

A Caminho da Poesia: Origem e verdade

Fábio Galera - UFRJ^[1]

RESUMO

Esse trabalho pretende pôr em questão a atitude que avalia a literatura numa dimensão que a situa na relação sujeito/objeto, fundamentando este posicionamento a partir do ensaio *A Origem da Obra de Arte* e outros textos, do filósofo Martin Heidegger. O trabalho se desenvolve a partir de perguntas do senso comum sobre a qualidade de uma obra literária, apresentando questionamentos mais fundamentais e originários para o fenômeno literário. Caminhando em direção a poesia, intentou-se resguardar o acontecer poético a partir de um haikai.

Palavras-chave: poesia; abertura; origem; verdade; acontecimento.

ABSTRACT

This work pretends to question the attitude that evaluates the literature in a dimension that is the subject/object relationship, stating this position from the essay *The Origin of the Work of Art* and other texts, of the philosopher Martin Heidegger. The work develops from the common sense questions about the quality of a literary work, presenting more fundamental and originating questions to the literary phenomenon. Walking toward poetry, the work pretends to safeguard the poetic event from a haiku.

Keywords: poetry; openness; originating; truth; event.

1. O leitor desavisado, ao iniciar a leitura da obra de Heidegger, *A origem da obra de arte*, naturalmente, tenderá previamente a ler o ensaio esperando encontrar um princípio, um critério que poderá nortear o esclarecimento do fenômeno da arte, sua origem. Nisto, considerando o lugar da literatura como obra de arte, poderíamos pensar inicialmente que o ensaio é uma contribuição do autor que poderá nos ajudar a nortear a decisão sobre o que vem a ser a obra de arte literária. O acréscimo do adjetivo *literária* não fará diferença, desde que a obra de arte seja proveniente da arte. Nesta perspectiva, basta convocar alguns termos utilizados por Heidegger para que possamos ancorar seu pensamento em mais um esforço por domesticar a manifestação da arte; mais uma estética possível dentre muitas

outras. O pensamento de Heidegger assim torna-se teoria. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade (*Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit*). Se a arte é o pôr-se-em-obra da verdade, está aí o critério que irá nos ajudar a decidir sobre o que é ou não próprio da arte. Isto nos dará a autoridade crítica de decidir o que é a arte e o que é uma obra de arte. A obra será tanto uma obra de arte desde que esteja de acordo com este princípio: uma obra específica põe em obra a verdade. Não questionaremos, por ora, o que viria a ser esse pôr em obra, nem o que será decidido por verdade. Mas é inegável que estamos diante de um princípio estético.

Já disse Platão, em sua República, que a poesia deve imitar a “coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie” (PLATÃO, 2002, 395a, p. 86), inclusive a verdade. Quando não proceder desta forma, “o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte [da alma] irracional, [...] que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade”. (Ibidem, 605a, p. 304).

Comparando-se Platão e Heidegger, neste sentido, ambos estariam falando da verdade como critério artístico. E assim, Heidegger e Platão seriam contemporâneos de uma mesma posição: a arte enquanto estética, a arte enquanto uma definição apriorística.

No entanto, deve-se, a este respeito, ressaltar a nota contida no *Der Ursprung des Kunstwerks*, que, sobre o pôr-se-em-obra da verdade e a *verdade*, indica: a verdade é a “Verdade do acontecimento! (*Wahrheit aus Ereignis!*) (HEIDEGGER, 1977, p. 25). A verdade, assim, enquanto critério artístico, deverá ser regida pela verdade enquanto acontecimento. O que se dá na arte, então é o acontecimento da verdade. Isto nos impõe uma não-sistematização da verdade, pois na verdade, enquanto acontecimento, está contida, também, a não-verdade. Esta verdade de que fala Heidegger não é a verdade da correção e adequação platônica. A perspectiva de Heidegger é fundamentalmente outra, diversa da perspectiva de Platão. Assim, para conseguirmos atender aos apelos contidos no ensaio será necessária uma outra postura.

Quando o estudante de letras se pergunta sobre o caráter artístico de uma obra literária, ou seja, quando se pergunta se tal obra é ou não uma obra de arte, ele deseja encontrar uma resposta. Quando lê um poema deseja saber o quantum de arte está presente naquele poema. Quer poder aprender a decidir se esta ou aquela obra é ou não uma obra de arte, ou melhor dizendo, uma obra literária. Quer saber discernir a fronteira entre o literário

e o não-literário. Isto, nada mais é do que uma necessidade de controlar a manifestação da arte, assim como tentou empreender Platão.

Apesar dessa postura de controle, que veio sendo tomada até os dias de hoje, qual seja a mesma postura tomada por Platão, diante do fenômeno da arte, Heidegger nos adverte em seu Posfácio que o caminho tomado no ensaio é bem outro:

As considerações precedentes concernem ao enigma da arte, o enigma que a arte em si mesma é. Longe de nós a pretensão de resolver tal enigma. A tarefa consiste em ver o enigma. (Idem, 1999, p. 65).

Cabe então, nesta caminhada em direção ao enigma da arte, tentar esclarecer em que medida e de que maneira aquilo que poderia vir a nortear o fenômeno literário, a saber, o pôr-se-em-obra da verdade, poderá nos ajudar a compreender a literatura.

2. Para podermos nos situar no caminho sugerido, em direção ao enigma da arte, algumas advertências precisam ser observadas para não repetirmos a mesma velha posição em relação à arte.

Primeiramente devemos afirmar categoricamente que *não cabe questionar se esta ou aquela obra é ou não uma obra de arte*. Esta não é a pergunta que deve ser feita. Quando se pergunta se *tal obra é uma obra de arte*, se tal texto é verdadeira literatura, a resposta que se espera é uma resposta lógica, que não possui a capacidade de comportar o acontecimento da arte. Aristóteles, no texto das Categorias, onde trata da predicação, esclarece sobre a conexão entre os entes, sobre as possíveis relações que pode haver entre sujeito e predicado, nas proposições. Ao propor tal pergunta, se *tal obra é uma obra de arte*, pretende-se com esta pergunta saber se o predicado da proposição, uma *obra de arte* (a qualidade do que é *artístico*), está na substância, a *obra*, como algo que está em algo subjacente. Pretende-se saber se a qualidade do que é artístico está na obra como algo subjacente e ainda se essa qualidade *pode ser afirmada* como algo subjacente à obra. Esta é uma proposição que para ser afirmada deve ser devidamente analisada.

Para podermos dizer que a *arte* está na *obra* como algo subjacente à própria obra, seria necessário dizer que a *arte* só é *arte* na *obra*. Isto até poderia ser dito, pois a arte só é arte enquanto é uma *obra de arte*. Note-se que esta afirmação está tratando da arte como

uma categoria e ainda nada foi esclarecido sobre o que vem a ser a arte. Deixemos, então, provisoriamente, a afirmação: a arte está na obra como algo subjacente à própria obra, ou seja, esta obra é uma obra de arte, esta obra específica tem arte, é artística. E quanto à afirmação da arte como afirmação de algo subjacente à própria obra? A arte neste caso se afirma a partir da obra? Geralmente a afirmação é feita a partir de algo de fora da obra, segundo uma teoria, uma perspectiva filosófica, uma estética etc. O que ocorre normalmente é afirmar a arte de uma determinada obra a partir de algo de fora da obra.

