V ENCONTRO INTERNACIONAL DO CONPEDI MONTEVIDÉU – URUGUAI

DIREITO, ARTE E LITERATURA

ROGERIO LUIZ NERY DA SILVA

ANDRÉ KARAM TRINDADE

Copyright © 2016 Conselho Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito

Todos os direitos reservados e protegidos.
Nenhuma parte deste livro poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados sem prévia autorização dos editores.

Diretoria – CONPEDI
Presidente - Prof. Dr. Raymundo Juliano Feitosa – UNICAP
Vice-presidente Sul - Prof. Dr. Ingo Wolfgang Sarlet – PUC - RS
Vice-presidente Sudeste - Prof. Dr. João Marcelo de Lima Assafim – UCAM
Vice-presidente Nordeste - Profa. Dra. Maria dos Remédios Fontes Silva – UFRN
Vice-presidente Norte/Centro - Profa. Dra. Julia Maurmann Ximenes – IDP
Secretário Executivo - Prof. Dr. Orides Mezzaroba – UFSC
Secretário Adjunto - Prof. Dr. Felipe Chiarello de Souza Pinto – Mackenzie

Representante Discente – Doutoranda Vivian de Almeida Gregori Torres – USP

Conselho Fiscal:
Prof. Msc. Caio Augusto Souza Lara – ESDH
Prof. Dr. José Querino Tavares Neto – UFG/PUC PR
Profa. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Naspolini Sanches – UNINOVE
Prof. Dr. Lucas Gonçalves da Silva – UFS (suplente)
Prof. Dr. Fernando Antonio de Carvalho Dantas – UFG (suplente)

Secretarias:
Relações Institucionais – Ministro José Barroso Filho – IDP
Prof. Dr. Liton Lanes Pilau Sobrinho – UPF
Educação Jurídica – Prof. Dr. Horácio Wanderlei Rodrigues – IMED/ABEDi
Eventos – Prof. Dr. Antônio Carlos Diniz Murta – FUMEC
Prof. Dr. Jose Luiz Quadros de Magalhaes – UFMG
Profa. Dra. Monica Herman Salem Caggiano – USP
Prof. Dr. Valter Moura do Carmo – UNIMAR
Profa. Dra. Viviane Coêlho de Séllos Knoerr – UNICURITIBA
Comunicação – Prof. Dr. Matheus Felipe de Castro – UNOESC

D598
Direito, arte e literatura [Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI/UdelaR/Unisinos/URI/UFSM / Univali/UPF/FURG;

Coordenadores: André Karam Trindade, Rogerio Luiz Nery Da Silva – Florianópolis: CONPEDI, 2016

Inclui bibliografia
ISBN: 978-85-5505-246-0
Modo de acesso: www.conpedi.org.br em publicações
Tema: Instituciones y desarrollo en la hora actual de América Latina

1. Direito – Estudo e ensino (Pós-graduação) – Encontros Interncionais. 2. Direito. 3. Arte. 4. Literatura. I. Encontro Internacional do CONPEDI (5. : 2016 : Montevidéu, URU).

CDU: 34



Conselho Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito
Florianópolis – Santa Catarina – Brasil
www.conpedi.org.br



Universidad de la República
Montevideo – Uruguay
www.fder.edu.uy

V ENCONTRO INTERNACIONAL DO CONPEDI MONTEVIDÉU – URUGUAI

DIREITO, ARTE E LITERATURA

Apresentação

Se for verdade que, em comparação às tradições estadunidense e europeia, os estudos e pesquisas em Direito e Literatura ainda podem ser considerados uma novidade no Brasil, uma vez que se intensificaram somente na última década, é igualmente verdadeiro que, no Uruguai, praticamente não há investigações a respeito do tema, com exceção das recentes incursões do Prof. Dr. Luis Meliante Garcé, da Universidade de La Republica, que começa a se dedicar a esse diálogo interdisciplinar, desde a perspectiva da teoria crítica do Direito.

Daí a relevância deste volume, que ora apresentamos à comunidade acadêmica. Trata-se, com efeito, do primeiro livro "Direito, Arte e Literatura" resultante dos trabalhos submetidos, aprovados e apresentados no V Encontro Internacional do Conpedi, no qual se reuniram pesquisadores brasileiros e uruguaios para o intercâmbio de experiências acadêmicas sobre esse campo ainda inexplorado no Uruguai.

Nesta edição, o leitor encontrará um total de quatorze artigos, dos quais metade refere-se a Direito e Literatura, enquanto a outra metade versa sobre as relações com o Cinema, a Música e a Arte.

A primeira parte, dedicada aos estudos de Direito e Literatura, contém sete artigos, dos quais seis abordam a conhecida perspectiva do Direito na Literatura e apenas um deles se aventura na perspectiva do Direito como Literatura:

Ramiro Castro García, pesquisador uruguaio, adotando o modelo analítico proposto por Botero Bernal – segundo o qual se tomam os discursos jurídicos estabelecidos nas narrativas literárias como objeto do próprio direito –, investiga a relação e os limites entre Direito e Moral, a partir do romance "Lolita", de Vladimir Nabokov, desde a perspectiva sustentada por Tony Honoré.

Mara Conceição Vieira de Oliveira e Cláudio Roberto Santo refletem acerca do adultério feminino, apontando a educação e a efetividade jurídica como alternativa de combate à violência contra a mulher. A partir do romance "O primo Basílio", publicado em 1878 por

Eça de Queirós, os autores questionam o que se alterou após 150 anos da promulgação do Código Civil de 1916, especialmente no que diz respeito ao julgamento da sociedade em relação à “traição”.

Rosália Maria Carvalho Mourão e Wirna Maria Alves Da Silva, apostando no Direito na Literatura, enfrentam o tema da “infância roubada”, resgatando o romance “Capitães da areia” de Jorge Amado, que narra a vida de um grupo de crianças e adolescentes em conflito com a lei, problematizando os atos infracionais por eles cometidos, as omissões por parte do Estado, da sociedade, da família e a evolução do direito penal da criança e do adolescente, do Código Mello Mattos até o Estatuto da Criança e do Adolescente.

Carla Eugenia Caldas Barros e Luiz Manoel Andrade Meneses, utilizando os conceitos formulados por Giorgio Agamben, examinam o livro “Os corumbas”, escrito por Amando Fontes em 1933, que é considerado o primeiro romance operário brasileiro, por retratar o surgimento da indústria na cidade de Aracajú.

Daniela Ramos Marinho Gomes e Sandra Regina Vieira dos Santos abordam a necessidade de preservação das microempresas, especialmente em razão do tratamento a elas conferido pela Constituição de 1988. Para tanto, reconhecendo que a interpretação do Direito demanda a habilidade de ler o mundo sob diversas perspectivas, utilizam o clássico romance “Cem anos de solidão”, de Gabriel García Marquez, enfatizando a chegada da Companhia das Bananeiras em Macondo, para demonstrar a função social das microempresas no cenário brasileiro.

Luciana Pessoa Nunes Santos e Maria do Socorro Rodrigues Coêlho tratam a questão do suicídio nas obras de Nelson Rodrigues, propondo a aliança entre a visão poética trazida pela literatura e a ótica realista do Direito. Ao analisar dos contos “O inferno” e “Delicado” e refletir sobre suas implicações jurídicas, as autoras destacam os diálogos de vanguarda que as narrativas de Nelson Rodrigues mantêm com o Direito de Família, funcionando como um catalisador para a construção de novos paradigmas.

Maurício Pedroso Flores busca apontar caminhos para uma visão narrativista do Supremo Tribunal Federal. Considerando as transformações institucionais ocorridas na Corte, questiona acerca da possível contribuição que o campo de estudos sobre Direito e Literatura pode oferecer à jurisdição. Como alternativa possível, revisa algumas abordagens de Direito como Literatura – mais especificamente do Direito como Narrativa – e ilustra uma compreensão narrativista de dois temas enfrentados pelo STF: discussões sobre constitucionalidade e desenho institucional do Estado.

A segunda parte, voltada aos estudos em Direito e Cinema, abrange quatro artigos, que problematizam questões jurídicas, sociais, filosóficas e políticas a partir de filmes e documentários:

Igor Assagra Rodrigues Barbosa e Sergio Nojiri aproveitam o filme de ficção científica “Ela” (2013) para levantar diversos questionamentos filosóficos, científicos e jurídicos, especialmente no que diz respeito à inteligência artificial. Com base nos aportes Turing, Dennet e Searle, desenvolvem argumentos favoráveis e contrários à possibilidade da criação de máquinas que pensem e atuem como humanos. No campo do Direito, no qual também se verifica o grande avanço das novas tecnologias, a ausência da emoção ainda constitui um elemento indispensável para que programas possam executar atividades desempenhadas exclusivamente por seres humanos.

