

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS COMUNICAÇÃO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA.

JONATHAN NAPOLEÃO DOS SANTOS

**O DIÁLOGO ENTRE POESIA E PENSAMENTO: A LINGUAGEM COMO  
CLAREIRA DO SER EM HEIDEGGER E RENÉ CHAR**

Maceió

2021

JONATHAN NAPOLEÃO DOS SANTOS

**O DIÁLOGO ENTRE POESIA E PENSAMENTO: A CLAREIRA DO SER EM  
HEIDEGGER E RENÉ CHAR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva Filho

Maceió

2021

JONATHAN NAPOLEÃO DOS SANTOS

O DIÁLOGO ENTRE POESIA E PENSAMENTO: A LINGUAGEM COMO  
CLAREIRA DO SER EM HEIDEGGER E RENÉ CHAR

Dissertação submetida ao Programa de Pós-  
Graduação em Filosofia da Universidade Federal de  
Alagoas para a defesa de mestre no curso de  
Mestrado em Filosofia e aprovada em  
\_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

---

Prof. Dr. Marcos Antonio Silva Filho (Orientador) Universidade Federal de  
Pernambuco

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Thiago André Moura de Aquino (Examinador Externo) Universidade Federal  
de Pernambuco.

---

Prof. Dr. Fernando Monegalha (Examinador Interno) Universidade Federal de Alagoas

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao grupo de professores do programa de pós-graduação da UFAL pelo apoio e gentileza de sempre. Sobretudo ao meu orientador Marcos Silva, pela paciência e apoio irrestrito.

Agradeço aos amigos Thairon, Arthur e Vinicius pelo apoio; seja agindo nas sombras ou na claridade. Principalmente este último, que incondicionalmente me ajudou na etapa final.

Agradeço, também, à família. Aqueles que mesmo sorrateiramente, isto é, indiretamente, proporcionaram o desenvolvimento do trabalho.

Agradeço também à Claudine. A ela, agradeço por tudo.

## RESUMO

O presente trabalho está dividido em duas partes principais: 1) compreender a essência da poesia e sua localidade no todo das artes a partir do pensamento de Martin Heidegger 2) estabelecer a conversação entre poesia e pensamento através do diálogo entre Heidegger e René Char. Heidegger diz que o modo de ser da obra de arte é responsável por pôr a verdade do ser, pois através dela a via das referências históricas de um povo é aberta. A poesia (*Dichtung*), por se manifestar na linguagem (*Sprache*), permite a abertura do ser de maneira inaugural, tendo em vista que é na linguagem que o acontecimento apropriador (*Ereignis*) surge como testemunho; já nas outras manifestações artísticas a abertura deve ser conduzida à linguagem. Heidegger pensa a verdade a partir da palavra grega *Alétheia*, a saber, o desencobrimento do ente, isto é, a clareira (*Lichtung*) que descobre o ser no tempo. Se através da linguagem a clareira do ser surge, utilizaremos a poesia de René Char para demonstrar como é produzido esse acontecimento. O diálogo entre Char e Heidegger justifica-se a partir da noção de abertura como elemento constitutivo da compreensão que permite a irradiação da clareira do ser. Essa clareira surge apontando a necessidade de superar a era da calculabilidade que marca nossa época histórica. Desses pontos em comum extraímos a possibilidade de conversação entre os autores, pois ela permitirá a entrada na relação *dichten-dinken* pensada por Heidegger. Enquanto Char acena para o desconhecido que a linguagem poética abre, contrariando a época do cálculo e do experimentável que estamos submersos; Heidegger, ao questionar a morada do ser, permite que o ser manifeste-se como pensamento, arrastando o pensamento para a superação da calculabilidade da existência.

Palavras-chave: *Alétheia*. Clareira. Poesia. Linguagem. Verdade.

## ABSTRACT

The present work is divided in two main parts: 1) to understand the poetry openness and its location in arts from the thought of Martin Heidegger 2) to establish a relationship between poetry and thoughts the conversation between Heidegger and René Char. Heidegger says that the way of being of the artwork is responsible for putting the truth of the being because, in it, the way of historical references and the fate donated to a historical people is open for its to emerge. Poetry (*Dichtung*), by manifesting in language (*Sprache*), allows the opening of the being in an inaugural way, considering that it is in language that the appropriate event (*Ereignis*) appears as testimony; in other artistic manifestations, the opening of being led to language. Heidegger thinks of the truth from the Greek word *Alétheia*, the unveiling of the being, that is, the clearing (*Lichtung*) that unveils be in time. If through language the clearing of being appears, we will use a poem's Char to demonstrate how this event is produced. The dialogue between Char and Heidegger is justified by the notion of openness as a constitutive element of the understanding that allows the radiance of the being's clearing. This clear surge of need to overcome the age of calculability that marks our history. From these points in common we extract the possibility of conversation between the authors, as it will allow the entry into the *dichten-dinken* relationship thought by Heidegger. While Char beckons to the unknown that a poetic language opens up, contradicting the time of calculation and the experience that we are submerged; Heidegger, by questioning the being's dwelling place, allows it to manifest itself as thought, dragging thought towards overcoming the calculability of existence.

Keywords: *Alétheia*. Clearing. Poetry. Language. Truth

## LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS DE HEIDEGGER

As obras abreviadas representam um pouco do itinerário que faremos ao longo da dissertação. Não busco esgotar nenhum caminho que as obras de Heidegger percorrem, mas a ideia é mapear a questão da poesia no pensamento do autor.

- CL “A Caminho da Linguagem”
- EpH “Explicações da poesia de Hölderlin”
- HH “O Hino de Hölderlin - Recordação”
- IM “Introdução à Metafísica”
- OOA “A Origem da Obra de Arte”
- PP “Para quê Poetas?”
- ST “Ser e Tempo”
- FF “O fim da filosofia e a tarefa do pensamento”
- TS “Tempo e Ser”
- ADP “A proveniência da arte e a determinação do pensar”

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2 CAPÍTULO 2</b> .....	15
<b>2.1 A interrogação da arte em Heidegger</b> .....	15
<b>2.2 A relação entre a obra de arte e a confiabilidade</b> <b>(<i>VERLÄßLICHKEIT</i>) dos utensílios</b> .....	22
<b>2.3 A essência da obra de arte a partir dos conceitos de terra e mundo</b> .....	28
<b>2.4 O acontecimento da verdade (<i>Alétheia</i>) presente na obra de arte</b> .....	40
<b>3 CAPÍTULO 3</b> .....	50
<b>3.1 A essência da poesia no pensamento de Heidegger</b> .....	51
<b>3.2 A festa como acontecimento da história</b> .....	63
<b>3.3 A poesia como acontecimento apropriador (<i>Ereignis</i>) a partir</b> <b>de uma noção temporal</b> .....	69
<b>4 CAPÍTULO 4</b> .....	76
<b>4.1 A poesia de Char</b> .....	76
<b>4.2 O porquê de René Char</b> .....	86
<b>4.3 A relação entre pensamento e poesia através</b> <b>de René Char e Heidegger</b> .....	99
<b>CONCLUSÃO</b> .....	109
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	110



## CAPÍTULO I

### INTRODUÇÃO

A motivação inicial deste trabalho pode ser resumida diante da perplexidade que a obra de arte, especificamente a poesia, sempre me despertou. Pinturas como as de Paul Klee, por exemplo, são feitas de “meras” tintas; os poemas de René Char são “tão somente” palavras. Essas simples situações estão presentes em todas as artes. Ou não nos estranha que, por vezes, somos impedidos a estabelecer sentido quando o corpo faz movimentos incomuns na dança? As palavras do poeta geralmente são as mais simples e estão presentes na boca do povo. Se atentarmos nossos olhos para o acontecimento que se instala na obra de arte, poderíamos compreender essa estranheza em toda manifestação artística. Há unidade entre as artes, pois a obra de arte assume em seu modo de ser um acontecimento que se desloca das atividades corriqueiras.

Percebamos que a tinta da pintura é a “mesma” da parede, entretanto se apresenta de modo diferente; assim como a pedra da arquitetura, a imagem no cinema etc. A poesia, como veremos, distingue-se das outras formas de arte porque sua operação ocorre a partir da linguagem. E assim, a poesia modifica a forma como encaramos e compreendemos a linguagem.

Esses pontos ganham relevo na discussão quando convocamos Heidegger para nos auxiliar na tentativa de compreender o que está em jogo na obra de arte e na poesia. Especialmente o Heidegger “tardio”. Segundo Benedito Nunes “A predisposição à poesia já marca, desde Ser e Tempo, o pensamento heideggeriano. Mas, a passagem à poesia, só se deu, como num salto, na segunda fase” (2000, p.111). Embora Heidegger em ST já veja a poesia como elo constitutivo da abertura da compreensão (ST, p.221), será apenas na segunda fase do pensamento do autor que ela será especificamente analisada. O aspecto primordial constituinte da poesia – nessa segunda fase - é a possibilidade que nela reside de os homens testemunharem a abertura do ser de maneira *inaugural* a partir da “fundação do ser pela palavra” (EpH, 2013, p. 51).

Segundo o filósofo, “A obra linguística tem, não obstante, uma posição distinta no todo da arte” (OOA, p.78). A poesia possui lugar privilegiado em comparação às outras manifestações artísticas porque ela é edificada na linguagem (*Sprache*) e é através dela que o homem acessa a clareira (*Lichtung*) inauguralmente. Onde não há linguagem não há abertura. Diante desse contexto, nosso percurso divide-se em três: a)

analisar o estatuto da obra de arte; b) focar especificamente na poesia (*Dichtung*) em Heidegger; c) esse enfoque permitirá o estabelecimento do diálogo entre pensamento e poesia através de Heidegger e René Char.

Uma obra de arte é produzida a partir de uma matéria, seja o bronze da escultura, a rocha da arquitetura ou a palavra do poema; a isto Heidegger nomeia de caráter de coisa (*Ding*) da obra. Entretanto, o que está presente na obra de arte é justamente a essência desse material não forçado a nada, isto é, a matéria aparece plenamente na edificação da obra. A pedra, na arquitetura, perde seu caráter de pura “coisa” e permite a percepção da *physis*, ou seja, o aparecimento de toda uma “natureza”; seja os raios solares que invadem o templo ou mesmo a presença do deus no recinto. Heidegger denomina essa instalação como *Terra*: a coisa não forçada a nada, mas que permite o aparecer de tudo que brota. De acordo com o filósofo, “àquilo em que a obra se retira e que lhe permite surgir diante neste retirar-se chamamos terra.” (OOA, p.44).

Daquilo que se edifica na obra abre-se um mundo. A abertura de mundo é pensada por Heidegger como o acontecimento no qual os seres humanos entram na referência na qual estão situados numa determinada época. A obra de arte, neste sentido, é doadora de mundo; ela é uma fenda pela qual o mundo ganha sua significância e sentido.

Heidegger pensa a *Terra* e o *Mundo* como conceitos essenciais da obra de arte, mas que entram em combate no decorrer da obra. Diz o autor “No combate essencial, porém, os combatentes elevam-se um ao outro na afirmação do seu estar-a-ser.” (OOA, p.48). De um lado temos a Terra como o que se *fecha* no brotar da obra; por outro temos o abrir-se da doação de sentido de um mundo. O combate entre o fechar e o abrir estão concomitantemente em sua essência. A partir de ambos se constituirá a verdade presente na obra.

Heidegger recorre ao pensamento grego para pensar o desencobrimento do ente como o modo de surgimento da verdade (*Alétheia*) “A verdade é o combate original no qual é de cada vez conquistado, de um dado modo, o aberto no qual se introduz e do qual se reserva tudo aquilo que se mostra e se subtrai como ente” (OOA, p.62). Portanto, o verdadeiro é o acontecimento, a produção da clareira (*Lichtung*) que possibilita o reconhecimento histórico de um povo, o abrir-se de tudo que é fundamental, desencobrando a verdade do ser. A arte produz a verdade porque nela o aberto do ser surge como a clareira que entrega aos homens o seu destino. “A arte é um *devoir* e um *acontecer histórico da verdade*” (OOA, p.76).

Nesse contexto, é substancial a análise feita por André Duarte (2008) sobre a importância das conferências OOA (1935-36) no pensamento de Heidegger. Duarte nos alerta para o fato de que OOA representa a mudança de caráter do pensamento de Heidegger e a “superação” de alguns conceitos desenvolvidos em ST. Nesse momento do pensamento em que as conferências foram realizadas, Heidegger não articula a compreensão do ser a partir da analítica existencial, como é o caso do projeto da ontologia fundamental de ST; seu objetivo é compreender a abertura do ser enquanto acontecimento histórico e epocal. A obra de arte possibilita a compreensão dessa nova conduta investigativa, assim assevera Duarte:

“Foi também ao longo dos anos trinta que se iniciou o longo processo reflexivo que levou à viragem (*Kehre*) em seu pensamento, com o conseqüente abandono do projeto da ontologia fundamental e, portanto, da concepção da história enquanto estrutura ontológica derivada da temporalidade originária do ser do Dasein, em favor da concepção da história do ocidente como história epocal do ser. A partir de meados dos anos trinta, Heidegger já não se contentava mais em encontrar no Dasein a raiz ontológica da possibilidade dos acontecimentos históricos, pois queria pensar a possibilidade da mudança histórica, da transformação do presente, abrindo-o para um novo começo.” (2008 p. 1-2)

O que Duarte está acenando da diferença do Heidegger de ST e de seu pensamento tardio é que o segundo busca compreender os surgimentos históricos de cada época do mundo, diante de acontecimentos que fazem a história emergir. A análise sobre a história do seer<sup>1</sup> direciona Heidegger a vislumbrar como podem ocorrer “acontecimentos” que indiquem o desencobrimento do ser. O acontecimento da obra, nesse sentido, cria e produz a história dos povos em suas respectivas épocas.

A verdade, para Heidegger, surge de maneira inaugural na poesia. Porque “A essência da poesia precisa, portanto, ser concebida a partir da essência da língua” e, por

---

<sup>1</sup> Em 2002, em um de seus artigos sobre a linguagem do acontecimento apropriador, Casanova informa “O termo “seer” remete a um recurso utilizado por Heidegger para diferenciar a pergunta metafísica pelo Ser e o pensamento interessado em colocar uma vez mais a questão acerca do sentido do ser. Enquanto a Metafísica, desde o seu primeiro começo, com Platão e Aristóteles, compreende o ser como o ente supremo (óntos ón), o pensamento imerso no *outro* começo da filosofia aquiesce radicalmente à impossibilidade de transformar o ser em objeto de tematização. Para acompanhar essa diferença, Heidegger cria uma distinção pautada no étimo originário do verbo “ser” em alemão. Surgem, assim, os termos “Sein” e “Seyn”. Nós traduzimos esses termos, respectivamente, por “ser” e “seer”, em função do fato de a grafia arcaica de ser em português ser feita com duas letras “e”. (2002, p.316). Fundamental a distinção do Casanova, devido a isso, quando o termo for “história do seer” será utilizada a repetição da letra “e”, tal como indicado. Quando for tão somente “abertura do ser” ou “o aberto do ser” e seus equivalentes, preservar-se-á o termo “ser”.

consequência, “a poesia torna a língua<sup>2</sup> possível pela primeira vez” (EpH, p.53). A palavra poética deve ser conduzida à essência da linguagem e esta última permite que os mortais conversem entre si, podendo, inauguralmente, perceber-se no interior de sua época histórica. Um dos modos<sup>3</sup> que indicam o surgimento da conversação – a aparição da história - é quando a poesia funda o ser pela palavra. Ademais, a linguagem é muito complexa para Heidegger, não remete apenas às palavras ou à possibilidade de fala, mas remete ao sentido sobre o qual os mortais se movimentam e se compreendem.

Em 1964 Heidegger proferiu a conferência *O fim da filosofia e a tarefa do pensamento*. Esta conferência é importante por dois pontos: a) decretar o “fim” do modelo metafísico de se fazer filosofia; b) indicar os caminhos que o seu próprio pensamento se movimenta. Para o autor, não basta mais “convocar” a clareira, mas cabe se movimentar no interior da clareira. Talvez a palavra fundamental do pensamento tardio de Heidegger seja *Ereignis*, traduzida por Márcia Schuback e Casanova em “*Acontecimento-apropriador*”. O acontecimento apropriador se relaciona com a clareira, permitindo assim a verdade do ser. É um acontecimento mas não um evento, é apropriação não subjetiva. É o acontecimento que apropria. Apropria-se do quê? Da verdade do ser.

Heidegger afirma que não poderá pensá-la objetivamente, mas ser apropriado por ela. Há uma pista a ser seguida sobre essa tematização em CL. Assevera o filósofo: “O acontecimento apropriador torna os mortais próprios porque apropriados para o que, vindo de qualquer parte, na saga do dizer, se consente ao homem, acenando para o que se vela” (CL, p. 209). Heidegger acena que *Ereignis* é um acontecimento verbal, no sentido da fala, mas também é o que acena para o que se vela: em suma, a saga do encobrir-se e do desencobrir-se. Assim, a verdade do ser, está comungada a possibilidade dos mortais se apropriarem de sua época histórica diante do acontecimento da clareira, mas em conexão com o passado. O que está em jogo em nossa época tem relação com o que foi aberto no passado.

A época histórica na qual estamos situados, segundo a experiência do pensamento de Heidegger, é marcada pela intensa calculabilidade da vida. Ou seja, o parâmetro para o “real” e o “irreal” seria o que pode ser “calculado” e “provado”. A esta era, Heidegger nomeou como “consumação” da metafísica, pois a era do cálculo e do

---

<sup>2</sup> *Sprache* possui no alemão tanto o sentido de *linguagem* quanto de *língua*. Opção da tradutora, Claudia Drucker, de utilizar *língua*.

<sup>3</sup> Outro modo que possibilita a inauguração da abertura do ser é a palavra do pensador.

avanço da técnica representa o “ato final” do início da metafísica originada em Aristóteles e Platão. Segundo o autor, faz-se necessária a superação desse modelo “existencial”. É diante desse contexto que se faz pertinente a conversa entre o pensamento de Heidegger e a poesia de René Char.

São escassos os artigos que tentam fazer a comunicação entre os dois autores. Pensamos nas pesquisas do britânico Michael Worton com seu: *Where is Philosophy? What is Poetry? Char and Heidegger* (1993) e nos brasileiros Gustavo Castro e Florence Dravet em *O diálogo da poesia com a Filosofia: A noção de aberto em Heidegger e René Char* (2008). O primeiro atenta, primordialmente, para a relação existente entre o pensamento e a poesia, sustentada especificamente pelo tratamento que ambos os autores reservam à linguagem. Segundo Worton, a partir de Char e Heidegger, aprende-se que “In the late twentieth century, poetry conceived and written as radically subversive may thus remain (and necessarily be re-used and constantly rewritten as) the most authentic means of communication.”<sup>4</sup> (1993, p.154). Autêntica comunicação significa um novo tratamento da linguagem. Já os brasileiros pontuam – resguardadas as diferenças – como a noção de aberto é importante para a poesia de um e para o pensamento do outro. O próprio tradutor de Char, Augusto Contador de Borges, atenta para a noção de aberto defendida pelo primeiro: “Não há uma palavra de Char que não nos remeta ao aberto”. (1995, p.13)

Além dos pontos já explorados pelas duas pesquisas, empreendemos a tentativa de interpretar os poemas de Char diante da época do mundo em que estamos inseridos. Se Heidegger pontua que estamos imersos na época da “calculabilidade de tudo o que é acessível e comprovável mediante experimentação” (ADP, p.7), René Char é um poeta que acena para a *necessidade* de superação dessa época histórica. Esta superação será interpretada diante da elevação do poema de Char para conduzir-nos ao “desconhecido”. Diz-nos mais uma vez Contador Borges acerca da obra de Char: “É uma obra que lava e renova no silêncio sua permanente aposta no desconhecido. Esse desconhecido, afinal, perseguido, se coloca no limiar da noite da criação, de onde acena para o poeta” (1995, p.12).

O desconhecido de onde emana a palavra poética de Char, somado à noção de aberto em Heidegger, aliando assim a relação entre pensamento e poesia, permitirá a

---

<sup>4</sup> O autor optou por não traduzir os termos que aparecerão em inglês. A opção se deve à dificuldade do próprio processo, tendo em vista que traduzir não é apenas substituir palavras, mas muito mais expressar o sentido de outro a partir de suas próprias palavras. Dificuldade que ainda não temos confiança para solucionar.

conversa entre os autores nessa dissertação. Na *Carta sobre o Humanismo*, o filósofo pontua que a “A linguagem é a casa do ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias”. (1995, p.24-25). Ou seja, poetas e pensadores, cada qual a seu modo, têm a possibilidade de desencobrir o ser: o pensador é responsável por interrogar as possibilidades da verdade do ser, já o poeta funda o ser pela palavra.

O diálogo entre pensamento e poesia (*dichten-dinken*) é fundamental para sairmos da época do fim da metafísica – tal como pronunciada por Heidegger na conferência sobre as determinações do pensar – e rumarmos para a experiência da clareira. A nosso ver, René Char é um poeta que canta a necessidade de superação de sua época histórica. Como atesta seu poema: “O poeta não pode permanecer muito tempo na estratosfera do Verbo. Deve enrolar-se nas espirais de novas lágrimas e projectar-se mais adiante de sua ordem” (*Furor e Mistério*, p. 169). Isto significa que o poeta é aquele que funda a aparição da verdade, pois abre o porvir movimentando-se justamente na posição da clareira do ser. São pontos que evidenciam a pertinência do diálogo entre pensamento e poesia: 1) o aberto como noção da compreensão; 2) a linguagem poética como clareira; 3) crítica da técnica moderna e ao mundo calculador.

Esta dissertação divide-se em duas partes principais. A primeira delas visa entender o estatuto da arte, pensando de maneira mais detalhada na linguagem poética. A segunda parte da dissertação visa articular o diálogo existente entre pensamento e poesia. Ambas são guardiãs da linguagem, portanto um diálogo dessas duas áreas possibilita a compreensão da verdade do ser.

## CAPÍTULO 2

### INTERROGAÇÃO DA ARTE EM HEIDEGGER

É no mínimo controversa a forma como Heidegger trata a arte ao longo do desenvolvimento de seu pensamento. Na fase inicial de seus textos é preciso olhos argutos para notar quando a arte será colocada em questão. Em ST, por exemplo, o filósofo compreende a poesia como um modo indicativo da “abertura da compreensão” (ST, p.221); contudo pouco sobre essa abertura é desenvolvido.

Já na fase de transição<sup>5</sup>, durante e pós “virada”, seu pensamento transfigura-se, tendo a arte mais “protagonismo” no debate sobre a verdade do ser, especialmente a poesia. As discussões sobre a obra de arte aparecem com certa recorrência no pensamento de Heidegger, mesmo que de maneira espaçada. Em TS o pensador comenta a pintura de Paul Klee<sup>6</sup>, e em *A proveniência da arte e a determinação do pensar* se questiona sobre os “rumos” da arte na época da “vitória” do método científico e da consumação da metafísica. A arte persegue, portanto, o pensamento do filósofo.

Em seu artigo *Mediação e fundação poéticas em Hölderlin e Heidegger*, Claudia Drucker (2017, p. 186) afirma ser incontestável que caso haja filosofia da arte no pensamento de Heidegger, ela está nos textos em que o filósofo estabeleceu diálogo com Hölderlin, mesmo que seja questionável se Heidegger tinha por objetivo construir uma filosofia da arte, tendo em vista que o autor buscou se afastar da “estética”. Para o filósofo, era mais importante compreender se a arte ainda conseguiria expressar o sentido de uma época histórica, tendo Hölderlin como maior aliado nessa análise. Segundo Heidegger, compreender o sentido da arte, sobretudo da poesia, passa

---

<sup>5</sup> HH, IM e OOA representam a tríade sobre a qual Heidegger inicia a problematização sobre a arte dentro do escopo de seu pensamento e estão “localizados” ou como obras da viragem ou consolidação da viragem. Os HH [1934-35 e década de 40] são textos que fazem referência à poesia de Hölderlin e à poesia de maneira geral, logo, será analisada mais à frente nesta dissertação. Em IM [1935] embora Heidegger já pontue a arte enquanto “abertura do Ser do ente” (1999, p.156) ela está alinhada a outras discussões, como é o caso da relação entre aparência e verdade e a diferença ontológica entre o ente e o nada, além de desenvolver a relação entre poesia e pensamento; esta última será analisada na última seção do último capítulo. Já em OOA, a arte será posta em questão a partir de seu livre aparecer e desabrochar-se visando uma melhor compreensão sobre o ser, e por tal motivo passa a ser analisado em nosso trabalho.

<sup>6</sup> Na década de 90 foram publicadas algumas anotações de Heidegger sobre a obra de Paul Klee, provavelmente escritas depois de 1956. Em um dos trechos, traduzido por Marcia Sá Schuback, Heidegger pontua “Quando o ser-obra torna-se questão, talvez a arte remeta-se para a virada de um adentrar o acontecer-apropriador. O sinal disso – Klee!) Ver em: <http://pessoapessoa.blogspot.com/2017/08/os-fragmentos-de-heidegger-sobre-paul.html>

necessariamente por entender os aspectos da poesia de Hölderlin e como os mortais estão dispostos a entrar neste “santuário sem templo” (EpH, 2017, p.15). Além do mais, para o filósofo a sustentação da poética de Hölderlin é “poematizar especificamente a essência da poesia”. (EpH, p.44).

Dessa forma, seguimos a interpretação de Drucker sobre o alinhamento entre uma “filosofia da arte” em Heidegger a partir do diálogo com Hölderlin. Outros poetas como Trakl e Rilke são investigados pelo filósofo; entretanto, será apenas com Hölderlin que haverá insistência no diálogo. Sendo assim, é imprescindível visitar os textos em que Heidegger pensa a poesia de Hölderlin, caminho este que faremos ao longo da dissertação.

Mesmo sendo a poesia o carro-chefe das análises desenvolvidas por Heidegger, gostaria de ressaltar também o valor substancial que o texto OOA exerce em seu pensamento. O projeto da ontologia fundamental previsto em ST vai perdendo terreno a partir de OOA e dando lugar a novos pressupostos, muito embora as perguntas presentes em ST – sobre o ser - perdurem ao longo do pensamento de Heidegger. A partir dos anos 30, Heidegger vai desenvolvendo novas análises no interior de seu pensamento, não se contentando mais em ver no *Dasein* o ente que possibilita a abertura da significação, mas notando na obra de arte o ente que estabelece abertura do *Dasein*, conforme pontua André Duarte:

“A novidade teórica consiste em que ao pensar a verdade Heidegger não mais privilegia o *Dasein* como o ente que, sendo uma abertura, torna possível o encontro e a descoberta dos demais entes. Agora, ao pensar a verdade Heidegger privilegia a obra de arte como ente peculiar em torno do qual ganha forma, consistência e acessibilidade o próprio acontecimento da clareira do ser (*Lichtung des Seins*).” (2008, p.5).

Em OOA, a arte passa a ser posta em questão enquanto fundamento da existência humana, dando relevo à noção de acontecimento apropriador (*Ereignis*<sup>7</sup>) - que será analisada no desenvolvimento da dissertação. Lembremo-nos do aditamento: “A arte não é tida nem como campo de realização da cultura, nem como uma aparição do espírito, pertence ao acontecimento de apropriação [*Ereignis*]” (OOA, p. 92). A questão do estudo das artes não estaria dentro – para usar a terminologia de ST - de

---

<sup>7</sup> Recentemente, Tássia Sobreira Honório de Melo, em sua dissertação de mestrado, demonstrou que a noção de *Ereignis* já era importante no Heidegger jovem, quando ainda em 1919 o autor já empregava o termo, mas será em obras tardias – acredito que de maneira tímida a partir de OOA – que a noção passa a ganhar relevo, como de fato possui no pensamento tardio do autor. Ver em: Melo, Tássia Sobreira Honório de. *Ereignis e temporalidade no pensamento do jovem Heidegger* / Tássia Sobreira Honório de Melo. – Recife: O autor, 2014.



disciplinas “ônticas e regionais”, mas são tarefas do pensamento que visam compreender a estrutura ontológica do ser, pois, como atesta André Duarte: “Agora, pensa Heidegger, a obra põe a verdade do ente em obra, traz o ente à luz do ser.” (2008, p. 5)

São dois os métodos que conduzem o pensamento de Heidegger em OOA: A fenomenologia e a hermenêutica. A investigação fenomenológica busca compreender o caráter de obra que lhe é próprio, isto é, o método não é entendê-la diante de categorias estéticas ou subjetivistas; seja a partir da dimensão da mente do artista ou de sua vivência particular, ou mesmo a percepção do espectador ao se deparar com a obra. A ideia, pelo contrário, é ir ao encontro daquilo que a obra possui de mais genuíno, “*zu den Sachen selbst*”<sup>8</sup>. Já a hermenêutica visa interpretar os aspectos originários que permeiam a obra de arte, a busca pela apreensão ontológica da arte e a linguagem propícia para compreender sua essência. Devido a isto, ouvimos com frequência a noção de “círculo hermenêutico”. Segundo Heidegger: “Toda relação de pergunta e resposta move-se inevitável e constantemente em círculo. [...] O círculo pertence à essência de todo perguntar e responder” (*Seminários de Zollikon*, p.61) O caminho inevitavelmente é um círculo porque as perguntas colocadas não encontram respostas imediatas, mas pistas que conduzem a outras questões, tentando descobrir a pergunta originária que inaugurou o pensar.

De acordo com Thiago Aquino, “não há interpretação sem pressupostos, assim como não há pressupostos definitivos no movimento circular da compreensão”, e “toda compreensão parte de antecipações de sentido para entender seu *interpretandum*” (2018, p. 143). Ou seja, toda pergunta originária está alicerçada diante de um nível de antecipações que já se apresenta no solo cotidiano e comum, cabendo ao método empreendido a busca por “inflexionar” as questões que aparecem a partir da vivência diária.

Para Heidegger, artista e obra se co-pertencem, pois ela “faz” o artista e o artista cria a obra (OOA, p.8). Se ambos se pertencem, a questão que deve ser levantada é sobre a arte: o que acontece em sua aparição? Encontrar a essência da arte, sua origem (*Ursprung*), porque “originário significa aquilo a partir de onde e através do que algo é o que ele é e como ele é” (OOA, p.35). A arte está efetivamente nas obras de arte. As obras estão aí como o computador à nossa frente, assim como o prego está na parede, a

---

<sup>8</sup> O lema de Husserl que representa o princípio básico de toda a fenomenologia: “Ir às coisas mesmas”.

pintura de Paul Klee também está. Elas estão no mundo da mesma forma que o ferro de passar, que o carro e o avião. A obra de arte é mais um ente dentre outros. Essa aparição direta sugere para Heidegger o caráter de coisa que as obras, em tese, possuem. Toda obra de arte, de uma forma ou de outra, tem uma “formatação” de coisa realizada em si. A poesia tem a palavra, a música tem o som, a escultura tem o bronze e etc., isto Heidegger denomina de caráter coisal (*Dinghatfe*). É inicialmente diante desse caráter de coisa que a investigação sobre a arte deve se mover.

O que é assim uma coisa para que deva ser interrogada? Para Heidegger, “mesmo as coisas mais altas e últimas, para o restrito domínio das meras coisas. O ‘mero’ quer dizer aqui, por um lado, a pura coisa que é simplesmente uma coisa e nada mais” (OOA, p. 14). Ou seja, a coisa à qual Heidegger está se referindo é o ente simplesmente dado. Estranhamos essa palavra “coisa” assim que colocada, porque, aparentemente, da mesma forma em que ela pode não ser nada, ela também pode ser tudo. A ideia, assim, é entender como algo pode ser visto como coisa.

“Que coisa é a verdadeira - o Sol do pastor ou o Sol do astrofísico? Ou está a questão mal posta e, se é este o caso, porquê? Como decidir isto? Para isso, é claramente necessário saber o que é uma coisa e o que significa ser coisa” (*Que é uma coisa?* p.23) A ideia de Heidegger nesta passagem, é tentar demonstrar o caminho de sua investigação quando se pergunta sobre a essência da “coisa”. Em suma, a ideia é construir como a aparição de um ente enquanto coisa pode ser descoberta. Seja uma pedra, a maré ou uma obra.

O movimento circular traçado por Heidegger busca, a partir do primeiro contato com a obra, compreender as observações que a tradição elaborou sobre a coisidade da coisa, e, posteriormente, expor sua compreensão sobre a essência das coisas. Heidegger analisa três modos cunhados pela tradição: a) a partir da descrição dada por suas características; b) a partir da multiplicidade de sensações; e c) conjunto de matéria e forma. Iremos pontuar como Heidegger pensa cada uma destas noções – o filósofo compreende todas as interpretações da tradição como uma antecipação do pensamento, isto é, noções demasiadamente subjetivas que não compreendem a coisa a partir de seu livre aparecer, diz-nos o filósofo:

“No curso da história da verdade acerca do ente, as concepções indicadas ainda se ligaram umas às outras. [...] Este modo de pensar que há muito se tornou habitual antecipa-se a todo o experimentar imediato do ente. A antecipação [pré-captção – *Vorgriff*] impede a consideração do ser do ente que, em cada caso, está em causa. Deste modo, acontece que os conceitos

dominantes de coisa nos vedam o caminho para o carácter de coisa da coisa.”  
(OOA, p.25)

Veremos brevemente os equívocos, todos baseados nas observações de Heidegger, cometidos ao longo da tradição. Por fim, demonstraremos qual o caminho proposto pelo autor para compreender os aspectos ontológicos do ser coisa e como essa noção está articulada com a obra de arte.

A noção de coisa a partir da descrição ou adequação dos objetos às suas características é a primeira forma que Heidegger pondera ser insuficiente para a compreensão originária do ente coisa. Nessa análise, listam-se as características que determinado objeto possui: a pedra que é dura, pequena e etc. Ou seja, tentamos construir juízos que de uma forma se relacionem com os objetos. O fatal problema dessa interpretação se deu com a tradução da palavra grega *hypokeímenon* para o latim *subjectum*. A experiência originária dos gregos significava “Este caráter nuclear [*Kernhafte*] das coisas era, decerto, para eles o que [está] sempre já anteposto como base.” (OOA, p.15).

