

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO-SENSU
MESTRADO EM LETRAS – CIÊNCIA DA LITERATURA (POÉTICA)**

Fábio Galera Moreira

**A CAMINHO DA POESIA: A INSTAURAÇÃO DO VIGOR POÉTICO
COMO ACONTECIMENTO**

**Rio de Janeiro
2011**

FÁBIO GALERA MOREIRA

**A CAMINHO DA POESIA: A INSTAURAÇÃO DO VIGOR POÉTICO
COMO ACONTECIMENTO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Poética) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura.

Orientador: Professor Dr. Antonio Jardim

**Rio de Janeiro
2011**

FOLHA DE APROVAÇÃO

MOREIRA, Fábio Galera. *A caminho da poesia: a instauração do vigor poético como acontecimento*. Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Aprovada por:

Professor Doutor Antonio Jardim – Orientador – UFRJ

Professor Pós-Doutor – Manuel Antônio de Castro – UFRJ

Professora Doutora – Nádia Regina Barbosa da Silva – UNESA

Suplentes:

Professor Doutor – Alberto Pucheu Neto – UFRJ

Professora Pós-Doutora – Martha Alkimin de Araújo Vieira – UFRJ

Examinada a Dissertação *A caminho da poesia: a instauração do vigor poético como acontecimento*.

Conceito:

Em: ____ / ____ / _____ .

Dedico este trabalho ao caminho, que me fez caminhar em direção à poesia (caminho), e por isso, a todos e a tudo aquilo que me alcançou na caminhada. Em especial, à Juliana, que veio a reboque nesta viagem, e sofreu as forças do tempo de ser e de per-correr numa estrada poética, e também aos meus pais, que abriram senda na terra.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao Antonio Jardim, por ter provocado em suas aulas, nesses encontros privilegiados, o meu silêncio. O próprio Antonio pode comprovar, que na maioria das aulas, o que saía de mim era exclusivamente silêncio. Silêncio que ocultava a falação. Na verdade o que saía era a falação, dando lugar para silêncio, mais fecundo e originário. Lentamente, num tempo próprio, esse silêncio dominou a Abertura. E é, por esse motivo provocador, que foi possível sentir a reverberação e total densidade do silêncio criador. Óbvio, que esta consonância interna não se deu de forma pacífica. Pareceram mais como eternos, os combates travados entre o silêncio e a falação. Mas é por tudo isto que foi possível agora falar propriamente. O que na verdade ocorreu nesses combates, foi o re-estabelecimento do silêncio imperante da Abertura.

Agradeço ao Manuel, por oferecer uma visão direta e especialíssima sobre a obra de arte e ainda por doar sua leitura sobre o pensamento de Heidegger. Ao professor Alberto Pucheu, por oxigenar a minha fixação compulsiva pelo pensar Heidegger, apontando a direção do diálogo de pensar. À Martha Alkimin, por semear uma suspeita necessária sobre o método, o que me fez descobrir o caminho. À professora Cíntia Dias, por proporcionar uma *carona* maravilhosa que me fez economizar muito tempo e também pela sua amizade. Agradeço pela amizade e pela presença pontual e transformadora da Nádia em minha história.

Agradeço a todos os professores da UFRJ que contribuíram para o meu desenvolvimento acadêmico e pessoal.

Agradeço a CAPES por investir no desenvolvimento deste trabalho.

MOREIRA, Fábio Galera.

A caminho da poesia: a instauração do vigor poético como acontecimento/ Fábio Galera Moreira. – Rio de Janeiro: UFRJ/ LETRAS, 2011.

x, 144 f. ;31 cm.

Orientador: Antonio Jardim

Dissertação (mestrado) – UFRJ/ LETRAS/ Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, 2011.

Referências bibliográficas: f. 155-160.

1. Arte. 2. Poética. 3. Acontecimento. 4. Linguagem. 5. Silêncio. Tese. I. Jardim, Antonio. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. III. Título.

RESUMO

A CAMINHO DA POESIA:

a instauração do vigor poético como acontecimento

Fábio Galera Moreira

Orientador: Antonio Jardim

Resumo da dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Poética).

Este trabalho pretende pôr em questão os fundamentos da investigação poética, objetivando abrir caminho para uma interpretação mais originária do acontecimento da poesia. Evitando as interpretações literárias fundadas numa compreensão metafísica, o trabalho propõe a investigação da instauração do vigor poético como acontecimento da verdade, procurando dimensionar o que há de mais próprio nesta busca. Esta perspectiva de investigação é fundamentada no pensamento do filósofo Martin Heidegger. Para este intento, afirmamos o primado da poesia, em detrimento das interpretações que buscam a descrição da forma e a categorização do conteúdo. Analisamos a relação entre a arte e o crítico literário, segundo a busca por uma relação proposicional de correção entre o objeto e a proposição afirmativa, o que acaba gerando o fundamento para o juízo estético. O trabalho refletiu também sobre a constituição existencial da Abertura, conceito caro ao pensamento que procura dimensionar o homem enquanto ser-no-mundo. Tematizamos ainda o silêncio da linguagem, abordamos a questão da correspondência entre o ser e a linguagem e tratamos da dimensão da verdade da palavra. Os resultados que pudemos obter mostram que o próprio do fenômeno poético refere-se à apropriação do acontecimento da verdade, entendida como alétheia, e também à apropriação de tempo/espaço na Abertura. A obra poética, compreendida segundo uma atitude de apropriação, provoca o obrar da obra numa dimensão em que o fazer humano perde o controle sobre o mostrar-se das palavras, instaurando a poesia num vigor mais essencial do que as categorizações do fenômeno literário.

Palavras-chave: Poética; acontecimento; verdade; linguagem; silêncio.

ABSTRACT

IN A WAY TO THE POETRY:

The instauration of the poetical validity as event

Fábio Galera Moreira

Orientador: Antonio Jardim

Abstract da dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Poética).

This work intends to put in question the bases of the poetical investigation, objectifying to open the way for an originary interpretation of the event of the poetry. Preventing the established literary interpretations in a metaphysical understanding, the work considers the investigation of the instauration of the poetical validity as event of the truth, looking for to scale what it has of more proper in this search. This perspective of the investigation is based on the thought of the philosopher Martin Heidegger. For this intention, we affirm the priority of the poetry, in detriment of the interpretations that search the description of the form and the category of the content. We analyze the relation between the art and the literary critic, according to searches for a propositional relation of correction between the object and the affirmative proposal, what it finishes generating the base for the aesthetic judgment. The work also reflected on the existential constitution of the Dasein's Opening, expensive concept to the thought that it looks to scale the man while being-in-the-world. We thought still about the silence of the language, we approach the question of the correspondence between the being and the language and thought about the dimension of the truth of the word. The results that we could get show that the proper of the poetical phenomenon is mentioned the appropriation to the event of the truth, understood as *alétheia*, and also to the appropriation of time/space in the Opening. The poetical work, understood according to an appropriation attitude, provokes the working of the work in a dimension where the making human loses the control on revealing of the words, restoring the poetry in a more essential validity than the category the literary phenomenon.

Key-words: Poetical; event; truth; language; silence.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1 - Fundamentos para uma leitura poética	20
1.1. O primado da questão da Poesia: a obra como obra	21
1.2. A validade do juízo estético	41
1.3. A Abertura (Erschlossenheit) e a Poesia	70
1.4. Implicações de uma leitura poética	100
Capítulo 2 - Apropriação do fenômeno poético	106
2.1. A linguagem: dimensão do silêncio da fala	107
2.2. A escuta originária e a questão da co-respondência ..	119
2.3. A verdade poética da palavra	128
2.4. O acontecimento da poesia na obra: uma experiência ..	145
Considerações finais de uma caminhada	149
Referências Bibliográficas	155

Fazer a experiência de alguma coisa significa: a caminho, num caminho, alcançar alguma coisa. Fazer uma experiência com alguma coisa significa que, para alcançarmos o que conseguimos alcançar quando estamos a caminho, é preciso que isso nos alcance e comova, que nos venha ao encontro e nos tome, transformando-nos em sua direção. (Heidegger, 2006, p. 137)

Introdução

No âmbito da teorização da literatura, não faltam dispositivos teóricos. Encontra-se disponível, na história do pensamento dedicado à literatura, uma multiplicidade de teorias¹ destinadas a explicar o fenômeno literário. O crítico literário pode escolher, dentre uma variedade de teorias e procedimentos teóricos, aqueles que irão atender aos seus princípios e interesses ao interpretar seu objeto de estudo. A visão que irá nortear o trabalho do crítico pode encontrar fundamento tanto nas *correntes críticas* quanto nas *categorizações da historiografia literária*.

