auto-identidade. Isso significa que a garrafa, ao tornar-se um bloco de coisa, perde a identidade e de repente se acha envolta, impregnada até ao âmago de si mesma pelo dragão que “saltou” para dentro de si, tornando-se ele mesmo na soltura da liberdade de ser, acolhendo a ex-garrafa como uma possibilidade da imensidão da generosidade-dragão. Assim, a nossa reflexão estaria salva no bojo ou, melhor, no *medium* do dragão Mito e Arte. Mas, tornar-se corpo maciço de uma reflexão séria, a ponto de se transformar numa compacta impossibilidade de uma fala que nada diz, é uma tarefa impossível, para essa nossa fala. Esta é, no fundo, tagarelice. Nem se quer uma garrafa é, pois nem se acerca nem fecha na sua indeterminação. Mas, e se a nossa fala não fosse garrafa, mas apenas uma pele, tão tênue, flexível e diáfana, pele a pele com o dragão, a crescer com ele? Para ser tal material precioso, tão fino, tão nada, a fala deveria sair da mão de quem é afeito a Mito e Arte como seu genitor... O que não é o nosso *caso*. Na impossibilidade de ser maciça a ponto de fazer o dragão “saltar” para a liberdade de si, mas também na impossibilidade de ser tão tênue, pele a pele, colada ao dragão, a presente reflexão na sua perplexidade fala de *Mito e Arte* num sentido geral, um tanto vago, que insinua uma espécie de descompromisso de quem num tal assunto apenas sabe enfileirar considerações aberrantes e a-beirantes. Aberrantes, porque andam errantes, sem bom rumo; a-beirantes, porque fica à beira, à margem do assunto, sem penetrar na tematização da essência da coisa. Nesse sentido, a proposição “de” significa *assim, mais ou menos*. Trata-se, pois, da abordagem do tema na ronda, a modo de falatório disperso ao redor de tema complexo, profundo, difícilimo de ser assimilado, por ser simples. Mito e Arte, mas também qualquer outro tema filosófico, é um caso sério, demasiadamente quente para quem é diletante na causa chamada “coisa da filosofia”. O jeito é rondar, i. é, circunvagando ao redor do tema, a modo de um gato *acerva* do mingau quente, a lambar

à beirada do assunto³. Se, descuidado, não queimar a língua e tiver sorte, saboreie talvez por pouco e tênue que seja um gosto já um tanto esfriado do tema. Em que consiste essa circuição abeirante e aberrante, no nosso caso? Consiste em considerar o tema Mito e Arte, interrogando-me a mim mesmo de que se trata quando escuto os termos “Mito” e “Arte”. Mas para que a nossa ronda abeirante não fique inteiramente sem rumo, coloquemos no centro das nossas circunvagões um texto. Trata-se de um texto, obra do Pensamento, que faz toar uma outra obra, de Artes Plásticas, obra de van Gogh, que pintou um par de *sapatos da camponesa*. O texto se encontra em *A Origem da obra de Arte*, de Martin Heidegger:⁴

Diz Heidegger: *“Da abertura escura do interior exposto do artefato-sapato encara fixamente a canseira dos passos da labuta. No peso elementar tosco do artefato-sapato está sedimentada a tenacidade do andar lento através dos sulcos extensos e sempre iguais do campo, por sobre o qual sopra um vento cru. Sobre o couro jaz a umidade e a saciedade do chão. Debaixo das solas se arrasta a solidão do caminho do campo para o entardecer poente. No artefato-sapato pulsa o mudo apelo da terra, a silenciosa doação de si do grão maduro e o inexplicável fracasso no ermo escancarado do campo hibernal. Através desse artefato desfila o tremor temeroso da busca pela segurança do pão cotidiano, a alegria sem fala do sobreviver de novo na indigência premente, a vibração na chegada do nascimento, o frêmito na iminência da morte. À Terra pertence este artefato e ao mundo da camponesa está ele protegido. É dessa pertença protegida que surge e se firma o artefato ele mesmo para*

³ Usamos e abusamos das notas, para fazer reflexões laterais como comentários. Isto não é adequada e talvez nem seja permitido num artigo acadêmico. Mas tomamos a liberdade de fazê-lo, pois a nossa reflexão não é reta, mas um tanto “enrolada”.

⁴ Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, mit einer Einführung von Hans-George Gadamer, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1960, pp. 28-31.

a sua in-sistência⁵. Mas, tudo isso, talvez, nós possamos ver somente em artefato-sapato do quadro. Ao passo que a camponesa simplesmente calça sapatos. Oxalá, que esse simplesmente calçar sapatos fosse tão simples assim! Sempre que a camponesa, ao cair da tarde, sob o peso do duro cansaço, mas sadio, coloca de lado os sapatos e no lusco-fusco do amanhecer ainda escuro os retoma, ou, no dia da festa, passa por ele, a camponesa então sabe de tudo isso sem observar e sem refletir. O ser artefato do artefato está quiçá na sua serventia. Mas esta, a serventia ela mesma, repousa na plenitude do ser essencial do artefato. Nós o denominamos de confiabilidade⁶. É graças à vigência da confiabilidade que a camponesa é iniciada no apelo silencioso da Terra, é graças à vigência da confiabilidade do artefato que ela está segura e ciente do seu mundo. Mundo e Terra estão assim, ali, para a camponesa e para os que com ela estão no seu modo: apenas no artefato. Dizemos ‘apenas’ e nisso erramos, pois é somente a confiabilidade do artefato que dá, em princípio, ao Mundo simples a proteção segura e assegura à Terra a liberdade da impulsão permanente.

O ser-artefato do artefato, a confiabilidade, mantém recolhidas todas as coisas, cada vez, segundo seu modo e amplitude, em si. A serventia do artefato, no entanto, é apenas a consequência essencial da confiabilidade.

⁵ Insistência sugere substância, i. é, o *in se* da escolástica medieval. Talvez a compreensão moderna do fato como substância-bloco, pontual, seja um modo deficiente da captação da insistência concreta e viva do assentamento do mundo na terra: *hypokeimenon*.

⁶ “*Verlässlichkeit*” é a palavra do texto alemão. A tradução por confiabilidade não está bem correta. A tentação foi de traduzir por “serenidade”, que em alemão é “*Gelassenheit*”. É que tanto na “*Verlässlichkeit*” como “*Gelassenheit*” está a palavra “*lassen*”, que significa *deixar*. Deixar, como *lassen*, sugere *deixar ser*, abandonar algo a ele mesmo, se abandonar, digamos, à serena imensidão, à serenidade, como a plenitude da quietude profunda, abissal, assentada em si. É algo como deixar ser na, e a partir da imensidão, profundidade e do vigor abissal de possibilidade inesgotável e assim tornar-se uma presença totalmente confiável, por ser plenamente consumada em si e por si, idêntica a si. “*Verlässlichkeit*” tem a conotação do “inteiramente confiável”, p. ex. num artefato que cumpre totalmente o que promete e deve ser e ao mesmo tempo ali jaz sereno, assentado e inteiro na sua identidade.

A serventia se embala na confiabilidade e seria, sem esta, nada. O artefato em particular se torna usado e desgastado: mas, ao mesmo tempo, também o uso cai no desgaste, se desfaz e se torna usual. Assim, o artefato entra na desertificação, decai à apenas artefato-coisa. Tal desertificação do artefato é o sumiço da confiabilidade. O sumiço, ao qual a coisa do uso deve, então, cada vez, a sua monótona e persistente rotina vazia, é, porém, um testemunho a mais que acena para a essência originária do artefato. A desgastada rotina usual do artefato então se impõe como o único e exclusivo modo de ser⁷ ele próprio”.

Para não haver equívoco, nesta presente reflexão, não se trata de expor os pensamentos do opúsculo *A origem da obra de Arte*, de Heidegger, nem de comentar o seu texto acima mencionado. Trata-se apenas de ter o texto como ponto de referência das nossas circunvagâncias diletantes acerca do tema Mito e Arte⁸.

À primeira vista, o que aparece no quadro de van Gogh é simplesmente uma *coisa*, chamada “sapatos”. O que, porém, aparece na descrição de Heidegger do par de sapatos, pintado por van Gogh, já não é apenas uma coisa, um utensílio, mas, sim, todo um mundo, uma paisagem humana que mais tarde vamos chamar de “*existência camponesa*”. Isto significa que aquela coisa pintada por van Gogh, enquanto obra de arte, nos abre uma realidade toda própria da paisagem humana, o mundo da existência camponesa? Vamos a seguir examinar como de uma coisa como sapato, uma vez tocada

⁷ A redução de-cadente do artefato à entificação factual como sendo ele apenas uma coisa ali dada simplesmente pressupõe que, antes de algo estar ali simplesmente dado como fato, há toda uma presença viva de uma estruturação da mundidade, onde se acena uma dimensão mais profunda e subterrânea da existencialidade, lá onde “algo” como realidade humana ou vida humana ou existência se torna possível.

⁸ Embora, na reflexão, o que houver de válido tenha sido todo ele de alguma forma assimilado – de modo certamente facilitado e imperfeito – da mencionada obra de Heidegger, não o citamos cada vez de onde foi tirado.

pela Arte, pode surgir algo como paisagem da existência humana. Para isso, falemos primeiro da *coisa* chamada “*obra de Arte*”.

2. A Coisa

O título deste trabalho é *Do Mito e da Arte*. A seguir, falemos primeiramente da Arte.

O que hoje, de imediato e na maioria dos casos, entendemos, quando ouvimos as palavras “mito” e “arte”, está assinalado nos dicionários. Simplificando ao máximo essas informações, podemos dizer: mito é *narração dos tempos antiquíssimos no início da nossa civilização, onde os homens conviviam com os deuses e efetuavam atos extraordinários como heróis, em contínuo contato com a intervenção dos deuses para dominar e cultivar a Terra*. E Arte é *expressão estética de idéias, vivências e sensações*.

Mito, como narração, e Arte, como expressão estética, são produtos da realização humana. O Mito e a Arte, como produtos da realização humana, nos remetem ao homem que, através do ato de realização de si, produz *coisas* da sua causa, como narração e expressão. Temos assim o esquema, expresso no modelo sujeito → ato ← objeto, nomeadamente: *artista* → *ação criadora artística* ← *obra de arte*. Vamos chamar todo esse conjunto simplesmente de “Arte”. O conjunto esquemático sujeito-ato-objeto vale para toda e qualquer produção cultural. O que distingue em concreto a produção artística de outras produções culturais, portanto, a sua diferença, i. é, a sua identidade *enquanto produção artística*, é o que vige, impera como *caráter todo próprio* no conjunto Arte. Convenhamos chamar essa vigência toda própria de “*essência da Arte*”. O verbo “*esse*” é latim e significa *ser* (verbo). Assim, *essência* diz *ência*, i. é, a dinâmica do verbo “*esse*”, de *ser*. A dinâmica de ser não é nenhuma *coisa*. Não pode ser, pois, captada no modo como captamos coisa, isso e aquilo. Trata-se, então, *daquela* presença, *daquela* pregnância, da tonância que determina o ser da Arte ou a Arte na dinâmica de ser: o *próprio* da

Arte, ou o *evento* (*Ereignis*) da Arte⁹. Mas, se dizemos que a *essência* da Arte não pode ser captada como captamos *coisa*, referimos *essência*, de algum modo, à *coisa*. Que realidade é essa, a *coisa*, para podermos dizer que a *essência* da Arte não é nenhuma coisa?

