

# ENSAIO COMO TEXTO FILOSÓFICO: imagem, metáfora e silêncio

Rita de Cássia Oliveira  
Paulo Sérgio Calvet Ribeiro Filho

## RESUMO

O problema central que este trabalho pretende esclarecer pode ser colocado assim: que ferramentas o ensaio filosófico dispõe para dizer sobre a arte? Neste sentido, serão abordados três conceitos provenientes de três escritos ensaísticos: imagem, do mexicano Octavio Paz; metáfora, do espanhol José Ortega y Gasset; e silêncio, do argentino Santiago Kovadloff. A hipótese que será apresentada é a seguinte: para que se escreva sobre certos temas, como a arte em suas diversas manifestações, é preciso que haja um esforço que liberte a linguagem das correntes da funcionalidade.

**Palavras-chave:** Ensaio. Filosofia. Imagem. Metáfora. Silêncio.

## 1 INTRODUÇÃO

Aristóteles, em sua obra *Retórica* (1355b), mostra que cada tema exige uma maneira adequada de persuasão. Neste sentido, o problema central deste trabalho pode ser descrito assim: *que ferramentas o ensaio filosófico dispõe para dizer sobre a arte?* Para que se contemple essa demanda serão apresentados os conceitos de imagem, metáfora e silêncio. A intenção é fazer com que se perceba que, no que diz respeito à arte, não se trata de apenas convencer, nem mesmo de argumentar. Mas sim de sentir e fazer com que o leitor sinta.

E é justamente sobre este ponto que é preciso se deter agora: as possíveis relações que podem ser estabelecidas com a linguagem. É preciso, mesmo para sobreviver, nomear as coisas. Isto é isto, aquilo é aquilo. Que se nomeie a este aspecto de *função substantiva* da fala, da escrita, da linguagem, enfim. É preciso, além disso, caracterizá-las, dando-lhes atributos. Isto é bom, aquilo é perigoso. Que se chame este outro aspecto de *função adjetiva*. É necessário, ainda, que se as localize no espaço e no tempo. Isto estava bom ontem, aquilo fica logo ali. Eis a *função adverbial*. Além de nomeadas, caracterizadas e localizadas espaço-temporalmente, é preciso que as coisas empreendam ações ou que algum sujeito as realize, pois para se sobreviva é necessário que se conte o que aconteceu, o que acontece e o que acontecerá. Ele cantou bem, ali está chovendo, eu passei mal ontem. Que se nomeie esta de *função verbal*. E assim por diante.

Fora utilizada acima a palavra *função*, bem como expressões essencialmente *gramaticais*, porque se queria ressaltar que a fala, a escrita e a linguagem cumprem sim tarefas, estão sim submetidas a regras. É preciso que haja entendimento, é preciso que haja um mínimo esforço de compreensão para que se possa suportar o dia a dia e a vida. É vital um *tópos*, um lugar, de onde parta o discurso e para quem este se dirige.

Contudo, aqui se apresenta um primeiro desdobramento do problema acima exposto: é possível reduzir a riqueza da linguagem às funções que ela cumpre? Pois muito se acreditou e muito ainda se acredita que se trata apenas de cumprir funções. A fala e a escrita servem, segundo tal ponto de vista, apenas para entregar mensagens e estas devem estar sempre claras e distintas.

A hipótese que será apresentada é a seguinte: para que se escreva sobre certos temas, como a arte em suas diversas manifestações, por exemplo, é preciso que haja um esforço que liberte a linguagem das correntes da funcionalidade. Por isso mesmo os conceitos que servirão de base aqui são colhidos de três ensaístas hispânicos. Imagem, do mexicano Octavio Paz; Metáfora, do espanhol José Ortega y Gasset; e Silêncio, do argentino Santiago Kovadloff.

É preciso também notar, a partir do que já fora exposto, que o problema geral a ser enfrentado aqui enseja um segundo desdobramento: *que tipo de relação pode ser estabelecida entre pensamento e obra de arte?* Novaes (1994, p. 9) tateia uma resposta ao afirmar que mesmo tendo a obra de arte uma realidade própria e o pensamento ser distinto dela, ambos tem um destino comum, qual seja: “o desejo da experiência desmesurada do obscuro e do ausente”. Além disso: “Um poema, uma pintura, uma sinfonia significam [...] mais do que o segredo do gosto ou da expressão da sensibilidade: o oculto inscrito em toda obra de arte e em toda obra do pensamento fascina e nos dá a pensar” (NOVAES, 1994, p. 9). É com este oculto que se inscreve tanto na obra de arte, quanto no pensamento, que é preciso lidar.

