

O DESTINO DA PALAVRA: HERMENÊUTICA DA POÉTICA DE JOSÉ RUFINO À LUZ DO PENSAMENTO DE MARTIN HEIDEGGER

WORDS DESTIN: HERMENEUTICS OF JOSÉ RUFINOS POETICS CONSIDERING MARTIN HEIDEGGERS THINKING

Gilfranco Lucena dos Santos¹

Recebido em: 11/2020
Aprovado em: 11/2020

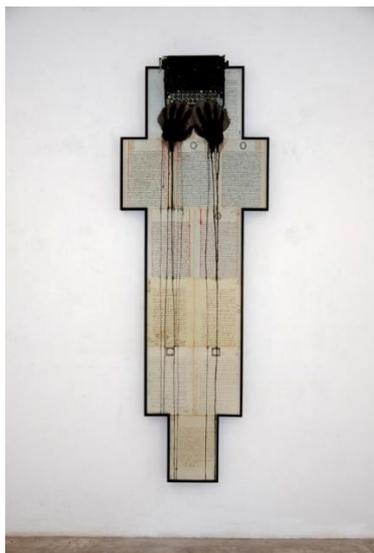
Resumo: O presente artigo tem em vista colocar em evidência a subversão da história promovida pela obra de arte de José Rufino, à luz da compreensão fenomenológica existencial da história desenvolvida por Martin Heidegger. Para tanto toma como ponto de partida a coincidência temática revelada pela obra *Abruptum* de José Rufino e um comentário feito por Heidegger em seu curso de semestre de verão de 1942/43, intitulado *Parmênides*. Tanto na obra de José Rufino como no comentário de Heidegger podemos ver ressaltada a relação do homem com a palavra por meio da escrita.

Palavras-chave: Martin Heidegger, José Rufino, Arte, Historicidade, Linguagem.

Abstract: This article aims to highlight the subversion of history promoted by José Rufino's work of art. It will be tried with a hermeneutical reflexion of his art considering the existential phenomenological understanding of history developed by Martin Heidegger. To this end, it takes as a starting point the thematic coincidence revealed by José Rufino's *Abruptum* and a comment made by Heidegger in his 1942/43 summer semester course, entitled *Parmenides*. Both in José Rufino's work and in Heidegger's commentary, we can see the relationship between man and the word through writing.

Keywords: Martin Heidegger, José Rufino, Art, Historicity, Language.

¹ Doutor em Filosofia pelo Programa de Doutorado Integrado UFPE-UFPB-UFRN. Professor Adjunto do Departamento de Filosofia do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba. Email: gilfranco.lucena@academico.ufpb.br



José Rufino
***Abruptum*, 2019**
185x64x15,5cm

Foto de Adriano Franco. Disponível em:

<http://www.joserufino.com/portu/biografia.asp>

Obras 2011-2019

“... a mão se atém à essência do homem, porque a palavra, como o âmbito essencial da mão, é o fundamento da essência do homem. A palavra que se deixa cunhar e assim se mostra ao olhar, é a palavra escrita, isto é, a escrita. Mas a palavra como a escrita é a escrita à mão. Não é acidental que o homem moderno escreva ‘com’ a máquina de escrever e ‘dite’ [...] ‘para’ uma máquina. Esta ‘história’ dos modos de escritas é uma das mais importantes razões da crescente destruição da palavra. Esta sobrevém e se dá não mais por meio da mão escrevente e propriamente atuante, mas por sua impressão mecânica. A máquina de escrever arranca a escrita do âmbito essencial da mão, e isso significa, da palavra.”

Martin Heidegger, 1942/43

Arte e História entre Martin Heidegger e José Rufino

Se por um lado o caráter topo-epocal da arte preserva no espaço da arte um tempo do mundo, por outro lado, a arte pode, ao mesmo tempo, recolher, nessa “preservação”, não somente o tempo de um lugar, mas revelar o movimento dessa herança no tempo como herança topo-epocal e destino comum.

Desse modo, a arte pode se constituir como a revelação de um destino, fazendo história pela reconstituição de uma relação historial com a herança historicamente enviada. Nesse sentido, a arte não somente conserva e preserva, mas também reserva e promove um destino. Dessa forma, a arte não faz história como historiografia, mas revela e promove a história do que resguarda como acontecimento e destino. Dito de maneira mais precisa: a arte comunica um destino, mas ao mesmo tempo em que convoca para uma correspondência mais originária ao destino, pela evocação de uma relação mais própria e comum com o ser.

De acordo com Heidegger, há uma diferença entre história e historiografia que se faz necessário ter em conta. Como pensar esta diferença de modo que nos seja permitido falar que a arte não faz história como a historiografia, mas promove uma relação mais própria com a história?

Na sua conferência *Ciência e Pensamento de Sentido*, Heidegger diferencia história e historiografia do seguinte modo:

A ciência histórica, a historiografia que, sempre com mais força, tende a transformar-se em ciência da história universal, realiza suas pesquisas de certeza e

segurança na região do real que se dispõe à teoria, como o conjunto dos acontecimentos (*Geschichte*). A palavra “história” (ἱστορεῖν), significando investigar e tornar visível, diz um tipo de representação. Ao invés, a palavra “acontecimento” significa o que se dá e ocorre enquanto aquilo que se prepara e processa desta ou daquela maneira, ou seja, enquanto se envia e destina. A ciência histórica, a historiografia, investiga os acontecimentos. Ora, o tratamento historiográfico não cria o acontecer dos acontecimentos. Tudo que é historiográfico, toda representação e constatação nos moldes da historiografia se determinam por acontecimentos, isto é, fundam-se no destino do processo de acontecer. A recíproca não é, porém, verdadeira. Os acontecimentos não são necessariamente historiográficos. (HEIDEGGER, 2002, p. 54)

No seu precioso texto, intitulado *A Sentença de Anaximandro*, Heidegger assegura que: “Toda historiografia calcula o futuro a partir das imagens do passado que lhe define o presente. A historiografia é assim a constante destruição do futuro e da relação historial com o advento do que é destinado” (HEIDEGGER, 1973, p. 28). Contudo, ele nos lega a seguinte questão: “é possível apresentar e expor a aurora de uma idade do mundo de outra maneira que através dos recursos da historiografia?” (HEIDEGGER, 1973, p. 28). Desse modo, é preciso pensar um outro tipo de relação historial com o advento do que é destinado. Entendemos que a arte se apresenta como um caminho essencial para a abertura dessa possibilidade de uma relação historial com a história e o histórico. E aqui, procuraremos entender como uma obra de arte pode falar do destino da relação essencial do homem com a palavra, isto é, de sua essência como ente e de sua relação com o ser, a fonte de sua essência. E a obra de José Rufino se oferece como um testemunho nítido dessa possibilidade.

José Rufino, com sua “paixão prematura por escavações paleontológicas” (RUFINO, 2008, p. 140) e profundamente marcado pela “presença quimérica” (RUFINO, 2008, p. 140) de seu avô, atravessando a tela da história pelo atravessamento da tela de sua própria história, tenta já de princípio “selecionar aquilo que poderia ser salvo da amnésia irreversível” (RUFINO, 2008, p. 140). Mas não o faz com mero espírito de historiógrafo. Tendo com seu pai descoberto “nas gavetas das grande escrivantina da sala da Biblioteca” (ALMEIDA & ALMEIDA *apud* RUFINO, 2008, p. 144) do engenho Vaca Brava, onde fora criado e onde reinara altivo seu avô, “uma grande quantidade de cartas, recibos, escrituras antigas e manuscritos” (ALMEIDA & ALMEIDA *apud* RUFINO, 2008, p. 144), José Rufino “logo descobriu nas cartas uma fonte de inspiração para seu trabalho conceitual” (ALMEIDA & ALMEIDA *apud* RUFINO, 2008, p. 140). É como artista que José Rufino mobiliza o espólio de sua herança histórica familiar. E aquilo que poderia ser reduzido apenas à historiografia de uma família, acaba por ganhar um

significado historial fundamental, que oblitera a tendência e mania historiográfica de esquecimento do ser em favor do ente, e promove singularmente o caráter topo-epocal de sua existência fática através da arte, conferindo à sua herança particular seu significado e destino universais. As “centenas de cartas escritas ao longo de décadas para meu avô” (RUFINO, 2008, p. 144), como ele testemunha, transformam-se em uma herança historial, na qual fala o próprio destino da história humana, na relação essencial de seu ser com a palavra; relação esta que se constitui nessa história como destino do ser, em meio a uma luta travada entre memória e esquecimento (*Mnemosýne e Léthe*)

Estabelecendo uma jornada que se consistiu no que ele denomina “uma espécie de organização estratigráfica de toda a correspondência” (RUFINO, 2008, p. 144), que herdara de seu avô, José Rufino, “lendo relatos íntimos de parentes vivos e mortos, e separando, cada vez com mais audácia certos tipos de envelopes para dar continuidade às intervenções com desenhos, colagens e aquarelas” (RUFINO, 2008, p. 144), descreve sua experiência da seguinte forma: “Eu correlacionava acontecimentos familiares, empilhava camadas de frustrações, níveis de desejos, intercalava lâminas de revelações e sedimentava pacotes e pacotes de segredos na intenção de construir a Coluna do Tempo de Vaca Brava.” (RUFINO, 2008, p. 144-145)