Essa pergunta aqui já antecipada pressupõe que, dentro do conjunto Arte, focalizemos o próprio, a *essência* da Arte em primeiro lugar, *coisificada* naquela *coisa* que denominamos “*obra de Arte*”. Perguntemos, pois, que *coisa*, ou melhor, que tipo de coisa *é essa, a obra de Arte*?

Entrementes, para nós hoje, há coisa e coisa. Coisa usualmente é objeto. Coisa como *Objeto*, em diferentes níveis, está, de alguma forma, referida ao *projeto da ação e do saber do sujeito-homem*. Coisa como *Coisa* se refere mais a um *fato da natureza virgem*, ainda intacta da indústria humana. E, em vez de objeto e coisa, dizemos de um modo inteiramente geral “algo”. A coisa objeto e a sua coisalidade, e o fato natural, e o algo e suas coisalidades, o que é? Há algo anterior à coisa objeto (produto do homem) e à coisa fato natural (produto da natureza)? Algo comum a todas as coisas? Em alemão existem vários termos referidos ao que denominamos “coisa”, a *res*, a realidade e suas realizações: por exemplo, *etwas* (algo), *das Seiende* (o ente), *das Sein* (o Ser)¹⁰, *der Gegenstand* (objeto), *das Objekt* (objeto), e principalmente *das Ding* (coisa) e *die Sache* (coisa).

O ponto nevrálgico a observar aqui está nisso: nós usualmente pensamos que esses termos indicam *coisa* no sentido *desse* ente ou *daquele* ente. Sem dúvida, os termos mencionados o fazem, mas ao mesmo tempo, obliquamente nos remetem *ao modo de ser da “classe” da coisalidade, a que pertencem os entes, esses ou aqueles entes*. De que

⁹ Informações sobre o *evento*, o *acontecer*, *Ereignis*, *ereignen*, em alemão, cfr. Inwood, Michel, *Dicionário Heidegger*, Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro 1944, p.2.

¹⁰ O ente (*das Seiende*) e o ser (*das Sein*) são termos que dizem tudo e nada, indicando a imensa, profunda e a mais criativa questão do sentido do ser. Assim sendo, pode indicar o significado, o mais abstrato e geral e, ao mesmo tempo, o mais concreto, singular, denso e universal de toda a realidade das realidades.

se trata, pois? Tentemos dizer de que se trata, através de uma explicação. Com “*algo*” posso predicar tudo, até mesmo o nada. Esse tipo de “classificação” contém sob a extensão da sua coisalidade todas as “coisas”, mas sem nenhum conteúdo, a não ser o de “ser um quê”, totalmente indeterminado, abstrato e geral. “*Objeto*” já é uma classificação da coisalidade que subsume sob a sua extensão as “coisas feitas pelo Homem”¹¹. À coisalidade da classe “*Coisa*” pertencem primeiramente as “coisas produzidas pela natureza”, mas também os objetos acima mencionados¹². O ente e o ser indicam “as coisas” numa indeterminação ou num modo inteiramente vazio de conteúdo ou preche de possibilidades concretas de conteúdo. Isso em português. Como acima mencionamos, em alemão, além de *etwas* (algo), *Objekt* (objeto) e *Sache* (coisa), temos *Gegenstand* (objeto) e *Ding* (coisa). Aliás, em português popular do Brasil, temos, p. ex., troço, trem. Quando entram em cena termos do uso popular, a gente fica um tanto “abalado”, pois nos soam tão concretos e vivos, de tal modo que se tem a sensação de se ter a coisa, ela mesma, diante da gente, e no entanto, quando se pergunta de que se trata, nada dizem, a não ser um vago indeterminado “algo”, embora diferente do algo, pois é vago e indeterminado a modo todo e bem concreto. Sem muita precisão nem certeza, possamos talvez dizer que o termo alemão “*Objekt*” indica as “coisas” que são casos na coisalidade das ciências naturais na sua formalidade abstrata; ao passo que “*Gegenstand*” se refere às “coisas” consideradas de modo menos formal e abstrato, e tomadas das considerações mais abrangentes, estendidas sobre todas as coisas, numa captação mais imediata da vida; “*Ding*” também indicaria “coisas” no sentido parecido com “*Gegenstand*”, mas mais referida às “coisas” produzidas pelo Homem, “coisas” que se aproximam do modo de ser de uma obra artesanal, feita à “mão”¹³; e “*Sache*”, a coisa

¹¹ Mas “objeto” pode, também, ser usado com a mesma função de “algo”.

¹² Mas “coisa” aqui pode ser, também, um termo usado com a mesma função de “algo”.

¹³ Cfr. nota 18. Aqui, trata-se de artefato cuja densidade de ser não é a de um simples utensílio.

no sentido de causa, entendida talvez como aquilo que atinge o âmago do interesse, como “a coisa ela mesma”. “*Sache*” possui o mesmo radical de *Sage* (do verbo “*sagen*” = dizer, falar), e significa também saga, lenda, narrativa heróica, *mito*, indicando as “coisas” todo próprias, referidas à tradição antiga, primitiva e originária no início da História.

É necessário não esquecer que essas palavras indicam grupos de coisas, mas que, em indicando coisas, conotam “*tipos* de coisas”, ou a *tipicidade dos modos de ser das coisas*, i. é, o cunho, o caráter próprio de ser. É o que acima denominamos de “coisalidade”. São portanto cada vez conceitos classificatórios dos diversos modos de ser das coisas. Só que, quando se trata de *modo de ser*, não é de precisão a gente chamar esses termos de “classificatórios”. Pois *classe* indica *região*, área, setor de um modo de ser, mas não tematiza *o modo de ser característico de cada modo de ser*. É que *ser* indica não isso ou aquilo, mesmo que isso ou aquilo seja região, classe, grupo de coisas, mas, sim, o “*que*” *impregna as coisas de todo*, de “*cabo-a-rabo*” *plena e completamente*, de tal maneira que se identifica inteiramente com isso e aquilo, com a coisa, e no entanto não se iguala a ela. Por isso, aqui, em vez de “classe”, usemos a palavra “horizonte”. Assim, *algo*, *objeto*, *coisa*, vulgo *troço*, *trem*, em alemão, *etwas*, *Objekt*, *Gegenstand*, *Ding* e *Sache* são *horizontes*, *totalidades* dos entes de um certo modo de ser, no seu todo, na sua coisalidade. Mas, então, o que é *Horizonte*? De modo bastante imperfeito e desajeitado, podemos talvez dizer que Horizonte é “espaço” de abertura, a partir e dentro da qual as coisas vêm ao encontro e de encontro a nós, se nos apresentam, i. é, aparecem numa certa, cada vez diferenciada, determinação de ser. Quanto menor a determinação na sua diferenciação, quanto mais geral a determinação, tanto mais vagos, indeterminados, vazios de conteúdo se nos apresentam os entes que aparecem a partir de e em um horizonte. É o caso do horizonte “algo” e os seus entes. Assim, entre *algo*, *objeto* e *coisa*, em alemão, entre *etwas*, *Objekt*, *Gegenstand*, *Ding* e *Sache* há uma espécie de “escalação”, de adensamento “qualificativo” na determinação diferencial dos horizontes. E isto de tal modo que, na medida desse adensamento

horizontal, a identificação ou a coincidência entre horizonte e os seus entes se intensifica. Assim, no caso da “*coisa ela mesma*”, em alemão *Sache*, o horizonte não é propriamente “espaço” dentro do qual se acham os entes, mas o horizonte se torna por assim dizer a dinâmica da estruturação da presença do ente ele mesmo no que há de próprio. Em vez de “horizonte”, podemos também usar com maior concreção e propriedade a palavra “mundo” (*Welt*), na acepção do uso quando dizemos “isso contém todo um *mundo* de implicâncias”. Só que, se usamos o termo “mundo” em vez de “horizonte”, pode acontecer que, no caso do horizonte *algo*, haja o mínimo ou nada de implicâncias, a tal ponto de a *mundidade* se “apresentar” como um “*espaço vazio*” e ali dentro o ente, ao passo que, no *Ding*, as estruturações e texturas das implicâncias, constitutivas da *mundidade*, se tornam bem complexas e densas, e, na *Sache*, se adensam, a ponto de aqui, se não tivermos boa sensibilidade própria de captação, a *mundidade* se apresentar como o oposto do horizonte *algo* (= *espaço vazio*), a saber, como um *bloco maciço* ali ocorrente em si. No entanto, se conseguirmos ver bem, o que parece um bloco maciço, na realidade, é como o sumo, a concentração de todas as estruturas e implicâncias de um mundo numa coesão plena, densa, a tal ponto que essa auto-identidade de concentração monadológica inclui todos os mundos, digamos numa única singular perfilação do abismo insondável de ser. É provavelmente o caso da obra de Arte. Assim é radicalmente diferente um bloco de cimento maciço opaco na sua coisalidade de ocorrer e a presença de uma obra de Arte na mundidade da sua densidade de ser. No entanto, pode-se dar em nós uma espécie de miopia, em relação à clareira do *horizonte* ou do *mundo* na sua *mundidade*. Nessa miopia, vemos tudo como coisas-bloco, uma ao lado da outra. Trata-se de uma impositação do nosso “ver”. Esse “ver”, ao ver os entes, inclusive a nós mesmos, vê tudo como essa “coisa” maciça, esse bloco em si, e o faz sem nenhuma referência às estruturas e às texturas das estruturações do ente na sua mundidade, portanto apenas como isto e aquilo isolado ou ilhado em si. E isso de tal modo que a mútua relação entre os entes se estabelece a partir de

fora, como relações acidentais que não dizem respeito à interioridade da coisa. Dito de outro modo, esse ver não vê a coisa na sua essência. E quem é o agente dessa impostação e dessa mútua relação entre os entes, que cria concatenações entre os entes-bloco? O sujeito homem que está “dentro” do horizonte, p. ex., acima mencionado de *algo* (*etwas*) ou *objeto* (*Objekt*), a partir e dentro do qual capta o ente como ente-bloco, inclusive a si, portanto, como este sujeito¹⁴ (ou este grupo, este conjunto nós, vós, eles, elas como bloco), no qual reside um centro, um núcleo “espiritual” *eu*¹⁵. Assim, nessa impostação, o que captamos da “coisa” ela mesma depende, em última instância, do interesse do sujeito que “vê” esta coisa, aquela coisa, este grupo de coisas conforme a perspectiva do interesse do “eu”. O horizonte, o mundo na sua mundidade, se transforma no interesse, entendido como instância do eu subjetivo. Este se separa do ente que aparece como realidade em si objetiva diante dele e os atos do sujeito se tornam fio de ligação entre o objeto e o sujeito. *Nessa impostação*, o que denominamos obra de arte é uma coisa, produto da atuação do Homem, enquanto expressão do seu interesse subjetivo denominado “interesse artístico-estético”. O que comanda e dá o caráter todo próprio denominado “artístico-estético” é o interesse subjetivo do sujeito-homem. Por ser expressão do sujeito-homem, para compreender a obra de arte é necessário conhecer no sujeito artista coisas como hereditariedade físico-anímica, as suas experiências, suas idéias e vivências, as influências recebidas do meio ambiente sócio-cultural, sócio-econômico etc., expressas e exteriorizadas no produto-obra de Arte, tendo como meios dessa exteriorização diversos materiais, conforme as modalidades da expressão artística