Isto posto, que se ainda tenha em vista duas coisas: 1) o ensaio será entendido aqui como gênero filosófico de escrita, justamente por possuir um compromisso com uma linguagem que leva em conta esta experiência com o obscuro e com o ausente; 2) tais escritos ensaísticos que serão apresentados estabelecem relações profundas com as obras de arte que contemplam.

## 2 IMAGEM

Segundo Júlio Cortázar, o ensaísta latino-americano – e de maneira especial o mexicano e o argentino – parece possuir uma característica profunda: a de “conhecer e explorar um assunto por todos os seus ângulos, sem a redução inevitável a um modo de pensar, a uma cultura dada”<sup>1</sup> (PAZ, 2012, p. 9-12). O que parece ser verdade quando se tem em mãos o ensaio *O arco e a lira*, do mexicano Octavio Paz, cuja primeira edição aparece em 1955. O que se dá é exatamente isto, já que o autor tenta abordar sobre os mais variados ângulos a poesia, esta criação artística que usa palavras como matéria prima.

O referido ensaio é dividido em três partes principais, além de um epílogo e alguns apêndices. O conceito que aqui será abordado fora colhido da primeira parte. É preciso destacar que o significado ali atribuído à palavra não é o usual, já que o autor afirma designar “[...] com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema” (PAZ, 2012, p. 104).

Assim como na escultura a pedra, a madeira e mesmo o bronze, estão saindo do estado bruto de matéria inerte para o estado sutil de obra repleta de significados; assim como na pintura as cores são po-

---

1 Trecho de uma carta de 31 de julho de 1956, destinada a Octavio Paz.

lissêmicas e a luz é orquestrada; assim como na música sons e silêncios são utilizados numa organicidade criativa; na poesia é preservada “[...] a pluralidade de significados da palavra sem romper a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir” (PAZ, 2012, p. 104).

Fica evidente, pois, a dimensão que Octavio Paz ressalta: a mesma palavra, no contexto específico da imagem no poema, pode significar várias coisas. A imagem caminha em várias direções, mesmo em direções opostas ou díspares, ao mesmo tempo. Mesmo assim o sentido do que é escrito não se perde, mas as possíveis camadas semânticas desdobram-se velozmente. Por isso que “[...] a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é, mas o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas do “impossível verossímil” de Aristóteles” (PAZ, 2012, p. 105).

As afirmações acima ensejam reflexões. Por exemplo: *como conciliar estas duas dimensões humanas, a da busca da verdade “objetiva” e esta da pluralidade da imagem?* Dito de outra maneira: *como arrumar estas duas possibilidades, a da verdade e sua linguagem objetiva e a da poesia e suas muitas vozes?* Octavio Paz acaba por afirmar que na história humana – pelo menos no Ocidente – a tendência geral sempre fora a de relegar a poesia a um papel secundário, pois

Desde Parmênides o nosso mundo é o mundo da distinção nítida e taxativa entre o que é e o que não é. O ser não é o não ser. Esse primeiro desarraigamento – pois significou arrancar o ser do caos primitivo – constitui o fundamento do nosso pensar. Sobre essa concepção se construiu o edifício das “ideias claras e distintas” que, se por um lado ensejou a história do Ocidente, por outro condenou a uma espécie de ilegalidade toda tentativa de captar o ser por vias que não sejam as desses princípios. Mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina, diminuída. O dilaceramento foi indizível e constante (PAZ, 2012, p. 107).

Que se percebam os caminhos interpretativos que o autor mexicano propõe, com sua escrita ensaística. Ao tratar da imagem, do poema, ele enxerga um traço dominante em toda história do pensamento ocidental, qual seja: a tendência a desconsiderar tudo que não se apresenta de maneira “clara e distinta”. Isto porque percebe o autor que desde Parmênides, isto é, desde os primórdios do pensamento ocidental que se tem notícia, a perspectiva reinante é a que trata a linguagem de uma maneira objetiva. O que se mostra problemático nesta perspectiva não é a simples constatação que a linguagem cumpre funções – como já fora adiantado acima –, mas sim a afirmação de que esta é a única via existente.