Esta “Coluna do Tempo de Vaca Brava” não é, contudo, levantada como quem descreve ao modo historiográfico (o que está contido no próprio conceito originário de história entre os gregos - *ιστορία*) o espólio de uma existência que passou, e cujo significado não toca a humanidade em sua essência. Aquele conjunto de envelopes e cartas são mais do que vestígios para uma historiografia que os ajunta como fontes de informação, e os publica sem o espírito que nelas incide e que as imanta, que as atravessa e vivifica. Em um primeiro momento, José Rufino assegura que: “Separando as cartas de seus envelopes eu criava dois conjuntos hierarquicamente distintos do ponto de vista da dramaticidade e densidade ali registradas” (RUFINO, 2008, p. 145), pois: “As cartas pareciam quase proibidas, quase destinadas ao campo dos segredos eternos e, portanto, pelo menos naquele momento, intocáveis” (RUFINO, 2008, p. 144). Desse modo, em um relativo *pudor* (*αἰδώς*), que inicialmente constrange e reprime a liberdade para o histórico, em função da tendência historiográfica que nos é comum, mas, ao mesmo tempo, em *respeito* (*αἰδώς*) ao espírito da herança ali imperante, José Rufino diz que: “Por um certo tempo elas [as cartas] continuariam entregues às águas passadas” (RUFINO, 2008, p. 145). Mas os envelopes preparavam o artista para a liberdade de corresponder ao destino da herança a ele confiada. E num ato de grande liberdade, o artista descobre nos envelopes e pelos envelopes o destino historial de sua herança que nos toca a todos. E, se as cartas mereciam naquele instante

o status de intocáveis, diz José Rufino:

Já os envelopes, com seus conjuntos azuis, creme, verde-amarelo, ou ornamentados com temas nacionais, desprendidos de suas cartas, pareciam mais vulneráveis e foram imediatamente transformados em suportes de grandes conjuntos de desenhos. Os desenhos e interferências apenas reforçaram a memória. Circundaram respeitosamente ou sublinharam datas, selos e marcas d'água. Parecia instalar-se suavemente o poder de *Mnemosýne*, a deusa da memória. As obras passaram a compor séries cuidadosamente organizadas: árvores azuis, árvores pretas, rios prateados, móveis ou figuras toscas. (RUFINO, 2008, p. 145)

O artista evoca aqui em sua atitude descobridora e reveladora o poder de *Mnemosýne*, a deusa da memória, e complementa:

As Cartas de Areia me permitiram uma verdadeira revisão da história familiar. A “arte da memória” (*ars memoriae*) não era apenas uma ferramenta para resgatar lembranças de brincadeiras infantis, recuperar personagens burlescos ou documentar fatos e feitos daquele reino de fantasias extravagantes. Instalava-se ali a possibilidade irreversível de subverter o próprio passado e de expurgar o indesejado através de uma nostalgia transformante. (RUFINO, 2008, p. 145)

A subversão do próprio passado é o anúncio da possibilidade de uma modificação fundamental da relação com a história, que anuncia a ruptura de uma tendência historiográfica reinante na relação com o passado, e que, na Obra de Arte operada pelo gesto de José Rufino, desencadeia o movimento de assunção da liberdade para o histórico própria da Arte.

A leitura das Cartas o preparava para a decisão essencial. Se por um lado o trabalho artístico nos envelopes indicavam o caminho fundamental, o contato com a intimidade de seu passado histórico, que nos constitui a todos nós membros desse povo histórico, pela leitura das cartas, o conduziram a um acabrunhamento constrangedor, que somente o passo libertador do ato criador podia preparar para o artista, e nós, os seus pósteros a quem se destina sua arte, o caminho para uma remissão essencial do tempo que toca a todos nós. Como nos conta o artista:

Ao mesmo tempo em que trabalhava nos envelopes, iniciei a leitura das cartas. No início, um pouco acanhado por violar histórias e emoções tão particulares. Aos poucos fui penetrando naquele mundo de pequenas falhas, fraquezas, vaidades, encontros e desencontros. A primeira sensação foi de frustração e impotência diante da ciclicidade recorrente de sentimentos recorrentes naquelas cartas. Estaria fadado a ser o responsável por uma historiografia familiar? Responderia pelo resto da vida como guardador do Estatuto das Intimidades?

O mergulho na intimidade exige respeito. Este, a vergonha e o pudor (todos são nomes

para o *αἶδος* grego), que invadem o ser em agonia e frustração, recomendam sempre a cada vez um passo atrás. O artista não socializa, disponibiliza ou publica a olhos ciosos de curiosidade um acervo documental, em respeito à intimidade. Ela o impulsiona a algo muito maior. A leitura das cartas o impulsiona a uma relação historial com o ser, que exige um movimento de encobrimento e esquecimento para comunicar um destino preparado pela arte, devolvendo a seu povo e a seu tempo o brio de ser.

A adoção do nome do Avô, feita pelo artista, torna-se, para ele, a revelação dos primeiros sinais de sua intenção artística na relação com a história: ela pretende “provocar uma subversão nas Camadas do Tempo de Vaca Brava” (RUFINO, 2008, p. 147). E, se como diz o artista, “de repente calam-se todos os ventos e instala-se um silêncio incômodo, uma angústia de não ouvir nada que logo se transfere para os olhos” (RUFINO, 2008, p. 142), renascida da angústia, a liberdade histórica se ergue, pela Arte, no *brio* (*αἶδος*) de ser altivo² do Avô do Engenho de Vaca Brava. Subversão do tempo na qual o destino de todo um povo está em jogo a partir daquele lugar e tempo singulares. É a emergência de uma arte topo-epocal, que não se atém a um mero registro do passado particular, como faria o trabalho historiográfico, mas prepara para ele, em sua assunção livre e criativa, um futuro, cujo destino toca a todos, e a todos convoca e apela. É neste sentido que na obra de sua arte está preparado o destino de um povo histórico, que reserva para seu passado um outro destino e dignidade. Como nos conta o Artista:

As cartas cuidadosamente selecionadas passam, então, a ser utilizadas como suportes de desenhos e gravuras. Camadas sobrepostas de pigmentos são utilizadas como instrumento da experiência renovadora do esquecimento. Contam, sobre cada história, uma nova. A preocupação com a recuperação de recordações, ainda muito presente nas *Cartas de Areia* feitas sobre envelopes, cede lugar ao desejo mais radical de interferir, de recontar, de reinventar, de apagar partes ou de apagar quase tudo. (RUFINO, 2008, p. 147)

O sentimento do ser face ao ente é revelado como o *nome* e a *face* que toca a todos: “*Respiratio, Vociferatio, Lacrymatio e Laceratio [...] Sudoratio, Murmuratio e Plamatio*” (RUFINO, 2008, p. 147) são todos nomes de faces que nos tocam a todos. E se a historiografia preserva o ente em detrimento do ser, a arte revela o ser, em detrimento do ente. A arte, como diz Heidegger, é o pôr-se em obra da verdade do ser. A Memória na Arte de José Rufino, vira evocação do que se perde, penetração no rio de *Léthe*, exposição ao ser em seu retraimento,

2 O termo grego *αἶδος* também deve querer dizer “altivez”, aquela mesma altivez que Polinices requisita de seu pai *Édipo*, em *Colono*, na tragédia homônima de Sófocles: “Aidós, a [Altivez], pan-ativa, entrona-se com Zeus. Que ela te ajude pai! O erro da *harmatia* é remediável, mesmo quando é impossível agravá-lo” (SÓFOCLES, 2016, p. 98).

como destino histórico que a todos atinge, silêncio lutuoso face o que tombou.

A obra de José Rufino reflete paradigmaticamente, isto é, de maneira exemplar, esse movimento na arte. Em sua Arte, José Rufino não resguarda um tempo no espaço simplesmente como quem preserva e conserva, mas como quem reserva para um tempo um desígnio todo próprio, uma possibilidade, conferindo-lhe um destino, que é, ao mesmo tempo, a comunicação de um destino comum, e uma convocação em correspondência a esse destino. Em sua Arte, ele promove a herança como envio-comum, fazendo refletir singularmente, em sua obra, o movimento universal que a todos atinge e a todos toca, apela e convoca.

No grande acervo da obra de José Rufino, há uma em que esse movimento se verifica de maneira particularmente exemplar. Trata-se de sua magnífica obra *Abruptum*. Pode-se dizer que em *Abruptum* está em jogo aquele mesmo movimento da obra de arte singular, no qual uma obra *de repente* é erigida como símbolo de toda uma tarefa do artista, que se manifesta em cada obra de suas mãos. *Abruptum* toma o ente produzido, o instrumento da produção e seu processo, enquanto algo do passado, como matéria de sua arte. Mas a obra fala de um *destino do ser* que o homem assume, no qual o homem se recolhe, em correspondência com o qual vive e se aniquila, na sua entrega ao ente em função de seu ser.

A Caminho do Pensamento do Ser para pensar *Abruptum*

Ao pensar o movimento de apropriação da herança como compreensão de uma possibilidade herdada e como um despertar para a tarefa que lhe é própria, Martin Heidegger compreende que “à irrupção essencialmente não mediada e imediata do ser dos entes [...] corresponde [...] da parte do homem, um comportamento que não mais se volta para os entes, mas repentinamente pensa o ser” (HEIDEGGER, 2008, p. 214)³. De acordo com Heidegger: “Pensar o ser exige cada vez um *salto* [*Sprung*], um salto para o *sem-chão* [*Boden-lose*], a partir do solo habitual sobre o qual os entes sempre se acham num relacionamento conosco” (HEIDEGGER, 2008, p. 214).

Heidegger entende que, no fim da filosofia, a tarefa do pensamento é pensar o ser, e compreende que, na arte, encontra-se um lugar ideal para este movimento de orientação para o ser, na medida em que justamente o que está em jogo na arte é o pôr-se em obra da verdade do ser. Poderíamos dizer que, se para Heidegger, por uma lado, a ciência não pensa, pois calcula,

³ Aqui vale ressaltar o conceito do repentino, que evoca o nome da obra de José Rufino que ora procuramos pensar: *Abruptum*.

por outro lado, a arte dá o que pensar, e fornece ao pensamento o elemento de sua tarefa. Mas o que significa *pensar o ser e pôr-se em obra da verdade do ser*?

Heidegger nos legou o caminho pelo qual o pensar emerge como tarefa, no que ele denomina fim da filosofia. Essa tarefa do pensar consiste em pensar a verdade do ser. Mas, não teria sido sempre essa a tarefa da filosofia? Heidegger nos dá a compreender que não. Em toda a filosofia, a verdade do ser remanesce como o impensado.