Silvana Beline Tavares e Adriana Andrade Miranda também recorrem ao Cinema para abordar a questão do estupro a partir da desconstrução do paradigma dominante que se percebe no campo jurídico. Com base na análise do discurso e nas categorias de gênero, as autoras problematizam a naturalização da violência contra as mulheres vítimas de violência sexual representada no filme “Acusados”, de 1988.

Ana Paula Meda e Renato Bernardi examinam, sob a perspectiva interdisciplinar entre Direito, Antropologia, Sociologia e Geografia, a constituição das cidades em sua relação com a propriedade. Partindo do documentário “Dandara: enquanto morar for um privilégio, ocupar é um direito”, os autores buscam demonstrar que os assentamentos irregulares são uma realidade constante nas cidades e que a disputa pela posse e propriedade da terra pode ser solucionada por meio da mediação.

Camila Parmezan Olmedo propõe um estudo de Direito e Cinema, enfocando a questão da maioridade penal, com base no filme “Pixote, a Lei do Mais Fraco”, de Hector Babenco – inspirado no romance “Infância dos mortos”, de José Louzeiro –, sobre o tratamento jurídico conferido às crianças e adolescentes. Em sua análise, compara a legislação brasileira da década de 80, antes da Constituição Cidadã e do Estatuto da Criança e do Adolescente, e a legislação atual, além de apresentar um breve estudo sobre a maioridade penal na América Latina.

A terceira parte é composta de três artigos, sendo um deles utiliza-se da música, outro discute a verdade e a obra de arte e o último aborda o sistema de financiamento da cultura:

Patrícia Cristina Vasques de Souza Gorisch e Lilian Muniz Bakhos, inspiradas nas letras da música de Cartola, analisam o relatório de violência contra pessoas LGBTI no Brasil por transfobia, publicado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos, referente ao período 2013/2014. Por meio das letras das canções “Disfarça e chora”, “Assim não dá”, “O mundo é um moinho” e “Brasil, terra adorada”, as autoras percorrem a via crucis da curta vida das transexuais e travestis, que dura em média apenas 35 anos.

Ataide José Mescolin Veloso, seguindo os passos da filosofia hermenêutica, discute a questão da verdade, deslocando-a dos pilares dicotômicos sobre os quais a Metafísica se alicerçou durante toda a sua trajetória, desde Platão até Nietzsche. Ao resgatar sua origem (aléthea), destaca que a experiência essencial da verdade se dá por força da desocultação, sendo, portanto, a obra de arte o campo no qual a verdade exsurge, não como representação do real, mas como combate entre o mundo e a terra.

Luciano Tonet e Jovina dÁvila Bordoni apresentam estudo comparativo entre o sistema de cultura nos federalismos dos Estados Unidos e do Brasil, apontando as contribuições que o modelo norte-americano pode oferecer ao brasileiro, a fim de que o financiamento privado, fundado no mecenato, possa ser corrigido e adequado à diretriz constitucional estabelecida pela EC nº 71/12. Os autores propõem um federalismo cultural cooperativo que, respeitando as diferenças e particularidades regionais, efetive os direitos culturais, sem a massificação, voltando-se à preservação da arte, memória e fluxo de saberes.

Como se vê, os trabalhos envolvem as mais diversas temáticas, perspectivas e formas de abordagem, o que revela o sucesso da primeira edição desse GT em um evento internacional do Conpedi e reforça ainda mais as inúmeras possibilidades que as interfaces entre Direito, Arte e Literatura oferecem à pesquisa jurídica.

Bom leitura!

Prof. Dr. André Karam Trindade - FG/BA

Prof. Dr. Rogério Luiz Nery da Silva - UNOESC

A OBRA DE ARTE E A VERDADE COMO QUESTÃO

THE WORK OF ART AND THE TRUTH AS A QUESTION

Ataide José Mescolin Veloso

Resumo

Seguindo os passos da hermenêutica de Martin Heidegger, este trabalho tem como objetivo estudar a questão da verdade, deslocando-a dos pilares dicotômicos sobre os quais a Metafísica se alicerçou durante toda a sua trajetória, desde Platão até Nietzsche. A verdade será reconduzida ao seu campo de origem: ao não-encobrimento de aléthea – a experiência essencial da verdade que foi dada aos gregos como força de desocultação. No pensamento de Heidegger, é na obra de arte que aléthea se dá ao homem de forma plena, não como representação do real, mas como o combate entre Mundo e Terra.

Palavras-chave: Verdade, Obra de arte, Questão, Hermenêutica

Abstract/Resumen/Résumé

Following the steps of Martin Heidegger’s hermeneutics, this work aims to study the question of truth, moving it from the dichotomous pillars on which metaphysics is founded throughout its trajectory, from Plato to Nietzsche. The truth will be brought back to its origin: the non-aléthea cloaking – the essential experience of truth that was given to the Greeks as an Unhiding force. According to Heidegger's point of view, aléthea offers itself fully to man through the work of art, not as a representation of reality, but as the fight between World and Earth.

Keywords/Palabras-claves/Mots-clés: Truth, Work of art, Question, Hermeneutics

1. INTRODUÇÃO

Na era em que a ciência tem procurado determinar não só o ser como a própria verdade do real, a obra de arte ainda mantém o seu vigor. A obra de arte é sempre originária e instauradora de mundo. Em todas as civilizações, sempre houve e haverá maneiras diferentes de se experienciar o real por meio de atividades artístico-sagradas. O canto, a dança, a execução musical através de instrumentos mágico-encantatórios e a encenação de rituais do sagrado são formas diversas de o homem aproximar-se do extraordinário da arte.

A obra de arte não representa nada: ela manifesta o real. É através dela que o real se torna real como apresentação. A tensão advinda da obra de arte é uma das formas de o real se manifestar em seu fulgor e se retrair em seu estranhamento e mistério. Surge, então, um desafio: abandonar os cômodos apaziguantes onde habitam as teorias e pensar a arte como questão. Esse é "um caminho que se refaz a cada interpretação e a cada resposta. A questão nunca pode se tornar objetiva ou subjetiva. Ela antecede a cada ser humano e, portanto, não pode ser apreendida pelo pensamento racional. A fim de aproximar-se da arte como questão, é imprescindível permitir que o exercício intelectual passe a ser uma experienciação de vida.

2. DESENVOLVIMENTO

O vocábulo "questão" origina-se do latim. Vem do verbo *quaerere*, cujo particípio é *quaestum*. Basicamente, ele pode assumir o significado de desejar, indagar, pensar e perguntar. Como a arte é um enigma, ela é constituída de questões. E é exatamente por isso que não pode ser explicada por meio de definições, classificações e conceitos. É necessário examinar a arte, desejá-la e indagá-la através da força do pensamento. Entregar-se aos conceitos é deixar que a resposta se sobreponha às questões. As respostas pensam que são capazes de resolver as questões por meio da exatidão e precisão do conhecimento. De fato, a maior parte dos conceitos nascem da lógica e da linguagem matemática. São eles que servem de suporte para determinadas metodologias presas a teorias: o método dedutivo, o indutivo e o experimental. Muito diferente disso, pensar a arte exige um outro tipo de abordagem: deixar-se envolver pela magnitude das questões:

> As questões não dependem do pensador. Não é ele que tem ou não tem as questões. As questões é que nos têm. Nós, cada um de nós é uma doação das questões. Elas constituem o que nos é próprio. Porém, para serem apropriadas exigem uma dura e assídua experienciação. A sua freqüentação cotidiana se torna uma verdadeira ascese de renúncia, onde a renúncia não tira, dá. Dá o quê? O que nos é próprio, o que somos. A doação da renúncia surge como um anunciar novamente (re-núncia) de modo originário, ou seja, nos envia ao destino, ao que nos é próprio. (CASTRO, 2005, p.14)

A obra de arte debruça-se sobre si própria; entretanto, apesar de refletir-se em si mesma, como revela um mundo, "faz ver de um modo novo nosso universo cotidiano".

(HAAR, 2000, p.6) Fundamentalmente, a obra de arte não visa à alusão de algo além dela mesma. Ela não se refere, conforme o pensamento de muitos, a um outro mundo. Ela apresenta referências próprias.

Na obra de arte, a verdade é posta em obra. O ser do ente tem a possibilidade de aceder ao seu brilho permanente. "A essência da arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade do ente" (HEIDEGGER, 1999, p.27) É possível concluir, portanto, que, na obra, não se faz presente uma reprodução do ente singular das coisas. Heidegger constata que o nosso questionamento a respeito da obra se encontra conturbado, uma vez que não estamos interessados em indagar a respeito do operar que se manifesta na obra. Esse tipo de redução é reforçado pela Estética, pois ela vê a obra de arte "sob o domínio da interpretação tradicional de todo o ente enquanto tal". (HEIDEGGER, 1999, p. 30) E a partir disso, tenta aproximar-se da obra através de algum tipo de paradigma, já que tudo deve se transformar em conceito para ser compreendido. *Ismos* e mais *ismos* ecoam na voz de teóricos e especialistas, que influenciados por modismos passam a enquadrar o ser humano conceitualmente. Como consequência desse olhar aprisionador, o operar da obra de arte se retrai, pois essa pretensão conceitual não permite a abertura para o aberto da arte.