O que acontece é que, segundo Octavio Paz, a partir de dado momento, o pensamento ocidental busca uma reaproximação com a poesia, este é um movimento realizado inclusive por alguns filósofos contemporâneos. Cita Heidegger para frisar isto e conclui que “[...] a verdade é que, desse ângulo, a história do Ocidente pode ser vista como a história de um engano, um extravio, no duplo sentido da palavra: é que nos afastamos de nós mesmos ao perder-nos no mundo. *Precisamos começar de novo*” (PAZ, 2012, p. 107-108, grifo nosso).

Fica evidente, pois, que um estudo a respeito da poesia, tal como empreende o autor mexicano, não visa apenas lembrar aos seus leitores que outras possibilidades e usos podem ser conferidos à linguagem. Trata-se principalmente de uma proposta de *reconciliação* com outra maneira de pensar, com outra forma de entendimento que é tão importante quanto a objetividade científica, por exemplo. Trata-se, então, de um caminho alternativo.

Tal proposta de reconciliação implica numa espécie de *abertura ao múltiplo*, já que “[...] a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece” (PAZ, 2012, p. 113). Isto favorece o pensamento, permite que as reflexões filosóficas tomem direções múltiplas; permite que a escrita filosófica, por sua vez, encare o problema da linguagem e se questione a respeito do *como* abordar este ou aquele tema. Este escrito fora iniciado com uma citação milenar de Aristóteles e tal escolha não fora aleatória, já que sempre será um desafio decidir os meios de persuasão que comporta cada tema. No que concerne à poesia, a abordagem não poderia ser indiferente ao poético, o que Octavio Paz o percebe.

Aqui muito se tem falado sobre a poesia, sobre a imagem, discussões conceituais, enfim. Cumpre lembrar, porém, que como qualquer arte é impossível que a poesia seja descarnada. É feita, de fato, por homens e mulheres localizados no tempo e no espaço. No ensaio, começa o autor em dado momento a tratar do poeta, este ao que parece está para além da verdade já que

[...] o poeta faz algo mais que dizer a verdade; ele cria realidades possuidoras de uma verdade: as da sua própria existência. [...] o poeta afirma que as suas imagens nos dizem sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, embora pareça um disparate, *nos revela o que somos de verdade* (PAZ, 2012, p. 113, grifo nosso).

O poeta e seu obrar possuem o dote de conduzir o leitor para além da verdade, já que se colocam ambos diante de uma realidade criada; e por isso, por se tratar de uma verdade “humana demasiada humana”, é possível chegar assim às raízes da própria existência. Quando o poeta diz algo sobre o mundo, seu mundo revela o que se é de verdade – “O poema nos faz lembrar o que esquecemos: o que somos realmente” (PAZ, 2012, p. 115).

*O que somos realmente?*

Somos linguagem. E é o uso que fazemos disso que somos que acaba por revelar algo muito importante: como somos. Que se explique. Somos linguagem, mas se utilizamos a linguagem apenas como *utensílio*, como instrumento, perdemos com isso não apenas sua riqueza – perdemos a nós mesmos, por perdermos aquilo que somos.

*Em que consiste aquilo que somos? Como se mostra aquilo que somos?*

Nossa consistência persiste na abertura, nas múltiplas possibilidades da vida em que estamos lançados. Somos como uma obra aberta, com data de lançamento – o nascer – e com seu fim (in) certo – a morte. Somos tal intervalo e não por acaso um dos grandes problemas da filosofia e mesmo da literatura contemporânea é a finitude.

O que tem a poesia a ver com isto? A poesia, a imagem, faz lembrar que há outro caminho, ressalta a polissemia da vida, a diversidade dos significados da experiência e do mundo. “A poesia é entrar no ser” (PAZ, 2012, p. 119).

