

TRANSVER O MUNDO, GARIMPAR SILÊNCIOS

View beyond the world, finding silences

Andreia A. Marin¹

RESUMO

Há momentos em que o mundo solicita uma desestabilização do olhar. Esta escrita se constituiu a partir da experiência de um deles. O esforço de transver um cenário estranho e não submetido à representação resultou a percepção de imagens que revelam uma forma imediata de estar no mundo: poeticamente o humano habita. A frase heideggeriana se soma ao destaque do mundo pré-reflexivo merleau-pontyano e a contribuições literárias e musicais, para abrir espaço ao silêncio provocador da poetização do mundo.

Palavras-chave: Percepção ambiental. Experiência estética. Olhar primordial. Silêncio.

ABSTRACT

There are times in which the world calls for a destabilization of the gaze. This writing is constituted from the experience of one of them. The effort to look beyond in unknown scenario resulted in the perception of images that reveal an immediate way of being in the world: poetically the human inhabits. The junction of this sentence heideggeriana with the highlight the world pre-reflexive of Merleau-Ponty opened space for the provocative silence of the world's poetization.

Key-words: Environmental perception. Aesthetic experience. Primal gaze. Silence.

¹ Graduação em Biologia/USP e Filosofia/UFPR, Doutorado em Ecologia e Recursos Naturais/UFSCar. Docente no Instituto de Educação, Letras, Artes e Ciências Humanas e Sociais, UFTM. aamarinea@gmail.com.

✉ Alameda Bem te Vi, 142, Cyrela Landscape, Uberaba, MG. 38070-690.



INTRODUÇÃO

*"Eu precisava ficar pregado nas coisas
vegetalmente e achar o que não procurava."*
Manoel de Barros (2007)

Arvorizar o humano. Uma linguagem incomum, estranha, nos provocando. 4'33", provocação musical de Cage: um vazio incomodando, fazendo-nos encontrar em uma falta, ausência, as positivities do silêncio. Sorger, diante da paisagem indescritível e a reação diante do extemporâneo. Em outra parte de um mundo ampliado pela literatura, as paisagens ditas pelos cantos de um povo que só se relaciona com o mundo de forma narrativa, musical.

Movida por imagens como essas, gentilmente colocadas em meu caminho por compartilhamento, fui tecendo este texto. Um pensamento sobre o olhar, a escuta, de um lugar de descentramento do ser humano. Desse lugar, muitas coisas se tornam visíveis, mas o mais nítido é a presença do que se esconde, escapando às pretensões humanas. A paisagem fala, os insignificantes que vão entrando e saindo do raio de nossa visão ampliam nosso mundo, o silêncio impregna nossa percepção de inquietações. Um mundo cheio de riquezas, detalhes, se abre em volta de nós e sentimo-nos tentados a abandonar a posição de observadores, sistematizadores, para posicionarmo-nos no garimpo das pequenas sutilezas.

Antes de seguir o desenho dessas ideias, vou pedir licença para um pequeno relato de uma busca pessoal, de onde saíram as motivações (ou os receios) para acolher o desafio de escrever sobre este tema, justamente quando constato as reduções que eu mesma impus anteriormente a discussões sobre a percepção. Quando me chega o desafio, penso: mas, que mais eu posso dizer sobre isso, após ter

claros os limites da linguagem científica, acadêmica, que norteou meus esforços até aqui, para esmiuçar suas nuances? Imagino, então, que posso procurar um motivo que me faça escrever com a mesma fluidez com que experimento o mundo.

E a ideia toma minha atenção e me faz desenhar um pequeno projeto de exercício de percepção e escrita. Nesse momento, estava em um avião, a caminho de um lugar totalmente desconhecido para mim, com um plano ainda meio impreciso. Peguei o roteiro, previamente desenhado para minha viagem, e fui riscando uma série de "marcos turísticos" que eu deveria visitar. Precisava ficar mais imersa nos mundos que experimentaria, sem pressa, sem tanta curiosidade histórica, mas com olhos e ouvidos concentrados, e o desejo de ser surpreendida pelo inesperado. Minha viagem seria de dezoito dias e somente depois dos cinco primeiros, comecei a me sentir nas paisagens, iniciando, assim, minha busca de sons e imagens. Elas começavam a chegar e eu, a cada novo contato, imediatamente me via conduzindo um esforço de representação e procurava nos meus ambientes conhecidos, agora tão distantes, similaridades.

A dificuldade era imergir nos estranhamentos, sem conduzir à linguagem toda percepção possível. Ao final da viagem, não me parecia que carregava somente a presença sucessiva das paisagens, ou das nuances delas que uma lente interposta entre mim e o mundo me fizera focar, registradas em meu álbum de fotos, mas, sobretudo, as ausências dos meus espaços de felicidade com que eu, involuntariamente, tentava povoar aquelas paisagens. Se, de um lado, havia nisso a negatividade de uma tentativa constante de uma redução à representação, de outro, a experiência me forçava a compreender a força da história, de um tempo, apartado daquele cenário, onde cabiam minhas relações afetivas e languageiras com o mundo.

Transver o mundo, gariimpar silêncios
 Andreia A. Marin

Tentando destacar de todas as inúmeras imagens que foquei e nomeei, elegi “A camponesa” (Figura 1), como a que me capturou mais tempo e com maior intensidade. Talvez, porque já procurasse seu cenário e quisesse encontrar a quietude dos recantos silenciosos dos ambientes rurais ou, simplesmente, por querer eu estar lá, corpo-mundo, ainda que mundo estranho para mim, fazendo a experiência de sujar as mãos ao coletar meu alimento. O fato é que, se me lançasse a essa análise beirando a psicologia, poderia encontrar outros tantos motivos para focar aquela



Figura 1: A Camponesa, Vila Real/Portugal, fev.2013.
Fonte: Andreia Marin.

imagem, e não outra, naquele momento, e de elegê-la pela força que exercia sobre mim. Mas não era esse o valor que queria dar às minhas experiências: o poder da análise e da justificação. O que queria mesmo já havia sido alcançado: encontrar imagens, sons, silêncios que me emudecessem.

Voltarei, em momento oportuno, à camponesa, aquele pequeno ponto azul na imensidão do verde. Retorno ao ponto em que fugi para uma digressão, direto do ambiente restrito da cabine escura do avião onde a ideia havia me contaminado, para os propósitos de apresentar os caminhos desta escrita.