O que se pode ainda é afirmar a arte como algo subjacente à obra, estando a arte como algo subjacente à obra, desde que seja identificado previamente aquilo que possui a obra como algo de artístico. Aí sim: decidiu-se sobre o que vem a ser a arte para posteriormente e conseqüentemente decidir o que é uma obra de arte. No fundo, a qualidade do que é artístico nunca está nem pode ser afirmado como algo subjacente à obra, pois a obra não é a origem da arte, e sim o contrário: a arte é a origem da obra. Pensando por este viés a arte estaria subordinada à obra, que por sua vez estaria subordinada ao artista. Assim, a qualidade do que é artístico quando está e é afirmado como algo subjacente à obra, estará e será afirmado como uma representação metafísica. O que será encontrado será sempre uma teoria funcionando como critério de justificação da obra de arte.

Pensando ainda nessa direção, o que diríamos a cerca da afirmação de que a arte é o pôr-se-em-obra da verdade? Caberia desenvolver semelhante análise das relações entretidas nos termos de tal proposição? Certamente não, pois a arte enquanto é entendida como o pôr-se-em-obra da verdade, deve ser entendida como acontecimento (Ereignis) da verdade, ou auto-acontecimento da verdade (das Sichereignen der Wahrheit) e não como critério estético. Portanto, não há possibilidade de fixação de resposta para a pergunta que quer saber se tal obra é uma obra de arte. A menos que se aceite aquela circularidade de fundamentação lógica mencionada logo acima.

Heidegger veta esta pergunta com sua afirmação no Suplemento de A origem da obra de arte: “O que seja a arte é das perguntas a que nenhuma resposta se pode dar. E o que parece ser uma resposta é apenas um sinal que guia a pergunta (cf. as primeiras páginas do Posfácio).” (Ibidem, p. 72).

3. O que poderá ser considerado como literatura, então? Qualquer texto será um texto literário? Ao falar de literatura entenda-se obra de arte, e aí estarão ainda incluídos todos os gêneros literários. Desde que aconteça na obra o pôr-se-em-obra da verdade enquanto um acontecimento, teremos obra de arte, e, assim, literatura. Isto implica um total descontrole sobre o fenômeno literário. Mas por que deve haver controle nesta relação? Antes de haver controle, o que há é o acontecimento. Conforme afirma Heidegger:

“A arte não se toma como domínio especial da realização cultural, nem como uma das manifestações do espírito; pertence ao Acontecimento (Ereignis), a partir do qual se determina somente o “sentido do ser” (cf. Ser e tempo).” (Ibidem, p. 72).

Note-se que a pergunta sobre o que vem a ser literatura radica na mesma perspectiva da pergunta sobre o caráter artístico de uma tal obra. Ambas levam ao mesmo labirinto; uma se sustenta na outra. Isto revela a impropriedade do desejo por definir o estatuto literário, nesta dimensão de correção e controle. Aquela pergunta posta no item anterior tentou decidir sobre a literatura através de sua presença, através da presença de uma obra específica; esta pergunta, sobre o que vem a ser literatura, tende a decidir e delimitar a literatura pela ausência da obra literária. Aquele tenta achar na obra algo de artístico, este tenta construir o lugar da obra literária.

Nesta direção não há saída. Sendo assim, fica patente a inadequação em se colocar a questão sobre o que é literatura enquanto sujeito (literatura é...) e enquanto objeto (... é literatura) da proposição. A este respeito, sobre tratar a arte nesta dimensão sujeito/objeto, fala Heidegger no Suplemento do ensaio A origem da obra de arte, esclarecendo sobre a ambiguidade essencial contida na delimitação da arte como o pôr-em-obra da verdade:

“Porque verdade é, por um lado, “sujeito” e, por outro, “objeto”. Ambas as caracterizações são “inadequadas”. Se a verdade é o “sujeito”, então, a determinação “por-em-obra-da-verdade” quer dizer: pôr-se-em-obra-da-verdade (cf. p. 57 e 27). A arte é assim pensada a partir do acontecimento (Ereignis). Mas o ser é interpelação ao homem e não sem este. Por isso, a arte é simultaneamente determinada como “pôr-em-obra-da-verdade” e verdade é agora “objeto”: a arte é o trabalho humano de criação e de salvaguarda.” (Ibidem, p. 72)

Assim, em relação à literatura, entendendo a verdade como sujeito, estaríamos considerando que a literatura é o pôr-se-em-obra-da-verdade: isto significa que a verdade põe-se em obra enquanto literatura e a verdade e, conseqüentemente a literatura, seriam algo sem o homem. Seria o mesmo que dizer que as obras literárias brotam da terra e nas árvores, sem a intervenção humana. Por outro lado, considerar a verdade enquanto objeto,

também nos posiciona num lugar fora do mundo: esta perspectiva nos faz acreditar que a arte e a literatura nos são inteiramente dependentes, o que não corresponde ao real. Nós somos um meio para a manifestação disso que estamos tentando compreender, a saber a arte literária.

Qual é a questão, pois, que deve ser colocada, em relação à literatura? A arte, inclusive a arte literária, se é que podemos delimitar a arte desta forma, deve ser pensada segundo o acontecimento da verdade. O que é próprio para ser pensado, enquanto questão, no âmbito da literatura deve ser o acontecimento da verdade. O que é digno de se pôr em questão é: como acontece a verdade poética em determinada obra? Como ocorre a verdade nesta obra? Como ocorre a verdade naquela obra?

Na dimensão que estabelece a relação sujeito/objeto, é sempre o homem que está determinando a arte: quando não está exercendo a função de sujeito, está exercendo a função de objeto. O caráter de subjetividade está essencialmente presente nesta relação. A questão deve ser posta e entendida devidamente fora do âmbito da relação sujeito/objeto. Por esse motivo é que Heidegger nos alerta quanto a possibilidade da dissimulação da relação entre o ser e a essência do homem, ao cair na armadilha de decidir por uma ou outra opção oferecidas pela dualidade sujeito/objeto. Aliás todo seu esforço intelectual, em *Ser e Tempo* e em toda a sua obra, foi dedicado à iluminação desse problema. Por esse motivo é que o autor sugere a substituição da expressão pôr-em-obra da verdade, em 1960, por verdade do acontecimento, mencionada anteriormente, para dirimir ainda mais a força dessa armadilha.

4. Não cabendo nem a pergunta sobre o caráter artístico de uma determinada obra, nem a pergunta sobre o que vem a ser a literatura, qual será, então, a atitude a ser tomada por aquele que se aproxima de uma obra literária? Deverá ele se perguntar sobre como acontece a verdade poética na obra. Mas como deverá ser o dispor-se a tal questão? Pode, pois, o homem dispor de um método, caminho seguro, para alcançar a verdade da obra poética? De que maneira, como se deve procurá-la? Antes de mais nada, devemos tentar desenvolver a questão fundamental sobre como acontece a verdade poética na obra. Posteriormente, tentaremos desenvolver o outro questionamento fundamental: como é

possível chegar a esta verdade. Os outros questionamentos que porventura surgirem, serão consequentes a estes dois. à primeira pergunta, Heidegger já respondeu de forma bem direta: “Respondemos: acontece em raros modos essenciais. Um dos modos como a verdade acontece é o ser-obra da obra. Ao instituir um mundo e ao produzir a terra, a obra é o travar desse combate no qual se disputa a desocultação do ente na sua totalidade, a verdade.” (Ibidem, p. 44)

O modo próprio da obra ser uma obra de arte faz acontecer a verdade. A obra só chega a ser obra enquanto repousa em si mesma. Isto significa que, quando interpretamos a obra através dos conceitos habituais de coisa^[2] – coisa como suporte de características, unidade de uma multiplicidade de sensações ou como matéria enformada – “constrangemo-la segundo uma apreensão prévia, através da qual barramos o acesso ao ser-obra-da-obra” (Ibidem, p. 31), posto que não deixamos a obra acontecer. Isto é algo que merece extrema relevância, no que concerne a discussão desenvolvida por Heidegger sobre a obra de arte. Este modo de posicionamento em frente à obra de arte faz-se dominante em nossa cultura. É no empenho de pensar a obra de arte fora desse domínio que Heidegger desenvolve toda a sua reflexão no Ensaio, A origem da obra de arte. Não é à toa que a interpretação da obra como coisa vem no início do ensaio. As reflexões sobre a obra enquanto coisa figuram no início do ensaio para que, desde logo, esta interpretação da obra seja colocada de lado.