Ao comentar esse problema em sua conferência *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento*, ele explica que:

O discurso sobre a “verdade do ser” tem seu sentido justificado na *Ciência da Lógica* [de Hegel] porque nela verdade significa a certeza do saber absoluto. Mas tampouco Hegel como Husserl questionam, como também não o faz qualquer metafísica, o ser do ente, isto é, não perguntam em que medida pode haver presença [*Anwesenheit*] como tal. Só há presença quando impera clareira [*Lichtung*]. Esta, não há dúvida, é nomeada com a *Ἀλήθεια*, com o desvelamento [*Unverborgenheit*], mas não como tal pensada. (HEIDEGGER, 1996, p. 106; 2000, p. 77)

Ao pensar a verdade (*ἀλήθεια*) por referência à clareira (*Lichtung*) como desvelamento (*Unverborgenheit*), Heidegger tem seguramente em vista o que no pensamento platônico emergiu na Analogia do Sol (*República VI*), e na experiência de pensamento que, seguindo o Esquema da Linha Dividida (*República VI*), desemboca na Alegoria da Caverna (*República VII*) como mito fundador da experiência filosófica e da filosofia. Para Heidegger, ali, Platão descreve o caminho da filosofia “em direção à” verdade, como um caminho de compreensão do ente na clareza e distinção da *evidência*, algo que também se tornou decisivo para René Descartes e Edmund Husserl, guardadas as devidas diferenças: trata-se de um caminho do conhecimento (*γνώσις*) como apreensão (*μαθήσις*) do ente na evidência (*ἰδέα*); ou ainda, o caminho do conhecer (*εἰδέναι*) como apreensão (*μαθήσις*) do que é evidenciado na evidência, isto é, do *εἶδος*, experiência de apreensão intelectual que é análoga à visão como percepção dos entes visíveis à luz do Sol.

Mas, como bem Heidegger nos conduz a perceber, o verdadeiro (desvelado, *τὸ ἀληθινόν*⁴), aqui apreendido por meio do discurso definidor (ὁ λόγος ὀρισμός, ou mesmo ὁ λόγος ἐσχατόν no dizer de Aristóteles⁵) é o ente em seu ser, ou melhor, o ente que é (*ὄντως ὄν*)

4 PLATÃO, *Sofista* 240b: ... τὸ ἀληθινόν ὄντως ὄν... (o verdadeiro ente que é); Cf. PLATÃO, 2011, p. 207.

5 Em ARISTÓTELES, *Metafísica* A 3, 983a 27-28 lemos que a essência (*οὐσία*) é pensada como uma das causas primeiras, pois o que é por primeiro pensado como princípio e causa é o que se constitui em vista do enunciado último (*εἰς τὸν λόγον ἐσχατον*); Cf. ARISTÓTELES, 1998, p. 18.

no dizer Platão⁶, o ente enquanto ente (ὄν ἢ ὄν) no dizer de Aristóteles⁷; ou ainda a essência (οὐσία), entendida como presença constante para o intelecto, na compreensão. Tal experiência, contudo, de acordo com Heidegger, deixa impensada a verdade como ἀλήθεια (desvelamento) propriamente dita e o sentido do ser (εἶναι) que nela está em jogo: a verdade do ser pensada não como verdade do ente, isto é, o verdadeiro como presença constante, mas a verdade como desvelamento do ser, como o acontecer que libera o âmbito em que algo como ente vem à tona em correspondência com o destino do ser – âmbito no qual o ente humano encontra-se implicado como ente que compreende ser, que responde ao seu destino, e, assumindo-o, está na possibilidade de lançar-se livremente para ele – esta verdade do ser remanesce impensada.

Para Heidegger, a *Filosofia* é uma dessas possibilidades, mas, *ao voltar-se para o ente enquanto ente, esquece o ser*. De modo semelhante, a *ciência*, que não pensa o ente em seu ser, *voltada para o ente na evidência, mantém-se encoberta para o sentido do ser*. E, acentuando essa tendência para o encobrimento, a *técnica, voltada para a produção do ente, oculta o ser*. Nesses três movimentos em que a existência humano-histórica se atém ao ente, repete-se a retração do ser em favor do ente, o que Heidegger denomina *época do ser* (cf. HEIDEGGER, 1973, p. 34).

Mas pensar o ser é pensar a verdade do ser. E o que diz esse pensamento, que procura pensar a verdade do ser, a respeito da arte como possibilidade fundamental de ser e do destino histórico do homem?

Heidegger entende a arte como origem da obra e do artista, cujo traço fundamental é o pôr-se em obra da verdade (cf. HEIDEGGER, 2000a, p. 56). A Arte é a fonte da essência da obra de arte e do artista. O pôr-se em obra próprio da verdade é o traço fundamental da arte. Assim, se, por um lado, no fim da filosofia, a tarefa do pensamento é pensar a verdade do ser, podemos dizer que a tarefa da arte é pôr-se em obra da verdade do ser.

Através de *Abruptum* de José Rufino, somos convidados a dar esse passo além, e dizer que a Arte dá o que pensar, na medida em que põe-se em obra da verdade do ser. Pois nela, o ente por meio do qual se produz (τέχνη), o produto produzido por tal instrumento (ποιήματα, πράγματα) e o ente que produz (τέχτων, τέχνιτες, χειρωτέχνης) são atravessados, retirados do encobrimento e desvelados na direção do destino do ser que está aí em jogo. O ente, nessa

6 Cf. PLATÃO, *Sofista* 240b.

7 Cf. ARISTÓTELES, *Metafísica* Γ 1, 1003a 21s: Ἔστιν ἐπιστήμη τις ἢ θεωρεῖ τὸ ὄν ἢ ὄν καὶ τὰ τοῦτο ὑπάρχοντα καθ' αὐτό (Há uma ciência que estuda o ente enquanto ente e os atributos que lhe correspondem). Cf. ARISTÓTELES, 1998, p. 150.

tríplice determinação, é artisticamente apropriado e enviado como destino comum, como verdade do ser.

***Abruptum* como o repentino: o salto essencial**

De que modo *Abruptum* comunica a verdade do ser? Nesta obra, o nome-título é a palavra que nomeia o acontecimento essencial, o salto repentino (abrupto) da e para a verdade do ser. Tal acontecimento pode ser interpretado como a crucificação das mãos (*crucificatio manuum*) promovido pela história do ser e seu destino. Ela se constitui no limbo de uma experiência fundamental da produção do homem e sua história como destino e comunicação: a escrita, o escrito, o ato de escrever e o mecanismo encobrem a relação essencial do homem com a palavra e a técnica. Trata-se mesmo da celebração da morte e do aniquilamento do homem em sua relação originária com a palavra, e do aceno para seu destino, naquilo que ele acabou por constituir como o mais essencial: o “histórico” no sentido terminológico do historiográfico. Ao mesmo tempo, *Abruptum* convoca o homem para a libertação do historiográfico, para assumir-se como histórico no sentido do acontecimento livre e libertador, que libera o homem para sua ação mais essencial e para o destino a ela correspondente.

Esta comunicação do destino como crucificação das mãos por meio da escrita e do historiográfico, e de convocação do homem para a fala como destino que lhe é próprio, emerge como a revelação essencial de *Abruptum*, na qual está em jogo a verdade do ser e seu destino por meio da arte como pôr-se em obra da verdade do ser. *Abruptum* dá mostras de uma crucificação das mãos por meio da escrita, e acena para uma liberação das mãos por meio da fala (o não dito, o calado, o silêncio e o silenciado). As mãos crucificadas pela escrita remetem-nos à ação essencial que a elas está ligada e que permanece encoberta: o aceno que, silente, aponta para o essencial e nos remete ao essencial.

Se bem considerarmos o próprio conjunto da obra de José Rufino, poderíamos vê-la como uma forte crítica à historiografia, que só pode ser comparada, como crítica em sentido pleno, àquela que fizeram filósofos como Platão e Aristóteles, Hegel, Kierkegaard e Nietzsche⁸,

⁸ Platão legou-nos uma crítica à escrita que se revela como primeiro testemunho do encobrimento e esquecimento que ela (a escrita) evoca (cf. PLATÃO, *Fedro*, 247c-d, trad. José Cavalcante de Souza, São Paulo: Editora 34, 2016, p. 191.) Aristóteles desenvolve sua crítica à escrita como mera arte da descrição de fatos particulares, a *história* como *historiografia*, uma vez que enaltece a poesia face à história, porque a poesia é mais filosófica do que a história. E explica: “Eis porque a poesia é mais filosófica e mais nobre que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história ao particular” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b, trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 97.) Hegel, por sua vez, ao avaliar a circunstância em que se encontra o espírito da arte, na medida em que a religião da arte, que emergira com os gregos pertencente ao espírito ético, veio a perecer no

e mesmo o próprio Heidegger. *Abruptum*, como *crucificatio manuum*, evoca um sacrifício redentor no madeiro da cruz da escrita que, na arte, se constitui como símbolo que redime, acena e aponta para o que está e permanece vivo, aberto e livre. A abrupta crucificação das mãos, que se cumpre de maneira definitiva e intensa no mecanismo datilográfico, é o símbolo do esquecimento das mãos, promovido pela técnica da escrita como tal, do qual a arte, na imitação da imagem da cruz, que fala na história do ocidente como acontecimento salvífico, redentor, procura aqui de algum modo, como um não dito silente e *re-velado*⁹ num aceno pelo símbolo que a imagem evoca, promover a redenção (*ἐξχαγοραζόμενοι τὸν καιρὸν, tempus redimentes, redimindo o tempo*¹⁰).