A origem da obra de arte é a própria arte. E a arte passa a ser real na obra de arte. A obra abre o ser do ente, de uma maneira bem particular. De fato, nessa abertura ocorre o desocultar da verdade do ente. "Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra". (HEIDEGGER, 1999, p.30) A arte coloca em operação a verdade, num constante velar e desocultar. O acontecimento da verdade acha-se em obra dentro da própria obra.

Desde a Grécia Antiga, a questão da verdade tem ocupado lugar de destaque nas discussões filosóficas. Já na época de Platão, a filosofia estava preocupada com algumas questões que, de certa forma, já eram anteriores ao próprio pensamento platônico: O que a arte quer dizer? É ela capaz de ensinar uma verdade a respeito do mundo?

Em todos períodos da história, indagações semelhantes continuaram a preocupar os pensadores: Qual é de fato a medida? O homem? A razão? A arte? Nas tragédias gregas, autores como Sófocles colocaram em cena personagens que, acreditando no poder e no intelecto humanos, precipitam a sua ruína. É exatamente isso o que acontece em *Édipo Rei*, uma das mais conhecidas tragédias de Sófocles.

A fala inicial de Édipo já demonstra o seu elevado grau de auto-confiança. Apresenta-se como uma espécie de "salvador da *pólis*", uma vez que foi capaz de decifrar os enigmas da esfinge, os quais ameaçavam a cidade. O seu poder é reconhecido por todos os cidadãos de Tebas e até mesmo as palavras do sacerdote contribuem para a divinização de Édipo:

> ÉDIPO: (...) Não quis que outros me informassem da causa de vosso desgosto; eu próprio aqui venho, eu, o rei Édipo, a quem todos vós conheceis. (...) Quero prestar-vos todo o meu socorro, pois eu seria insensível à dor se não me condoesse de vossa angústia.
>
> O SACERDOTE: Édipo, tu que reinas em minha pátria, bem vês esta multidão prosternada diante dos altares de teu palácio. (...) Tu, que és o mais sábio dos homens, reanima esta infeliz cidade, e confirma tua glória! Esta nação, grata pelo serviço que já lhe prestaste, considera-te seu salvador. Salva de novo a cidade; restitui-nos a tranqüilidade, ó Édipo! (SÓFOCLES, 2000, p.13-15)

A força e a superioridade de Édipo também se fazem presentes em outros momentos da peça. Ora confirmadas pelo próprio Édipo, que se vangloria do seu poder, ora por outros personagens, que acabam por acelerar a própria queda do monarca:

> ÉDIPO: (...) Se alguém, por mero temor, deixar de indicar um amigo, ou de se denunciar, eis o que ordeno que faça, e o que ele deve saber de mim: que nenhum habitante deste reino, onde exerço poder soberano, receba esse indivíduo. Eu quero que seja para sempre maldito!
> (...)
> CREONTE: Ora, vejamos: tu desposaste minha irmã?
> ÈDIPO: È impossível responder negativamente e tal pergunta.
> CREONTE: E reinas tu neste país com ela, que partilha de teu poder supremo?
> ÉDIPO: Sim; e tudo o que ela deseja eu imediatamente executo. (SÓFOCLES, 2000, p.23 e 41)

Édipo se acha tão seguro de si que, diversas vezes, chega a abusar de sua autoridade. Nem mesmo a peste que assola Tebas consegue fazer com que enxergue o abismo em direção ao qual caminha. Para ele, a consolidação do poder e a força da razão são, na verdade, a medida de todas as coisas. Em uma das discussões com Creonte, Édipo afirma, com total segurança, que somente ele sabe o que lhe convém fazer. Declara, ainda, que a despeito das circunstâncias, todos devem sempre obedecer a ele. O abuso de poder de Édipo se manifesta, de maneira ainda mais intensa, no momento em que ele manda chamar o velho pastor de Laio. Édipo não se contém: ameaça o servo de vários modos, chegando até mesmo a apresentar requintes de crueldade. As súplicas do pobre pastor não o comovem nem um pouco:

> ÉDIPO: Pois se não responderes por bem, responderá à força!
> O SERVO: Eu te suplico — pelos deuses! —, não faças mal a um velho!
> ÈDIPO: Que um de vós lhe amarre imediatamente as mãos às costas!
> O SERVO: Que desgraçado que sou! Por que me fazes isso? Que queres tu saber?
> ÈDIPO: A criança de quem se trata, tu lhe entregaste?
> O SERVO: Sim! Melhor fora que nesse dia eu morresse!
> ÈDIPO: Pois é o que te acontecerá hoje, se não confessares a verdade!
> (SÓFOCLES, 2000, p.70-72)

Édipo fica cego exatamente por pensar que o homem é a medida de todas as coisas. Descobre, então, a existência de um outro poder, poder este que transcende os limites do homem, que se manifesta através do "operar" da obra de arte. Em relação a tal descoberta,

seria possível afirmar que Édipo se torna uma espécie de arquétipo de todo ser humano. É no momento em que o homem conclui que não existe uma relação dicotômica entre ele e a *physis*, mas sim uma relação de tensão de unidade como diferença.

É possível ver Édipo como o próprio ser humano como questão. Fazem-se presentes nele todas as questões com as quais o homem se acha envolvido. Édipo não escolhe as questões, elas é que o escolhem. "A concreticidade de sua realidade está no agir constante e ambíguo pelo qual busca o sentido do que ele é em meio ao enigma do real, do qual ele é participante indissolúvel." (CASTRO, 2005, p.22) Não há como Édipo escapar do seu destino. Ao tentar fugir do destino, mais ele o cumpre. A ambiguidade é uma característica inerente a todo agir essencial do homem: desejamos o destino e ao mesmo tempo não o desejamos.

Édipo encontra-se sempre entre o limiar do agir da sua própria vontade e o agir do saber da Moira. Édipo, assim como todo homem, encontram-se diante de dois enigmas essenciais: o que é o homem e o que é a verdade, enigmas estes apresentados pela esfinge. "A esfinge é o próprio real, o ser, no qual e pelo qual somos e não somos. O mito do homem para se realizar tem de enfrentar o mito da esfinge, ou seja, o mito do real, o mito do ser em seu sentido." (CASTRO, 2005, p.23)

Para os pensadores originários, a arte não estava ligada às noções de belo e de beleza, mas sim à *phýsis*. Os primeiros pensadores consideravam a arte próxima à *phýsis* porque o vigor existente em ambas possibilita o desabrochar e o permanecer. A *phýsis* era o nome do ser. "Nada escapava do seu domínio, nem mesmo os contrastes, uma vez que a *phýsis* era aquela unidade originária que congregava tanto aquilo que saía e brotava (movimento), quanto o que se retinha e permanecia (repouso)." (MICHELAZZO, 1999, p.29)

Os pensadores originários não separavam o real em dois grandes blocos: o sensível e o supra-sensível. A noção de unidade era algo intrínseco ao seu modo de pensar. A realidade se apresentava a eles de maneira extraordinária, como se fosse um caleidoscópio, ao mesmo tempo que se mostrava cheia de encantamentos e perigos por todos os lados. Esses pensadores buscavam chegar à unidade oculta no interior de cada contraste. "O fundo escuro da caverna e a claridade do sol na pradaria eram, para eles, formas ou manifestações de uma única realidade, porque procediam de uma mesma fonte." (MICHELAZZO, 1999, p.29)

Heráclito chegou a afirmar que um para ele valia mil. (ANAXIMANDRO *et alii*, 1999, p.71) Todo o seu pensamento é marcado pela preocupação com a unidade. "Auscultando não a mim mas ao Logos, é sábio concordar que tudo é um." (ANAXIMANDRO *et alii*, 1999, p.71) Heráclito faz referência ao poeta Hesíodo, considerado como o mestre de quase todos, para o qual não havia distinção entre dia e noite (uma forma de enfatizar a unidade). Uma imagem frequentemente evocada por Heráclito é a

do círculo, pois este é capaz de reunir princípio e fim na sua circunferência. Em todas as direções (para cima e para baixo), o caminho é um e o mesmo.