Todo texto tem algo por trás de si. A escrita é composta em um caminho onde os atravessamentos vão acontecendo. Já insinuei, no primeiro parágrafo, quais me mencionaram o suficiente para me pôr a escrever: a poesia de Manoel de Barros; as composições de Cage; os comentários de Pardo sobre as experiências da extemporaneidade de Sorger e as percepções de aborígenes australianos expressas no romance “O rastro dos cantos”.

Essas provocações que sofri, deliciosamente, são aqui apresentadas,

juntamente com relatos de uma viagem. Não há intenções claras de que essas provocações tenham os mesmos efeitos nos leitores. São não mais que um compartilhamento de formas diversas de olhar/ouvir o mundo. O que aqui se forjará é uma sutil coincidência entre elas: o comportamento poético. É justo, portanto, que eu traga Heidegger, para nos ajudar a evitar as reduções comuns aos usos do termo “poético”, e Merleau-Ponty, que não nos deixa comprimir o fenômeno da percepção no determinismo da linguagem científico-acadêmica. Iniciarei com as provocações e seguirei, pelos meios do trajeto, aos diálogos com tais ideias.

TRANSVER

Parecerá estranho, mas na cabine do avião, nas longas nove horas ocupadas em convencer a mim mesma das vantagens de destruição do roteiro turístico, vinha-me recorrentemente a imagem de Iberê, sentado em seu chalé, sem muita mobilidade, dando mil vidas aos seus pequenos carretéis. Digo estranho porque, como podem constatar, ele não está na lista das provocações que mencionei. Mas, fazendo um pequeno esforço de recordação, posso situar a narrativa da vida do artista, apresentada por Ferreira Gullar (2003), na origem das ideias que fui tecendo em relação com as leituras do texto “A origem de obra de arte”, de Heidegger. Penso, então, que valerá a pena nos demorarmos um pouco em seu tempo.

Iberê Camargo pintava paisagens. Não como as pintariam os que buscam a precisão das formas ou a profusão de cores. Nada de pura representação, nem tampouco a diluição das formas em pura fluidez. Iberê nos deu em suas paisagens, um mundo ampliado, aberto a múltiplas sensações. Mas o movimento de criação exigiu dele, em momentos tardios de sua vida, experiências de percepção bastante singulares. Problemas de saúde o fizeram recluso em seu chalé, e seria estranhamente ali, em um ambiente espacialmente restrito, que Iberê aprenderia a ampliar o tempo e o mundo,

resgatando da insignificância os seus pormenores, brincando de dar visibilidade à matéria. Da gestação dessa experiência, nascem os inúmeros e diversos carretéis, cada vez mais distantes da referencialidade, cada vez mais capazes de desestabilizar os hábitos da consciência (Figura 2).

Eu, no ambiente asséptico de uma aeronave, me perguntava: que olhar tomou Iberê? Que experiência de tão mínimos detalhes que fizesse com que as coisas se desmanchassem diante dele para serem outras tantas coisas possíveis? Para toda parte que olho, vejo repetição: as telinhas diante das cabeças; os fones de ouvido; os controles-remotos controlando os dedos; as comissárias de bordos passando, de vez em quando, indiferentes ao padrão homogêneo. Procuo algo com significações que possam ser desmanchadas e colocadas dispostas à brincadeira



Figura 2: Forma rompida. Série Carretéis. Iberê Camargo, 1963.
Fonte: Fundação Iberê Camargo, 2008.

da percepção. Mas tudo parece tão forte e homogeneamente determinado... Constatando minha inabilidade em experimentar os movimentos de Iberê, volto desconcertada ao roteiro. Mas ainda me pergunto: o artista teria encontrado ali motivo que capturasse o seu olhar? Seria o caso de o mundo se abrir para nós em indeterminações ou fazermos nós o esforço de abandonar uma percepção habitual para capturarmos suas sutilezas?

E de que adianta atravessar oceanos para encontrar outros cenários, se em nada do que vir/ouvir houver forças que desestabilizem meu suposto lugar no mundo, para me colocar no movimento da percepção sutil? Há quem tenha pintado paisagens sem nelas perder-se. Há quem tome árvores como materiais de composição, ou como símbolos para discursos ambientalistas, sem **arvorizar-se**. E o verbo é manuelino, que aprendeu a **arvorizar** o homem, a animalizar as plantas, a humanizar as coisas, brincando com as matérias e insignificâncias comuns a todos eles.

Para entrar em estado de árvore é preciso partir de um torpor de lagarto às três horas da tarde no mês de agosto.
Em dois anos a inércia e o mato vão crescer em nossa boca.
Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato sair na voz.
Hoje eu desenho o cheiro das árvores.

(BARROS, 2007, p.17)

É também de Manoel de Barros (2000, p.75) o verbo **transver**: “é preciso transver o mundo [...]”. Não se trata de uma imposição da consciência a si, mas das próprias coisas: “as coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis [...]” (BARROS, 2007, p.21). O poeta solicita um olhar não habitual para os inúteis do mundo, e faz

descobrir, na “Gramática expositiva do chão” (1990), um outro infinito, não celestial. No processo de **arvorização** do homem, parecem importantes: a despretensão humana e a aventura da percepção sutil, uma não sendo possível sem a outra.

Como Manoel de Barros faz questão de frisar, ele não é um poeta ecológico, um poeta com intenções saudosistas de cantar o seu Pantanal, como insistem em catalogá-lo, mas um artesão das palavras (CEZAR, 2008). Acontece que, nelas, na arte da palavra, ele faz aparecer uma mundanidade enriquecida com o chão florido, os desutensílios, os mínimos, as árvores, os passarinhos, as simplicidades das gentes, o silêncio de Bernardo, que “é quase árvore” [...] (BARROS, 2007, p.97). Dá visibilidade ao que uma percepção embrutecida exercitada nos modos de viver das sociedades modernas deixou fadado ao invisível. Somem os cantos significativos do mundo, o silêncio constituinte, os pequenos espaços de felicidade carregados de significações, cheiros, sons. Todos, cada vez mais, nomeados de inúteis. A força geradora da *poiesis*: fazer aparecer a diversidade de riquezas encerradas no que descartamos como inutilidades.