Como então se revela em *Abruptum* o pôr-se historicamente em obra da verdade do ser que é próprio da arte? O caminho para a resposta a essa questão se mostra no seguinte: há um nexos essencial entre a mão e a palavra que *manifesta* a relação do ser com o homem. No seu *Parmênides*, Heidegger formula esse nexos da seguinte *maneira*: “A mão sustenta, imediatamente, na palavra, a relação do ser com o homem e, somente através disso, a relação do homem

Estado de Direito, assegura que: “Nosso agir, no gozo dessas [obras de arte] não é, pois, o agir do serviço divino, em que se faria presente à nossa consciência sua perfeita verdade que à cumularia; ao contrário, é o agir externo que limpa esses frutos de algumas gotas de chuva ou grãos de areia. Em lugar dos elementos interiores da efetividade do ético, que os rodeia, engendra e vivifica, [esse agir] constrói uma prolixa armação dos elementos mortos de sua existência externa – da linguagem, do histórico etc. – não para viver dentro deles, mas somente para representá-los dentro de si” (HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, trad. Parte II, trad. Paulo Menezes. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1998, p 185) Kierkegaard e Nietzsche são outros dois autores que, depois de Hegel, em perspectivas diferentes, acentuam a relação com a história no sentido de pensar um modo de apropriação do histórico, que se revela ao mesmo tempo como comunicação de um destino. Se Hegel encerra as possibilidades últimas da liberdade histórica no âmbito da Filosofia, um novo começo instaura-se após Hegel, que pode revelar caminhos de apropriação em que a religião, e mais propriamente a fé, no caso de Kierkegaard, e a arte no caso de Nietzsche, exercem uma função inusitada na comunicação de um destino comum. Em Nietzsche também a recordação como lembrança do histórico sofre uma crítica importante, de tal modo que o esquecimento se torna um momento fundamental. De acordo com Nietzsche, o esquecimento exerce um papel fundamental na relação com o histórico. Para ele a *força plástica* (*plastische Kraft*) é um meio através do qual se há de promover o esquecimento do histórico, este compreendido como a lembrança configuradora do historiográfico (cf. NIETZSCHE, 1994, p. 158-159). Quanto maior for a força plástica de um homem, de um povo ou de uma cultura, maior é o grau em que ela pode esquecer o passado. Nietzsche deixa entrever que é a força plástica quem se torna capaz de promover o esquecimento do histórico em sua tendência para o historiográfico, “pelo qual o vivente é trazido à sombra e finalmente sucumbe”, e abrir espaço para novas possibilidades de existir historicamente.

⁹ A palavra revelação assume aqui um sentido ambíguo essencial que é de muito interesse nesse contexto. De um ponto de vista que considere primariamente apenas o caráter morfológico da palavra, em função da compreensão de um sentido fundamentalmente etimológico, re-velar significa velar de novo, tornar a encobrir, ou ocultar, e manter encoberto o que já uma vez está velado. Por outro lado, se considerarmos a palavra na perspectiva semântica que nos confere seu sentido em função do uso comum e do modo como a palavra caiu em circulação no interior da língua e vêm à fala, revelar significa descobrir, mostrar o que estava escondido, encoberto, oculto, e trazê-lo, de algum modo, à luz. É desse modo, como uma revelação em sentido duplo, mas unificado na experiência que esta palavra nomeia, que *Abruptum* põe-se em obra da verdade do ser, e mantém uma relação com a verdade enquanto ἀλήθεια, desvelamento, desocultamento e, ainda mais propriamente, *revelação*.

¹⁰ Esta expressão está presente em duas cartas apostólicas da Bíblia atribuídas a Paulo: Colossenses, 4,5 e Efésios 5,15-16, no contexto do pensamento cristão a respeito da experiência da redenção, dentro desse contexto religioso particular. Procurei aprofundar o sentido dessa expressão em G. L. SANTOS, *Tempo e História na Hermenêutica Bíblica*. São Paulo: Loyola, 2009, p. 99-114.

com os entes” (HEIDEGGER, 2008, p. 125). Mas de que maneira esse nexos se mantém velado na escrita à mão, se aprofunda no mecanismo datilográfico e se revela na obra *Abruptum* de José Rufino?

O encobrimento ou esquecimento é, em grego, expresso pelo termo *lêthe* (λήθη). Como explica ainda Heidegger: “Λήθη, a obliteração, é um encobrimento que subtrai algo essencial e aliena o próprio homem a si mesmo, isto é, o faz estranho à possibilidade de morar em sua essência” (HEIDEGGER, 2008, p. 108-109). Em grego, o encobrimento ou ocultamento, ou ainda esquecimento (algo como a letargia do ser¹¹) é λήθη. Na *Teogonia* de Hesíodo, como Heidegger nos lembra, λήθη é juntamente com λιμός (a fome, a penúria) filha da luta (ἔρις). Ἔρις é compreendida como a filha de noite (νύξ), “que deixa tudo o que é presente desaparecer no encobrimento” (HEIDEGGER, 2008, p. 109). Assim, em sentido grego, podemos interpretar que encobrir-se, esquecer-se é o fruto de uma luta noturna, que a tudo encobre, penetra, entorpece e enche de penúria.

Como nos indica o próprio Heidegger, Píndaro, em sua *Ode Olímpica VII* (43s.) a caracteriza como “nuvem escura do ocultamento” (λάθας ἀτέκμαρτα νέφος), que oblitera, interrompe ou impede o caminho das retas ações (παρέλκει πραγμάτων ὀρθὰν ὁδὸν), exilando o homem da sensatez (ἔξω φρενῶν). A λήθη se encontra em oposição à altivez e ao brio educativos (προμαθέος Αἰδώς), que dispõe o ser humano nos caminhos da excelência (ἐν δ’ ἀρετῶν). De acordo com Heidegger, Αἰδώς é a “disposição” que “determina” a “essência” do homem, “isto é, determina a relação do ser com o homem” (HEIDEGGER, 2008, p. 112. Por isso, em *Édipo em Colono*, Sófocles impregna o discurso de Polinices diante de Édipo acabrunhado pela letargia e penúria que se lhe abateu, de uma convocação e apelo à altivez e ao brio (αἰδώς), que constitui o seu pai Édipo, e do qual ele precisa recordar:

Ignoro o que fazer! Chorar primeiro os males meus, ou pelo velho pai, a quem vejo arrojado, com vós duas, na Ctônia terra de estrangeiros, malroupido como está? Pregada à pele anciã a escória sórdida lhe rói os flancos. Sobre o rosto, estéril de olhos, a cabeleira esvoaça desgrenhada. Penso que o que lhe entra triste ventre abaixo não é diferente. Sou o ser mais vil do mundo! Vejo tarde... Um homúnculo abjeto presencia tua indignância! De mim debes ouvi-lo! Mas Aidós, a Clemência [Altiuez], pan-ativa, entrona-se com Zeus. Que ela te ajude pai! O erro da harmatia é remediável, mesmo quando é impossível agravá-lo. (SÓFOCLES, 2016, p. 97-98)

11 Esquecimento de si que se abate sobre nós, e nos enche de tristeza, e nos faz perder o vigor de ser. Escrever só pode ser para nós terapêutico na medida em que sepulta em linhas, em traços, os descaminhos, devolvendo-nos o vigor de ser. Escrever só é terapêutico quando escrevemos para manter sepulto o que nos encobre.

Aqui deve-se interpretar Αἰδώς como brio de ser (não como temor, clemência, vergonha ou pudor; e talvez também não propriamente como respeito, ainda que este está diretamente relacionado com a altivez e o brio de ser). Pode-se dizer, parafraseando Heidegger, que “o próprio ser sustenta” o brio, “isto é”, o brio “de ser” (HEIDEGGER, 2008, p. 112)¹², a honra. “Nesse modo o ser, no seu princípio primordial, protege sua própria essência” (HEIDEGGER, 2008, p. 112). E, ainda parafraseando Heidegger, a excelência (ἀρετή) “enquanto abertura desveladora de si para o ser”, tem sua origem no αἰδώς, que “lança e envia a ἀρετή para o homem” (HEIDEGGER, 2008, p. 113). O αἰδώς, a altivez ou brio “como essência do ser traz ao homem o desencobrimento dos entes” (HEIDEGGER, 2008, p. 113), ainda que, como assegura Heidegger, “oposto a αἰδώς vige [waltet, remanesce, revolve] a λάθρα, o encobrimento, que chamamos de obliteração” (HEIDEGGER, 2008, p. 113)¹³.

Desse modo, se a arte se constitui como um pôr-se em obra da verdade enquanto desvelamento no sentido aqui designado, como em *Abruptum* ela se põe em favor de um tal desvelamento? Que tipo de encobrimento que acabrunha o homem em sua relação com o ser, é trazido à tona em *Abruptum*, de tal maneira que se revela como nessa relação o homem se esquece de seu ser e remanesce para ele obliterado o caminho em direção ao ser? Que tipo de comportamento encobridor, que se tornou uma tendência fundamental do homem histórico, *Abruptum* sacrifica no “altar” da arte, convidando-nos a esquecê-lo nesse sacrifício, para ver se daí emerge outra relação possível e mais originária com o ser, que nos devolva o brio de ser? Será que o sacrifício dos manuscritos escritos apostos à cruz, e no símbolo do sacrifício das mãos pela

12 Heidegger traduz a palavra grega αἰδώς nesse contexto por *Scheu*, que na tradução de Sérgio Mário Wrublewski, que hora utilizamos, foi vertido para o português pelo termo “temor”. Ainda que *Scheu* também possua em certos contextos o sentido de tímido ou medroso, que poderia nos conduzir ao termo “temor”, que também exprime um sentido de respeito, significa mais propriamente acanhamento ou vergonha, que também nos conduz ao sentido de medo ou temor de expor-se ou mostrar-se em tal ou qual situação. Mas αἰδώς em sentido grego, e mais propriamente no sentido expresso acima pelas palavras do personagem de Sófocles, Polínices, em *Édipo em Colono*, quer muito mais significar brio, altivez, honra e, nessa direção de sentido, respeito, ainda que em outros contextos o termo possa também ser considerado no sentido de pudor e vergonha. Como bem nos lembra Daniel R. N. Lopes, nos comentários à sua tradução do *Protágoras* de Platão: “Em Homero, *aidos* compreende tanto o senso de vergonha e de honra individuais, quanto o sentimento de reverência respeitosa associado ao reconhecimento da magnanimidade de uma pessoa ou de um ato” (LOPES, in PLATÃO, *Protágoras*, trad. Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 578.). O conceito de vergonha e desonra é muito mais indicado pelo termo αἰσχύνη (cf. LOPES, *op. cit.*, p. 579; cf. tb. ARISTÓTELES, *Retórica* 1883b 12-14). No seu *Parmênides*, Heidegger flerta com essa distinção quando opõe a sua tradução de αἰδώς como *Scheu* ao termo alemão *Abscheu*, que pode significar “vergonha”, “asco” ou mesmo “nojo” como preferiu o tradutor Wrublewski. Entretanto, nossa palavra altivez seria melhor expressa em alemão pelo termo *Hochmut*, honra, pelo termo *Ehre*, e brio, pelo termo *Ehrgefühl*, *Grossmut*, termos aos quais Heidegger não faz referência em sua análise.