Heráclito via também no fogo um elemento essencial, o qual possibilita a síntese de extremos. Ao sobrevir o fogo, todas as coisas serão distintas e reunidas. A importância atribuída ao fogo é tão grande que este chega a ser comparado ao ouro. “Pelo fogo tudo se troca e por tudo, o fogo; como pelo ouro, as mercadorias e pelas mercadorias, o ouro.” (ANAXIMANDRO *et alii*, 1999, p.87) A investigação e o pensamento eram, de fato, pontos centrais para Heráclito e os outros pensadores. É enfatizada a necessidade de que os homens sejam amantes da sabedoria, o que certamente os levará à investigação de muitas coisas.

Para os pensadores originários, “pensar não era uma atividade ou faculdade em si, mas profundamente imbricada com aquilo que se apresenta, que brota”. (MICHELAZZO, 1999, p.30). Portanto, o pensar estava intimamente ligado à própria *phýsis*. Mesmo a reflexão livre sobre qualquer coisa não é constituída por uma completa independência daquilo que se manifesta; muito pelo contrário, mantém com ele uma conexão íntima. Todos sempre seguem de maneira reflexiva o que lhes foi apresentado.

Em Heráclito, a unidade originária entre ser e pensar é bastante evidente. “Pensar é a maior coragem, e a sabedoria, acolher a verdade e fazer com que se ausculte ao longo do vigor.” (ANAXIMANDRO *et alii*, 1999, p.89) Heráclito declara que é possível a todos os homens conhecerem-se a si próprios, conhecimento este tido como inseparável do pensar. Na verdade, “pensar reúne tudo”. (p. 89)

Os pensadores originários diferem dos assim chamados “filósofos”, pois “o destino histórico de seu pensamento não provém da objetividade dos conhecimentos mas do vigor do pensamento”. (LEÃO, 1991, p. 81) O pensamento dos primeiros pensadores gregos não deve ser pensado, empregando-se apenas os recursos da ciência e da filosofia. Ao interpretar um pensamento, se alguém se atém apenas aos textos, limitando-se ao sentido objetivo, certamente demolirá aquilo que sustenta o vigor desse pensamento. (p. 80)

A partir de Platão, a obra de arte começa a passar por um processo de rebaixamento e condenação. Para ele, a arte encontra-se no nível mais baixo das atividades e realizações. A obra de arte é tida como um produto grosseiro, enganador e altamente prejudicial. Não é de se admirar que o artista para ele seja um indivíduo inocente e ingênuo.

A depreciação ontológica da obra de arte é levada a cabo por Platão no décimo livro de *A República*. A fim de que se tenha uma cidade realmente perfeita, Platão propõe que não se aceite a “poesia de caráter mimético”. Para ele, todas as obras dessa espécie “afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiveram como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza.” (PLATÃO, 2000, p.293)

É através da noção de *mimesis* que se desenvolve a condenação da obra de arte. A arte é vista por Platão como algo que se encontra distante da verdade, pois é um tipo de imitação, uma aparência da própria aparência. Homero, o principal responsável pela *paidéia* grega até então, passa a ser vítima de vários ataques, já que, para Platão, a poesia se acha no terceiro nível de distanciamento em relação à verdade. O poder de influência para o bem de Homero é colocado em cheque:

> "Meu caro Homero, se, relativamente à virtude, não estás afastado três pontos da verdade, nem és um fazedor de imagens, a quem definimos como um imitador, mas estás afastado apenas dois, e se foste capaz de conhecer quais são as atividades que tornam os homens melhores ou piores, na vida particular ou pública, diz-nos que cidade foi, graças a ti, melhor administrada, como sucedeu com a Lacedemônia, graças a Licurgo, e com muitas outras cidades, grandes e pequenas, devido a muitos outros? Que Estado te aponta como um bom legislador que veio em seu auxílio? A Itália e a Sicília indicam Carondas, e nós, Sólon. E a ti, quem?" (PLATÃO, 2000, p.298)

No pensamento de Platão, a imitação poética não está baseada em conhecimento algum. "Os poetas não sabem do que falam. Seriam incapazes de explicar o que eles imitam." (HAAR, 2000, p.20) Dessa forma, Platão afirma que, mesmo Homero falando sobre a educação dos cidadãos e a administração das cidades, se lhe perguntarmos sobre as técnicas envolvidas nessas atividades, ele não saberá informar os princípios que as regem. Os poetas são apresentados como indivíduos ignorantes:

> Logo, quanto a estas questões, estamos, ao que parece, suficientemente de acordo: que o imitador não tem conhecimentos que valham nada sobre aquilo que imita, mas que a imitação é uma brincadeira sem seriedade; e os que se aventuram à poesia trágica, em versos iâmbicos ou épicos, são todos eles imitadores, quanto se pode ser. (PLATÃO, 2000, p.301)

A partir dessa maneira de pensar, a arte é, então, excluída da *pólis*; e os poetas, expulsos, pois ambos se mostram destituídos da capacidade de enriquecimento tanto da prática, quanto da teoria. De acordo com Platão, a arte está associada à infantilidade do homem. A imitação não passa de um jogo infantil, sem seriedade alguma. "A tragédia, que nos faz ter prazer com o espetáculo da desgraça, enfraquece o elemento racional que há em nós; ela não nos ensina a permanecermos calmos e corajosos diante da infelicidade que nos atinge." (HAAR, 2000, p. 20) O que a arte trágica, de fato, ensina é a imoralidade, além de crimes e paixões. "Esta condenação moral da arte pesou mais severamente na tradição que sua condenação como ignorância e fabricação de ilusões." (HAAR, 2000, p.21)

A metafísica, o fundamento no qual está edificado todo o pensamento do Ocidente, procurou, nos diversos momentos de sua história, sempre representar o homem pelo esquecimento do Ser. Dentro dessa maneira de pensar, a arte é tida como uma atividade inferior, de segunda categoria. Heidegger, no assim chamado "Segundo Momento" de seu

pensamento filosófico, procura superar a metafísica através de um movimento regressivo, "mostrando que o esquecimento em vigor na metafísica provém de uma iluminação originária da Verdade do Ser, que é a figura *epocal* da vicissitude histórica, instaurada no princípio da existência grega". (LEÃO, 1991, p.119)

A criação artística é vista por Heidegger como o eco de um combate originário, no qual é disputada a partilha entre o que é descoberto e aquilo que se encontra velado. A verdade da obra "advém como o combate entre clareira e ocultação, na reciprocidade adversa entre mundo e terra". (HEIDEGGER, 1999, p.50) A obra de arte não pode ser vista como uma fabricação arbitrária ou uma mera ficção. "Ela só é uma obra porque nela aparece a relação mundo-terra, clarão-recolhimento (manifesto-oculto), relação que constitui a essência da verdade". (HAAR, 2000, p.88) A verdade existente na obra de arte não é decorrência do fato de ela imitar uma determinada realidade exterior ou mesmo uma dimensão interior, mas sim porque ela encarna em um ente a relação de desocultamento.

A obra de arte realiza um combate ao instituir um mundo e produzir uma terra. A obra é a própria instigação desse combate, o qual ocorre não a fim de que ela esmague o combate e o aplane, num acordo tácito, mas sim para que o combate se fortaleça, ou seja, que o combate mostre todo o seu vigor como combate. O ser-obra da obra se constrói a partir da disputa do combate entre mundo e terra. É na intimidade que o combate atinge o apogeu e é nessa disputa que se dá a unidade da obra.

A disputa do combate é *Sammlung*, recolecção definitiva e superada da mobilidade da obra. A quietação da obra chega à sua essência na intimidade do combate, descansando em si própria. A obra está em obra, está a operar a verdade, velando e des-velando. Somente é possível ter acesso ao que está em obra na obra a partir do repouso da obra.

A constituição de um mundo e de uma terra encontra-se no ser-obra da obra. Existe entre esses dois traços uma relação de co-pertença: ambos se pertencem na unidade do ser-obra. Tal unidade é percebida no momento em que dirigimos a nossa mente para o *Insichstehen*,o estar-em-si da obra. É aí que nos voltamos para a quietação fechada do repouso em si.

Terra é o lugar para onde a obra se retira e o que ela faz ressair quando se retira. Ela é *das Hervorkommend-Bergende*, o que ressai e ao mesmo tempo oferece guarida. A terra é incansável e aí está por nada. É sobre a terra que o homem histórico inaugura o seu habitar no mundo. A obra produz terra à proporção que instala um mundo. A obra impulsiona a terra para a abertura de um mundo e é lá que ela permanece. A obra permite que a terra seja feita terra. (HEIDEGGER, 1999, p.36)

A terra somente se revela quando é revestida de ocultamento. Assim, ela despedaça todo esforço de intromissão nela. Ela chega a esfacelar toda impertinência calculadora. Só é possível ter acesso à abertura iluminada da terra se ela for salvaguardada como aquela que é *unerschliessbar*, a insondável, que se afasta diante da exploração desmedida, a que permanece fechada. Na totalidade da terra, todas as coisas se ligam numa harmonia recíproca. Em sua essência, a terra é *Sich-Verschliessende*, a que fecha em si própria.