Assim, devemos deixar de lado aquele modo de lidar com a literatura, que a compreende como suporte de características, no qual buscamos encontrar aspectos que foram previamente definidos como literários: a teoria forçando a obra. E também aquela valorização da obra como uma unidade de efeitos estéticos, intencionalmente produzidos. Ou ainda aquela aproximação da obra que pretende encontrar em sua forma um conteúdo, uma mensagem profunda de seu criador.

O que é preciso fazer, então, é deixar a obra no seu “puro estar-em-si-mesma (reine Insichstehen). A obra estará em si mesma quando seus traços essenciais estiverem manifestos. Os dois traços essenciais da obra, destacados por Heidegger são a “instituição de um mundo e a produção da terra” (Ibidem, p. 38). É nisto que se constitui o ser-obra da obra de arte. A obra enquanto instala um mundo “abre um mundo e mantém-no numa permanência que domina.” (Ibidem, p.34). A instalação de mundo a partir do obrar da obra não significa um mero colocar algo em algo, como se instala um quadro na parede ou um

programa num computador, segundo a vontade humana. A instalação de mundo é um consagrar e glorificar aquilo que é instalado, a saber, um mundo.

[...] A essência do mundo, no caminho que aqui temos de seguir, pode apenas indicar-se.

Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas um mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes. O mundo mundifica (Welt weltet) e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objeto, que está ante nós e pode ser intuído. O mundo é o sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser. (Ibidem, p.35)

Mundo, neste nosso caminho, só poderá ser indicado. Isto já foi dito. Mas cabe aqui a pergunta, então, sobre a mundificação do mundo. O que é que o mundo faz enquanto mundifica? O que é o operar do mundo, a mundificação? O que é a instalação do mundo enquanto um mundificar? O mundificar do mundo pode ser entendido, segundo Heidegger, a partir de outro ensaio, Alétheia, como “o acontecimento apropriador de clareira e iluminação” (Idem, 2002, p. 244, grifo nosso). O mundificar do mundo abre uma clareira, em nós, possibilitando o advir dos entes ao nosso encontro em sua totalidade. Apropriar, neste sentido, significa tornar própria, fazer surgir, em nós, a clareira, esse lugar aberto para o acolhimento dos entes. Assim, a instalação de mundo significa: o abrir-se da clareira para a possibilidade de iluminação dos entes. Heidegger também fala desse aberto em que assomam os entes, a clareira, em A origem da obra de arte, porém com outras palavras:

No seio do ente na sua totalidade advém um lugar aberto. Há uma clareira. Pensada a partir do ente, ela tem mais ser do que o ente. Este meio aberto não é envolvido pelo ente, mas é antes o próprio meio coruscante que engloba como o nada, que mal conhecemos, todo o ente. O ente como ente só pode ser, quando assoma e advém no clareado desta clareira. (Idem, 1999, p. 42)

Manuel Antônio de Castro também nos dá uma indicação bem preciosa sobre a clareira, enquanto momento constitutivo de mundo, operado a partir do movimento próprio da alétheia: “(a clareira articula sempre um desvelamento e um velamento: quando a floresta se retrai é que podemos apreender propriamente a floresta).” (CASTRO: mundo, 7). É na clareira da floresta que ocorre a sua retração. A retração da floresta, quando a floresta se contrói e se encolhe, é aí que se dá a clareira, enquanto lugar aberto, o aberto da floresta, o mundo. O mundo aparece quando a floresta se retrai, se vela. É nesse lugar aberto que podemos nos sentir no mundo, propriamente. Mas o que vem a ser a instalação

de mundo a partir da obra de arte? Quando a obra abre em nós a clareira e faz aparecer o ente que está em questão, no obrar da obra, em sua totalidade, aí teremos a instalação de mundo. O ente aparecer em sua totalidade significa poder vê-lo enquanto ente que se desvela e vela ao mesmo tempo. Mas não é só o mundo que está em jogo nesse movimento. Ao mesmo tempo em que a obra instala um mundo, um aberto, ela também produz a terra.

O que se deve entender por terra? Terra não é nem a terra que pode ser recolhida nas mãos, nem o planeta terra: “A terra é isso onde o erguer alberga (bergen) tudo o que se ergue e, claro está enquanto tal. Naquilo que se ergue advém a terra como o que dá guarida.” (HEIDEGGER, 1999, p. 33). Terra é aquilo que concede o mundificar do mundo, possibilita a clareira. Não é propriamente o bloco de granito, enquanto matéria-prima, que concede o vir a ser da estátua. Mas sim, aquilo que oferece ao homem a possibilidade de re-tratar-se ao ser, enquanto humano, ao esculpir. Heidegger nos oferece uma maravilhosa visão da determinação do que vem a ser a manifestação da Terra (Erde):

Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar (Aufruhen) da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidade do céu, a treva da noite. O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz aparecer, a partir da quietude que é a sua, como ele está bravo. A árvore, a erva, a água e o touro, a serpente e a cigarra adquirem uma saliência da sua forma, e desse modo aparecem como o que são. (Ibidem, p. 33)

Geralmente, o que se entende por terra entende-se como aquilo que o homem controla e manipula ao seu bel prazer. O homem habitualmente não concebe a terra como uma doação da *phýsis* (φύσις). A terra, tal como o homem trata em seu cotidiano, é objeto do seu desejo e da sua ação. Nunca é entendida como concessão, doação, guarida para o seu fundar. Isto quer dizer que não há respeito pela terra e sim dominação e controle. O homem só se dá conta da força que a terra possui, quando a *phýsis* faz brotar sua potência. É o caso das catástrofes. O homem só se dá conta que não domina a terra quando ela se abre um pouco – e nem precisa abrir-se muito para isto acontecer. Porque a terra, em sua essência é “o que se fecha em si (Sich-Verschliessende). Pro-duzir (her-stellen) a terra significa: trazê-la ao aberto como o que em si se fecha.” (Ibidem, p. 37)

Vimos até aqui que o ser-obra-da-obra instala mundo e produz terra. Mas, o instalar mundo e o produzir terra da obra estão, um em relação ao outro, em combate.

O mundo é a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões simples e decisivas no destino de um povo histórico. A terra é o ressaír forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo. Mas a relação entre mundo e terra nunca degenera na vazia unidade de opostos, que não têm que ver com o outro. O mundo aspira, no seu repousar sobre a terra, a sobrepujá-la. Como aquilo que se abre, ele nada tolera de fechado. A terra, porém, como aquela que dá guarida, tende a relacionar-se e a conter em si o mundo.” (Ibidem, p. 38)

É desta maneira que terra e mundo estão em combate na obra.

Mas esse movimento do ser-obra da obra equivale ao próprio movimento da verdade (alétheia). Mundo e terra estão em combate e é neste combate que a verdade aparece. A verdade na obra aparece como combate entre terra e mundo. O resultado do combate é a própria desocultação do ente em sua totalidade. O que está em disputa no combate é o mostrar o ente em sua totalidade, no mostrar-se de um mundo, no retrair-se da terra. Esse movimento de combate que ocorre no ser-obra da obra de arte é o movimento próprio da alétheia. Alétheia era a palavra utilizada pelos gregos para se referirem à verdade. Verdade era entendida enquanto a desocultação do ente, considerando o ente no que se dá em si mesmo e no que se retrai em si mesmo. Assim, a verdade possui também um não; a não-verdade é também verdade.