13 É a imagem da altivez de seu avô que marca a memória de José Rufino, quando em seu testemunho autopraxiográfico intitulado *Desenhos a Léthe* ele exprime: “Nunca mais veria meu avô altivo na varanda da casa grande, senhor absoluto de todos nós...” (RUFINO, 2008, p. 138).

máquina, está morto o comportamento que encobre a nossa relação primordial com o ser? Calamo-nos, finalmente, na contemplação, pela arte, desse nosso trágico fim?

Abruptum nos coloca face à contemplação de dois momentos fundamentais de nossa relação essencial com o ser e seu destino, sob a “forma simbólica” do sacrifício à cruz: 1) A relação com a palavra por meio da escrita à mão, cujo sacrifício aqui em jogo está simbolizado pela aposição dos manuscritos à forma da cruz; 2) O sacrifício das mãos por meio da escrita à máquina, simbolizado pela aposição das mãos ao mecanismo datilográfico. Pela contemplação do destino histórico do homem, constituído através da escrita, somos convocados a contemplar como um modo propriamente histórico de decaimento de uma relação historial primordial do homem com a palavra constitui o signo de um destino trágico da relação do homem com o ser, que remanesce esquecida, encoberta, e cujo caminho de volta, num retorno possível, encontra-se obliterado. Em última instância, fala, nesse destino, a morte da palavra como uma convocação ao silêncio sepulcral? Ou abre-se, nessa morte, um caminho que nos convoca ao retorno do possível, que antecipa e repete uma nova relação com o ser pela palavra devolvida à sua origem?

No pensamento filosófico grego antigo, com Aristóteles, o homem foi uma vez definido em seu ser, isto é, em sua essência, por essa sua relação com a palavra. De acordo com Aristóteles, a essência do homem é determinada pelo “fato” de o homem ser, entre os viventes (gênero), aquele que se distingue por *ter a palavra* (espécie). Nas palavras de Aristóteles, o homem é o ζῷον λόγον ἔχον, o vivente que possui a fala, o discurso, o logos. O homem é o vivente que tem a palavra, que só por isso pode dá-la, sendo o ente a quem a palavra pode ser facultada. E justamente na medida em que o homem tem a palavra, ele é o único que pode possui-la de um modo eminente, ou seja, como diz Heidegger, o homem é aquele que “pode ‘ter’ a palavra e reter a palavra naquele modo eminente que chamamos de silêncio” (HEIDEGGER, 2008, p. 117). Nessa retenção, a palavra é para o homem sobretudo pensamento (διάνοια), que Platão justamente compreendeu como diálogo da alma consigo mesma em silêncio, isto é, sem voz¹⁴. Desse modo, o homem se distingue por, tendo a palavra, poder retê-la como pensamento, em silêncio.

14 No *Teeteto* 189e-190a, Platão expõe pela boca de Sócrates a seguinte definição de pensamento: “é assim que imagino a alma no ato de pensar: formula uma espécie de diálogo para si mesma com perguntas e respostas, ora para afirmar ora para negar. Quando emite algum julgamento, seja avançando devagar, seja um pouco mais depressa, e nele se fixa sem vacilações: eis o que denominamos opinião. Digo pois que formar opinião é discursar, um discurso enunciado, não evidentemente, de viva voz para outrem, porém em silêncio para si mesmo” (PLATÃO, 2001, p. 107-108). Já no *Sofista* 263e, pela boca do Hóspede de Eleia, Platão define pensamento e discurso do seguinte modo: “pensamento e discurso são o mesmo; mas o primeiro, [...] é o diálogo íntimo da alma consigo mesma, que nasce sem voz (ἄνευ φωνῆς) [...]. E o outro, um fluxo a partir da alma indo através da boca com som.” (PLATÃO, 2011, p. 253).

Mas o pensamento silente e resguardador que retém de modo eminente a palavra em silêncio, remanesce oculto na interioridade se não vem à expressão. O primeiro vir à luz do pensamento como obra, que Platão considerava divina, é o conto, o mito (μυθός), o que os gregos nomeavam pelo nome de ἔπος, num primeiro momento, mas que haveria de ser trazida a um novo modo como obra e ação do intelecto humano enquanto discurso (λόγος). Este compreendeu-se como sendo constituído de ὄνομα e ῥῆμα, e Platão o definiu como a expressão do pensamento (que retém a palavra) com voz. Contudo, enquanto o pensamento que retém a palavra resguarda consigo a convicção, passível de ser verdadeira ou falsa, e que, enquanto silente, permanece oculta à audiência comum, o discurso o revela e retira dessa reserva particular, para colocá-lo em comum e enviá-lo como destino comum através do discurso com voz, dos signos sonoros, comunicados à auscultação da alma pelos ouvidos do corpo unidos na audição, como capacidade psíquica da alma unida ao corpo. Compenetrada na palavra que retém, a alma permanece oculta no pensamento silente, que resguarda e preserva a sua relação com o ser pela palavra.

Platão considerava δόξα (opinião) “o que nasce em silêncio na alma, com o pensamento”¹⁵. Mas essa opinião vem à fala como “um fluxo a partir da alma indo através da boca com som [ῥευμα διὰ τοῦ στόματος ἰὸν μετὰ φθόγγου]”¹⁶. Este é o discurso (λόγος). Os discursos são “coisas ditas pela voz acerca da entidade”¹⁷, e é constituído de nome (ὄνομα) e verbo (ῥῆμα). E diz Platão: “Chamamos verbo ao que se mostra na ação [...]. E chamamos nome ao signo na voz posto naqueles mesmos que praticam as ações”¹⁸. Desse modo, falar é, portanto, um dizer sobre a entidade e sua ação, sendo o próprio dizer um ato de quem tem a palavra e, por isso, pode exprimi-la.

Na origem da relação entre o homem e a palavra como expressão de seu ser, como aquele que tem a palavra, essa expressão é designada pelos gregos como μυθός e ἔπος. Mas no *Íon*, Platão considera essa palavra comunicada no ἔπος como uma ação divina, provocada pelo

15 PLATÃO, *Sofista* 264a

16 *Idem, ibidem* 263e.

17 *Idem, ibidem* 261e.

18 *Idem, ibidem* 262a. No *Crátilo* 388 b-c, Platão afirma que “o nome é um tipo de instrumento informativo e distintivo da existência [ὄνομα ἄρα διδασκαλικόν τί ἐστιν ὄργανον καὶ διακριτικὸν τῆς οὐσίας]” (PLATÃO, 2014, p. 30). E no passo 408c do mesmo diálogo, ele assegura que: “uma fala é capaz de sinalizar qualquer panorama, circunscrevendo-o e sempre o revolvendo. Além disso, ela é dupla, tanto verdadeira quanto falsa [ὁ λόγος τὸ πᾶν σημαίνει καὶ κυκλεῖ καὶ πολεῖ αἰεὶ, καὶ ἔστι διπλοῦς, ἀληθῆς τε καὶ ψευδῆς]” (PLATÃO, 2014, p. 57). E no mesmo passo, quanto ao fato de poder ser verdadeiro ou falso, diz Platão: “o verdadeiro nela é suave, divino e sobe para morar com os deuses. O falso, por sua vez, desce para a maioria dos humanos, rude e bodejado [τὸ μὲν ἀληθῆς αὐτοῦ λείον καὶ θεῖον καὶ ἄνω οἰκοῦν ἐν τοῖς θεοῖς, τὸ δὲ ψεῦδος κάτω ἐν τοῖς ἀνθρώπων καὶ τραχὺ καὶ τραγικόν]” (PLATÃO, 2014, p. 57). Neste texto emerge a crítica de Platão ao *logos* quando este é associado à configuração dos mitos trágicos.

entusiasmo ou inspiração, que toma o poeta, inspirando-lhe a fantasia mítica, suspendendo, porém, o pensamento do homem. O *μυθός* é nesse sentido, o *ἔπος* (a palavra) do poeta, configurado em sua fantasia por inspiração divina¹⁹, sem o concurso do intelecto, isto é, sem o concurso do pensamento compreendido pelo termo grego *νοῦς*²⁰.

Mas a palavra em conexão com o pensamento emerge no discurso, que articula as coisas e as ações através de nomes e verbos. E o discurso é aqui a expressão da convicção com som, isto é, articulada no som da voz. Esta se impõe como uma ação dirigida ao público na convivência comum. É ela que conduz nossa ação cotidiana, e nos orienta em nossas decisões comuns. É ela, a fala, que é posta em circulação, afirmando ou negando sobre as coisas (*πράγματα*) e sua ação (*πράγμα*). É com a palavra do discurso que se indica como as coisas se encontram, e que se acusa e julga como devem se constituir os caminhos corretos da ação. É a palavra comunicada que orienta e julga. Mas, enquanto discurso, palavra comunicada pelo som da voz, o *logos* é obra da boca, da língua, não propriamente da mão. A mão acompanha a ação, mas esta não se realiza por ela. É de outro modo que a mão aqui sustenta a palavra. É como *gesto*. Gesto que dá sinal do que acontece na alma, como *afeto* (*πάθος*), e do configurável como *sensível* (*αἰσθητόν*) e *visível* (*ὁράτον*), articulado na fala.