Há outras formas de dizer o que Manoel de Barros diz em tão poucas e criativas palavras. Uma delas pode ser encontrada em algumas vertentes da filosofia contemporânea, em que se denuncia a centralidade da consciência humana e, por seu esforço de determinação, a condução imediata do mundo à construção na representação e na linguagem. Tudo se passa como se, do caminho da percepção ao discurso, tudo aquilo que as coisas podem ser, sofresse sucessivas reduções, cristalizando-se em um nome/conceito. Que essa seja a forma incontornável de instalação do ser humano entre as coisas, não podemos negar, mas não reconhecer que as representações e discursos são apenas criações nossas, que não esgotam o mundo percebido, é uma ingenuidade.

Esse equívoco ingênuo esteve presente no discurso moderno e é perfeitamente visível nas metanarrativas que circulam nas ciências

humanas. Para um artista, no entanto, ele é compreendido como redução, desde o ponto de partida, uma vez que é justamente no que ainda não está dito, determinado, no que permanece fora da constrição operada pela consciência, que ele experimentará motivos para criação.

A linguagem do artista parece manter-se mais próxima da indeterminação que a da ciência ou das proposições cotidianas. Novamente, é Manoel de Barros quem nos dá testemunho disso. Em um de seus poemas de "O livro das ignoranças", conta que o rio que fazia volta atrás de sua casa era a "imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa", que um homem depois disse se chamar enseada, ao que o poeta conclui: "acho que o nome empobreceu a imagem" (BARROS, 2007, p.25). A imagem de uma cobra de vidro que fazia volta atrás de sua casa, muito próxima da percepção estética, fora radicalmente constringida em um nome, indicador de um conceito. A linguagem poética, ainda que humana, guarda muito mais a força do mundo percebido. Lembramos o poeta que as reduções são próprias do vício em um modo unívoco de dizer o mundo: "as coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças" (BARROS, 2007, p.21).

Vê-se, portanto, que a ampliação do mundo percebido carece de um descentramento da consciência, de um exercício de suspensão, ainda que momentânea, da representação, de um silenciamento dos discursos. Um ser humano em estado de árvore é alguém fazendo a experiência de silenciar, colado nas coisas, entre elas, pronto para ser surpreendido com um inusitado. Quando nos voltamos para o mundo, como de um lugar privilegiado, já povoado de determinações, somos falantes impondo às coisas significações já elaboradas. De outro lado, quando saímos do centro e vamos ao mundo, calados, abrimos diversos espaços de visibilidades que se oferecem a novas significações, também transitórias.

Imaginemo-nos em um cenário onde tudo nos parece estranho. As singularidades são tão expressivas para nós, que toda tentativa de encontrar alguma semelhança com as paisagens de nossa memória só resultam em perplexidade. É um pouco essa a reação que temos para com a obra de arte: estagnamos, mudos, perdidos por um momento, lançados em outros domínios longe de nossa história.

Ao comentar as obras de Peter Handke, Pardo (1991, p.25) destaca um fragmento de "Lento regresso", onde um cientista (Sorger) investiga o espaço em uma região isolada do planeta, espaço para o qual a língua europeia não pode oferecer nomes e discursos. Diante da impossibilidade de adequação da linguagem, Sorger vê-se surpreendido por um tempo exterior à sua própria história. A linguagem da paisagem é perfeitamente extemporânea de seu universo de sentidos. Da obra "A doutrina de Sainte-Victore", onde são apresentadas as cartas escritas pelo cientista a respeito do lugar vislumbrado, Pardo destaca a confissão do escritor a respeito dos problemas de Sorger em descrever o território fantástico, problema que tenta contornar concebendo uma nova forma de escrita. Daí se depreende que a conversão totalizante da natureza em cultura não se sustenta, pois há sempre sobre a cultura o tecido genético da natureza.

Como sintetiza Pardo, tal natureza não é matéria muda, uma exterioridade insignificante e sem sentido, mas uma natureza que possui sua própria linguagem, uma linguagem que dispensa o discurso humano. "A linguagem permanece muda diante das formas da terra quando a sensibilidade descobre as forças inumanas e extra históricas (indiferentes à história dos homens e a seus eventos) latentes em seu interior [...]"² (PARDO, 1991, p.30). É da captura dessa linguagem que se pode fecundar o tempo do escritor.

² Tradução livre de: "El lenguaje se queda mudo ante las formas de la tierra cuando la sensibilidad descubre las fuerzas inhumanas y extrahistoricas (indiferentes a la historia de los hombres y a sus sucesos) que laten en su interior [...]"

CANTAR O MUNDO

Uma viagem. Paisagens se dando como experiência ao longo do caminho. O olhar é de um aborígene e, os cenários, as vastas e diversas paisagens australianas. O que há de distinto nessa história é que, ao olhar dos aborígenes antepassados, associa-se uma expressão: cantam mapeando cada pegada com notas musicais. Aos descendentes já não basta mais um olhar que faça o exercício de encontrar identidades entre trilhas e linhas em mapas à mão: eles precisam de ouvidos e memórias para localizar-se no mundo.

Quem nos descreve essa forma singular de perceber o mundo é Bruce Chatwin, em sua obra **“O Rastro dos cantos”**. Os cantos, passados entre as gerações, são rastros mitológicos que funcionam como trilhas invisíveis, formando um labirinto que se estende por todo o continente. Funcionam como bússolas.

Em teoria, pelo menos, a totalidade da Austrália poderia ser lida como uma partitura musical. Dificilmente haveria uma pedra ou riacho no país que não pudesse ou não tivesse sido cantado. Talvez se devessem visualizar os Rastros de Cantos como um espaguete de *Ilíadas* e *Odisséias*, retorcendo-se para um lado e para o outro, onde cada ‘episódio’ poderia ser lido em termos de geologia (CHATWIN, 1996, p.24).

Na composição mítica desse povo, o mundo vem à existência pelo canto de seres totêmicos legendários que nomeavam pedras, plantas, vales, animais, constituindo as “Trilhas de sonho”: “cada antepassado totêmico, ao viajar pelo país, espalhou um rastro de letras e notas musicais ao longo da linha de suas pegadas”, um sonho que permaneceu como meio de comunicação entre tribos distantes (CHATWIN, 1996, p.24).

Para além de um lugar também centralizado, em que o antepassado se coloca para cantar cada parte do mundo trilhado por seus pés, está

o fato de as composições serem feitas sempre a partir da imagem de seres totêmicos. Nesse sentido, embora seja ele a cantar, significando o mundo, o faz como se emprestasse sua linguagem para ser fecundada pela linguagem da terra, interpretada pelos seres totêmicos. Chatwin narra assim a história: a Terra era uma planície infinita coberta por um crepúsculo sombrio. Sob a crosta terrestre, as constelações luziam, o sol brilhava, a lua crescia e minguava e todas as formas de vida permaneciam em estado latente.