Há, na primeira perspectiva, um itinerário vastíssimo a ser percorrido, que se inicia numa crítica biográfica, passando pela crítica determinista, impressionista, formalista, estilística, estruturalista, pela teoria da recepção, pela crítica psicanalítica, sociológica, chegando até os estudos culturais e os comparatismos. Na outra perspectiva, com menos liberdade, porém não sem grandiosa amplitude, a obra é

¹ Não pretendemos, neste trabalho, explorar as relações possíveis entre as diversas teorias da literatura disponíveis e as questões, aqui sugeridas, sobre a obra de arte literária. Tal empreendimento demandaria uma demonstração demasiada extensa para os limites aqui impostos. Pretendemos, sim, desenvolver uma reflexão que tematize o *acontecimento da poesia em seu sentido mais próprio*.

interpretada segundo uma imanência histórica, ancorada em seu momento histórico, qual seja o romantismo, realismo, impressionismo, simbolismo, as vanguardas europeias até nossos dias.

Note-se que tais perspectivas foram destacadas a partir do século XIX, o que caracteriza, em certa medida, o ponto inicial da *história da teorização da literatura*, e aí elencamos apenas as mais conhecidas. Sem contar que, permaneceu oculto nessas indicações o fundamento de tais abordagens do fenômeno poético. Para tanto, bastaria sinalizar, como ponto inicial das discussões sobre o fenômeno literário, o pensamento de Platão e Aristóteles, que influenciaram toda a discussão que temos hoje a respeito da literatura.

Diga-se, pois, que não se pretende pôr em evidência neste trabalho, uma caracterização teórica que fundamente uma posição, justificando e fazendo com que a matéria de investigação aqui proposta, a poesia, se torne controlável, ou seja, que sua manifestação ocorra dentro de limites previamente determinados. Os procedimentos metodológicos de toda ciência produzem, ou antes, desejam esse estado de controle sobre seu objeto. Cabe ressaltar que este não será o nosso interesse e a argumentação aqui irá se desenvolver em outro sentido. A fundamentação para alcançar uma *leitura*

poética será, de outra forma, a liberação do caminho rumo à poesia.

Assim, para que esta liberação ocorra e para que seja possível iniciar a elaboração da *questão da poesia*, torna-se necessário caracterizar a perspectiva segundo a qual a poesia vem sendo interpretada. O que há, de um modo geral, é a interpretação da poesia como poema, a poesia como um ente qualquer, e o crítico se serve da poesia como se fosse um cirurgião da literatura. Há também uma certa compreensão da poesia segundo um olhar organizador, que trata de uma obra, ou de toda a produção poética de um autor, numa perspectiva em que a organiza segundo sua temática, de modo linear, traçando um panorama. Nossa tarefa central, ao contrário, será empenhar nossos esforços para tentar *liberar a poesia para o seu acontecer mais próprio*, entendendo *poesia* como *poesia*.

O que deve ser perguntado, inicialmente, então, é sobre o *sentido mais próprio e originário da palavra poesia*. Este esclarecimento será imprescindível para compreendermos devidamente o que vem a ser uma *leitura poética*, o que pretendemos aqui alcançar. *Qual é, pois, o sentido para o qual nos envia a palavra poesia?*

O sentido corrente para a palavra poesia é reservado para designar a produção artística que se organiza em versos, formando estrofes, com determinado número de sílabas poéticas. Este é um dos empreendimentos humanos que se utiliza da palavra enquanto matéria-prima. Poesia é, assim, uma *arte de palavras*. Os empenhos do crítico, nesse caso, voltam-se para a materialidade do poema e a poesia fica entendida como poema: forma. Não há diferença entre poema e poesia! Decorrente desta interpretação, entende-se também poesia como aquilo que há de belo nas palavras. Poético, assim, é algo relativo à sensibilidade e representa um modo particular de ver o mundo: um olhar particular do poeta, um modo poético de ver o mundo.

Estas são duas formas de compreender a palavra poesia. De um lado, o privilégio é dado à *forma* do que se apresenta na linguagem; de outro, o privilégio é dado ao *como* o que se apresenta aparece na linguagem, através do poeta.

Aqui e ali a *forma* e o *como* são privilegiados, nunca o *manifestar-se próprio do poema*, o poema em si mesmo. O entendimento da poesia enquanto forma nos oferece a possibilidade de calcular o fenômeno, em função de sua organização métrica: a contagem das sílabas, dos versos, das estrofes, das rimas e suas qualidades. A poesia, assim, é uma

*substância*² dotada de *atributos*, os quais o crítico irá enumerar. O mais importante é a morfologia e a estruturação da *peça poética*. E aqui ainda se encontra inscrita a possibilidade de investigação do conteúdo, rivalizando com a forma.

Noutro sentido, é possível entender a poesia enquanto o modo de manifestação de uma ideia, o *como* uma concepção filosófico/ideológica é apresentada no poema. Para esta interpretação, as metáforas e outras figuras de linguagem irão sustentar a leitura, o que ainda se caracteriza como forma. Tanto numa, quanto noutra, a poesia é reduzida e regulada numa interpretação que a subjuga e controla, determinando, de antemão, a sua manifestação, seu modo de acontecer. Assim, uma *leitura poética* nada mais seria do que a aplicação de conceitos e princípios, previamente pensados e decididos, a uma determinada obra literária. Em tal entendimento, poesia e poema se encontram num estado de indistinção.

Seria, pois, essa compreensão, a mais adequada para empreender um caminhar rumo à *poesia* em seu sentido mais fundamental? O que há propriamente com esta compreensão que nos impediria de atingir a nossa meta? O que há com esse modo de delimitação da poesia que nos atrapalharia o caminho? *Faz-*

² Trataremos da concepção de substância nos itens 1.1. e 1.2..

se urgente decidir o modo como iremos compreender a poesia, pois essa compreensão irá liberar ou pré-determinar seu acontecimento: poesia é a forma através da qual se diz algo sobre o mundo, ou, ao contrário, o conteúdo de um modo particular de dizer, organizado por normas estéticas? Ou haveria ainda um outro modo de compreender a poesia, um modo mais originário? Uma e outra maneira de compreender são partes da mesma moeda, apenas em lados opostos, uma rivalizando com a outra: de um lado poesia é a forma, de outro, poesia é conteúdo.

Numa medida estritamente filosófica, o esforço por tentar esclarecer o fenômeno literário, essa busca pelo sentido do ser-literário, não foi, senão, a construção humana de uma história ontológica da literatura, uma ontologia literária, que busca esclarecer a essência da literatura. Essa história ontológica, de forma implícita ou explícita, têm seu fundamento na ontologia tradicional: a metafísica³. Foi com base nessa história, é o que tudo indica, que Eduardo Portela pôs em questão os fundamentos da investigação literária:

³ Entendemos por *metafísica* a compreensão que faz repousar a interpretação do homem, dos entes e do mundo, sobre o binômio essência\existência, sujeito\objeto, forma\conteúdo. Metafísica, assim promove a cisão entre o ente e o ser, entendendo cada um em separado. Desta forma, a verdade do ser dos entes toma como medida um princípio que repousa na representação proposicional. Para um melhor esclarecimento sobre a origem e história do termo, sugerimos a leitura do verbete *metafísica* nos dicionários de filosofia de Nicola Abbagnano e de José Ferrater Mora, e também as reflexões de Manuel Antônio de Castro, em *O próprio e os atributos*, In: *Poética: a terceira Margem*. Ano XIV n. 22, jan-jun. 2010. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, 2010.