à essência da verdade, a saber, da desocultação é regida por uma recusa. Esta recusa não é, todavia, nenhuma falta e erro, como se a verdade fosse mera desocultação que se tivesse libertado de todo oculto. Se ela fosse disto capaz, então não seria mais ela mesma. à essência da verdade como desocultação pertence negar-se sob o modo da dupla ocultação. A verdade é, na sua essência, não verdade. Isto diz-se assim, para mostrar com uma agudeza talvez desconcertante que pertence à desocultação como clareira o negar-se sob o modo da ocultação. A essência da verdade é não-verdade não deve, pelo contrário, querer dizer que a verdade seja no fundo falsidade. O enunciado também não quer dizer que a verdade nunca é ela mesma, mas é sim, representada dialeticamente, sempre também o seu contrário.

A verdade manifesta-se justamente como ela mesma, na medida em que o negar-se ocultante enquanto a recusa confere originalmente a toda a clareira a sua constante proveniência [...] A essência da verdade é em si mesma o combate originário em que se conquista o meio aberto, no qual o ente advém e a partir do qual se retira. (Ibidem, p. 43-44)

Cabe agora uma parada para refletir sobre o que foi dito até então. Quanto à resposta para a pergunta sobre como acontece a verdade na obra, buscamos desenvolver aquilo que o próprio Heidegger disse: a verdade acontece enquanto a obra é obra, instituindo um mundo, oferecendo o aberto da clareira, e produzindo terra, ofertada para a fundação do habitar humano. Ao ocorrer esse combate na obra, a obra enquanto obra faz acontecer a verdade, no sentido da desocultação do ente que se encontra no aberto, pondo, assim, em obra, a verdade. A resposta de Heidegger à questão já foi dada. Mas a resposta, segundo o próprio autor é somente um sinal a nos guiar em direção à questão fundamental. O que ocorreu em nosso trabalho foi uma tentativa de corresponder às pistas oferecidas por Heidegger em seu ensaio. O que foi dito aqui não foi nada além do que o que já estava dito no ensaio sobre o acontecer da verdade na obra. A diferença é que apresentamos uma apropriação do caminho sugerido. Quanto a isto vale a pena reproduzir a fala de Manuel, retirada da apresentação da sua tradução de *Der Ursprung des Kunstwerkes*:

Que advertências essenciais aqui aparecem? A primeira diz respeito à atitude do leitor. Se este, “de fora”, quiser compreender o que diz o ensaio, não conseguirá. A expressão “de fora” diz aí tanto uma atitude objetiva quanto uma subjetiva. E há outra fora dessas duas? Há. O leitor deve se deixar tomar pelas questões. Não somos nós que temos ou não as questões. As questões é que nos tem. Cabe a cada leitor responder e corresponder ao seu apelo, um apelo que vem da “silenciosa fonte originária”.

O que é importante, então, não é o caminho em si, mas sim a caminhada, o percorrer o caminho.

5. Considere-se um poema:

A fonte selvagem
Rola e rola seu murmúrio
Pelos dias claros
(Tatsuko)

Tal poema, encontrado em uma antologia de autores dispersos, organizados tematicamente pelas estações do ano, apresenta-se na reunião outonal. Desconsideremos essa organização, a estruturação do haikai, sua métrica, sua rima, inclusive os dados sobre sua autora, Tatsuko; se ela é famosa, as recorrências de sua abordagem temática, se sua

obra poética é volumosa ou não, sobre seu engajamento político, desconsideramos as informações que geralmente são levadas em conta por uma investigação literária nos moldes acadêmicos da ciência, para que lhe seja conferida o devido respaldo. Apesar de tudo isso, o poema fala. Fala com força e serenidade; fala pressuroso em seu jorro. Fala do que é próprio da selva: fonte selvagem. Fonte que irriga a selva: floresta virgem. Fonte selvagem, originária. Fonte que fala. Fonte. Fonte da fala. Nascente de fala. Fonte selvagem da fala. Fala selvagem da fonte. Faculdade de fala, selvagem. Selvageria de fala: fonte. Fala própria da fonte da selva: mata virgem. A fonte fala murmurando, quase em silêncio, sussurrando. Mas, ainda assim, ela fala. A fonte sussurra silenciosa: fala da fonte, a partir da fonte. O poema fala: “A fonte selvagem // Rola e rola seu murmúrio // Pelos dias claros”.

O que cabe dizer sobre o poema, sobre este poema? Vale dizer algo para explicá-lo? O poema já disse a que veio: trouxe o artifício da fonte e mostrou o som de sua obra, no rolar do rio: seu murmúrio; promoveu a possibilidade de intimidade com a terra úmida no aberto da clareira. Isto foi o que disse o poema? Quem, na verdade falou? O autor? O leitor? O crítico? O tradutor? Ou o próprio poema? Uma coisa é inegável: o poema convidou a contemplar a fonte selvagem, que rolando, em seu rolar, faz rolar seu murmúrio pelos dias claros. Não obstante, o homem também fala. Ele sempre fala e, de algum modo, nunca deixa de falar. Geralmente quer falar pelo poema: o que o poema falou exatamente é... o poema queria dizer que... o que o autor disse através do poema foi... No fundo, de quem é a voz que fala no poema?

Para que a poesia aconteça enquanto verdade na obra, e para que seja possível deixar a obra ser obra, repousando em si mesma, falando por si mesma, deve haver um lugar aberto. Esse lugar é a abertura (Erschlossenheit) do Dasein^[3]. O Dasein é o ente que possui o modo de ser aberto em sua própria abertura. O único ente que possui o modo de ser do Dasein é o homem. Homem aqui significa o ente que possui o modo de ser do Dasein e que se incumbiu da tarefa de escutar poesia. Com isso, nos cabe perguntar sobre as condições da abertura e como se constitui, para que esse lugar de acontecimento seja resguardado em sua originalidade.

A abertura é constituída existencialmente pela disposição (Befindlichkeit), compreensão (Verstehen) e fala (Rede). Esclarecer esses existenciais possui o propósito de

tentar indicar o lugar apropriado para o acontecimento da poesia enquanto origem e verdade, para que se libere a poesia em seu vir ao encontro enquanto fala: verdade poética. O desenvolvimento da explanação que se segue adotou uma postura explicitamente analítica, com o objetivo de resguardar com certa fidelidade a estruturação dos existenciais da abertura. Assim, a seqüência lógica da exposição pretende apresentar separadamente os constituintes da abertura. A idéia é num primeiro momento expor a estrutura da abertura, para, posteriormente, recompô-la, enquanto acontecimento.

SOBRE A DISPOSIÇÃO

A origem da abertura é constituída pelos existenciais disposição, compreensão e fala. A disposição, considerada na analítica do Dasein, cumpre um papel importantíssimo na abertura. A disposição apresenta-se estruturada pela abertura do estar-lançado, pela abertura do ser-no-mundo em sua totalidade e pela abertura do poder ser tocado. Tais aberturas são perspectivas em que podemos visualizar a disposição. Estar-lançado, ser-no-mundo e poder ser tocado constituem a estrutura existencial da disposição. O termo disposição é a indicação ontológica daquilo que onticamente é chamado de humor (Stimmung). Ao que se considera ontologicamente, corresponde sua versão ôntica; ao que não se define ontologicamente, a não ser de modo existencialmente estrutural, aparece definido em seu caráter ôntico. Com isso, podemos dizer que o fundamento ontológico-existencial do humor é a disposição, seu fundamento ontológico-existencial, sua origem, é a disposição. Há humor porque há disposição. Há humor enquanto doação da disposição.