Aqui, a mão atua e é colocada em ação e conexão com a palavra, mas não propriamente faz. A palavra do discurso, do *lógos*, nasce como ação da boca (constituída de lábios, língua e dentes)²¹, não das mãos, ainda que siga acompanhada das mãos, que gesticulam, apontam, indicam, configuram, sustentam a palavra e o falante. É como produto da boca que emerge a palavra sensível, articulada nos sons da voz. O ser humano tem primordialmente a palavra sensível como o audível. As mãos apenas podem sustentá-la no discurso falante em configurações visuais, e podem refletir certo *afeto* ou afecção (*πάθημα*) ou manifestar certa *paixão* (*πάθος*) e

19 No *Íon* 533d-e, Platão assegura que “a própria Musa (Μοῦσα) cria entusiasmados, e através desses entusiasmados uma série de outros entusiastas é suspensa” (PLATÃO, 2011a, p. 37.39). Nisto consiste a inspiração divina, segundo Platão; trata-se de um poder divino, infundido pela Musa, que consiste nesse *entusiasmo*, que acomete “todos os bons poetas de versos épicos” (*πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοί*) (*Íon* 533e).

20 Essa é a segunda característica importante atribuída por Platão ao *épos* poético; de acordo com Platão, os poetas, tanto líricos quanto épicos, são possuídos (*κατεχόμενοι*) pelo poder infundido pelas musas, de modo que não é pela plena posse de sua consciência pensante (*οὐκ ἔμφορης*) que compõem; mas, de acordo com ele, é “como os coribantes”, que “dançam freneticamente”, que “os poetas líricos fazem aquelas belas *melodias* não estando em seu juízo, mas quando eles embarcam na harmonia (*εἰς τὴν ἁρμονίαν*) e no ritmo (*εἰς τὸν ῥυθμόν*), eles se tornam *bacantes* e possuídos (*βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι*)” (*Íon* 534a). De acordo com Platão, o poder de um deus retira o senso do poeta (*ὁ θεὸς ἐξαίρουμενος τούτων τὸν νοῦν*) e lhes faz falar “essas coisas assim dignas de tanto valor, mas o próprio deus é quem fala, e através deles se faz ouvir por nós” (*Íon* 534c-d).

21 Assim Platão descreve a sublime função da boca criada pelo *demiurgo* no *Timeu* 75d-e: “A boca, seus organizadores a dispuseram como presentemente a vemos, com dentes, língua e lábios, em vista da necessidade e do bem, a saber, como entrada de coisas necessárias e saída de melhores ainda, pois tudo o que entra à guisa de alimento para o corpo é necessário, enquanto a corrente de palavras que se escoou de nossos lábios a serviço da inteligência é a melhor e mais bela das correntes” (PLATÃO, 2001a, p. 124-125)

configurações sensíveis visuais, que remanescem em conexão interior com a palavra. A palavra sensível articulada nos sons da voz como ação da boca é, para Aristóteles, símbolo ou sinal das afecções na alma. Ela constitui o discurso sonoro através de fonemas, que são os elementos sonoros desse fluxo produzido pela boca através do som na voz. Esta voz, como bem notou Aristóteles (2013, p. 2), não é qualquer som: é voz significativa por articulação compositiva (φωνή σημαντική κατὰ συνθήκην) (*De Interpretatione* I, 16a). Neste sentido, “o nome é um som articulado e significativo, conforme convenção e sem o tempo”, ao passo que “o verbo é o que agrega àquilo [a ação] que ele próprio significa o tempo” (ARISTÓTELES, 2013, p. 3). Assim, diz Aristóteles (2013, p. 6. 7), o discurso, isto é, a palavra articulada de maneira compositiva na fala, é, então, a voz significativa (λόγος δέ ἐστὶ φωνὴ σημαντική) (*De Interpretatione* III, 16a); ou seja, o caráter próprio do discurso é esse: quem fala (ὁ λέγων) exprõe (ἴσθησι) seu pensamento (διάνοιαν), e quem ouve (ὁ ἀκούσας) retém ou detém (ἠρέμεσεν) o seu.

Mas o ensejo pela fixação do pensamento exposto pelo discurso, a ser calado ou resguardado na alma, conduz a relação do homem com a palavra, essencialmente constitutiva de seu ser, a um deslocamento: a relação essencial do homem com a palavra pela ação da fala através da boca na voz, e dirigida ao resguardo interior da alma, exige agora inicialmente a colocação em ação das mãos de quem ouve e das mãos de quem pensa, ou mesmo, simplesmente, registra e descreve. É dessa maneira que o destino do ser de tal modo atinge o homem que modifica sua relação essencial e mais originária com a palavra, encobrendo-a em favor de uma relação técnica, produtiva com o ente. Como o próprio Platão já lembrara a partir do mito do *Fedro*, aquela que surge sob o intuito de favorecer a memória, que é, para os antigos, o nome da relação essencial do homem com a palavra, encobre essa relação, tornando-se, na verdade, encobridora, e favorecedora do esquecimento. Por isso, diz Platão (2016, p. 193), a escrita produzirá “nos que aprenderam”, “esquecimento em suas almas”, pelo “não exercício da memória”, e isto, “porque na escrita confiado, é de fora, por alheias impressões e não por eles mesmos que se recordam” (*Fedro* 275a).

De acordo com Aristóteles, no *De Interpretatione*, se o discurso é a exposição do pensamento na voz (como fluxo a partir da alma), como sinal ou confluência (símbolo) das afecções na alma, os escritos são apenas sinais dos sons na voz, que apenas apontam para o que está na alma, mas não o exprime propriamente. A exposição visual do discurso, por meio da mão que produz o artefato escrito, modifica a relação do homem com a palavra, encobrendo-a em sua sustentação original, para constituí-la apenas como um lembrete que aponta exteriormente para o que se encontra recolhido e, por assim dizer, escondido interiormente.

Mobilizada por um artifício manual, a palavra é agora um artefato produzido, disponibilizado pelas mãos e disponível às mãos e ao olhar para a leitura. A relação com a palavra é reduzida agora a uma ação requisitada, mobilizada e constituída pelas mãos.

Heidegger procura interpretar essa relação do homem com a palavra pelas mãos como uma relação originária com a palavra própria da escrita. Contudo, ele a entende como uma relação original, por, no contexto de sua interpretação, não a pensar em conexão com a fala, mas com a escrita. Nesse contexto da escrita, diz ele: “A mão se estende para e alcança: *πράττει*, o alcançar de algo, conseguindo-o, *πρᾶγμα* – permanece essencialmente relacionado com a mão” (HEIDEGGER, 2008, p. 119). Na verdade, *πρᾶγματα* são coisas disponíveis à mão para a ação. Como coisa (*πρᾶγμα*) produzida pela mão, o próprio escrito, enquanto imagem visual do discurso sonoro, pode ser disponibilizado para a ação. A própria ideia jurídica de mover uma ação por meio da *autoria* dos *autos* de um processo é governada por essa modificação da relação essencial do homem com a palavra. A própria burocracia nasce daqui. O caso em litígio é uma ação movida e descrita nos autos de um processo. Só uma modificação no interior da própria técnica como arte pode conferir a essa relação com a palavra um outro destino²². Assim, *πρᾶγμα* é muito mais o artefato que, enquanto escrito, é não só disponível, mas replicável e passível de ser posto em circulação. Com tal artefato, faz-se um instrumento requisitado pelas mãos e que requer as mãos para dispô-lo à ação. É também um artefato feito, um produto mobilizável.

De acordo com Heidegger, “o homem, ele mesmo, ‘age’ através da mão; pois a mão é junto com a palavra, a distinção essencial do homem” (HEIDEGGER, 2008, p. 119). E, neste sentido, “somente um ente que, como ele, ‘tem’ a palavra (*μῦθος, λόγος*), pode e necessita ‘ter’ ‘a mão’.” (HEIDEGGER, 2008, p. 119). E como se constitui a ação por meio da mão, na relação entre descobrimento e encobrimento? De acordo com Heidegger:

Por intermédio da mão acontecem especialmente a prece e o assassinato, a saudação e o agradecimento, o juramento e o aceno, mas, também, a “obra” da mão [*Werk der Hand*], a “manufatura” [*Handwerk*] e o utensílio. O aperto de mão funda a união promissora. A mão deslancha a “obra” da devastação.

22 Os *Autos* artísticos medievais de autores como Gil Vicente, por exemplo, *O Auto da Barca do Inferno* (GIL VICENTE, 2007), e que se tornaram também tão importantes em trabalhos de Ariano Suassuna, como por exemplo na comédia com o *Auto da Compadecida* (SUASSUNA, 2018a, p. 25-139), e na tragédia com o *Auto de João da Cruz* (SUASSUNA, 2018b, 273-388), João Cabral de Melo Neto com o *Auto do Frade* (MELO NETO, 2011) e *Morte e Vida Severina*, que foi subtítulo como o *Auto de Natal Pernambucano* (MELO NETO, 1980) e Elomar Figueira Melo com o *Auto da Catíngueira* (MELO, 2011), aqui no Nordeste do Brasil, são expressões dessa subversão da linguagem instituída pela burocracia jurídica. Os *Autos* deixam de ser peças jurídicas de um processo, para serem *peças dramáticas* que revelam o jugo mais agudo da experiência humana no mundo.

A mão existe como mão somente onde há descobrimento e encobrimento. Nenhum animal tem uma mão, e uma mão jamais se origina de uma pata, ou de uma “garra”. Mesmo a mão em desespero – e muito menos ela – jamais é uma garra, com a qual a pessoa “agarra” de modo selvagem. A mão irrompeu somente da palavra e com a palavra. O homem não “tem” mãos, porém a mão se atém à essência do homem, porque a palavra, como âmbito essencial da mão, é o fundamento da essência do homem. (HEIDEGGER, 2008, p. 119)

Dito isto, Heidegger se atém ao fato de mostrar o modo como a mão se atém à essência do homem pela escrita e, originalmente, pela escrita à mão, porque a palavra é o âmbito essencial que constitui o ser do homem. Diz ele: “A palavra que se deixa cunhar e assim se mostra ao olhar, é a palavra escrita, isto é, a escrita. Mas a palavra como a escrita é a escrita à mão” (HEIDEGGER, 2008, p. 120). Aqui, porém, é necessário que se diga, que a palavra escrita já se mostra como obra do artifício, do manufator escriba (em sentido grego, o χειροτεχνῆς γραμματικός), que produz o manuscrito, o artefato. E a tarefa do escriba que difundiu a palavra escrita, suscitou a leitura, e o seu hábito se aprofundou e se associou a tal ponto ao pensamento, que a escrita à mão passou a sustentar e apoiar o pensamento. Se a boca era a mão do pensamento que despacha a palavra pela voz, e o ouvido era a mão do pensamento que recebe a palavra pela voz, o pensamento passou agora diretamente à mão que escreve em silêncio, e expõe ao olhar sem o som da voz.