O projeto crítico da literatura terá de ser, cada vez mais, uma construção não-metafísica ou, se quiserem, pós-metafísica, em virtude da qual, para além dos sistemas, [...] fruirá a verdade poética.⁴

Decorre daí que, para não haver uma repetição da ontologia tradicional na investigação literária, deve-se dar vazão à *verdade poética*. Sendo assim, nosso trabalho toma como pressuposto central a insuficiência de qualquer que seja a abordagem do fenômeno poético, cujos fundamentos sejam encontrados na ontologia tradicional.

Remontando ao fundamento dessa história ontológica da literatura, Platão foi quem primeiro pretendeu delimitar o sentido da palavra poesia. Em sua obra *A República*, no livro III, Platão dá voz a Sócrates, para persuadir Adimanto a concordar com sua teoria. Para Sócrates, a poesia deve sofrer severa censura, a pretexto de produzir nos cidadãos da república a máxima virtude, atendendo a princípios discutidos e ponderados previamente. Nessa delimitação do ser poético, Sócrates entendeu a poesia como imitação, poesia imitativa, representação da realidade, *mimesis*⁵. Armando seu raciocínio, Sócrates decide, para a imitação própria da poesia, os mesmos

⁴ PORTELA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974. pp. 162-163.

⁵ Temos a devida dimensão da amplitude em que se insere a discussão sobre a *mimesis*. No entanto, não pretendemos abordar suas questões teóricas e implicações para a teorização da literatura, nem tampouco tematizar a história da utilização do termo no pensamento ocidental. Dois trabalhos fundamentais, em nossa opinião, sobre o tema, podem ser encontrados na pesquisa *Mimesis e Modernidade*, de Luiz Costa Lima, e *Mimesis*, de Erich Auerbach.

modelos a serem reproduzidos pelos guardiões da República, sua cidade ideal. A seguir, reproduzimos os ideais eleitos, para a República, que deveriam ser imitados pelos guardiões e que, conseqüentemente, são extensíveis à poesia: "Se [os guardiões] imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância: *coragem, sensatez, pureza, liberdade*, e todas as qualidades dessa espécie."⁶. A poesia devia, desta forma, assumir um caráter instrumental, obedecendo a uma função pedagógica e, conseqüentemente, útil:

Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com os seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas. Mas, para nós, *ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem* e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulamos, quando tentávamos educar os militares.⁷

Temos, assim, a natureza da poesia sendo definida sob a rubrica de uma *função*: imitar a fala do homem de bem. Neste sentido, a poesia nada mais é do que uma técnica da eloquência, um falar envolvente e sedutor, que estará a serviço de um ideal: a *paideia grega*. Assim, segundo as

⁶ PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 86.

⁷ *Ibid.* pp. 89-90.

reflexões de Platão, a poesia assume um valor estético atrelado a juízos morais, o que, conseqüentemente, irá leva-lo a expulsar o poeta de sua cidade perfeita.

Aristóteles supera, em sua *Arte poética*, a associação da poesia a uma proposta moralizante. Mas, ainda assim, Aristóteles mantém a concepção de poesia como imitação, privilegiando a imitação da ação. Assim, eleger o gênero trágico como a concepção de gênero superior para a poesia, pois a tragédia é a imitação da ação:

"a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também de uma atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser"⁸.

Neste trecho citado acima, fica patente sua compreensão da tragédia: a tragédia imita o agir, não um modo de ser. Com isso, Aristóteles parece entender que o agir da natureza humana comporta toda espécie de agir, não seleciona um agir bem e ideal, excluindo-se os demais modos de agir, conforme faz Platão em sua compreensão da poesia. Sendo assim, a poesia fica compreendida enquanto imitação irrestrita da ação humana, livre para *representar* os comportamentos mais variados, e não um único modo, particular, de sua manifestação. Aristóteles

⁸ ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. 15. ed. São Paulo: Ediouro, 1998. p. 248.

estava bem perto de nos apresentar a manifestação da poesia, num sentido originário, caso não tivesse decidido compreender a obra de arte ainda segundo um conceito de imitação: imitação da ação. Aristóteles nos ofereceu um entendimento da poesia como imitação, no *Peri poietikes technes*, o que originou, ao longo de nossa história, uma apropriação de suas reflexões que interpreta a manifestação poética numa perspectiva que a reduziu à classificação categorial.

Tanto Platão como Aristóteles⁹, cada um a seu modo, com suas teorizações sobre a arte, não fizeram, senão uma delimitação do ser da poesia: poesia como representação. No entanto, essas concepções seriam capazes de oferecer a possibilidade de atingir o nosso objetivo? A saber: caminhar em direção à poesia? Seriam estas as concepções que resguardariam o alcance desta meta, de maneira originária?

Entendemos que a questão da poesia deva ser colocada de maneira mais fundamental e sua compreensão devidamente esclarecida, para que seja possível experienciar sua manifestação de modo mais próprio e originário.

⁹ Temos ciência de que apresentamos, aqui e em outros momentos de nosso trabalho, algumas referências ao pensamento de Platão e de Aristóteles, que demonstra uma compreensão bastante específica sobre essas reflexões precursoras. Temos ciência de que há, nesta fonte, uma complexidade de reflexão muito maior do que aquela que apresentamos aqui. Nossa intenção busca indicar, exclusivamente, o fundamento da apropriação da obra de arte literária no ocidente e ainda indicar a interpretação da poesia como representação, o que pretendemos evitar.

Capítulo 1. Fundamento para uma leitura poética

Com o intuito de abrir o caminho, esta primeira parte do trabalho, pretende indicar o fundamento para uma leitura poética, que será composta pelos seguintes títulos: 1.1. *O primado da questão da Poesia: a obra como obra*, onde será tematizado o privilégio da questão da poesia na interpretação da obra de arte, para que a obra aconteça como obra; 1.2. *A validade do juízo estético*, onde se pretende demonstrar o impróprio do juízo em relação à arte; 1.3. *A Abertura (Erschlossenheit) e a poesia*, onde será tratada a constituição existencial do lugar de acontecimento da poesia e o traço incontornável da abertura, no que se refere a uma postura de controle; e 1.4. *Implicações de uma leitura poética*, onde se pretende apontar alguns desafios inerentes ao primado da poesia.

1.1. O primado da questão da Poesia: a obra como obra

Na tentativa de pensar originariamente a questão da poesia, torna-se imensamente importante refletir sobre o primado desta questão. Há muito que a questão foi deixada de lado, e a poesia, assim, mesmo no âmbito acadêmico, vem sendo interpretada como forma ou conteúdo, sem que seja esclarecido o fundamento deste privilégio. Nem é necessário voltar muito no tempo para demonstrar esta afirmação. O fato é que devemos tornar claro esse fundamento, aquilo que devemos evitar, para que seja possível experienciar a poesia em sua manifestação originária. O esclarecimento do *primado da questão da poesia* pretende fundar o ponto de partida do nosso caminho. Sendo assim, inicialmente, deve ser discutido o primado da poesia na interpretação da obra de arte.

Em última instância, não é descabida a pergunta sobre o primado. A primeira pergunta que devemos nos fazer: *o que deverá ser primado na investigação sobre o sentido da arte?* Podemos afirmar, previamente, que nada há que nos obrigue a escolher por este ou aquele primado. Tanto é assim que a história da literatura optou interpretar, por vezes, a poesia como coisa dada, como um ente simplesmente dado, forçando sua

manifestação a enquadrar-se nesta ou naquela categoria, construindo aqui e ali, com tal ou qual poeta, uma unidade, ou uma teoria da forma: a estética ou *uma* estética. Nossa caminhada procura assumir como primado a questão da poesia: a *poesia como questão*.