Produzir a terra é exatamente conduzi-la à sua abertura como o que fecha em si mesma. Tal produção é *Herstellung*, a qual permite que a obra se realize , retirando-se da terra. Não se deve aproximar do fechado da terra no rigor da uniformidade, mas sim lançando mão de uma inesgotável plenitude de formas simples. Por exemplo, o pintor emprega a tinta na criação de um quadro, contudo não permite que a cor se desgaste; ao invés disso, ela adquire brilho e luz. Da mesma maneira, o poeta faz uso da palavra, mas não a desgasta como o fazem aqueles que escrevem habitualmente. Ele recupera o vigor originário da palavra, explorando toda a sua força de ambigüidade, pois toda poesia é por excelência ambígua. Melhor dizendo, o poeta permite que a palavra permaneça verdadeiramente uma palavra.

A terra abre a clareira daquilo sobre o qual o homem funda o seu habitar. Terra não é apenas uma massa de matéria ou a imagem meramente astronômica de um planeta. A terra é *bergen*, onde o erguer reúne aquilo que se ergue, e é nesse erguer que a terra se firma como o que dá guarida.

Um templo grego não imita nada. Ele se ergue nos vales e a construção encerra a forma do deus. O deus se faz presente no templo graças ao próprio templo. O aproximar-se do deus é o que demarca o ambiente como sagrado; entretanto, o templo não se esvai na indefinição. É o templo como obra que agrega e arrasta para junto de si as vias em sua unidade. É nesse congregar que o homem percebe o delineamento do seu destino — vitória e derrota, nascimento e morte, infelicidade e prosperidade se constroem como sentido. A amplitude resultante da abertura de relações é que constitui o mundo de um povo histórico. É somente a partir do mundo que ele regressa a si próprio a fim de cumprir o que lhe é destinado.

O edifício se encontra firme sobre o chão, chegando a resistir a toda tormenta que se aproxima dele. É o brilho que advém da sua pedra que coloca em destaque o fulgor do dia e a escuridão da noite. O templo como obra permite a abertura de um mundo e, simultaneamente, o reconduz à terra que, a partir daí, se faz notar como *heimatlich Grund*, o solo pátrio.

Em seu estar-aí, o templo apresenta aos homens uma visão de si mesmos, que se manterá aberta se a obra permanecer como obra e o deus não se afastar dela. Movimento idêntico ocorre com a obra da linguagem. Numa tragédia grega, por exemplo, é travada uma

batalha entre os antigos deuses e os novos. Nada é apresentado ou representado. No momento em que a obra da linguagem emerge no dizer de um povo, ela não visa simplesmente a discorrer sobre tal luta, mas sim a revigorar o dizer de um povo, permitindo que cada palavra essencial abrace a luta e proponha uma decisão entre o que é ou não sagrado.

A instalação de uma obra (*Aufstellen*) ocorre quando ela se acomoda numa coleção. *Aufstellen* diverge, todavia, de *Erstellung*, que seria a instalação no sentido de erguer uma estátua ou uma obra arquitetônica. *Aufstellen* tem como significado erigir no sentido de glorificar, de consagrar. Instalar, aqui, não diz respeito simplesmente a colocar. Consagrar significa abrir o sagrado como sagrado, invocando o deus através do aberto do seu advento.

A glorificação como reverência à onipotência do deus participa da consagração obra. É o respeito à dignidade e ao esplendor da divindade. Convém destacar que dignidade e esplendor não são propriedades do deus; muito pelo contrário, o advento do deus se dá na dignidade e no esplendor.

É no reflexo desse esplendor que brilha o mundo. A obra abre um mundo e o sustenta em uma permanência que domina. A manifestação da obra é um erigir que consagra e ao mesmo tempo glorifica. Erigir significa permitir a abertura do justo em relação à medida que o essencial é. O ser-obra da obra requer a glorificação. A obra no seu ser-obra é instaladora. Ser obra implica automaticamente uma instalação de mundo.

Mundo não é simplesmente a reunião das coisas que existem e nem muito menos uma moldura imaginada e representada em acréscimo ao que já existe. O mundo mundifica: ele se põe além do que é palpável e apreensível. O mundo não é um objeto que se encontra diante de nós e que pode ser apreendido:

> O mundo é o sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser. Onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica. A pedra é destituída de mundo. A planta e o animal também não têm qualquer mundo, mas pertencem à aglomeração velada de uma ambiência, em que se encontram inseridos. Pelo contrário, a camponesa tem um mundo, porque se mantém na abertura do ente. (HEIDEGGER, 1999, p. 35)

A amplidão a partir da qual se percebem os atos de bondade dos deuses é apresentada ou recusada no mundificar. A obra como obra permite a abertura do espaço para a amplidão. Abrir espaço significa libertar o livre do aberto e constituir este espaço do livre no grupo de traços que lhe pertencem. A obra como obra instala um mundo e mantém o aberto em sua abertura. Tal instituição de mundo se dá a partir do erigir do mundo.

O mundo é aberto da abertura dos diversos caminhos das decisões de um povo histórico. A terra é o que ressai no vazio e se recolhe freqüentemente, oferecendo guarida. É

impossível apaziguar o conflito entre o mundo e a terra. Um diverge do outro; entretanto, não podem ser separados.

O mundo instala-se na terra e a terra emerge através do mundo. A relação entre eles, todavia, não desemboca na unidade vazia da antítese. No seu repousar, o mundo anseia por sobrepujar a terra — na sua abertura, ele não permite que coisa alguma se mantenha fechada. Como aquela que recolhe e oferece guarida, a terra procura conter o mundo.

O combate no qual a terra e o mundo se encontram envolvidos é *Streit*, cuja essência geralmente é confundida com a disputa e a discórdia, numa associação quase que imediata com a destruição ou a perturbação. No combate essencial entre mundo e terra, os que participam do combate são conduzidos à afirmação das suas essências. No combate, cada um tem a preocupação de conduzir o outro para além de si mesmo. É dessa forma que o combate passa a ser mais combativo e o que é autenticamente.

Na obra, a verdade está a operar. Em toda a trajetória da metafísica, a idéia de verdade foi sempre associada à justeza de uma proposição, como se aquilo que é verdadeiro pudesse ser expresso por meio de um enunciado. Ou então, o verdadeiro é visto como oposição do que é falso, como é o caso do ouro falso. Verdadeiro é usado como sinônimo de autêntico, como aquilo que encontra uma correspondência no real e o real é o que na verdade é. Habitualmente, a verdade é vista como um ponto de convergência para o qual se dirige tudo que é verdadeiro. Para muitos, a essência da verdade está ligada a um conceito universal e genérico que representa o uno. Tal essência indiferente é, entretanto, a essência inessencial. A essência de alguma coisa consiste naquilo que o ente na verdade é. Só se consegue chegar a uma definição de essência verdadeira a partir da verdade do seu ser.

A verdade deve ser pensada partir da essência daquilo que é verdadeiro. É a desocultação do ente, *Unverborgenheit*, para os gregos, *alétheia*. Em sua essência, a verdade é não-verdade. Ela se encontra em um combate constante. A verdade é *Lichtung*, clareira, é um desvelamento que está a ocorrer. “Mas essa clareira do desvelamento do ente não é cena uniformemente aberta: o desvelamento só é em relação preservada com o velamento.” (DUBOIS, 2004, p.172 e 173)

O combate entre terra e mundo não é *Riss*, um rasgão de um abismo. O combate é a intimidade que resulta da reciprocidade dos próprios combatentes, os quais são conduzidos pelo rasgão à sua unidade original a partir de um fundo único. O combate não só é *Grundriss*, um risco fundamental, mas também *Auf-riss*, um traçado que esboça os traços fundamentais do desocultar da clareira do ente. Tal rasgão conduz a contrariedade da medida e do limite a *Umriss*, contorno único que não permite que haja uma ruptura entre os adversários.

Somente é instituída a verdade como combate em um ente se o combate neste ente for aberto, de modo que ele mesmo é conduzido ao rasgão. O rasgão é *Gefüge*, a união de diâmetro e de contorno, de traçado e risco fundamental. Na obra de arte, a verdade se instala no ente, de maneira que ele mesmo passa a ocupar o aberto da verdade. Só ocorrerá esta ocupação se o rasgão se entregar ao que se fecha, àquilo que assoma no aberto.

O combate que é conduzido ao rasgão é colocado novamente na terra e, assim, ele é fixado. O ser-criado da obra é o ser estabelecido na *Gestalt*: ela é a forma, a juntura na qual o rasgão está disposto. Forma, aqui, refere-se à *Stellen*, que é o estatuir, e também à *Ge-stell*, que é, na verdade, o conjunto de tudo aquilo que estatui. É desse modo que a obra se apresenta à medida que é instalada e produz.