O pensamento grego entendia *hypokeímenon* como o modo de estar que desde sempre existe, elemento constituidor da própria coisa. Já a recepção da palavra grega por parte dos latinos e sua conseqüente tradução para *subjectum* analisou a coisidade da coisa a partir do aspecto accidental, isto é, as características que estão por trás dos objetos necessitam de uma descrição para assim expor as características que demarcam a coisa. A tarefa do enunciado seria demonstrar o que está “escondido” na coisa e formar o núcleo capaz de entregar propriedades aos objetos. Esse é o primeiro elo insuficiente da explicação do ente coisa pela tradição. Essa tradição afasta demais a coisa de seu livre mostrar-se e as projeta longe da experiência concreta e real. Nesse caminho, ao invés de tomarmos a essência da coisa, ficamos presos a um núcleo de propriedades a serem desvendado.

Heidegger não tem nenhuma dificuldade de aceitar a descrição dos objetos como elo ôntico e possível da compreensão imediata sobre determinado ente. Contudo, segundo Heidegger, ele é apenas um modo de aparição discricionário de falar sobre a coisa. A ideia é que ele seja proveniente de um modo mais originário e fundamental do ser coisa da coisa.

Se existe uma determinação ontológica sobre um ente, com ela carrega-se uma hierarquia sobre o modo de ser coisa da coisa, pois, há algo que, de fundo, determina

todo o resto dos possíveis modos de ser do ente. Portanto, a descrição como modo de aparição da coisa não é sem fundamento, pois ela representa uma das formas em que o ente coisa pode se manifestar. Contudo, quando falamos “A pedra é dura” ou mesmo “A pedra é forte”, tais proposições só podem ser ditas porque existe algo que antecede a possibilidade de que tais enunciados possam ser falados. Deve-se compreender qual aspecto ontológico de fundo proporciona tais modos de ver o ente<sup>9</sup>.

A segunda interpretação desenvolvida pela tradição analisou a coisidade da coisa a partir da multiplicidade de sensações que a coisa oferta sobre o corpo. O suporte coisal poderia ser explicado, segundo essa tradição, de acordo com o aroma da flor que o nosso corpo recebe; também de acordo com essa tradição, a flor podia ser compreendida diante do toque sobre a pétala. Isto é, a possibilidade que as sensações da flor “oferta” ao nosso corpo dariam conta de explicar o que é o suporte coisal de uma coisa.

Para Heidegger, essa segunda noção falha ao tentar compreender as coisas diante do universo sensorial que se abre ao nosso corpo de imediato, quando na verdade a sensibilidade de nosso corpo já representa de alguma forma a nossa relação com o aspecto originário da coisa. Segundo o filósofo, “enquanto que a primeira concepção das coisas se mantém, por assim dizer, afastadas de nós e as leva para longe, a segunda aproxima-as demasiado de nós.” (OOA, p. 19). Ou seja, as duas concepções caminham por extremos que não conseguem apreender o aspecto originário da coisa.

As sensações no corpo também são um modo de se relacionar com as coisas, mas não ontológico. Devemos acrescentar algo que é importante no pensamento de Heidegger: desde sempre já estamos em conexão com as coisas, daí resultam os existenciais de ST, *ser-com e ser-no-mundo*. Quando se escuta um barulho da motocicleta, por exemplo, não se “separa” o som do “sujeito” que escuta. Decerto, já há relação direta com a sonoridade emitida pela motocicleta. O som já está comigo na experiência, em última instância, o som não se separa do mundo.

A terceira noção que Heidegger analisa é constituída da duplicidade da matéria e da forma. Nessa perspectiva, compreenderíamos a pedra a partir de sua circunferência (caráter formal) e do mineral que ela é feita (caráter material). Da união da forma e da matéria chegaríamos à essência da coisa. Entretanto, para Heidegger, tal noção também não atinge a coisidade da coisa: “Conseqüentemente, matéria e forma, enquanto determinações do ente estão radicadas na essência do utensílio. Matéria e forma não

---

<sup>9</sup> Esse debate ganhará novos contornos, quando, na seção 2.4, a questão sobre a verdade e os enunciados for posta.

são, de modo nenhum, determinações originárias da coisa” (OOA, p. 22). A noção de matéria e forma, por sua vez, apreende em partes a essência do utensílio.

Mesmo o par conceitual de matéria e forma presente nos utensílios é determinado pelo elemento ontológico de fundo: o modo de ser do utensílio está ligado à finalidade. Ou seja, a matéria e a forma na verdade são oriundas de uma determinação e instância ontológica dos utensílios. Heidegger acredita que essa comunhão entre matéria e forma contribuiu ainda mais na complicação da compreensão do caráter de coisa das coisas, afirmando assim: “Mas ela não deixa, por isso, de ser uma agressão ao ser-coisa da coisa, tanto quanto as outras concepções já indicadas.” (OOA, p. 24). Essa compreensão é dada pela inversão direta de um modo oriundo de fabricação - o utensílio - comparada ao ente coisa.

A conjunção entre forma e matéria consegue captar somente a essência dos utensílios e a tendência do pensamento metafísico. Segundo Heidegger, essa interpretação compreende as coisas a partir de uma dimensão criada, aliada à interpretação de que Deus é o criador de tudo e, por consequência, tudo que existe deve ter um criador como causa primeira. Mas a coisa não está radicada em sua matéria e forma, enquanto a composição do utensílio sim. Nessa interpretação, o que deveria ser base para compreender a essência dos utensílios acabou determinando a coisa.

No par conceitual de matéria e forma Heidegger encontra toda a sustentação do discurso metafísico que investigou a arte a partir da estética. Uma obra de arte seria investigada em seu modo de ser através dessa conjunção de matéria e forma. O artista daria forma ao material que possui em mãos ao criar a obra. Solange Costa interpreta que: “as três noções de coisa mais do que alcançar a origem sobre a compreensão de coisa e obra de arte demonstram na verdade que a própria reflexão está viciada e dominada por certos conceitos *a priori* que impedem o livre pensamento” (2016, p. 215); ou seja, todas as noções da coisa são atitudes que não captam o livre aparecer da coisa.

Segundo Costa, quando Heidegger expõe tais insuficiências, pode-se “desmontar a estética clássica, que toma a obra como objeto a partir de uma experiência subjetiva” (2016, p. 215) e “nesse sentido, ao abandonar os pressupostos da estética, propomos considerar a obra ontologicamente e não mais onticamente” (2016, p. 216). Em suma, Heidegger propõe afastar-se da noção de matéria e forma, distanciando-se de toda a tradição estética que visou compreender o ente obra de arte a partir dos desígnios metafísicos para explicar a obra de arte. O que certamente Heidegger propõe ao

demonstrar que a matéria e a forma são insuficientes para compreender a obra é a ideia de que ela está radicada numa característica ontológica diferente da finalidade presente nos utensílios. Se olhássemos a arte a partir da matéria e da forma em vez de compreender sua autodeterminação, desviaríamos o olhar para o aspecto “subjetivo” que a determinaria.

Nessa seção conseguimos refletir que o modo da metafísica de compreender o ser coisa não conseguiu captar sua essência. Portanto, devemos empreender outros caminhos. Contudo, conseguimos delimitar o modo de ser do utensílio. Tal ente deve ser analisado em sua estrutura a fim de compreendermos se ele faz vizinhança ou não com a obra de arte.

## **2.2 A RELAÇÃO ENTRE A OBRA DE ARTE E A CONFIABILIDADE (*VERLÄßLICHKEIT*)<sup>10</sup> DOS UTENSÍLIOS**

Apesar de não chegarmos à noção de coisa trabalhada por Heidegger, já podemos compreender que utensílio, obras de arte e coisas possuem ligações. Essa tríade passa a ser o caminho que o pensamento de Heidegger deve percorrer no intuito de chegar à dimensão originária da obra de arte. Os desvios no círculo hermenêutico fazem parte do próprio caminhar do pensamento, que encontram novidade em cada passo. Na tentativa de compreender o caráter de coisa das coisas, chegamos a experimentar de imediato a essência dos utensílios; o círculo<sup>11</sup> deve ser percorrido para chegar tanto na resposta sobre a obra de arte quanto sobre a noção de coisa problematizada por Heidegger. Portanto, pedimos paciência ao leitor para que a noção de coisidade da coisa em seu ser possa ser posta, pois ainda há desvios no círculo a serem percorridos.

Podemos ressaltar que os utensílios se aproximam da obra de arte, na medida em que sua produção é necessária à confecção dos humanos. Mesmo que a determinação da coisa seja fundamental para a edificação dos dois entes, eles se afastam da *coisa* porque passam pela mão produtora dos humanos. Através da madeira e do ferro cria-se um

---

<sup>10</sup> O termo tanto pode ser traduzido como “Confiabilidade” quanto “Fiabilidade”. Na tradução de Irene Borges Duarte se traduz por “Fiabilidade”. Idalina Azevedo (2010) traduz por “Confiabilidade”. Acreditamos que o termo “Confiabilidade” transmite, no português, de maneira mais efetiva o papel dos utensílios. Portanto, quando utilizarmos a tradução o termo será “Fiabilidade”, mas, quando as palavras forem nossas, o termo utilizado será “Confiabilidade”.

<sup>11</sup> Para Heidegger, qualquer interrogação já se manifesta em círculos. Aqui podemos falar de “círculo hermenêutico”.

terceiro que não existia, a saber, o machado. Dirá Heidegger sobre o utensílio: “Este ente - o utensílio - está, de uma forma particular, próximo do representar do homem, porque vem ao ser por meio do nosso fabricar [*Erzeugen*]” (OOA, p. 26).

Devido ao caráter de fabricação, podemos compreender em qual medida o par conceitual de matéria e forma está fundamentado no utensílio. Vamos supor que estamos precisando do martelo para bater o prego na parede, contudo não temos qualquer possibilidade de comprar um martelo. Precisa-se, diante desse contexto, da produção de um martelo. Não poderíamos fazer esse martelo se tivéssemos uma flor ou um vidro. No entanto, madeira e pedra em conjunção formariam um terceiro, que não seria nem um nem outro, mas o próprio utensílio martelo. Portanto, o par conceitual de matéria e forma é determinante para a fabricação do utensílio.

A edificação de um utensílio não está radicada apenas em sua confecção, e sim em sua serventia. O utensílio é fabricado sobretudo devido sua finalidade, ou seja, sua construção depende de um afazer. Diz Heidegger: “Consequentemente, matéria e forma, enquanto determinações do ente estão radicadas na essência do utensílio. Este nome indica o expressamente elaborado [*Hergestellte*] em vista da sua utilidade e do seu uso.” (OOA, p. 22).

A este caráter de uso associamos com facilidade o caráter de fabricação existente nos utensílios. Robson Reis (2012, p. 488) dirá que são considerados quatro momentos da estrutura relacional dos utensílios: “a) a remissão ao material de que é feito, b) a remissão ao usuário, c) a remissão a outros utensílios, e d) a remissão funcional ou serventia”. Esses quatro pontos que foram divididos e sistematizados por Reis demonstram a essência dos utensílios a partir de sua serventia, pois todos eles são fabricados pelos homens visando servi-los em um determinado mundo histórico, seja qual for.

Em relação ao ponto “a” explorado por Reis, desenvolvemos anteriormente quando tratamos sobre a confecção do martelo. No tocante ao ponto “b”, Reis afirma que deve ser pensada a remissão ao “usuário”. Este último não é necessariamente um indivíduo específico, pois os usuários se modificam em função da distinção de seus mundos: a fabricação de utensílios se dá de modo diferente no calor brutal do sertão nordestino e no frio torrencial do Alasca. Contudo, mesmo no utensílio preserva-se um “poder ser” distinto da finalidade. A cadeira não serve apenas para sentar, mas também para trocar uma lâmpada. O martelo que bate o prego na parede também pode servir para quebrar algo. Segundo Reis: “Servir, ser útil para algo, significa dar uma

possibilidade para algo diferente, possibilitar, poder. Portanto, aquilo que serve para algo é doador de possibilidades” (2012, p. 490). Os utensílios ligam-se ao mundo conjuntural na medida em que deixam ver o próprio mundo a partir de sua utilidade em contextos específicos.

O ponto “c” relaciona-se ao mundo da ocupação e da vida diária. O utensílio surge devido às situações de um contexto conjuntural do qual ele faz parte. Os utensílios não são “solitários”, mas estão em comunhão uns com os outros. Uma família senta-se à mesa para o jantar. Eles sabem que com a panela o homem vai cozinhar a comida, sabe que a lâmpada permite que ele faça seu serviço sem que tenha dificuldade para enxergar, sabe que tem o garfo e a colher para pegar o alimento, também sabe que existe a mesa possibilitando a ceia. Há uma totalidade conjuntural<sup>12</sup> que liga e conecta os entes utensílios em suas possibilidades. Isso ocorre devido a como a serventia está relacionada à conjuntura ocupacional de um contexto específico.

O último ponto exposto por Reis foi a serventia ou remissão funcional. Sem funcionalidade o utensílio se esvai e perde sua valoração de ente. O casaco ao meio-dia no sertão nordestino perde sua “usualidade”. Perde, portanto, seu valor. Como dirá Octavio Paz, “a técnica é repetição que se aperfeiçoa ou se degrada; é herança e mudança: o fuzil substitui o arco” (2014, p. 25). Em suma, a substituição dos utensílios é facilitada uma vez que os usos é que determinam as suas condições de existência; o uso agrada e posteriormente desagrade, uma técnica permite a melhor adequação de um utensílio em ocupações específicas ou uma prática pode ficar esquecida, pode ser abandonada. Com o desenvolvimento das técnicas, o desvanecimento dos usos e também pela falta de apelo, os utensílios ficam ultrapassados, pois perdem sua serventia. As armas utilizadas na guerra de um mundo tecnológico são distintas das guerras do século XVI; os utensílios são outros.

Os quatro pontos elencados por Reis representam a conjuntura geral pela qual um utensílio vem ao seu ser. Todos eles relacionam-se diretamente com a questão ontológica de fundo, que é a sua finalidade. Pensar no material feito, nos usuários e em outros utensílios é compreender sua serventia na totalidade de um mundo. O uso dos utensílios cria um paradoxo no sentido em que a ocupação do dia-a-dia nos insere na

---

<sup>12</sup> “O termo conjuntura tem como correlato na língua alemã a palavra *Bewandtnis*, que designa primariamente a propriedade ou a constituição de uma coisa, e, em um segundo momento, a circunstância em que algo se mostra essencialmente como algo. Neste segundo caso, o termo se mostra em sintonia com a expressão *Bewendenlassen*: como o deixar (*lassen*) algo se conformar (*bewenden*) a uma certa estrutura e se mostrar como o que é em meio a essa conformidade” (CASANOVA: 2006, p. 37).



atividade diária, mas também possibilita o ocultamento das instâncias originárias que guiam suas ações. Um sapato, no uso diário, depois que o camponês o utiliza, facilmente ficará jogado no porão, camuflado. Tanto na utilização quanto no desvanecimento do uso o utensílio não possibilita a apreensão no seu ser, uma vez que quanto mais ele é utilizado e desgastado mais ele tende ao ocultamento de seu modo de ser.

Tanto para obras de artes quanto para utensílios é necessário o processo de produção. Ambos possuem esse laço em comum e até devido a isso Heidegger chama atenção para o fato de que artistas e artesãos na Grécia antiga eram chamados pelo mesmo nome: *téchnē*. Contudo, quando se chama os dois pelo mesmo nome não se estava querendo, naquele tempo, reduzir a atividade de um ao fazer do outro; seria absurdo. “O artista não é um *téchnē* pelo facto de ser também um artesão, mas porque tanto o e-laborar de obras quanto o e-laborar de utensílios acontecem no pro-duzir [*Hervor-bringen*] que, de antemão, permite ao ente apresentar-se” (OOA, p. 61). Homero, por criar *A Odisseia*, difere do artesão que faz uma cadeira.

Artistas e artesãos são para Heidegger *téchnē*<sup>13</sup> pelo fato de que os dois trazem em sua atividade um modo de saber e não apenas um “mero” fazer. Esse modo de saber conjura os dois com o mesmo nome porque possibilitam o surgimento e o erigir de uma coisa que antes da fabricação não era. Walter Biemel elucida a questão: “Este conhecimento visa algo que não está ainda presente, de modo tal a tornar possível o dar forma à obra” (1996, p. 8). Tanto a criação de uma escultura quanto a mesa do jantar são entes que, antes da fabricação humana, não existiam. Entretanto, embora os dois utilizem o mesmo material, o modo de produzir é distinto: o utensílio liga-se à finalidade, enquanto a obra liga-se à *Poiesis*.

O artesão cria o utensílio e o prepara para a serventia. Por estar radicado na serventia, o utensílio auxilia o ser humano. O camponês calça os sapatos para ir ao campo, fazendo o mesmo itinerário todos os dias. O mundo do camponês “impõe” esse afazer repetitivo. Nesse processo, o sapato é um aliado importante que, embora nos auxilie imediatamente, permite o encobrimento dessa proximidade e intimidade. Há, entre os usuários e os utensílios, uma relação de confiança tão visceral que quase

---

<sup>13</sup> Marco Aurélio Werle interpreta que o modo como os humanos relacionam-se com a técnica é diferentes da época dos gregos comparados a modernidade. Na aurora do pensamento grego residia a noção de *techné* como o saber de algo, já na modernidade – iniciada pela tradição metafísica – impera a técnica como um modo de controle. (2011, p.98)

esquecemos sua presença. Essa intimidade, contudo, diverge das que existem entre os humanos.

Um dos grandes méritos que o texto OOA tem é de proporcionar a vista do utensílio através da Confiabilidade (*Verlässlichkeit*). Confiabilidade é vista como elo íntimo no qual os utensílios permitem a nossa entrada e a nossa confiança. Vejamos essa passagem esclarecedora do texto heideggeriano: “A fiabilidade, mantém reunidas em si todas as coisas, em conformidade com o seu modo e amplitude. A serventia do utensílio é, todavia, apenas a consequência essencial da fiabilidade” (OOA, p. 29). A serventia vibra na confiança que o utensílio proporciona. Servir-se de um utensílio é já de antemão ter uma ligação com ele. Não percebemos em nossas atividades a ligação que temos com os utensílios ao nosso redor. O pedreiro não olha para sua enxada, colher e pá e lhes diz “como eu confio em vocês”. Mas é a confiança do utensílio que indica e proporciona o seu uso.

Como podemos apreender o ser do utensílio em seu próprio modo de confiabilidade? Heidegger não recorre a nenhuma tese filosófica para demonstrar o ser deste ente específico, mas ao quadro *sapatos de camponês*, de Van Gogh. Em tal obra o que se vê é tão somente um par de sapatos um tanto quanto desgastados. Nessa obra de Van Gogh tão conhecida e sobre a qual já se teceu muitos comentários, podemos experimentar a confiabilidade presente nos utensílios, pois:

“Pela pintura de Van Gogh nem sequer podemos determinar onde estão esses sapatos. [...] Um par de sapatos de camponês e nada mais. E apesar disso... Da abertura escura do interior deformado do calçado, a fadiga dos passos do trabalho olha-nos fixamente. No peso sólido, maciço, dos sapatos está retida a dureza da marcha lenta pelos sulcos que longamente se estendem, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual perdura um vento agreste. No couro está a [marca] da umidade e da saturação do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do carreiro pelo cair da tarde. O grito mudo da terra vibra nos sapatos, o seu presentear silencioso do trigo que amadurece e o seu recusar-se inexplicado no pouso desolado do campo de inverno. Passa por esse utensílio a inquietação sem queixume pela segurança do pão, a alegria sem palavras do acabar por vencer de novo a carestia, o estremecimento da chegada do nascimento e o tremor na ameaça da morte na escura abertura do interior dos sapatos a fadiga dos passos do trabalho olha firmemente. Este utensílio pertence à *Terra* e está abrigado no *Mundo* da camponesa...” (OOA, p. 28-29)

Conforme pontuou Heidegger, não podemos vislumbrar em qual campo Van Gogh fez essa pintura. Entretanto, o que se assume na obra de arte, longe de ser uma imitação ou representação de um sapato, é a própria essência do utensílio que pôde ser

abrigada na obra. Discutir a arte a partir do conceito de imitação seria seguir o caminho da metafísica que a tratou a partir da estética. Gadamer informa para o fato de que “o que adentra na obra do pintor e o que apresenta penetrantemente não é um par casual de sapatos de camponês, mas sim a verdadeira essência do utensílio que eles são.” (2007, p. 73).

Será diante do quadro de Van Gogh que poderemos encontrar o elo da confiabilidade que está latente na relação de entes humanos com seus utensílios. A obra é responsável por descobrir o modo de ser do utensílio associado à confiabilidade. Descoberta porque, a partir da obra, a totalidade do ente pôde ser posta em seu ser, diferentemente do que acontece na aplicação manual do utensílio. Por qual motivo, para chegar à essência do utensílio, Heidegger partiu de uma obra de arte? A resposta distancia aquela relação que afirmamos existir entre obras de arte e utensílios, obviamente que as aproximações vinculadas à fabricação do produto permanecem, porém na medida em que avançamos no círculo hermenêutico, perceberemos mais distanciamentos entre os utensílios e as obras de arte.

Os utensílios circulam diariamente nas mãos dos homens. E o que se entende então por confiabilidade? “Ela é entendida como o elo indissolúvel, como ligação íntima – “fiabilidade” – como sugere Derrida – entre Mundo e Terra. No quadro de Van Gogh é a totalidade do mundo rural que se projeta com a pintura” (ESTRADA, 1999, p.73). Paulo Cesar Duque Estrada aponta como, através das noções de Terra e Mundo, a obra de arte possibilitou o aberto da verdade do utensílio. A fiabilidade como elo íntimo é o que permite o adentrar-se na confiança que o utensílio proporciona. A obra de arte, desse modo, além de descobrir a confiabilidade pertinente aos utensílios, expôs conjuntamente a totalidade do mundo rural do camponês.

A luta diária pelo pão, o arrepio pela chegada da noite, a incerteza do dia do amanhã, o cheiro da terra que sobe no campo devido à chuva que cai lentamente, tudo isso é carregado pelo usuário do utensílio. Todos esses elementos aparecem no quadro de Van Gogh. O que está em jogo na obra de arte é a possibilidade de desencobrir a verdade de um ente. Mas deve ser compreendido que a doação da verdade não se vincula à atividade subjetiva do artista que absorve o mundo e a “expressa” com sua arte. O valor fenomenológico permanece na investigação, isto é, o desvio para a

subjetividade do artista pode proporcionar obstáculos no caminho que investiga as obras de arte.<sup>14</sup>

Segundo Heidegger: “O artista permanece, face à obra, algo indiferente, quase como uma passagem que se destrói a si mesma no criar, uma passagem para o passar-a-ser da obra.”(OOA, p.36). Ou seja, na produção, no criar artístico o que permanece para o mundo histórico é a obra e não o artista. A ideia de Heidegger não é tirar méritos dos artistas, mas demonstrar como a interpretação deve permanecer associada à obra que possibilita a descoberta do ente.

Nessa primeira exposição direta da obra de arte oriunda do quadro de Van Gogh, percebemos que a obra de arte relaciona-se com a questão da verdade. O que a obra de arte põe em jogo em seu obrar é a verdade do ente utensílio na descoberta de sua confiabilidade. Heidegger denominou, na passagem acima sobre o quadro de Van Gogh, o pertencimento da *Terra* e abrigo no *Mundo* como elementos constitutivos da obra. Os dois conceitos foram expostos no trecho em que Heidegger interpretou a obra de Van Gogh. Os dois demarcam o que é a essência da obra de arte. Também será a partir desses dois conceitos que podemos compreender como a verdade acontece na obra de arte.

Nessa seção conseguimos demarcar e descobrir a essência do utensílio a partir da confiabilidade. Tal descoberta foi compreendida no quadro de Van Gogh. Na próxima devemos compreender os desígnios que demarcam o ser da obra de arte e encontrar plenamente o caráter de coisa que, em tese, existe na obra.

### **2.3 A ESSÊNCIA DA OBRA DE ARTE A PARTIR DOS CONCEITOS DE TERRA E MUNDO**

O leitor familiarizado com a obra de Heidegger não estranha a aparição de uma frase como: *abertura de mundo*. Em ST, a abertura de mundo significa o modo constituinte pelo qual o Dasein se movimenta e é investigado a partir da *analítica existencial*. Compreender as movimentações do Dasein impõe de antemão a noção de mundo em ST. Obviamente que o que chama atenção em OOA é a aparição do conceito de Terra (*Erde*) e que esta entra em combate (*Streit*) com o mundo. O combate é essencial para a compreensão da essência da obra de arte.

---

<sup>14</sup> Como explicar através de uma análise subjetiva ou psicológica obras tão distintas como as *Cartas ao Pai* e *O castelo* do Kafka? Pensemos também em *Metarmophosis* e *Eistein on The Beachs*, do Philip Glass. Analisar a subjetividade do artista, sua vivência, para explicar uma obra, pode enveredar caminhos contraditórios e inseguros. Portanto, a análise da arte deve ser posta em seu caráter de obra.

O leitor, ao chegar aqui, percebeu que só fizemos referência à ST ao longo da dissertação para demarcar distanciamentos e aproximações, sem que entrássemos nos pormenores da maior obra do pensamento de Heidegger. Isso ocorreu porque entrar nos elementos principais de ST significaria alongar demais o debate. Entretanto, como o conceito de mundo é determinante no pensamento de Heidegger e está alicerçado na obra ST, coloca-se assim a questão: é necessário entrar em ST, depois ir para OOA e então demonstrar o combate que ocorre entre mundo e terra? Ou devemos apresentar o combate na medida em que os conceitos se mostram extraídos do texto OOA?

Como nosso problema originário é a tentativa de compreender o que está em jogo no modo de ser da obra de arte, devemos, portanto, seguir os caminhos de OOA, analisado nas seções anteriores. A partir daí entenderemos o combate entre mundo e terra. Portanto, questões temáticas fundamentais que aparecem em ST não serão exploradas. Pensamos aqui no mundo e na sua relação com a surpresa, a importunação, a não-pertinência e os equivalentes modos de ser no mundo, oriundos de ST. Mas a ideia é compreender como um ente não humano – a obra de arte - pode ser doadora de mundo.

A primeira questão que se impõe é: mundo não é um ente, como são, por exemplo, as coisas, os utensílios, o ente que eu mesmo sou. O mundo não é a soma das situações vividas pelos humanos, como se o acréscimo de mundos pudesse extrair uma síntese. Nem também é uma “representação” que esteja “fora” de mim. O mundo, na verdade, mundifica nos entes lhes dando sentido. A investigação deve partir da ideia de mundo como aquilo que permite o mostrar-se das coisas tais como elas são. De acordo com André Duarte (2008, p. 6):

“Em 1936, mundo não é mais definido como o horizonte existencial da totalidade da significância, isto é, como estrutura ontológica constitutiva do ser-aí, mas como o aberto que contém em si as decisões e determinações essenciais que permeiam a vida histórica de um povo entre o nascimento e a morte, comportando vitória e derrota, alegria e dor, fracasso ou sucesso. Não se trata mais de analisar “o problema temporal da transcendência do mundo” (SuZ, §69c), mas de demonstrar que o mundo é sempre um mundo histórico e dinâmico, mutável, o mundo de um povo determinado, aberto à transformação, ao novo”.

Segundo Duarte, a partir de OOA, a ideia de Heidegger é demonstrar como a noção de mundo está sujeita às mudanças históricas que variam de acordo com a época. As decisões que surgem para o povo brasileiro são distintas das que aparecem ao povo

grego, e mesmo os gregos da atualidade têm um mundo diverso comparado a aurora do pensamento. Pontua Heidegger: “O mundo faz mundo e é sendo mais aquilo que é apreensível e perceptível no meio do qual nos julgamos em casa” (OOA, p. 42). Julgar estar em casa significa a percepção de uma intimidade que nos toca, nos chama. É no mundo, por exemplo, que o ente que em seu modo de ser fundamenta a si próprio – *Dasein* – pode necessariamente falar de outros entes e não apenas de si próprio. Falar de mundo, portanto, significa compreender as movimentações às quais estamos situados na história. O *Dasein* não é mais, como em ST, o ente que se movimenta explorando e interpretando a existência humana; a ideia é que o *Dasein* seja aquele que “recebe” o sentido histórico de um mundo. É diante de um mundo que percebo outros entes que não tem seu modo de ser *existencial*. O utensílio, por exemplo, possui seu modo de ser associado à serventia, já os animais possuem como modo de ser a *vitalidade*.

Os animais estão no mundo, mas, segundo Heidegger, seu modo de ser é pobre de mundo porque neles os modos que demarcam a existência não se abrem ao desencobrimento. A pedra, por sua vez, existe, mas ela é sem mundo, pois as vias de abertura que poderiam demarcar a compreensão de seu modo de ser não se abrem e ela encerra-se em mistério. Ambos estão limitados de mundo: os animais como *pobreza* e as coisas como *privadas de mundo*. Por outro lado, o *Dasein* é o próprio ser que pode ser formador de mundo, pois ele consegue posicionar-se na abertura do seu ser assim como tenta estabelecer sentido para os outros entes. Contudo, vejamos em linhas gerais como Heidegger expressa a noção de mundo:

“O mundo não é o mero agregado das coisas, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas, que estão perante. Mas o mundo não é também um enquadramento apenas imaginado, representado para além do somatório do que está perante. O mundo faz mundo e é sendo mais que aquilo que é apreensível e perceptível no [meio do] qual nos julgamos 'em casa'. O mundo nunca é um objecto que esteja ante nós e que possa ser intuído. O mundo é aquilo que é sempre não-objectivo, de que dependemos enquanto as vias do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem enlevados no ser.” (OOA, p. 42)

Não devemos compreender o mundo contando às coisas que existem e nem tampouco devemos entendê-lo diante de categorias subjetivas, como é o caso da *representação*, da *imaginação* e de qualquer interpretação associada à base epistemológica e metafísica da dicotomia entre sujeito e objeto. Devemos ter a noção de que estamos falando de nós mesmos quando falamos de mundo, pois ele não é algo para fora de nós, mas já é algo em nós e que nos atravessa. Segundo Casanova é através do

mundo que os humanos percebem-se mortais e que possuem tarefas históricas a se desenrolarem:

“O ser-aí não possui, em outras palavras, nenhuma propriedade substancial constituída *a priori*, mas experimenta o seu ser através de uma certa abertura existencial. Essa abertura articula o ser-aí com o seu mundo e faz com que ele retire desse mundo determinado as possibilidades fáticas de sua realização. Tudo o que o ser-aí pode e não pode está originariamente enraizado no mundo” (2002, p.325)

Ser chamado para o mundo significa perceber-se diante de suas decisões históricas. O homem, portanto, perde seu caráter de “pura coisa” e assume-se diante de um amontado de decisões que agora se impõem. Mas o mundo não é um ente e sim o elemento de sentido que encaminha qualquer possibilidade da compreensão. É no mundo que eu posso me dirigir a fazer isso e aquilo porque com ele as indicações de sentido e ação são expostas.

Por exemplo, é através de um relacionamento com o mundo que damos fundamento para que o utensílio erija para sua finalidade específica. O mundo é ele mesmo detentor de sentido. Lembremos de algo que vimos na seção anterior: o utensílio é produzido em um determinado mundo porque detém uma finalidade que está sobreposta a uma totalidade conjuntural. A depender do horizonte de sentido de um mundo específico, o utensílio é fabricado para cumprir seu papel. A serventia só pode ser exposta em um determinado ambiente e determinadas situações com possíveis campos de compreensão. Portanto, os utensílios entregam uma proximidade e necessidade ímpar na relação do ente humano. O mundo, em última instância, está situado tanto nas práticas mais corriqueiras quanto nas mais complexas. Em “meu” mundo posso usar o utensílio computador, mas o mundo no qual estou situado significa também os elementos decisivos que se impõem a um povo: seja a relação com o sagrado, com o destino, etc.

O que separa o humano do restante dos entes vivos que existem no mundo é a possibilidade de ser formador de mundo. Em outras palavras, os outros entes não podem fundamentar e entregar significado ao horizonte aberto pelo mundo, como Heidegger diz: “A planta e o animal não têm mundo, mas pertencem ao afluxo velado de uma envolvência, dentro do qual estão postos. A camponesa, pelo contrário, tem um mundo, porque se detém no aberto do ente” (OOA, p. 42). Estar detido no aberto do ente é ter a possibilidade de compreender o horizonte de sentido que desde sempre é dado no mundo e pelo mundo. Os outros entes não estão postos no interior do aberto que lhes

possibilite sentido e direção, mas caminham numa zona de envolvência, no âmbito de velamento, sem que o descerramento de seu modo de ser seja colocado em questão.

Segundo Laura de Borba, sobre a noção de mundo em OOA:

“É interessante notar, ela guarda, da significância, o fato de atravessar o modo de ser do ser-aí, em outros termos, é uma totalidade de sentido – embora Heidegger não use essa expressão, ela se depreende de sua definição de mundo e terra como lugar do ser-aí, como o fundamento de sentido, solo natal, em que cada atitude do ser-aí adquire seu lugar”. (2007, p. 130)

Devemos nos deter no campo de possibilidades que um ente pode apropriar-se no interior de uma marcação de medida vinculadora da totalidade do mundo fenomênico. Quando o ser humano percebe-se na abertura de mundo é porque ele compreendeu o horizonte de sentido latente no seu modo de existir. Lembremo-nos da orientação do quadro de Van Gogh: “o utensílio está abrigado no mundo da camponesa”. Em outras palavras, é apenas onde existe o *Dasein* que se pode falar em mundo, pois o mundo está detido justamente nas possibilidades de compreensão e interpretação diante de sua “habilidade” para ser formador de mundo, por estar dentro de uma zona existencial que possibilita a compreensão de seu ser.

O que não deixa de ser controverso e curioso é que o ente que possibilitou o aberto do mundo seja uma pintura de Van Gogh. Um ente não humano possibilitou o horizonte de sentido do aberto de um mundo. Contudo, o que elimina a controvérsia é a ideia central na OOA de que a obra de arte é doadora de mundo. Como pontua Duarte, “o ente privilegiado que põe e sustenta a abertura do aberto dando-lhe posição (*Stand*) e permanência (*Ständigkeit*) é a obra de arte, pois é no seu acontecimento que a clareira do ser conquista o seu contorno propriamente histórico.” (2008, p. 9). A obra de arte proporciona o surgimento e o erigir da clareira em determinada época histórica.

Podemos compreender essa relação quando entendemos a possibilidade transcendental da abertura de mundo acontecer através do surgimento da obra de arte. A obra de arte traz em seu modo de ser não apenas a abertura de mundo, mas a verdade do aberto do mundo enquanto transcendência. Diz Heidegger: “A obra opera o ser de um ente” (IM, p. 181). Operar o ser de um ente dá a possibilidade para o *Dasein* transcender a si rumo às vias de sentido pertencentes na busca pelo desencobrimento do seu ser.