Se, porém, a passagem da palavra oral à palavra escrita crucifica e aniquila a palavra oral, e encobre a relação originária do homem com a palavra, a datilografia crucifica as mãos, sacrificando-a a um mecanismo que interrompe sua relação mais originária com a palavra escrita. De acordo com Heidegger, a datilografia modifica, encobre e aniquila a relação originária das mãos com a palavra. Como Heidegger nos lembra:

Não é acidental que o homem moderno escreva com a máquina de escrever e “dite” [...] “para” uma máquina. Esta “história” dos modos de escritas é uma das mais importantes razões da crescente destruição da palavra. Esta sobrevém e se dá não mais por meio da mão escrevente e propriamente atuante, mas por sua impressão mecânica. A máquina de escrever arranca a escrita do âmbito essencial da mão, e isso significa, da palavra. Esta se torna algo “datilografado”. Onde a escrita à máquina, ao contrário, é somente uma transcrição e serve a preservar o escrito, ou a “imprimir” de novo o que uma vez já estava escrito, lá a escrita tem um significado próprio, embora limitado. Na época do primeiro domínio da máquina de escrever, uma carta escrita nessa máquina ainda era uma quebra de boas maneiras. Hoje em dia, porém, uma carta escrita à mão é uma coisa que atrapalha a leitura rápida e, por isso, está fora de moda e é indesejada. A escrita mecânica priva a mão de seu valor próprio no âmbito da palavra escrita e degrada a palavra a um meio de comunicação. Além disso, o escrito à máquina oferece a vantagem de que ela esconde a escrita à mão e com isso o caráter. Na escrita à máquina todos os homens parecem iguais.

(HEIDEGGER, 2008, p. 120)

Pela arte, porém, dá-se um salto essencial: a mão se redime de seu sacrifício, sacrificando no altar da obra de arte, pelas mãos do artista, o artefato e o artifício mecânico pelo qual as mãos se encontram historicamente sacrificadas, bem como o homem em sua relação mais originária com o ser pela palavra. As mãos do artista entregam ao seu próprio destino de matéria para a arte, o artifício mecânico e o artefato, liberando as mãos do seu próprio sacrifício, por meio da obra de arte. Desse modo, por sua vez, a obra de arte libera o homem para seu próprio destino, evocando uma relação mais originária com a palavra pela promoção de um silêncio lutuoso, para a qual o homem se mantém encoberto, enquanto dominam o império do artefato e do artifício, e mesmo do mecanismo.

O que acontece em *Abruptum* é que a arte, por meio do artista, apropria-se de seu artifício como artefato para sacrificá-lo, transformá-lo (expô-lo) na arte como obra de arte. É o caminho que vai do artefato produzido pelo artifício à obra criada pela arte. Se isso aconteceu uma primeira vez em uma dimensão cômica, por assim dizer, com Marcel Duchamp em *Fontaine* (1917), aqui na obra de José Rufino, a exposição do artefato numa composição ganha, contudo, uma dimensão muito maior, pelo caráter trágico que ela revela, constitui e comunica. Parafraseando Hegel, podemos dizer que se em *Fontaine* de Duchamp, o mundo estético e sua arte, que emerge na arte romântica desde, pelo menos, o Renascimento, “soçobraram na consciência cômica; e a consciência infeliz é o saber dessa perda *total*” (HEGEL, 1998, p. 184), com Duchamp a consciência é convocada pelo ridículo a recuperar o traço essencial da obra de arte, que fora já mesmo pensada por Immanuel Kant em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* como aquilo que é feito para dar o que pensar. De fato, diz Kant: a obra de arte não existe para agradar os sentidos, mas para expôr “uma ideia estética”, ou seja, “aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar” (KANT, 2012, p. 170). Neste sentido, como muito bem acentuou Arthur Danto, ao comentar o papel exercido pelo gesto de Duchamp ao expor *Fontaine*:

O que levaria Duchamp à loucura ou ao assassinato, creio eu, seria o espetáculo de estetas extasiados diante das superfícies brilhantes do objeto que ele levava pessoalmente ao espaço da exposição e comentando: “Parece tanto com o Kilimanjaro! Eu diria a radiância imaculada da eternidade! É de uma sublimidade ártica!” (Ácidas gargalhadas seriam ouvidas no *Club des Artistes*.) Não: as propriedades do objeto introduzido no mundo da arte são as mesmas da maioria dos objetos de porcelana feitos pela indústria, enquanto as propriedades da obra de arte *Fonte* são compartilhadas com o *Túmulo de Júlio II* de Michelangelo e o *Perseu* de Cellini. (DANTO, 2010, p. 150)

Ora, de fato, como bem notou ainda Arthur Danto, o que constitui a artisticidade de *Fontaine* de Duchamp não são as características, por assim dizer, estéticas agradáveis do brilho e da lisura de *Fontaine*, que toma como matéria de sua arte um artefato técnico como o urinol. *Fontaine* “tem propriedades que os urinóis em geral não têm: é ousada, insolente, espirituosa e inteligente” (DANTO, 2010, p. 150). Desse modo, através de *Fontaine*, que transita da arte (técnica) como *produção de artefatos* para a arte como *criação artística*, Duchamp choca a consciência estética burguesa, e traz à consciência histórica, pela arte, o caráter ridículo do esteticismo do agradável a que chegou a apreciação artística burguesa, soçobrando no cômico.

De modo semelhante, entretanto mais grave, *Abruptum* choca a consciência historiográfica universal, e desperta, pela arte, a consciência propriamente histórica, que não entrega o destino de suas fontes ancestrais ao mero arquivamento e descrição de fatos e artefatos, mas sacrifica essas fontes para comunicar ao homem seu destino fatídico na relação com elas, e convoca-lo à assunção de possibilidades que lhe são próprias e que evocam o destino esquecido de uma relação primordial com seu próprio ser. A máquina de escrever, que abruptamente sacrifica as mãos em seu ato de escrever, manifestando a morte de uma forma essencial e mais originária da relação do homem com a palavra pelas mãos, é símbolo de um sacrifício ainda mais primitivo da própria relação do homem com a palavra, que é operada em sua tendência para a historiografia e, nessa tendência, para o esquecimento de si como ser da palavra. Desse modo, o gesto artístico que compõe *Abruptum* não sacrifica no madeiro da cruz somente uma herança decisiva para a manutenção da lembrança historiográfica de um indivíduo e de um lugar, mas a própria tendência historiográfica do homem em geral, no seu esquecimento de si como senhor da palavra, para talvez fazer da obra um símbolo, que revela um outro caminho escondido e esquecido da própria essência do homem em sua relação com a palavra. Ao indicar simbolicamente a crucificação das mãos operada pela historiografia e seus mecanismos, *Abruptum* espera dar às mãos, em silêncio, o destino que lhe é próprio: libertar as mãos da palavra escrita, devolvendo ao homem a palavra falada, que se exprime agora, em silêncio, por meio da arte; esta se mostra como resguardo silente de um destino esquecido, aniquilado na e pela escrita e seus mecanismos de evolução, consumação e domínio do homem. Em seu sacrifício, *Abruptum* promove um último apelo silente ao homem, liberando-o outra vez para si mesmo como ser propriamente histórico, e não como mero refém da historiografia.

A repentina crucificação das mãos pela escrita, e sua realização como aniquilação e ocultamento do ser em favor do ente – acontecimento para o qual *Abruptum* silenciosamente

acena – é um destino esquecido, e faz com que o homem, entregue ao ente nesse ocultamento, esqueça o ser. *Abruptum* atualiza esse destino, de modo a revela-lo e comunica-lo historicamente, e, nesse movimento, dá vez ao ser, e não ao ente; exige que pensemos o ser aí em jogo (a relação entre o homem e a palavra mediada pelas mãos), e não o ente como artefato. A arte devolve a nossa relação com o ser, desencadeada na e pela obra do artista. Ali o que se oculta é o ente impropriamente histórico (o meramente aparente, o descritivo, os documentos manuscritos, o historiográfico, o burocrático, a máquina de escrever), em favor do ser e do ente em seu ser. E isto não porque define o ente na evidência, mas porque o expõe em seu sentido historial; pois o homem não faz história pela historiografia, mas pela ação de ser para seu tempo e de despertar o homem para a verdade de seu ser. Por *Abruptum* podemos ver o homem sendo convocado a uma nova relação com a palavra, calada no silêncio de sua interioridade e ainda não escrita. Por *Abruptum* podemos ver o homem devolvido à palavra, que habita no silêncio de sua interioridade calada e, talvez por isso mesmo, esquecida.

Este movimento da arte em direção ao ser se tornou decisivo na arte contemporânea. Como nos recorda Rita do Monte, em seu ensaio *Sobre a Imaterialidade na Arte*, já Joseph Kosuth, “um dos mais influentes artistas conceituais da história” (MONTE, 2018, p. 14), em *One and Three Chairs* (1965), interroga com profundidade o ente em seu ser, e nos chama a atenção para a diferença entre ser e ente, na medida em que coloca em questão a antiga tese platônica do ente enquanto uno na evidência e tríplice na visão (cf. MONTE, 2018, p. 27); mas com isso ele nos coloca fundamentalmente apenas em atitude de alerta, chamando-nos a atenção para o fato da significação do ente enquanto tal, e de nossa atitude face a esta determinação, tal como Platão fizera já uma vez em termos filosóficos. Mas em *Abruptum*, a orientação para o ser não se dá mais no horizonte da determinação platônica do ente enquanto tal. *Abruptum* não interroga mais o ser do manuscrito e da máquina de escrever apenas na perspectiva platônica da determinação do ente na evidência enquanto uno, e de sua diferença com o visível feito segundo esta determinação transcendental. Também não simplesmente opera a transfiguração ou transformação do lugar comum da máquina de escrever como objeto técnico em objeto artístico. *Abruptum* não nos chama a atenção para a determinação essencial do ente manuscrito e do ente máquina de escrever em relação a uma determinação essencial transcendental, a que Platão denominou fundamentalmente de *ideia*. *Abruptum* procura comunicar-nos a respeito da relação do ente em seu ser com o destino que atinge o ser do homem em sua relação com o ente.