O estado de humor, diz Heidegger, “não remete, de início, a algo psíquico e não é, em si mesmo, um estado interior” (HEIDEGGER, 2008, p. 196) que por ventura viria a se exteriorizar. Antes de sentir-se desta ou daquela maneira, sentimo-nos em função da disposição, ou seja, a partir da abertura disposta: do estar-lançado, ser-no-mundo e poder ser tocado. Não é do humor enquanto um estado psicológico que estamos tratando. Que seja afastado, tão logo, o equivoco de entender a sintonia do humor sob o ponto de vista de uma representação afetiva em forma de categoria, havendo a partir disso uma organização categorial dos humores: o humor do homem triste, do homem feliz, do ressentido, do desconfiado, etc. O humor não expressa um tal estado que represente o dentro ou o fora do

homem. O humor se dá afinado para possibilidades de sintonia, a partir de si mesmo, como modo de ser-no-mundo. Porque o humor constitui-se num tal estar-lançado que promove a integração de “diversos modos de sentir-se, relacionar-se e de todos os sentimentos, emoções e afetos bem como das limitações e obstáculos que acompanham essa integração” (Ibidem, p. 573), é que há a possibilidade de sintonia do humor. É por essa integração do estar-lançado que sentimo-nos de tal e qual maneira. O sentir-se de tal e qual maneira é antes uma doação da disposição, enquanto humor afinado.

O humor mostra o modo “como alguém está e se torna” como tal (Ibidem, p. 193). O estar e se tornar como tal é marcado por uma afinação e sintonia do humor. O modo de afinação do humor irá lançar as possibilidades de sintonizá-lo. Mas afinação e sintonia não são e estão em lugares distintos. É o próprio humor que afina-se e sintoniza-se. O humor sintonizado conduz o ser dos entes para a abertura. Isto significa que a afinação do humor, o estar afinado dessa ou daquela maneira, lança o modo em que um dado ente vem ao encontro na abertura.

Para entender melhor a dinâmica ontológica da disposição é necessário explicitar o que viria a ser cada um dos existenciais constitutivos da disposição. A disposição abre o “estar-lançado”. Esse estar-lançado comporta um ter de ser. Um ente qualquer que esteja lançado, por exemplo o homem, está disposto numa dinâmica de ter de ser histórico, social, ôntico, etc. Estar-lançado, significa estar inserido na dinâmica do ter de ser. Um homem que, vivendo no interior de Minas Gerais, está entregue à responsabilidade de ter de ser e responder pelo que lhe foi aberto. A afinação do humor que lhe foi dada permite possibilidades de sintonia. Ao passo que as possibilidades abertas pela afinação do humor de um outro homem, que sempre esteve instalado na cidade do Rio de Janeiro, apresenta possibilidades de sintonia bastante diversas. Estes homens têm de ser e responder por aquilo que lhes foi aberto pela afinação do humor, cada um estando lançado num ter de ser próprio, encontrando-se e dispondo-se numa sintonia de humor. Para o nosso caso, aquele que está a caminho da poesia é lançado num ter de ser situado e afinado pelo humor, disposto de tal ou qual maneira em sua abertura. O estar-lançado próprio daquele que pretende caminhar em direção à poesia será indicado mais tarde. Por enquanto tratemos dos existenciais que nos restam abordar, para esclarecer a abertura.

A abertura do ser-no-mundo é uma outra abertura constitutiva da disposição. A disposição “é um modo existencial básico da abertura igualmente originária de mundo, de co-presença e existência” (Ibidem, p. 196). Na verdade essa abertura é o modo de ser-no-mundo em si mesmo. Como existencial constitutivo do ser-em como tal, a disposição já abriu previamente o ser-em um mundo, deixando vir ao encontro os entes dentro do mundo. Essa abertura abre o fenômeno do mundo enquanto liberação para o encontro com os entes dentro do mundo; abre a co-presença enquanto espaço de convivência; e abre a existência, enquanto tarefa de assumir o sempre estar em jogo o próprio ser.

A abertura do estar lançado e do ser-no-mundo abrem conjuntamente o poder ser tocado. A abertura prévia do mundo já concedeu ao ente seu encontro dentro do mundo: “Na disposição subsiste existencialmente um liame de abertura com o mundo, a partir do qual algo que toca pode vir ao encontro”. (Ibidem, p. 197) Esse liame se estabelece enquanto descobrimento. Apenas porque o ente intramundano já se descobriu na abertura do ser disposto, é que o ente pode vir ao encontro. O caráter descoberto do ente não diz de um estar próximo aos olhos. Nem sempre aquilo que está diante dos olhos foi descoberto, foi aberto.

O que se pode observar até aqui é que a disposição é um existencial determinado pelo que se abre no estar-lançado, no ser-no-mundo e no poder ser tocado. Essas determinações representam momentos da disposição e se constituem numa unidade. Essa unidade é a disposição mesma. Pela abertura da disposição, não há dúvidas de que a abertura (Erschlossenheit) em si mesma não é passível de controle. Portanto, não é possível falar de um caminho seguro para acessar o acontecimento da verdade na obra de arte. Não podemos controlar nosso humor, manipulando nossa atitude em relação aos entes, nem muito menos a disposição. Pelo contrário, o controle é algo derivado da abertura. Tratemos, no entanto, dos outros dois existenciais: a compreensão e a fala.

SOBRE A COMPREENSÃO

Pelo que vimos sobre a abertura da disposição, o Dasein encontra-se lançado e projetado enquanto ser-no-mundo. A disposição lança o Dasein numa dinâmica de ter de ser, em que se responsabiliza por responder pelo que lhe foi aberto. Mas o que há com esse

ter de ser? De que modo se constitui o ter de ser do lançamento? O que significa ter de ser no lançamento da disposição? Nesse sentido a disposição coloca o homem num tal estado em que ele nada pode fazer, a não ser aceitar o que lhe é dado? Em última instância o que determina isso que lhe é dado em seu ter de ser?

O Dasein abre-se a si mesmo. Diz Heidegger: “A presença é a sua abertura” (Ibidem, p. 192). Isto significa que o lugar em que o Dasein se abre é sua própria localização. O Dasein quando se abriu já encontrou-se localizado. Enquanto constituição existencial do Dasein, o modo de ser-no-mundo articula o homem e o mundo numa abertura de localização. O localizar-se do homem no mundo é regido pelo existencial ser-em. Ser-em um mundo significa: estar lançado numa disposição. Mas o lançamento da disposição já se abriu conjuntamente na abertura como compreensão. A abertura, entendida como a localização do Dasein, de um lado, determina o Dasein como ser-em: o Dasein enquanto ser localizado é ser-em um mundo. De outro lado, o ser-em é o próprio Dasein, enquanto momento constitutivo do Dasein. Assim, o ser-em é “aquilo em virtude de que” o Dasein é: o Dasein é em virtude do ser-em. O Dasein abre-se como ser-no-mundo em virtude do ser-em. O que se pode concluir disto é que: o Dasein determina-se ao se abrir, e só se abre ao se determinar, em um mundo. Dasein é ser-em; ser-em é Dasein. Essa abertura é chamada de compreensão.

O abrir-se do Dasein em função de seu lançamento, tendo de ser no mundo, ao contrário do que parece não significa nenhuma necessidade. Com isso não se diz, por exemplo, que o homem deve aceitar tudo que lhe é imposto pela vida, ou seja, que não adianta tentar mudar suas condições existenciárias, pois o homem já encontra-se lançado, tendo de ser em função do que lhe foi aberto, do modo como foi aberto. Ao contrário do que se poderia pensar, as consolidações de referências da fatorialidade podem ser modificadas em função de uma estruturação fática. A estruturação de possibilidades se deve ao modo de ser do Dasein enquanto poder-ser. O ser do poder-ser é a própria compreensão.