### 3 METÁFORA

Este segundo conceito fora colhido do ensaio *A Desumanização da Arte*, do espanhol José Ortega y Gasset. Publicado inicialmente aos poucos no diário *El Sol*, no ano de 1924, aparecendo

em forma de livro apenas em 1925. O autor propõe ali uma interpretação ao processo que nomeia de *desumanização*, como próprio título sugere. Assim, contempla a transição de uma arte de representação para a *inumana*. Isto significa que a arte moderna não procura mais representar as coisas em sua verdade imagética objetiva, mas os artistas modernos procuram, através de seus próprios meios de expressão, criar sua verdade própria. Não se trata mais, pois, de humanizar a natureza, a luz, as paisagens, a realidade – trata-se de perceber o caráter inumano da realidade e acabar lidando com ele. Neste sentido

Embora seja impossível uma arte pura, não há dúvida alguma de que cabe uma tendência à purificação da arte. Essa tendência levará a uma eliminação progressiva dos elementos humanos, demasiadamente humanos, que dominavam na produção romântica e naturalista. E, nesse processo, chegar-se-á a um ponto em que o conteúdo humano da obra será tão escasso que quase não se verá (ORTEGA y GASSET, 2001, p. 29).

No que concerne diretamente ao conceito de metáfora, é preciso frisar que este é uma preocupação constante do universo discursivo orteguiano. Mas aqui a proposta é a de apresentar apenas alguns dos desdobramentos presentes no ensaio mencionado. Nesta trilha, é preciso que se perceba que Ortega y Gasset não entendia a metáfora apenas num sentido literário, porque, segundo ele, toda a organização humana e mesmo a própria formação do homem têm como origem a perspicaz utilização da metáfora. Afirma, em dado momento, que

A metáfora é provavelmente a potência mais fértil que o homem possui. [...] Todas as outras potências nos mantêm inscritos dentro do real, do que já é. O que mais podemos fazer é somar ou subtrair umas coisas de outras. Só a metáfora nos facilita a evasão e cria entre as coisas reais recifes imaginários, florescimentos de ilhas sutis (ORTEGA y GASSET, 2001, p. 57).

O que se pode depreender deste trecho é que existe uma faculdade presente nas profundezas da existência humana que é repleta de possibilidades. A metáfora faz com que se extrapole do real, porque apenas a realidade como se apresenta não basta à humanidade. Por isso esta “potência mais fértil” que o homem possui e que *possui o homem* é talvez a maior de todas. A palavra do homem, não importa o veículo, escrita ou falada, não quer apenas cumprir funções – quer transgredir, quer trespassar a realidade, quer criar “entre as coisas reais recifes imaginários”.

Por isto, não se lê na *Odisseia*: “Que palavras saem da tua boca, Atena?”, mas sim: “Que palavra escapa, Atena, da clausura dos teus dentes?” (Canto I, 64-65). Por isto, não escreve Manuel de Barros, em seu *Livro das ignoranças* que “A poesia é ir além”, mas sim “Poesia é voar fora da asa”<sup>2</sup>. Pelo mesmo motivo, não escreveu Wally Salomão, em *Gigolô de bibelôs*: “Seja variedade e terás sucesso”, mas escrevera “Sob o signo de **PROTEU** vencerás”. E Paulo Leminski, em *polonaises*, não afirmou que “A vida é mais difícil do que se supõe”, mas sim que “nada foi / feito o sonhado / mas foi bem-vindo / feito tudo / fosse lindo”.

Exemplos assim poderiam ser aqui expostos, um após o outro, e se chegaria facilmente a contar mais de um milhar deles, contudo basta perceber, com estes poucos casos de metáfora, como homens e mulheres, em todos os tempos e espaços, não se conformaram e nem se fiam apenas em usar a funcionalidade das palavras.

---

<sup>2</sup> *Livro das ignoranças*, primeira parte, trecho XIV.