Em uma manhã, o Sol nasceu, irrompendo através da superfície, inundando a Terra de luz e aquecendo buracos onde os Antepassados permaneciam adormecidos. Cada antepassado – o Homem-Cobra, o Cacatua, a Formiga-de-mel e outros – despertou com os seres vivos que se lançaram à luz do dia em sua própria terra natal. Emergiram do sono dando nome ao poço, aos canaviais, aos rios, às montanhas, às dunas, chamando todas as coisas à existência e tecendo seus nomes em versos. “Envolveram todo o mundo numa teia de cantos” e “voltaram para as entranhas”, diz Chatwin (1996, p.103-105).

Daí é possível compreender a filosofia telúrica dos aborígenes, para os quais a Terra dá tudo ao homem – vida, comida, linguagem, inteligência – e o recebe de volta em sua morte. É nela que os seres totêmicos se aninham, conferindo a cada mínimo espaço uma natureza sagrada: ferir a terra é ferir a si mesmo e, por isso, ela deve ser mantida intocada como no Tempo do Sonho (CHATWIN, 1996, p.21).

Os aborígenes estão divididos em grupos que se definem pela identidade com um totem. É justamente esse totem, um ser animal, que demarca as características das paisagens e delimita os territórios de cada grupo. Quando, por exemplo, um indivíduo dá referência de sua identidade com a frase “meu sonho é *wallaby* – pequeno canguru” (CHATWIN, 1996, p.23), ele está dizendo que seu totem é esse, e que descende, junto com todos os seres *wallaby*, de um antepassado

comum que cantou as trilhas do pequeno canguru. Um integrante de determinado grupo saberá, pelos rastros de cantos, quais os limites dos lugares que o grupo pode ocupar e quais os riscos de invadir outros territórios.

A questão para nós, diante de uma cultura tão singular, parece circunscrever-se na forma como, inicialmente, os antepassados percebiam as paisagens e conduziam essas percepções a uma composição. Essa condução de uma existência visual a uma existência sonora demanda um olhar sutil e uma criação que articula signos (palavras) e sons. Para Chatwin (1996, p.25), tanto o canto dos antepassados quanto o dos descendentes, que o recriam, são forças poéticas, criadoras: "dando existência ao mundo pelo canto, os antepassados foram poetas no sentido original da *poesis*, como 'criação'". O que cabe perguntar é se essa criação mantém a força expressiva da paisagem ou se, tal qual o comportamento teórico, ela constringe tal força nos limites do tempo humano. Fazer essa pergunta, penso, é reforçar a questão sobre quão imersos no mundo os aborígenes estão para cantá-lo, sem esvaziar essas forças inumanas, pré-históricas. Manoel de Barros nos ajuda novamente: "a arte não tem pensa: o olho vê, a lembrança revê, e a imaginação **transvê**. É preciso **transver** o mundo" (BARROS, 2000, p.75).

GARIMPAR SILÊNCIOS

Um tempo para escutar... Onde o discurso, nesse caso musical, se cala e tudo o que resta é um silêncio povoado de recorrentes ruídos e o compartilhado constrangimento dos ouvintes de si mesmos. Cage faz calar a orquestra, põe em suspensão a partitura desenhada em figuras musicais e abre espaço para pausas que, na percepção dos presentes, pareceram durar horas. A obra de Cage intitulada "4'33'", composta em

1952, é uma provocação, colocando o público diante de um intérprete executor do silêncio, que não se move diante do instrumento. O silêncio, aí, nada tem a ver com uma falha, uma ausência, mas com tudo que ele permite ouvir. O silêncio está carregado de concretude habitual tornada, na composição, estranha.

Cage brinca com ruídos, mas ao que parece, sua fixação é o que percola entre eles: o silêncio. Na câmara anecóica montada por ele para que pudesse fazer a experiência da radicalidade do silêncio, ouve um ambiente estranho: os ruídos de seu próprio corpo, internos. Uma experiência de algo tão familiar e, ao mesmo tempo, uma escuta inabitual. O fato é que fora preciso projetar, com alguma técnica, um espaço onde se pudesse ouvir o corpo. Uma bolha representando o isolamento do mundo cotidiano, onde o habitual parece ser muito mais um ensurdecimento do que uma escuta sensível.

Na esteira da contraposição ao pensamento moderno, adensada no transcorrer do século XX, a música dá como testemunho um movimento de ruptura com a tradição. Foi nessa efervescência de inovações que surgiram as obras provocadoras de Luigi Russolo, no ano de 1913, composta a partir de uma teoria musical definida como arte dos ruídos, as performances orquestrais de Stravinski, Mondrian e Varèse, os experimentalismos de Cage e a produção da música eletrônica e concreta. Todos esses movimentos na música nos levam a um lugar onde, antes, jamais estivéramos, forçando-nos a reinventar também nossos hábitos perceptivos. O mundo se amplia e nos exige outras experiências de concentração e escuta.

O que nos aparece como natural é provavelmente apenas o habitual de um longo hábito que esqueceu o in-habitual do qual aquele se originou. Um dia, contudo, aquele inabitual tomou de assalto, como um estranho, o homem e levou o pensar para a eclosão do admirar (HEIDEGGER, 2010, p.55).

Destaque-se, nesse contexto, o trabalho criativo de Schaeffer (2008), que se baseava na coleta de sons concretos e na experimentação composicional a partir do esgotamento das significações que matérias sonoras teriam *a priori*. As referências dos sons da natureza e da cultura eram quebradas a partir de experimentos de transformações eletroacústicas, fazendo com que cada som isolado, desconectado de sua origem, pudesse reaparecer como um novo acontecimento sonoro. Os sons/ruídos/silêncios, desconectados de todas as suas possíveis referências, destituídos de suas significações, agora rejeitam a forma pré-concebida; são arranjados em novas expressões, em novas possibilidades de ser, e reenviados ao mundo como estranhos. Arrancados de seu lugar de origem e devolvidos para nós como acontecimento, a matéria sonora abala, exige descondicionamentos, instala-nos numa pergunta sobre o que podemos ser, perceber, projetar, criar.

Há silêncios por todas as partes do mundo. Eles estão nas paisagens, entre as palavras e nelas mesmas, se guardam algum espaço para além da dura significação, nas pessoas que, abrindo mão da palavra, guardam o tempo de maturação das coisas/ideias.