Assim, pensando a respeito dos questionamentos levantados sobre a disposição, podemos reafirmar que a compreensão é uma outra face da abertura. Disposição e compreensão articulam-se em uma complementariedade. O que lança o Dasein num ter de ser, na verdade, já foi compreendido como possibilidade. Enquanto a abertura da disposição abre o Dasein numa sintonia com o humor, mantendo “o de onde (Woher) e o para onde

(Wohin) obscuros” num ter de ser e estar lançado, a abertura da compreensão abre o Dasein a partir de si mesmo. Estas duas aberturas, cabe esclarecer, não são opostas. A disposição lança o Dasein num modo de ser dado, porém a abertura da compreensão já abriu esse lançamento como possibilidade.

Para que a abertura se tenha aberto como compreensão disposta, ou disposição compreensiva, o Dasein deve ter sido determinado existencialmente pelo modo de poder-ser. A possibilidade é a determinação mais essencial do Dasein. As possibilidades de poder-ser não são entendidas como posteriores ao ser simplesmente dado. Ao contrário, para que o ente seja reconhecido como simplesmente dado, é necessário essencialmente o poder-ser. Por outro lado, o possível do poder-ser não corresponde ao utópico e somente possível. O Dasein enquanto ser disposto, já se lo calizou em suas possibilidades lançadas. A compreensão é exatamente o ser desse poder-ser que se encontra lançado no mundo. O que se pode abrir na compreensão, posto que ela é o ser do poder-ser, sempre conduz a possibilidades. Isto ocorre porque a compreensão se estrutura existencialmente no projeto. O lançamento das possibilidades da disposição, isto é, o que determina o ter de ser do estar lançado, determina-se pelo projeto. O projeto é a estrutura existencial da compreensão. Portanto, os lançamentos da disposição determinam-se como projeções de um projeto compreensivo.

O Dasein, enquanto compreensão, se projeta em virtude de uma perspectiva. A perspectiva em virtude da qual o Dasein se projeta faz com que o projetar apreenda possibilidades. O caráter de possibilidade dessa apreensão é retirado do projetado, ou seja, do Dasein. As possibilidades abertas pela estrutura do projeto, consolidam-se a partir do Dasein que se projetou em virtude de uma perspectiva. Em resumo: o Dasein se projeta a si mesmo, abre-se como possibilidades, e suas possibilidades são apreendidas a partir do próprio Dasein. O Dasein auto-determina sua abertura, por isso, nos é facultado afirmar que o Dasein é sua abertura. A compreensão apresenta uma estrutura de circularidade. As possibilidades abertas pela compreensão determinam-se pelo que já se encontra projetado numa perspectiva. Isto não significa que o projeto pode qualquer coisa, mas que o ser do Dasein deve ser entendido como possibilidade.

Voltemos, pois, ao poema de Tatsuko.

A fonte selvagem

Rola e rola seu murmúrio
Pelos dias claros

Que é isto que se dispõe no encontro com o poema de Tatsuko? Que é que está lançado nesse encontro para que seja possível uma escuta originária? O poema, constitui-se por palavras que representam uma outra coisa fora da linguagem poética, ou seja, a linguagem poética representa uma fonte d'água a que se atribui a qualidade daquilo que é selvagem, que se encontra-se na selva? Uma fonte na selva que rola, por um córrego, um caminho entre pedras, e que ainda produz um som próprio de água? Que selva? Somente isto é o que está lançado no encontro? Nesse lançamento, o que nos diz o ter de ser que se deve assumir? O que se deve assumir do encontro? Qual a responsabilidade do ter de ser, neste caso? O que o ter de ser do encontro nos obriga? Pensando de modo compreensivo, quais são as possibilidades abertas na perspectiva em virtude da qual o encontro se projetou? Para que possamos responder a tais questões, será necessário antes assegurar que o poema venha ao encontro como tal na abertura: isto significa deixá-lo repousar. Mas o que é isto que entendemos como poema?

De tudo que foi tratado, o tema em questão é a abertura própria da poesia. O que se encontra pressuposto nesta questão da poesia é que ela se dá na abertura do Dasein. A abertura da poesia significa um instalar mundo e um produzir terra na Abertura do Dasein. A poesia possui uma abertura própria. Mas que é a poesia? Poesia não é o mesmo que poema. Podemos dizer, por ora, que poesia é um encontro originário promovido pela linguagem, com linguagem e na linguagem. Comumente a palavra poesia é tomada numa indistinção com a palavra poema. Dizemos a palavra poesia cotidianamente: João gosta de poesia; Maria detesta ler poesia; Aquela poesia de Camões é muito famosa. Dizemos poesia sem contudo esclarecer o que se entende por isto a que chamamos de poesia. Por outro lado, a estética nos ensina que poema deve ser entendido como forma, apresentando muitas possibilidades de estruturação: poema pode ser um soneto, ou uma estrofe com muitos versos, ou ainda um haicai com apenas três versos. Por seu turno, a poesia foi convencionalizada como aquilo que está contido no poema, são as imagens poéticas, metáforas e metonímias encontradas no poema. A estética desenvolveu, assim, como fundamento para a interpretação do poema o alicerce do par forma-conteúdo. Entender a literatura sob a rubrica desse par, foi o que mencionamos acima, a propósito da interpretação da obra de

arte como coisa. Este é um conceito de coisa a que pretendemos deixar de lado logo no início desta explanação.

Para que a investigação seja resguardada de mover-se no fundamento da estética, é necessário entender o que há com esse caráter a priori da interpretação no seio da compreensão.

Dissemos que o Dasein se projeta e apreende seu caráter de possibilidade a partir do próprio Dasein enquanto projeto. No que a compreensão projeta o Dasein, esse projetar é passível de uma elaboração formal. Essa elaboração do projetar é chamada de interpretação. A interpretação é elaborada justamente a partir da perspectiva em virtude da qual o Dasein se projeta. Interpretação significa uma elaboração das possibilidades projetadas na compreensão. Isto é a evidencia ontológica de que a compreensão é o fundamento ontológico-existencial da interpretação.

Aquilo que se interpreta já está sempre compreendido. O ente que se compreende “possui a estrutura de algo como algo” (Ibidem, p. 209). O ente em questão aqui é o poema. Considerando a estrutura de algo como algo da interpretação, isto diz que o poema é compreendido como algo. Esse algo como se compreende o poema não necessita ser expresso em um enunciado. A elaboração do que se interpreta é articulada antes mesmo de qualquer enunciação. Mas o que significa exatamente essa estrutura de algo como algo? Quando interrogamos o que é um poema?, respondemos, naturalmente, ele é para algo. O poema é para ser lido, é para comunicar as percepções do autor, para ser apreciado, para ser interpretado, para ser escandido, para punir os alunos na avaliação: o poema é para algo. O para que é o poema não indica somente sua designação. O para-quê do poema revela como ele é compreendido. Nem sempre, e muitas das vezes, o como o poema é compreendido não se pronuncia onticamente nas investigações literárias, mas o poema, quando vem ao encontro, já se abriu numa totalidade conjuntural, trazendo consigo o mundo. Isto significa que, o poema, antes de ser compreendido como algo simplesmente dado, como algo a que o interprete cede sentido, ele vem ao encontro com suas remissões de referências.

Essas remissões são elaboradas na interpretação e se fundam numa posição prévia, visão prévia e concepção prévia. A interpretação, ao elaborar as possibilidades da compreensão que foram projetadas, move-se numa totalidade conjuntural já compreendida. Podemos denominar esta totalidade como posição prévia. A interpretação, ao se elaborar a

partir do que já se encontra compreendido, guia o desvelamento “por uma visão que fixa o parâmetro na perspectiva da qual o compreendido há de ser interpretado”. (Ibidem, p. 211) Isto significa que o desvelamento do poema, apresenta-se determinado por uma visão de conjunto, que encontra-se delimitada. A visão prévia recorta o que foi posto pela posição prévia, determinando-se frente às possibilidades. Através da concepção prévia, o que foi posto e determinado, torna-se conceito.