O que faz Ortega y Gasset – e aqui se segue sua trilha – é mostrar que essa força humana, a metáfora, não se restringe apenas ao reino das palavras. Utiliza tal conceito para refletir a respeito dos caminhos que a arte moderna toma. Picasso, por exemplo, não se limita a retratar objetivamente uma mulher através de sua pintura, mas em *Mulher chorando*, quadro de 1937, desvela uma visão múltipla, expandida, de uma realidade que tem uma falsa aparência de inteireza. No teatro Nelson Rodrigues, em *Vestido de noiva*, triparte a realidade; os planos ali se interpõem um influenciando o outro. Isadora Duncan, matriarca de toda a dança contemporânea, quebra a rigidez do balé clássico ao mostrar que o corpo também tem suas vontades e que os movimentos na dança podem ser espontâneos e podem ultrapassar, mesmo através da simplicidade dos movimentos naturais, as barreiras impostas pela educação que limita o corpo. Na música, quando se ouve um Debussy, se percebe que as notas podem levar além da linearidade barroca; e na sua esteira vem o jazz e tantos outros caminhos foram abertos.

Tais caminhos apresentados acima servem para que se perceba que o conceito de metáfora, qual fora abordado por José Ortega y Gasset, ainda pode ser utilizado quando se tenta compreender a arte moderna e mesmo a filosofia contemporânea. Neste sentido uma pergunta permanece: *que relações podem ser estabelecidas entre o que fora exposto e a filosofia?*

É preciso lembrar, para que se alcance a profundidade desta questão, que tanto a filosofia quanto a arte moderna experimentaram da mesma taça de desencanto. O que se quer dizer com isto é que, na alvorada do século XX, tanto artistas quanto filósofos estavam descontentes com os caminhos propostos pela verdadeira obsessão que o cientificismo se tornou no pensamento do Ocidente. O pensamento objetivo – ou da técnica, para que se utilize o termo heideggeriano – chegou ao extremo neste referido momento. Por isso fora preciso *começar de novo*. Tal movimento teve como corolário muitos desdobramentos, tais como o “giro hermenêutico”; como uma relação crescente entre os escritos de filosofia e as obras de arte.<sup>3</sup> É possível falar também de uma mudança na maneira como têm sido concebidos tais escritos e seus objetos. A filosofia alcançou temáticas nunca antes abordadas e, por isso mesmo, seus obreiros precisaram se reinventar. Ortega y Gasset percebeu isto “no calor do momento” e exerceu tal possibilidade com a maestria dos precursores.

#### 4 SILÊNCIO

Que aqui se reafirmem as palavras de Júlio Cortázar a respeito dos ensaístas latino-americanos, em especial mexicanos e argentinos: buscam estes conhecer e explorar um assunto por vários ângulos simultâneos. O que vale para o mexicano Octavio Paz, como se viu acima, vale para o argentino Santiago Kovadloff, como agora se verá. O conceito a ser tratado é o tema do ensaio *O silêncio primordial*. Assim, para conduzir o leitor à profundidade de suas análises, o autor buscar interpretar a experiência poética, a psicanálise, a música, mesmo a matemática, a vida monástica, a pintura e o amor, à luz do conceito de *silêncio primordial*.

Neste sentido, paira a pergunta: “Pode uma meditação sobre o silêncio ser, em si mesma, silenciosa?” (KOVADLOFF, 2003, p. 9). Dito de outro modo: pode a linguagem querer dar conta,

---

<sup>3</sup> Na filosofia francesa contemporânea são muitos casos desta fecunda relação. Que sejam citados alguns exemplos: Deleuze escrevera sobre o pintor britânico Francis Bacon; Foucault apresentara uma conferência sobre Manet; Merleau-Ponty relaciona sua ontologia à pintura de Cézanne.

através de palavras, de sua própria ausência? Tal ausência é possível? Que fique claro, logo de saída, que questionar acerca do silêncio primordial não redundará numa aporia. Procura o autor, na verdade, por sinais que atestem a existência de uma dimensão humana que subsiste aquém do reino da linguagem. Trata-se, por isso mesmo, de algo *primordial*. O método de que se utiliza Kovadloff, para atingir tal fim, é o de tentar captar em determinadas experiências ecos desta dimensão citada acima, já que

O inominável pode [...] ser reconhecido. [...] O que à descrição direta está vedado, pode, à sua maneira, ser obtido pela aproximação indireta. De tal forma que se não posso enunciar literalmente o verdadeiro silêncio, o silêncio intransplantável à expressão, posso, em compensação, fazê-lo ouvir por via alusiva: conseguir que o eco de seu latejar essencial ressoe em minha palavra. Para tanto, esta palavra deve saber ir ao seu encontro, aproximar-se, habitá-lo, permanecer nele e suportar sua insondável densidade (KOVADLOFF, 2003, p. 10-11).