Na fortuna crítica da obra do poeta Carlos Drummond de Andrade, no século passado, muitos pesquisadores da nossa literatura, compreenderam a poesia numa dimensão formal: poesia como um ente simplesmente dado. José Guilherme Merquior, em seu trabalho *Verso, universo em Drummond*, desenvolve exaustivo levantamento formal da obra drummondiana. Afonso Romano de Sant'Anna, em sua tese de doutoramento, que posteriormente foi publicada como *Drummond, o gauche no tempo*¹⁰, desenvolve também uma profunda organização recorrencial de palavras, e com isso constitui conglomerados temáticos. Este último vai um pouco mais além da simples análise métrica, no entanto, prevalece ainda a interpretação da poesia segundo o par forma/conteúdo. Estas interpretações se caracterizam por uma abordagem metafísica¹¹, a qual pretendemos evitar.

¹⁰ SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Drummond, o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Lia, 1972.

¹¹ Toda interpretação que, de algum modo, em sua estruturação, trabalhe com pares de oposição (forma/conteúdo, sujeito/objeto), explicitamente ou não, ou que sugira um primado que possua uma pretensão universalista, deverá ser considerada como uma abordagem metafísica.

Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*¹², avalia a obra do poeta Álvares de Azevedo como uma obra que *atende perfeitamente à estética romântica*. Bosi sinaliza para a possibilidade de identificar em seus poemas tendências que tematizam a *evasão, o sonho, a morte*. Em outro momento, baliza sua obra segundo um princípio histórico de continuidade, que o identifica a Augusto dos Anjos - que sequer foram contemporâneos -, devido à utilização de termos científicos e ainda o faz devedor de Byron.

Outro pesquisador da nossa literatura, Antonio Candido, em sua introdução à *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, estabelece como princípio de interpretação a distinção entre *manifestação literária e literatura*:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores comuns são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização.¹³

¹² BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

¹³ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. V. 1 e V. 2. 8.ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. p. 23.

Segundo essas interpretações, o que está sendo primado? A poesia? Ou por outro lado, a interpretação está privilegiando a categoria, a classificação, a temática, o estilo literário, a história, a sociedade, a cultura, a psicologia? O que se busca visualizar a partir desta posição é a *literatura*, conforme o próprio autor afirma, entendida como *sistema*, segundo um impulso categorial.

É sabido que temos inúmeros outros exemplos em que a história da literatura esteve empenhada em interpretar a poesia segundo aquilo que ela não é. Estas interpretações mantêm já em seus títulos sua posição prévia: a literatura *lida como história*, a literatura lida como fenômeno integrante de um *organismo*, uma *reunião significativa do produto cultural* de uma dada sociedade. Não há nenhum mal nisto, porém, aí, pouco se fala de poesia.

Necessário é esclarecer o que está sendo primado ontologicamente¹⁴ em se colocar em questão a poesia da obra de arte. Esta pergunta indica o desejo por discutir o privilégio de procurar, na arte, a poesia, ao invés de procurar a *forma*, o *conteúdo*, o *autor*, a *história*, a *cultura* etc. Mas para que há de servir a questão da poesia? O que está em questão, em

¹⁴ Quando nos interrogamos sobre o que é primado ontologicamente, referimo-nos ao sentido que é tomado o *ser da palavra poesia* na interpretação, o sentido do ser da palavra poesia que será primado na interpretação.

nosso trabalho, é a poesia da arte¹⁵ e não a arte da poesia ou a arte da palavra, uma técnica, conforme já indicamos anteriormente.

A arte da poesia se refere àquilo que Aristóteles e Platão desenvolveram. Aqui, estamos tratando da poesia da arte, ou seja, tratamos aqui de investigar o que há com a poesia da arte. O primado da questão da poesia afirma o privilégio da poesia em detrimento dos primados biográfico, histórico, estilístico, social, cultural, teórico/filosófico e tudo o mais que possa ser primado na arte que a conceba a partir de uma visão exterior ao seu âmbito. O que se deve ter como clareza de escolha é que todos esses primados pensam a arte enquanto objeto de representação: representação biográfica, quando o método procura alcançar a subjetividade do autor, o seu gênio representado na obra de arte; representação histórica, quando a interpretação toma a obra como documento exemplar do modo de vida histórico de um povo; representação estilística, quando o que importa é o estilo do autor e suas estratégias de construção formal da obra; representação social, ocorre quando a obra é entendida como manifestação e memória de uma determinada sociedade; teórica/filosófica, quando serve à teoria como modo de legitimação e justificação.

¹⁵ A inversão sugerida remete apenas ao privilégio que pretendemos dar à poesia, entendida não como forma ou artifício de construção poética, mas sim como um acontecimento apropriador do vigor poético.

Todos estes privilégios põem a arte numa compreensão de representação de algo: a arte é entendida numa relação de "algo como algo"¹⁶. Interpretar a poesia *como forma*, interpretar a poesia *como conteúdo*, ou interpretá-la em função de uma *teoria/filosofia* qualquer é sempre interpretá-la *como algo*. O que nos cabe é interrogarmo-nos sobre o *algo* a que a *obra de arte* será interpretada? Se a *obra* será interpretada como *obra*, ou como o *quê* será interpretada? O *algo* mais fundamental a que a arte esteve submetida ultimamente é a *coisa*¹⁷, segundo interpretações bem específicas para a palavra.

Heidegger nos ensina, em *A origem da obra de arte*, sobre o que não deve ser primado na relação que entretemos com a arte, seja ela classificada como obra de palavras, de tintas, de sons etc. O que deve ser primado na obra é seu caráter ontológico, entendido num sentido originário.

No capítulo *A coisa e a obra*, em *A origem da obra de Arte* (*Der Ursprung des Kunstwerk*¹⁸), Heidegger expõe a síntese de três possibilidades de se compreender a coisa, três

¹⁶ HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis, Vozes, 2008. p. 209.

¹⁷ Pretendemos apresentar, a seguir, apenas uma síntese das reflexões sobre a interpretação da obra de arte como coisa, presente no ensaio *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger. Para uma leitura mais completa, sugerimos a cuidadosa tradução de Manuel Antônio de Castro, publicada pela Edições 70, lançada em 2010 e ainda a conferência *A coisa*, de Martin Heidegger, In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. 2010a.

¹⁸ HEIDEGGER, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In: Gesamtausgabe: Holzwege. Band 5. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.

possibilidades de delimitação do ser coisa da coisa, que se inter-relacionam. É a partir daí que a obra de arte geralmente é interpretada, segundo esses conceitos de coisa expostos por Heidegger. Ele expõe as três interpretações correntes para coisa: coisa como *substância*, coisa como a *unidade de uma multiplicidade dada nos sentidos* e coisa como *matéria enformada*.

A coisa, entendida como substância, acaba reduzindo sua essência, seu modo de vigorar, à mera relação proposicional entretida entre a coisa real e o enunciado. Segundo Heidegger, essa interpretação da coisa decorre de uma apropriação *romano-latina*, que buscava uma normatização da *coisidade* da coisa, do seu vigorar. Na experiência grega do que vem a ser a coisa, nomeava-se *to hypokeimenon* (τό ὑποκείμενον), "o cerne das coisas [...] o que servia de fundamento e o já sempre existente"¹⁹. Ao que se dava neste fundamento (substância), apresentando a coisa como tal, suas características, chamava-se entre os gregos *ta symbebekota* (τά συμβεβηκότα). Na tradução para a língua latina, que irá demonstrar uma compreensão diferente daquela experienciada pelos gregos, "*Hypokeimenon* torna-se *subjectum*; *hypostasis* torna-se *substantia*; *symbebekós* torna-se *accidens*."²⁰. Após essa transição, a *coisidade* da coisa passa a

¹⁹ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010b. p. 51.