¹⁴ *Sujeito*, aqui, embora diferenciado do *objeto*, no fundo participa da mesma *coisalidade*. A diferença de ser entre *sujeito* e *objeto* é encoberta debaixo de uma compreensão prefixada do ser, comum a dois, de modo que o próprio *sujeito* (Homem) é considerado como um *caso* do objeto.

¹⁵ Se *eu*, aqui, é entendido como *eu empírico* ou como *eu transcendental*, no fundo parece não haver muita diferença no que se refere ao sentido do ser dominante no horizonte *algo* ou *objeto*.

como, p. ex., na música, literatura, nas artes plásticas, no teatro, cinema etc., etc.

Recordemos. Acima dissemos que a *essência* da Arte não é nenhuma coisa. Por isso não pode ser captada como usualmente captamos as coisas. Mas, observando que há coisa e coisa, diferentes “tipos” de horizontes na sua coisalidade, tentamos ver que os termos “*algo*”, “*objeto*” e “*coisa*”, em alemão, “*etwas*”, “*Objekt*”, “*Gegenstand*”, “*Ding*” e “*Sache*”, não indicam direta e propriamente isso ou aquilo, mas sim *horizonte*, *mundo* ou, melhor, *mundidade* dos mundos. Com isso, começamos a ver em concreto que é necessário “olhar” a *essência* de modo diferente do modo usual de ver isso ou aquilo. Começamos assim a perceber que a *essência* da Arte, a saber, do conjunto *artista* (sujeito) → *ação criadora* (ato) ← *obra de arte* (objeto) é, por assim dizer, envolvida no seu todo pela dinâmica da abertura da possibilidade de ser que denominamos “horizonte” ou, melhor, “mundo”. E, no entanto, apesar de sabermos de tudo isso, ao falarmos da “*essência*” da Arte, nos inclinamos a colocar a presença da *essência* na obra de arte. Mas quando falamos da *essência* da Arte como presença de uma dinâmica de ser, que envolve tanto o artista, a ação criadora, como a obra de arte, portanto, como *inter-esse*, i. é, como o *medium* no qual se acha o todo do conjunto Arte, nos inclinamos a colocar o *inter-esse* dentro do sujeito-artista, como uma realidade subjetiva existente nele e dizemos: a obra de Arte depende do interesse, daquilo que é o interior do sujeito, i. é, do agente da produção da obra de Arte.

3. O Interesse

O que acima denominamos de “interesse”, se o olharmos bem, não é nem subjetivo nem objetivo. Pois, os adjetivos “subjetivo” e “objetivo” se referem ao sujeito homem (*subjetivo*) e à coisa-objeto (*objetivo*) como entes-bloco, *algo*, como um *quê* em si. Pois, o interesse, considerado na Arte, i. é, no conjunto *artista-ato criativo-obra de arte*, é o que acima denominamos de “*essência*”.

Interesse se lê inter-esse. *Inter* se pode interpretar ora como *entre*, mas também como *dentro*. O *dentro*, porém, do *inter* não é dentro de uma coisa-bloco, mas sim dentro do “entre-meio”, no *medium*. O nosso problema é que sempre ainda representamos o *medium* como um bloco liquidificado ou rarefeito, a modo de um espaço vazio, semi-vazio, ou cheio de uma substância sublimada etérea, e não como a *dinâmica de estruturação do vir-a-ser-mundo*, como acontece, p. ex., no *medium* denominado “musicalidade”.

Aqui, a tonância impregna toda a sinfonia a se “estruturar” em e como mil e mil diferentes composições e constelações de composições, cujos elementos constitutivos não são átomos-blocos, mas sim concreções de modalidades e modulações tonais em percussões e repercussões. Esse conjunto, essa *syn-phônica*, ora se abre, ora se fecha, na expansão e no recolhimento sucessivos e simultâneos, cada vez todo, de todo, no movimento vivo e concreto de determinações em infindas possibilidades de repetições moduladas. Esse “*estar no*”, esse “*ser-em*” é o *inter-esse*. Essa maneira de “descrever” parece só se referir à obra, aqui à execução. Mas para que haja execução da sinfonia temos a partitura da música, os compositores e tudo quanto a eles se refere enquanto compositores e músicos, diversos instrumentos; os membros da orquestra, maestro e os instrumentistas, o coro e seus componentes, a sala de concerto, os ouvintes; tanto o maestro como os componentes da orquestra, os próprios instrumentos que foram artesanalmente confeccionados; o sistema de microfones, o sistema de gravação da música, da sua transmissão no rádio e televisão etc. Tentemos ter tudo isso presente bem concretamente, quando aqui dizemos de modo esquemático e formal: *o conjunto artista-ato de produção artística da obra de arte*. E isso não como fila ou amontoado de entes ajuntados e enfileirados como entes-bloco, um ao lado do outro, mas na dinâmica do seu tornar-se, consumir-se em diversos e variados modos de ser em concreção, que, no seu todo e em cada momento da dinâmica de expansão e do recolhimento, está impregnado da “causa” ou, melhor, do mesmo “princípio”, da mesmidade no ser, formando todo um *mundo* no seu

ser. A esse *movimento* denominamos “realizações” ou “estruturações da realidade e realidade das estruturações”.

Para perceber como o *inter-esse* é o que possibilita, faz surgir, sustenta tanto a obra de Arte como o artista e sua ação criadora, vamos dar um exemplo, já usado numa outra ocasião, num outro artigo¹⁶. Esse exemplo, mais do que o exemplo anterior, tenta conduzir a consideração do *interesse* do “setor” subjetivo, dentro do sujeito-eu, para o inter-esse “anterior” e mais “fundamental”, a partir e dentro do qual se constituem tanto o sujeito como o objeto¹⁷ de uma determinada ação. Um artista. Digamos um organista. Toca fuga de Bach. O livro com as notas musicais diante de si. Os dedos transmitem a leitura das notas ao órgão. Dali surge a fuga. E o organista ouve a fuga produzida. Posso considerar a produção da música como uma sucessão linear de causa e efeito: o livro de notas musicais, o olho-leitura, o movimento dos dedos, o órgão, o som, o ouvido-ausulta. Vamos suspender essa consideração que enfoca o aspecto produtivo causal da fuga. Examinemos o fenômeno de imediato, diretamente: um homem debruçado sobre o órgão. Todo o seu ser é concentração. Para onde se concentra o seu ser? Para a produção da fuga? Para pôr em obra as normas técnicas da execução musical? Digamos que o nosso organista domina a técnica de execução. Os dedos obedecem espontaneamente aos mínimos detalhes do seu comando. O movimento do dedilhado lhe flui do querer sem resistência, de tal sorte que o organista não precisa mais se concentrar na execução.

Mas, então, para onde se recolhe o vigor da sua concentração? *Para a ausulta*. Ele é todo ouvido na concentração. Mas para a ausulta de quê? Para a ausulta da fuga de Bach que sai dos tubos

¹⁶ Harada, Hermógenes. *Reflexões de quem não sabe o que é oração*, in: coleção de artigos de vários autores, no livro intitulado *A oração no mundo secular*, 2ª ed., Vozes, Petrópolis, 1972.

¹⁷ Se não ficarmos atentos, podemos estar entendendo tanto *sujeito* como *objeto* como uma determinada coisa-bloco. Aqui devemos entender cada vez, tanto *sujeito* como *objeto*, como *mundo* na sua complexa textura na dinâmica das suas implicações.

sonoros do instrumento-órgão? Certamente o organista ouve a fuga de Bach como música por ele produzida através do instrumento. Mas esse ouvir, assim explicado, não coincide com a ausculta aberta no recolhimento da concentração. Pois ele, ao ouvir a música produzida, percebe nela, por exemplo, a ausência do vigor, do colorido, do frescor, sente como a sua música não tem ressonância, não se sustenta, não se liberta para o júbilo da festa, não consegue dizer a profundidade da dor, não vibra, não tona, não saltita. Com outras palavras, o artista percebe que a sua fuga não “está no ponto”. Por conseguinte, o organista, ao ouvir a música produzida, mede-a simultaneamente a partir de... Mas a partir de quê? Onde está, em que consiste esta medida, o “ponto” da plenitude? A nossa representação objetiva dessa medida no interior do artista. Mas onde está? O que é essa interioridade? A pergunta não tem resposta, pois a interioridade não está no espaço-onde extensional “físico”, “anímico” nem “espiritual”. Antes, é ela a fonte, a nascividade do *tempo e espaço da ressonância toda própria, da musicalidade das músicas, do mundo da música*. Em outras palavras, a pergunta-onde e a sua resposta, por operarem a partir e dentro do espaço objetivado da representação, *algo* ou *objeto*, estão “fora” da dimensão da interioridade aqui em questão. Mas o que é essa interioridade? Essa interioridade está na obra de Arte? Na ação criadora da execução da obra? No artista? Ela está em toda a parte. É o inter-esse que impregna, penetra todos os poros, todos os momentos do conjunto Arte, artista, ação criadora e obra de Arte e tudo que se refere à Arte em diversas implicações, como prolongamento de estruturas do mundo da música. E isto desde a ausculta, a mais pura e sublime de um artista inteiramente doado à limpidez da criatividade da Música-Arte, até mesmo às implicações já bastante desfocadas e desafinadas da venda e do lucro, provenientes do comércio dos produtos de Arte. Essa interioridade não é nem dentro nem fora, mas, sim, um “*ser em*” como vigência de uma presença onipresente, em cada momento do conjunto, a fazer surgir, crescer e se consumir a percussão e a

repercussão da *realização e realizações da realidade: a musicalidade, o ser da música, o inter-esse do mundo-Música.*

Essa vigência se chama “essência”. Portanto, observemos “onde” se “localiza” o que acima denominamos “essência”, o *inter-médio* in-pregnante, onipresente em todos os momentos, em todas as articulações, em todos os movimentos estruturantes do todo, envolvendo, inundando e irrigando tanto o artista, como a ação criadora, como também e principalmente a obra de Arte. E perguntemos o que é, quem é esse *inter-esse*?