Reside no ente humano a possibilidade de encontrar as referências de si em meio ao mundo. Os humanos conseguem abrir um rasgo em meio ao mundo para demarcar a abertura de seu ser e notar-se no espaço do não-estar-encoberto do ente que ele mesmo



está condicionado enquanto possibilidade epocal. Segundo Heidegger, há, na obra de arte, um elemento transcendental<sup>15</sup> em que o aberto do mundo possibilita ao ente humano apropriar-se da abertura de seu mundo. A obra de arte, nesse sentido, permite ao *Dasein* desgarrar-se de seu solo cotidiano em direção ao aberto da obra, tendo em vista que “o ser-á humano, enquanto existe, possui entre outras possibilidades também a de ultrapassar um espaço, uma barreira física ou precipício. A transcendência, contudo, é a ultrapassagem que possibilita [...] um movimentar-se no espaço.” (*Essência do Fundamento*, p.302).

O quadro de Van Gogh descobriu a verdade do utensílio quando expôs a confiabilidade que lhe pertence. Ao pôr a verdade do utensílio em questão, trouxe o mundo em que este utensílio está abrigado, a saber, o da camponesa. Por isso aparece a aflição pela incerteza do pão, o abrigar-se e a confiança que os sapatos permitem no caminhar da camponesa sobre a terra batida, o alívio ao recolher o alimento do amanhã, o pertencimento e a habitação diante daquele mundo rural. Todas essas características demarcadas numa unidade íntima, numa abertura de mundo. Na obra de Van Gogh, os modos de ser que demarcam o mundo da camponesa estão abrigados no quadro. Contudo, a abertura de mundo é apenas um dos modos constituintes do ser obra da obra. O outro é a produção da Terra (*Erde*).

Interpretar a entrada do conceito de Terra no pensamento de Heidegger é um tanto quanto difícil, sobretudo porque o autor não faz questão de ser claro sobre o tema. Portanto, o que faremos aqui é uma hipótese interpretativa do conceito a partir da palavra grega *Physis*. Vejamos como o problema está posto no interior de ST, quando Heidegger pensa o elemento da *Physis*:

“Um passar de olhos pela ontologia tradicional mostrará que, junto com a ausência da constituição da presença como ser-no-mundo, também se salta por cima do fenômeno da mundanidade. Em seu lugar, tenta-se interpretar o mundo a partir do ser de um ente intramundano e, ademais, de um ente intramundano não descoberto como tal, ou seja, a partir da natureza. Entendida em sentido ontológico-categorial, a natureza é um caso limite do ser de um possível intramundano. A presença só pode descobrir o ente como natureza num determinado modo de seu ser-no-mundo. Esse conhecimento tem o caráter de uma determinada desmundanização do mundo. Enquanto conjunto categorial das estruturas de ser de um ente determinado, que vem ao encontro dentro do mundo, a “natureza” nunca poderá tornar compreensível a mundanidade.” (ST, p. 113)

---

<sup>15</sup> Como a palavra *transcendental* tem carga filosófica pesada, devemos pontuar aqui que a transcendência possui para Heidegger o sentido a qual já se coloca o movimento do *Dasein* rumo à possibilidade de perceber-se na verdade de seu ser.

Para Heidegger, não é correto fazer uma análise da mundanidade do mundo oriunda dos acontecimentos naturais que emergem no solo da *Physis*; a ideia é, antes, demonstrar que o aparecimento de um não é sustentado pelo surgimento do outro. A ideia do autor é pontuar que, embora o mundo e a *Physis* tenham correlações não se pode interpretar o surgimento de um através do outro. A ideia é colocá-los em pólos de diferenciação, mas numa unidade.

Devemos ressaltar duas passagens dessa citação extraída de ST: “de um ente intramundano não descoberto como tal” e “a natureza nunca poderá tomar compreensível a mundanidade”. Estas passagens põem em pólos opostos o que seria a natureza e o que seria o mundo. Obviamente, devido à possibilidade e horizonte de sentido de ser dado no fundamento de um mundo, o elemento da natureza surge a partir do aspecto mundano de ser no mundo, mas a natureza mantém-se em contraponto ao abrir-se do mundo. O elemento da Terra – pensado enquanto *Physis* – como contraponto à abertura de mundo se apresenta no modo de ser da obra de arte. Se o mundo é o que se abre no acontecer da obra de arte, o outro polo não permitiria a “intromissão” para que se consiga estabelecer uma compreensão de seu modo de ser, pois:

“A terra só aparece abertamente clareada, enquanto terra, onde é guardada e resguardada como aquilo que é essencialmente insusceptível de ser descerrado [*das Unerschließbare*] que recua perante qualquer descerramento [*Erschließung*], o que significa que se mantém constantemente encerrada [*Verschlossen*].” (OOA, p.45)

O modo de ser do fechamento que ocorre na obra de arte é no mínimo duplo: por um lado Heidegger aponta o aspecto material que se apresenta na obra; por outro é o caráter da *Physis* que indica a possibilidade de tudo que é natural para o surgimento daquilo que se fecha quando o mundo se abre. Pensemos nesse primeiro lado em que o material sobre a obra de arte é edificado, esse raciocínio nos levará a compreender finalmente o aspecto coisal da coisidade das coisas. Toda obra de arte e todo utensílio, para virem ao encontro do que esses entes são, devem ser produzidos a partir de um material. Na escultura, por exemplo, há bronze. A pintura, por sua vez, possui tinta. A poesia possui a palavra. A dança tem o corpo. Podemos esticar essa compreensão para todas as artes existentes.

Como nos propomos, num primeiro momento, a pensar a obra de arte que Heidegger investigou – a pintura de Van Gogh – partamos da tinta para compreender o

argumento. Esse material possibilita pintar tanto uma parede quanto a obra de Van Gogh ou a de qualquer outro pintor. Vimos também que o artesão e o artista possuem atitudes similares no seu modo de ser devido à *Tekhne*. A *Tekhne* não como uma técnica, mas enquanto sentido grego de um modo de saber que possibilita que um ente surja para ser o que é, mas que antes desse produzir, não era. No entanto, utensílios e obras de arte possuem diferenças ontológicas em seu modo de ser. Uma das diferenças é sobre a produção e a marcação da matéria na confecção da obra de arte.

O utensílio é marcado em seu modo de ser pela serventia e finalidade. A tinta do pintor apenas serve para que ele pinte as paredes da casa e, ao final do expediente, receba o dinheiro merecido pelo serviço prestado. A família que tem sua casa pintada impressiona-se com a tinta e fica contente com o trabalho do pintor. Contudo, ao passar da festividade, ao passar dos comentários sobre a suposta beleza da casa, a tinta mesmo desvanece e camufla-se na sua finalidade já executada. O ocultamento é a marca do uso.

O que ocorre na pintura, por sua vez, é o oposto do utensílio e, portanto, do trabalho do pintor em sua serventia manual. Na pintura, a tinta reluz forte e firme na altura do quadro. Nela, as pinceladas são mais nítidas e, a depender do pintor, ora mais longas, ora mais curtas. A tinta assim realça a indecisão do pintor, entre um movimento mais brusco ou um movimento mais tímido, uma cor mais escura ou o apagamento completo. Esse modo de ser de aparição da *Terra* não ocorre apenas na pintura, mas está presente em todas as formas de arte. A pedra não é apenas um material pelo qual construímos casas, palácios e etc. Nela, sobretudo na arquitetura, percebemos a força da maré bater e a força do vento erodir o artefato rochoso. Será nessa instalação da terra que toda uma *Physis* se levanta a partir do templo: o canto do grilo escondido na floresta, os pássaros que cantam no desabrochar do dia, o som da maré que escutamos ao longe.

No instalar da *Terra*, a obra possibilita a compreensão do ser coisa da coisa como *Vorhandenheit*. Aqui podemos entender o ser coisa da coisa enquanto presencialidade, subsistência. *Vorhandenheit* significa o modo ontológico que demarca a coisidade das coisas, que não é nem a sensação, nem o par conceitual de matéria e forma, nem a descrição da coisa enquanto tal. Tais formas estão presentes no ser coisa da coisa, mas não são determinantes para demarcar a ontologia do ser coisa. A presencialidade significa a ontologia da coisa. Diz o filósofo: “O olhar prévio [*Vorblick*], que dá peso e medida à interpretação do carácter de coisa da coisa, tem de partir da pertença da coisa à Terra”. (OOA, p. 74).

A ontologia do ser coisa da coisa só pôde ser exposta no produzir presente da obra de arte, que é um modo de acontecer do pôr-em-obra-da-verdade. Portanto, esse é o primeiro modo da produção da Terra que está exposto em OOA. Assim, a ideia é que a obra de arte permite que o material que a edifica seja posto enquanto aquilo que ele é: presencialidade. Portanto, toda a *Physis* surge, uma vez que:

“Aí de pé, a obra arquitectónica resiste à tempestade furiosa que sobre ela se abate, e, desta forma, revela pela primeira vez a tempestade em toda a sua violência. Só o brilho e o fulgor da rocha, que aparecem eles mesmos apenas graças ao Sol, fazem, no entanto, aparecer brilhando [zum Vorschein bringen] a claridade do dia, a amplitude do céu, a escuridão da noite” (OOA, p. 39)

Na compreensão de Heidegger, não é apenas o material trabalhado artisticamente que vem ao encontro daquilo que eles são enquanto presença, mas a totalidade de uma *Physis* que acontece como presenciação. A pedra na obra de arte permite a entrada de todo esse mundo natural, seja o vento da tempestade, a claridade do céu, a força da maré, o apelo da escuridão. Os gregos nomeavam *Physis* a noção de natureza, mas numa totalidade fundamental. Falamos aqui da totalidade fundamental porque a natureza é justamente o espaço onde tudo irrompe e surge. Portanto, deve-se fugir da noção de natureza tal como a vemos de maneira corriqueira; representada apenas pelos animais, plantas e etc. Mas o objetivo de Heidegger é doar o sentido da possibilidade de presenciação, onde tudo aparece e também se esconde.

Benedito Nunes afirma que “para Heidegger, a Natureza nessa clave depende sempre do ser manifestante e, portanto, da presença que surge ou eclode” (2004, p. 118). Nesse contexto, Heidegger busca trazer uma relação mais “inclusiva” do ente humano com o que está ao seu redor, tal como os gregos pensavam. O instalar da *Terra* na medida em que acontece enquanto presencialidade se fecha como o que não pode ser compreendido e exposto. Posso expor o ente utensílio a partir de uma interpretação hermenêutica de suas possibilidades ontológicas. No entanto, como apreender efetivamente o que, por exemplo, é uma pedra? Ou a tinta?

Assim se instaura o mistério. Não podemos compreender o ser pedra da pedra enquanto pedra, podemos compreendê-lo diante do caráter de coisa que lhe é latente e presente na obra de arte. A pedra, portanto, naquilo que se mostra através da obra de arte, ao mesmo tempo se fecha como o que não pode ser compreendido, conforme pontua Duarte: “ao erigir e levantar um mundo a obra é também sempre a elaboração

(*Herstellung*) da terra, trazendo para diante aquilo que não se mostra, mistério insondável, impenetrável e fechado em si mesmo” (2008, p.6).

Retornamos à citação extraída de ST, reformulada em OOA, da separação ou diferença entre a abertura mundo, para o fechamento do que ocorre na natureza. A *physis* é justamente o que se fecha na medida em que aparece. A biologia e a ciência buscam retirar o caráter de mistério da *physis*, por exemplo, explicando as motivações dos porquês de o vento soprar mais forte em tal território, dos porquês de em tal país as chuvas serem mais corriqueiras do que em outros, também explicaria porque os pássaros voam e os répteis são terrestres, porque a pedra é dura e a grama é verde. Tais resoluções científicas não adentram no fechar-se das coisas. O mistério é parcialmente resolvido, mas não como um todo. Os modos de ser da pedra e da tinta instauram-se num mistério, pois não é possível apreender o horizonte de sentido desses entes.

Devido ao fechamento da Terra e a abertura do Mundo, no acontecer obral da obra há um embate. Enquanto o mundo é o que prontamente se abre no acontecer da verdade, possibilitando o horizonte de sentido da compreensão do ser-aí; a Terra é aquilo que se fecha. Gadamer instrui: “Terra é um contra-conceito a mundo na medida em que em seu cobrir-se e encerrar destaca-se em contraposição ao abrir-se. Ambos estão manifestamente aí na obra de arte o abrir-se e o encerrar-se.” (2007, p. 74). Mundo é antes de tudo um acolhimento ao qual eu pertença. Já a Terra é onde coloco meus pés, que se fixam nela, se encerrando e se fechando na medida em que o mundo se abre. Em outras palavras, a obra como *produção* apoia-se na Terra, de onde se eleva (*Aufstellen*) o mundo.

O combate de mundo e terra, para Heidegger, não é negativo, e para ser compreendido precisa do repouso. Dirá Heidegger: “No combate essencial, porém, os combatentes elevam-se um ao outro na auto-afirmação do seu estar-a-ser” (OOA, p. 47-48). A essa situação do combate onde um eleva ao outro, Heidegger denomina de *Anstiftung*, isto é, a instigação em que um possibilita ao outro ser o que se é, através do duplo movimento que envolve a obra: o fechamento e o abrir-se. O repouso, portanto, seria a instigação máxima do fechamento e do abrir-se presente na obra de arte. Por isso diz Marco Aurélio Werle: “obra de arte como produção apoia-se na terra, de onde vem (*Her-stellen*) e se eleva (*Auf-stellen*) num mundo”. (2013, p. 97).

Por exemplo, no quadro de Van Gogh quanto mais a tinta reluz mais faz surgir um mundo. Quanto mais a palavra desvincula-se das condições de uso, mais autêntica ela consegue ser. Em outras palavras, quanto mais a Terra chega para potencializar a

palavra da poesia, mais o mundo mundifica, pois: “O mundo funda-se na terra e a terra irrompe pelo mundo. A relação entre mundo e terra não se reduz de maneira alguma à unidade vazia dos opostos que não têm nada que ver [um com o outro]” (OOA, p. 47).

A unidade de mundo e terra permite compreender a obra de arte como o pôr-em-obra-da-verdade. O caminho traçado por Heidegger demonstra a ideia de que a verdade é exposta no acontecer da obra de arte, porque “os gregos não experimentaram o que seja a *physis*, nos fenômenos naturais. Facultado pela poesia e pelo pensamento, se lhes desvelou o que haviam chamar de *physis*” (IM, p. 45). Isto é, a instância da experiência originária do abrir-se e cerrar-se foi atitude da produção de um acontecimento. E esse “acontecimento” presente no pensamento e na poesia não visava “resolver” o mistério da *physis*, pelo contrário, era justamente adentrar nesse tom de mistério que nos abre ao desconhecido.

A obra abrigada na produção de terra e no abrir-se do mundo permite a visibilidade daquilo que, até então, não era possível de ser visto. A obra, rumo ao descerramento, abre uma fenda no ocultamento, que produz a “visibilidade” no sentido do verdadeiro. Aqui a ideia é justamente trazer o sentido de uma criação *Poiesis*, que indica um saber verdadeiro na sua própria edificação, isto é, um momento que possibilita a verdade irromper e surgir para apropriação histórica dos mortais.

A produção (*Hervorbringung*) da obra arte difere do utensílio, pois ela ocorre diante da criação. Na obra de arte, o criar (*Schaffen*) é um tirar (*Entnehmen*) da relação entre o ocultamento e o desocultamento. O artista ao produzir não está “reproduzindo” um saber de “confecção” de algo, mas possibilitando a demonstração da relação entre o ocultar-se e o desencobrir do ente, acessando a sua verdade. A partir do quadro de Van Gogh, por exemplo, foi possível compreender o modo de ser do utensílio quanto ao combate de mundo e terra presente na obra de arte.

O que não deixa de ser curioso é que quando Heidegger expôs o quadro de Van Gogh ele não assumiu o modo de acontecer da verdade, apenas avançando no debate sobre a *Terra* e o *Mundo*. Paulo Cesar Duque Estrada, em 1999, chama atenção para o fato de que o modo de ser da obra de arte, como produção da verdade, não pôde ser exposto no quadro de Van Gogh. Ao olharmos atentamente para o ensaio OOA, quando Heidegger se propõe a discutir a verdade que acontece no meio da obra de arte, ele não está mais investigando o quadro de Van Gogh. Segundo Estrada, “o acontecer da verdade mesma, enquanto tal é algo que se pode antecipar na discussão sobre Van Gogh, mas que somente se depreende na discussão sobre o templo” (1999, p. 75). O que

pesa a favor da interpretação de Estrada é a própria estruturação do texto de Heidegger, dividido em três partes fundamentais: a) A coisa e a Obra; b) A obra e a Verdade; e c) A verdade e a Arte. Portanto, quando o objetivo é compreender o acontecer da verdade, Heidegger “esquece” o quadro de Van Gogh e parte para o templo grego.

Como destaca Estrada, podemos supor que o quadro de Van Gogh desempenha um papel mais didático e pedagógico, estando presente no intuito de experienciar a relação de confiabilidade à qual o utensílio pertence. O modo de ser da obra precisa pôr-em-obra a verdade. O quadro de Van Gogh possibilitou o pôr-em-obra da verdade sobre o que o utensílio é. Estrada afirma:

“Poderíamos supor que o comparecimento do quadro de Van Gogh na tematização de Heidegger desempenhe uma função mais pedagógica, ou seja, a de preparar uma apresentação da verdade mesma em cujo âmbito o utensílio se mostra – livre do superficialismo da utilidade – em sua confiabilidade.” (1999, p. 75).

Concordo com a posição de Estrada. O quadro de Van Gogh parece desempenhar mais um papel pedagógico do que meramente conceitual sobre o que seja a obra de arte. Contudo, ele não basta como mero exemplo. A ideia é de que, como no modo de ser da obra está presente a verdade, lá se expõe a do utensílio, saindo de sua pura finalidade para a confiabilidade. A obra de Van Gogh possibilita o surgimento da verdade enquanto desencobrimento do ente, porque “a revelação de todo e qualquer ente se dá sempre numa ‘base’, isto é, num âmbito de revelação” (ESTRADA, 1999, p. 75).

Também não podemos negar que no texto de Heidegger o distanciamento do quadro de Van Gogh ocorre diante da motivação de assumir que o quadro não copia o sapato do camponês. Heidegger preocupa-se com a possível interpretação de *mimese* que a sua compreensão da arte poderia encaminhar. Diz Heidegger: “Queremos dizer que a pintura faz uma cópia daquilo que efectivamente há, transferindo-o, então, para um produto [*Produkt*] da ... produção [*Produktion*] artística? De modo nenhum” (OOA, p. 32). Quando Heidegger cita o templo, reforça justamente esse receio: “Uma obra arquitectónica, um templo grego, não copia coisa alguma. Está simplesmente aí de pé, no meio do vale rochoso e acidentado” (OOA, p. 38).

A preocupação fica clara no “um templo grego não copia coisa alguma”, ou seja, de fato Heidegger tem receio dessa possível interpretação. Segundo Estrada, o debate da verdade só ganhará contornos no templo grego, pois:

“A obra arquitectónica envolve a figura do deus e, neste encobrimento [*Terbergung*], deixa-a avançar, através do pórtico aberto, para o recinto sagrado. Por meio do templo, o deus torna-se presente no templo. Este estar-presente do deus é, em si, o estender-se e delimitar-se do recinto como um recinto sagrado. Porém, o templo e o seu recinto não se desvanecem no indeterminado. A obra que o templo é articula e reúne pela primeira vez à sua volta, ao mesmo tempo, a unidade das vias e das conexões em que nascimento e morte, desgraça e benção, triunfo e opróbrio, perseverança e decadência... conferem ao ser-humano a figura do seu destino [*Geschick*]. A vastidão vigente destas conexões que estão abertas é o mundo deste povo histórico. É só a partir dele e nele que este retorna a si mesmo para a realização da sua determinação.” (OOA, p. 38-39)

A sacralidade de deus enquanto deus só é possível de acontecer na produção da Terra presente no templo. Na presença do templo, os mortais estão no aberto de seu mundo com as possibilidades da desgraça, da benção, do triunfo, da vitória e da derrota. As possibilidades e horizontes de sentido que irrompem no surgimento do deus são expressos.

Ao estar de pé em sua própria instauração o templo grego consegue reunir e lançar o destino (*Geschick*) histórico ao qual os homens pertencem. Aí, a partir da presença de deus<sup>16</sup> em cena, estão reunidas as dimensões existenciais que indicam o destino dos entes históricos. Não é apenas, como no caso da pintura de Van Gogh, o modo de ser de um ente que foi exposto ao desencobrimento, mas, no templo grego, o que está em jogo é justamente a possibilidade da totalidade existencial de um povo histórico emergir. Heidegger pensa na verdade latente e constitutiva do modo ontológico da obra de arte e o acontecimento da verdade deve ser compreendido a partir da *alétheia* (desencobrimento).

Nessa seção, vimos como a abertura de mundo e o instalar da terra fazem parte da essência da obra de arte, contudo ainda não colocamos o pôr em obra da verdade presente na obra de arte. Decerto veremos isto na próxima seção.

## **2.4 O ACONTECIMENTO DA VERDADE (ALÉTHEIA) PRESENTE NA OBRA DE ARTE**

O que há assim no Templo grego para que Heidegger pontue de maneira mais pormenorizada a relação entre obra de arte e verdade? O que a consagração do ritual permite aos mortais?

---

<sup>16</sup> Heidegger varia a utilização da inicial maiúscula para fazer referência a deus. Por vezes ele pontua “apenas um Deus poderá nos salvar”, em outras faz referência a deus com a inicial minúscula.



Segundo o filósofo, ao invés de investigar o ente em seu ser, a metafísica põe a questão do ser em confusão com o ente. Poder-se-ia interpretar a trajetória do pensamento heideggeriano pela tentativa de “resgatar” a interpretação do ser dos entes. Mas é preciso demarcar a diferença ontológica entre ser e ente, que não visa colocá-los como pólos afastados e distantes e sim um contorno que faz diferir ser e ente.

Segundo Emmanuel Carneiro Leão, “a tarefa do pensamento não é procurar sair desse círculo de diferença e referência e sim nele ingressar de maneira a poder regressar até a fonte originária de sua tensão e unidade.” (1999, p. 15). Ou seja, poder demarcar a diferença ontológica é, *concomitantemente*, poder demarcar a abertura do ente rumo à verdade do ser. Portanto, a condução da verdade deve ser levada para a possibilidade do ser de um ente posto, pois como pontuou Miguel Antonio do Nascimento: “Significa, numa linguagem mais adequada, que desvelamento se dá na liberdade para-ser. Sem isto não há ente algum” (2002, p. 120).

Na fase tardia do pensamento de Heidegger não é o *Dasein* que se movimenta rumando às possibilidades do desencobrimento, mas é o acontecimento que permite ao *Dasein* instalar-se na clareira do ser. Dessa forma, a produção da verdade é dada a partir de uma circunstância, a partir de um momento (ou, como vimos anteriormente, a partir de um acontecimento) no qual a obra faz aparecer a diferença - onde o ente tem sua propensão de acessar a abertura do ser. Nesse sentido será exposto por Heidegger, ao pensar nas referências dadas no templo, como se dá o acontecimento da verdade:

“O templo, no seu estar-aí-de-pé, dá às coisas pela primeira vez o seu rosto, e aos homens dá pela primeira vez a perspectiva acerca de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for uma obra, enquanto o deus não se tiver escapado dela. O mesmo acontece com a imagem do deus, que o vencedor, no torneio, lhe consagra”. (OOA, p. 40)

No templo, no momento da consagração do rito, nas palavras do sacerdote ou na dança que surge lá fora entre os participantes do encontro, o homem recebe a possibilidade de reconhecer a si mesmo enquanto um ente que acessa o seu ser. O deus é convocado para a presença tão logo os homens se reúnem na abertura do templo sagrado, dando referência ao horizonte de sentido em que estão “submersos” em sua mundanidade, assim: “o deus é chamado para o aberto de sua presença” (OOA, p. 41). Gadamer, ao interpretar a hermenêutica no pensamento de Heidegger, diz que: “compreender um gesto ou uma expressão de rosto é mais do que apreender diretamente

o seu significado imediato; é descobrir o que está escondido na alma e apreender, a partir de então, como deveríamos ocuparmo-nos dela” (2003, p. 41). Na passagem de Heidegger, ao situar o rosto que é dado no templo, as decisões de um povo são abertas e ganham caráter de destino.

O templo grego diferencia-se da pintura de Van Gogh, porque no templo existe o aberto enquanto constituição do fundar-se, diante da instauração da decisão a partir da presença do sagrado. Esse fundamento dado no templo grego ocorre porque o próprio movimento do *Dasein* tem como possibilidade a apreensão das configurações que permeiam o seu estar no mundo. A compreensão da verdade indica que o *Dasein* se movimenta rumo à possibilidade da descoberta de seu fundamento. Entrar no “aí” do acontecimento é característico do *Dasein*. A ideia de Heidegger ao propor o acontecimento da verdade presente na obra é entender a possibilidade de surgimento de um “novo presente”, a abertura de uma fenda que modifique os trilhos da história, abrindo um destino epocal. André Duarte pensa tal relação da seguinte maneira:

“Mais importante do que pensar o ser-aí como a instância ontológica que opera os diferentes modos do desvelamento dos entes é a consideração de que o próprio ser-aí somente ‘é’ na medida em que já está sempre lançado no aberto da clareira do ser, a qual, por sua vez, nunca é sempre a mesma, pois se transforma conforme o regime historial dos diferentes envios do ser.” (2008, p. 5)

A analítica existencial operada em ST, que privilegia o *Dasein* como o modo de ser que possibilita e condiciona a abertura do ser, agora é revista em prol de um acontecimento, que surge na obra de arte, pelo qual os homens ganham a referência de si. Nesse sentido, é substancial a interpretação de Gadamer ao instruir para o fato de que boa parte da viragem do pensamento de Heidegger está situada no deslocamento do problema fundamental de ST, do ser-aí para esse “aí” determinante do ser, pois “não resulta daí o fato de o ser-aí não ser tanto um ente, mas muito mais o lugar no qual o aí se mostra como acontecimento apropriativo?” (2003, p. 113)

Em outras palavras, a clareira do ser é conquistada a partir de acontecimentos sucessivos que ora se abrem, ora retraem. A partir de OOA, Heidegger pensa esse acontecimento a partir da obra de arte, dependendo do regime conjuntural de uma época de mundo. O templo grego, portanto, permite que os mortais de sua época histórica possam compreender o horizonte de sentido a que estão submetidos. A entrada do deus

em cena permite que surjam as veredas de nascimento, bênção, alegria e tristeza, clareando o ser desse mundo histórico.

A obra de arte, no pensamento de Heidegger, clareia o ocultamento e o desocultamento do ente. “A verdade enquanto tal está a ser no confronto entre a clareira e o duplo encobrimento. A verdade é o combate original no qual é de cada vez conquistado, de um dado modo, o aberto” (OOA, p. 62). Isto é, a clareira entra em confronto com o encobrimento no qual estamos inseridos, porque ainda não conquistamos o espaço do aberto que possibilite um novo presente. Mas o que é assim a verdade para que ela ocorra na obra de arte?

Passemos para como o autor interpreta a verdade em ST, onde é pontuado:

“O enunciado não é o ‘lugar’ primário da verdade. *Ao contrário*, o enunciado, enquanto modo de apropriação da descoberta e enquanto modo de ser-no-mundo, funda-se no descobrimento ou na abertura da presença. A ‘verdade’ mais originária é o ‘lugar’ do enunciado e a condição ontológica de possibilidade para que o enunciado possa ser verdadeiro ou falso (possa ser descobridor ou encobridor). Compreendida no sentido mais originário, a verdade pertence à constituição fundamental da presença” (ST, p. 297).

Embora haja diferenciações no modo como Heidegger pensa o “acesso” da verdade a partir de ST, essa passagem elucida como o autor compreende a configuração de “localização” da verdade. Heidegger em ST está pensando como o *Dasein* pode ser aquele que compreende e se joga para o aberto da verdade, diferente da obra tardia em que o *Dasein*, ao estar alocado no aberto do ser, pode compreender o acontecimento da verdade. Contudo, nessa passagem Heidegger já está apontando como o lugar do enunciado depende invariavelmente da possibilidade de manter-se na estrutura ontológica de descoberta.

A produção da verdade significa a “localidade” em que o verdadeiro possa emergir em sua condição ontológica. Heidegger não rejeita a verdade *proposicional*, mas está muito mais interessado em demonstrar que a produção da verdade está assentada numa verdade originária. Enunciados como “A pedra é dura, a parede é branca” conseguem acessar, descrever e caracterizar elementos de um ente, entretanto, tais enunciados não desvela o ente em sua estrutura ontológica.

Há, segundo Heidegger, a necessidade de rumar para um “salto originário” do ente a fim de que as estruturas ontológicas que demarcam a verdade deste ente possam aparecer. A concordância já é uma variante de uma possibilidade ontológica de determinado enunciado, que não deveria se basear em um juízo que entrega a

concordância sobre o que é dito em relação ao que se é, mas justamente na possibilidade do enunciado ser capaz de desvelar a verdade de um ente. Em ST, a questão fica clara quando Heidegger busca compreender o sentido da palavra *logos* na experiência grega. Diz o autor: “A ideia de concordância não é, de forma alguma, a ideia primária no conceito de *ἀλεθία*. [...] O ser verdadeiro diz: retirar de seu velamento sobre o que se discorre. [...] deixar e fazer ver o ente como algo desvelado, em suma, descobrir” (ST, p.72). Portanto, a descoberta e o desencobrimento do ente é o modo que se opera no acontecer da verdade.

Em suas recentes análises sobre o papel do discurso em Heidegger, Thiago Aquino nos conta que:

“A síntese predicativa pressupõe uma unidade que não é lógica, e, por isso, a formulação do enunciando enquanto comportamento enunciador está assentado numa relação intencional com o tema do discurso sob a forma da captação da sua unidade ontológica” (2018, p.90)

Os enunciados que descubram a verdade do ente estão associados às possibilidades de desvelamento desses mesmos entes. Quando falamos “O martelo é pesado” ou “A madeira é leve” e etc não estamos desvelando esses entes, mas descrevendo sua realidade. A produção da verdade, por sua vez, representa a descoberta originária a qual, de antemão, o ente pertence. Ninguém negará que o martelo sirva para martelar. Entretanto, este martelar é possível diante de um elemento ontológico que determina a própria produção do martelo. A verdade do utensílio martelo está assentada, portanto, em sua finalidade. A finalidade, por sua vez, permite a confiabilidade.

Por exemplo, quando Heráclito anuncia que a tendência do ser é movimento, ele “cria” tal enunciado, no sentido do produzir. Da mesma forma faz Nietzsche, ao demonstrar que nossa época histórica é a da “morte de Deus”. Tais sentenças, antes de suas formulações “não existiam”; decerto, foi necessária a intervenção de tais pensadores para que estes mesmos enunciados conseguissem desencobrir uma época de mundo.

Na seção anterior vimos como a elaboração da terra e do aberto do mundo constituem o aspecto originário da produção da obra de arte. Na seção que trata especificamente da verdade na obra de arte em OOA, Heidegger denomina esse processo como *Durchriß*. Os tradutores do texto da edição portuguesa de OOA, Irene Borges Duarte e Filipa Pedroso, utilizam o termo “traço-fenda” para traduzir essa

palavra. Já Idalina Azevedo e Manuel Antonio de Castro, responsáveis pela tradução brasileira, utilizam o termo “traçar”.

A ideia fundamental é ressaltar o rasgo fundamental que ocorre na obra de arte, não como uma separação da Terra e do Mundo, mas muito mais a ideia de um desenho, de uma produção de contorno. Este desenho e figuração entregue na obra de arte realça o material sobre o qual é edificado. Sobre o traçado que ocorre na obra como figuração, diz Heidegger:

“O combate trazido ao traço-fenda - que, assim, é devolvido à terra e que, desse modo, é fixado - é a figura [*Gestalt*]. O ser-criada da obra significa: o ser-fixado [*Festgestelltsein*] da verdade na figura. Esta é a concatenação a que o traço se conforma. O traço conformado [*gefúgt*] é conformação [harmonia - *Fuge*] do (a)parecer da verdade. Aquilo a que aqui se chama 'figura' tem de pensar-se sempre a partir deste colocar [*Stellen*] e desta composição [*Ge-stell*] que a obra, enquanto tal, está a ser, na medida em que se levanta e se elabora.” (OOA, p. 67)

A verdade está na obra *em obra*, porque é no rasgo da obra que a verdade do ente vem ao seu erigir, vem a ser elaborada e a levantar-se como tal. Assim diz Robson Cordeiro sobre esta operação: “Nesse sentido, a arte assemelha-se a “*physis*” enquanto autoexposição, autoprodução das coisas vivas, que vêm à emergência desde elas mesmas, sem visar nada a não ser aparecer, mostrar-se.” (2013, p. 58). Assim, a figuração que está traçada vem ao seu acontecer a partir de sua autoexposição. Não que seja irrelevante a “mão” do artista para a obra, mas muito mais porque a obra se sustenta ao aparecer.

O traçado da obra não está “direcionado... a” - é mais como um rasgão que possibilita o irradiar da clareira. O traçado da figura contrapõe tudo o que é instaurado na atividade cotidiana e habitual. O habitual nada mais é do que a situação a qual estamos lançados na circularidade cotidiana. Faço uma coisa e outra, vou ao trabalho, irei assistir à aula etc. O hábito é o que há muito tempo oculta o fundamental e originário. A obra de arte, ao descobrir a verdade de um ente, possibilita que as questões que se manifestam em ocultamento possam vir ao desvelamento. A escuridão, momentaneamente, vem à clareza. Esta passagem deve ser compreendida na medida em que o que é habitual possa ser contraposto em comparação ao inabitual. No entanto, o inabitual é a operação que “confronta” o habitual e convoca o ser-aí para o aberto de sua presença, assim assevera Heidegger: “Na obra, pelo contrário, esse facto (que, enquanto tal, é) é o inabitual” (OOA, p. 69).