²⁰ Ibid. pp. 51-53.

ser encarada como um problema proposicional²¹. Para alcançar a essência da coisa, agora, basta enumerar e reunir suas *qualidades* (atributos acidentais), identificadas em sua *substância*, a categoria mais fundamental e primeira, a categoria por excelência no pensamento aristotélico, o suporte para todas as qualidades da coisa.

No entanto, devemos nos fazer a mesma pergunta que foi tão bem pronunciada por Heidegger:

É a estrutura da enunciação simples (a ligação de sujeito e predicado) a imagem reflexa da estrutura da coisa (da união da substância com os acidentes)? Ou a estrutura da coisa é assim apresentada e projetada de acordo com a montagem da proposição?²²

Noutras palavras: naquilo que enunciamos como proposição (sujeito\predicado), está de fato refletida a essência da coisa, o seu vigor? Ou antes, não estamos *produzindo* (projetando) a coisa, a partir do enunciado? Não estaríamos, segundo a compreensão da coisa como substância, nos afastando muito da própria coisa e nos detendo em pensar as relações

²¹ No item 1.2. serão apenas indicadas, sumariamente, algumas possibilidades de compreender estas relações existentes entre o sujeito da proposição e o seu predicado, suas qualidades acidentais. Indicamos para leitura o artigo de Manuel Antônio de Castro, *O próprio e os atributos*, indicada anteriormente. Lembramos aqui, novamente, que não desconsideramos a importância, riqueza e seriedade do pensamento aristotélico, apesar de termos a clareza de que não nos interessa, neste momento, refletir devidamente sobre seus pressupostos filosóficos de modo sistematizado.

²² HEIDEGGER, Martin. 2010b. pp. 53-55.

proposicionais, deixando de lado a coisa? Será este o vigorar próprio da coisa?

Ao pensar a coisa desta maneira, o vigor próprio das coisas passa a ser definido segundo a *correta e verdadeira* relação entre a coisa e sua proposição. Esta apreensão da coisa como substância decorre, também, do desvio histórico que foi realizado sobre a noção de verdade. Na transposição romano-latina da compreensão da verdade, substituiu-se a noção de verdade, antes entendida pelos gregos como *aléhteia*, pelo sentido da palavra *orthotes*. Origina-se, assim, o conceito de verdade como *correção*. Verifica-se, assim, a maior ou menor correção entre a qualidade enunciada e sua substância. Um determinado poema é um soneto, apresenta tantas ou quantas estrofes, tal número de versos, tais tipos de rimas etc. Isto é concreto e passível de ser provado. É um poema, com estas e aquelas características. A poesia é entendida como poema e o que vale dizer *sobre* a obra se refere às suas características formais e temáticas. Neste caso a poesia é entendida como poema, e o poema é entendido como coisa, em seu sentido mais vulgar.

Noutro sentido, porém não sem ligação com a concepção da coisa como substância, está a coisa entendida como a *reunião de uma multiplicidade de sensações impressas em nossos sentidos*. Esta concepção procura trazer a coisa para perto de

nós o mais possível. Não existe mediação entre a coisa e aquele que a percebe, ela se torna o próprio *i-mediato* de sua aparição.

Naquilo que o sentido da vista, da audição, e do tato nos trazem enquanto sensações da cor, do som, do áspero, do duro, as coisas literalmente afetam já nosso corpo. A coisa é o *aistheton* [o sensível], o perceptível nos sentidos da sensibilidade através das sensações.

Uma apreensão *aparentemente* livre de conceitos a priori deixa a coisa se manifestar nos sentidos e, a partir daí, a unidade das impressões dadas é que irão garantir o acesso à coisa.

As sensações provocadas pelo poema, por um dado poema, segundo sua estruturação, sua musicalidade, seus ritmos, tudo isto reunido produz a possibilidade de acessar o poema, sua essência e natureza. Um dado poema, segundo as impressões que tive, produziu um sentido qualquer. O sentido do poema me foi revelado. Descobri o verdadeiro sentido do poema. O que se esquece, porém, nesta concepção, é que esta revelação dada à visão e à audição já determinam previamente a manifestação do poema segundo uma perspectiva. A visão e a audição irão antecipar a manifestação do poema, fazendo com que sejam procuradas, no poema, referências que atendam às expectativas destas percepções. Neste caso, não foi o poema que produziu sentido. O poema se permitiu a uma interpretação, mediada,

exclusivamente, pelos sentidos. A relação sujeito/objeto, própria do modo de pensar da metafísica, fica resguardada. Foi o sujeito que sentiu as impressões do objeto.

O outro conceito de coisa, analisado por Heidegger, remete à compreensão da coisa segundo o par matéria-forma. Anterior às sensações, aquilo que permite sua manifestação, é a própria forma, ou melhor, a junção do par matéria-forma. A materialidade da obra será, pois, apresentada numa forma: "Nesta determinação da coisa como matéria (*hylé*) já está composta a forma (*morphé*)"²³. É graças à matéria enformada que a obra de arte possui a possibilidade de nos *impressionar*. Este conceito de coisa é dos mais recorrentes em nossa história da arte:

A distinção entre matéria e forma é, e na verdade nas mais diferentes variedades, *pura e simplesmente o esquema conceitual usado em todas as teorias da arte e da Estética*. [...] Além disso, o âmbito de validade deste par de conceitos ultrapassa há muito e largamente o âmbito da Estética. Forma e conteúdo são os conceitos de tudo, nos quais tudo e cada coisa cabe. Quando se liga a forma ao racional e a matéria ao irracional, considera-se o racional como o lógico e o irracional como o ilógico, e quando se acopla ao par conceitual forma-matéria ainda a relação sujeito-objeto, então o representar dispõe de uma mecânica conceitual à qual nada se pode opor.²⁴

²³ HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. 61.

²⁴ Ibid. p. 63.

Essa interpretação da coisa se torna bastante problemática para o âmbito da obra de arte, pois em sua concepção, coisa como matéria enformada, está associada, de maneira intensa, a ideia de *causalidade*²⁵. Isto porque a coisa é confundida com o utensílio: “Esta determinação da coisa [como matéria enformada] provém de uma interpretação do ser-utensílio do utensílio”²⁶. O problema é agravado porque esta interpretação passa a dominar a interpretação de todos os entes, pois “já há muito o ser-utensílio impôs uma primazia particular.”²⁷:

Na medida em que o utensílio ocupa uma posição intermediária entre a própria coisa e a obra, está próximo de se conceber, com a ajuda do ser-utensílio (da estrutura matéria-forma), também o [ente] sendo que não tem o caráter de utensílio: coisas e obras, e, finalmente, todo [ente] sendo.²⁸

²⁵ Segundo as determinações de Aristóteles sobre a causalidade, temos quatro causas: duas *internas*, que irão incidir diretamente na estruturação interna de um determinado ente, (causa material e causa formal) e duas *externas*, que não estão propriamente no ente, porém necessárias para que o ente seja aquilo que é, (causa eficiente e causa final). Quando pensamos a obra literária, a figura do autor passa a ocupar o lugar da *causa eficiente*, é o autor quem a produz, foi o autor quem escreveu. A outra causa externa que acaba concorrendo de forma maneira mais explícita é a *causa final*. Basta, para compreender a causa final de uma obra literária, ou da literatura em geral, pensar na *função* da obra ou da literatura. Além dessas duas causas externas, o crítico ainda continua a se mover no âmbito da causalidade, quando busca a matéria e a forma. Ao investigar a obra segundo uma concepção causalista, passa a procurar explicar e analisar as causas material e formal da obra literária. Neste sentido, o que o crítico irá produzir vai apenas permanecer no âmbito dos enunciados e proposições dos atributos classificatórios. Para tratar da causalidade, recorreremos à leitura do artigo *A causalidade*, de Dom Cláudio Hummes, distribuído por Manuel Antônio de Castro, em suas aulas para o curso *Arte, manifestação e representação do real*, ministrado no primeiro semestre de 2010, para o curso de mestrado.

²⁶ HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. 77.