4. Existência

Quem é, pois, esse *inter-esse*? É o próprio homem. Apenas, em assim respondendo, sempre de novo representamos o interesse como algo no ou do homem. Algo que vem dele, que nele está. Mas que o homem, ele mesmo, seja o *inter-esse*, isso nos é um tanto estranho. O mais óbvio aqui é, “instintivamente”, localizar o *inter-esse*, p. ex., da musicalidade no *interior* do *homem*, na sua “*interioridade*”. Quando, porém, dizemos *ser* ou *essência*, pensamos-la no *interior* do *objeto* ou da *coisa*. Esse *dentro* de “mim” como do ente homem e esse *dentro* do objeto como do ente extra-humano, portanto esse *inter-esse*, ele não está nem *dentro* nem *fora* do ente homem, pois não se trata de local físico-material. Sabemos disso muito bem, mas... na perplexidade, tornamos a localizá-lo na *sensibilidade humana*, na *alma*, no *espírito*, se é que não o colocamos simplesmente numa determinada parte do *cérebro*, na reação dos nossos *nervos* aos estímulos, provenientes do ambiente que nos circundam.

Entrementes, quando pomos o *inter-esse*, a *essência*, na *sensibilidade humana*, na *alma*, no *espírito*, no *cérebro*, na reação dos nervos etc., etc., não o estamos propriamente percebendo, não o estamos vendo a ele mesmo, pura e diretamente, mas sim o estamos reduzindo a objeto de um outro horizonte, que lhe é alheio no sentido do seu ser. Sem depender de todas as nossas colocações e anterior a

elas, pode-se, p. ex., na situação acima mencionada do organista que executa a fuga de Bach, ou na execução sinfônica da orquestra, perceber nitidamente uma *presença*, uma *vigência*, um *ser* (dinâmica do verbo) que se nos apresenta como ele mesmo, todo próprio e nada mais, impregnando o conjunto todo, e cada um dos seus componentes e sub-componentes, sustentando-o, vivificando-o, fazendo-o perfilar seu próprio ser. A pregnância dessa presença aparece como atmosfera, *medium* que o envolve e o perpassa como tonância, como colorido de fundo, dando ao todo e a seus componentes *um caráter todo próprio de ser*. E ao mesmo tempo em que assim se estende por sobre e através de toda a dimensão do conjunto, na largura, na altura e na profundidade de suas perspectivas, concretase de modo intenso, como que a convergir num centro, na obra que surge, como fruto da ação criadora. Assim, a essência, o ser da Arte, aparece na plasticidade e na concreta singularidade da obra de Arte. Mas como é que colocamos *dentro*, na interioridade do homem artista, a causa de todo esse conjunto sintetizado na obra de Arte? O que significa, de que se trata, portanto, quando usamos o termo “interioridade”, ao querer ver “dentro” do homem artista na sua ação criadora, e *dentro* da obra de arte o que denominamos de “inter-esse”, como *essência*, que envolve o conjunto Arte, toda e inteiramente, interesse que é o próprio homem?

Talvez esse tipo de localização da essência como interioridade ou interesse no sujeito-artista, e dentro da obra de Arte, como núcleo oculto sob as aparências de cor, volume, forma etc., seja uma espécie de projeção coisificada da *experiência viva* que fazemos, “em” nós e “na” coisa chamada obra de Arte, quando a essência da Arte nos pega.

O que é e como é essa experiência que nos afeta como essência da Arte? Talvez possamos qualificar o *quê* e o *como* dessa experiência como um caráter todo especial, presente no conjunto Arte, a saber, uma espécie de *densidade*, de *intensidade na pregnância de ser*. Essa *densidade de ser* aparece no assentamento que uma obra de

Arte tem na mundidade do seu próprio ser. É, pois, tão marcante a diferença existente na “densidade” da mundidade, p. ex., nos sapatos da camponesa da obra de van Gogh e na mundidade do artefato-sapato, fabricado em série ou mesmo artesanalmente. Aqui numa obra de pintura do quilate de van Gogh, dizer que ela é “algo” ou “objeto” não diz nada. Nesse tipo de horizonte “algo” ou “objeto”, jamais aparece a *mundidade* própria da singularidade uni-versal da obra de Arte. O termo alemão “*Ding*”, p. ex., parece indicar melhor e com mais precisão a *coisalidade* de uma tal densidade da mundidade¹⁸.

Aqui, na obra de arte, não há nada de indiferente, neutro, de indeterminado, vão, não há generalidade nem generalização. Ela é toda ela própria, sem ser um caso individual ou particular de uma série de “coisas” de uma classe, é universal-concreto no sentido de concentração e densidade no uno, como único, contendo em si a medida optimal de tudo quanto quer participar de tal singularidade universal. E isso de tal modo que ela cria um estilo e pode fundar uma escola de Arte.

O marcante da diferença não está aqui propriamente nem na celebridade, nem na utilidade, nem na excelência de venda etc., mas, sim, naquele caráter todo próprio da Arte que, conforme as explicações dadas pelas teorias estéticas, chamamos de “belo”, “estético”, “sublime”, “nobre”, para encobrir a nossa impossibilidade de dizê-lo, embora o possamos ver nitidamente.

A acima mencionada intensidade da pregnância de ser aparece também no artista, quando observamos o seu modo de ser na profissão artista. E é possível ele, como sujeito-homem, ser de uma moralidade duvidosa, ser egoísta, ser viciado no álcool, mas quando se trata do seu *métier* artístico, sua vida possui sinceridade,

¹⁸ Cfr. Heidegger, Martin. *Das Ding*, in: *Vorträge und Aufsätze*, Gunter Neske Pfullingen, 1954, pp. 163-181. *Ding* diz mais do que um objeto manufaturado artesanalmente, se entendo a manufatura artesanal a partir da fabricação de um utensílio. Por *Ding* deve-se entender uma obra, na qual está presente o perfilar-se coeso de todo um mundo da existência humana.

honradez e pureza toda própria, intensidade de engajamento e compromisso todo próprio com a “coisa” da Arte. Aqui, para além ou, melhor, aquém da sua intenção moral ou sinceridade, se dá uma “autenticidade” que não é um dado espontâneo a modo de um produto da Natureza, mas, sim, *dom de um árduo e generoso trabalho*¹⁹, que nasce e cresce e se consoma como *História*. E isso aparece principalmente no seu trabalho “artesanal”²⁰, de compromisso corpo a corpo com a obra. Toda a sua vida está como que doada à obra, a ponto de não se poder saber se é o artista que perfaz a obra ou a obra que perfaz o artista. É nesse sentido que, embora dois entes fisicamente separados como *algo*, como *objetos*, enquanto artista (existência artística) e enquanto obra (essência artística), artista e obra são *um* na presença criadora. E isso a tal ponto de podermos afirmar que quanto mais obra na sua grandeza e singularidade específico-universal como Arte, tanto mais anônimas²¹ são as obras. É por isso que mesmo quando o autor de uma obra prima é conhecido, o nome do artista recebe o esplendor e a notoriedade da obra e não a obra, do artista²².

Repetindo, aqui o dentro do homem, a sua interioridade, é o que acima enunciamos como sendo *toda a vida, a vida inteira doada à obra*. Mas de que se trata aqui quando dizemos *toda a vida, a vida inteira deste ente chamado “homem”*? Seus afazeres, compromissos, atitudes, os fatos da sua passagem no espaço e tempo do globo terrestre, seus ideais e projetos? De alguma forma tudo isso também, entretanto mais do que tudo isso. Em que sentido *mais*? Não quantitativamente nem “qualitativamente”..., mas *existencialmente*. Vida, aqui, na vida

¹⁹ Cfr. a compreensão antiga dos termos *ars* e *téchne*, abaixo, no nº 5, Arte e Mito.

²⁰ Artesanal, aqui, significa antes um modo de ser e trabalhar do que propriamente o estilo de confecção.

²¹ Anônimidade, aqui, não precisa ser no sentido estrito de desconhecermos totalmente o autor. Pode também significar que o autor, enquanto sujeito e agente do produto, não im-porta.

²² Lá, porém, onde se dá a badalação estética, a “obra” é valorizada pela celebridade do autor.

artística, significa *existência*. Temos assim as expressões: *existência artística*, existência religiosa, existência humanitária etc. Trata-se de um modo de ser (humano) que advém ao homem e determina de modo próprio todo o seu viver, em todas as suas implicâncias, a ponto de aqui desaparecer toda e qualquer neutralidade indiferente e geral de uma consideração panorâmica, padronizante do ser-homem. O ser-homem aqui, como *existência*, se aperta na finitude da estreiteza do historiar-se de si mesmo, toda a possibilidade de ser se torna única²³. Nada aqui é feito, simplesmente dado, mas cada qual com todas as coisas implícitas no seu ser *tem que ser, tem que se tornar*, a partir de e dentro de si mesmo, como que na auscultação atenta do toque por e para ser que lhe possa advir, não dele, e também não do *outro constituído* como um ente dentro do âmbito da sua possibilidade, mas de um salto primeiro e único para dentro da espera do inesperado e para dentro do impossível início. Impossível, porque não está ali dado de *antemão* na existência como algo já ocorrente, mas deve saltar como dom de um labutar constante, fiel e cordial, como eclosão, crescimento e consumação de todo um novo mundo. E essa abertura para a impossibilidade possível é a ex-sistência, a pre-sença, em alemão *Da-sein*²⁴. *Da-sein* é a essência da Arte. Arte só é possível ser compreendida, portanto, como e na existência artística, no pensar o seu ser em sendo, em *da-seind* no *inter-esse*, na essência da Arte.

Isso significa que o *modo de ser* caracterizado como *densidade da pregnância de ser* para indicar o modo de ser todo próprio do ser-

²³ O único ou singular, aqui, não é igual ao individual ou ao particular, oposto ao geral, mas densidade de convergir para o uno, uni-versal.