Assim, é possível se ter uma ideia do silêncio primordial através de alusões que experiências como a música, a poesia, a pintura – dentre outras – ensejam. É preciso que se afirme também que, segundo o autor, a liberdade só pode existir quando o homem reconhecer que boa parte do que ele é provém do desconhecido, por isso afirma:

Poderíamos dizer, finalmente, que o homem roça o topo de sua conformação livre quando chega a saber que as raízes de sua misteriosa singularidade afundam-se no silêncio. Penso, por isso mesmo, que apenas alcança saber quem é aquele que, ao se referir a si mesmo, não se desconhece como imponderável (KOVADLOFF, 2003, p. 13-14).

Neste sentido, é importante frisar uma distinção feita pelo autor e que se mostra em perfeita sintonia com o que se tem apresentado até então. Para Kovadloff (2003, p. 15), pensar não é o mesmo que raciocinar, pois “O raciocínio empenha-se em reduzir o porte do real e a estatura de suas possibilidades. O pensamento, mais fundo e independente que a razão, abre-se ao encontro com tudo aquilo que o supera e recolhe em seus enunciados a intensidade desse contato”. Logo, é possível afirmar que *imagem, metáfora e silêncio* pertencem à esfera do pensamento, já que tais conceitos tentam dar conta de algo que o raciocínio não é capaz de contemplar.

Levando tudo isto em consideração, surge a pergunta: *que horizontes interpretativos o conceito de silêncio primordial abre?* Quando se recorre, por exemplo, ao trecho do ensaio que se refere à poesia – intitulado “A palavra no abismo: poesia e silêncio” (KOVADLOFF, 2003, p. 21-38) – percebe-se que “a poesia procura manter na palavra a tangível presença do incógnito” (KOVADLOFF, 2003, p. 22). Logo, a atividade do poeta está alicerçada numa espécie de enfrentamento: o poeta cria ao tentar traduzir em palavras o que não pode ser dito logo; o poeta e sua matéria prima – as palavras – estão sempre às voltas com o diverso. Isto, como se tem argumentado aqui, tal contato com outras possibilidades e aberturas, é um processo muito caro aos filósofos contemporâneos. Poetas, artistas e filósofos têm percebido – como o peso de suas obras atesta – que “O silêncio não é o fracasso, e sim o acabamento, a culminação da linguagem” (PAZ apud KOVADLOFF, 2003, p. 25).

Já no trecho intitulado “O silêncio musical”, Kovadloff (2003, p. 63-96) pretende fazer com que o leitor sinta a riqueza promovida pelo contato com a música. Neste sentido é que “A música nos oferta o desconhecido e nos oferece ao desconhecido. [...] Ela adverte que o indizível se presta a ser ouvido mas não a ser decifrado. Por isso estimula a proclividade à entrega antes que ao julgamento” (KOVADLOFF, 2003, p. 64). Lembra o autor que além da faculdade de julgar, tem o homem a de

sentir; antes de “ativar” sua potência de entender pode o homem, ante determinadas experiências, entregar-se e chegar a se sentir despersonalizado, mesmo desumanizado, pois através da música é possível o homem ser

Liberado de toda sujeição à imagem, o sentido, na música flui, se distende e se transforma sem cessar. Ouvirá, então, quem se reconheça desconhecido como tal. Ouvirá aquele a quem nada mais seja palpável que o intangível. Nada mais insinuante, nada mais revelador. Poderíamos dizer que escutamos música para restituir à nossa pessoal imponderabilidade essa dignidade que, recuperada, confere à vida de cada um de nós mais verdade, mais concreção, uma complexidade mais sugestiva e menos sufocante. É que a música parece responder a uma necessidade de autocompreensão situada numa ordem alheia à da lógica convencional, e alheia, inclusive, à dimensão puramente psicológica da nossa identidade (KOVADLOFF, 2003, p. 67).