Bernardo é quase árvore.
 Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem de longe.
 E vêm pousar em seu ombro.

(BARROS, 2007, p.97)

CONVERSAS

Em todo comportamento poético há um germe de novas experiências estéticas, na medida em que provoca fissuras nas nossas representações, forçando uma desestabilização da cultura e uma reinauguração de nosso desejo de olhar, ouvir e sentir.

O que se evidencia no comportamento poético do artista não é algo que se queira usar no sentido de uma cultura histórica, extraído o fazer artístico da oposição à tradição teórica, como exemplo de um modelo de percepção e expressão. Não obstante, sua maneira de se direcionar ao mundo e dizê-lo, serve como provocação a teóricos, cientistas, ecólogos, educadores que se instalam na autossustentação de seus próprios discursos e nos regimes de verdade que ingenuamente acreditam ancorá-los.

Heidegger e Merleau-Ponty comentaram com detalhamento a força da experiência estética na superação de um comportamento teórico-científico que analisa o mundo e pensa, ingenuamente, poder encerrá-lo em representações e proposições. Merleau-Ponty vai às obras de arte para buscar um mundo não reduzido ao esforço interpretativo (MERLEAU-PONTY, 1999, p.636; 2004, p.14). A crítica às reduções operadas pelo pensamento teórico está presente em várias obras de Heidegger (2005, p.198-197; 2008a, pp.42, 114-115), culminando numa sugestão da possibilidade do comportamento poético em *Ser e tempo* (HEIDEGGER, 2008a), tema detalhado no texto tardio "A origem da obra de arte" (HEIDEGGER, 2010).

Na obra tardia, Heidegger discute a questão da quebra de nexos referenciais que nos faz tomar as coisas de forma instrumental na cotidianidade. Há aí uma familiaridade com o mundo, onde o *Dasein* – ser que pergunta pelo ser das coisas – se relaciona com os demais entes na manualidade. No momento em que essa manualidade é abalada, mediante a ruptura do caráter de disponibilidade dos entes, o ser se coloca ao *Dasein* como existência. Heidegger considera, assim, a possibilidade de um anúncio do mundo operado pela ruptura da familiaridade, do estado de ocupação do *Dasein* e pela quebra de nexos referenciais. A partir daí, o *Dasein*, antes ser-no-mundo movendo-se em relações de sentido com os outros seres, submete-os ao esforço de

representação, encerra-os na radicalidade da tematização, segundo Heidegger (2008a, p.123). É justamente nesse pequeno espaço entre quebra de nexos referenciais e advento do comportamento teórico, que Heidegger situa a possibilidade de um comportamento poético.

Voltemos, por um instante, aos carretéis de Iberê. O carretel, segundo Gullar (2003, p.16), Iberê faz nascer a partir de uma descoberta visual e das lembranças afetivas de sua infância. O carretel, objeto industrial, disponível passa a dar-se à visão em dissonâncias, ruptura de equilíbrios, carretel simplesmente dado, manifesto em singulares possibilidades de ser, mas não reduzido à tematização. A cada novo vislumbre, uma forma de aparecer, uma inconstância admitida e desejada por Iberê. A inesgotabilidade de aparecimentos dos carretéis permite a Iberê oferecê-los em múltiplas visibilidades, movimento muito distinto dos esforços do comportamento teórico que quer dar, de uma vez por todas, o ser em todo seu sentido em uma única representação. Da primeira composição da série, “Carretéis com laranjas”, aos carretéis subsequentes, Iberê opera rupturas sequenciais com a referencialidade à natureza, um rompimento com a objetividade que já vinha sendo buscado desde as pinturas de paisagens.

À obra de Iberê, vamos com o mesmo desprendimento com que experimentamos a escrita manoelina e a geopoética, acolhendo o estranho. Aceitar o estranhamento é uma posição exatamente oposta à pergunta pelo caráter de coisa na obra e no mundo: perguntarmos pela coisa é já tomá-la como objeto dado, interrogá-la a partir de nós mesmos. Se nos dirigimos à obra e às paisagens a partir de nós mesmos, nós as tomamos como objeto e queremos encontrar nelas um habitual identificável. Se, por outro lado, deixamos que a obra se manifeste e que as paisagens nos calem, podemos ser, por elas, lançados no espaço do não habitual, no que Heidegger chama *clareira*. Aí, nos deparamos também com traços e formas, que não remetem, no entanto, a um algo verdadeiro, mas à vibração do acontecimento.

Na mesma esteira da crítica heideggeriana ao comportamento teórico, há um esforço evidente nas obras de Merleau-Ponty para a superação da destituição de significados do mundo vivido, operada pelo pensamento, e de uma filosofia centrada na subjetividade. Fazer o sujeito reconhecer-se encarnado no mundo é a base desse esforço, cujo poder mais efetivo está, segundo Merleau-Ponty, na arte. Isto ele apresenta já nos primeiros parágrafos de *Conversas*: “[...] um dos méritos da arte [...] é o de fazer-nos redescobrir esse mundo em que vivemos, mas que somos sempre tentados a esquecer” (2004, p.2). O mundo sensível comporta indeterminações, constituintes da visão originária, que se perdem diante dessa busca por definições precisas. A percepção é a experiência que nos coloca no estrato pré-intelectual do mundo.

Podemos também dizer, utilizando uma terminologia também usada por Merleau-Ponty, que o artista supera a **visão profana** para chegar à visão estética. Ao fazê-lo, “fixa e torna acessível aos mais ‘humanos’ dos homens o espetáculo de que participam sem perceber” (1984, p.120). Em outras palavras, apresentam ao humano o que lhe permanecia invisível por uma percepção centrada na relação utilitarista e habitual com o mundo da vida: “[...] o pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permaneceria encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.120).

O mundo nunca está totalmente disposto para nossa representação. Há sempre um espaço pré-teórico que podemos experimentar no jogo velamento–desvelamento. Heidegger reforça que o desvelamento não é um estado existente, uma propriedade das coisas, mas um acontecimento que se dá no que chama *clareira*, a abertura do mundo para tal acontecimento. Longe do sentido de uma luz natural, claridade da consciência, a *clareira* aponta para esse espaço mesmo, onde se dá

Transver o mundo, gariimpar silêncios
 Andreia A. Marin

a compreensão do mundo por encontro, por compartilhamento com os entes. A obra de arte é a possibilidade de evidência e permanência do ente no desvelamento.