²⁴ *Da-sein*, traduzido, na versão do *Ser e Tempo* da Editora Vozes, por *Pré-sença* é mais apropriado aqui para a nossa reflexão do que *Existência*. Pois *existência*, além de conotar de um lado a acepção tradicional da *existência* como ocorrência, por outro lado traz insinuação de que se trata de um modo de ser *a la* Subjetividade Transcendental, embora mais concreta e elementar do que a de Husserl. Nós usamos o termo alemão “*Dasein*”. Só que *Dasein* pode nos levar a imprecisão de o entendermos como sendo, de alguma forma, ôntico-antropológico. Cfr. Heidegger, Martin. *Ser e Tempo*, parte I. Tradução de Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1988. Nas notas explicativas, verbete “Pre-sença = *Dasein*. p. 309.

humano, agora denominado “existência” ou “*Da-sein*” é o que antes, no capítulo 2 e 3, percebíamos como essência e inter-esse, e que se projetava “materialmente” como que localizado na interioridade do homem ou no fundo da obra de Arte. Toda e qualquer obra de Arte, se é realmente uma obra de Arte, toda e qualquer vida humana inteiramente doada à Arte e toda e qualquer ação feita enquanto doação à Arte no trabalho de criação da obra de arte nos conduz para dentro do modo de ser do ser próprio do Homem, para dentro da existência ou do *Dasein*, para dentro do seu mundo. Não só nos conduz para o país da imensidão, profundidade e densidade do fundo do ser-humano, mas também o revela, traz à luz na perfilação singular e única desse modo de ser, na obra de Arte.

Tudo isso nos leva à constatação de que *a Arte na sua essência só pode ser compreendida a partir dela mesma, dentro do medium, do inter-esse dela mesma como o modo de ser da imensidão, profundidade e criatividade da vida humana, portanto, como existência ou Dasein e nada mais.* É, pois, necessário que ela fale, que deixemos que ela venha a se manifestar, que a deixemos ser ela, a coisa ela mesma. Mas, basta só isso? Na Arte há tantos aspectos, tantas perspectivas, tantos pontos de vista a serem considerados!?!... Não a deveríamos enfocar sob o aspecto psicológico, sociológico, sob o ponto de vista da crítica da arte, examinar a historiografia da arte, as influências das diferentes épocas, estilos, escolas, biografias dos autores, as suas peculiaridades no uso do pincel, na escolha das cores etc., a sua vida particular e íntima, os seus amigos, seus parentes, vícios e virtudes, suas idéias filosóficas, religiosas, políticas etc., etc.? Tudo isso é necessário levar em consideração, pois o que acima foi dito como existência, como *Da-sein* artístico, não é propriamente um aspecto ao lado de todos esses aspectos, certamente importante e principal; não é jamais *também* um aspecto. Existência, *Da-sein* ou *Pre-sença* impregna e subsume todos esses aspectos ao destinar-se como se perfazer História na apropriação do seu viver. Esse levar em conta os aspectos acima mencionados, *não como* critérios de abordagem da Arte, mas, sim, como elementos subsumidos pela *existência artística*, é deixar ser arte

ela mesma e não a colocar sob a mira proveniente de um outro “horizonte” que não seja o dela. Deixar a essência da Arte ser ela mesma significa um ingente esforço de continuamente não a deixar des-locar-se para dentro de uma dimensão, de um inter-esse que não seja o dela e que não venha dela mesma. E se constatamos a enxurrada de pontos de vista, a partir e dentro dos quais é mirada a Arte, então, ao estar dentro de e no prospecto desses interesses, não considerar esses pontos de vista como explicações e esclarecimentos da essência da Arte, mas antes considerar tudo isso como possíveis vicissitudes da própria Arte como *existência* artística, portanto, como *historiar-se do destino da possibilidade radical da existência humana*; e tentar interpretar, não através dos pontos de vista e por meio deles a essência da Arte, mas, pelo contrário, mirar todos esses esquecimentos, encurtamentos da essência da Arte, a partir do límpido toque da coisa ela mesma chamada “Arte”; e examinar em todas essas defasagens, em todos esses deslocamentos da essência da arte, se não há de algum modo também ali eco longínquo ou repercussão tênue e quase imperceptível da vigência da Arte. Pois se Arte é como dragão da nossa estória, ela penetra em todos os recantos da garrafa, por mais bruta e grossa que ela tenha ficado, para ver se não restou ali, em qualquer canto, ainda um vazio de caixa de ressonância, que repercute o toque-dragão. Pois a Arte é tão dragão, que, se uma vez solta na sua liberdade de ser, é capaz de fazer “artes” com todo esse esquecimento da essência da Arte; é capaz de fazer sucatas e “pedaços” descartados de todo e qualquer sentido do ser uma obra de arte na medida em que traz à “luz”, na inominável e inaudita desolação do sentido do ser e da sua perda, um vislumbre do abismo que se oculta sob a insensível e opaca superfície de tal desolação... Talvez seja isso que esteja expresso na primeira fase da *Confissão criativa*, de Paul Klee, quando diz: “*Arte não reproduz o visível, mas faz visível*”²⁵.

²⁵ *Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.* Klee, Paul. *Schöpferische Konfession*, em: *Das bildnerische Denken, Schriften zur Form und Gestaltungslehre, herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller*, 2ª edição, Schwabe & Co. Verlag,

5. Arte e Mito

O nosso tema é Mito e Arte. Mito, como se entende usualmente, é narração acerca dos heróis e mistérios da mais longínqua Antiguidade. Outrora, no antanho da nossa civilização européia-ocidental, a arte se dizia em latim *ars*, e em grego *téchne*. Arte, como *ars*, *téchne*, indica em concreto a habilidade, o poder de quem pode e *sabe* fazer. Mas essa acepção da Arte não é tanto agir como fazer²⁶, mas, sim, um fazer-se, um perfazer-se em se saber poder²⁷. No Nordeste, p. ex., no interior do Ceará, ao se apreciar alguém que faz bem o que é seu, na fidelidade e alegria, na aptidão do conhecimento perfeito do seu *métier*, se diz: ele é um *artista*. Artista nesse sentido não tem a conotação *estética*²⁸, mas, sim, de alguém que pode o que sabe e sabe o que pode e está bem assentado, integrado na finitude, na determinação concreta do seu ser, ao executar seu trabalho. Assim, o que hoje entendemos como habilidade de produção de um fazer, no modo de manufatura, o que na Arte muitos artistas chamam de técnica, pode *esconder* uma acepção do que acima chamamos de “existência” ou “*Dasein*” na sua densidade, quando o trabalho artesanal se transforma no exercício da uma existência e cunha a pessoa, como perfil da existência humana. Aqui surge uma diferença que muitas vezes não é possível ver, sem mais nem menos.

Basel/Stuttgart, 1964, p. 76. Por isso não há situações, por mais banais e “piores” que sejam, que não se transformem em obras de Arte, sob o toque da essência da Arte.

²⁶ *Fazer*, aqui, significa a ação tecnológica de transformação da realidade na realização do saber. Do saber como poder de dominação da subjetividade do sujeito-eu-homem, dentro do projeto de asseguramento da certeza, no processamento de tudo, como dados de cálculo projetivo.

²⁷ Poder, aqui, deve ser entendido não como dominação da subjetividade, mas, sim, como jovialidade da potência do próprio da auto-identidade, como finitude.

²⁸ A compreensão da Arte, como a *Estética*, é um modo deficiente da compreensão da essência da Arte.

Tentemos a seguir, à mão do texto de *A Origem da obra de Arte*, de Heidegger, citado bem no início da reflexão, nos acercar do Mito, apenas como que a sugerir uma compreensão do Mito, da Arte, como *existência* artística.

No texto de Heidegger, temos “duas obras”, a saber: a obra de pintura do par de sapatos da camponesa, de Vicente van Gogh, e a obra filosófica, na leitura de Heidegger feita da obra de pintura de van Gogh. Aqui não se trata de um par de sapatos, confeccionado artesanalmente de couro, usado anos a fio pela camponesa, ali jogado num canto e visto sob dois pontos de vista: do ponto de vista do artista plástico van Gogh e do ponto de vista do filósofo Heidegger, de tal modo que tenhamos aqui uma realidade *objetiva*, chamada “par de sapatos”, e dois aspectos *subjetivos*, um de um pintor e outro de um filósofo. Aqui, o que temos é simplesmente uma obra de arte, uma coisa nova criada por um artista chamado “van Gogh”. Esse par de sapatos pintado é uma coisa toda própria, nova, mesmo que de fato van Gogh tenha tido diante de si como modelo um par de sapatos semelhante ao da pintura. Pois nesse quadro não se trata de uma reprodução fotográfica de uma coisa visível ali na frente. Trata-se de sedimentação, de cristalização de uma ação criativa que abre todo um mundo não objetivo, não subjetivo; mas, sim, *realidade, toda própria*, prenhe da *existência camponesa*. Assim, a obra de van Gogh, por ser Arte, não produz visível, faz visível. É como se a obra de van Gogh fosse uma fenda através da qual se nos descortinasse toda uma paisagem *sui generis* da existência camponesa, na dinâmica e na vitalidade, na prenhez de uma realidade tão real na sua densidade de ser, que aqui perguntar se ela existe de fato ou não, ou se é algo objetivo ou subjetivo, é ir para um “outro mundo”, cujo sentido do ser é o horizonte “algo” já mencionado bem no começo da reflexão. Chamemos de “possibilidade” tal paisagem, que se descortina em leques de implicações nas realidades existenciais, i. é, que trazem a obra à existência. Mas não possibilidade como um estado de coisa, a modo de um espaço geométrico, neutro, escancarado, onde não há nenhuma predeterminação, vazio de decisão, infinito a modo

indefinido, mas, sim, *possibilidade* no sentido da plenitude da potência. Potência ou poder do “pode quem pode”, não no sentido de um talento recebido de graça, um privilégio de nascença, mas, sim, do dom de uma conquista, enquanto com-crescido, concreto, bem determinado na decisão de ser, bem assentado no perfazer-se do nascer, crescer e se consumir; poder como realização do historiar-se, como perfazer-se no destino do próprio no ser da existência humana. É essa *possibilidade* que está dita com maravilhosa maestria na descrição de Heidegger dos sapatos da camponesa de van Gogh. É o que o texto de Heidegger chama de “*Verlässlichkeit*”, i. é, a confiabilidade na Terra, o estar entregue ao *abismo insondável* da “vitalidade” da imensidão, profundidade e criatividade de ser que Antoine de Saint Exupéry denominou de “Terra dos homens”. É isso, pois, a *existência*, o *inter-esse*. Ou, melhor, pre-sença; ou, melhor ainda, o *Da-sein*, a *essência*, o *ser* do Homem: a *Vida Humana*. Na obra de van Gogh e na captação do vislumbre da paisagem nasciva que ali se torna visível, descrita por Heidegger, tudo isso vem de encontro a nós com beleza, fascínio, a nos seduzir para dentro desse abismo da Vida Humana, para a interioridade e profundidade dessa aventura e ventura radical do eclodir do mundo a partir do enraizamento na Terra dos Homens. É *a facticidade e sua densidade existencial levada à perfilação pela e na obra de Arte*.