Kovadloff (2003, p. 131-160) trata ainda a respeito da manifestação do silêncio primordial através da pintura, no trecho “O silêncio da luz: a pintura”, que ali aparece como uma *obstrução*. Pode-se ler esta palavra como um impedimento. O objeto natural – ou seja, tal como se o vê em sua normalidade – encontra-se obstruído na tela: impedido de ser ele mesmo, segundo o ensaísta. E por isso mesmo se torna mais que objeto, pois é um recorte iluminado por vários sentidos e possibilidades. E somente quando se instaura na tela tal dinamismo, quando o quadro rasga ao observador infinitas avaliações simultâneas, é que o silêncio primordial ali habita:

É que ao ser restabelecido como matéria de interpretação – e não mais de reprodução –, o objeto readquire dinamismo, disponibilidade, se abre a infinitas valorações simultâneas, sucessivas, convergentes e divergentes. Interpretar equivale querer dizer algo de alguma coisa enquanto ela está em movimento. O que então se desejará pintar é o fluxo em que essa coisa se encontra, uma vez libertada de sua função prototípica (KOVADLOFF, 2003, p. 131-132).

Por isso o autor argentino, em suas reflexões, defende a arte abstrata como instauradora de movimento, de fluxo. Para ele, a pintura que tende à abstração possui mais poder de insinuação do que as formas concretas. E nessa abertura de sentidos pode-se perceber uma presença residual do silêncio extremo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como problema central deste trabalho, acima fora proposta a seguinte pergunta: *que ferramentas o ensaio filosófico dispõe para dizer sobre a arte?* Para que fosse contemplado tal questionamento, lançou-se mão dos conceitos de imagem, metáfora e silêncio. Durante todo percurso buscou-se fazer com que se percebesse que, no que concerne ao dizer sobre a arte, não se trata de apenas convencer, nem mesmo de argumentar. Mas sim de sentir e fazer com que o leitor sinta.

Buscou-se ainda mostrar que no que concerne à linguagem não se trata apenas de cumprir funções. Toda presente exposição, neste sentido, buscou fazer com que se notasse que é *impossível* reduzir a riqueza da linguagem às funções que ela cumpre. A hipótese que fora apresentada afirmou que para que se escreva sobre certos temas, como a arte em suas diversas manifestações, por exemplo, é exigido um esforço que liberte a linguagem das correntes da funcionalidade.

Por isso se viu, através dos olhos do entendimento de Octavio Paz, que é preciso uma reaproximação com a via poética, através da *imagem*, para que a humanidade se reconheça enquanto tal,



pois a poesia faz com que a humanidade reconheça sua própria humanidade; por isso se viu através da perspicácia profética de José Ortega y Gasset que a *metáfora* é a potência mais fértil da condição humana, raiz de sua singularidade; por fim, se viu ainda, que existe uma dimensão primordial, de um *silêncio primordial*, que é o marco zero de todos os nossos feitos.

A tônica aqui girou em torno da proposta fundamental de toda uma ramificação da filosofia contemporânea, qual seja: a de fazer com que homens e mulheres reconheçam que não existe apenas a via objetiva de abordagem da realidade, mas sim que existem muitas vias e, dentro da diversidade dos conceitos e vivências possíveis, o cientificismo é apenas mais uma via entre as demais.

---

**ESSAY AS PHILOSOPHICAL TEXT:**  
Image, Metaphor and Silence

**ABSTRACT**

The main subject that this work intends to make clear can be put as a question: what tools the philosophical essay dispose to tell about the art? This way, it will be approached three concepts that came from three written essays: image, from the Mexican Octavio Paz; metaphor, by the Spanish José Ortega y Gasset; and silence, by the Argentinean Santiago Kovadloff. The hypothesis that will be presented is that: to write about certain themes, as the art in its various manifestations, it is necessary that happen an effort that liberate the language from the chains of functionality.

**Keywords:** Essay. Philosophy. Image. Metaphor. Silence.

## REFERÊNCIAS

KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003

NOVAES, Aduino (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras: 1994.

ORTEGA y GASSET. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

## **MINIBIOGRAFIA**

### **Rita de Cássia Oliveira**

Doutora em Filosofia, Professora Adjunta IV da UFMA.

### **Paulo Sérgio Calvet Ribeiro Filho**

Mestre em filosofia pela PUC-Rio.