Faz-se necessário deixar que a obra seja uma obra, o que se denomina a salvaguarda da obra (*Bewahrung*). Aquilo que é criado não tem a possibilidade de tornar-se ser a menos que seja salvaguardado. A salvaguarda da obra é *Innestehen*, a instância na abertura do ente que ocorre na obra:

> A salvaguarda da obra é a sóbria persistência no abismo de intranqüilidade da verdade que acontece na obra. (...) A salvaguarda da obra não isola os homens nas suas vivências, mas fá-los antes entrar na pertença à verdade que acontece na obra, e funda assim o ser-com-e-para-os-outros (*das Für und Miteinandersein)*, como exposição (*Ausstehen*) histórica do ser-aí a partir da sua resolução com a desocultação. Em absoluto, o saber no modo da salvaguarda nada tem a ver com aquele conhecimento do erudito que saboreia o aspecto formal da obra, as suas qualidades e encantos. Saber, enquanto ter-visto, é um ser-decidido; é instância no combate que a obra dispõe no rasgão. (HEIDEGGER, 1999, p. 54 e 55)

A arte é a salvaguarda criadora da verdade na obra. A essência da arte é o pôr-em-obra da verdade. Pôr-em-obra significa colocar em andamento, permitir que o ser-obra aconteça. Sendo assim, é possível afirmar que a arte é um devir e um acontecer da verdade, que jamais pode ser vista a partir do que é meramente habitual. O aberto da abertura e a clareira do ente apenas ocorrem quando a abertura que se origina da dejecção é projetada. A respeito da verdade da obra de arte, Heidegger escreve:

> Na obra está em obra o acontecer da verdade. Podemos caracterizar a criação como o deixar-emergir (*das Hervorgehenlassen*) num produto (*das Hervorgebrachtes*). O tornar-se-obra da obra (das Werkwerden) é um modo do passar-a-ser e de acontecer da verdade. Na essência desta reside tudo. (...) A verdade é não-verdade, na medida em que lhe pertence o domínio de proveniência do ainda-não-(des)-ocultado, no sentido da ocultação. A verdade advém, como tal, na oposição entre clareira e dupla ocultação. (...) A verdade só acontece de modo que ela se institui por si própria no combate e no espaço de jogo que se abrem. Porque a verdade é a reciprocidade adversa entre clareira e ocultação. (HEIDEGGER, 1999, p.48)

E ainda:

> A instituição da verdade na obra é a produção de um tal ente que não era antes e não voltará a passar a ser depois. A produção (Hervorbringung) instala de tal maneira este ente no aberto que o que se intenta produzir clareia originalmente a abertura do aberto em que ressai (hervorkommt). Onde a produção traz expressamente a abertura do ente, a verdade, aí o produzido é uma obra. Uma tal produção é o criar (Schaffen). Como tal trazer, ele é antes um receber e um tirar (Entnehmen) no interior da relação com a desocultação. (HEIDEGGER, 1999, p.50)

A arte é histórica e é como história que ela é a salvaguarda criadora da verdade na obra. A palavra "história", aqui, não aponta simplesmente para o desdobrar dos acontecimentos. É a historiografia que se volta para a narração e descrição dos fatos que se desenrolam. História é o acordar de um povo diante da sua tarefa, como inserção no que lhe é oferecido. É produzido um choque na história no momento em que a arte acontece: há um princípio e a história começa ou recomeça novamente.

Como força instauradora, a arte é essencialmente histórica, o que não significa apenas que ela possui uma história, no sentido de acontecer dentro de uma seqüência cronológica, juntamente com outros fenômenos e transformações. A arte é histórica porque funda a própria história. Assim, faz que surja a verdade na obra, que é a verdade do ente. A origem da obra de arte e da verdade histórica de um povo é a própria arte.

A experiência essencial da verdade foi dada aos gregos como força de desocultação. O termo grego que designa essa experiência é *alétheia*, que a indica como não-encobrimento. Os gregos tiveram acesso ao esquecimento como uma força numinosa de ocultação e não como um fato psicológico. A palavra *alétheia* é melhor traduzida como des-ocultação ou não-esquecimento, o que evita que a experiência originária dos gregos seja confundida com o conceito fechado que a palavra "verdade" tem assumido. As revelações as quais as Musas permitem que se ouçam são, na verdade, des-velações. Por meio delas, seres e fatos se afastam do reino do esquecimento e os funda como manifestação. Na maviosa voz das Musas é que a Memória recolhe o que brilha no momento em que é nomeado, é o não-ausente; entretanto, cabe lembrar que as Musas foram geradas pela Memória também como esquecimento:

> O próprio ser das Musas geradas e nascidas da Memória as constitui como força de esquecimento e de memória, com o poder entre presença e ausência, entre a luz da nomeação e a noite do oblívio. Porque as Musas são o Canto e o Canto é a Presença como a numinosa força da parusia: este é o reino da Memória, Deusa da antiguidade venerável, que surge da proximidade das Origens Mundificantes, nascida do Céu e da Terra. (TORRANO, 1995, p.26)

Hesíodo experimenta a linguagem como força numinosa e ele a nomeia como Musas; portanto, a linguagem é filha das Musas, poder que traz à Presença as coisas passadas ou futuras. Ser significa dar-se como aparição, como *alethéa* e é através das Musas, poderes originários da Memória, que a aparição se dá. É na linguagem que se manifesta não só o ser-

aparição, mas também o simulacro, as mentiras. Na linguagem se mostram a aparição e o esquecimento. O ser-aparição é a função das Musas. O ser se dá na linguagem porque a linguagem é a própria força da nomeação. Na poesia hesiódica, as Musas cantam as aparições sempre que se mostram presentes como força numinosa das palavras cantadas. Sendo vivenciada como forças numinosas múltiplas, a linguagem concede para o homem uma abertura para todas as relações que o circundam.

Como poderes originários da Memória, as Musas mantêm o domínio do ser. Filhas da Memória, elas são capazes de revelar, como *alethéa*, ou de impor o esquecimento, como *lesmosyne*. Tal poder de decisão é, de fato, a origem de todo poder. Assim é o poder que configura o mundo: em cada momento, são configuradas diferentes possibilidades de existência ao homem.

As Musas são filhas de Memória e de Zeus, que expressa o exercício supremo do poder. No panteão de Hesíodo, todo o poder se centra na figura de Zeus. As Musas cantam as façanhas e as habilidades de Zeus como guerreiro. Zeus é o soberano divino, aquele que distribui todas as honrarias e mantém a ordem e a justiça. Todo exercício do poder e toda realeza nascem de Zeus. Na *Teogonia*, existe uma lei que determina que a descendência de uma Divindade é sempre o ser próprio do genitor — o ser profundo dos pais é manifestado na natureza dos filhos. (TORRANO, 1995, p. 31)

O nascimento das Musas ocorre de acordo com com a sua natureza e locais de suas epifanias. O enlace entre o pai Crônida e a mãe Memória é realizado em Eleutera, lugar em que pastores e cantores cultuavam Memória como rainha. As Musas nascem em Piéria, vilarejo situado perto do Olimpo. As Musas também provêm de uma outra divindade originária: elas são bisnetas da Terra, sede de todos os seres. As Musas são o próprio fundamento do Ser.

No festejar fecundo que exalta a vida, as Musas são acompanhadas pelas Graças, suas meio-irmãs, filhas de Zeus e Eurínome. As Musas dançam e cantam o poder de Zeus, através do qual ele obtém a vitória sobre seus predecessores e conquista o perfeito equilíbrio do mundo. A canção de Hesíodo é o próprio cantar das Musas, o qual glorifica a presença de Zeus.

As Musas habitam o palácio do Olimpo e o sustentam por meio do seu canto. Elas mantêm o palácio como presentificação do poderio de Zeus, permitindo que ele passe ao reino do não-esquecimento. De fato, as Musas são uma explicitação do próprio ser de Zeus. Elas têm a função de prolongar o ser da suprema soberania, pois são elas mesmas as responsáveis por sustentar o exercício da realeza dos homens.

Surge, assim, a intersecção entre o canto e a realeza, que é realçada pela musa *Kalliópe* (a Belavoz). Inspirados pelas Musas, os reis eram capazes de preservar as *díkai* — fórmulas não-escritas que regulavam o comportamento na sociedade. Além disso, esses nobres tinham o poder de apaziguar conflitos através da sábia aplicação de fórmulas. Destarte, a fim de resguardar as *díkai*, os reis necessitavam do patrocínio de Memória. A força de Zeus também se fazia necessária na aplicação de cada lei, sem deixar de mencionar a interferência das Musas que cuidavam para a aplicação se desse de maneira eficiente.