Mas se tudo isso que foi dito de modo sem jeito e desengonçado é, de alguma forma, o conjunto Arte, o que é o Mito? A hipótese dessa presente reflexão é a suspeita, expressa na seguinte pergunta: o que, no texto acima mencionado de *A Origem da obra de Arte*, é denominado de “*confiabilidade à Terra*”? Não seria o “*mundão*” do Mito, que, no dizer de Heidegger, aparece na seguinte observação: “*mas, tudo isso, talvez, nós possamos ver somente no artefato-sapato do quadro. Ao passo que a camponesa simplesmente calça sapatos. Oxalá, que esse simplesmente calçar sapatos fosse tão simples assim! Sempre que a camponesa, ao cair da tarde, sob o peso do cansaço duro, mas sadio, coloca de lado os sapatos e no lusco-fusco do amanhecer ainda escuro os retoma, ou, no dia da festa, passa por eles, a camponesa, então, sabe de tudo isso sem observar e sem refletir?*” Não

é isso a existência cotidiana dos nossos afazeres e corre-corre? Não é isso a aparente indeterminação que jamais é uma vacuidade vaga, vazia de sentido do ser, mas é antes um *saber tudo isso sem observar e sem refletir*, simplesmente *em sendo*? E tão *em sendo* simplesmente, i. é, no uno de todas as coisas, a ponto de ser *bèn pánta*? Lá, onde todas as coisas falam, são, gente, por e para ser pre-sença, claridade-superfície da obscura profundidade oculta do *ser-em* simplicidade? Mas, então, o que foi mostrado como paisagem, vista através da acima mencionada fenda pela qual e na qual vimos o mundo tão bem exposto na “descrição” de Heidegger, é o mundo de vigência da vida extraordinária na sua fascinação e beleza, arrancada pela Arte do esquecimento, da opacidade do banal cotidiano da rotina, para a claridade existencial? Ou *não seria justamente o contrário*, a saber, o que, na mira admirável da ação criadora artística, a vitalidade da vigência existencial da paisagem, implícita e aberta na obra *sapatos da camponesa*, de van Gogh, quer conservar, na continência da sua densidade, não é precisamente o pudor no seu ocultamento desse *ser camponês* que sabe, pode, conhece, i. é, *conasce* com tudo isso sem observar, sem refletir, mas, sim, *sem saber*, apenas em sendo limpidamente tosco, seco e sóbrio na alegria do pouco saber²⁹, portanto, contendo no seu bojo, a plenitude do Mito, do Mistério do ser, i. é, a confiabilidade à Terra?: Igual à superfície da Terra – lá onde todos os dias, a todo o momento, todos os seres pisam sem mais nem menos, sobre a qual andam de lá para cá e de cá para lá –, que oculta a humilde profundidade abissal do ser humano, da Terra dos Homens? Se tudo isso e apenas isso, a saber, a rotina da cordialidade-superfície enraizada na contenção de um abismo profundo no seu silenciar imenso, profundo e sereno é Mito, então a compreensão usual do mito como narrativa heróica dos fatos nobres e extraordinários é antes uma arte menor do que Mito, antes um modo deficiente da Arte Maior que vive do fascínio e da beleza da simplicidade inominável do *sym plex*, i. é, do uno, sem dobras de multiplicações e detalhes extraordinários e transcendentais, do muito sentir, muito viver, do

²⁹ Hölderlin (IV,240): *Zu wissen wenig, aber der Freude viel, ist Sterblichen gegeben.*

muito querer na excelência de tudo. No momento em que a Arte, nesse fascínio e amor à simplicidade, a quiser mais viva, mais maravilhosa, e se deixa seduzir por esse eflúvio das vivências do maravilhar-se, comece ela talvez a se inclinar e proliferar como Estética da Subjetividade. A Arte, como amor ao Mito, não é maravilhosa, é rara³⁰.

6. O Mito, abismo insondável do mistério do ser?

Dissemos acima, citando Paul Klee, que a obra de Arte não reproduz o visível, mas faz visível. Ela é como uma fenda. Rasga a rotina da vida usual e nos descortina toda uma paisagem *sui generis* da existência, na prenhez da mundidade mais profundamente real. Quando a paisagem do ser assim desvelada, como mundo, está integrada num per-feito assentamento, no fundo abissal do ser da existência humana, se dá o Mito. É a entrega confiante do mundo à Terra do abismo insondável do “mistério de ser”³¹. Repetindo com outras palavras o que foi dito: a Arte, como o conjunto Arte (*artista* → *ação criadora* ← *obra de arte*), é a manifestação da estruturação que se abre como um leque de implicações e explicações e forma uma totalidade *sui generis*, o *mundo*, cujo vigor e pulsações diversificadas da sua vitalidade se fundem no que se denominou “inter-esse”, “essência” (*Dasein*) ou “*essência da Arte*”. Como é o artista em todo esse processo? Aqui, a essa altura da reflexão, entendemos a pergunta não mais referida ao sujeito homem, mas, sim, ao ser da existência,

³⁰ Raridade, ao mesmo tempo, que significa pouco comum, diz também rarefeito. Cfr. Heidegger, Martin. *Der Lehrer trifft den Türmer*, in: Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, III. Abteilung: *Unveröffentlichte Abhandlungen*, Band 77. *Feldweg-Gespräche*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1995, 165 ss.

³¹ O *Mundo* (*Da-sein* = ser-no-mundo) se assenta no fundo abissal da existência humana (*Da-sein*), através do qual se abre e se oculta o *abismo insondável do “mistério do ser”*. “Terra” é na medida em que o *Mundo* é confiado, a partir de e dentro da *abertura do ser* (= o *Da* do *Da-sein*). *Aberta* significa clareira, abertura: nesga do céu que as nuvens, abrindo-se por instante, deixam ver, através da qual vislumbramos a imensidão do céu aberto.

ao *Dasein*. Portanto: *como é o Dasein*, no abrir-se do vislumbre da nova paisagem-mundo e na entrega do mundo à confiabilidade da Terra? Que força é essa que toca o *Dasein* e o faz lugar de eclosão, crescimento e consumação do mundo? Usualmente chamamos essa força de “*inspiração artística*”. E invariavelmente nos vem a pergunta: quem inspira o artista? Uma força alheia, anterior a ele: uma divindade, um espírito? Klee fala aqui de *criação*. Ao explicar por que o artista não produz o visível, mas faz visível, Klee mostra como aquilo que aparece diante do artista, como este ente ou aquele ente, são *formas terminais* da Criação. O artista, ao ver o visível, o vê como uma determinada forma terminal de fluxo de uma das possibilidades da força criadora. Assim, a sua mira penetra, através de uma determinada forma terminal, no fluxo criativo que a constitui, para nele rastrear aquela possibilidade das possibilidades de inesgotável vigência do ser e assim se expor disposto, aberto ao toque da origem do ser, tornando-se passagem da gênese de outra nova possibilidade do fluxo criativo, que, então, constitui uma outra forma terminal, até então inteiramente desconhecida³². A seguir tentamos examinar o que

³² Ao falar do inter-esse da vigência criativa, tanto na existência artística, como na obra de arte, diz Klee: “Gostaria, pois, de considerar a dimensão do objeto, num sentido novo para si, e, com isso, tentar mostrar como o artista chega muitas vezes a uma tal “*deformação*”, aparentemente, arbitrária da forma natural de aparecimento. Aliás, ele não dá a importância obrigatória às formas naturais de aparecimento, como o fazem muitos realistas críticos. O artista não se sente tão ligado a essas realidades porque não vê nessas formas-terminais a essência do processo natural de Criação. Pois lhe interessam mais as forças formadoras do que as formas-terminais. Ele é, talvez, sem o querer, exatamente filósofo. Embora não declare, como o fazem os otimistas, que este mundo é o melhor de todos os mundos, e também não queira dizer que este mundo, que nos cerca, é ruim a ponto de não se poder tomá-lo como exemplo, embora, pois, não diga nada disso, diz para si: O mundo, nesta forma prefigurada, não é o único de todos os mundos! Assim, mira as coisas que a natureza lhe faz perfilar diante dos olhos com um olhar penetrante. Quanto mais profundamente olha, tanto mais facilmente consegue estender os pontos de vista de hoje para ontem. Tanto mais se lhe cunha nele, no lugar de uma figura pronta da natureza, a figuração unicamente essencial da Criação, como Gênese. Ele permite também, então, o pensamento de que a Criação, hoje, ainda mal pode estar concluída, e assim estende aquela ação criadora

até agora dissemos da essência da Arte sob o termo usado por Klee: “Criação”. Pois parece ser uma das características bastante constantes na determinação do que seja propriamente a Arte: a *criatividade*.

Na nossa reflexão, esse quem, esse quê fundante e originante de todo o processo criativo artístico que culmina na realização da obra de arte é o próprio homem ele mesmo. Mas já não considerado como sujeito e agente do ato criativo, mas como *existência*, como *presença*, como *Da-sein*. *Da-sein* não é nenhum ente dentro do sujeito homem, nem algum momento do seu ser, mas, sim, *modo de ser próprio* do homem que, no homem considerado como sujeito e agente do ato, não pode aparecer. Pois, nessa consideração, o homem de antemão já é posto, colocado, como um ente, cujo modo de ser é de um objeto ao lado de outros objetos não-humanos. Mas podemos perceber em nós mesmos, em sendo, como é esse modo de ser próprio do homem, pois nós mesmos somos *Dasein*³³.

do universo de trás para frente, dando duração à Gênese. E vai mais além. Permanecendo aquém, se diz: Este mundo tinha aspecto diferente e este mundo há de ter aspecto diferente. Mas, tendendo para além, pensa: Nas outras estrelas pode-se ter vindo, de novo, a outras formas bem diferentes”, Klee, Paul. *op. Cit.*, p. 92: *Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der bildnerischen Mittel und ihre räumlich Ordnung*. Deixemos suspensa a pergunta: como é em tudo isso o artista, enquanto *interioridade* à disposição do nascimento da forma-terminal, como obra de arte?