A obra confronta o habitual, convocando os mortais para o inabitual. O inabitual deve ser compreendido diante do caráter de raridade. Vejam: o inabitual não se separa do habitual, mas cria um “rasgo” ou uma “fenda” entre o que é raro e o que é corriqueiro. O inabitual só pode ser falado na medida em que ele toca o que é habitual, mesmo que o inabitual confronte o que está em jogo no hábito. A figura traz algo de inabitual aos mortais, sobre o qual não estão familiarizados. Há, em jogo, uma passagem muito significativa que esclarece esse confronto entre o habitual e o inabitual:

“Quanto mais isolada em si estiver a obra, fixada na figura, quanto mais puramente parecer perder todas as referências ao homem, tanto mais simplesmente entra no aberto o abalo - que tal obra é -, tanto mais essencialmente sobrevém o ameaçador [*das Ungeheure*] e é derrubado aquilo que há muito parecia protector [*geheuer*]. Mas este abalar múltiplo não tem nada de violento; pois, quanto mais puramente a obra está enlevada [*entrückt*] na abertura do ente que ela mesma tornou originariamente patente, tanto mais simplesmente nos insere nessa abertura e, deste modo, nos faz sair, ao mesmo tempo, daquilo que é habitual. Seguir esta remoção [*Verrückung*] significa: modificar as conexões habituais com o mundo e com a terra” (OOA, p. 70)

É interessante a diferença entre o caráter ameaçador e o caráter protetor, onde o jogo se define entre o habitual e o inabitual, ao pensar na “remoção” (*Verrückung*) operada no acontecer da obra. O que é protetor poderá atrapalhar um ente, pois ele tende a acreditar que a proteção representa a sua “casa”, quando na verdade o ente paira em ocultamento. Podemos fazer analogia aos pais que são “protetores”. Não deixar a criança brincar, nem se relacionar com outras crianças e jogar bola, devido à superproteção, atrapalha muito o desenvolvimento da criança. Em outras palavras, a proteção pode significar um problema.

As vivências diárias e o afazer ocupacional impõem, na maioria das vezes, uma “proteção” devido ao hábito que aí se instala. Na obra, por sua vez, opera a remoção do protetivo, criando um abalo sísmico em meio ao ente. A remoção não é violenta porque não é uma saída abrupta do ente, mas muito mais um deslocamento de sua configuração de ente para a clareira do ser.

No meio do templo, vemos o rosto de deus se aproximar, nesse encontro com o sagrado percebemos as nuances que envolvem a nossa existência. Daí que a consagração dessa cena pode ocorrer em choro, mas também em alegria, em satisfação ou até mesmo purificação. Porque o inabitual surge como algo de “desconhecido” e misterioso que se instaura como decisivo, tendo em vista que “toda decisão funda-se em

algo não-dominado, encoberto, confuso – senão nunca seria uma decisão” (OOA, p. 56). A decisão dada no meio do templo é ameaçadora, pois o fundamento não é algo simples de ser acolhido, mas difícil de ser recebido. Dessa forma, é importante trazer, pela primeira vez nesta dissertação, as palavras de René Char, quando o poeta interpela os elementos constitutivos de uma decisão, diz:

“A dúvida reside na origem de toda grandeza. A injustiça histórica esforça-se por não a mencionar. Essa dúvida é gênio. Não se deve compará-la com o incerto que, esse, é provocado pelos poderes da sensação esmigalhados” (*Furor e Mistério*, p.255)

René Char aqui está pontuando como a entrada no “decisivo” é a entrada na “dúvida”, que é a origem de toda grandeza. Ao interpretar esse poema de Char de maneira heideggeriana, poderíamos pontuar: a dúvida remete à decisão da remoção do ôntico para o ontológico, pois tal passagem ocorre com a saída do “protetivo” rumo ao “ameaçador”. Imaginemos entrar em contato com a presença do deus que no ritual do templo adentra. *Estar em sua presença* remete à grandeza que impõe a dúvida perante a decisão do acolhimento das referências que são dadas nessa alteridade com o sagrado. A entrada na clareira traz juntamente consigo a entrada no âmbito do ocultamento que agora se descobre. Pontuamos esse “mistério” que ronda a entrada na clareira, pois diz Heidegger: “Na essência da verdade, pretende nomear-se com o escusar-se que encobre aquilo que há de antagônico que reside na essência da verdade entre clareira e encobrimento” (1998, p. 55).

A entrada na verdade do ser remete à decisão, pois não estávamos abertos “à clareira do ser”, pois ela não tinha sido produzida. O templo grego, nesse sentido, permite a entrada da decisão como algo destinado a um povo histórico. Todo o caminho desta seção visou justamente transitar na tematização sobre a noção de verdade, para demonstrar que Heidegger recorre ao vocabulário grego para pensar como o acontecimento da obra pode permitir o surgimento da verdade do ser, tendo em vista que “a essência do saber, para o pensar grego, assenta sobre a *ἀλήθεια (Alétheia)*, quer dizer, sobre o desencobrimento [*Entbelgung*] do ente. Conduz todo o comportamento relativamente ao ente” (OOA, p. 61).

Heidegger não busca estabelecer a verdade como um momento que “paira no ar”. Enquanto acontecimento a verdade necessita ser fundada, precisa de um “espaço” que consiga abri-la, pois “a clareira da abertura e o estabelecimento no aberto pertencem

um ao outro. São um mesmo estar-a-ser do acontecer da verdade. Este é um acontecer histórico” (OOA, p. 62-63). A produção de um acontecimento como a obra de arte possibilita que a verdade e o aberto surjam como tal para a presença de um povo histórico porque a verdade só é possível de ser alcançada quando os homens estão na abertura do ser. Por sua vez, no momento em que a verdade é alcançada o aberto acontece para um povo histórico. Ambas estão em correlação e nenhuma pode chegar sem a outra. E quando há essa comunhão é porque estamos em meio à operação da *Alétheia* como *Lichtung*.

A partir da *Alétheia*, Heidegger pode compreender tanto a possibilidade do desencobrimento quanto a do velamento, isto é, o duplo vedar-se que faz parte da clareira, transitando entre o ocultar-se e o desencobrir-se. Para Werle:

“A verdade é, em Heidegger, o descobrimento e o encobrimento, segundo o termo que os gregos empregaram para dizer a verdade: *alétheia*, antes do surgimento da metafísica como o discurso do ser do ente.” (2013, p.97)

Essa referência ao mundo grego é a referência à aurora do pensamento, onde não se pensava a verdade apenas a partir do desencobrimento, mas também com o encobrimento que lhe é característico. Uma luz que se abre e que se fecha. Talvez pudéssemos explorar essa imagem da clareira de maneira exata ao trazer, novamente, um poema de René Char, quando o poeta entoia: “Não pertencemos a ninguém, a não ser ao ponto dourado desta lâmpada que nos é desconhecida, que nos é inacessível, que mantém despertos a coragem e o silêncio”. (2000, p. 163). A clareira do ser é o que mantém desperta a coragem para as decisões que devem ser tomadas, pois agora se está no espaço da verdade e no silêncio pertinente de ter que encarar tais decisões que se abrem a partir da *aletheia*.

A verdade é *Alétheia*, pois historicamente determina a abertura na qual estamos inseridos diante da clareira do ser. Dito isto, podemos compreender como a obra de arte tem relação com a noção de beleza. Para Heidegger, “o brilhar proporcionado na obra é o belo. A beleza é o modo como a verdade enquanto não-estar-encoberto está a ser” (OOA, p. 57). Quanto mais a obra estiver disposta na figura, quanto mais essa figura permite o descerramento do ente rumo à sua abertura como *Alétheia*, mais a obra brilha e o desencobrimento se coloca. O belo, em Heidegger, perde seu caráter de “sensibilidade, emoção” e passa a ser compreendido como indicação da verdade presente na obra.



A beleza, portanto, acontece na entrada do deus em cena, na figura traçada por Rodin ou mesmo na música de Luiz Gonzaga. Contudo, é fundamental distinguir que a arte, enquanto indicação daquilo que não existia, deve ser conduzida à poesia. Por isso, em uma de suas interpretações sobre o poema de Hölderlin, o filósofo pontua: “A arte é, enquanto o deixar aparecer que indica o invisível, a forma suprema da indicação. Por sua vez, a base e o ápice de tal indicação desdobram no dizer enquanto canto poético.” (EpH, P. 181). Isto é, embora a arte indique o “não visualizável”, ou seja, desvele um ente, a poesia se diferencia porque ela está comungada na linguagem.

Neste capítulo buscamos demonstrar os elementos que compõem o estatuto da arte no pensamento de Heidegger. Nessa seção específica, a partir da noção de *Alétheia*, vimos como “a arte é um devir e um acontecer histórico da verdade.” (OOA, p. 76) . No próximo capítulo iremos nos deter especificamente no debate sobre a poesia com o objetivo de compreender os porquês de ela ser a manifestação artística mais “essencial” no pensamento de Heidegger.

## CAPÍTULO 3

### 3.1 A ESSÊNCIA DA POESIA NO PENSAMENTO DE HEIDEGGER

O vocabulário alemão permite que Heidegger pense a poesia a partir de dois termos: *Dichtung* e *Poesie*. Existem, no mínimo, três traduções para o português do termo *Dichtung*. *Poesie*<sup>17</sup>, por sua vez, no alemão, significa o próprio poema, já *Dichtung* expressaria o sentido da essência da arte. Idalina Azevedo e Manuel António de Castro afirmam que “poesia e *Poesie* não dizem mais o âmbito amplo do que a palavra *dictare/Dichtung*, enquanto *Poesis*” (2010, p. 238). Nesta tradução, portanto, foi utilizado “*Poesis*” para demonstrar o sentido sobre o qual Heidegger pensa *Dichtung*. Uma das justificativas para a tradução é: “a ação que dá sentido (e não qualquer outra) se diz em grego *Poesis* (do verbo *Poiein*). Por isso *Poesis* diz aquele agir que doa sentido, ou seja, doa a voz que é a linguagem.” (2010, p. 239). Os

---

<sup>17</sup> Poesia – como pontuado – representa os poemas que analisaremos; os de Hölderlin ou mesmo de René Char. Não iremos, como Heidegger ensina, fazer análises “literárias” ou de “estilos” do poema, mas muito mais a compreensão do ser a partir dos poemas. Fazer análises literárias significaria cair na estética.

tradutores contam com a assinatura de Benedito Nunes e Marco Aurélio Werle, pois ambos já utilizam o termo em seus respectivos textos bem antes de sua tradução<sup>18</sup>.

Existe outra tradução feita por Laura de Borba, pesquisadora da obra de Heidegger, em sua dissertação de mestrado. Ela opta por traduzir a palavra por “composição”. A tradutora, aparentemente, busca demonstrar o sentido de produção e de “conquista” que a palavra possui no português.<sup>19</sup> Sua ideia talvez seja pontuar também que o dizer da *Dichtung* é um dizer que cria algo novo aos mortais, os deixando na “constituição de um todo”.

Já a tradução de Irene Borges - utilizada ao longo da dissertação – modifica a palavra traduzida de acordo com os contextos; quando pertinente, o termo é “poesia”, quando insuficiente, é “ditado poético”. A opção demonstra dois aspectos: 1) a tentativa de preservar no português que é na poesia especificamente que Heidegger está pensando; 2) utilizar o termo ditado poético demonstra que também se é algo além da poesia disposta em palavras, mas muito mais um modo de *ser* no mundo.

A dificuldade da tradução é resultado da forma com que Heidegger pensa a poesia. Em sua introdução ao texto IM, Emmanuel Carneiro Leão interpreta o seguinte: “a conjunção dos dois verbos, *denken* e *dichten*, possui em Heidegger um significado profundo e essencial. Etimologicamente, *dichten* tem o sentido de colher, ajuntar, concentrar, assim o adjetivo *dicht* significa concentrado, denso” (1969, p. 218). Idalina Azevedo e Manuel António de Castro pontuam que “*Dichtung* provém do verbo latino *dictare*, que por sua vez se forma do verbo *dare*. Essencialmente no *dare* está a doação, o presente, a oferenda dos deuses aos homens e dos homens aos deuses” (2010, p. 238). Tal compreensão sobre a referência etimológica, a partir de *dictare*, não torna estranha a preferência da tradutora Irene Borges por “ditado poético”, já que na poesia o que se diz é o ditado acolhedor do ajuntamento enquanto unidade fundamental.

Pontuar esses elementos da tradução do termo nos parece fundamental aqui, pois podemos pensar e conseguir trazer a linha de raciocínio e o pensamento de Heidegger quando ele se refere ao termo *Dichtung*. Tal referência não é desprovida de significado

---

<sup>18</sup> O próprio Heidegger pontua que o sentido no qual ele está pensando a poesia pode ser compreendido a partir da palavra grega *Poiesis*. O que fica a ser pensado é se a palavra grega, no português, consegue transmitir o que Heidegger nomeia como *Poiesis*.

<sup>19</sup> Recentemente entrei em contato com Laura de Borba, via e-mail, com o intuito de compreender melhor alguns aspectos de sua tradução. Sobre a tradução do termo *Dichtung* ela diz: “Importante lembrar que, para Heidegger, *Dichtung* não é ‘apenas’ a poesia das palavras. Assim como os autores do primeiro romantismo alemão, F. Schegel e Novalis, como a proposta de “romantizar o mundo”, Heidegger via no poético um modo de ser no mundo. Daí que lhe seja tão caro o verso de Hölderlin, ‘poeticamente habita o homem esta Terra’”.

e visa estreitar a ideia de como a poesia é a mais “fundamental” das artes, pois segundo Heidegger:

“Pensamos aqui a poesia [*Dichtung*] num sentido tão vasto e, ao mesmo tempo, numa unidade essencial tão íntima com a linguagem e a palavra, que a questão de saber se a arte - mesmo em todas as suas formas, da arquitectura até à poesia [em sentido estrito] - esgota a essência da poesia tem de permanecer em aberto. A linguagem é ela mesma poesia em sentido essencial. Ora, sendo, no entanto, a linguagem o acontecimento no qual, em cada caso, o ente vem a descerrar-se enquanto ente para os homens, a poesia [*Poësie*] - a poesia [*Dichtung*] em sentido estrito - é, por isso, o mais originário dos ditados poéticos, em sentido essencial.” (OOA, p. 79)

A poesia é pensada numa dimensão tão ampla por Heidegger que é o caso de investigar se a *Poësie* como forma artística consegue esgotar as possibilidades que *Dichtung* permite abrir. Nos pressupostos estabelecidos por Heidegger, sua ideia é conjugar de maneira íntima, num diálogo efervescente e frutífero, a questão do ser com a relação existente entre linguagem e poesia, entre *Sprache e Dichtung*.

A distinção estabelecida entre as obras de arte no sentido geral e a poesia é dada a partir de um elemento apenas, sendo este o fundamento pelo qual Heidegger pensou a essência da poesia. Na poesia existe linguagem e na linguagem o homem testemunha a si mesmo como um diálogo rumo ao seu descerramento. O diálogo como a possibilidade de falar sobre si, porque “tanto o brilho do aparecer como a sombra do desaparecer repousam na saga mostrante do dizer” (CL, p. 206). Portanto, a poesia cria uma abertura onde os mortais podem conversar *sobre* si e, então, a linguagem deixa de ser apenas moeda de troca, permitindo a compreensão do sentido da existência. Onde não existe linguagem, também não existe a abertura do ser e assim não se poderia falar nem em encobrimento e nem em ocultamento

As outras formas de arte, da dança à arquitetura, da escultura ao cinema, se movimentam no interior das possibilidades dadas no próprio ato da linguagem. Se a linguagem possui os mortais, por consequência, tais formas de arte “emergem” diante das possibilidades de descerramento do ente, que é constitutivo na linguagem, pois “não falamos simplesmente a linguagem. Falamos *a partir* da linguagem” (CL, p. 203). A movimentação do rasgão da figura que o templo grego, por exemplo, emite, relaciona-se a uma linguagem para se efetivar como descerramento do ente. Dito de outro modo, o templo grego permite a fundamentação da história porque o que acontece no templo já se manifesta como linguagem. Não se escapa da linguagem.

A linguagem não é apenas uma “expressão”, mas muito mais o modo com os entes podem acessar o desencobrimento do ser. O privilégio da poesia se dá por essa constituição inaugural e fundamental que lhe é singular. O templo grego permite o fundamento do povo diante da entrada de deus, que já se manifesta como linguagem. É necessária a linguagem para que as vias de nascimento e de morte possam se abrir para o povo grego diante da cena do templo. A pintura *Estranha* de Paul Klee nos toca e nos comove e, como diz Heidegger, “desejaríamos permanecer longo tempo diante delas, abandonando qualquer vontade de compreensão imediata” (TS, p. 455). Mas tão logo nos deparamos com essa obra abstrata, criamos algum sentido para interpretá-la; mesmo que ela nos indicasse o silêncio, ainda assim, no silêncio reside a linguagem.

Não é estranho alguém evocar o “sem palavras” para explicar uma experiência com o poema, devido ao tom de perplexidade que a leitura pode assumir. Silenciar faz parte do modo de ser da linguagem, pois como pontuou Heidegger, “alguém pode falar, falar, sem parar e não dizer nada. Por outro lado, alguém pode ficar em silêncio, não falar e nesse não falar dizer muito” (CL, p. 201). A essa tematização da linguagem diante do silêncio, Acylene Maria Cabral acrescenta que “o chamado do silêncio, que é a fala da linguagem, atua para singularizar e tornar mais autêntico o que cada coisa é em si mesma” (1999, p. 117). A retenção do silenciar faz parte da linguagem, na medida em que o silêncio permite o acolhimento do ser. Mesmo o silenciar indica um modo de manifestação da linguagem, pois o silenciar singulariza o acontecimento. Quando expressamos “sem palavra”, ainda assim é necessária a linguagem para demonstrar tal perplexidade. E mesmo quando algo nos toca e não falamos absolutamente nada, ainda assim há linguagem nesse silenciar. Portanto, o modo de acontecer da arte está associado ao falar e ao silenciar.

É na poesia que a arte alcança sua potencialidade, quer dizer, a arte deve ser conduzida à poesia para se compreender sua essência, que, segundo Heidegger, está sobretudo na poesia de Hölderlin, o que claramente não exclui outros poetas. Em *A caminho da linguagem*, a poesia de Trakl permitirá a compreensão da linguagem autêntica; em PP, a poesia de Rilke indica a importância de poetas em tempos de indigência; em IM, a poesia de Píndaro possibilita a compreensão da relação entre ser e aparência. Heidegger enxerga na poesia, portanto, a possibilidade de manifestação do ser. O que não deixa de ser significativo nesse contexto é a existência de uma classe muito restrita de poetas com os quais Heidegger buscou estabelecer diálogo. Isto nos diz mais sobre a inclinação do filósofo do que sobre a poesia de um modo geral. Para ele, é

fundamental não fazer uma estética de suas análises, mas compreender em quais poetas há a possibilidade de tematizar a questão do ser.

Será em obras tardias que Heidegger demonstrará o entrelaçamento fundamental entre poesia (*Dichtung*) e linguagem (*Sprache*). Nesta fase, que nos interessa primordialmente, a linguagem fala aos homens, isto é, não são os homens que têm a linguagem, pelo contrário, é a linguagem que os possui. Quando Heidegger está pontuando que a linguagem fala, ele está colocando a linguagem como a referência direta pela qual *o ser-aí* dos homens recebe seu pertencimento. É precisamente a partir da linguagem que o homem tem a percepção da abertura a qual está lançado. Podemos expressar essa relação através da leitura de Benedito Nunes, quando o comentador pontua que “potencialmente, a fala, sempre que numa tonalidade, já é poética; e a poesia se concretiza atualizando, num *Stimmung*<sup>20</sup>, as possibilidades da abertura.” (2000, p. 111).

A proposta de que é a “linguagem que possui os homens”, não é, como pode parecer de imediato, um mero jogo de linguagem ou retórica buscando dar beleza à argumentação. Modificar o rumo da questão permite ao filósofo enveredar a resposta diante do seguinte caminho: “Qual o local no qual a linguagem fala genuinamente?” Seria no discurso cotidiano? Na fala do cientista? Tais questionamentos devem levar o homem a ter mais atenção quanto ao que é exposto na “fala da linguagem”, isto é, onde a linguagem permite aos homens receberem a referência de seu ser-aí. Conforme assevera Benedito Nunes, na poesia existe a possibilidade de “atualizar” a abertura do ser, pois é nela que a linguagem torna-se autêntica. A respeito dessa questão, Heidegger enuncia o seguinte:

“Se devemos buscar a fala da linguagem no que se diz, faríamos bem em encontrar um dito que se diz genuinamente. Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que o dizer, próprio ao dito, é por sua vez inaugural. O que se diz genuinamente é o poema.” (CL, p. 12).

O poema permite que a linguagem consiga desgarrar-se de suas relações de uso, encontrando sua fala autêntica, que significa “atualizar” a linguagem, para que assim ela possa dar referência à época em que os mortais estão inseridos. Vattimo pontuou o seguinte: “El acontecer del ser es la institución de los rasgos esenciales de un mundo histórico. Esta institución es la institución de un lenguaje. Y el lenguaje se abre y se

---

<sup>20</sup> Significa “disposição de ânimo.”

instituye, en su novedad esencial, en la poesía” (1992, p. 2-3). O que nos pega de substancial na fala de Vattimo é o seguinte: o ser surge através de um ato e será através do ato de uma linguagem genuína que ele poderá ser “produzido”. Portanto, será a poesia esse espaço da linguagem autêntica que permite “rasgos essenciais”, isto é, a clareira que oferta o desencobrimento do ser: *Alétheia*.

Heidegger diz que “a linguagem é ela mesma poesia em sentido essencial” (EpH, p. 79). Se o sentido da linguagem é possibilitar a abertura do ser, é na poesia que adentramos no seu aberto. Assim, na poesia, a linguagem efetivamente se coloca no plano de realização completa de si mesma, sendo o espaço em que “o ente vem a descerrar-se enquanto ente para os homens, a poesia [*Poësie*] – a poesia [*Dichtung*] em sentido estrito – é por isso o mais originário dos ditados poéticos, em sentido essencial” (OOA, p. 79).

É a partir daqui que conseguimos compreender a dimensão originária e a relação íntima estabelecida por Heidegger entre *Sprache* e *Dichtung*. A latência e a possibilidade existente em uma, pertence à outra do mesmo modo. Assim, a partir de seu acontecimento poético, compreende-se o sentido originário e essencial da linguagem, chegando na dimensão fundante pertencente à poesia. O privilégio da poesia não é somente uma preferência de Heidegger; ele enxerga na linguagem a possibilidade do ser saltar e estabelecer seu sentido. O autor percebe no ato poético a efetivação da abertura do ser de maneira inaugural, sem que tenha que passar por outras vias. Por isso ele diz que o “dizer genuíno é um dizer inaugural”.

Essa intimidade entre *Dichtung* e *Sprache* é explorada por Heidegger numa dimensão tão ampla e tão fundamental que, por vezes, o leitor pode se confundir sobre qual das duas ele fala. Lembremo-nos que em CL o filósofo pontua que “para pensar a linguagem é preciso penetrar na fala da linguagem” (p. 9), para posteriormente enunciar que “o que se diz genuinamente é o poema” (p. 12). Essa “aparente” confusão não é casual, ele se utiliza dela justamente para ressaltar o dizer poético que emite uma mensagem genuína da linguagem.

Conforme diz Heidegger: “Donde a poesia jamais toma a língua como um material já disponível à mão que pode ser trabalhado; melhor dizendo, a poesia torna a língua possível pela primeira vez” (EpH, p. 53). Nesse sentido, o autor busca demonstrar como será a poesia que possibilitará a atualização da linguagem, no contexto de enunciar a verdade do ser. Através da poesia a língua deixa de ser um “utensílio” que auxilia a comunicação dos mortais no cotidiano para passar a ser

elemento constituidor a partir do qual eles podem entrar na abertura do ser. Na fala cotidiana e nos intercâmbios do dizer do dia-a-dia, naquilo que Heidegger denominou, em ST, de *falatório*<sup>21</sup>, as potencialidades latentes na linguagem ficam ocultas e não alcançam a fala que entrega fundamento aos homens. Na poesia, por sua vez, como diz Vattimo, “el acontecer do ser es, en definitiva, la *Ueberlieferung*, la trans-misión o tradición, de mensajes lingüísticos” (1992, p. 3).

O dizer poético, portanto, assume uma instância fundamental pela qual os homens recebem o pertencimento de si. É para isto que Heidegger está chamando atenção quando se propõe a analisar o “genuíno” da linguagem. Genuíno significa aquele espaço não forçado a nada, bastando em si mesmo para que sua própria existência possa surgir sem interesse e serventia, nesse sentido, a sua auto-exposição e autodeterminação.

O que distingue a poesia das outras formas de arte? O que leva Heidegger a afirmar que é na poesia que os homens recebem o testemunho de si de maneira *inaugural*? E o que leva o pensador a colocar no ato poético a possibilidade das mensagens lingüísticas que permitem aos mortais entrarem em conversação? Para responder tais questões devemos visitar os textos em que Heidegger analisa a poesia de Hölderlin.

O objetivo de nosso trabalho não é fazer a relação entre Heidegger e Hölderlin. Entretanto, na medida em que o filósofo enxerga que a poesia deste último é “propriamente sustentada pela determinação poética de poematizar especificamente a essência da poesia” (EpH, p. 44). Dessa forma, torna-se necessário compreender como Heidegger pensa a poesia a partir de seu diálogo com o poeta alemão. *Hölderlin e a essência da poesia* é um dos textos mais significativos de Heidegger sobre o tema. São cinco as orientações utilizadas por Heidegger - dadas por Hölderlin - para compreender a essência da poesia:

“1. Poematizar: “A mais inocente de todas as ocupações”.

2. “E por isso lhe foi dado [...] o mais perigoso dos bens, a língua, para que ele [...] dê testemunho do que é.

3. Muito aprendeu o homem.

Dos Celestiais muito nomeou,

---

<sup>21</sup> É válido destacar que o *falatório* presente em ST não é um modo negativo do discurso do *Dasein*, mas é um dos modos constitutivos de sua aparição, ligado à ocupação do mundo circundante. É no cotidiano que o *Dasein* se emerge em práticas comuns e impessoais.

Desde que somos um colóquio

E podemos ouvir um dos outros”

4. “Mas o que fica, os poetas o fundam”

5. “Cheio de mérito, contudo, poeticamente habita o homem na terra” (EpH, p. 43)

Com estas cinco orientações norteadas por Hölderlin, Heidegger visa a essência da poesia. De imediato o leitor sente a estranheza presente nas afirmações, aparentemente contraditórias, sobre a poesia ser a mais *inocente* e a língua a mais *perigosa* das ocupações humanas. Poesia e língua não representa no pensamento de Heidegger instâncias próximas e dir-se-ia até que íntimas? A resposta só pode ser positiva. Vimos que *Sprache* e *Dichtung* possuem proximidades muito claras.

A língua não serve apenas para nomear as coisas da vida prática, isto é, não é apenas um instrumento para que em meio ao mercado público ela possa garantir a comunicação entre os transeuntes. Não é apenas um instrumento que recorreremos quando nos falta compreender uma placa que emite um símbolo. Pelo contrário, a língua garante aos homens estabelecer diálogos entre si, pois como indica a terceira sentença orientadora: “*desde que somos um colóquio e podemos ouvir uns aos outros*”

Com essa interpretação Heidegger estabelece a fronteira onde o homem pode conquistar o espaço do aberto e onde não. A preposição “desde” visa demarcar a ideia de que “desde que os homens” têm linguagem podem conversar entre si. Se for através da linguagem que se entrega o testemunho de si, estabelecendo diálogo, é aí o local mais fundamental para se morar, que deve ser preservado e visitado, mas também é a habitação mais perigosa.

Diz Heidegger: “A tradição da língua é transmitida pela própria língua, e de tal maneira que exige do homem que, a partir da língua conservada, diga de novo o mundo e por aí chegue ao aparecer do ainda-não-apercebido. Eis aqui a missão dos poetas” (*Língua de tradição e língua técnica*, 2002, p.40) . O poeta é responsável por perpetuar as passagens e as atualizações que a linguagem sofre ao longo do tempo. A tal ponto que, enquanto mortais, podemos ser “atualizados” pela linguagem, pois o poeta a modela, assim fazendo com que a própria linguagem possa ser referência para que outros entrem na intimidade que lhe pertence. No entanto, escutar não é simples, por vezes é até o mais difícil a se fazer. O poeta, ao fundar o ser pela palavra, instaura o diálogo, chamando os mortais, que nem sempre escutam de imediato.



Rüdiger Safranski, ao tratar sobre a trajetória que conduz Heidegger à *Filosofia dos acontecimentos*, pontua que “a filosofia tem de produzir por passe de mágica a situação que então força a interpretação. Por exemplo, tem de dar um susto no Dasein, causar-lhe medo, conduzi-lo pelo tédio, e depois poder-lhe oferecer a descoberta” (2013, p. 197). Veremos que poesia e pensamento se relacionam. A poesia, assim como o pensamento, possibilita que os mortais entrem na descoberta de sua história. Heidegger, em seu pensamento, tentava produzir *acontecimentos* que abalasse os entes rumo ao descerramento de seu ser. O poeta faz o mesmo. Por isso, para demonstrar o *modus operandi* da poesia, trazemos essa interpretação de Safranski. O poeta convoca. Esse chamado não é acompanhado de imediato por uma comunidade histórica, pois existe o medo de entrar na “atadura” criada pela poesia, uma vez que nós nos confortamos com o habitual. Esse chamado assusta porque percebemos a entrada rumo ao decisivo e fundamental, por isso também ao mais perigoso.

Benedito Nunes afirmou o seguinte: “O exercício da poesia é a mais perigosa das ocupações, porque, mexendo com a linguagem, mexe com a abertura e o seu velamento, com a verdade e a não verdade” (2000, p. 130). O perigo permeia a obra poética porque nela o homem percebe que está diante de uma decisão fundamental e importante para si. Os homens vivem na lida diária de práticas cotidianas e acabam imersos sem que haja a possibilidade de apreensão de si. Mas com a língua o homem ganha a capacidade de falar sobre si mesmo.

Poderíamos resumir essa passagem orientadora de Hölderlin – do perigo da palavra poética pensada por Heidegger – a partir de um poema de René Char, quando o poeta diz: “Aquilo que vem ao mundo para nada perturbar não merece nem respeito nem paciência” (*O Nu perdido*, p. 77). O que o poeta diz é sempre perigoso, pois mexe com a relação entre o encobrimento e o desencobrimento, com a verdade e a não verdade, como nos disse Benedito Nunes. Se o aberto deve ser visto como um acontecimento e não como uma instância eterna, é porque em sua própria fundamentação existe a fabricação de uma linguagem que é perigosa e que perturba a ordem habitual. O perigoso existe porque existe a diferença ontológica entre o ente e o ser. O perigo relaciona-se com aquilo que Benedito Nunes diz: “Sem linguagem, não haveria o manifesto, e, portanto, não haveria, também, a transição do ôntico para o ontológico” (2000, p. 112).

O perigo está diretamente associado, ao menos através das palavras de Hölderlin, à ideia de testemunho. Na língua os mortais dão o testemunho, mas ele se

associa à criação de um novo presente, a clareira que ilumina o ser e sua história. Por sua vez, a citação de Char busca demonstrar que a linguagem deve sempre apontar para uma novidade, que deve modificar a forma como nos relacionamos com as coisas. Portanto, a linguagem poética tem por característica o perigo, no sentido de que tudo que é decisivo eleva-se para o momento da decisão.

O perigo não se relaciona com o “imprudente”, mas com o abalo que acontece em meio ao ente na saída do habitual para o inabitual, do protetor para o ameaçador. Toda poesia, por fazer a transição da saída da proteção para o ameaçador, é perigosa. A poesia pede que os mortais façam do desconhecido algo misterioso e do ameaçador algo de familiar. Mas não é apenas o perigo que Hölderlin afirma que está em jogo no poético, mas também aquilo que poderia ser interpretado como o oposto: a *inocência*.

Devemos compreender essa palavra de um jeito peculiar no pensamento de Heidegger. Isso porque, de imediato, compreendemos o sentido de inocência muito próximo à infantilidade, bobo, inocuidade, inofensivo etc. O inocente, supostamente, também fala sem que seja levado a sério, um dizer que não é malicioso e que, portanto, deve ser colocado em julgamento se existe alguma responsabilidade no dito. Contudo, Heidegger interpreta essas palavras de uma maneira muito peculiar. A inocência não é uma fala boba, mas deve ser pensada no âmbito da *autenticidade*.

Uma fala que busca, antes de tudo, falar genuinamente, sem estar associada a uma serventia. A fala aqui nasce ou é imposta por uma necessidade da linguagem: “onde a linguagem fala”. Falar inocentemente é falar autenticamente. É a fala que efetivamente possibilita a linguagem essencial. O que Heidegger está propondo ao falar da inocência não são negações das “demandas sociais” ou “políticas”, mas o ponto é que a inocência permite à linguagem aparecer efetivamente naquilo que ela é. Portanto, uma fala inocente permite e condiciona o salto dos elementos políticos, sociais e históricos. Mas a fala poética não pode estar associada a uma “serventia”, isto é, a ideia de que a arte “deveria” investigar e denunciar os problemas sociais deve ser afastada.

É importante pontuar: a poesia pode trazer em seu interior aspectos de “denúncia” e/ou “crítica social”. De maneira efetiva, isto não é um problema em si. O que, a partir de uma interpretação heideggeriana, devemos pontuar como elemento importante é que uma obra não deve visar um fim, isto é, “o artista permanece, face à obra, algo indiferente, quase como uma passagem [*Durchgang*] que se destrói a si mesma no criar [*Schaffen*]” (OOA, p.36). O que é essa indiferença? Nada mais do que a instância em que a linguagem fala genuinamente e autenticamente sem ser conduzida

para um *fim específico*. O autor deve passar indiferente, pois ele deve dar passagem a uma manifestação e necessidade da linguagem que ele carrega a partir do ser. Em outras palavras, o poeta é “servo” do ser, na medida em que através dele se acha a linguagem propícia para a abertura do ser. A destruição a qual Heidegger pontua estar presente na criação da obra dá a tônica de que o poeta não faz algo que “queira”, mas ele é usado pela linguagem para transmitir algo aos mortais. O poeta, nesse sentido, não cria por criar, mas é muito mais fruto de uma latência - que é só sua, e portanto daí reside sua solidão - que lhe invade, que lhe convoca.