A obra é, diz Heidegger, um dos modos essenciais de acontecimento da verdade (HEIDEGGER, 2010, p.141). É por essa via que Heidegger dá o sentido de *poiesis*: considerando que a verdade não pode ser colhida do habitual, mas da clareira e velamento do ente, toda arte é, em essência, *poiesis*, composição. Da verdade percebida a partir dessa duplicidade, há sempre que se admitir uma incompletude. Nesse sentido, o ser humano está mais uma vez descentrado, experimentando não mais que a transitoriedade das significações e a sua própria.

No texto tardio "A origem da obra de arte", Heidegger (2010, p.79) nos fornece uma imagem muito adequada a essa ideia. Apresenta-nos um utensílio: "par de sapatos de camponês", expresso na tela "Os sapatos", de van Gogh. Cria, inicialmente, a imagem de uma camponesa no campo, calçada, sem pensar os sapatos que estão aí, nos seus pés, em plena serventia. O caráter

de utensílio perfeitamente apreendido. Na sequência, faz nossos olhos se voltarem da imagem da camponesa no campo para a visão dos sapatos na tela. De tal olhar, parece nos chegar um sapato inerte, nada da experiência do seu ser-utensílio: "nem um único torrão do terreno ou do caminho do campo está neles grudado, que possa, pelo menos, indicar seu uso".

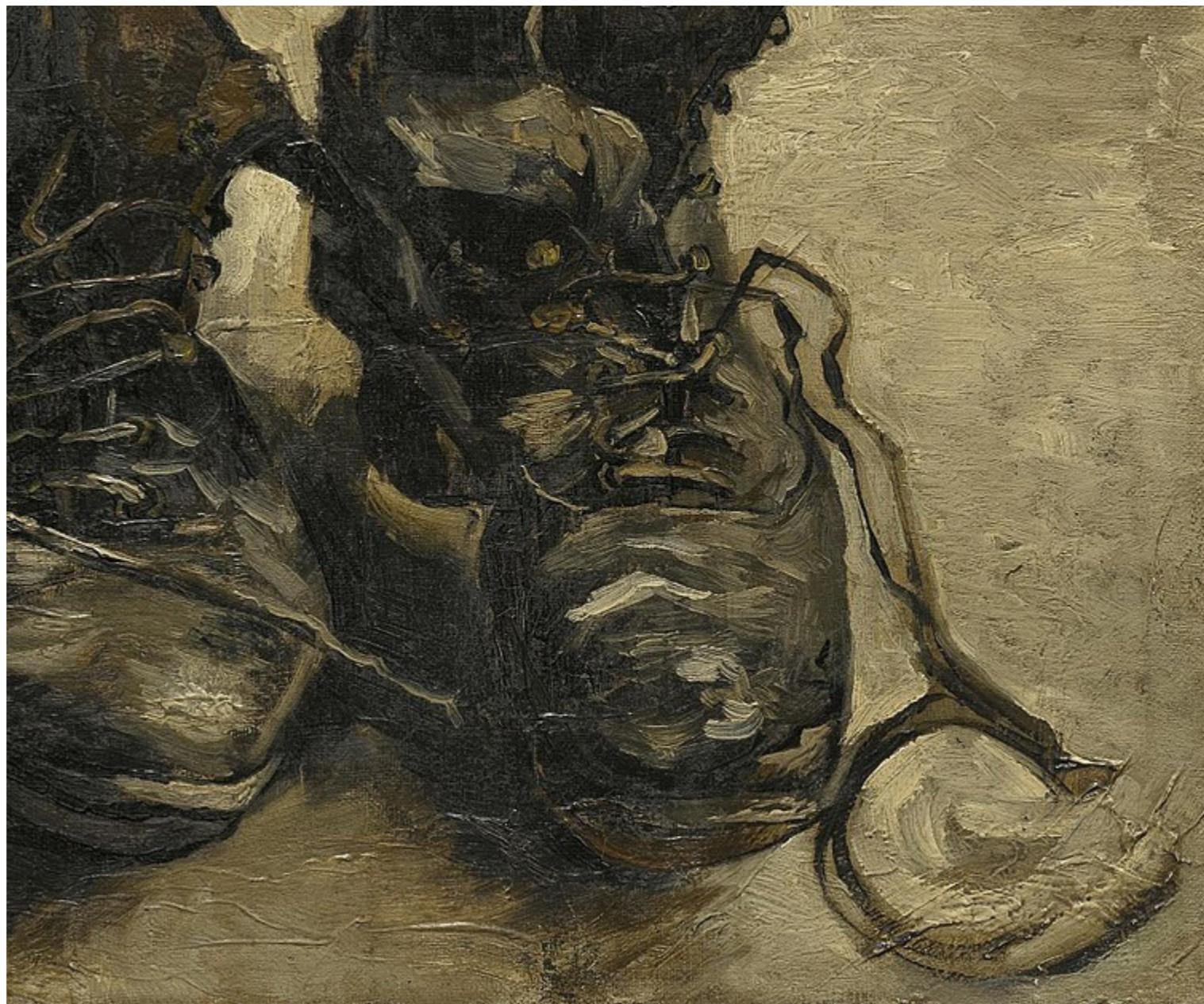


Figura 3: O par de sapatos, Vincent van Gogh 1886.
 Fonte: <http://www.vangoghmuseum.nl>.

Mas, segue a essa constatação, um porém... São esses mesmos sapatos na tela que nos trazem a fadiga dos passos do trabalho, a umidade e a fatura do solo, a solidão do caminho do campo em meio à noite que cai...? Os sapatos já nos contam uma verdade que aparece no mundo da camponesa. O utensílio tem, além de sua serventia, um ser essencial que permanece repousando-em-si quando não está nos pés da camponesa no campo, mas recostado na parede. Heidegger argumenta: o ser utensílio não foi encontrado a partir da descrição de um utensílio existente, nem tampouco em comentários sobre sua fabricação ou de uma observação direta de uso, mas pura e simplesmente pelo quadro de van Gogh. Foi a obra mesma quem deu a conhecer a verdade do utensílio. Destaque-se: a obra não representa o utensílio, não fala da sua serventia, mas dá a sua verdade.