³³ Pressupomos como já conhecido esse modo de ser, que se encontra exposto detalhada e exaustivamente no que se chama “*analítica do Dasein*”, no livro “clássico” da Filosofia: *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger. Aqui, somente algumas considerações no que diz respeito ao nosso tema Mito e Arte. *Da-sein*, como modo de ser próprio do homem, deve ser entendido com precisão na oscilação da sua ambigüidade – como também em seu modo diferencial, que distingue o homem dos entes não-humanos. Assim entendido, no jargão filosófico, dizemos que o *Dasein* é uma diferença ôntica. Neste caso, teríamos duas grandes regiões do ente como: a região do ente humano e a região do ente não-humano. É o que no início pressupomos, quando falamos da classificação do Mito e da Arte como sendo produtos do homem, distinguindo-os de outros entes, como produtos da natureza. Embora nessa divisão entre o modo de ser próprio do homem e o modo de ser do ente não-humano haja grande diferença, o sentido do ser que abrange essas duas regiões numa generalidade maior e mais vasta é o ser num sentido bem

determinado. Pois, tanto os entes humanos, como também os entes não-humanos, são entes. O sentido do ser aqui é comum, geral em ambas as regiões. A expressão “*o modo de ser próprio do homem*”, entendido como diferencial diante do ente não-humano, debaixo do igual sentido do ser, comum a ambos, é a diferença ôntica. O *modo de ser próprio do homem*, porém, ao ser entendido como *diferença ôntica*, pode, ao mesmo tempo, ser entendido também como *diferença ontológica*. Na diferença ontológica, a diferença existente não é entre este ente e outro, nem entre ente e ente num sentido mais geral, mas entre ser e ser ou, melhor, “entre” o sentido do ser e o sentido do ser. Mas de que se trata? Em vez do ser ou sentido do ser, usemos *horizonte* ou, melhor, *mundo*, que, no início da nossa reflexão, ao falarmos das diversas acepções dos termos “algo”, “objeto”, “coisa”, “troço”, “trem”, ou, em alemão “*etwas*”, “*Objekt*”, “*Gegenstand*”, “*Ding*” e “*Sache*”, mencionamos como indicadores do *modo de ser característico de cada modo de ser*. Nesse sentido, então, a diferença ontológica diz respeito à diferença existente entre horizonte e horizonte, entre mundo e mundo. Só que aqui é necessário não entender o horizonte (ou o mundo) de modo vago e abstrato, como se fosse um grupo, uma totalidade, de tal modo que não se trata de “objetivar” a totalidade como ente e colocá-la uma ao lado da outra, a modo de um conjunto de coisas. O horizonte ou o mundo, como cada vez totalidade, abrange todos os entes atuais e possíveis, sob o sentido do ser ali operante, de tal modo que uma vez dentro, não há nada que possa ficar fora, e, a partir de dentro, não se pode perceber que é *possível* uma outra totalidade. Surge a pergunta: é possível pensar o mundo de modo mais geral, que abrangesse todos os mundos na sua mundidade? Não seria possível um mundo assim geral, pois o mundo não é um gênero, nem espécie, nem isso ou aquilo, mas... cada vez mundo, cada vez seu, na total auto-identidade de e consigo mesmo, sem se trancar em si, pois a partir de dentro se expande indefinidamente, mas na sua identidade diferencial se perfaz radicalmente “fechado” ou “oculto” a si mesmo, pois não se pode sair do mundo e tomar pé numa posição extra ou além-mundo, para adquirir uma visão panorâmica geral dos mundos na sua mundidade. Uma tal visão panorâmica é fruto de um bem determinado *horizonte*, cujo modo de ser é caracterizado pelo termo “algo” (*etwas*) e mesmo “ente” (*das Seiende*), ou também “objeto” (*Objekt*), cujo “grau” de mundidade é tão baixo que o ente não aparece aqui a não ser como um quê-bloco totalmente abstrato e indeterminado. O modo de ser da mundidade caracteriza o modo de ser ôntico do Homem que *ambiguamente* se pode chamar também “*Da-sein*”, mas é precisamente nesse modo de ser onticamente diferencial que aparece a possibilidade de recolocar a busca, i. é, a questão do *sentido do ser*, na sua diferença *ontológica*, pois é somente no Homem, agora entendido como *Dasein*, que se abre a compreensão de de que se trata quando dizemos “*ser*”, como *horizonte*, como *mundidade* do ente na sua totalidade. Esse modo de ser que é, ao mesmo tempo, ôntico e ontológico ou, melhor, o modo de ser

Como seria, se nos aproximássemos da compreensão do que seja o *Da* do Da-sein através da dinâmica da criação? É o que vamos tentar a seguir.

Usualmente, quando usamos a palavra “criar”, pensamos na efetivação, produção, causação ou fabricação. Criar é efetivar, produzir, causar ou fabricar. Nesse sentido, a criação artística seria produção das obras de Arte. Estas, porém, como viemos refletindo, têm um quê todo próprio que as diferencia de outros tipos de produção. Tentamos caracterizar esse quê diferente, dizendo que uma obra de arte é como uma fenda, como uma abertura que nos conduz para dentro de toda uma nova paisagem, até então nunca vista. Ou, formulando-se de modo um pouco diferente, uma obra de arte é uma fenda a partir e através da qual eclode todo um mundo de estruturas da possibilidade humana. O que aqui denominamos *possibilidade humana* é o que anteriormente de vários modos tentamos expor como sendo *existência*, *inter-esse* ou *Da-sein*. *Dasein* é a interioridade do Homem, donde vem à luz, vem à fala a obra de Arte que desvela toda uma nova paisagem da possibilidade de ser. Usualmente interpretamos essa interioridade como um núcleo dentro do homem, como sujeito e agente da ação de produzir a coisa chamada “obra de arte”. E perguntamos: e esse sujeito homem, quando faz a ação de produzir o objeto “obra de arte”, donde tira a “inspiração”? Há algo “anterior” a esse sujeito-homem que o toca, o move para ação criadora? Com isso, voltamos a repetir o que há pouco apresentamos. E se aqui respondermos que há um outro anterior, que inspira o sujeito-homem para a produção artística, a pergunta agora passa a ser aplicada a esse algo ou alguém que toca e move o sujeito-homem: quem move aquele que move o sujeito-homem? Desencadeia-se um regresso para o sujeito e agente cada vez

ôntico, que, na sua diferença ôntica, ao se distinguir do ente não-humano, traz, nessa diferença identificadora do ser do Homem, a revelação, a abertura que mostra a *mundidade*, como a diferença que caracteriza a identidade de cada ente no seu ser, a diferença ontológica, e se diz, em *Ser e Tempo*, “*ser-no-mundo*”, a se referir à *finitude essencial do Homem, como Da-sein*.

“mais anterior”, a perder-se na repetição interminável da pergunta. Todo esse regresso só é possível, porque entendemos o *Da-sein* ainda como sujeito-quê, i. é, algo, objeto, coisa chamada “homem”.

Esse impasse no fundo é algo parecido com o movimento das rodas de uma locomotiva antiga, que ao puxar numa subida os vagões pesados não dá conta do recado e fica a marcar passo, girando vazio, parada num mesmo lugar. É para evitar esse tipo de impasse, no qual sempre de novo ficamos girando no vazio do esquema fixo sujeito-ato-objeto, que reconduzimos a estrutura (*artista* → *ação criadora* ← *obra de arte*) ao seu fundo dinâmico, ao *Da-sein* artístico. Esse fundo é sem fundo, no sentido de não haver nada de algo, nada de objeto, nada de coisa, portanto, nada de sujeito em si, anterior. O que se dá aqui no *Da-sein* é apenas o ser do *Da*³⁴. Para de algum modo “ver” como é esse ponto nevrálgico do caráter artístico da estrutura (*artista* → *ação criadora* ← *obra de arte*), usemos um conceito tirado da doutrina da Criação do universo na mundividência medieval cristã. O conceito é *aseidade* e se refere à anterioridade de todas as coisas criadas. Como a *aseidade* é exclusivamente só atribuída ao Ente Supremo, Deus, corremos o risco de fazer uso inteiramente inadequado desse conceito medieval, se o usarmos para nos referir ao ser do Homem, que, na mundividência medieval, é denominado de “ente finito”. O nosso interesse aqui, porém, é apenas tentar, à mão do conceito de *aseidade*³⁵, ilustrar de que se trata quando dizemos que o ser do

³⁴ “*Da*” em alemão significa *abertura prévia* – tanto espacial (ali, aí), como temporal (pré, anterior). Significa também *já que, por que, em sendo assim*.

³⁵ Usar o termo “*aseidade*”, que é só atribuída a Deus, para caracterizar a finitude, parece ser absurdo, para não dizer uma *ignorantia elenchi*. Aqui a pressuposição é a seguinte: o ponto nevrálgico da identificação no modo de ser *a se*, do ente finito e ente Infinito reside, no fundo, na doutrina da mundividência cristã denominada “Filiação divina e Mistério da Encarnação”. O pretense panteísmo, que poderia surgir da atribuição da *aseidade* ao ente finito, é, no fundo, um problema da colocação mal feita e defasada da questão do sentido do ser. É que colocamos Deus e criatura numa igualdade. Igualdade não é idêntico com a mesmidade. O termo “mesmo” dessa *mesmidade* não está sendo usado como igual (=), que é uma categoria

Homem é *Dasein* e quando colocamos o *Da-sein* como o ponto do salto de surgimento do mundo. Aseidade vem da expressão latina “*a se*”. Significa: Deus, na sua essência, no que lhe é próprio, é *a se*, i. é, a partir de si, em si, para e por si³⁶. A expressão *a se* foi criada para evitar o uso da expressão *causa de si (causa sui)*. Pois causa sempre nos remete a uma causa superior que se torna causa do efeito que produz. Causa pressupõe o esquema sujeito-ato-objeto. *A se* porém não supõe nada, nem a si, nem o ato em si, nem o objeto produzido. É então nada? É nada de tudo isso que dizemos assim *predicado* disso e daquilo, que é, seja o que for³⁷. Trata-se, pois, de não determinar a partir de fora o que é. Então se trata de quê? É deixar ser a coisa ela mesma no seu ser. O modo de ser do *a se* não é, portanto, *causa sui*? Não. Mas então o que é? Não é um quê, mais, sim, simplesmente *ser*, i. é, *a se*, a partir de si, em si, para e por si, a soltura de si, liberdade de e em si, a partir de si por e para deixar-se ser. O deixar-se ser na liberdade, a soltura de si, *a se* é deixar ser todas as coisas nelas mesmas, também

adequada para a quantidade nas coisas físicas. Quando o sentido do ser é horizonte de e para o ente qualitativamente mais rico, profundo e diferenciado do que um objeto físico, portanto, mais e diferente do que o ente do horizonte *algo* (etwas) e *objeto* (Objekt), o termo “igualdade” já não serve. Usamos então, de preferência, o termo “identidade”, para determinar o relacionamento “entre” os entes no tipo do horizonte *Gegenstand, Ding, Sache* e *a fortiori* Pessoa (*Person*), que não deve ser entendida como Sujeito (*Subjekt*).