Esse mostrar-se da linguagem tem a ver com a saudação dada pelo poeta. Sobre a saudação no poema de Hölderlin Heidegger comenta: “O saudar é um estender-se para o saudado, um tocar em..., que de qualquer modo não toca, um aprender que, contudo, nunca necessita de uma intervenção, porque ele é ao mesmo tempo um deixar livre” (HH, p. 59). A inocência deve ser compreendida diante da saudação que o poeta traz no seu dizer. Ao saudar os mortais rumo ao encontro daquilo que eles são, o poeta fala inocentemente, mas nessa inocência reside a saudação como encontro daquilo que se oculta. Portanto, a fala inocente permite a entrada contida, mas ao mesmo tempo segura, rumo ao ajuntamento da essência.

O poeta não é inocente pelo fato de ser inofensivo; pelo contrário, sua poesia é inocente porque ela traz uma saudação que convoca a linguagem para a plenitude de seu ser e que a deixa livre para sua essência. Tanto a inocência quanto o perigo presente na poesia não podem ser vistos como pólos afastados, mas, para Heidegger, devem ser compreendidos diante da unidade, pois:

“O fundamento do estar-aí humano é a conversa como acontecer próprio e autêntico da língua. A língua originária, porém, é a poesia como fundação do ser. A língua, todavia, é o ‘mais perigoso dos bens’. Portanto, a poesia é a obra mais perigosa e ao mesmo tempo ‘a mais inocente de todas as ocupações’. De fato – só quando pensarmos conjuntamente ambas as determinações, na sua unidade, conceberemos a essência completa da poesia.” (EpH, p. 54)

Essa unidade entre a inocência e perigo permite aos mortais o surgimento do real sentido da linguagem pela primeira vez. A lógica tradicional afirma ser um escândalo esta unidade; contudo, para Heidegger, o ponto fundamental da lógica é a expressão de um sentido. Segundo Thiago Aquino, “a proposição enunciativa é verdadeira quando, por exemplo, afirma uma unidade de ligação entre predicado e sujeito que deixa ver a unidade do tema do discurso, ou seja, o ente em questão”. (2018, p. 89). Para

Heidegger, a “expressão” de uma “lógica” está assentada na relação ontológica de fundo que ela proporciona. Mais importante que “resolver” aparentes contradições é, para Heidegger, penetrá-las a fim de tentar compreender se elas conseguem acessar a estrutura ontológica de um ente. Não importa, no caso da poesia, se poderia “existir” contradição entre a inocência e o perigo. Mais fundamental para Heidegger é a dimensão ontológica da poesia que pode ser descoberta a partir da unidade de ambas. Inocência e perigo permeiam a essência da obra porque suas determinações, segundo Heidegger ao interpretar Hölderlin, são marcas dos modos de ser originário da atividade poética.

Através desta unidade ou dualidade originária compreende-se que a poesia permite que a linguagem surja enquanto determinação ontológica, determinada por uma fala inocente no sentido da autenticidade, assim como por outro lado, devido ao seu perigo, permite a transição do ôntico para o ontológico. Devemos resumir essa interpretação em três pontos principais: I) A linguagem permite aos mortais conversarem entre si e a partir daí fundar uma época histórica; II) Linguagem e poesia estão numa proximidade visceral, pois ambas permitem o surgimento da abertura do ser; III) O perigo e a inocência estão em harmonia na poesia, possibilitando o surgimento da “fala da linguagem”.

A sentença de Hölderlin é: “*desde que somos um colóquio e podemos ouvir um dos outro*” Heidegger recolhe dessas palavras a ideia de que os seres humanos são uma constante conversa (*Gespräch*). Diálogos que ora se iluminam, ora se retraem, permeados e influenciados pelo poder da poesia, pois “nós somos uma conversa – isto quer dizer, ao mesmo tempo e sempre: nós somos uma conversa” (EpH, 2013, p. 49). Onde se constrói essa conversa? Para ocorrer uma conversa faz-se necessário que exista um ato fundador que possibilite à conversa permanecer de pé, que o diálogo assim possa prosseguir para os entes históricos. Benedito Nunes afirma o seguinte sobre essa relação: “Ouvimo-nos uns aos outros ouvindo, a poesia ou vice-versa, porque a linguagem, como imensa rede dialógica em que somos colhidos, é a caixa da ressonância de uma disposição de ânimo.” (2000, p. 114). A ideia de uma caixa de ressonância significa uma conversação que guia os mortais no seu agir diante de épocas históricas distintas.

A palavra *conversa* aqui deve ser compreendida a partir da relação mútua entre o falar, o escutar e o silêncio. A conversa não é a mera reunião de dois sujeitos que discutem e falam sobre algo específico; também não é a expressão de uma subjetividade

que agora fala e de outra que agora escuta. Falar, em Heidegger, possui o sentido de um dizer que já não é o habitual, de uma fala que não é a mesma do mercado público. Falar é entregar fundamento. Falar é enviar aquilo que se constitui de mais originário e fundamental. Marco Antonio Casanova afirma que “o dizer acolhe o envio do seer” (2002, p. 328). Ou seja, o dito numa conversação histórica não é um dito qualquer, mas um dito que oferta a um povo, através da palavra, a história do seer. Por outro lado, com a escuta:

“Ao ser tocado através da linguagem pelo seer em sua retração fundamental e liberado para a participação no horizonte aberto de configuração dos entes, o homem perde o seu caráter de coisa presente por si subsistente e apropria-se de si mesmo como ser-aí.” (CASANOVA, 2002, p. 331).

A linguagem deve ser compreendida a partir da dimensão do dito que envia o ser e a escuta, que possibilita aos homens perceberem-se no meio da clareira. Quem escuta os poetas pode dar “um passo à frente” rumo à habitação do seu próprio ser. Nesse sentido, a escuta é um elemento fundamental para que os mortais possam acolher a fala daqueles que podem entregar a abertura do ser: os poetas e os pensadores. Segundo Heidegger, “o poético é o plenamente comedido, que permanece no laço e na medida. Tudo isto, porém, fala da linguagem, na medida em que ela não é falatório, mas diálogo.” (HH, p. 174). Portanto, a relação entre a escuta e a fala perpassa o ato poético, devendo ser conduzida à essência do diálogo, a qual permite a medida e o “laço”. Laço no sentido do “ajuntamento” do que tende a se espalhar.

A caixa de ressonância pensada por Benedito Nunes remete ao que Heidegger aponta ser o testemunho dos homens através da conversação, a partir das ressonâncias do seer. Ou seja, os poetas e os pensadores “convocam os mortais para o futuro” porque eles escutam o que vem sendo construído em cada época histórica de mundo e assim convidam os humanos para o que já vem sendo preparado ao longo do tempo. Quando a poesia descobre uma determinada época, a história surge. Poder-se-ia perguntar, mas a história não surge com os relatos e a passagem do tempo? Para Heidegger, a história irrompe quando os homens dão o testemunho de si, o qual, por sua vez, é dado de maneira inaugural nas obras, sobretudo na poesia. Benedito Nunes nos ajuda novamente: “Mas a palavra poética não delega a verdade ao *Dasein*. É ao próprio ser, oculto ou revelado através dela, que a verdade pertence. Se o *Dasein* está na verdade, ele o está como aquele que ocupa a abertura na direção da qual se move.” (2000, p.

115). Ou seja, o *Dasein*, enquanto ser que se movimenta buscando e sendo formador de mundo, acessa as possibilidades de abertura que indicam a verdade do seu ser. Essa verdade é exposta como abertura na atualização da disposição de ânimo pertinente ao ato poético. O ato poético, portanto, funda a abertura na qual o *Dasein* alcança a verdade do ser.

Outra sentença orientadora desta fundação dada por Hölderlin é: “*Was bleibet aber, stiften die Dichter*” isto é, “*O que, porém, permanece, fundam-no os poetas*”. A sentença de Hölderlin deixa uma questão em *suspense* nesse conectivo de oposição ligado ao verbo “permanecer”. O poeta funda aquilo que permanece. A oração “*Was bleibet aber*” também pode ser traduzida por “Mas, o que resta”. O resto não é o que sobra ou a parte faltante de um todo. O que resta significa “o que é importante” - é isso que os poetas fundam. Portanto, o modo de ser da poesia, segundo a interpretação de Heidegger da obra de Hölderlin, é a de que tudo que é fundamental e substancial a um período histórico é fundado pelos poetas. O *resto* aqui é o *rasgo* que demarca a diferença ontológica entre o ente e o ser. Nesse sentido, a poesia é ela mesma essencial abertura da história, porque “Quando segura o que fica, quando retém o que permanece, a palavra é poética” (NUNES, 2000, p. 115).

Nesta seção, a partir das orientações de Hölderlin, buscamos compreender a essência da poesia no pensamento de Heidegger. Vimos que a poesia atualiza a palavra através do perigo e da inocência. Nesta relação os mortais podem estabelecer um diálogo entre si. Este diálogo é fundador da história. Contudo, para compreender o conceito de história no pensamento de Heidegger, devemos nos atentar para sua interpretação de *festa e feriado* na poesia de Hölderlin.

### 3.2 A FESTA COMO ACONTECIMENTO DA HISTÓRIA

O conceito de festa desempenha papel fundamental na interpretação de Heidegger sobre a poesia de Hölderlin, sobretudo porque é a partir da festa que a história surge. Mas como compreender a história? Diz Heidegger em ST: “A meta é encontrar o lugar em que se deve inserir a questão originária sobre a essência da história. Esse lugar determina-se através do que é, originariamente, histórico” (2015, p. 469).

A ciência histórica visa demarcar relatos como ferramenta de análise, ou seja, a “soma” das histórias relatadas dariam conta de explicar a história de um povo. Contudo,

Heidegger acredita que a história não é apenas os relatos no tempo, mas a proveniência da fundamentação de uma época: “História não significa apenas o passado no sentido do que ‘passou’, mas também a sua proveniência. O que tem história encontra-se inserido num devir” (ST, p. 470). A proveniência remete ao fato de como a história sempre significa, para Heidegger, mesmo o de ST, o modo como nós somos impelidos por “acontecimentos” que marcam nossa época de mundo.

Talvez encontrássemos mais subsídios para pensar na história do Brasil, a partir dessa leitura de Heidegger, nos poemas de Jorge de Lima da obra *Invenção de Orfeu*, nas obras de Caetano Veloso, Jorge Ben Jor e Luiz Gonzaga, ou no cinema de Glauber Rocha, do que nos relatos sobre a independência do Brasil ou a proclamação da república. É nesse direcionamento que a história precisa ser “produzida”, no sentido de que precisa ser aberta como acontecimento e não necessariamente como a construção de relatos. Em ST Heidegger aponta que “a *presença* só pode, portanto, sofrer golpes do destino porque, no fundo de seu ser, ela é destino, entendido nesse sentido” (ST, p.476). Aqui é pontuado o relacionamento fundamental da história com a noção de *destino*. Alguns anos depois, Heidegger encontrará esse “lugar histórico” na poesia de Hölderlin, especificamente nos *atos de festa* que emanam de seus textos.

A festa é pensada a partir da comunhão do encontro entre os homens e os deuses. É justo aí que a história dos homens aparece. O lugar do festejo é fundamental porque prepara o encontro dos homens com a divindade, em sua recíproca diferença, mas na contígua unidade. Numa passagem esclarecedora sobre o modo como Heidegger pensa a poesia de Hölderlin, e mais especificamente como a festa exerce papel central em seus poemas, o próprio autor pontua:

“A festa é pensada por Hölderlin como a essência da história. Ele não expressa isso desta forma. Mas seu poeitar emerge de tal pensar. O acontecimento apropriador é o festivo da festa. Não tomamos o festivo como consequência da festa, mas como seu fundamento. O festivo, que fundamenta a festa, é o sagrado. E, de maneira correspondente: o sagrado em sua essência histórica é o festivo” (HH, p. 88)

Em outras palavras, a festa é ela mesma fundamento da história, pois ela é a localidade em que o acontecimento apropriador (*Ereignis*<sup>22</sup>) desloca os homens para a sacralidade do festivo. O sagrado só pode ser sagrado porque marca o encontro, latente e previsto, entre a divindade e o humano. O poeta, portanto, mediará essa interação

---

<sup>22</sup> Veremos mais detalhadamente a noção de Acontecimento apropriador na próxima seção.

entre deuses e homens. Na festa há a possibilidade de retorno dos deuses que se retiraram depois da Grécia ou o “encontro” com deuses novos. Heidegger interpreta o canto que convoca a experiência grega na poesia de Hölderlin. Esse convocar do grego não é “imitar”, mas sim trazer a experiência em busca de um porvir. Quando, por nossa época histórica atual, essa experiência puder ser consumada, significa que estaremos em “festa”. Portanto, o lugar sagrado remete ao destino aberto, que significa preparar os homens para um novo início. Em PP, Heidegger aponta: “Os deuses, que ‘outrora existiram’, apenas ‘regressam’ ‘no tempo certo’, nomeadamente, quando se tiver dado, com os homens, uma viragem no lugar certo do modo certo.” (PP, p. 310). A virada remete à transição que a saudação poética transmite. O retorno dos deuses representa o começo de uma nova era histórica.

Heidegger preocupa-se com a ideia de que os deuses retornem, porque só assim poderá se consumir e criar um novo início histórico, mas em comunhão com a origem, com o primeiro início. Walter Biemel, sobre Heidegger, interpreta o seguinte:

“Podemos dizer que todo o caminho de pensamento de Heidegger consiste num questionamento do começo. Este começo não deve ser simplesmente compreendido como o que precede no tempo. Muitas coisas podem preceder o presente sem serem capazes de reclamar para si o fato de serem um começo. Para Heidegger, um começo significa uma origem” (1996, p. 5-6)

Retornar à origem significa abrir as portas para o futuro, tendo como elo umbilical aquilo que se abriu no início. A preocupação de Heidegger, como pondera Biemel, é a de que entrar na essência de si é compreender a origem que permite algo ser o que é. Se origem significa “algo ser o que é a partir do que se é”, portanto, é na relação com a origem, com o começo, que os mortais podem assumir a instância de seu destino. Dessa forma, a festa é o fundamento da história, justo porque é nesse momento que se interrompe o trabalho e as ações diárias, rumando para a tentativa de encontro consigo mesmo, pois “o festejar como um parar com o trabalho já é justamente manter-se junto a si” (HH, p. 74). Manter junto a si seria manter a essência do que se é a partir da unidade temporal e histórica.

Talvez seja importante ser ressaltada a apocalíptica entrevista de Heidegger para a revista *Spiegel*: “Nur noch ein Gott kann uns retten<sup>23</sup>”. O retorno dos deuses não

---

<sup>23</sup> Frase dita numa entrevista à Revista Spiegel em 1966, mas apenas publicada em 1976. Significa “Apenas um Deus poderá nos salvar”. A entrevista foi publicada em 1976 a pedido do filósofo, pois, o



é apenas uma “metáfora” do filósofo, mas indica justamente o espaço em que os homens podem ganhar referência do horizonte de sentido de sua época histórica, a qual se perde diante do ocultamento do mundo. A era à qual estamos submetidos é a do avanço da técnica e do cálculo. O retorno dos deuses ou a afirmação, “Só um Deus poderá nos salvar”, representam a possibilidade de um novo início histórico em que os mortais assumirão sua essência e destino, pois como bem diz Holderlin: “Então celebram a boda homens e deuses/celebram todos os viventes/e equilibrado/ numa pausa está o destino” (EpH, p.20).

Destino não é visto como uma situação mecânica ou determinista, mas são envios que atingem os entes em sua totalidade histórica. Não à toa, em HH o pensador utiliza a situação dos denominados *envios destinamentais*, que são constitutivos da criação e produção da história, pois:

“O elemento destinamental é de saída aquilo que cabe no sentido da preservação do pertencimento à essência. O destinamental é, então, propriamente o que é pertinente ele mesmo. Mas o pertinente não como uma prescrição em algum lugar anotada, que esperaria apenas que se a seguisse ou não seguisse. O pertinente como o destinamental é aquilo que dispõe do que cabe e o junta de tal modo que tudo aquilo que na essência deve permanecer precisa se juntar a essa junção livre” (HH, p. 100)

É importante pontuar que o destino é “evitável<sup>24</sup>”. Isto significa que o poeta ou o pensador convoca os mortais para entrarem no aberto do ser, mas estes mesmos mortais podem se desviar dessa abertura instaurada. É um envio destinamental porque se constitui como envio, mas não necessariamente uma “ida” ao enviado. Mas, porque “enviar-se para o cerne do destinamental significa se lançar em curso na direção da própria essência e ao encontro desse espaço essencial” (EpH, p.100). Ir para junto da essência é o mais complicado a se fazer.

O poeta abre a história quando funda o ser pela palavra, sendo assim necessário que um povo a desvele. Entretanto, por vezes, o poeta fica em silêncio cantando para si próprio. Nesse sentido, para Heidegger, a poesia de Hölderlin é um “santuário sem templo”, uma vez que necessita ser experimentada pelos entes vindouros. Em outras

---

mesmo concedeu a entrevista com condição de ser publicada postumamente. Ver em: [http://almanaque.folha.uol.com.br/entrevista\\_filosofia\\_heidegger.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/entrevista_filosofia_heidegger.htm)

<sup>24</sup> Heidegger não utiliza o destino de maneira determinista, ou seja, algo que inevitavelmente ocorrerá. Mas, muito mais como uma tarefa histórica a ser realizada, podendo o povo “entrar” no destino ou não. Ou seja, o destino pode ser desviado.

palavras, é necessário que as pessoas não apenas escutem o poema de Hölderlin, mas que auscultem, em sentido estrito, porque para Heidegger:

“Não é apenas o criar da obra que é poético mas também o resguardar da obra é igualmente poético, ainda que à sua maneira; pois uma obra só é efectivamente enquanto obra quando nos retiramos a nós mesmos da nossa habitualidade e nos inserimos naquilo que se torna originariamente patente pela obra, para, assim, determos [*zum Stehen bringen*] o nosso estar-a-ser na verdade do ente. (OOA, p. 80)

O resguardo da obra é um modo proveniente da essência da obra. Uma obra só está “completa” quando “encontra” os entes que a desvelam. Esse encontro relaciona-se com a atitude de um povo histórico em rumar acolhendo o ameaçador que se desdobra no acontecer da obra. O momento de retirada do habitual para a consagração da obra representa a festa. Na interpretação de Heidegger dos poemas de Hölderlin, o envio destinamental surge no momento da festa. A preparação para o encontro de deuses e homens faz a história acontecer. Diante desse contexto, Heidegger acredita que o festivo da festa, que permeia o encontro dos homens com os deuses, acontece nos dias de *feriado*, que é o dia que antecede a festa e, portanto, a preparação para a própria festa. Diz o filósofo:

“Dias de feriado são os dias que antecedem a festa, as primícias do mais elevado equilíbrio. Dias de feriado são as vigílias noturnas para o destino. Por algum tempo o destino é equilibrado. De outro modo e na maior parte do tempo, ele também se acha desequilibrado: homens e deuses e aqueles que preparam e interpretam o envio e o elemento conveniente de seu vir-ao-encontro um do outro. [...] Por isso, nós estamos tentados a dizer: por algum tempo, *apenas*, o destino fica equilibrado.” (HH, p. 103-104)

A preparação é a convocação para a festa. Mas mesmo a preparação deve ser produzida para indicar o feriado, o espaço justo do equilíbrio, onde permite a entrada dos deuses e mortais para sua unidade. O equilíbrio entre mortais e deuses é criado devido ao dia de feriado que antecede a entrada no festivo, pois “dias de feriado surgem e nunca são o que são porque se dança e se brinca. Ao contrário, onde um autêntico festar se oferece e esse festejar transforma o dia em feriado” (HH, p. 77).

É no feriado que se permite a entrada no festivo, que constitui a essência do brincar, do dançar. Essa preparação rumo ao equilíbrio do destinamental é ofertada pelo poeta, justo quem prepara o retorno dos deuses e a entrada dos mortais no festivo. A figura do poeta, nesse sentido, é imprescindível para que a festividade dos deuses e dos

mortais possa ocorrer. O poeta não é tanto um mortal nem tanto um deus, mas é quem escuta o apelo dos mortais para a preparação da chegada dos deuses. É também quem escuta o “apelo” dos deuses para a consagração do festivo. Diz Hölderlin: “Muitos ajudam o céu. E o poeta os vê. É bom tomar apoio Junto aos outros. Pois ninguém suporta a vida sozinho” (HH, p.176). Ou seja, o poeta condiciona o equilíbrio porque escuta a súplica dos dois lados. Conforme assevera Heidegger, “o próprio poeta se encontra entre estes - os deuses - e aqueles - o povo. Ele é um excluído - um lançado para fora, para aquele *intervalo* entre deuses e homens” (EpH, p. 58). É diante desse intervalo que o homem pode ganhar referência de seu sentido histórico. Marco Aurélio Werle chama atenção para a posição de semideus dada ao poeta, diz o intérprete:

“Esse conflito, na medida em que se instala no ser do semideus (o poeta), também acompanha seu discurso. Pela determinação do ser do semideus, determina-se sua tarefa. Esta, como já se notou, consiste em mediar os extremos, para que possam ser determinados os vários setores da existência humana. O poeta é aquele que “abala” o homem em seu cotidiano, fazendo que este se digne a prestar atenção ao imperar do ser” (2005, p. 77)

O “conflito” ressaltado é a posição distinta entre os deuses e os mortais nessa dualidade e diferença que os acompanha. Os mortais são aqueles que elevam seus olhos para o céu; os deuses, por sua vez, olham para o chão. Esta imagem demonstra a diferença entre deuses e mortais. O poeta é aquele que sabe mediar o conflito entre o divino e o mortal, como se assumisse a posição de “semideus”, já que é a mediação entre os opostos. Sendo assim, o poeta “trata-se de captar o próprio devir do semideus desde o cerne da origem se originando” (WERLE, 2005, p. 78). O abalo remete à posição privilegiada do poeta, pois escuta dos deuses que ninguém pode “viver sozinho” e dos mortais que a ausência da divindade lhes deixa sem referência histórica. Daí reside a solidão da poesia de Hölderlin, que nem é deus nem é homem. O poeta, desse modo, é aquele que torna o seu fardo uma herança, partilhando a ausência da retirada dos deuses sem deixar de nos convocar para entrar nesta ausência.

O enlaçamento e o ajuntamento dado pelo poeta permite a aparição da história. O feriado, portanto, é a preparação para o grande encontro da festa. Não cabe apenas ao poeta a preparação para a festa, mas também ao pensador. Pensador e poeta estão em comunhão na medida em que preparam, a partir da linguagem, a clareira do ser. Nesse sentido, retornamos às palavras de Benedito Nunes: “A poesia se concretiza, num *Stimmung*, as possibilidades de abertura da abertura” (2000, p. 111). Mais fundamental

que o modo como um poema ou pensamento está “disposto” no papel será como ele possibilita a instauração da clareira do ser fundando a história, uma vez que ele prepara sua consumação:

“A celebração enviada pelo sagrado, e só por ele, permanece a origem da história. Assim como cordilheira [*Gebirg*] é a reunião das montanhas [*Berge*], a história [*Geschichte*] é a reunião dos acontecimentos [*das Geschicht*], o traço básico, originariamente unificador e determinante dos envios do destino. Se, porém, a celebração é a origem essencial da história de uma humanidade, e se o poeta foi gerado nesta celebração, então o poeta se torna o fundador da história de uma humanidade. Ele prepara o “poético” sobre cujo solo a humanidade histórica habitará” (EpH, p. 121-122).

Faz sentido retornar a sentença orientadora de Hölderlin: "poeticamente o homem habita a terra". Isso acontece quando o poeta funda a história, aí surge o festejo. O poeta, nesse sentido, instala o “porvir” do *Dasein* na medida em que indica aos homens não apenas escutarem um poema, mas fazer de sua vida poética. Sendo assim, a história é fundada pelos poetas porque eles permitem a instauração no destino que a humanidade habitará.

Nesta seção buscamos articular como a poesia possibilita a fundação da história. A história, como foi vista, surge a partir do festejo. Na próxima seção buscaremos articular a história a partir da interpretação do tempo em Heidegger.

### **3.3 A POESIA COMO ACONTECIMENTO APROPRIADOR (EREIGNIS<sup>25</sup>) A PARTIR DE UMA NOÇÃO TEMPORAL**

Na seção anterior vimos como a historicidade se constrói a partir do conceito de festa, a qual, por sua vez, surge depois do dia do feriado. Já aqui devemos investigar como essa historicidade possibilita a apropriação de um tempo autêntico, como a história dá-se no tempo. Esses questionamentos sobre a temporalidade acontecem com o intuito de compreender como a palavra poética pode ser clareira de um tempo histórico, pois “História é o acontecer específico da presença existente que se dá no tempo” (ST, p. 471).

---

<sup>25</sup> O termo é tanto traduzido por Acontecimento Apropriador quanto por Acontecimento Apropriativo. Marcia Sá Shuback utiliza o primeiro termo. Casanova, em algumas traduções antigas – Por exemplo, o texto de Gadamer *Heidegger em Retrospectiva*, além de seu texto de 2002 denominado *A linguagem do acontecimento apropriativo* - utilizava o segundo termo. Contudo, nas últimas traduções optou-se por utilizar o primeiro. Ele pontuou em um de seus cursos: “Prefiro o primeiro termo porque demonstra o caráter verbal do acontecimento”.

Em ST, Heidegger já havia pontuado o horizonte da abertura do ser a partir da temporalidade. Diz o autor: “Mantendo-se esse nexos, deve-se mostrar que o tempo é o de onde a presença em geral compreende e interpreta implicitamente o ser” (ST, p. 55). Mas nessa obra a ideia é sobretudo compreender as aberturas existenciais advindas das movimentações do *Dasein*. Já na fase tardia do pensamento, Heidegger interessa-se por acontecimentos que “alinhem” a possibilidade de os homens perceberem a abertura de suas épocas de mundo. Diante desse contexto, a conferência de *Tempo e Ser*, proferida em Freiburg no ano de 1962, permite pensar a temporalidade alinhada à poesia. A sua importância se dá sobretudo porque nela o horizonte temporal é colocado em questão a partir da noção de *Ereignis*.

Nesse sentido, é intrigante que Heidegger finalize a publicação de ST antes de uma seção denominada “*tempo e ser*” – nome da conferência que iremos analisar. Para Ernildo Stein, “o autor não estava naquela época preparado para uma suficiente elaboração do termo nomeado no título Tempo e Ser. O conteúdo da conferência não encontra mais ligação com o texto Ser e Tempo. É claro que a questão guia permanece” (1999, p. 455).

A partir das palavras de Stein e do desenvolvimento do pensamento de Heidegger poderemos compreender que a possibilidade de pensar o tempo alinhado ao ser foi proporcionada pela inclusão da noção de *Ereignis* como determinante para produção de acontecimentos que entregam o fundamento de uma época existencial. Entretanto, antes coloquemos o debate sobre o tempo.

O tempo passa modificando as coisas. O tempo está no passado, presente e futuro. A dificuldade de compreensão do tempo associa-se à separação do tempo, representada pelo relógio. Sabemos que às 19h teremos de assistir a aula do professor, também que no dia de amanhã, às 6h da manhã, devemos estar de pé para poder ir ao trabalho, só retornando para casa a partir das 20h. Existe uma orientação indicativa eficaz na nossa localização temporal que, inclusive, enraíza a condução de nossa vida.

A fatal situação que os relógios impõem significa que nossa orientação com a temporalidade é a de um distanciamento enorme entre as questões que envolvem o passado, o presente e o futuro. Nessa perspectiva, o passado e o futuro são anulados na pretensa praticidade de indicar o agora. O presente logo se dilui para ser passado, e o passado perde a importância, pois o que importa é tão somente o “agora”. Do futuro, por sua vez, nada se pode falar. Diante dessa relação com a temporalidade dividida, o *agora mesmo* passa a ser determinante para compreender a temporalidade. Se o passado ficou

e o futuro está distante, a nossa ação deve ser tão somente pensada diante do que acontece agora. Heidegger chama atenção para o fato de que o passado, nessa interpretação, é o “não mais” e o futuro é o “ainda não” (TS, p.460).

O tempo divide-se em instâncias que podem ou não se articular, dificultando a possibilidade da compreensão de uma unidade temporal. O passado e o futuro ecoam como eventos ou fatos distantes, que “não mais nos tocam” ou que “ainda não aconteceram”. Ao fatal distanciamento e partilha entre as noções de passado, presente e futuro, Heidegger busca combater essa perspectiva, pois “entende-se o tempo conhecido como sucessão na sequência de agoras, quando se mede e calcula o tempo” (TS, p. 461). A técnica advém da necessidade de “capturar” o instante. O modo de calcular o tempo não é equivocado, mas incompleto.

O que interessa à Heidegger é a possibilidade de compreender a estrutura temporal com possíveis articulações entre o porvir, o passado e o presente. A ideia por trás é a de que tais determinações temporais não devem se “suceder” como a passagem de um agora para o outro, mas estarem inseridas numa estrutura que lhes possibilite uma unidade de sentido. O leitor atento perguntará: mas, então, não existiriam diferenças entre acontecimentos passados e futuros? Viveríamos, assim, presos sempre a uma mesma época?

As nossas vivências epocais são distintas umas das outras. Ninguém poderá negar que a nossa realidade atual é diferente da que os gregos passaram nos confins do nascimento da filosofia, nem tampouco negar que, por exemplo, a situação do Brasil se impõe diferente da que aconteceu na época da escravidão. Contudo, Heidegger não quer perder esse vínculo do passado que ainda nos convida a agir. A ideia é combater a história de que o passado ficou para trás. Numa certa dimensão prática, obviamente o passado está “atrás”, mas ele ainda nos olha, ainda nos chama.

Se formos fazer uma leitura, por exemplo, da história do Brasil através do conceito de história e temporalidade em Heidegger, devemos supor que o caminho a ser percorrido nessa possível investigação seja analisar o horizonte de sentido aberto. Desde a invasão portuguesa ao Brasil, a dizimação dos povos originários, as sequelas da escravidão, etc. Tanto a poesia de Jorge de Lima quanto os discos *Transa* de Caetano Veloso, *Força Bruta* de Jorge Ben Jor, *Olha pro Céu* de Luiz Gonzaga ou mesmo o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, representam acontecimentos para pensar a temporalidade e história do Brasil.

No fundo, a ideia é a de que não deve haver espaços para discursos negacionistas da história, mas compreender o papel histórico em que estamos inseridos a partir de nossa dinâmica na temporalidade. Ainda há ressonâncias históricas da escravidão no Brasil e, portanto, ainda se coloca como uma tarefa a nós, brasileiros, ocuparmo-nos dessa questão tanto no presente como no porvir<sup>26</sup>.

O passado não pode ser pensado sem futuro, que tampouco poderá ser desenrolado sem uma articulação com o passado. Mais que isso: o presente é a instância unitária em que passado e futuro se desenrolam como diferentes, quase como se fossem os mesmos. São diferentes porque o passado impele ao futuro, o que foi aberto lá atrás ainda ressoa como um canto sutil convidando o futuro a acontecer, recebendo essa palavra ecoada ao longo dos tempos, tornando possível o alinhamento de um novo presente.

A relação de Heidegger com Hölderlin traz consigo uma possível demonstração da unidade temporal. Heidegger diz que os deuses retiraram-se de cena na Grécia antiga, o Deus cristão também, já que “está morto”; assim, vivemos numa era do mundo sem nenhuma divindade para chamarmos de nossa. O passado que inicia com os gregos ainda representa para nós, segundo Heidegger, o nosso destino. Precisamos assumir esse destino. O filósofo denomina o tempo sem referência de deuses de “meia-noite do pensamento”, pois estamos num completo “abismo”, sem, no entanto, ter consciência desse abismo. Dessa forma, Heidegger assevera:

“Com o surgimento e o sacrifício mortal de Cristo teve início, segundo a experiência histórica de Hölderlin, o fim do dia dos deuses. A tarde vai avançando. Desde que a ‘trindade’, Hércules, Dionísio e Cristo, deixou o mundo, a tarde do tempo do mundo foi-se aproximando da noite. A noite do mundo estende a sua escuridão. Esta era do mundo caracteriza-se pela ausência de Deus, pela ‘falta de Deus’. A falta de Deus que Hölderlin experiencia não nega, no entanto, o persistir de uma relação com o Deus cristão, quer individualmente quer na Igreja, nem despreza essa mesma relação. A falta de Deus significa que já não existe um Deus que reúne em si, visível e univocamente, as pessoas e as coisas e que, com base nessa reunião, articule a história do mundo e a estância humana nessa história.” (PP, p. 309)

---

<sup>26</sup> Seria interessante um possível estudo vinculado à abertura de uma época histórica a partir do povo brasileiro. (Não apenas brasileiro, mas povos que estão fora da Europa). Se para Heidegger não há como compreender o destino histórico do povo alemão sem passar pela experiência originária grega, não podemos aqui, devido nossa posição geográfica e histórica, concordar com esse retorno aos gregos, sobretudo nós, latinos, africanos e todos os povos que foram colonizados pelos europeus. Mas, a tarefa pode ser posta: como articular a abertura de uma época histórica nos moldes que Heidegger pensa, imaginando um povo como o brasileiro? Talvez como uma tarefa deveríamos olhar para a música brasileira, mas, deixemos para outro momento...

O ponto fundamental que Hölderlin exerce na história do seer para Heidegger é a posição de “intervalo” entre gregos e povos vindouros, trazendo o passado e convocando ao futuro. O poeta indica o futuro ao aguardar a chegada dos deuses. O tempo histórico é outro, portanto as vias de referência e de sentido também são outras. Por isso é importante para Heidegger compreender como Hölderlin é o poeta da “transição”, o qual “não visa aqui ao meramente passageiro, mas ao passar para o outro lado. Passar para o outro lado não é um mero prosseguir, mas levar uma saudação daqui para lá.” (HH, p. 108). A essência da transição é a saudação de um lado para o outro. Saudar quer dizer chamar algo para o outro lado. Isso não significa apenas estar em transição, mas pensar em transição. Trata-se de um modo de extensão do início, um aceno entre o que se abriu e a tarefa do porvir de abrir um novo início.

É importante destacar a seção I desta dissertação, onde André Duarte (2008) nos mostrou que as obras possibilitam a criação de um novo presente. Nesse contexto, a irrupção de um novo presente não desassocia-se do passado, mas está em comunhão com ele. Segundo André Duarte: “o início é um salto (*Sprung*) que, ao romper a mediação com o imediatamente anterior, nem por isso perde o contato com a origem (*Ursprung*) que o preparou longamente.” (2008, p. 9). Portanto, o surgimento de um novo porvir liga-se diretamente à preparação desenvolvida ao longo dos tempos.