A linguagem de Manoel de Barros e o garimpo de silêncios feitos por músicos contemporâneos testemunham a possibilidade de lidar com o jogo velamento–desvelamento, com as indeterminações do mundo. Manoel de Barros, quando suspende uma linguagem que quer esgotar tudo o que as coisas são e cria outra que mantém viva a presença de imagens inconstantes. Os compositores, quando buscam na ausência das sonoridades habituais, um universo de sons antes despercebidos. É com imagens que o poeta e o músico compõem. Dão à visibilidade, à percepção sutil, os detalhes do chão, as preciosidades do silêncio, mantendo-os próximos da possibilidade de imagem-ação. Com sua força, o ser humano se põe em movimento criativo e inaugura novos caminhos existenciais.

É com esses novos, que ainda não foram ditos, que a história humana vai se constituindo. O ser humano, dessa forma, não determina as coisas, não organiza o mundo e define toda própria história e a do mundo. São esses deslocamentos provocados pelas coisas, pelo mundo, que vão dando a ele as oportunidades de poder-ser. É o mundo,

a natureza, quem nos dá matéria para nossas formas – cultura – e nos incute as forças para os projetos existenciais.

Diz Heidegger (2008b, p.177), em "...*Poeticamente o homem habita...*" : o poeta fala por imagens. As imagens poéticas são imaginações, mas não meras fantasias ou ilusões. Imaginações são tanto "inclusões do estranho na fisionomia do familiar", quanto "inclusões passíveis de serem visualizadas. Mundos **tranvistos** são mundos abertos, onde se inauguram os novos destinos ao poder-ser do homem.

Destaquemos novamente o testemunho dos aborígenes australianos, do que me parece ser essa forma poética de habitar o mundo. Cada passo, uma presença mítica, cuja imagem é articulada em canção. E reforcemos: ao desenhar sua própria história a partir do chão pisado, da paisagem percebida, ainda que em nome de uma identidade, eles me parecem descentrados. É o próprio mundo quem impulsiona o seu modo de estar no mundo. É a linguagem da paisagem quem diz onde podem transitar, quais as forças que agregam seus grupos, que história podem contar a seus descendentes.

Voltemos à experiência de Sorger. Ao inserir as coisas percebidas imediatamente nas teias da história, carregando-as para o interior de composições discursivas limitadas por um tempo próprio, de imediato é desconsiderado aquilo que são, que podem vir a ser, na exterioridade desses limites. É preciso que compreendamos que há história para além da nossa história, tempo estranho ao nosso.

Os espaços se comportam, então, como uma exterioridade ao sentido (ao tempo e à história: a exterioridade dos hábitos), obstinados e resistentes, inextinguíveis pois são essenciais para explicar sua gênese, mas também propriamente inexperimentáveis. Não podemos - ao menos não habituamos – sair fora do tempo, fora das histórias, fora do sentido; mas não podemos tampouco deixar de pressentir uma exterioridade do sem-sentido, uma extemporaneidade e uma pré-historicidade

como fundamento não experimentável de nossas experiências³ (PARDO, 1991, p.18).

A questão central no caso de Sorger é a constatação de uma extemporaneidade, a existência de um outro mundo onde havia sentidos não necessariamente justificados no tempo do observador. Diz Pardo (1991, p.45): “no hay lengua sin historia, no hay naturaleza sin historia, pero la naturaleza tien su propia historia y su propia lengua. Haveria, portanto, uma geografia poética. Os espaços ante os quais toda palavra emudece, colocando tempo e história humana em suspensão, carregam a mesma força da obra de arte: independe do olhar do observador para ser, mas solicita-o para dar-se em múltiplas visibilidades. Para Pardo, o mundo não é algo homogêneo em que o sujeito introduz perspectivas e descobre a beleza das paisagens, mas um mundo fragmentado em milhões de perspectivas, das quais o olhar humano é o produto e não o produtor (PARDO, 1991, p.48).

Quando, portanto, o sujeito força o mundo aos limites da sua história totalizadora, está operando uma redução, cujo resultado é, geralmente, a homogeneização de suas nuances. No esforço de enxergar o mundo como algo muito mais derivante, repleto de acontecimentos que não se reduzem a seu tempo, muitas experiências perceptivas se abrem ao olhar. Há, aí, um novo tempo e uma nova linguagem: um tempo pré-histórico e uma linguagem própria da terra, desenhada pelos geoprocessos, manifesta nas paisagens. Calar, nesse sentido, é

³ Tradução livre de: “Los espacios se comportan, entonces, como una exterioridad al sentido (y al tiempo, y a la historia: la exterioridad de los hábitos), obstinada y resistente, inextinguibles pues son imprescindibles para dar cuenta de su génesis, pero también propiamente inexperimentables. No podemos – al menos no solemos – salir fuera del tiempo, fuera de las historias, fuera del sentido; pero no podemos tampoco dejar de pré-sentir una exterioridad de sinsentido, una extemporaneidad y una pré-historicidad como fundamento no-experimentable de nuestras experiencias”.

impedir que os discursos já formados enfraqueçam as possibilidades da percepção.

Parece-me que esse espaço pré-histórico, onde as coisas desafiam os discursos fundantes, é o lugar onde Manoel de Barros captura o mundo, inaugurando um paradoxo inerente ao fazer do poeta, do escritor, do artista, do músico contemporâneo. Tal paradoxo se instada entre o desejo de materializar uma visibilidade daquele mundo e a impossibilidade ou incoerência de fazê-lo, a partir de uma linguagem habitual. Em termos mais precisos, de criar expressões sem conduzir, imediatamente, à representação o tecido genético e sem sentido do percebido, immobilizando assim toda vitalidade de um possível acontecimento inaugural, no tempo em que estamos mergulhados.

Daí, do tensionamento desse paradoxo, a artesanaria de uma linguagem incomum, rebelde a conceitos, de imagens não cativadas pelo desenho e pela precisão da forma, de sons que desafiam a percepção habitual. A dimensão explorada pelos artistas é aquele espaço povoado pelo ser das coisas para além da sua constrição no tempo e no discurso humano.

A CAMPONESA

Eu caminhava em uma estrada de terra, rodeada de oliveiras, parreiras e hortas. A máquina fotográfica pendendo do braço, esperando ser abordada pelas coisas. Um pequeno trator usado para abrir veios na terra. Um casebre provavelmente destinado a guardar ferramentas. Uma flor bastante imponente, isolada entre capins. Mais ao longe, uma chaminé da qual saía uma fumaça bem branca, dando a sensação de aquecimento no meio do frio de onze graus. Do lado oposto, a torre de uma pequena capela onde, certamente, os poucos moradores cumpriam seus rituais e se confraternizavam. Beleza havia

em tudo, mas depois do clique da máquina, ideias iam me perseguindo juntas com minha própria sombra pelo caminho: minha terra tem belezas assim também; poderia ser feliz em uma paisagem como essa, um pouco mais livre e alegre, no calor tropical.