²⁷ Ibid. p. 93.

²⁸ Ibid. p. 69.

Esta concepção predominante do par matéria-forma, proveniente do ser-utensílio do utensílio, que se amplia e acaba dominando a interpretação de todos os entes, torna-se compreensível devido ao fato de ser o homem aquele ente que fabrica o utensílio e as coisas em geral. "Este [ente] sendo, o utensílio, de uma maneira especial, está próximo do representar do homem, porque chega ao ser através de nosso próprio produzir."²⁹ A partir desta concepção, temos uma indistinção essencial entre a *coisa*, o *utensílio* e a *obra*. Assim, o vigor de todos os entes é medido por aquilo que é mais imediato no utensílio: sua *serventia*.

O ser-utensílio do utensílio, seu vigor mais próprio, a saber um sapato, uma mesa, uma jarra, um casaco, qualquer um destes utensílios, poderá ser encontrado em sua *serventia*. Os utensílios são produzidos pelo homem: o homem escolhe o material mais adequado para produzir um dado utensílio, pensando em sua utilização. O homem é, assim, e não poderia deixar de o ser, a *causa externa* do utensílio. Ele pensa na *finalidade* do utensílio, o seu fim prático. Decide para que servirá uma caneta, por exemplo. A caneta serve para escrever. Mas, o simples escrever da caneta deve ainda ser pensado a partir do modo como será utilizada e ainda por quem a caneta será utilizada.

²⁹ HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. 77.

Pensando em seu fim prático, o homem escolhe os materiais que deverão constituir uma dada caneta: se a caneta em questão for produzida para *servir* a um chefe de estado, a caneta naturalmente não contará com materiais de baixa qualidade, podendo conter em sua composição até mesmo materiais preciosos. Caso a caneta seja produzida para atender às necessidades de toda a gente, poderá mesmo ser feita de plástico e com uma menor durabilidade.

O homem, nesta concepção causalista, também será a *causa eficiente* do utensílio: a caneta. Foi o homem quem produziu e programou a máquina que faz canetas, é ele que a opera, foi o homem quem a idealizou e projetou, e, além disso, dominou a técnica de produção da tinta especial para canetas. Nesta breve cogitação falamos apenas da caneta em geral. No entanto, é inequívoco o fato de que o homem é a *causa final* e a *causa eficiente* da caneta, e também de todos os utensílios em geral.

O ser do utensílio está, portanto, em sua *serventia*. E, no entanto e felizmente, não somente aí:

O ser-utensílio do utensílio consiste certamente na sua serventia. Porém, esta mesma repousa na plenitude de um ser essencial do utensílio. Nomeamos isso a *confiabilidade*³⁰. [...]

³⁰ "Wir nennen es die *Verlässlichkeit*." (HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. 82).

O ser-utensílio do utensílio a confiabilidade, mantém todas as coisas reunidas em si, segundo seu modo e abrangência. Contudo, a serventia do utensílio é a consequência essencial da confiabilidade.³¹

A tradução, de Manuel Antônio de Castro, para a *Origem da obra de arte* escolheu necessariamente a palavra *confiabilidade* para traduzir o que Heidegger pretendia exprimir por *Verlässlichkeit*. O sentido do substantivo *die Verlässlichkeit* nos dá a possibilidade de compreender *die Verlaß*, que nos diz sobre a *confiança*. A confiança e a confiabilidade, ambas vem do verbo *verlassen*, o que na expressão *sich auf verlassen*, nos dá o sentido de *confiar em, contar com*. Também o adjetivo *verlässlich* nos diz de uma qualidade, que tanto pode ser entendida a partir dos utensílios e coisas como a partir dos homens, como entes confiáveis, que nos oferecem confiança. É a confiabilidade do utensílio que nos dá a segurança de sua utilização. Daí que Heidegger pensou a confiabilidade do utensílio: *der Verlässlichkeit des Zeuges*.

Heidegger vai afirmar a *confiabilidade do utensílio* após ter se dis-posto diante de uma pintura de van Gogh, os *sapatos*. Após sua interpretação magistral do utensílio sapato, na obra de van Gogh, Heidegger fala da camponesa:

³¹ HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. 83.

Em virtude da confiabilidade do utensílio [a camponesa] está certa do seu mundo. Para ela e para os que estão com ela e são a sua maneira, Mundo e Terra somente estão aí dessa maneira: no utensílio. Dizemos "somente" e nisso erramos, pois a confiabilidade do utensílio doa ao mundo simples o seu abrigo e assegura à Terra a liberdade da sua constante afluência.³²

Na confiabilidade do utensílio, desta forma, é possível perceber um aceno mais fundamental àquilo que a obra de arte mostra. No obrar da obra, pode-se visualizar uma compreensão mais fundamental para o utensílio em geral: pela confiabilidade do utensílio foi possível perceber um sentido bem diferente da interpretação dos sapatos como um *mero utensílio*, ou uma *mera coisa*, que foi produzida pelo homem e que ganhou por isso uma serventia (os sapatos servem para calçar), podendo ser constituído de *madeira*, ou *ráfia*, *couro* e *pregos*. Aconteceu na obra, a partir da confiabilidade do utensílio "uma abertura inaugurante do [ente] sendo naquilo que ele é e como ele é"³³. Aconteceu na obra a *verdade do ente*, a verdade do sapato. Na obra acontece, pois, a verdade do utensílio, e não só do utensílio, mas de todo ente [sendo] em sua abertura inaugurante.

Essa abertura inaugurante do ente, que acontece no obrar da obra, acontece devido a, pelo menos, dois motivos: a confiabilidade do utensílio pertence propriamente à Terra; ela

³² HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. 83.

³³ Ibid. p. 87.

assegura, enquanto doar e conceder, a segurança e a *solidez constante* dos entes. A abertura do ente também acontece, enquanto instante inaugural, porque ele é acolhido no Mundo, trazendo aí, à presença, uma reunião que abrange todas as coisas convocadas nesta abertura.

Esta visualização, que redimensiona a obra de van Gogh, e assim toda obra de arte, para muito além de sua interpretação coisal habitual, é o que parece ter alcançado Heidegger. Nesta visualização, ele nos conduz:

Da escura abertura do interior gasto dos sapatos a fadiga dos passos do trabalho olha firmemente. No peso denso e firme dos sapatos se acumula a tenacidade do lento caminhar através dos alongados e sempre mesmos sulcos do campo, sobre o qual sopra contínuo um vento áspero. No couro está a umidade e a fartura do solo. Sob as solas insinua-se a solidão do caminho do campo em meio à noite que vem caindo. Nos sapatos vibra o apelo silencioso da Terra, sua calma doação do grão amadurecente e o não esclarecido recusar-se do ermo terreno não cultivado do campo invernal. Através deste utensílio perpassa a aflição sem queixa pela certeza do pão, a alegria sem palavras da renovada superação da necessidade, o tremor diante do anúncio do nascimento e o calafrio diante da ameaça da morte.³⁴

Assim, Heidegger nos oferece uma conclusão: *o ser-obra da obra de arte não estará acessível em seu ser, caso se busque o ser-obra da obra através do seu caráter coisal, interpretado segundo os conceitos habituais de coisa*. A partir daí é que devemos pensar um direcionamento para a investigação:

³⁴ HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. 81.

O caráter de coisa na obra não deve ser negado nem deixado de lado, mas ele tem que ser pensado a partir do caráter de obra, caso ele já pertença ao ser-obra da obra. Se assim é, então a via da determinação da realidade coisal vigente da obra não conduz da coisa para a obra, mas da obra para a coisa. [...]