A temporalidade é compreendida diante do “dar-se tempo”. O dar-se porta uma neutralidade. Diz o autor: “De que maneira podemos penetrar naquilo que, no mencionado dizer ‘dá-Se ser’, ‘dá-Se tempo’ é expresso como ‘Se’? Simplesmente pensando o “Se” a partir do dar que dele faz parte: o dar como destino” (TS, p. 465). Dar-se tempo é necessário para a produção de acontecimentos que conectam e entregam a unidade do tempo. Prossigamos nesse raciocínio de Heidegger:

“Espaço de tempo designa agora o aberto, que se ilumina no recíproco alcançar-se de futuro, passado e presente. Somente este aberto e apenas este delimita a possível expansão para o espaço que nos é vulgarmente conhecido. O iluminador alcançar-se recíproco de futuro, passado e presente é, ele mesmo, pré-espacial; só por isso pode delimitar espaço, isto é, dar.” (TS, p. 462-463)

O alcançar recíproco do qual Heidegger fala é a possibilidade do tempo ser compreendido na sua unidade. O tempo, no alcançar recíproco do aberto, permite que o passado articule-se com o futuro, convidando-nos a “agir” no presente. Quando falamos do *alcançar iluminador*, podemos associar ao que falamos aqui sobre a obra de arte: a



poesia de maneira inaugural possibilita a clareira do ser. Segundo Heidegger, o tempo não é tridimensional, mas quadridimensional. Diz o filósofo: “O que, porém, chamamos de quarta dimensão é, de acordo com a realidade, a primeira, isto é, o alcançar a que tudo determina” (TS, p. 463).

A quarta dimensão do tempo representa a situação “pré-espacial” que determina a articulação de todas as outras, a saber, a clareira do ser. Essa quarta dimensão ocorre diante de acontecimentos que se dão no tempo, seja através da palavra do pensador ou da fundação do ser pela palavra do tempo. Há um poema do Char que exemplifica essa circunstância da quarta dimensão. O poeta canta: “Vós que aqui não sois mais do que uma pá levantada pelo tempo” (2000, p. 393). Devemos refletir detalhadamente essas palavras em articulação com o pensamento de Heidegger.

O poema se dirige a algo que se mantém anônimo. Mas a palavra infere que esse algo é uma “pá levantada pelo tempo”. Este mesmo anônimo é levantado pelo tempo, isto é, o tempo é modelador do acontecimento, cabendo a ele levantar ou não. Será o próprio tempo que permitirá a apropriação de algo. Sim, ele nos levanta. Entretanto, Char traz uma radicalidade no seu poema. “Vós que não sois mais do que uma pá levantada pelo tempo”. Ou seja, qualquer possibilidade de compreensão e abertura está reduzida à ação do tempo.

Devemos interrogar também porque Char conduz esse anônimo à imagem de uma “pá”, a qual é um utensílio. O anônimo, que obviamente pode ser interpretado como o homem, “é utensílio” do tempo. Não que os homens “sirvam” para uma “finalidade”, mas a ideia é que o tempo histórico permite que os homens percebam-se diante de sua época. O tempo “usa” os mortais e permite a clareira do ser.

Por isso é importante compreender o “aqui” presente no poema. O “aqui” é justamente a condição pré-espacial onde os mortais são levantados pelo tempo. Não é puramente um “Vós que são levantados pelo tempo”, mas “Vós que *aqui* são levantados pelo tempo”. O aqui demarca o lugar de acontecimento para que a “pá possa ser levantada”. O acontecimento, portanto, tem lugar substancial no levantar-se do tempo, pois liga-se ao que Heidegger denominou como “alcançar iluminador”, isto é, a recíproca relação entre passado, presente e futuro.

As palavras de Char indicam um caminho apropriado para pensar a noção de *Ereignis* em Heidegger, tendo em vista que percebemos no poema a noção de acontecimento, a qual é determinante para a compreensão temporal. Associamos essa noção à ideia heideggeriana do “acontecimento apropriador”, através do qual os seres

humanos percebem-se no aberto do ser. *Ereignis* é uma palavra difícil de ser traduzida.

Marcia Sá Shuback aponta essa dificuldade da seguinte maneira:

“A palavra alemã *Ereignis*, acontecimento apropriador, é uma palavra bastante corriqueira no alemão e significa comumente acontecimento, evento. A palavra é composta de *er* = prefixo de intensificação e *eigen* = próprio. O verbo *ereignen* significa tornar próprio, apropriar. A palavra *Ereignis* está associada, em sua etimologia, à antiga palavra *Eraugen*, *Eraugnis*, termo usado por exemplo por Herder, que se compõe de *er* = o mesmo prefixo de intensificação e *augen*, verbo formado a partir de *Auge*, que significa olho, olhar. (2003, p. 209)

Conforme mostrou Shuback, ao mesmo tempo em que *Ereignis* significa “tornar próprio” pode também ser associado ao “olhar”. Ambos permitem a entrada no acontecimento apropriador, que é prévio. Prévio não significa meramente o que vem antes, mas sim o que determina aquilo que procede. Heidegger evita pensar no acontecimento a partir de “causas” e “consequências”. A interpretação de “causa e efeito” tem, como demonstrou Heidegger na discussão sobre a obra de arte, relação com o pensamento metafísico que apoia-se na ideia de que “Deus criou tudo” e que, portanto, tudo deveria ter uma causa.

*Ereignis* não pode ser pensado diante das “causas” que o levaram a surgir. Pelo contrário, será a partir da *Ereignis* que tudo ao redor passa a ganhar fundamentação e sentido, pois “tornar próprio trazendo cada um, apropriar, é mais propiciador do que qualquer efetivar, fazer e fundamentar. O que se apropria é o acontecimento apropriador ele mesmo – e nada além disso” (CL, p. 207). Adiante Heidegger complementa: “o acontecimento apropriador reúne a rasgadura da saga do dizer, desdobrando-a na articulação de um mostrar” (CL, p. 207). Isto é, o acontecimento apropriador é o espaço do “curto momento” que determina o adentramento na essência do ser. Mais que isso: ele “mostra” a partir do dizer. Falar é mostrar, mas no sentido de estabelecer sentido inauguralmente.

Talvez seja importante, para pensarmos o *Ereignis*, compreender a interpretação que Heidegger teve de textos religiosos, sobretudo com Kierkegaard. Marco Casanova compreende da seguinte maneira esta interpretação heideggeriana:

“Heidegger articula-se aqui antes com a concepção do plano religioso no pensamento de Kierkegaard, um plano no qual eu entrego minha existência singular a Deus e ele me devolve em seguida essa existência mesma, mas agora transformada. A diferença fica por conta da supressão da figura de Deus no acontecimento apropriativo.” (2009, p. 178)

A diferença que Casanova demarca é a de que, para Kierkegaard, o acontecimento estava invariavelmente relacionado à figura de Deus, ou seja, essa relação permitiria ao ser humano ter dimensão da angústia a qual estava submetido ocultamente. Por sua vez, Heidegger compreende o acontecimento apropriador diante da possibilidade de desencobrimento do ser a partir da clareira que faz o ser humano se apropriar de si. Não é tanto o Deus de Kierkegaard que “permitiria” a clareira, mas é justo ela, sendo a relação com um deus ou com os deuses, que permite a entrada do sagrado. Diante desse contexto, talvez seja importante pontuar a interpretação de Irene, quando diz:

“fazer-se obra da verdade no mundo e existência humanos passa a ser entendido tanto na perspectiva (humana, mesmo se não antropológica) do aparecer articulado do sentido, mas sobretudo na sua dimensão temporal do acontecimento inaugurador (*Ereignis*) de história”. (2019, p. 36)

Não é tanto ver a relação existencial como elo fundamental para a compreensão do *Ereignis*, mas justamente o tempo como ponto articulador de sentido para um povo histórico.

Essa seção buscou compreender a temporalidade e o *Ereignis* no pensamento de Heidegger. No próximo capítulo iremos iniciar o mapeamento da poesia de Char, a fim de relacioná-la ao pensamento de Heidegger.

## CAPÍTULO 4

### 4.1 A POESIA DE CHAR

Antes de iniciar o processo de análise dos poemas de René Char<sup>27</sup>, é importante frisar que a maior parte dos poemas que serão colocados em análise está presente na coletânea *O nu perdido e outros poemas* (1995). Boa parte dos poemas dessa coletânea relacionam-se com temáticas que acreditamos serem pertinentes na conversa com Heidegger, tais como o aberto da fala poética, a relação da poesia com a noção de clareira, a necessidade de superar a era histórica marcada pelo cálculo da vida. Entretanto, quando necessário trataremos poemas do livro *Furor e Mistério* (2000).

---

<sup>27</sup> Boa parte dos poemas de Char aparentam com “aforismos”. O leitor, portanto, pode sentir alguma estranheza com os poemas.

A professora e pesquisadora Margarida Vale de Gato, que também é tradutora de Char em Portugal, assinala que "o poeta nos pede para interrompermos qualquer tentativa de diálogo com a poesia. Devemos deixar-nos tão somente ir atrás dela, mergulhar na sua escuridão" (2000, p. 15). Ou seja, a interpretação da tradutora nos indica a necessidade de que, em vez de levar o poema para alguma interpretação antecipadora, é necessário ser conduzido por ele a fim de compreender onde ele deságua. Seguir a poesia significa ir atrás do sentido aberto pelo poema. Outrora disse Octávio Paz que "cada poema é único. Portanto, a leitura de um único poema nos revelará com mais certeza que qualquer pesquisa histórica ou filológica o que é a poesia." (2012, p. 32). Isto significa que embora os elementos sociais e históricos<sup>28</sup> possam nos ajudar na interpretação de um poema, eles apenas orbitam a fronteira dos "porquês". Para que possamos alcançar o núcleo central que emerge da poesia, devemos ter o trato nu com o poema.

Iniciaremos nossa exposição sobre a palavra poética de René Char com uma afirmação que parecerá uma simples constatação: sua poesia indica o aberto. Basta que o leitor tenha em mãos sua poesia e logo perceberá como o aberto se instaura e surge nos seus escritos com uma indicação de sentido distinta da anterior. Pensamos no trecho em que o poeta canta: "Adotados pelo aberto, polidos até o invisível, éramos uma vitória que jamais teria fim." (*O nu perdido*, p. 49); ou mesmo quando o poeta assevera: "A fumaça que nos levava era irmã do pau que intriga a pedra e da nuvem que abre o céu"<sup>29</sup> (*O nu perdido*, p. 101). Estes trechos, cada qual a seu modo, indicam o aberto. No entanto, enquanto a primeira condiciona a abertura para a sentença que nos encaminha à "vitória", a segunda nos conduz lentamente, através da pedra e da fumaça, à abertura do céu. Segundo Dravet e Castro<sup>30</sup>, "ao interrogarmos a poesia de René Char, dois elementos nos apresentam como forças fundamentais para a compreensão de sua obra. São eles o Aberto e a Transparência" (2008, p. 1). O aberto, segundo os autores, representa ou dá a instância da "base conceitual e filosófica de toda a obra poética de

---

<sup>28</sup> Podemos estender esse raciocínio também para os estilos poéticos. Quando falamos que tal poeta fez parte do "surrealismo" ou "expressionismo" não chegamos nunca ao cerne central de seu poema. Obviamente, há fronteiras entre o ato poético de um poeta e outro, não queremos negar os estilos. Contudo, devemos alertar que "estilos" servem mais para confundir do que esclarecer. Pois, o "estilo" supostamente determinaria a poesia de um poeta.

<sup>29</sup> Esses trechos fazem parte de poemas que analisaremos em seguida.

<sup>30</sup> Dravet e Castro são professores da Universidade católica de Brasília. Até então pude achar, são os primeiros, no Brasil, a tentar estabelecer a conversa entre Heidegger e René Char, no artigo: O diálogo da poesia com a filosofia: a noção de aberto em Heidegger e René Char. (2008).

Char” (2008, p. 1). Entretanto, o tom de “aberto” modifica-se a depender da ordem do poema.

Augusto Contador Borges, tradutor de Char, afirma que “a abertura, aliás, essa goela de serpente que nos oferece o impossível”, é um dos traços principais da poética de Char. Não há nenhuma linha do poeta que não nos deixa o sentimento da abertura” (1995, p. 12-13). Se já foi indicado que seus poemas convocam o aberto, veremos como ela se configura no interior de sua poética:

“Vimos correr a nossos pés a água crescente. De um só golpe, elidia a montanha, expulsando-se dos flancos maternos. Não era uma torrente que seguia seu destino, mas uma fera inefável de que nós tomávamos a substância e a palavra. Ela nos mantinha amorosa no arco poderoso de sua imaginação. Mas que interferência nos podia ter coagido? A modicidade diária fugira, o sangue expelido reencontrava seu calor. Adotados pelo aberto, polidos até o invisível, éramos uma vitória que jamais teria fim.” (*O nu perdido*, p. 49)

A água cresce pouco a pouco entre os pés daquele que “de um só golpe” percebe tudo que é familiar, materno e íntimo, expulsando-se de si. Entretanto, René Char pontua: essa torrente, que surge pouco a pouco nos pés, não segue um “destino”, isto é, não é uma linha comum e direta, mas existe um *desvio* impelindo-a. O desvio conecta-se com a fera. A fera impõe o desvio. O desvio acontece devido à fera, mas ela toma a palavra para si. A fera é a própria palavra, ou seja, a palavra transforma a figura passiva que pouco a pouco, embora imediatamente, percebe a água nos seus pés.

René Char segue dando a entender que a fera e a palavra são o mesmo ou se fundam numa unidade, possibilitando a morada no “arco poderoso da imaginação”, que se distingue de “representação” ou de “expressão”. A imaginação é o fruto do próprio poema, isto é, “a imagem cintila eterna depois de ter ultrapassado o ser e o tempo” (*Furor e mistério*, p. 165), transgredindo assim a contingência imagética que a gerou. A imaginação, portanto, é o campo que possibilita a evocação do poema, segundo o próprio Char. A imagem que cintila eterna é a imagem de um tempo histórico, da possibilidade do ser se colocar no tempo, marcando-o. A imagem, dessa forma, é o “retrato” do tempo e do ser que invariavelmente modifica-se. Mas a morada no arco da imaginação só é possível porque a água, em um só golpe, “expulsávamos-nos” dos flancos maternos. Os flancos maternos representam o caráter protetor que agora via-se expulso. A água corrente fazia o “protetor” e o “amigável” se dispersarem.

A pergunta surge no poema: para onde essa palavra nos coage? O que ela indica e possibilita? Logo imediatamente temos a indicação: “A modicidade diária fugira”. No francês, o texto original está “*La modicité quotidienne avait fui*”. Queremos, ao trazer o termo original, demarcar uma palavra importante: “*quotidienne*”, que poderia ser traduzida para o português com o termo “cotidiano”, no entanto o tradutor optou por “diária”. O que com isto queremos pontuar é a ideia de que essa palavra/fera possibilita ou indica a quebra daquilo que é instaurado e comum no cotidiano, pois “a modicidade diária fugira, o sangue expelido reencontrava seu calor”.

Char não fala que o sangue expelido “encontra” seu calor depois que a modicidade cotidiana esvai, mas o termo é justamente o “reencontra”, ou seja, ele agora pode estar de frente e de cara com aquilo que tende a ocultar-se na atividade diária, no cotidiano. Então, a indicação para o que a palavra coage vai ao encontro com aquilo que é o seu originário, possibilitando o reencontro com o seu sangue expelido. Ela, a palavra.

Segundo a interpretação de Dravet e Castro, “quando fala do amor é do amor à palavra que se trata. Quando usa a primeira pessoa, nunca está se referindo a si mesmo, mas ao poeta ou ao poema. É que só se conhece as coisas através da linguagem” (2008, p. 6). A ideia, portanto, é que o amor pela palavra, mesmo ela sendo uma fera, conduz os mortais à apropriação de si. O amor pela palavra é o amar os desígnios que a palavra permite. O poema de Char abriga em si a força de uma palavra que, em seu dizer, em seu falar, a partir da mediação de sua própria palavra, evoca algo: um cerramento, uma obscuridade. Poder-se-ia dizer: não é isso que Char está buscando? Algo cerrado que passa pela força da palavra, onde o dizer fundamental e fundante conseguem transmitir e instaurar? Nossa resposta só pode ser positiva. Contudo, aqui é apenas uma ilha que emerge do poema. Direcionamos nossa lente para outra.

Embora *o aberto* esteja sendo cadenciado em todo desenvolvimento do poema, será nas palavras finais que ele chega com uma força visceral. Depois que já recebemos a palavra, depois que a luz cotidiana some com o objetivo de chegarmos a um salto originário, nós agora estamos “adotados pelo aberto”. Este “adotado” é fundamental para nossos objetivos. Não é que o aberto é adotado pelo homem, pelo contrário, é o aberto que adota os homens. Quando isso ocorrer, nós já “éramos uma vitória que jamais teria fim”. Devemos entender a palavra “vitória” aqui como uma conquista. Não que o termo no francês seja referente a este, mas o sentido empregado por René Char

nos dá a entender que essa vitória nada mais é que uma conquista, uma produção que não mais pode ter fim por ser uma imagem que cintila eterna.

Essa conquista visa justamente colocar o ponto em que os homens, através da “adoção” do aberto, ganham reconhecimento e pertencimento de si. A partir da água, de sua torrente que se enche lentamente, o ser vai ganhando condição de desenraizar-se do solo cotidiano, passando para uma linguagem fundamental, dando assim condições de experimentar o espaço aberto que atrai os homens ao seu pertencimento originário. A palavra condiciona a adoção do homem ao espaço aberto que lhe é característico e familiar, embora esquecido pela atividade diária. A palavra de Char assume um tom um tanto quanto sentencial, aproximando palavra e ação. É como se sua poética transgredisse a própria palavra e conduzisse os mortais para o agir. Decerto, talvez a linguagem – enquanto ação e palavra, velamento e desvelamento – possa, na poética de Char, assumir a instância na qual convida os mortais a agir.

O aberto da poesia de Char indica que a palavra carrega, pela sua força de sentença, a instauração do espaço em meio à abertura que se põe a partir do dito. Embora seja um espaço de conquista, é justo aí que podemos falar do aberto enquanto abertura, porque ele nos permite, por estar no meio dessa fenda, problematizar e compreender a própria abertura. “Adotados” pelo aberto, quer dizer, agora somos merecedores da vitória sem fim instalada pelo aberto. Essa noção aparece em outro poema de Char, no entanto de outra maneira:

“A fumaça que nos levava era irmã do pau que intriga a pedra e da nuvem que abre o céu. Não nos desprezava e nos tomava pelo que éramos: finos riachos nutridos de desordem e de esperança, com uma tranca no queixo e uma montanha no olhar” (*O nu perdido*, p. 101).

Agora a “coerção” entrega uma instância específica, que seria originária, uma espécie de elo perdido. Aqui há uma “condução”, pois existe uma “fumaça que nos levava”. Essa fumaça coage o homem a algo, ou seja, fá-lo sair do lugar comum. Contudo, essa mesma fumaça mantém intimidade com o pau *intrigante*, a pedra e a nuvem, entes completamente diferentes. Contador Borges chama atenção para o fato de que “os arquipélagos de Char têm a forma de uma interrogação aberta, em que os poemas dialogam entre si sobre o paradeiro incerto ou a aparição furtiva do desconhecido. Como agarrá-lo?” (*O nu perdido*, p. 12). Nós devemos compreender que tal aberto nos agarra e que devemos ser conduzidos à instância onde esse aberto não

será revelado, mas indicado. “O pau que intriga a pedra” mantém certo mistério; contudo, ele permite a “nuvem que abre o céu”. Fumaça, pedra e nuvem mantêm entre si uma comunicação. Esta comunicação é dada pela fiabilidade da noção de aberto.

Fumaça, pedra e nuvem mantêm uma unidade pela qual é difícil distanciar-las, assim como também é difícil aproximá-las ou mesmo reduzi-las. Elas são, aparentemente, um mesmo movimento, mas cada qual mantendo sua singularidade. Nelas existe um chamado, mas nesse chamado há sempre uma distância a se colocar. Percebemos que em cada passagem, seja “a fumaça que nos levava”, a “irmã do pau que intriga a pedra” ou a “nuvem que abre o céu”, existe uma movimentação para uma esfera distinta da que iniciou. Mas esses movimentos não “desprezam” aqueles que o aguardam; pelo contrário, já que “tomava pelo que éramos”. O que tais movimentos possibilitam não é em momento algum o espaço diferente do que os homens que estão na espera do poema representam. Esta “movimentação” para outra instância é justamente o movimento pelo qual os homens agora podem reconhecer-se no que são: “finos riachos de desordem e de esperança”.

René Char parece entregar uma condição aos homens. Eles são esses movimentos que se alimentam pela desordem, a ambientação da vida diária, o vai e vem das coisas, o medo, o horror, o desastre, a luta, a força, a angústia, o desespero, mas sem esquecer a esperança que os alimenta, a ávida vontade de futuro. E, por fim, Char entoia: a esperança é alimentada com “uma tranca no queixo e uma montanha no olhar”. A esperança como a “montanha no olhar” é a longa distância a ser percorrida. No entanto, a distância não é apenas a mera separação entre dois pontos, ela é a entrada no caminho misterioso que se prolongará.

Aqui podemos retomar a interpretação de Contador Borges sobre a obra de Char: “É uma obra que lava e renova sua permanente aposta no desconhecido. Esse desconhecido, afinal, perseguido, se coloca no limiar da noite da criação, de onde acena o poeta” (1995, p. 12). Deste modo as palavras renovam-se, conduzindo o leitor ao desconhecido que se abre. Mas cada abertura e espaçamento dado nas suas palavras é seguido do silêncio. O fato de Char não utilizar uma estrutura tradicional na montagem da maioria de seus poemas, não utilizando os espaços em branco que a maioria dos poetas utilizam, não significa que o silêncio e a respiração não estejam presentes em seus poemas. Pelo contrário, o silêncio emana das palavras que carregam o desconhecido para lá e para cá. Quando, no poema, Char invoca o silêncio essencial ao trazer a imagem de “uma tranca no queixo”, ele propõe, primordialmente, a noção de



que o silêncio é um campo que ainda permite estabelecer uma zona de sentido. A tríade de fumaça, pedra e nuvem convoca o silêncio para o poema. Em outro poema diz Char: “Como é belo o teu grito, prenda de teu silêncio” (*O nu perdido*, p. 147). O silêncio sempre é uma condicionante que convoca a algo; o silêncio diz, pois ele está recheado de signos. No entanto, é mais do que isso: só silencia quem escuta.

Acylene Cabral, em sua interpretação heideggeriana sobre o silêncio, adverte que “o acontecimento da linguagem é o dar-se do mundo e do homem, que se efetiva através do diálogo entre silêncio, dizer, calar e ouvir” (1999, p. 119-120). A ideia da autora é demonstrar como o silêncio representa uma instância originária da fala. A linguagem como o que silencia. Assim atesta Heidegger: “o silêncio, que se costuma considerar como origem da fala, é prontamente um corresponder. O silêncio corresponde à consonância do quieto [...] inerente à saga do dizer” (CL, p. 211). É através do silêncio que se escuta o que o outro fala. Entender e interpretar o poema é, antes de tudo, calar-se sobre o que está posto em obra. Sendo assim, a escuta deve ser compreendida em seu caráter originário, quando o silêncio se instaura entre quem fala e quem escuta, permitindo a entrada no diálogo. O *quieto* atravessa o diálogo entre quem escuta, fala e silencia, porque “o silêncio, que se costuma considerar como origem da fala, é prontamente um corresponder” (CL, p.211).

O poema de Char se encerra com a “montanha no olhar”. Essa imagem definitiva da relação entre montanha e olhar serve justamente para demonstrar a escalada que a abertura indica aos homens. A tarefa da escuta não é simples. Escutar é dar ouvidos, é compreender que o aberto do ser se funda diante do confronto com o que nos protege rumo ao desconhecido que se abre. A escalada da montanha é a decisão de sair da “região” da proteção habitual para o “desconhecido”. A tranca no queixo e a montanha no olhar são o modo como o silêncio atua diante da possibilidade de estar na abertura para o desconhecido.

A poesia de Char é um chamado, um convite que esbarra na indicação de um desconhecido. Contudo é sempre esta palavra que convida o desconhecido para sua presença como desconhecido. Este desconhecido que surge no poema indica sempre um espaço de abertura que permite ao homem ter noção da palavra que evoca-nos ao decisivo. Não queremos com isso reduzir a palavra de Char, mas buscamos ressaltar como a movimentação de sua poesia sempre se alinha à convocação do desconhecido como uma abertura constitutiva dos humanos. É como se Char estivesse demonstrando que toda abertura esbarra, chega ou parte da entrada no desconhecido.

A abertura pertinente à palavra que conduz ao desconhecido é digna do poeta, pois ela permite recolher um tempo histórico. Não à toa o poeta diz: “Não sabendo mais se tanta seiva triunfante devia cantar ou calar, abri o Punho do Tempo e apanhei sua colheita” (*O nu perdido*, p. 145). A partir das palavras de Char compreendemos no poeta a figura que possui a “chave” para abrir o punho do tempo, que quer dizer o próprio tempo histórico que se abre. Nesse sentido, é pertinente a indicação de Maurice Blanchot sobre os poemas de Char, quando o filósofo diz: “Sua poesia é revelação da poesia, e como diz Heidegger de Hölderlin, poema da essência do poema” (1997, p. 102). Ao dizer que as palavras de Char se confundem com a essência da poesia, Blanchot assegura que a sustentação da palavra poética de Char está situada na indicação essencial do poema. Isto é, através de seus poemas é possível compreender o que significa a própria poesia. Blanchot chega a dizer em seu ensaio que a palavra de Char soa como uma palavra desconhecida, que não será revelada, mas indicada (2010, p. 32). O ponto a que Blanchot está querendo chegar é o de que a palavra de Char possibilita uma indicação, condicionando uma abertura, mas sem que haja uma revelação do desconhecido.

O título do ensaio de Blanchot em *A conversa infinita* (2010) chama-se *René Char e o Pensamento do Neutro*. Informamos essa titulação justamente para demonstrar em qual nível Blanchot está interpretando a poesia de Char. A ideia não é colocá-la diante de “aportes sentimentais” ou relações sensoriais internas, nem tampouco relegá-la à categoria da “inspiração”, mas a poesia de Char remete ao pensamento. Segundo Blanchot, “um dos primeiros traços de uma das primeiras linguagens do pensamento ocidental, a de Heráclito, é de falar no neutro singular. ‘O um-a-coisa-sábia’, ‘o comum’, ‘o não-de-encontrar’<sup>31</sup> (2010, p. 30). E quando o filósofo pontua que Char comunica-se diretamente com Heráclito, por consequência, nos faz pensar que a poesia de Char remete às questões do pensamento.

O ensaio de Blanchot movimenta-se com o intuito de demonstrar como a poesia de Char pode ter vizinhança com o neutro, o qual é precisamente o desconhecido que sua palavra abre. Blanchot busca, fundamentalmente, demonstrar uma poesia que não pode ser capturada, um pensamento tão aberto e tão visceral que não pode ser reduzido

---

<sup>31</sup> Explicar e desenvolver a relação entre René Char e Heráclito estenderia muito nosso objetivo. O que é significativo aqui é compreender Blanchot quando este afirma que a poesia de Char enquadra-se numa espécie de “pensamento”.

a nenhuma instância e nenhuma circunstância; deve-se, sobretudo, ser falado enquanto desconhecido, pois:

“Falar o desconhecido, acolhê-lo na fala mantendo-o desconhecido, é precisamente não apreendê-lo, não compreendê-lo, é recusar-se a identificá-lo, seja por essa captura objetiva que é a visão, a qual captura, embora à distância. Viver com o desconhecido diante de si (o que significa dizer também: viver diante do desconhecido e diante de si como desconhecido) é entrar nessa responsabilidade da fala que fala sem exercer qualquer forma de poder. [...]. O desconhecido como desconhecido é esse infinito, e a fala que fala é a fala do infinito” (2010, p. 35).

O que aparenta ser decisivo na fala de Blanchot é o poder desmedido, ou melhor, o poder de abertura que ela permite. Ao falar que a poesia de Char mantém o neutro como neutro ao manter o desconhecido como desconhecido na fala, ele não busca proibir que se fale sobre o desconhecido nem nega a palavra de Char; pelo contrário, o intuito é justamente retratar esse campo de abertura ao qual Blanchot nomeia como o neutro e desconhecido como o campo que merece ser falado, tratado e sustentado. No entanto, falar dele, como neutro e desconhecido e não tentando “descobrir” o que se estaria por trás do desconhecido.

Convocar o desconhecido remete à fala infinita, a qual associa-se às possibilidades presentes na leitura do poema. Além disso, trata-se de um tipo de palavra que não mais exerce poder e controle. Uma palavra incalculável e impenetrável justamente por sua invariável movimentação. Não pode, necessariamente, ser acolhida em um discurso que vise capturá-la como se alguém tivesse a “chave” para abrir a poesia. Por isso, muito mais que um campo teórico, Blanchot interpreta essa palavra no campo prático. Não basta apenas dizer que a palavra remete-nos ao desconhecido, ao estranho, mas, a ideia é justamente tomar nossa vida como “desconhecido”. Abrir-se ao desconhecido, ao que é sem cálculo e sem exatidão. É, em outras palavras, deixar-se ser apropriado pela poesia.

Quando nos deixamos ser apropriados pela poesia estamos diante de um ato decisivo. Em toda grandeza, segundo Char, há a dúvida. As decisões ocorrem porque não estamos diante de momentos habituais, mas remete à ruptura com o amigável e o protetor. Com o rompimento do habitual testemunhamos o inabitual que nem acreditávamos existir. Adentrar nesse espaço desconhecido é estar diante da decisão e percebê-la como mistério. Acessar o ser requer a entrada no desconhecido que chega como um chamado e que permite aos mortais receber esse canto, assim como a entrada

nos elementos que lhe são decisivos e fundamentais enquanto povo histórico. Por isso René Char nos relembra:

“É uma estranha sensação a de determinar o destino de certas criaturas. Sem essa intervenção, a medíocre mesa giratória da vida quase não se teria virado. Ao passo que assim, ei-los entregues à grande conjuntura poética...” (*Furor e Mistério*, p. 231)

O poeta, ao apontar para algo misterioso que eclode num tempo histórico, mexe com o destino deste mesmo tempo. A palavra poética, ao indicar um caminho, leva consigo os desígnios e o destino de um povo. René Char sabe que essa é tarefa também do sofrimento do poeta. Por isso, de maneira perspicaz, aponta: “É estranha a sensação”. Contudo, não cabe ao poeta lamuriar-se de sua situação. É dado ao poeta a possibilidade de mexer com o destino de um povo. Quando os mortais se deparam com o desconhecido que se abre na presença dessa fala poética, podem entregar-se à “grande conjuntura poética”. A entrada no reino poético é adentrar uma zona misteriosa, mas ao mesmo tempo a mais essencial, pela qual os mortais caminham na tentativa de encontrar-se em meio ao seu tempo histórico. Em outras palavras, a entrada na “grande conjuntura poética” é o momento em que se faz da vida poesia, como foi feito, outrora, pelo mundo grego.

A vida só pode ser poesia para Char porque “o poeta é a gênese de um ser que projecta e um ser que retém. Do amante toma emprestado o vazio, da bem-amada a luz. Esse par formal, essa dupla sentinela, concedem-lhe pateticamente sua voz” (*Furor e Mistério*, p. 145). A dubiedade do poeta remete a essa posição de passado e de futuro que ele busca reter e indicar. O poeta, a partir das palavras de Char, é alguém “sem identidade”, porque ele nem tanto é o passado e nem tanto o futuro. Na verdade, a voz da poesia se assume no limite exato da fronteira de um e de outro; o poeta é alguém lançado para fora. Nem o “vazio” pertencente ao amante, nem a “luz” da bem-amada. Mas o poeta é a voz de ambos, a possibilidade de clarear o vazio e o nada que nós não somos.

Mesmo que as palavras levem o leitor ao desconhecido, ainda assim existe a luz, o clareamento que mesmo curto permite apropriação das coisas. O poeta não diz o que quer, mas o que é necessário. Assim como Char falou: “Diz aquilo que o fogo hesita dizer, Sol do ar, claridade que ousa e Morre porque dissestes por todos”. (*O nu perdido*, p.77). O poeta é aquele que diz aquilo que nem mesmo o fogo fala, é também a

claridade que ousa, que busca falar e morre. Mas sua morte está conectada à palavra que o poeta disse primeiro. O poeta fala, o povo escuta. Mas o poeta sempre chega primeiro, depois da claridade emitida pelo poeta.

Só encontramos um comentário de Heidegger sobre os poemas de Char. Safranski informa que, para o filósofo, a poesia de Char é “uma marcha forçada pelo inefável”. (2013, p. 425). Inefável significa aquilo que não pode ser dito, não pode ser pronunciado. Contudo, não pode ser enunciado devido à sua beleza. A palavra “beleza” para Heidegger tem um sentido muito distinto da interpretação que a estética trouxe. A beleza, segundo o autor, dá a tônica do desencobrimento do ente, ou seja, ela é a manifestação do próprio verdadeiro. Segundo Heidegger, “o aparecer - enquanto ser da verdade na obra e como obra - é a beleza. Desta maneira, o belo faz parte do acontecer apropriador [*Sichereignen*] da verdade” (OOA, p. 88). É como se, na visão de Heidegger, René Char escavasse as palavras até o ponto em que elas não “podem” ser pronunciadas devido à sua beleza. Mas, para serem alcançadas nesse momento de beleza é necessária a palavra. Heidegger acredita que o âmbito do velamento conjuga-se em sua unidade com o desencobrimento. Acessar o desconhecido não é acabar com o fim das dúvidas históricas, mas entrar no decisivo que permite aos mortais perceberem o solo a qual estão situados.

Nesta seção buscamos interpretar a poesia de Char, sobretudo pensar a noção de aberto. Na próxima, justificamos a conversa de Char e Heidegger.

#### 4.2 O PORQUE DE RENÉ CHAR.



A partir daqui tentaremos estabelecer de maneira detalhada a possibilidade de conversa entre Heidegger e Char, mesmo que já tenhamos assumido alguns pontos na seção anterior. Dar razões sobre esse diálogo não é tarefa simples, sobretudo porque é um campo pouco explorado<sup>32</sup>. São escassos os artigos, ensaios e escritos que me são possíveis de ler no português e inglês. Um é da década de 1990, pelo professor da Universidade de Londres, Michael Worton; outro por Florence Dravet e Gustavo Castro, professores da Universidade Católica de Brasília. Os últimos fizeram um debate mais tímido e, portanto, apresentamos na seção passada e retornaremos vez ou outra; já Worton faz um debate mais aprofundado e manteremos o diálogo mais amplo. Esse trabalho também mantém singularidades, na medida em que busca “colocar” Char como o poeta que “canta” para a saída da era da calculabilidade da existência.