Abruptum já não se encontra nos limites “estritos” do que a Filosofia onto-teo-lógica²³ em toda a sua história pôde realizar. Não é simplesmente a *ideia* que está aqui em jogo, como, de algum modo, na arte conceitual, cujos artistas fundamentalmente “insistem na sobreposição da ideia à obra” (MONTE, 2018, p. 14). O que está em jogo em *Abruptum* é o sentido de ser apropriado pelo homem em sua relação com o ente e seu destino. É neste sentido que *Abruptum* se põe em obra da verdade do ser.

Aniquilamento do impróprio em favor da liberação do que é próprio, e do que, nesse movimento, lhe pertence como tal, revelando um destino ao qual todos pertencemos, é a principal revelação de *Abruptum*. A obra nos convoca a uma correspondência a um destino historial que nos atinge a todos, e a uma descoberta do que acontece conosco nesse destino. Pertencemos ao destino revelado e comunicado pela obra. Resta-nos assumi-lo. A resposta ao destino enviado e descoberto é, contudo, sempre, a tarefa de cada um, inclusive no modo como vai assumi-lo, isto é, no modo da apropriação reveladora ou da impropriedade esquecida de si mesma como livre. Quem por ventura tenha se tornado tão aprisionado ao destino comunicado, a ponto de, ao contemplar *Abruptum*, ver ali apenas uma máquina de escrever, e folhas escritas penduradas numa parede sobre um fundo, que parece ter a forma de uma cruz, não pôde se desencadear na contemplação desse destino e na confrontação com ele, não pôde, por assim dizer, ver-se crucificado e descido da cruz. *Abruptum* é a exposição de um destino que de repente se instalou na experiência do homem com o ente, em função do ente e esquecido de seu ser, mas com cuja confrontação, torna-se possível ao homem assumi-lo e, num reconhecimento desse destino, abrir-se para um sentido de ser, que, sendo o mais antigo, torna-se novo, por estar a tanto tempo esquecido, oculto.

Trata-se sim, daquela atitude antiga para a qual Platão chamava a atenção em relação à escrita. Trata-se sim, daquela busca pelo essencial e filosófico que, segundo Aristóteles está presente no mito, mas esquecido na história. Trata-se daquele reviver no íntimo de que Hegel falava, e que não consiste simplesmente da preservação de aspectos exteriores do espírito, mas de recuperação de sua interioridade esquecida naquela exterioridade, que se tem o afã de apenas preservar e conservar, sem reservar para ela nenhum destino próprio, que impulse as forças espirituais do homem para si mesmo. Trata-se daquela retomada de possibilidades herdadas que antecipam e repetem o que ficou esquecido. Trata-se de pôr-se em obra da verdade do ser. Trata-se de dar *vez* e *voz* ao homem em sua relação mais originária e viva com a palavra, que não é

23 Para uma compreensão da Filosofia Ocidental como onto-teo-logia (cf. Martin HEIDEGGER, 1996a, p. 185-200).

mais chamada a ser mera representação. Trata-se de devolver ao homem a sua voz, tendo-o, de uma vez por todas, reconduzido ao silêncio pensante de onde ela há de emergir como voz fundante.

Poeticamente, *Abruptum* crucifica simbolicamente as mãos sacrificadas pela escrita e pela máquina de escrever, para que o homem, a quem pertencem as mãos e a palavra, em seu recolhimento vivo, entre em sintonia com a palavra silente que habita o seu interior enquanto espírito, e espera que daí as mãos retornem vivas, no gestos que sustentam a voz de uma alma sintonizada consigo mesma. *Abruptum* aniquila a palavra escrita, para ver se o homem, recuperando no silêncio de sua interioridade a relação originária com a palavra, pode, de novo, devolvê-la à voz. Da gramática à Língua. Da escrita à voz. Devolver o escrito como língua à fala e, nessa experiência, devolver o homem a si mesmo e à sua relação essencial com a palavra: essa é a convocação fundamental de *Abruptum*.

Esta interpretação consiste apenas na tentativa de uma penetração de sentido do destino comunicado tão belamente nesta criação artística e seu modo de expressão. Por seu gesto artístico José Rufino, de uma vez por todas, por sua vez, crucifica o historiográfico como tendência naturalizada, que marcou o destino do homem na sua relação com o ser pela posse da palavra. Nessa tendência, despossuído da palavra, entregue primeiro à mão e depois à máquina, o homem perdeu a palavra, e, dela se esquecendo, nela mesma se esqueceu como o homem que é e é chamado a ser nessa relação. Nessa morte revelada, contudo, move-se no homem, pela arte, a inspiração para a retomada da relação originária e esquecida. Abre-se nesse acontecimento de novo o caminho para recuperá-la? Ou terá o homem de uma vez por todas perdido a palavra e, nessa perda, perdido a si mesmo? Fala ainda no homem algo como a palavra que ele retém? Pode ainda a arte devolver ao homem a sua relação originária com a palavra?

Por meio da arte e na obra de arte, José Rufino consome e renova (repete, retoma, revive no íntimo) o sacrifício que é, ao mesmo tempo, o sinal e sacramento do sacrifício esquecido. Nesse ato, em que o artefato (produto) e o artifício (meio de produção) são sacrificados pelas mãos da arte, o sacrifício é, ao mesmo tempo, o sinal de uma redenção do tempo, que evoca a origem (a relação originária do homem com a palavra) e convoca para sua retomada, numa correspondência ao destino do ser, que reclama uma nova (que é a mais antiga mas sempre esquecida) relação do homem com o ser. *Abruptum* redime convocando ao começo, a um novo começo: ao pensamento silente, ao silêncio pensante, calada a voz. Silêncio *abrupto* que, em luto pela crucificação da relação mais originária do homem com a palavra, aguarda a voz.

Referências

- ARISTÓTELES, *Metafísica*, trad. Valentín García Yebra. 2 ed. trilingue. Madrid: Gredos, 1998.
- ARISTÓTELES. *Da Interpretação*, Edição Bilingue, trad. José Veríssimo Teixeira da Mata. São Paulo: Editora da UNESP, 2013.
- ARISTÓTELES. *Poética*, 1451b, trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- DANTO, A. *A Transfiguração do Lugar Comum*, trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- GIL VICENTE. *Auto da Barca do Inferno*. Texto integral acompanhado de uma adaptação em português moderno de Dpuglas Tufano. São Paulo: Moderna, 2006.
- HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, trad. Parte II, trad. Paulo Menezes. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- HEIDEGGER, M. **Ciência e Pensamento do Sentido**, trad. Emanuel Carneiro Leão, in HEIDEGGER, M. *Ensaio e Conferências*, Petrópolis: Vozes, 2002, p. 39-60.
- HEIDEGGER, M. **A Sentença de Anaximandro**, trad. Ernildo Stein, in *Os Pré-Socráticos*, 1 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 25-53. (Coleção os Pensadores)
- HEIDEGGER, M. **O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento**, in HEIDEGGER, *Conferências e Escritos Filosóficos*, trad. Ernildo Stein, São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 89-108. (Coleção Os Pensadores)
- HEIDEGGER, M. **A Constituição Onto-teo-lógica da Metafísica**, in HEIDEGGER, M. *Conferências e Escritos filosóficos*, trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1996a, p. 185-200. (Coleção Os Pensadores)
- HEIDEGGER, M. **Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens**, in HEIDEGGER, *Zur Sache des Denkens*. 4 ed. Tübingen: Niemeyer, 2000.
- HEIDEGGER, M. **El origen de la obra de arte**, in HEIDEGGER, M. *Arte y Poesía*, trad. Samuel Ramos. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica de Argentina S. A., 2000a.
- HEIDEGGER, M. *Parmênides*, trad. Sérgio Mário Wrublewski. Petrópolis: Vozes. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*, trad. Valerio Rohden e António Marques. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- MELO NETO, J. C. *Morte e Vida Severina e outros poemas em voz alta*. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

NIETZSCHE, F. **Unzeitgemässe Betrachtungen – Zweites Stück**, in *Menschliches Allzumenschliches und andere Schriften*. Werke 1. Köln: Könnemann, 1994.

MONTE, R. *Sobre a Imaterialidade na Arte*. João Pessoa, 2018. (TCC-Graduação – CCTA/UFPB)

PLATÃO. *Teeteto*, trad. Carlos Alberto Nunes, 3 ed. Belém: EDUFPA, 2001.

PLATÃO. *Timeu – Crítias – O Segundo Alcebiades – Hípias Menor*, trad. Carlos Alberto Nunes, 3 ed. Belém: EDUFPA, 2001a.

PLATÃO. *O Sofista*, trad. Henrique Murachco, Juvino Maia Jr. e José Trindade Santos. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.

PLATÃO. *Íon*, trad. Cláudio Oliveira. Edição Bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.

PLATÃO. *Crátilo*, trad. Celso de Oliveira Vieira. Edição Bilíngue. São Paulo: Paulus, 2014.

PLATÃO. *Fedro*, trad. José Cavalcante de Souza, São Paulo: Editora 34, 2016.

PLATÃO. *Protágoras*, trad. Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Edição Bilingue. Perspectiva, 2017.

RUFINO, J. **Desenhos ao Léthe**, in *Tempo e Arte Contemporânea*, 2008, p. 136-155.

SANTOS, G. L. *Tempo e História na Hermenêutica Bíblica*. São Paulo: Loyola, 2009.

SÓFOCLES. *Édipo em Colono*, trad. Trajano Vieira. Edição Bilíngue. São Paulo: Perspectiva, 2016.

SUASSUNA, A. *Teatro Completo de Ariano Suassuna: comédias*, volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018a.

SUASSUNA, A. *Teatro Completo de Ariano Suassuna: tragédias*, volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018b.