A tentativa de conceber este caráter de coisa da obra com a ajuda dos conceitos habituais de coisa fracassou. Não somente porque estes conceitos de coisa não apreendem o caráter de coisa, mas porque, com o questionamento de sua base coisal, forçamos a obra a uma concepção prévia, através da qual obstruímos a nós o acesso ao ser-obra da obra. Nunca se poderá decidir sobre o caráter de coisa na obra enquanto puro permanecer-em-si da obra não se mostrou claramente.³⁵

A poesia é um ente que difere das coisas em geral. Assim, para cumprir a nossa tarefa, não será possível delimitar o sentido do ser poético a partir de uma interpretação da poesia segundo os conceitos habituais empregados para a palavra coisa, nem tampouco através da interpretação que buscar entender a obra de arte como um utensílio - o que ainda ocorre, e muito, em nossa tradição crítica.³⁶

Heidegger, esclarecendo a constituição existencial do *Da-sein*, da Abertura (*Erschlossenheit*) do ser do homem, em *Ser e Tempo*, esclarece o fundamento de toda *interpretação*³⁷. A interpretação (*die Auslegung*) se funda sempre numa *posição*

³⁵ HEIDEGGER, Martin. 2010b. pp. 95-97.

³⁶ Conforme buscamos sinalizar no início deste item. Ainda hoje, é possível interpretar a palavra poesia através destes sentidos da palavra coisa. No entanto, o empreendimento aqui proposto visa evitar estas posições, buscando um sentido mais originário para a palavra poesia.

³⁷ O conceito de *interpretação* receberá maior atenção no item 1.3. deste trabalho.

*prévia, visão prévia e concepção prévia*³⁸. Isto implica concluir que a interpretação “nunca é apreensão de um dado preliminar, isenta de pressuposições”³⁹. Acrescente-se ainda que “Toda interpretação, ademais, move-se na estrutura prévia já caracterizada”⁴⁰. Heidegger conclui sobre a questão esclarecendo o círculo hermenêutico da interpretação:

Para se preencher as condições fundamentais de uma interpretação possível, não se deve desconhecer as suas condições essenciais de realização. O decisivo não é sair do círculo mas entrar no círculo de modo adequado. [...] Nele se esconde a possibilidade do conhecimento mais originário que decerto, só pode ser apreendido de modo autêntico se a interpretação tiver compreendido que sua primeira, única e última tarefa é de não se deixar guiar, na posição prévia, visão prévia e concepção prévia, por conceitos populares e inspirações. Na elaboração da posição prévia, visão prévia e concepção prévia, ela deve assegurar o tema científico a partir das coisas elas mesmas.⁴¹

Assim, pode-se concluir e confirmar que nada há que nos obrigue a escolher por este ou aquele primado na interpretação do sentido da arte. Não há uma hierarquia. Mas, aqui

³⁸ Transcrevemos aqui a nota de Emanuel Carneiro Leão, na tradução de Márcia Schuback da obra *Ser e Tempo*, a respeito desta estruturação da interpretação: “A análise da estrutura da interpretação revela uma integração de três momentos fundamentais. Tanto os momentos integrantes como a unidade de integração, ao possibilitarem a interpretação, a precedem. O primeiro momento indica que a interpretação já tem uma posição, que possibilita o horizonte das interpretações. *Ser e Tempo* exprime esse momento com o termo *Vorhabe*, traduzido por posição prévia. O segundo momento designa a perspectiva em que se encara e vê o conjunto das articulações. *Ser e tempo* diz *Vorsicht*, que foi literalmente traduzido por visão prévia. O terceiro momento consiste numa apreensão desse conjunto de posição e visões prévias, expresso por *Vorgriff*, traduzido por concepção prévia.” (HEIDEGGER, Martin. 2008, p. 575.

³⁹ HEIDEGGER, Martin. 2008. p. 211.

⁴⁰ Ibid. p. 213.

⁴¹ Ibid. p. 215.

entendemos que, antes de mais, o que se dá primeiramente, antes da teorização, ou qualquer conhecimento que seja produzido *sobre* a arte, o que já de antemão se deu é a própria obra de arte, oferecendo-se como uma *experiência de linguagem*. É através da investigação da relação que entretemos com a linguagem que poderemos buscar esclarecer o acontecimento da poesia. Sendo assim, nossa tarefa melhor se concretizará, caso seja perseguida uma relação com a linguagem o mais originária possível. Isto é o que pretendemos desenvolver na segunda parte deste trabalho.

Até aqui, pretendemos demonstrar a originalidade do primado ontológico da poesia. O que não o torna, porém, necessário, fora do âmbito de nossas pretensões. Com relação ao primado ôntico/existenciário da questão da poesia, cabe apenas afirmar, que o ente privilegiado para o nosso propósito foi o poema. Entendemos que a poesia pode se dar de muitas maneiras, porém é sobre o poema, um poema, que se pretende apoiar este trabalho: o poema *A fonte selvagem*.

1.2. A validade do juízo estético

Ao primar pela *questão da poesia*, faz-se necessário, de início, esclarecer alguns pontos, para que seja possível iniciar a caminhada livre de pressuposições que aparecem recorrentes em nossa prática. Iniciemos, pois, a preparação da estrutura prévia livre de *conceitos populares e inspirações*. Antes de mais nada, devemos esclarecer a *validade do juízo estético*, no que concerne a questão da poesia, para decidir sobre a sua propriedade ou impropriedade.

Há algumas perguntas que se impõem como fundamentais e geralmente conduzem a investigação literária, explicitamente ou implicitamente. De algum modo elas orientam um certo ajuizamento sobre as obras e determinam seu valor diante de um sistema literário. Podemos enunciá-las assim: *Esta é uma obra de arte? O que é um texto literário, ou o que poderá ser considerado como literatura? Como devemos nos aproximar deste fenômeno?* Geralmente estas perguntas não figuram, nas investigações e ensaios literários, de maneira explícita, mas, certamente aparecem suas respostas, e assim, as reflexões literárias acabam circulando em torno delas. Aí dizemos: *Esta é uma obra de arte!; Isto é um texto literário e podemos*

considera-lo literatura!; Devemos nos aproximar deste fenômeno, desta maneira! Quando não são afirmações, são, também, negações.

De uma modo ou de outro, essas respostas acabam se relacionando com uma perplexidade: *a tentativa de definição da natureza da arte*, da sua essência. Afirmaremos, primeiramente, e sem antes ter refletido sobre a validade do juízo estético, que não cabe questionar se esta ou aquela obra é ou não uma obra de arte. Esta não é a pergunta que deve ser feita. Quando nos perguntamos se *tal obra é uma obra de arte*, se tal texto é *verdadeira literatura*, a resposta que se espera é uma resposta de ordem *lógica*, que faz com que um *sujeito* se debruce sobre a obra e que o faz falar sobre ela. Essa atitude de dispor-se a falar *sobre* algo, *sobre* o caráter artístico de uma determinada obra, nos parece estar novamente pretendendo tematizar a interpretação da obra como coisa, entendida como substância, conforme tratamos acima. Antes de tomarmos qualquer decisão, melhor é consultar a origem desse empenho, para discernirmos se ela nos ajuda a esclarecer a questão.

Os escritos de Aristóteles, que foram reunidos e posteriormente nomeados como *Órganon*, são considerados como o fundamento da Lógica Clássica. No texto intitulado

*Categorias*⁴², do grego κατηγορία⁴³ que pode ser traduzido por predicamento, Aristóteles irá pensar sobre as determinações do discurso a partir do ser das coisas, determinando seus modos de ser, nas proposições atributivas. Ele indica dez categorias ou modos do ser se apresentar numa proposição, quais sejam: a *substância, quantidade, qualidade, relação, lugar, tempo, posição, ter, agir e padecer* (a passividade de sofrer uma ação).⁴⁴

Estas são as dez categorias. Porém, é a partir da conexão desses itens, uns com os outros, que irá surgir a afirmação⁴⁵. E devemos ter em conta que o ser de um ente e a afirmação (proposição), mostrando as categorias de um dado ente, é o mesmo:

Porquanto a predicação afirma às vezes o que uma coisa é, às vezes a sua qualidade, às vezes a sua quantidade, às vezes a sua relação, às vezes aquilo que faz ou o que

⁴² ARISTÓTELES. *Categorias*. In: *Obras completas de Aristóteles*. Tradução de D. Patrício de Azcárate. Buenos Aires: Anaconda, 1947.