Acredito existir um motivo que pode não ser suficiente, mas determinante para limitar as conversas de Heidegger com outros poetas, não apenas René Char. Heidegger fez comentários sobre a obra de Hölderlin, Rilke, Sófocles, Trakl, Stefan George. Boa parte dos estudiosos de Heidegger que se interessam pela poesia no pensamento do autor costuma visitar tais textos e estabelecer contatos com tais poetas. No entanto, mesmo Rilke, Sófocles e os demais sofrem uma espécie de eclipse por parte dos estudiosos de Heidegger, devidamente *justificado* pela intensa conversa que Heidegger estabelece com Hölderlin. A luneta do pensamento de Heidegger é direcionada para a luz que a poesia de Hölderlin emite.

O leitor que se interessa por poesia e também pelo Heidegger sente-se, em certos momentos, incomodado por sua atitude de, mesmo ao interpretar outros poetas, direcionar e pensar na palavra de Hölderlin. Em PP Heidegger interroga a poesia de Rilke, mas adverte: “Em primeiro lugar, porque a poesia de Rilke fica atrás da de Hölderlin, na via da história do ser, quanto à categoria e à posição” (PP, p. 317). Já em CL, Heidegger afirma que Stefan George “alinha-se” a Hölderlin. Afirma o pensador: “Por fim chega para Stefan George o instante em que a sua poética, até então segura de

---

<sup>32</sup> Outra dificuldade possível é a língua de Char: o francês. Os poetas e pensadores com os quais geralmente Heidegger conversa são da Grécia ou da Alemanha. Contudo, os tradutores de *Four Seminars* - os seminários de Heidegger dados na França - colocam o seguinte: “And yet, would this not precisely mean that France and what is French surely do maintain a connection with the Greek? That if Greece can speak in France and if Greek is the language of philosophy, then French too could be a philosophical language? Certainly today there is no question as to the answer to this question, but is it not Heidegger who is held to maintain that philosophy can only speak in German or Greek? These Four Seminars open the possibility for a different view of the Heidegger-France relation. As such, they constitute a crucial document for a Heideggerian understanding of homeland and national identity—they not only develop central ideas for such a thought, they enact that thought itself” (2012, p. 9)

si, se quebra e rompe, fazendo com que ele pense nas palavras de Hölderlin: *O que permanece, porém, inauguram os poetas.*” (CL, p. 132). Ou seja, a posição de Heidegger é suficientemente clara e demonstra que, para o autor, compreender o significado da poesia deve necessariamente perpassar a poesia de Hölderlin. Sendo assim, é natural que os estudiosos de Heidegger, ao debruçarem-se sobre a poesia, apontem Hölderlin como fonte primordial do diálogo com o pensamento de Heidegger. Pensar a poesia em Heidegger passou a se pensar em conjunto com Hölderlin. Tanto é dessa forma que, ao longo da dissertação, para compreendermos melhor o raciocínio de Heidegger sobre a poesia, fez-se necessário entrar nos textos em que o pensador se debruçou sobre a poesia de Hölderlin.

Mesmo sendo imprescindível a leitura dos textos em que Heidegger teceu comentários sobre a poesia de Hölderlin, o pesquisador do filósofo deve também ter a compreensão que tais textos não são apenas “diálogos” de Heidegger com o poeta, mas representam a compreensão<sup>33</sup> do autor – dada por Hölderlin – sobre a essência da poesia. Ou seja, os textos sobre os poemas de Hölderlin possibilitam a conversação de Heidegger com outros poetas. Nesse sentido acreditamos existir uma classe de poetas que, mesmo que Heidegger não tenha comentado especificamente suas poesias, permite o diálogo com o filósofo. Para não ficar apenas no exemplo de Char, poderíamos citar figuras como Ezra Pound, Paul Celan e até mesmo o brasileiro Jorge de Lima.

Para demarcar a metodologia a ser apreendida nessa conversa entre Char e Heidegger, talvez seja significativo invocar Deleuze. O pensador francês, em *O que é o ato de criação*, ajuda-nos a fundamentar os porquês do diálogo. Segundo Deleuze: “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo que tenha absoluta necessidade” (2016, p. 335). Ou seja, para Deleuze, o ato de criar não está diretamente associado a uma escolha do criador, mas é fruto da necessidade que lhe invade. Cada criador, segundo Deleuze – seja um pensador, cineasta, escultor ou poeta – produz sua obra a partir desta necessidade latente que lhe é singular e irretocável. Contudo, mesmo que cada criação detenha singularidade, pode existir entre estas a possibilidade de uma conversação. Afirma Deleuze: “Se Kurosawa pode adaptar Dostoiévski, ao menos é porque ele pode dizer ‘Tenho um negócio em comum com ele, um problema comum, este daqui’” (2016, p. 337).

---

<sup>33</sup> Pensamos aqui a compreensão no sentido hermenêutico da palavra, associada à possibilidade da interpretação.

Deleuze demonstra que Kurosawa busca adaptar para o cinema os romances de Dostoiévski não por uma simples influência - existe algo além. Obviamente existe a questão cronológica, já que Kurosawa sucede Dostoiévski no tempo e, portanto, a ideia é a de que o literato russo influenciou questões presentes no cinema do japonês. Claramente a questão da influência pode ser pontuada, interpretada e comentada, ninguém negaria isso. Contudo, há uma pergunta mais substancial: por quais motivos Kurosawa escolheu Dostoiévski e não Thomas Mann ou Jorge Luis Borges para adaptar ao cinema?

Kurosawa não é apenas influenciado pelo russo, mas há questões em comum que o diretor sente a necessidade de colocar no seu cinema. Deleuze afirma que cada segmento tem uma independência na sua criação: a da filosofia seria criar conceitos, a da ciência criar funções, a do cinema seria criar *blocos de movimento/duração*. Contudo, pode haver entre esses domínios elos de comunicação que se interconectam. Nesse sentido, a justificativa dada por Deleuze sobre a relação entre Kurosawa e Dostoiévski a partir da comunhão do *ato de criação* de um sobre o outro cabe para explicar as motivações que se impõem no diálogo entre Heidegger e René Char. Em suas respectivas criações – na poesia e no pensamento – há caminhos que se entrecruzam, métodos que se tocam e questões que se raspam. Há uma distinção específica em relação ao problema levantado por Deleuze sobre a situação de Kurosawa e Dostoiévski: Heidegger e René Char se encontraram e trocaram cartas. Ou seja, além de aspectos em comum na criação de ambos, há um testemunho dos encontros que potencializa o diálogo.

O trabalho que nos propomos a fazer sobre os dois é proveniente de interpretações e ressonâncias que a obra de um exerce sobre a obra do outro, afastando-se da tentativa de reduzir o escrito de um à influência do outro. A ideia é que, cada qual tem seu *corpus teórico* muito consolidado quando se reúnem e permanecem com seus interesses depois do encontro. Falamos aqui de uma comunicação no sentido do encontro porque, tal como Heidegger demonstrou, a poesia não é privilegiada perante a filosofia, nem o contrário, mas, é justamente da possibilidade no encontro *dichtend-denken* que a coisa se faz; ofertando a morada na relação entre poesia e o pensamento.

Heidegger e René Char se encontraram algumas vezes em vida. Char acolheu o filósofo alemão em alguns cursos que foram dados em sua casa, os poucos conhecidos seminários de Thor-Provence, que proporcionaram uma versão da *Universidade de Indiana* como *Four Seminars*, acrescentando o de Zähringen em 1973. Heidegger



ofereceu alguns cursos para estudantes franceses por intermédio de Beaufret, um dos principais responsáveis pela entrada do pensamento de Heidegger no cenário francês. Sobre isso, Safranski afirma: “Depois de uma conferência em Cérisy-la-Salle na Normandia em 1955, Jean Beaufret apresentou-o ao poeta francês René Char. O relacionamento logo se transformou em amizade” (2013, p. 425). Esse encontro inicial foi uma espécie de embrião para os seminários que voltariam a acontecer nos anos de 1966, 67 e 69. Ainda de acordo com Safranski, “naqueles anos Heidegger também descobriu a Provence, sua segunda Grécia” (2013, p. 425).

Os conteúdos dos seminários eram os mais abrangentes possíveis e provenientes de questões que marcam o pensamento do filósofo alemão. Tanto podemos encontrar nos seminários a interpretação do mundo grego, o debate sobre a história do seer. Ou seja, todas as questões que minimamente movimentam o pensamento de Heidegger. Os seminários de 69, por exemplo, não estavam previstos. Mas, segundo Curd Ochwadt, com a ocorrência do encontro “morning work and afternoon excursions with René Char or visits with him. One afternoon, Heidegger read the poetry of Hölderlin with Char.” (2012, p. 87). Contudo, a nossa ideia não é extrair questões dos seminários para pensar a poesia, pois acredito que, para tal investigação – da arte e da poesia –, outras obras entregam mais elementos para se pensar a questão (algumas que, inclusive, já discutimos anteriormente).

Os seminários ganham interesse e relevo na medida em que possibilitam compreender as ressonâncias do encontro e da amizade entre Heidegger e Char, apresentando-nos faíscas que acendem a possibilidade para fundamentar essa conversação através de uma espécie de *biografia da amizade*. Tanto é dessa forma que podemos encontrar um poema escrito pelas mãos do próprio Heidegger para o poeta francês. Vejamos:

“For René Char  
thankful for the nearness  
of poetic dwelling  
in the days of the seminar in Le Thor.  
In friendly admiration.

M.H” (HEIDEGGER, 2012, p. 90)<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Essa citação de Heidegger está em inglês porque só a encontramos na coletânea *Four Seminars*.

Heidegger busca alinhar-se ao René Char numa espécie de *hospitalidade* poética. O agradecimento demonstra justamente a possibilidade de que, no contato com Char, a entrada de uma conversa se instaura diante dessa morada poética. Mas por quais motivos Heidegger agradece a Char? O que ele encontra na morada poética?

A habitação é o local mais seguro, mas também o mais difícil de ser achado. Os homens podem morar no campo, mas não necessariamente habitá-lo. Para Heidegger, a habitação possui um sentido de acolhimento, hospitalidade e abertura. Segundo Ligia Saramago, “o habitar sobre o qual Heidegger se debruçou tão intensamente em sua obra mais se identifica a esta perda do abrigo, ao defrontar-se com a inevitável impermanência que atravessa a existência humana, num estar sempre a caminho” (2011, p. 83). Portanto, quando Heidegger sente-se acolhido por Char, significa que a relação ali estabelecida denota, em certo sentido, a habitação da essência humana. Estar sempre a caminho denota o confronto com o inevitável mistério que sonda a existência humana, marcado sempre pelo caminhar, pela busca.

Safranski informa sobre o encontro dos dois: “À noite ficavam sentados novamente na casa de René Char, de quem Heidegger dizia que em sua maneira de falar e portar-se em sua casa renascia mais uma vez a velha Grécia” (2013, p. 426). E o que devemos fazer com aquele que nos acolhe? Diz Heidegger na conferência sobre a arte ofertada na Grécia: “Mas a vós, anfitriões em Atenas, como agradecer-vos a hospitalidade? Agradecemos com a tentativa de pensar convosco” (1983, p. 135). Dessa forma, para Heidegger, enquanto hóspede de Char, a ideia é pensar conjuntamente com o poeta da resistência francesa.

Se estiver correta a pressuposição de Michael Worton, quando afirma sobre a poesia de Char que “the poet is, for him, someone who sings thinking, who thinks through poetry, who engages in what Heidegger calls *das dichtendes Denken* (poeticizing thought)” (1998, p.144), podemos encontrar o elo de ressonância em que de fato Heidegger toca o poeta francês. Char posiciona-se na ideia de que o poeta, ao cantar, possibilita o pensamento do ser. Não à toa, a disposição dos poemas de Char possui uma característica prosaica. Seus poemas não estão dispostos em versos, mas se assemelham muito mais a aforismos que carregam na tensão de poucas palavras a força de uma sentença.

Safranski pontua que “René Char era grato com Heidegger por ter liberado novamente a visão para a essência da poesia, que não era senão ‘o mundo em seu melhor lugar’” (2013, p. 426). Essa morada na essência da poesia faz com que Char

escreva um poema ao velho filósofo alemão, buscando posicionar na habitação em que o pensamento de Heidegger permite entrada:

“L’automne va plus vite en avant, en arrière que  
le râteau du jardinier.

L’automne ne se précipite pas sur le cœur qui exige la branche avec son  
ombre.

Les Busclats 11 sept. 1966”<sup>35</sup>

Esse poema é destinado a Heidegger e podemos presumir que não é um destinar à pessoa, mas ao pensador. Uma coisa de imediato salta aos olhos: a repetição da palavra outono. O que é o outono? É a estação da transição e da queda das folhas. É a estação que transita entre o verão e o inverno. Mas a primavera também não o é? Sim, mas o outono é a estação da queda e também a do início, enquanto a primavera já é a do recolhimento pertinente ao início. É interessante que a interpretação do poema possa fazer alusão a esta possibilidade da transição que Char porventura poderia descrever no pensamento de Heidegger.

Devemos lembrar um princípio básico da interpretação de Heidegger sobre Hölderlin: o alemão é o poeta que pensa em transição. Pensar em transição não é apenas sair de um lado para o outro, mas levar um aceno de um lado a outro nesta saída. Não é apenas demonstrar a transição, mas estar em transição como modo constituinte do agir, do pensar ou do poetizar. E o outono não se precipita no coração de quem exige o galho com sua sombra. O galho e sua sombra remetem à imagem de quem aguarda e espera mas nessa espera não se precipita. No entanto, mesmo sem precipitar “o outono chega mais rápido que antes”. Ou seja, nesse estar em transição, nessa paciência do estar em transição, o outono surge aceleradamente. O início aparece, pois o outono permite a saída do protetor para a entrada em um novo *estar a ser* ao “retirar” as folhas desgastadas.

Além disso, se interpretarmos elementos da poesia de René Char, encontraremos na imagem das árvores o aspecto primordial para a hospitalidade do outro, assim como vimos no poema destinado a Heidegger. Não apenas nas árvores, mas em qualquer elemento da *Physis*. Char nomeia em um de seus poemas: “Poder andar, sem enganar o

---

<sup>35</sup> “O outono chega mais rápido que antes, por trás do rastelo do jardineiro. O outono não se precipita sobre o coração que exige o galho com sua sombra”. René Char, *Œuvres complètes*, (Paris: Gallimard, 1983, p. 452).

pássaro, desde o coração da árvore ao êxtase do fruto” (*Furor e Mistério*, p. 357). Já outro pontua: “A luz do rochedo abriga uma árvore maior. Avancemos na direção de sua visibilidade” (*Furor e Mistério*, p. 365). O poema de Char emite a ideia de que a imagem da árvore é o local a se demorar, pois ela sempre possibilita o avanço “na visibilidade” ou no “êxtase do fruto”. Ou seja, a árvore é o que possibilita e indica o recolhimento à hospitalidade.

René Char afirma que o interesse maior que tinha por Heidegger era quando ele ajustava seu olhar para os gregos: “Ele mais me interessava quando ajustava a luneta tão bem para os gregos” (DRAVET, CASTRO, 2008, p. 8). Heidegger possui a possibilidade de estar em transição com os gregos; é o pensador do outono. Podemos interpretar pelas palavras de Char que Heidegger é quem consegue, em sua paciência hermenêutica, trazer os gregos para a atualidade, trazer o pensamento grego para o “nosso lado”. Mas trazer os gregos para o presente não é esquecer-se do que se é, pelo contrário, é estar em comunhão com o porvir. Trazer a experiência originária grega é também trazer a relação que os gregos tinham com a palavra.

Ao olharmos para os seminários enxergamos a recorrência e a busca que exercia o encontro de um sobre o outro. Um dos testemunhos do encontro foi o seguinte: “Heidegger and René Char saw each other every day. This often amounted to a visit, accompanied by Jean Beaufret or all the participants, to Char’s small house in Les Busclats” (Curd Ochwad, 2012, p. 89). Talvez este trecho seja mais importante, pois “in the workshop of the poet or outdoors under the plane trees they conducted earnest and jovial conversations in a strikingly open sincerity.” (2012, p. 89)

O encontro dos dois era permeado pela busca de uma “open sincerity”, baseada na busca do local de onde a linguagem reside autenticamente. A busca pela *palavra* é de interesse para ambos. Marco Casanova, em um de seus cursos sobre a obra *Contribuições* no ano de 2020, da qual é tradutor, afirmou que o interesse de Heidegger ao publicar esta obra tardia pode ser resumido diante da tentativa de contribuir com palavras que se desprendem da ligação com a metafísica e se instauram em palavras do *Ereignis*. Em suma, o que o comentador brasileiro destaca é o interesse de Heidegger com as palavras<sup>36</sup>, desprendê-las de utilizações “metafísicas” e colocá-las no despertar do acontecimento apropriador. Palavras novas não quer dizer necessariamente “criar

---

<sup>36</sup> Sobre essa questão é interessante que Benedito Nunes afirma sobre a linguagem heideggeriana “Essa linguagem é heterogênea e paradoxal: comporta um vocabulário pé no chão, feito de palavras triviais, usadas no intercurso cotidiano, e um vocabulário peregrino, valorizado pela sua ancestralidade” (2003, p. 30) Talvez o maior exemplo desta referência de Benedito Nunes seja a palavra “*Ereignis*”.

novas palavras”, mas a criação de uma nova linguagem que desperte uma nova atitude perante a existência.

Por outro lado, René Char afirma em um de seus poemas: “Nossa palavra, em arquipélago, vos oferece, após a dor e o desastre, morango que ela traz das gândaras da morte, assim como os dedos quentes de tê-los procurado” (*O nu perdido*, p. 71). Char demonstra que a palavra oferece perigo e dor. A dor e o perigo significam o momento de quebra do habitual e do protetor, a conjugação de ambas determina o caráter mortal que as palavras assumem. Não porque aquele que a recebe morre, mas porque quem recebe está diante de um acontecimento decisivo.

O poeta, ao mexer com a relação entre velamento e desvelamento, com a verdade e a não verdade, tem suas mãos “marcadas” como aquele que procura a habitação no ser. A ideia é de que aquele que questiona e encontra a palavra já não pode ser mais o mesmo, pois mesmo que tenha recolhido o morango e a vitória, existiu um sofrimento, uma dor, que é dada pela palavra e que tem como “causa” a busca. Michael Worton, um dos poucos a entrar nesse íterim que se pode extrair da relação entre Heidegger e René Char, afirma o seguinte sobre o “encontro” entre eles:

“The hope (the fantasy?) of a return to the original house of language and the commitment to wandering, in order - possibly - to discover a clearing, are, for both Char and Heidegger, inextricably linked to a concern with the potentiality of language, to a conviction that language does not necessarily have to (indeed should not) function rationally or logically. For Heidegger, language or the ‘life of speech’ constantly interacts disruptively with systematic thinking by revealing or, at least, gesturing toward the irreducible Other that can never be fully appropriated or assimilated by what modern Western philosophy terms ‘rationality’.” (1998, p.143)

O que está em jogo é isso que é denominado por “clearing” – clareira - e que já chamamos de *Lichtung* ao longo da dissertação. Aqui podemos alinhar a ideia de que uma clareira só é alcançada no instante em que a linguagem oferta o surgimento desta clareira. Os dois, segundo Worton, alinham-se na esperança de o alcance da clareira estar em comunhão com um relacionar-se com a linguagem. Não entremos no mérito se de fato seria uma fantasia, como sugere a ironia de Worton, que alimenta este interesse pela linguagem e pela palavra. Mas é interessante ressaltar que ambos propõem uma relação direta com as palavras e com a possibilidade do surgimento de uma “clareira”. Por isso Char anuncia que “a fonte é rochedo e a língua é trincheira” (*Furor e mistério*, p. 187).

O espaço da trincheira é o que permite aos combatentes o abrigo necessário para enfrentar a batalha. A localidade da trincheira é o “subsolo”, ou seja, o espaço a ser cavado e conquistado, mas também o local onde o “labirinto” da batalha se preserva. O poeta, ao mexer com a língua, a coloca no espaço da trincheira porque a palavra que emana de sua boca é essencial e fundamental, uma vez que dá referência aos mortais no sentido histórico em que estão situados. A palavra poética, dessa forma, como sugere Worton, representaria a entrada na clareira do ser. A de Char assume o espaço de uma batalha, de uma trincheira.

Sabemos que a imagem da clareira é central no pensamento de Heidegger, tanto é dessa forma que, ao longo da dissertação, estabelecemos uma seção específica para tratar sobre o tema. Ressaltamos também que há associação à imagem da clareira na poética de Char, conforme o próprio poeta relata:

“Tinha onze ou doze anos, quando aquilo a que chamava o grandíssimo relâmpago se abateu sobre mim pela primeira vez; todo o resto deixou de ter importância. O dia não ilumina, só existem a noite e a claridade, mas essa claridade vem da noite, é o grandíssimo relâmpago. Só cintila de tempo a tempo, um número restrito de vezes durante uma vida, mas em cada relâmpago vislumbramos algo mais do que aqueles que só vêem durante o dia. Mesmo que depois o relâmpago ainda torne mais obscura a obscuridade que lhe sucede” (*René Char em ses poèmes*, VEYNE, 1990, p.236 apud VALE DE GATO, p.11)

Há um relâmpago que transforma a temporalidade e a espacialidade; o que era importante perde sua importância. Ele surge apenas de tempos em tempos, ou seja, sua presença não é recorrente ou regular, é irregular e demora para erigir. Contudo, quando ele aparece, é tão forte e tão essencial que aqueles que o recebem e o enxergam podem agora perceber-se no interior de uma visão privilegiada. Quem vê o relâmpago tem privilégio.

Mesmo que no porvir, quando o relâmpago se apaga, faça permanecer obscura a realidade se comparada ao pré-acontecimento do relâmpago. Podemos compreender que o relâmpago é, antes de tudo, um acontecimento modificador de presente, mas ao mesmo tempo em que descobre algo, ele tende ao velamento. O relâmpago, em Char, aparece para posteriormente cair no velado e no escurecimento. Agora direcionamos como Heidegger pontua a clareira:

“A verdade, como clareira e encobrimento do ente, acontece na medida em que é poetada. A essência da arte, na qual se baseiam, acima de tudo, a obra de arte e o artista, é o pôr-se-em-obra da verdade. A partir da essência poética

da arte acontece que, no meio do ente, ela franqueia um lugar aberto em cuja abertura nada é como habitualmente. O efeito da obra não consiste num efectuar. Assenta numa modificação, que acontece a partir da obra, do não-estar-encoberto do ente.” (OOA, p. 76-77)

Heidegger propõe que a clareira é o espaço aberto sobre o qual o ente pode assimilar o desencobrimento de seu ser. A clareira, portanto, é o acontecimento da situação que permite aos mortais estarem perto de sua essência. “Franqueia um lugar aberto” quer dizer: permite a abertura que modifica tudo que é comum e habitual.

Há, nesses autores, modos similares de interpretar o surgimento da “clareira”. Enquanto Char relata como acontecimentos de sua vida concreta modificaram a forma com que ele encarava a existência, em Heidegger existe a tematização e teorização sobre como podem existir acontecimentos que permitam ao ente desencobrir seu ser. Nas palavras de Char não existem conceitos como nas de Heidegger, sejam eles: *verdade, aberto, pôr-se-em-obra, não estar encoberto*. Contudo, na medida em que o acontecimento que Char relata modifica a forma com que se encara a vida, podemos fazer associação a tais conceitos de Heidegger.

Lembremos o seguinte: *Lichtung* não é um modo de “adequação” entre a realidade e aquilo que acontece, pelo contrário. O acontecimento apropriador enquanto clareira só ocorre no âmbito em que ele questiona o que até então é de hábito. Daí a utilização do termo de “confronto” com o habitual. A clareira é, na verdade, o espaço e o tempo onde reside toda a origem de um povo histórico. Origem no sentido da demonstração de como algo é o que é. Por isso René Char canta: “Tiránias sem delta, que o meio-dia jamais ilumina, somos para vós o dia envelhecido; mas ignorais que também somos o olho voraz da origem, embora velado” (*O nu perdido*, p. 71).

Ao mesmo tempo em que nós somos o “dia envelhecido”, também somos “o olho voraz da origem, embora velado”. Ou seja, mesmo diante do envelhecimento do dia, do passar dos tempos, ainda é a situação de origem que nos determina. Essa origem ainda está velada; contudo, ela não deixa de nos convocar, de chamar-nos para dentro dela. Isso, obviamente, lembra-nos dos aspectos basilares da fenomenologia heideggeriana. Diz o filósofo em ST: “‘Atrás’ dos fenômenos da fenomenologia não há absolutamente nada. Contudo, aquilo que deve tornar-se fenômeno pode velar-se” (ST, p. 75). O velamento não representa uma instância “além” do fenômeno, mas um modo de aparição do fenômeno que, a depender do contexto, pode ser desencoberto.

A possibilidade de encontrar as instâncias originárias que permeiam um fenômeno, seja este ente de qual natureza for, já está dada no próprio fenômeno. O ente pode estar encoberto, mas o aspecto originário (*Ursprung*) já está adjacente ao próprio fenômeno. Sendo assim, é lícito afirmar que esse poema de Char está muito próximo à base conceitual de Heidegger, sobretudo quando diz: “somos o olho voraz da origem, embora velado”.

A possibilidade do velamento nos faz retornar à imagem que o poeta elabora ao falar sobre a claridade do grande relâmpago, “mesmo que depois o relâmpago ainda torne mais obscura a obscuridade que lhe sucede”. Aparentemente esta passagem entraria em contradição com o pensamento de Heidegger, que remonta à ideia de que a clareira oferta aos entes a abertura do acontecimento apropriador. Ou seja, o relâmpago seria uma abertura que rapidamente se fecha. Contudo, quando pensamos de maneira mais profunda as palavras de Heidegger, esta aparente contradição cai por terra, sobretudo ao pensar o envio destinal da palavra de Hölderlin:

“Se nós, em contrapartida, pensarmos o destino e o envio destinal a partir de uma vista para o acontecimento apropriador da festa, isto é, se nós inquirirmos na direção daquilo que ratifica sua essência para esse acontecimento mesmo, então o destino não se tornará para nós “mais concebível”, no sentido da explicação científica, mas sua essência se tornará para nós mais digna e mais misteriosa” (HH, p. 102-103).

A entrada na festa, portanto, não é o “lugar mais concebível”, mas, é o lugar do local mais misterioso para se demorar. Se a festa é o “encontro” de homens e deuses, não poderíamos esperar nesse contato com o sagrado o fim das dúvidas históricas; a ideia é muito mais a dimensão de mistério que irradia a partir do contato com os deuses. Daí a importância do poema de Hölderlin: “poeticamente o homem habita a terra”. O homem, ao habitar a terra poeticamente, escapa do controle e do cálculo. Por isso é tão significativa a experiência grega, eles não se “perguntavam” e buscavam “comprovar” a experiência de Édipo, mas adentravam em torno da irradiação da clareira que a leitura do poema ofertava em meio à consagração da festa.

A entrada na clareira representa a instauração do mistério que surge quando o poeta nos convoca a algo desconhecido, mas ao mesmo tempo familiar. A entrada da poesia é digna porque nos abalamos com o mistério que surge em volta da clareira; a noite fica mais densa, o dia não chega; mesmo assim este mistério, através da linguagem, abala nossa existência.



Obviamente, Char não direciona sua poesia para a abertura do ser como exige o pensamento heideggeriano. Mas sua poesia emerge da possibilidade e abertura de que, com uma nova configuração da linguagem – uma renovação –, os mortais possam conquistar a si mesmos como entes de palavra, ou seja, entes que podem e que se apropriam de si junto à clareira que emite a configuração da essência do seu ser. Benedito Nunes demonstra como a compreensão do ato originário da “fala”, ou seja, a escuta da linguagem através dos envios do seer, representam ou dão a instância de toda relação genuína que os homens podem estabelecer.

Quando perguntam a Char sobre a influência da obra de Heidegger em sua poesia, ele é categórico: “Eu não tenho nada a ver com a filosofia de Heidegger. Sou poeta, e não filósofo em versos” (DRAVET E CASTRO, 2008, p. 310). Recusa que é, a nossos olhos, totalmente legítima. Mas, como toda recusa categórica pode ter sempre algo oculto, devemos ressaltar a ligação dos dois ao compreender e interpretar como a clareira ou o relâmpago estão associados ao poder da palavra. Existe um poema de René Char que poderia sintetizar muito do que é a filosofia tardia de Heidegger. O poema é assim:

“Era noite. Nos apertávamos sob o imenso carvalho de lágrimas. Cantar de grilo. Como sabia, solitário, que não ia morrer, que nós, crianças sem claridade, íamos logo falar?” (*O nu perdido*, p. 109)

A infância no poema de Char não está dada por uma determinação individual de um sujeito, mas acontece como horizonte de sentido que impede a compreensão de uma circunvisão. Essa infância está na noite do velamento. Contudo, essas mesmas crianças no momento de claridade, pertencem a uma clareira que indica todas as possibilidades de sentido. A clareira que surge quando a fala acontece. “Nós crianças sem claridade, íamos logo falar.” A infância sem claridade é uma infância da noite, mas há o surgimento da fala. Falar permite que essas crianças no meio da noite percebam-se no espaço solitário que lhes determina. A saída da noite e do velamento só ocorre na medida em que as crianças podem agora falar. A mudança da “noite que desperta as lágrimas”, em transição para as “crianças sem claridade que íamos logo falar”, não representa tão somente uma “modificação de experiência” da zona oculta para a zona da claridade, mas sim a percepção do ocultamento ao qual se estava lançado.

O poeta, portanto, convoca a clareira. Char a chama assim: “convém que a poesia seja inseparável do previsível, mas ainda não formulado” (*Furor e Mistério*, p.

127). Afirmar que a poesia é inseparável do previsível significa pontuar que a poesia nunca se desloca demais da realidade dos entes históricos. Se a poesia se desloca tanto de seu povo, acaba por não conseguir a “salvaguarda” deste mesmo povo. Quer dizer, a poesia convoca sempre um povo e não necessariamente se afasta dele.

A linguagem poética, assim, é palavra inseparável do previsível porque permite o desencobrimento do ente. O acontecimento apropriador nunca vem de um “fora” para um “dentro”, mas é muito mais o espaço que faz surgir e irradiar a clareira. Worton pontua o seguinte sobre a linguagem em Char e Heidegger:

“For them, seeing and feeling authentically is a necessary first step towards the establishment of a sense of being-in-the-world, indwelling, *Dasein*. And in order to communicate this sense, one needs to use ‘authentic’ language and, moreover, to use it ‘authentically’, that is to say, violently. Much has been written about the difficulty of their respective discourses, and it is undeniable that both manipulate vocabulary, grammar, and syntax. Their projects are similar: they seek to remind us of - and to re-inscribe us in - the language used by the pre-Socratics to express the logos, and to avoid an exclusionary, highly technical lexicon. Furthermore, if they engage in etymological explorations, this is no elitist activity. Rather, their aim is to use simple words - which are powerful precisely because they contain, indeed are, echoes of originary human perception. The ‘difficulty’ experienced in reading their texts arises not from our lack of knowledge of Greek or Latin nor the grammatical deviations in their texts, but our forgetting of the ‘pre-philosophical’ world, wherein lies primary (or primal) authenticity” (1993, p. 150-151)

Segundo Worton, a leitura de Char e Heidegger não é difícil pelo fato de que eles usam palavras difíceis. A ideia de dificuldade reside na “falta” de uma relação mais originária e autêntica com a linguagem. Sendo assim, ao conseguirem imprimir nas suas falas um modo autêntico e originário com a palavra, ambos permitem o adentramento numa relação mais genuína com a palavra. Devido a isso, Worton chama atenção para o modo “violento” que existe em seus textos. Violência no sentido em que dão trânsito à palavra, não mais como relato, e muito mais como testemunho de um tempo histórico.

O testemunho, nesse contexto, cabe à visão do poeta na história. O poeta pode “ver os contrários – essas miragens pontuais e tumultuosas – completar-se, a sua linha imanente personificar-se, pois, como se sabe, poesia e verdade são sinônimos.” (*Furor e Mistério*, p. 131). Poesia e verdade são sinônimos para Char porque será através da poesia que a verdade de um povo histórico poderá ser descoberta. O que significa “ver os contrários”? Segundo Heidegger, “a beleza deixa que os contrários sejam contrários, deixa que as relações recíprocas encontrem sua unidade, e assim deixa que

tudo esteja presente em tudo a partir da pureza [*Gediegenheit*]” (EpH, p. 66). Mostrar o contrário, portanto, significa dar presença a tudo que eclode por si mesmo. E a poesia, como vimos, assemelha-se à *Physis* na medida em que sua autoexposição consome-se a partir do desencobrimento do ente. Deixar ver os contrários, em outras palavras, significa deixar o ente desencoberto a partir do seu clareamento.

Nesta seção buscamos a possibilidade de iniciar um diálogo entre o pensamento de Heidegger e a poesia de Char. Conseguimos, a partir da ideia de que a clareira é construída pela linguagem, estabelecer essa conversação. Na próxima seção, alinharemos a relação entre poesia e pensamento.

### **4.3 A RELAÇÃO ENTRE PENSAMENTO E POESIA ATRAVÉS DE RENÉ CHAR E HEIDEGGER.**

Fausto Castilho, um dos grandes estudiosos da obra de Heidegger no Brasil e tradutor de ST, costuma separar a obra de Heidegger em três momentos distintos. O primeiro seria o jovem Heidegger, que se associa a um *teólogo*; o segundo seria o *filósofo* e estaria no período que precede ST e procede imediatamente; já o terceiro seria o *pensador* e remete ao “último” Heidegger<sup>37</sup>. Não devemos entrar em discussão aqui se a obra de Heidegger pode ser separada dessa maneira, inclusive, muitos estudiosos já fizeram esse debate e acredito que a resolução depende da posição em que o interessado se encontra. Obviamente, o que nenhum pesquisador de Heidegger negará é a *Kehre* de seu pensamento, mesmo que não a interprete como separação, mas continuação das ideias.