E todos os discursos que ouvira nos últimos dias, apregoando as qualidades do mundo europeu, não sem alguma distinção positiva em relação ao nosso país, não tinham força suficiente para romper minha incessante busca pelas lembranças dos lugares vividos. Até que avistei a camponesa, inclinada e imersa entre as verduras, executando movimentos precisos no trato com a terra e com a plantação.

Era uma imagem distante de mim e eu procurava, além de suas mãos, seus pés... Foi inevitável recordar os sapatos de van Gogh. Não os vi, pois estavam mergulhados nas densas folhagens. Vi suas roupas pesadas pra proteger do frio, cobertas por um avental listrado, os cabelos brancos contrastando com a cobertura verde e com o amarelo das pequenas flores.

Nada sabia dela, mas a imagem me aproximava de sua vida. Vi as verduras em suas mãos e imaginei seu arranjo na cozinha, naquela casa com chaminé onde o fogo já estaria aceso. Imaginei também os cheiros que ela sentia tendo as flores amarelas tão próximas de seu rosto quando se inclinava para uma nova coleta. Já sabia que a idade não tirara a vitalidade do seu corpo, que se movia com muita segurança e leveza pelo campo. As mãos não eram nitidamente visíveis, mas eu enxergava as linhas do tempo e as unhas marcadas pelo manuseio da terra.

Depois de um longo instante assim, observando-a, estática, atrevi-me a mais alguns cliques e mais uns passos. Os primeiros eram seguros, os segundos hesitantes. Aproximava-me da cena como se tivesse receios de vê-la desfazer-se, como se o cenário fosse feito de uma matéria tão sensível que um passo fizesse tremer o chão e a

concretude ruir à minha vista. Mais alguns passos e minha sensação se radicaliza: era como se houvesse entre mim e a cena uma dessas barreiras mágicas, transparentes, como os portais dos filmes de ficção e eu experimentava um misto de receio de avançar para o “quadro” e não conseguir retornar, mas um desejo genuíno de perder-me lá. A paisagem havia me capturado, independente de eu ultrapassar a barreira.

[...] descrever um espaço é re-correr-lo, instalar-se em seu seio, em seu interior, habitá-lo. Mas também como se diz que um mapa descreve um território: descrever um espaço é abrigá-lo, pintá-lo, duplicá-lo, povoá-lo de signos [...]”⁴ (PARDO, 1991, p.62).

Enquanto acompanhava, com o olhar, a camponesa encaminhando-se para a trilha que dava acesso a casa, eu já não tinha nenhuma força descritiva, e mesmo imaginária, para fazer permanecer a cena. Emudeci e me dei conta de estar eu, imobilizada, só os olhos inquietos. Recorri à imagem gravada na câmera e vi, de novo, uma paisagem perfeitamente extemporânea para mim, adentrar minha história com a força da sua própria linguagem. E tal força não era só a de uma presença estranha para mim, mas de um mundo que me fazia enxergar um poder-ser.

A frase heideggeriana ecoa novamente: poeticamente o homem habita. Poeticamente, os aborígenes cantam o mundo. Poeticamente, Manoel de Barros conta os mínimos, as insignificâncias do mundo. Poeticamente, músicos cavam silêncios e sons inusitados para fazer-nos perceber o mundo. Poeticamente, Iberê quebra nexos referenciais

⁴ Tradução livre de: “[...] describir un espacio es re-correrlo, instalar-se en su seno, en su interior, habitarlo. Pero también como se dice que un mapa describe un territorio: describir un espacio es albergarlo, pintarlo, duplicarlo, poblarlo de signos [...]”.

Transver o mundo, gariimpar silêncios
 Andreia A. Marin

e, lidando com a matéria, dá novos seres à visibilidade. Poeticamente, a camponesa habita.

Sem palavras, sem sons, sem cantos, sem imagens que não a dela mesma imersa, visceralmente, na paisagem. E sua poética é mesmo essa: estar na paisagem, visceralmente instalada nela, habitá-la.

Uma apologia à percepção sensível: **tranver** o mundo, garimpar silêncios. Que poeticamente, o homem habite. ☉

REFERÊNCIAS

BARROS, M. **O livro das Ignorâncias**. 13 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BARROS, M. As lições de R.Q. In: BARROS, M. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARROS, M. **Gramática Expositiva do Chão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

CEZAR, P. **Só dez por cento é mentira: a desbiografia de Manoel de Barros**. Brasil, 2008. DVD. Filme longa Documentário (82min).

CHATWIN, B. **O rastro dos cantos**. Trad. Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GULLAR, F. Do fundo da matéria. In: SALZSTEIN, S. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 9-20.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad. Maria S. C. Schuback. 3 Ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2008a.

HEIDEGGER, M. "...Poeticamente o homem habita". Trad. Márcia Sá C. Schuback. In: HEIDEGGER, M. **Ensaio e Conferências**. Trad. Emmanuel C. Leão, Giovan Fogel, Márcia S. C. Schuback. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária São Francisco, 2008b.p.39-60.



Figura 4: Silêncio. Ponte de Lima/Portugal, fev.2013.
 Fonte: Andreia Marin.

Transver o mundo, gariimpar silêncios

Andreia A. Marin

HEIDEGGER, M. A época da imagem do mundo. In: SCHNEIDER, Paulo R. **O outro pensar**: sobre que significa pensar? e a época da imagem do mundo. Ijuí, RS: Ed. Unijuí, 2005.p. 191-232.

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

MERLEAU-PONTY, M. A dúvida de Cézanne. In: MERLEAU-PONTY, M. **Textos escolhidos**. (p. 113-126) Col. Os Pensadores. Trad. Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MERLEAU-PONTY, M. **Conversas**. Trad. Fábio Landa; Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos A. R. Moura. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PARDO, J. L. **Sobre los espacios**: pintar, escribir, pensar. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 1991

SCHAEFFER, P. Tratado de los objetos musicales. Trad. Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza Música, 2008.

Recebido em Fevereiro de 2018.

Revisado em Abril de 2018.

Aceito em Maio de 2018.