A estrutura de algo como algo e a estrutura prévia, em que se sustenta a interpretação, apresenta-se como fenômeno unitário a partir do sentido. O que se compreende propriamente não é o sentido, mas o ente e seu ser. Sentido, diz Heidegger, “é a perspectiva na qual se estrutura o projeto pela posição prévia, visão prévia e concepção prévia. É a partir dela que algo se torna compreensível como algo”. (Ibidem, p. 212)

A teoria da literatura, senão raramente, jamais toma ciência e põe em questão o que se lhe apresenta como posição prévia, visão prévia e concepção prévia, assim como a estrutura de algo como algo. O que ocorre naturalmente é determinar sua posição, visão e concepção como a descoberta fundamental da verdade literária, forçando sua conceituação contra o poema. A evidencia disto que se afirmar é observada pela constante aparição de uma nova teorização desmentindo a anterior, para forjar a inauguração de uma outra classificação a ser adotada como a melhor até então. Esta postura teórica, que se assume sempre como a mais verdadeira, advém de uma suspeita justificada: o fato é que nenhuma interpretação apreende o seu interpretado com a isenção de princípios pressupostos. No entanto, a questão que se deve levantar a partir do encontro com o poema é de que modo o poema vem ao encontro desocultando o ente em sua totalidade? O poema só pode vir ao encontro, como poema, ou seja, o poema deve vir ao encontro como tal. Isto não significa, porém, sem pressuposições.

O que irá garantir a escuta originária do poema e resguardar seu teor de verdade será entrar no círculo da compreensão e garantir que o poema venha ao encontro como tal. Para isso, a tarefa fundamental que deve ser assegurada na interpretação “é não se deixar guiar, na posição prévia, visão prévia e concepção prévia, por conceitos populares e inspirações”. (Ibidem, p. 214-215)

SOBRE A FALA

O que estamos a buscar mais propriamente é compreender o fenômeno da fala poética. Fala que diz o acontecimento poético da verdade. Devemos nos guiar pela seguinte pergunta: quem fala neste poema? A resposta óbvia a esta pergunta poderia ser respondida por qualquer pessoa: quem fala no poema é a autora. Uma resposta mais elaborada poderia ser construída indicando que a autora narra o movimento natural das águas de uma fonte qualquer. Mas será mesmo a autora quem fala no poema? E quando nós estamos a falar sobre o poema, somos nós mesmos que estamos falando? Estas interrogações poderiam ser reconhecidas na fala de um louco, posto ser, irrevogável e unicamente, o homem aquele animal que fala. O homem fala, e somente o homem. No entanto, ao dizer o homem fala no poema, é o mesmo que dizer não há poema algum!

Não é a fala de todo dia que estamos procurando escutar. O homem fala, isto é certo. Mas a dicção do homem não é o que nos interessa, pelo menos por enquanto. A fala da qual estamos interessados é a fala própria da poesia. Mas como fala e o que fala a poesia? E antes, de que maneira esta fala chega a ser escutada? É sobre o vigor da linguagem poética que estamos tratando. No ensaio *Die Sprache* (A linguagem), em *Unterwegs zur Sprache* (A caminho da linguagem), Heidegger afirma: “*Die Sprache spricht*” (a linguagem fala) (Idem, 1985, p. 10). Tal enunciado afirma que não é o homem quem fala, mas sim a linguagem. O homem fala propriamente enquanto fala pela linguagem. Por esse caminho, é preciso também distinguir a fala própria da linguagem daquela fala do homem. Tratemos da questão da fala. Que é a fala? Que é isto o falar.

O ponto de partida para este questionamento se encontra em *Ser e Tempo*, no parágrafo 34. A tematização da fala na obra é apresentada sob o título *Presença e Fala. A linguagem (Da-sein und Rede. Die Sprache)*^[4]. Fala é entendida sob um ponto de vista existencial. Fala (Rede) é um existencial igualmente originário, em relação à compreensão (*Verstehen*) e à disposição (*Befindlichkeit*). Ao lado da compreensão e da disposição, a fala encontra igualdade originária na constituição da abertura do *Dasein*. Esses existenciais relacionam-se originariamente para constituírem, juntos, a abertura (*Erschlossenheit*) do *Dasein*, ou seja, estão simultaneamente envolvidos. Disposição, compreensão e fala se mantêm num relacionamento.

Assim como a disposição, concebida enquanto uma estrutura ontológica, apresenta-se consolidada onticamente como humor, e a compreensão, consolidada como interpretação, o mesmo se dá com a fala. O que se passa no plano de estruturação ontológica, consolida-se no plano ôntico. Por isso, a fala, enquanto estruturação ontológica, consolida-se onticamente como linguagem. Isto significa que a fala é o fundamento ontológico-existencial da linguagem. A fala se pronuncia, ou seja, manifesta-se na linguagem.

Isto a que chamamos de linguagem poderia ser determinado como o próprio poema. O poema constitui-se de linguagem, como linguagem, na linguagem. Por ora, pode-se dizer que chegamos a um entendimento sobre quem fala no poema. A fala que buscamos escutar no poema, na linguagem, é a fala dessa estruturação ontológica a que nos referimos: o que desejamos escutar é uma fala originária. O pronunciamento da fala é a linguagem, ou seja, a fala se mostra como linguagem. Mas o que é isto, então, a fala ao se mostrar como linguagem? Como a fala originária se oculta na linguagem?

A fala oculta-se como linguagem. A fala é a articulação da compreensibilidade. Compreensibilidade significa as possibilidades de compreensão, determinadas pela totalidade conjuntural. A compreensibilidade concentra os modos possíveis de desocultamento dos entes. É em certa medida uma doação da abertura compreensiva. Por isso, a fala articula o que se dá à compreensão. A articulação da fala é configurada a partir da compreensibilidade, ou seja, a fala parte daquilo que se dá a compreender: a fala nesta dimensão existencial é o gesto do que foi compreendido. Estar junto ao ente, enquanto ente compreendido, é o que possibilita a fala. Heidegger chama de compreensibilidade (*Verständlichkeit*) aquilo que já está articulado antes mesmo de uma apropriação por meio de interpretação ou discurso humanos. Essa articulação não exige necessariamente sua atualização em palavras. Tal fenômeno indica que há outros modos de falar. Assim ocorre quando o ator pantomímico se diz apaixonado, ou se diz à beira de um abismo, sem lançar mão de palavras. O pantomimo diz apenas com gestos.

Pertencem à fala, de modo originário, a escuta e o silêncio. A escuta é possível porque há compreensão. Escuta é um momento existencial constitutivo da fala. O *Dasein*, ao escutar, obedece, na escuta, “à coexistência e a si próprio^[5] como “pertencente” (N56) a essa obediência.” (Ibidem, p. 226). Obedecer à existência com, é coexistir. Obediência a si

mesmo e à coexistência é uma forma de pertencimento. A palavra alemã *hörig*, traduzida como pertencente, em *Ser e Tempo*, pode também ser traduzida por dependência. A relação de responder, ou seja, atender a um apelo da co-existência, ou ainda co-responder, responder adequadamente numa reciprocidade, comporta em si a aceitação da dependência, ou não. Responder e corresponder podem ser assumidos como dependência. A aceitação dessa dependência que busca atender ao apelo da coexistência está presente na fala como escuta. O étimo comum dessas palavras em alemão confirmam isso: escutar – *horchen*; ouvir – *hören*; obedecer – *gehörchen*; pertencer – *gehören*. A escuta nesta dimensão, não é a escuta no sentido determinado como percepção de sons, sensação acústica. Escuta, assim, indicada, é um momento constitutivo da fala, e deve ser entendida num sentido originário.