Em 1964 Heidegger escreveu um texto chamado *O fim da filosofia e a tarefa do pensamento*, onde se delimita o sentido de “pensamento” ao qual ele se submete. Segundo o filósofo, o desenvolvimento da metafísica chegou ao limite máximo na nossa era de mundo, estamos em sua consumação final. Com esse caminho, chegamos ao fim da “filosofia”. Este fim não seria, para o filósofo, a extinção da possibilidade de se fazer filosofia, mas significa a necessidade do pensamento saltar além do que foi construído pela metafísica. Segundo Stein, “para Heidegger, o fim da filosofia, é, no entanto, compreendido como um novo começo” (s/d, p. 2). Mas um começo em que sentido? Responde Stein: “em Heidegger, o fim da filosofia é a “última possibilidade” que,

---

<sup>37</sup> Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=-aoGfuUAKKU&t=205s>, acesso no dia 17/01/2021.

enfrentada, torna-se a “primeira possibilidade” a partir do qual se refaz toda questão do pensamento”. (s/d, p.4) Ou seja, o filósofo busca preparar um novo começo para a filosofia, preparar novos contornos e caminhos a partir do pensamento, mas “em comunhão” com o que foi aberto e desdobra-se para o fim.

Diante desse contexto, cabe a Heidegger preparar esse novo início, formulá-lo, pois “permanece o pensamento em questão, sobretudo pelo fato de sua tarefa ter apenas caráter preparatório, e de maneira alguma fundador” (FF, p. 74). Seria, sem dúvida, um deslocamento sobre o qual funda o pensar. Nem tanto o pensamento é “algo” a ser buscado, nem tanto a questão é que “inicia o pensamento”, mas o ajuntamento da questão e do pensar. Nesse sentido cabe ao pensamento recolher as possibilidades de sustentação de sua própria fala, pois:

“Impõe-se ao pensamento a tarefa de atentar para a questão que aqui é designada como clareira. Ao fazer isto, não se extraem — como facilmente poderia parecer a um observador superficial — simples representações de puras palavras, por exemplo, ‘clareira’. Trata-se, muito antes, de atentar que a singularidade da questão que é nomeada, de maneira adequada à realidade, com o nome de ‘clareira’. O que a palavra designa no contexto agora pensado, a livre dimensão do aberto.” (FF, p. 75)

Falar a partir da clareira não é falar de um fora para dentro, mas pensá-la já de seu interior. A clareira não apenas dá “claridade” à escuridão, mas também permite a dimensão da escuridão à qual se está submetido. A clareira não é apenas o farol que transforma tudo em claridade, muito mais candeeiro que, embora ilumine a noite escura, possibilita aquele que lhe têm nas mãos a compreensão da escuridão da noite, porque “Somente o coração silente da clareira é o lugar do silêncio do qual pode irromper algo como a possibilidade do comum-pertencer de ser e pensar, isto é, o acordo entre presença e apreensão” (FF, p. 77). A clareira traz o ser para o pensamento. É esse método que deve ser visado por essa nova forma do pensamento que finda a filosofia.

A metafísica trilhou um longo caminho. Este longo caminho chega ao seu fim agora porque ele desencadeou a era técnica e a compreensão científica do mundo. Criou-se ao longo da trajetória do ocidente uma destituição ou degradação entre o ser humano e a natureza, diante do quadro de controle sobre todas as esferas da vida e do desenvolvimento tecnológico, desenraizando o homem de sua terra. Segundo Wanderley J. Ferreira, “esse desarraigamento do homem que o faz vaguear numa terra desertificada pelo cálculo procede do espírito de nossa época – a época terminal da

metafísica como técnica planetária” (2013, p. 503). A representação máxima dessa época é o surgimento da bomba atômica. (ADP, p. 520). Segundo o autor, nessa época histórica não cabe à ciência compreender os caminhos pelos quais se está rumando, mas muito mais “dominar” e controlar a esfera da existência e da natureza.

Não é tanto a “ciência” que domina a existência humana, mas o “método calculador da ciência” que visa controlar as instâncias da vida. Heidegger enfatiza o seguinte sobre este método:

“Método significa, antes, o modo e maneira como a correspondente área dos objectos de investigação é de antemão delimitado na sua objectualidade. O método é o projecto antecipativo do mundo, que fixa o rumo exclusivo da sua investigação possível. E qual é? Resposta: o da total calculabilidade de tudo o que é acessível e comprovável mediante experimentação. As ciências particulares estão sujeitas, no seu procedimento, a este projecto de mundo. Por isso, o método assim entendido ‘triumfa sobre a ciência’. A este triunfo é-lhe inerente uma decisão. É esta: só o que é comprovável cientificamente, isto é, o que é calculável, pode valer de verdade como efectivamente real. A calculabilidade faz do mundo algo que, em qualquer lado e em qualquer momento, é dominável pelo homem. O método é um desafio triunfante ao mundo, para que se ponha absolutamente à disposição do homem” (ADP, p. 7)

O método da ciência como cálculo e a tentativa de “enclausurar” os mortais através da “dominação” de tudo que pode ser experimentado necessita, segundo a experiência de Heidegger, de seu fim, pois o cálculo agora é capaz de determinar tudo o que é real e o que não é real. As atividades humanas, desde a economia, passando pela política até a esfera da arte, são vistas, nessa época de mundo, baseadas na sua “utilidade” diante de uma conjuntura experimental. Mede-se o verdadeiro pelo útil e calculável.

Nessa época do mundo não importa mais se alguém tem propensão para ser professor, cientista ou seguir qualquer “carreira”. O que se está em jogo é a possibilidade de regulação dos indivíduos. Por exemplo, caso o poder público queira “acabar” com o ensino de filosofia rapidamente o fará, sustentando a ideia de que ele não é mais “útil” para determinado povo. As “escolhas” das pessoas não são mais levadas a sério, pois nessa forma modeladora tudo é passível de controle. O professor, no fundo, pode ser jogado para uma outra área “técnica” para ser “aproveitado”.

O valor do ser humano está associado a uma máquina industrial, sendo utilizável e também descartável. Wanderley Ferreira alerta para o fato de que “uma coisa parece certa, o domínio do pensamento calculador se desenvolverá cada vez mais com maior

velocidade e não poderá ser detido em parte alguma.” (2013, p. 504). Mas, também Hölderlin relembra: “Mas lá onde há o perigo, cresce também o que salva...” (HH, p. 36). Nesse sentido, a tarefa do pensamento seria a de tentar construir a fuga desse perigo, fazendo a transição da época do cálculo, da técnica, a fim de estabelecer a entrada em um novo início histórico. Se Foucault aponta que em toda forma de poder há resistência, Heidegger mantém a crença de que todo momento de perigo traz consigo a possibilidade de salvação.

Esse pensamento da “salvação” não nos leva para um lugar totalmente afastado dos locais em que já estamos, mas a ideia é que ele demonstra a fragilidade e “erro” do modo calculador da existência, uma vez o método calculador não consegue acessar o “retraimento” e mistério pertinente ao ser. Diz-nos Wanderley Ferreira que “devemos esperar que onde exista o perigo também possamos imediatamente encontrar aquilo que salva. O perigo é ele mesmo isto que salva, se ele é visto como perigo” (2013, p. 520). Portanto, o perigo é ele mesmo a possibilidade de salvação, uma vez que, através do retraimento do ser, a “salvação” é pensada a partir do perigo. Segundo Walter Biemel, cabe agora a Heidegger “pensar e interpretar a arte em termos do acontecimento da *alétheia*, com vistas a tornar visível a necessidade de nosso tempo, no qual a arte está confinada à civilização planetária cibernética” (1996, p. 22). Ou seja, o pensamento de Heidegger está “alocado” na tentativa de demonstrar o perigo que avança dia-a-dia com o desenvolvimento do método calculador.

Para Heidegger, “pensar e Ser são o mesmo” (IM, 1999, p. 168). O pensamento, ao interrogar as possibilidades da abertura do ser, permite a própria manifestação do ser. Conforme mostra a interpretação de Wanderley Ferreira, “nessa busca, o pensamento é solícito ao Ser e nessa solicitude para com o Ser, esse pensamento cumpre seu destino.” (2013, p. 522). A solicitação invoca o ser para a manifestação a partir de um novo início. Em outras palavras, o pensamento é “arrastado” pelo ser a fim de que o próprio ser possa manifestar-se em pensamento. Heidegger buscar pensar o novo início a partir do irradiar da clareira.

Talvez a passagem mais conhecida de um texto de Heidegger esteja na carta que o autor escreveu para Jean Beaufret denominada *Carta sobre o humanismo*. Nesta carta, o autor propõe-se a discutir a técnica moderna diante de seus aspectos metafísicos. Será lá que o autor diz “a linguagem é a casa do ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é consumir a manifestação do ser, porquanto, por seu dizer, a tornam linguagem e a conservam na linguagem” (p. 24-25).

A ideia de Heidegger é a de que a clareira do ser surge a partir da ação dos poetas e pensadores, pois eles vigiam o ser. Vigiar significa permanecer atento ao destino histórico de um povo. O poeta e o pensador criam as condições de entrada na consumação da clareira. Em CL, Heidegger afirma:

“Sendo, no entanto, a proximidade de poesia e pensamento aquela da saga de um dizer, então nosso pensamento alcança a suposição de que o acontecimento apropriador predomina enquanto a saga de um dizer, onde a linguagem nos consente a sua essência, o seu vigor. Seu consentimento paira no vazio. Ele acertou o seu alvo. Que alvo senão o homem? Pois o homem somente é humano quando recebe a reivindicação da linguagem, recomendando-se assim para a linguagem a fim de falar a linguagem” (CL, p.153)

A proximidade da poesia e do pensamento gira em torno da possibilidade da manifestação da linguagem. Por isso o filósofo não delega a nenhuma das duas uma hierarquia sobre o assentamento do acontecimento apropriador. É na linguagem que o mortal ganha referência de si, e a linguagem fala aos homens do “lugar” em que ela é clara, genuína, autêntica. Encontramos tanto na poesia quanto no pensamento a situação à qual a linguagem fala. Heidegger denomina o processo de diferença e proximidade de poesia e pensamento como um rasgo - mas um rasgo criado por ambas, para que elas possam “estar de frente uma da outra”, olhando-se, dialogando. Isto porque “lá elas se encontram num corte que elas mesmas definem. Por esse corte elas se recortam, ou seja, são riscadas no sulco da vizinhança de seu vigor. Esse riscado é o rasgo” (CL, p. 153). É a partir da saga do dizer que o homem consente a comunhão presente entre pensamento e poesia, através da manifestação do ser. Ambas são “respostas” à questão do ser.

É em torno dessa comunhão que Benedito Nunes pensa, quando afirma que não há privilégio nenhum da poesia comparada ao pensamento: “Heidegger, Sartre e Merleau-Ponty optariam por um terceiro modelo, de caráter transacional: o movimento de vai e vem, ora da poesia para a filosofia ora da filosofia para a poesia.” (2000, p. 104). Essa nova abordagem metodológica não deve privilegiar nenhuma das formas operantes, mas entrar em sua unidade. Cabe pontuar que a unidade não indica similaridade, mas o diálogo entre as duas formas de operar o ser do ente. A posição do poeta não é a de interrogar as possibilidades do ser, como faz o pensador. Decerto, sua poesia não é menos importante, uma vez que ele é responsável em “fundar o ser pela palavra”. É diante desse contexto que Heidegger afirma o seguinte sobre a poesia de Hölderlin: “A essência da poesia, tal como fundada por Hölderlin, é histórica no mais alto grau, pois antecipa uma época histórica. Como essência histórica, porém, é a única

essência essencial” (EpH, p. 58). O diálogo com Hölderlin se dá devido à sua “posição antecipadora” da história. Ele canta a época da retirada dos deuses e convoca os futuros deuses.

A articulação de Heidegger com a poesia de Char não associa-se à era da retirada dos deuses. A relação da divindade e da sacralidade não aparece nos poemas de Char. Contudo, a *necessidade* de superação da época histórica marcada pela calculabilidade da existência também aproxima o poeta do pensador. Essa instauração histórica está presente com maior força em um de seus poemas que aparenta ser um manifesto poético:

“Como viver sem o desconhecido diante de si?

*Os homens de hoje querem o poema à imagem de sua vida, feita com tão pouco atenção, tão pouco espaço e queimada de intolerância.*

*Porque não lhes é mais permitido agir supremamente com a preocupação fatal de se destruir por seu semelhante, porque a riqueza inerte deles os freia e os aprisiona; os homens de hoje, o instinto enfraquecido, perdem, mesmo se conservando vivos, até a poeira de seus nomes.*

*Nascido do apelo do futuro e da angústia da retenção, o poema, elevando-se de seu poço de lama e estrelas, será testemunha em quase total silêncio, que não há nada nele que não exista verdadeiramente noutra parte, nesse rebelde e solitário mundo de contradições” (O nu perdido, p.159)*

O texto está dividido em duas partes. A primeira que é uma interrogação e a outra, em itálico, que é um manifesto da pergunta originária. A frase que abre o poema permanece em aberto, pois é um questionamento sem resolução. “Como viver sem o desconhecido diante de si?” - a pergunta é, no mínimo, irônica. Devido à nossa situação histórica, acreditamos que é difícil viver a vida sem “saber o dia de amanhã”, ou seja, sem “calcular” o próximo passado a ser dado. Para Char, pelo contrário, como viver a vida calculando-a a todo tempo? Como lidar com a existência não adentrando no tom de mistério que ela possui? Por que dar explicação para tudo que existe? Ou seja, como viver a vida marcada pelo cálculo? Pela busca do controle de tudo que existe? A questão fica suspensa.

O pior é que como a vida é calculável, a poesia, nesse tempo histórico, também segue esse cálculo. Os poemas, nesse sentido, “deveriam” ser feitos à imagem e semelhança dos homens. Ser feito à imagem e semelhança significa perder o caráter de colocação do ser pertinente ao ato poético. Como já vimos nesta dissertação, a poesia possibilita a abertura do ser porque ela consegue fraquear um espaço aberto que



contrapõe tudo que é visto como “habitual” e convoca os mortais para o “inabitual”. Os homens de hoje, portanto, fazem da poesia um mero “artefato” da vida.

Essa avidez e esse desejo os conduzirão a uma instância em que “o instituto enfraquecido, perde, mesmo se conservando vivos, até a poeira de seus nomes.” A poeira é uma partícula mínima que já é repartição de um todo, mas mesmo essa repartição ainda será perdida. Os mortais estão numa condição tão degenerativa que nem mesmo a partícula que lhes dá um nome sobreviverá. Porque essa sede pelo controle e pela riqueza os corrompe e também os corroerá, ou seja, irá destruí-los, caso não haja algum tipo de intervenção<sup>38</sup>.

Ao fim, René Char diz que o poema “nasce do apelo do futuro”. Apelo do futuro quer dizer a chamada do ser. O ser é convocado na poesia. O poeta convoca ao invocar os mortais rumo ao porvir, aberto pelo próprio poeta. O poema se erguerá e permanecerá de pé, demonstrando as contradições que permeiam esse tempo histórico. Sendo testemunha quase solitária do que está a acontecer, pois não há em nenhum outro lugar a possibilidade de desencobrimento da verdade do ser como no poema.

A poesia convida os mortais para o futuro. Heidegger interpreta esta convocação ao futuro a partir do “pressentimento pensar antecipadamente no distante, que não distancia, mas, ao contrário, vem a nós” (EpH, p. 67). O poeta pensa de maneira antecipada aquilo que o futuro convoca, mas porque reside no próprio poeta a possibilidade do futuro “acontecer”.

Embora percebamos um tom pessimista nas palavras de Char, ainda preserva-se em sua essência o aceno que possibilita o chamado. A poesia de Char chama ao futuro na medida em que indica a necessidade de partir para o desconhecido, afastando-se do mundo calculador. Em outras palavras, ela dá a referência sobre a qual os mortais estão situados.

Outro poeta que convocou esse chamado foi Hölderlin. Devido à convocação para o futuro, o poeta permanece solitário, por isso Heidegger diz que seus “poemas aparecem com um santuário sem templo, no qual o poematizado é conservado.” (EpH, p. 15). O Santuário é o lugar mais sagrado a se estar, e se falta um templo, falta um povo que o acolha.

Sobre esta condição do poeta de convocar ao futuro, Char diz: “Acontece ao poeta, no curso de suas indagações, ficar ancorado na margem onde não era esperado

---

<sup>38</sup> A interferência proposta por Heidegger é aquela que falamos algumas vezes na dissertação: “Somente um Deus poderá nos salvar”. Experiência profética e/ou revolucionária.

senão muito mais tarde, depois de seu aniquilamento.” (2000, p. 88). O poeta tem a dimensão clara de que sua voz não é ouvida de imediato. Pelo contrário, ele fica “ancorado” do lado de lá da margem, aguardando um povo. Ou seja, a experiência poética de Char está poetizando sobre a sustentação e a posição *marginal* que é característica do poeta. O poeta é um “jogado para fora” porque está “adiante” de seu tempo.

Estar “adiante” significa recolher as referências que estão “ocultas” na instância cotidiana. O poeta, portanto, ajunta o que tende a se ocultar e se espalhar na vida, assim como o pensador. O ajuntar permite a hospitalidade do ser. Heidegger chama esse processo de “juntura” (*Fug*). Em IM, ela está alinhada com a relação poética-pensante, pois:

“E, por fim, o próprio Parmênides continua sendo uma testemunha decisiva do emprego, que fazem os pensadores gregos da palavra *dike* no dizer do Ser. Para ele *dike* é a deusa. Guarda as chaves, que abrem e fecham as portas do dia e da noite, o que quer dizer, dos caminhos do Ser (que se des-venda), da Aparência (que se dissimula) e do Nada (que se tranca). Isso significa: o ente só se abre e manifesta, quando se preserva e conserva a con-juntura do Ser. Como *dike*, o Ser é a chave do ente em sua articulação.[...] Vê-se assim claramente, que o dizer do Ser tanto o da poesia como o do pensar, evocam-no, instauram e delimitam o Ser com a mesma palavra, *dike*.” (IM, p. 188)

Poesia e pensamento se articulam na medida em que “guardam as chaves” da conjuntura do ser, abrindo as portas do dia e da noite, isto é, do clareamento e do ocultamento. Parmênides escrevia através de “poemas”. E poemas, para Heidegger, não se relacionam tão somente à disposição de palavras no papel, mas muito mais ao modo como o poema opera a manifestação do ser. A poesia e o pensamento, portanto, possuem relações na medida em que por elas, é possível “abrir” a “porta” do ser, isto é, recolher na linguagem a própria verdade do ser.

O ajuntamento dessas referências é o mais difícil a se fazer. Quando se fala na “abertura”, um leitor desatento poderia imaginar a representação do momento “áureo e feliz” de um ente histórico. Este processo, pelo contrário, é o mais difícil de ser feito, pois significa a saída da “coberta” do ente rumo ao desconhecido do ser. Reforça Heidegger: “A instauração violenta de vigor do lançar-se resolutivo no caminho para o Ser do ente arranca o homem da intimidade e familiaridade, com o que lhe é próximo e usual.” (IM, p. 190). A familiaridade poderia ser compreendida diante do ocultamento

das instâncias originárias do ente. O ajuntamento, por sua vez, associa-se ao desencobrimento do ente.

Dito de outra forma, a tarefa do pensamento é a de pensar o não-pensado, dizer o não-dito. Segundo Heidegger, “A interpretação, propriamente dita, deve mostrar aquilo que já não se acha nas palavras apesar de também se achar dito.” (IM, p. 184). Esta dualidade representa o movimento de, ao mesmo tempo conseguir “recolher” as instâncias ocultas e achar as palavras necessárias para “ajuntar” as que estavam encobertas. Criação de novas palavras não relaciona-se à criação de um novo vocabulário, mas muito à produção de uma *forma* do dizer que permite o acesso à clareira do ser. Segundo Benedito Nunes: “Heidegger emprega a palavra “palavra” (*das Wort*) numa chave poética, que a converte de signo representacional em sinal vocativo: aceno e apelo (*Winken, Ruf*)” (2000, p. 118). Isto é, o apelo para o ser. Por outro ângulo, diz Char:

“O esforço do poeta visa transformar *velhos inimigos em leais adversários*, dependendo toda a fertilidade do porvir do sucesso desse projeto, sobretudo no ponto preciso em que se lança, se enlaça, declina, é dizimada toda a variedade dos véus em que o vento dos continentes entrega o seu coração ao vento dos abismos” (*Furor e Mistério*, p. 163)

Todo projeto do poeta depende de onde ele se lança, onde é, invariavelmente, “dizimada toda a variedade dos véus”. Ou seja, onde o velado passa a ser desencoberto. Por isso ninguém pode ser inimigo; contudo, adversário sim. Mas toda a esperança da “fertilidade do porvir”, isto é, dos que virão, depende da atitude do poeta, que a lança. Quando os véus são desencobertos, então o poeta entrega o “coração” ao vento dos abismos, ou seja, o poeta se presentifica na exata posição de percepção do abismo. O poeta olha o abismo com os olhos.

Visando fechar o ciclo que iniciamos ao propor a conversa de Heidegger e René Char, devemos reutilizar a única interpretação que possuímos de Heidegger sobre o poeta, quando Safranski testemunha que: “Segundo Heidegger, os poemas de Char eram ‘uma marcha forçada pelo inefável’” (2013, p. 425). A marcha deve ser compreendida como caminho, direcionamento, mas sem se alinhar a um lugar específico, pois é a busca pelo “inexprimível”. O inefável significa aquilo que não pode ser descrito, um espaço em que as palavras faltam, mas por não poderem descrever sua “beleza”. E, se relembrarmos Heidegger, o filósofo assevera que na Grécia “a verdade foi a própria beleza” (EpH, p. 181). O belo que surge na arte não teria a ver com as sensações, mas

muito mais como a possibilidade de desencobrimento que possibilita o surgimento do belo.

Char canta: “Se habitamos um clarão, é o coração do eterno” (*O nu perdido*, p. 83). Sabemos que o coração é um órgão fundamental para a vida, dando sangue e oxigênio para todo o corpo. Quando estamos diante da claridade (*Lichtung*) também estaremos próximos à vida em seu sentido mais autêntico. Quem lá consegue chegar habita o “coração do eterno”. O “eterno” não é o “para sempre”, mas o momento que o poeta consegue eternizar através do canto inaugurador de uma época histórica.

Heidegger e Char estão em sintonia na medida em que compreendem na linguagem a possibilidade de a clareira acontecer. Sendo assim, tanto Heidegger quanto René Char são guardiões do ser. Guardiões na medida em que vigiam a abertura do ser através da linguagem, pois “como se sabe, poesia e verdade são sinônimos”. (*Furor e Mistério*, p. 131)

Esta última passagem não interpretaremos. Não porque tenhamos esgotado as questões, mas porque é pertinente compreender a multiplicidade de interpretações do poema. Heidegger muito bem sabia disso, pois indica: “o último passo de cada interpretação, mas também o mais importante, consiste em desaparecer, junto com sua explicação, diante do simples estar-aí do poema” (EpH, p. 218).

## CONCLUSÃO

Esta dissertação buscou compreender a poesia no pensamento de Heidegger. Ao longo do caminho foi necessário entender a “localidade” da poesia perante o estatuto da arte. Segundo Heidegger, “a arte permite que a verdade brote [*entspringen*]” (OOA, p. 84) - ou seja, ela é responsável por pôr a verdade dos entes, que significa o momento de descobrir o ser do ente remetido à palavra grega *Alétheia*. Mas Heidegger acrescenta que “a arte, enquanto pôr-em-obra da verdade, é ditado poético” (OOA, p. 80). Esse acréscimo não é trivial; pelo contrário, busca assentar a produção de toda manifestação artística a partir da poesia (*Dichtung*). A essência das artes deve ser conduzida à poesia, pois ela é edificada na linguagem. Onde não há linguagem também não há desencobrimento. Portanto, na medida em que se edifica na fala, a poesia se distingue das outras formas artísticas. Pontua Heidegger: “A arte é, enquanto o deixar aparecer que indica o invisível, a forma suprema da indicação. Por sua vez, a base e o ápice de tal indicação se desdobram no dizer enquanto canto poético” (EpH, p.1 81).

Para o autor, a linguagem fala aos homens. Os homens, portanto, devem escutar de onde fala a linguagem. Ela fala de um lugar autêntico. A poesia permite a linguagem autêntica. Nesse sentido, para que os mortais se apropriem da fala é necessário escutar o que diz o poema. O poeta, ao permitir que a linguagem se revele, entrega o destino histórico dos homens de maneira inaugural, uma vez que: “A história é o enlevo (*Entrückung*) de um povo naquilo que lhe é dado como tarefa, enquanto inserção no que lhe está co-dado.” (OOA, p. 83). A tarefa aqui remete ao destino entregue pelos poetas.

Segundo Heidegger, a época em que estamos situados é marcada pelo avanço da técnica e calculabilidade da existência. O filósofo busca romper com esse modo de encarar a vida. Nesse sentido, foi possível estabelecer a relação entre Char e Heidegger. Além da “crítica” da era do cálculo, os dois se articulam na medida em que percebem na linguagem a imagem da clareira. Em Heidegger, a clareira remete à *Alétheia*, em Char, o clarão é o que modifica o presente.

René Char nos convoca a apreciar o desconhecido e neste fazer quebrar a noção de cálculo pertinente à nossa época histórica. Ao convidar o desconhecido para a fala o poeta permite, a partir da linguagem, o acesso à clareira do ser. Nossa época está infestada por homens “ávidos pelo poder e pelo dinheiro” e reféns da civilização tecnológica. Portanto, ao apontar o desconhecido como norte, Char pontua que os mortais devem viver “com o desconhecido diante de si”, ou seja, modificar a noção de *controle e poder, rumando para o mistério da existência*.

Por fim, acreditamos que Heidegger e Char são guardiões do ser, pois ambos habitam e invocam os mortais para se perceberem no meio de seu destino histórico e não apenas a seguir essa vida “calculista” e “experimental” de hoje. O pensador interroga a verdade do ser, e, ao questioná-la, permite que o ser se manifeste; já o poeta, ao convocar-nos ao desconhecido, chama os homens para o fundamento de sua história.

## REFERÊNCIAS

AQUINO, Thiago. *A descoberta do cotidiano: Heidegger, Wittgenstein e o problema da linguagem*. São Paulo: Edições Loyola, 2018.

BIEMEL, Walter. Elucidações Acerca da Conferência de Heidegger A Origem da Arte e a Destinação do Pensamento. *O que nos faz pensar n° 10*, volume 2, outubro de 1996.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro o fragmentário*. Tradução João Moura Jr – São Paulo : Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Tradução Alvaro Cabral. – Rio de Janeiro : Rocco, 2011.

BORGES, A. C. Os arquipélagos de Char. In: CHAR, R. *O nu perdido e outros poemas*. Tradução de Augusto Contador Borges. Edição bilingüe. São Paulo: Iluminuras, 1995. p.09-28.

CASANOVA, Marco. *Natureza Humana*. A Linguagem do acontecimento apropriativo. Jul-Dez, 2002, 315-339.

CHAR, RENÉ. *Furor e Mistério*. Tradução de Margarida Vale de Gato. Relógio D'água Editores, Novembro de 2000.

\_\_\_\_\_. *O nu perdido e outros poemas*. Tradução, Ensaio e notas de Augusto Contador Borges. Editora Iluminuras LTDA, São Paulo, 1995.

CORDEIRO, Robson C. Linguagem e memória em Hölderlin e Heidegger. *Aufklärung*, v.4 João Pessoa p.105-118, Setembro de 2017.

COSTA, Solange A. de C. O desvelamento da verdade: Heidegger e a ontologia da obra de arte. *Pensando – Revista de Filosofia* Vol.7, n° 13, 2016.

DRUCKER, Claudia. Mediação e fundação poéticas em Hölderlin e Heidegger. *O que nos faz pensar* n°36, março de 2015.

DUARTE, André. Heidegger e o caráter historial-político da obra de arte. *ArteFilosofia* (ouro preto), v.5 p.23-35, 2008.

DUARTE, Irene Borges. A apropriação propícia - pensar e amar como acontecimento em Heidegger. *Natureza humana*, v.21. n.01. São Paulo, jan/jun, 2019.

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

DUQUE ESTRADA, Paulo Cesar. Sobre a Obra de arte como acontecimento da Verdade. *O que nos faz pensar* n°13, 13 de abril de 1999. Texto apresentado no II colóquio Latino Americano de Estética. UERJ, Set. 1997.

DRAVET, Florence; CASTRO, Gustavo. O diálogo da Poesia com a Filosofia: A noção de aberto em René Char e Martin Heidegger. *XI Congresso Internacional da ABRALIC*, Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de Julho de 2008, USP – São Paulo, Brasil.

DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. São Paulo: perspectiva, 1974.

FERREIRA, A.M.C. A linguagem originária e o silêncio. *Discurso* (30), 1999: 101-30.

FERREIRA JR, W. A questão do fim da filosofia e a tarefa do pensamento na era da técnica planetária. *Revista Princípios*. Natal, RN, v.20, n.33. Janeiro-Junho de 2013, p.485-529.

FOGEL, Gilvan. Escuta, Silêncio, Linguagem. *Aufklärung*, João Pessoa, v.4, p.47-58, setembro de 2017, edição especial.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante – Petrópolis, RJ: Vozes, Bragança Paulista, SP. Editora Universitária São Francisco, 2003.

\_\_\_\_\_. *A origem da obra de arte*. {tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro} – São Paulo: Edições 70, 2010.

\_\_\_\_\_. *Caminhos de Floresta*.

\_\_\_\_\_. *Carta sobre o humanismo*. Tradução de Rubens Eduardo Farias; 2 edição. São Paulo: Centauro, 2005.

\_\_\_\_\_. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução de Ernildo Stein. Coleção: Os Pensadores, 1970.

\_\_\_\_\_. *Explicações da poesia de Hölderlin*. Tradução de Cláudia Pellegrini Drucker. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

\_\_\_\_\_. *Four Seminars*. Translated by Andrew Mitchell and François Raffoul. Indiana University Press. First paperback edition 2012.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Metafísica*. Tradução e apresentação de Emmanuel Carneiro Leão. 4º ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro; 1999.

\_\_\_\_\_. O Hino de Hölderlin “Recordação”. [tradução Marco Antônio Casanova]. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Via Verita, 2017.

\_\_\_\_\_. *Língua de tradição e Língua técnica*. Trad. Mario Botas. 1º Edição, editora veja – Lisboa, 1995.

\_\_\_\_\_. *Que é uma coisa? Doutrina de Kant dos princípios transcendentais*. Tradução de Carlos Morujão. Edições 70, Lisboa, Portugal, 1987.

\_\_\_\_\_. *Seminários de Zollikon: protocolos, diálogos, cartas*. Editado por Medard Boss ; tradução Gabriella Arnhold, Maria de Fátima de Almeida Prado; revisão da tradução: Maria de Fátima de A. Prado e Renato Kirchner. 3.ed. ver. – São Paulo: Escuta, 2017.

\_\_\_\_\_. *Ser e Tempo*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante – Petrópolis, RJ: Vozes ; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco. 10ª edição, 2015.

- GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica em retrospectiva Vol I: Heidegger em retrospectiva*. Editora Vozes, 2º edição, tradução de Marco Antonio Casanova, 2007
- GADAMER, Hans-Georg. “Para introdução”. In: MOOSBURGER, Laura de Borba. “A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: Tradução, comentários e notas. 2007. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de PósGraduação em Filosofia, Curitiba
- GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Organizador: Pierre Fruchon; tradução Paulo Cesar Duque Estrada – 2º edição – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- GODIM, E; RODRIGUES, O.M. Por que Heidegger e a Poesia? *Akrópolis, Umarama*, v.18, n.2, p.109-114, abr/jun. 2010
- GRACE, Danielle. Char, Michaux e as questões da Poesia. *Texto Poético*, v.16, nº 30, p. 184-199 fev/maio 2020.
- KEUCHEGERIAN, L.H.A. O sagrado na poesia de Hölderlin, sob o olhar de Heidegger: entre o poetizar e o pensar. *Ekstasis: revista de hermenêutica e fenomenologia*, v.4, n.2, 2015.
- NASCIMENTO, Miguel Antonio. Leitura de Heidegger – Sobre o Fundamento. *Princípios*. UFRN, Natal. V.9, nº11-12. p.109-125. Jan/Dez.2002
- NUNES, Benedito. *Heidegger e a poesia. Natureza Humana 2*. (1) 103-127, 2000.
- PÁDUA, Lgia Teresa Saramago. *A Topologia do Ser: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Heidegger*. Orientador Paulo Cesar Duque-Estrada – Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Filosofia, 2005.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht, São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- REIS, Robson Ramos dos. Heidegger: a vida como possibilidade e mistério. *Rev.Filos., Aurora*, Curitiba, v.24, n.35, p.481-507. Jul/dez, 2012.
- SAFRANSKI, Rudiger. *Um mestre na Alemanha entre o bem e o Mal*. Geração Editorial, 2013. Trad. Ernildo Stein.
- SARAMAGO, Lgia. Entre a Terra e o Céu: a questão do habitar em Heidegger. *O que nos faz pensar nº30*, dezembro de 2011.
- SILVA, Marcos. Existe uma medida real no mundo? Algumas reflexões wittgensteinianas sobre a normatividade a partir de um problema de Hölderlin e Heidegger. *Studia Heideggeriana Volumen VI*, novembro de 2017, p177-206.



STEIN, Ernildo. *Pensar e errar: um ajuste com Heidegger*. Ijuí: Ed.Unijuí, 2011. – 280p – Coleção filosofia; 37)

VATTIMO, Gianni. *Heidegger y la poesía como ocaso del lenguaje*. Trad. De Juan Carlos Gentile Vitale, revisión técnica de Fina Birulés. Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica, Paidós, Barcelona, 1992.

VEZIN, François. *Albert Camus, René Char, Martin Heidegger*. [Traducción: Alberto HERRERA PINO y Ana Paula MATEOS HOYO] [Revisión: Hélène RUFAT] *Présence d'Albert Camus*, n° 2 – 2011 (revista realizada por la Société des Études Camusiennes). Este texto fue presentado originalmente como comunicación en Tours el 7 de mayo de 2010

WERLE, Marco Aurélio. *Heidegger e a produção técnica e artística da natureza. Trans/form/ação*, 2011.

WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e Pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo, Editora Unesp, 1º edição, 2012.

Worton, Michel. *Where is Philosophy? What is Poetry? Char and Heidegger*. Published in *Journal Of Institute Of Romance Studies* 2, 1993, pp. 373-393. (Revised Version)