A partir dessas considerações, é possível estabelecer um paralelo entre reis e cantores. Primeiramente, seguindo o canto e en-canto de Memória, ambos são habilitados a fazer uso da palavra de maneira eficiente. Sob o cuidado das Musas, cantores e reis, no intuito de se especializar no uso da palavra, começam o seu preparo desde muito cedo. A autoridade que ambos possuem se fundamenta no poder de sedução exercido através da palavra. Ao utilizar a palavra, ambos passam a exercer influência sobre o destino e a ordem do mundo. É o vigor da palavra que se manifesta em toda a sua plenitude: o próprio destino dos homens é influenciado por ela.

Memória é a quinta união de Zeus. Observando a lista de esposas de Zeus, Memória aparece entre Deméter e Leto. Semelhante a Deméter, Memória tem a função de garantir que as forças que se situam entre o invisível e o visível circulem naturalmente. É Memória que decide entre o ocultamento do oblívio e a luz da Presença. Assim como Leto, que é mãe das criaturas mais belas do Céu, Memória encontra o exercício de sua função na luminosidade mais intensa.

É com a sua quinta união que Zeus atinge a plenitude da luminosidade desveladora, passando a ser a vigência da verdade mais vigorosa — a negação do esquecimento através da qual o Não-Ser se manifesta. Zeus se compraz em ouvir o canto das Musas ao nomear os seres presentes, passados e futuros.

> Longe de se esgotar em sua acepção psicológica, Memória é uma Potência Cósmica, que nasce da cópula do Céu e da Terra, esses Fundamentos inabaláveis dos Deuses e de Tudo, assim como deles é que nascem a Visão (*Théia*), a Fluência (*Rhéia*), a Luminosidade *(Phoíbe*) e Instauradora-Nutriz (*Téthys*). (TORRANO 1995, p.70)

Memória é capaz de manter os seres à luz da Presença enquanto eles se mostram como *alétheia*, o não-esquecimento. As forças do canto são geradas por Zeus: elas têm a função não só de nomear, como também de deixar ser encoberto pelo não-ser aquilo que não exige a luz da Presença. Memória é filha da Terra e do Céu, fundamentos presentes em si próprios eternamente; portanto, é possível afirmar que ela se encontra na origem de todos os entes e fatos com os quais a totalidade cósmica é configurada. Essa totalidade é composta de "uma simultânea sucessão de momentos imóveis, um conjunto de séries a cruzarem-se de

mo(vi)mentos de inextinguíveis esplendores, — esplendores que as trevas obliviais do Não-Ser não encobrem porque são o próprio ser divino". (TORRANO, 1995, p.72) Estes Memória recolhe a partir do momento que são nomeados pelos nomes-numes que se originam das Musas.

Na cosmovisão de Hesíodo, "o Mundo existe porque foi criado pelos deuses" (ELIADE, 1999, p.135) e a própria existência do mundo tem algum significado: "o Mundo não é mudo nem opaco, não é uma coisa inerte, sem objetivo e sem significado". Para Hesíodo, "o mundo é um conjunto não-enumerável de teofanias, séries sucessivas e simultâneas de presenças divinas. Cada presença é um pólo de forças e de atributos, que instaura e determina a área temporal-espacial de sua manifestação." (TORRANO, 2001, p.51) Tal presença do Deus instaura a si mesma e funda o tempo e o espaço absoluto. Em cada caso, surge um Deus e o tempo e o espaço em que esse Deus existe passam a existir. O Deus se manifesta historicamente ao povo e assim se dá a sua vida:

> Não há um tempo e espaço que existissem antes de esse Deus existir e que ele viesse ocupar: a presença do Deus é a força suprema e original, originadora de si mesma e de tudo o que a ele concerne. O Deus não é senão a sua superabundante presença e está todo ele presente em todas as suas manifestações, já que presença não é senão manifestação, negação do esquecimento, verdade, *a-létheia*. (TORRANO, 2001, p.51)

O conceito que o homem constrói a respeito de Deus ou de seus Deuses é transmitido pela cultura: não é inerente a uma natureza humana; portanto, diversas atribuições que o homem entende hoje como sendo pertencentes à sua esfera, na Grécia Arcaica, eram vistas como privilégios dos Deuses. Por outro lado, o que os cristãos modernos atribuem ao Divino, os gregos arcaicos o compartilhavam com os seus Deuses.

Na concepção de Hesíodo, o mundo não é uma materialidade que se funda em uma essência homogênea, que subsiste por si própria. Não é possível encontrar no cosmos uma homogeneidade em relação aos fenômenos; ou seja, não se pode regular e estruturar o universo por leis constantes e intrínsecas. É a ciência moderna a responsável por passar esse tipo de crença.

O deus grego é conhecido pela sua *timé*: o domínio pertencente a um deus no sentido espacial e temporal e no âmbito das suas atribuições (grupo de funções relativas a ele). Transgredir o domínio de um Deus significa ofender a sua *timé*.

Em outras palavras, qualquer transgressão à esfera de atuação divina representa um enfraquecimento de seus poderes, uma diminuição de seu próprio Ser. A Divindade é vista como ciumenta: apropriar-se da *timé* de um Deus é extrair uma parte do seu Ser. É possível configurar o Panteão grego a partir de uma oposição de domínios recíproca (*timaí* divinas ou

presenças numinosas). É uma constante tensão de forças que são capazes de determinar a si próprias, encontrando, assim, a sua maneira de se expressar. Cada Deus tem o cuidado de vigiar atentamente a sua *timé*, daí o surgimento de um conflito tenso.

No início da *Teogonia* de Hesíodo, o poeta invoca as Musas não só como parte do processo poético, mas também como fundamento e origem de toda a revelação. O nome das Musas são as próprias Musas e estas são o canto com o seu poder encantatório. O sentido e força do canto não são resultados da voz ou do potencial artístico do cantor. É somente com a presença das Musas que o canto irrompe e é manifestado. Em sua *Teogonia*, Hesíodo mostra que as Musas têm o divino monte Hélicon. Ora, o verbo grego que é empregado no poema com o valor de "têm" é *ékhousin*, que tanto pode significar ter-ocupar-habitar, como também ter-manter-suster. Pelo fato de as deusas habitarem o monte, elas procuram conservar a sacralidade e a grandeza de que ele se reveste. A sacralidade do Hélicon somente se dá em sua imponência pela presença numinosa das Musas. Estando presentes, elas são um poder de presença e de presentificação. Ao dançar em volta da fonte violácia e do altar de Zeus, as Musas colocam em prática um ritual de magia simpatética que o pensamento mítico vê como uma maneira de garantir a eternidade do fluxo da fonte.

É necessário que os nomes das Musas sejam pronunciados para que estas se revelem como força numinosa, permitindo, assim, que o canto se desenvolva em toda a sua plenitude. As Musas são, na verdade, "o princípio do canto, tanto no sentido inaugural como no dirigente-constitutivo (da *arkhé*)". (TORRANO, 2001, p.51) A palavra cantada é indissociável da memória. É a memória a responsável por fazer o poeta lembrar-se dos fatos do passado de um povo. No momento em que o poeta é possuído pelas Musas, ele se alimenta do conhecimento de *Mnemosyne*: todo o vigor da sabedoria expressa pelas genealogias é estendido ao poeta. O passado que se desvela não é simplesmente um tempo anterior ao presente, mas sim a sua fonte. Dirigindo-se a ele, a rememoração busca atingir o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta do original, do momento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. (VERNANT *apud* ELIADE, 1972, p.108)

A presença das Musas torna-se indispensável no início do processo de criação poética. O culto da memória entre os *aedos* e a importância que ela possuía no pensamento poético "não podem ser compreendidos se se desprezar o fato de que, do século XII ao século IX, a civilização grega fundava-se não sobre a escrita, mas sobre as tradições orais. (DETIENNE, 1998, p.16)

É por meio da memória que o poeta consegue decifrar o indecifrável, ver o invisível. "Graças à memória primordial que ele é capaz de recuperar, o poeta inspirado pelas Musas

tem acesso às realidades originais. Essas realidades manifestaram-se nos Tempos míticos do princípio e constituem o fundamento deste Mundo". (ELIADE, 1972, p.108) Mediante uma visão pessoal dos acontecimentos que busca resgatar, consegue o poeta entrar em contato com o outro mundo, podendo regressar ao universo dos mortais a fim de apresentar a eles a realidade primordial através do canto. Além de atuar por meio da rememoração, da lembrança, *Mnemosyne* é responsável por produzir o esquecimento. Ao adentrar o mundo das divindades, o *aedo* foge da sua condição de simples mortal e lhe é concedido o privilégio de conhecer o tempo *áion* dos deuses. (GARCIA-ROZA, 1998, p. 23)

A palavra *áion*, que tem o significado de "força vital", "juventude" e "duração de vida", é a forma masculina de *áien*. Este último vocábulo está diretamente relacionado à eternidade do mundo e dos deuses — *aièn eóntes* significa "sempre vivos", fórmula que remete ao fato de os deuses serem eternos, ou seja, as formas eternas do mundo. Essa frase não se refere exatamente ao período de duração da força vital, mas sim de uma forma infinita a qual é repetida infinitamente:

> A frase grega *aièn eóntes* fala do perpétuo recomeço de uma forma finita que se repetindo infinitamente permanece a mesma. O eterno é pensado nesse movimento em que se unem identidade e alteridade: nessa unidade vive o ser dos Deuses: eles são os que vivem para sempre e de uma só vez essa infinitude inexaurível de vezes. (TORRANO, 1995, p.19)

De fato, a memória não é apenas "o suporte material da palavra cantada, a função psicológica que sustenta a técnica formular; é também, e sobretudo, a potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto de palavra mágico-religiosa". (TORRANO, 1995, p.17) O poeta é, assim, uma espécie de vidente, cuja palavra cantada é eficaz: ela instaura um mundo simbólico-religioso que é o próprio real. As Musas permitem ao *aedo* o tráfego em outro mundo — o próprio passado é visto como uma dimensão do além.