³⁶I. é, ab-soluto; i. é, solto, inteiramente espontâneo na sua identidade: jovialidade da graça.

³⁷ O que segue não está mais falando da aseidade como ela é atribuída ao Deus infinito da doutrina cristã. Aqui, está se falando somente do *Dasein*, do ser da essência do Homem, na tentativa de ilustrá-lo à mão da *aseidade*, mesmo no seu uso inadequado. O *a se*, i. é, a partir de si, em si, para e por si, é como se a gente quisesse dizer: o *Da* do *Da-sein* é a gratuita liberdade ab-soluta da pura recepção, na qual o doador e o receptor são simultânea e mutuamente límpido nada, i. é, nada, a não ser pura dinâmica de ser, no dar e receber. A saber, pura dinâmica de puro receber no puro dar e puro dar no puro receber, de tal modo que o dar é recebido e o receber é recebido na mútua doação de ser, a não ser apenas o puro deixar-ser. Esse aberto é o lugar do salto originário e originante da gênese do mundo novo. Essa mútua implicação do nada ser, a não ser como a límpida disposição de doação, na recepção da possibilidade do abismo inesgotável de ser, é a essência do Homem.

na soltura de si, *a se*. Mas deixar-ser já não supõe que algo seja, senão em ato, mas, sim, ao menos, em potência? É possível deixar-ser nada, sem cair totalmente no vazio do nihilismo, nada nadificado, um vácuo, tão vácuo que nem se quer se pode dizer que é vazio? No entanto, esse *nihil* é o *Da* do Dasein, a essência, i. é, o ser do Homem na sua interioridade, a mais própria, mais íntima do que ele para si mesmo, a possibilidade de ser ab-soluto, na concreção do seu ser. É essa ab-soluta concreção o sentido próprio do que se chama “finitude humana”³⁸. É *assim que alma do Homem, a psyché que traduziríamos mais adequadamente como Dasein, é todas as coisas*³⁹. O *in*, a interioridade do Homem, enquanto *Da-sein*, é esse *nada* que é, na medida em que *deixa-ser* o abismo de imensidão, profundidade e originalidade fontal da potência de ser, *ser*, na jovialidade gratuita da doação de si, na liberdade de ser. Essa liberdade de ser aparece sempre nova e de novo

³⁸ Finitude vem do *finitu*. Finito é o oposto de infinito. Finito é usualmente compreendido como privação do infinito. O que o infinito é em plenitude, o finito o é em parte. Finito carece da infinitude. No cristianismo, a palavra “finitude” cai bem à criatura. Pois os entes, na sua criaturidade, são finitos, i. é, são criados por um ente supremo cujo ser é o próprio ser, de tal modo que fora dele não há ser propriamente dito, portanto, por um ser supremo, denominado Deus, cujo ser é absoluto e infinito. No fundo, a criaturidade é nada, ao passo que a incriabilidade e increaturidade é tudo. Essa doutrina nos foi transmitida já um tanto defasada e reduzida a uma compreensão de pouca precisão, na qual a finitude acaba virando sinônimo de privação. Mas, como seria essa doutrina da Criação, se levássemos a sério a doutrina na qual ser criatura não significa ser privado do Ser Infinito, mas, sim, participar Dele, como filho? Não é assim que filho de dragão, dragão é? Filhotinho de dragão, quando encontra na estrada solitária um tigre adulto que, feroz, avança sobre ele, abre instintivamente a pequena goela e lança-se sobre o inimigo, emitindo o chiado-dragão. Pois, ser pequeno ou grande, finito ou infinito, não lhe é critério para a sua identidade. Ele, o filhotinho, no seu ser-dragão, é o mesmo com o pai dragão...

³⁹ “...a alma é, num determinado sentido, a totalidade dos seres”. Cfr. Aristóteles. *Da Alma (De anima)*, introdução, tradução e notas por Carlos Humberto Gomes, edições 70, Lisboa, 2001; cfr. Aristóteles. *Peri Psychés*, 431b 20.

“contraída”, de-finida, como simplicidade da finitude⁴⁰ do ser, i. é, no uno, cada vez seu, cada vez novo no surgir, crescer e consumir-se do mundo. É nesse sentido que o *Da* do Da-sein é passagem, não passagem de uma margem à outra⁴¹, mas o “entre-meio” de cada “coisa”, que o deixa-ser, que o deixa eclodir como mundo. Da-sein é a mercê de, é afim de, é a afinação à gratuidade livre do abrir-se que é, no seu fundo, a recepção gratuita, livre do ocultamente silencioso, humilde e contida da insondável potência de ser. *Potência de ser que somente é no instante do abrir-se do mundo na sua finitude*. Esse desvelar-se no e como ocultamente do estar-em casa, em toda a parte, no resguardo do aconchego do que é sempre, a cada instante, como presença modesta, sem nome, anônima do ocultamento, se chama em grego antigo “*lêthe*” (*a-lêtheia*), e na descrição do quadro de van Gogh acima mencionada se chama “Terra”, e é a pátria, a matriz do mito, que em grego se diz “*mythos*”⁴², cuja raiz significa toar, soar. Assim sendo, *mythos* não poderia ser a ressonância do assentamento do mundo na confiabilidade da Terra que aparece, digamos, onticamente nos afazeres e nas vicissitudes dos homens, de imediato e na maioria dos casos, como anônima e silenciosa ocorrência de todos os dias? Seria o “*realismo*” bem “seguro” da serenidade no fundo de todas as coisas? Não seria, pois, a positividade da gratidão e a gratuidade de ser, sob cuja tenaz e resistente pele se oculta a finura e a sensibilidade da tênue vibração de uma *dynamis* que irriga todas as coisas na sua raiz, protege e conserva o sopro de Vida do Uni-verso?

Isto significa: a opacidade da nossa existência cotidiana, na qual se dá a fenda da criatividade artística, não é asfixia, decadência ou modo deficiente da beleza, da originariedade ou da vivência do carisma criativo da Arte. É, pois, tênue superfície da imensidão, profundidade e simplicidade da jazida bem assentada no abismo

⁴⁰ O finito, a finitude, nesse sentido, não é privação, carência do infinito. É, antes, a positividade do infinito encarnado, como esta obra aqui concreta na perfilação optimal da sua vigência assumida.

⁴¹ Portanto, não é meta-física.

⁴² *mythos*, √mü- toar, soar.

inesgotável da presença do ser, a se desvelar e se ocultar, através da abertura e na clareira do *Da-sein*, onde toda e qualquer estruturação do ser, como mundo, é enraizada e entregue à insondável confiabilidade do mistério⁴³ de ser, i. é, do em-casa da morada abissal da possibilidade inesgotável de ser.

Conclusão a modo de uma retratação

Ao terminar essa série de afirmações mal formuladas, sem nada dizer, quais faíscas apenas a piscar de algumas intuições mal elaboradas, para, de alguma forma, não deixar nas pessoas que tiverem a paciência de ler o blá blá do presente discurso o mau gosto de uma comida semi-crua, destemperada e mal ajeitada, gostaria apenas de citar um texto do pensador oriental do caminho do ser. Trata-se de um texto do chinês Chuang-Tzu, na versão adaptada de Thomas Merton⁴⁴, cujo título é *Onde está o Tao?*:

Mestre Tung Kwo perguntou a Chuang: “Mostre-me onde pode o Tao ser encontrado”. Respondeu Chuang Tzu: “Não há lugar onde ele não possa ser encontrado”. O primeiro insistiu: “Mostre-me, pelo menos, algum lugar precioso onde o Tao possa ser encontrado”.

“Está na formiga”, disse Chuang. “Está ele em algum dos seres inferiores?”. “Está na vegetação do pântano”. “Pode você prosseguir na

⁴³ Mistério em alemão se diz *Ge-heimnis*. *Ge* indica densidade, ajuntamento. *Heim*, o lar, o ser em casa.

⁴⁴ Merton, Tomas. *A vida de Chuang Tzu*. 4ª edição, Petrópolis, 1984, Vozes, p.158-160. Chuang-Tzu significa Mestre Chuang. Seu nome é Chuang Chou. Pouco se sabe da sua vida. É um dos maiores pensadores chineses do Taoísmo do século III/IV antes de Cristo. Natural de Sung, viveu pouco depois de Mêng-Tzu. Seus escritos estão reunidos no livro intitulado *Chuang-Tzu, nei, wai p'ien* (Escritas internas e externas de Chuang-Tzu). A Tradição atribui a autoria de *nei p'ien* a Chuang-Tzu e de *wai-p'ien* a seus discípulos. Cfr. Feiffel, Eugen. *Geschichte der chinesischen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1959. p. 47.

escala das coisas?”. “Está no pedaço de taco”. “E onde mais?”. “Está no excremento”. Com isso, Tung Kwo nada mais podia dizer.

Mas Chuang continuou: “Nenhuma de suas perguntas é pertinente. São como perguntas de fiscais no mercado, controlando o peso dos porcos, espetando-os nas suas partes mais tenras. Por que procurar o Tao examinando ‘toda escala do ser’, como se o que chamássemos ‘mínimo’ possuísse quantidade inferior de Tao? O Tao é grande em tudo, completo em tudo, universal em tudo, integral em tudo. Estes três aspectos são distintos, mas a Realidade é o Uno. Portanto, vem comigo ao palácio do Nenbures onde todas as muitas coisas são uma só: lá, finalmente, poderíamos falar do que não tem limites nem fim. Vem comigo à terra do Não-Agir: o que diremos lá – que o Tao é a simplicidade, a paz, a indiferença, a pureza, a harmonia e a tranquilidade? Todos esses nomes deixam-me indiferente. Pois suas distinções desapareceram. Lá minha vontade não tem alvo. Se não está em parte nenhuma, como me aperceberei dela? Se ela vai e volta, não sei onde repousa. Se vagueia, ora aqui, ora ali, não sei onde terminará. A mente permanece instável no grande vácuo. Aqui, o saber mais elevado é ilimitado. O que concede às coisas sua razão de ser não pode limitar-se pelas coisas. Assim, quando falamos de ‘limites’, ficamos presos às coisas delimitadas. O limite do ilimitado chama-se ‘plenitude’. O ilimitado do limitado chama-se ‘vazio’. O Tao é a fonte de ambos. Mas não é, em si, nem a plenitude, nem o vazio. O Tao produz tanto a renovação quanto o desgaste, mas não é nem um, nem outro. O Tao congrega e destrói. Mas não é nem a Totalidade, nem o Vácuo.”