O mesmo ocorre com o silêncio. Mas Heidegger fala brevemente do silêncio em *Ser e Tempo*, como um modo originário da fala. Não é ausência de linguagem, quando o homem para simplesmente de falar. O silenciar do silêncio é um modo originário da fala e pertence ao ser. O silêncio é a condição da fala num sentido originário, e posteriormente, da fala do homem. Hans Ruin articula a questão do silêncio presente na obra de Heidegger da seguinte forma:

[...] o modo do discurso em que se preserva a abertura para o ser é justamente, silêncio ou taciturnidade (p. 296). É somente através de um certo silêncio qualificado que se pode constatar a presença [Dasein] em seu modo mais vivo de estar ciente de sua situação, de encontrar-se mais acolhedora e desperta.

[...] Embora o silêncio constitua, por um lado, um aspecto do que significa ter linguagem, ele também caracteriza a linguagem daquele que está inteiramente ciente dessas condições gerais da existência. Desde a posição de um certo silêncio qualificado, podemos ver, ou melhor, ouvir, um silêncio ressoar através da própria existência. (RUIN, 1996, p. 21)

6. Aparentemente, a pergunta sobre a possibilidade de se chegar à verdade da obra, que acontece a partir da obra, foi deixada de lado. Propositadamente, após desenvolver a resposta para a pergunta sobre como acontece a verdade na obra, foi feito um desvio para esclarecer a constituição existencial do Da, lugar de acontecimento do ser-no-mundo: Dasein. O Da, isto é, a abertura (*Erschlossenheit*) do Dasein, analisada por Heidegger em *Ser e Tempo*, possui uma estruturação tal que explica e justifica alguns pontos sobre a possibilidade de acesso ao acontecimento da verdade. Apesar disso, esse desvio,

representou um modo de caminhar em direção à poesia. Isto não significa que não hajam outros caminhos mais curtos.

Porém, tendo percorrido essa trilha, é possível tecer algumas conclusões. Quando constatamos a necessidade de nos aproximarmos da obra de arte com um comportamento diferente daquele que deseja perguntar sobre o caráter artístico da obra, foi sugerido que a questão digna de ser colocada seria a questão de como acontece a verdade na obra. Mas daí, surge ainda, segundo um certo ar científico, a tendência a se perguntar pelo método, caminho seguro, para alcançar a verdade da obra poética. Pelo que ficou demonstrado do que acontece na abertura, no seu modo próprio de estruturação, a abertura não comporta um arranjo metodológico para se acessar a verdade poética. É porque temos uma necessidade de segurança, que buscamos um caminho seguro, fora do âmbito do acontecimento (Ereignis), do acontecer poético. Por isso é que estar a caminho da poesia é sempre um percorrer – possível – dos caminhos. Por isso não é possível controlar o acontecimento da verdade poética na obra. Portanto, aquele que buscar constituir, a partir do pensamento de Heidegger, um caminho seguro, estará apenas produzindo teoria e essencialmente dizendo o contrário do que pretendeu o autor.

Não obstante, é ainda meritória a indicação de uma resposta para estabelecer-se um encontro com o acontecimento da verdade da obra: o caminho para um raro modo essencial.

A propósito do poema, no rolar pelos dias claros, a fala da fonte ressoou essencialmente. E o poema não cessou de falar. E nunca cessa também de falar, adentrando os recantos da mata, pela noite escura. A clareira da fonte abriu o que a fonte é em sua totalidade. Doação suprema da terra: berço da fala: origem. A fonte nos ensina que a fala vem da terra, é a terra que fala pela fonte. A terra ao falar é o brotar da φύσις. Isto é um acontecimento raro da verdade. A terra se retraiu na fala da fonte. A fala da fonte instalou um mundo, projetou-o, para uma habitação humana. Isto falou o poema.

*A fonte selvagem
Rola e rola seu murmúrio
Pelos dias claros*

O que cabe dizer sobre o poema, sobre este poema? Exclusivamente nada, sobre ele! Vale dizer algo para explica-lo? Não! O poema já disse a que veio: trouxe o artifício da

fonte e mostrou o som de sua obra, no rolar do rio: seu murmúrio; promoveu a possibilidade de intimidade com a terra úmida no aberto da clareira. Isto foi o que disse o poema? Sim, e ainda mais!

A nossa tarefa, não é fazer falar o poema. Ele fala por si. O que nós cabe é protegê-lo: “deixar a obra ser uma obra, eis o que denominamos a salvaguarda (Bewahrung) da obra.” (HEIDEGGER, 1999, p. 53). Salvaguardar a obra é responder e corresponder à verdade que acontece na obra. Mas mesmo que não haja ninguém que a responda, ela “permanece sempre, se aliás é uma obra, ligada aos que a salvaguardam, mesmo se, e precisamente quando, só aguarda os que salvaguardam e espera alcançar a comunhão na sua verdade.” (Ibidem, p. 54). A salvaguarda de uma obra significa “in-stância (Innestehen) na abertura do ente que acontece na obra” (Ibidem). Ela, a obra, não depende de nossa ação. Porém, a nós, àqueles que se incumbiram da tarefa de caminhar em direção à poesia, cabe, apenas, o dispor-se a salvaguardar a obra.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Categorias*. In: *Órganon*. Tradução de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2005.

CASTRO, Manuel Antônio. “Mundo, 7”. In: CASTRO, Manuel Antônio de e outros. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Mundo>.

_____. *O acontecer poético: a história literária*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

HEIDEGGER, Martin. A linguagem. In: *à caminho da linguagem*. Trad. Emanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. *A origem da obra de arte*. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa - Portugal: Edições 70, 1999.

_____. Alétheia. In: *Ensaaios e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. Der Ursprung des Kunstwerkes. In: *Gesamtausgabe: Holzwege*. Band 5. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.

_____. Die Sprache. In: *Gesamtausgabe: Unterwegs zur Sprache*. Band 12. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1985.

_____. *Ser e tempo*. Petrópolis, Vozes, 2008.

LANGENSCHIEDTS. *Taschen-wörterbuch Portugiesisch*. Berlin: Langenscheidt, 1995.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PORTELA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

RUIN, Hans. O silêncio da filosofia. In: SCHUBACK, Márcia de Sá Cavalcante (Org). *Por uma fenomenologia do silêncio*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

ULENBROOK, Jan. *Haicais: poesia do Japão*. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

[1] **Fábio Galera** é licenciado em Letras (UNESA). Graduando em Filosofia (UFRJ). Especialista em Literatura Infanto-juvenil (UNESA). Mestrando do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura (Poética - UFRJ). Este trabalho foi realizado com o apoio da CAPES. E-mail: fabiogalera@ufrj.br

[2] Ver o capítulo A coisa e a obra, onde Heidegger delimita o ser da obra enquanto coisa, segundo os três conceitos habituais de coisa.

[3] Ver o capítulo quinto de *Ser e Tempo*, a propósito do ser-em como tal.

[4] A terceira edição de *Ser e Tempo*, revisada e publicada em volume único, em 2008, apresenta alterações na tradução da palavra alemã Rede, em comparação com as edições publicadas em dois volumes. Ambas traduções de Márcia Schuback. Na edição de 1989, a palavra Rede é traduzida por discurso. Ao passo que a tradução revisada entende Rede por fala. Neste trabalho, optamos pela tradução da edição revisada, entendendo Rede como fala.

[5] A palavra próprio aparece na tradução de 2008 como própria, referindo-se à presença, palavra escolhida para traduzir de Dasein.