Na *Teogonia*, há um empenho em organizar os mitos em torno da figura e da supremacia de Zeus. A poesia hesiódica é arcaica — a sua forma mantém uma ligação com a épica de Homero e expõe uma concepção ágrafo-oral de poesia. O adjetivo "arcaico" é empregado porque ela pertencente a um mundo mental distante do nosso, uma época com hábitos distintos. É um mundo mítico, mágico, divino e arquetípico, que se aproxima do espanto e do terror e que proporciona a experiência do sublime e do terrível. Durante o longo período que precede o surgimento da escrita, a poesia era marcada pela oralidade, funcionando como uma espécie de centro da vida espiritual dos povos — todos se agrupavam ao redor do poeta no intuito de se integrar à divindade. Era uma cerimônia mágica, religiosa e festiva na qual a palavra tinha o poder de presentificação dos feitos passados e futuros.

Era através da palavra cantada que o mundo regressava à originalidade de sua matriz, renascendo com o mesmo vigor de quando surgiu. Até mesmo os enfermos que participavam da recitação de cantos cosmogônicos eram postos em contato com as fontes originárias da vida e tinham a sua saúde reestabelecida. Durante milênios, a palavra cantada teve, na cultura dos povos ágrafos, este vigor ontopoético e o mesmo poder se manifesta na poesia de Hesíodo ontofanicamente. É o canto das Musas no Olimpo que fez surgir o mundo, os deuses, os seres e a própria vida.

O canto das Musas coincide com o próprio canto do Hesíodo-pastor, revelando como os Deuses, o mundo e os seres surgiram. Esse mesmo poder ontofânico pode ainda ser evidenciado hoje quando se dá uma experiência poética. O vigor da poesia encontra-se na possibilidade de fundar uma realidade própria a ela, espargindo luz a um mundo que deve a sua existência a ela. Na visão de Hesíodo, o mundo que a poesia funda é o próprio mundo. As palavras cantadas não são um conglomerado de signos destituídos de significados. São forças divinas que se originam de Zeus Pai e da Memória, os quais criam o mundo com toda a sua sabedoria.

Na *Teogonia*, as Musas concedem a Hesíodo o cetro do dom do canto, momento em que outras identidades são destacadas pelas próprias palavras das Musas. Primeiramente, as deusas que têm conhecimento de todos os fatos se contrapõem à vida de pastores cegos, revelando-se a eles. Tal revelação numinosa assume um caráter de consagração e inspira o canto que elas mesmas entoam ao pastor Hesíodo. Dando prosseguimento a essa epifania, o pastor agreste encarna o poder numinoso das musas. Além disso, as deusas reforçam o poder que elas próprias são. A mesma força de encobrimento que oculta a luz dos seres é a que coloca os fatos á luz da presença, presentificando-os.

Na cultura grega, o cetro é tido como símbolo de autoridade e competência com a qual a palavra é pronunciada em cenários distintos: nas reuniões em que os reis apaziguavam disputas entre o povo, nas assembléias guerreiras e nos encontros em que os ouvintes se reuniam a fim de apreciarem o canto do aedo. “O cetro é a insígnia que, socialmente, mostra no poeta um senhor da Palavra eficaz e atuante; — é um aspecto material do dom do canto.” (TORRANO, 1995, p.27)

No momento em que o poeta recebe o cetro das Musas, ele é inspirado a cantar os Deuses, os heróis e a gloriar os fatos de todas as épocas. O poder que as Musas outorgam ao poeta são, na verdade, elas próprias. Gloriar significa deixar um ser ou um fato exposto à luz da manifestação. Glória se origina do vocábulo grego *kléos*, que remete à desvelação do que é glorioso, àquilo que, pela sua própria essência, abre caminho para a desvelação. A mesma palavra dá origem a *Kleió* (Glória), o nome de uma das Musas.

O poeta, que é investido de poder pelas Musas, tem como função gloriar os fatos passados e futuros, numa atuação que é idêntica à do profeta. Passado e futuro acham-se associados ao reino do esquecimento, pois se equivalem na indiferença da exclusão. Somente a Memória é capaz de rercolhê-los e torná-los presentes através do canto das Musas. Investido pelo dom que são as próprias Musas, em sua força ontofânica e nomeadora, o poeta é capaz de redimir os fatos do esquecimento e presentificá-los. Expansão da presença nomeadora e regozijo é a voz das Musas. O espírito de Zeus é invocado e se alegra com os hinos que são entoados. Zeus é a expressão máxima do canto, o qual se impõe sobre qualquer noção de temporalidade. Nomeando presente, passado e futuro, o espírito de Zeus coincide com o Ser. No seio do Olimpo, o canto se faz ouvir jubiloso.

Na *Teogonia*, as Musas dizem mentiras símeis aos fatos, o que implica escondê-los à luz da Presença. Fazer isso significa tornar os fatos manifestos como manifestação do que os oculta. “As mentiras são símeis aos fatos enquanto se dissimula a unidade que, por estar na raiz da similitude, une simultaneamente em um só lugar o símil e o ser-mesmo.” (TORRANO 1995, p.24) A palavra *símil*, do latim, *similis*, tem raiz etimológica idêntica ao vocábulo grego *homoia* — ambos os termos significam da similitude à unidade.

A partir daí, é possível entender como a similitude unde as mentiras e os fatos: a mentira e o ser-mesmo se mostram como símeis. Na unidade da similitude, os fatos e as mentiras se unem. As Musas são exatamente a força da desocultação e da presentificação, força esta que é resultante da própria similitude através da qual os fatos se ocultam sob a simulação das mentiras símeis.

3. CONCLUSÃO

Em face do exposto neste trabalho, seguindo os passos da hermenêutica, é possível ouvir o apelo exercido pela linguagem, apelo este que coloca o homem diante de questões como a interpretação originária (aquela que visa chegar a origem das questões), a justiça, a verdade e a obra de arte. A obra de arte, como força inauguradora de sentido e como espaço tensional entre o que se mostra e o que se vela, revela seu vigor à medida que é capaz de permanecer intacta diante das intempestivas vicissitudes do tempo e ainda permitir que se inaugurem interpretações surpreendentes.

Implode-se, destarte, um conceito fechado e predeterminado de verdade. Não existe verdade absoluta. É a obra de arte, no combate entre mundo e terra, no jogo tensional entre velar e desvelar que inaugura a verdade. A verdade é a mútua oposição entre clareira e velamento – só lhe pertence aquilo que é denominado a disposição. Ela não existe em um determinado lugar nas estrelas para, em algum momento, chegar a acomodar-se no sendo. É

unicamente a abertura do ente que permite a existência de um lugar cheio de presença. A clareira da abertura bem como a disposição no aberto se pertencem mutuamente. Elas são o mesmo acontecer da verdade, acontecer este que se projeta historicamente e de múltiplas maneiras.

4 REFERÊNCIAS

ANAXIMANDRO *et alii*. **Os pensadores originários**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petropólis: Vozes, 1999.

CASTRO, Manuel Antônio de. **A arte em questão: as questões da arte**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia arcaica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DUBOIS, Christian. **Heidegger: introdução a uma leitura**. Trad. Bernardo Barros Coelho de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins, 1999.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GARCIA-ROZA, Alfredo. **Palavra e verdade na filosofia antiga e na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HAAR, Michel. **A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1999.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo a pensar.** (vol. 1). Petrópolis: Vozes, 1991.

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

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

TORRANO, Jaa. **Teogonia — a origem dos deuses.** Estudo e Tradução. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. **O sentido de Zeus: o mito do mundo e o modo mítico de Ser no mundo**. São Paulo: Iluminuras, 2001.