⁴³ Antes de Aristóteles o termo foi utilizado por Esquilo e Hipócrates (κατήγορος) significando o "que revela", e também por Herodoto com o verbo κατηγορέω, que significa *mostro e afirmo*. No entanto, Aristóteles é que irá utilizar pela primeira vez o termo num sentido mais técnico e sistemático, entendendo κατηγορία como *denominação* ou *predicação*. Assim, as categorias servem para nomear e designar as características de um ente. Para mais informação, consultar o Dicionário de Filosofia, de José Ferrater Mora.

⁴⁴ "Las palabras, cuando se toman aisladamente, expresan una de las cosas siguientes: sustancia, cantidad, relación, lugar, tiempo, situación, estado, acción o, por último, pasión." (ARISTÓTELES. 1947. p. 347).

⁴⁵ "Mediante la combinación de estas palabras, y no de otro modo, se forman la afirmación e la negación." (ARISTÓTELES. 1947. pp. 347-348).

sofre e às vezes o lugar onde está ou o tempo, segue-se que tudo isso são modos do ser.⁴⁶

Sendo assim, o dizer sobre um dado ente a partir de uma proposição mostra, segundo Aristóteles, o ser desse ente em seus mais variados modos de manifestação. Portanto, as categorias, são determinações do ser de um ente e revelam a essência do ser, no modo das categorias. Mas, não podemos esquecer que essa essência sempre nos vem através da *proposição* como *juízo*, asseverando sobre o verdadeiro e sobre o falso da proposição. A proposição pode ser entendida "como expressão verbal de uma operação mental, frequentemente chamada de *juízo*⁴⁷."⁴⁸.

Aristóteles indica quatro possibilidades de se predicar um ente qualquer, no segundo capítulo das *Categorias*, que trata justamente da divisão dos entes segundo os que são substâncias e os que são atributos daquelas: I. *alguns entes se afirmam de algo subjacente*⁴⁹, *mas não estão em algo subjacentes*; II.

⁴⁶ ARISTÓTELES. *Metafísica*, Livro V, 7, 1017 a apud ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 121.

⁴⁷ O Juízo, segundo o pensamento aristotélico pode ser entendido segundo dois significados: "1º faculdade de distinguir e avaliar ou o produto ou o ato desta faculdade, bem como sua expressão", caracterizando-se como atividade valorativa; "2º uma parte da lógica", que decide o verdadeiro e o falso (Ibid. p. 591.).

⁴⁸ Ibid. p. 801.

⁴⁹ Nas *Categorias* o termo *afirmar de algo subjacente* vem de *hypokeimenon* ("[legeshai/ kategoreisthai] kath' hypokeimenou"). O pesquisador Lucas Angioni nos esclarece bem seu uso nesta obra: "a noção de "hypokeimenon" é diversa em cada respectivo contexto. Nas *Categorias*, "ser afirmado de um hypokeimenon" consiste simplesmente em ocupar o lugar de "P" em um esquema predicativo que satisfaz a

outros estão em algo subjacentes, mas não se afirmam de algo subjacentes; III. outros se afirmam de algo subjacentes e estão em algo subjacentes; IV. outros nem estão em algo subjacentes, nem se afirmam de algo subjacentes.

A partir da determinação das dez categorias, Aristóteles se interessou, primordialmente, em distinguir a categoria *substância* das outras categorias que se afirmam como *atributos*. Pensemos o que se deve compreender na primeira situação. Alguns entes se *afirmam* de algo subjacentes, mas não estão em algo subjacentes. Este é o caso de *homem*: *homem* se afirma de *um homem* como de algo subjacente, mas não está em algo subjacente⁵⁰.

Homem pode ser afirmado de *um homem*, pois *um homem* qualquer é, em sua maior designação e compreensão⁵¹, *homem*, por exemplo:

forma "S é P" ou alguma forma equivalente, como "P afirma-se de S"". (ANGIONI, Lucas. *Aristóteles e a noção de sujeito de predicação (segundos analíticos I22, 83A 1-14)*. Revista *Philosophos* n. 12. Goiás: UFG, 2007.p. 120). Daí a tradução para o espanhol decidir considerar *hypokeimenon* como *sujeito*: "Las cosas pueden decirse de un sujeto sin estar, sin embargo, em ningún sujeto" (ARISTÓTELES. 1947. p. 344).

⁵⁰ Isto é o que diz o §2 do Capítulo II: "el hombre se dice de un sujeto, el cual es un hombre cualquiera, y sin embargo el hombre no está en ningún sujeto" (Ibid. p. 345).

⁵¹ Compreensão e extensão são propriedades lógicas das categorias. Compreensão significa o conjunto das *propriedades* que uma determinada categoria possui. Extensão significa o conjunto dos entes designados por uma categoria. Compreensão e extensão se relacionam de tal forma que quanto maior for a extensão, menor será a compreensão; e quanto menor for a extensão, maior será a sua compreensão. Assim, quando dizemos *João é homem*, a compreensão que temos de João é a maior possível, pois além de suas propriedades individuais, temos, nesta proposição, a qualificação de João segundo todas as propriedades implícitas em *homem*; da mesma forma que temos a menor extensão possível, pois João é apenas um indivíduo. (CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. Volume I. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 362.)

João é homem (um homem é homem). Ou dito de outra forma: *homem* se afirma de *um homem*. Podemos afirmar de *João* que ele é *homem*, predicando *homem* a *João*. A categoria *homem* pode ser afirmada de *um homem*, como se afirma algo de algo subjacente, do sujeito da proposição, pois *um homem* é também *homem*.

Podemos afirmar *João é homem*, pois a noção que temos de *homem* compreende *um homem*, que é *João* em particular. *Homem* compreende todas as propriedades de *um homem*, é a espécie que determina todas as propriedades universais de todos os entes aos quais se podem chamar *homem*. Assim, *João* está contido na categoria *homem*. Portanto, *homem* poderá ser afirmado/predicado de *João*. *Homem* tem uma extensão tal que poderá ser afirmado de todos os entes por ele agrupados.

No entanto, a substância *homem*, esta essência (ousia), não está *no João*, como algo está em algo subjacente, pois esta substância que qualifica o *João* não vigora nele como algo exclusivo e necessário. A categoria *homem* é definida pelo seu caráter de animal, vertebrado, mamífero, bípede, mortal e racional, e, de outra forma, *João* poderia não estar de acordo com estas propriedades, momentaneamente. Logo, *João* não seria *homem*, e também não estaria nele, no *João*, a substância *homem* como uma propriedade sua, como um atributo. Do contrário, o *João*, ao morrer, levaria consigo a substância *homem*. *Homem* é afirmado a partir de *João*, mas, não é necessário que *João*

esteja de acordo com a categoria *homem*. Além disso, e antes de tudo, o que define a compreensão de *homem* é algo que não está somente em *João*, ou seja, a essência e definição de homem não vem de *João*, mas, é possível, que *João* esteja em acordo com a definição de *homem*. Portanto, poderíamos afirmar *homem* de *João* como de algo subjacente, mas, *homem* não está em *um homem* (*João*) como em algo subjacente.

Outro tipo de conexão que pode ocorrer, é um ente estar em outro ente como atributo de um sujeito, mas, ao contrário, não poder ser afirmado do sujeito. Tomemos como exemplo a cor branca. *A nuvem é branca*. A propriedade da brancura da *nuvem* está na *nuvem*: *a nuvem é branca*, o branco está *também* na *nuvem*. Porém, o *branco* da *nuvem*, sua brancura, não pode ser afirmada do sujeito da proposição (*nuvem*), como se o branco pudesse ser definido a partir da *nuvem*, pois a cadeira e a mesa também podem ser brancas.

Isto ocorre porque o *branco*, enquanto qualidade, não é necessário à *nuvem*, não temos acesso ao *branco*, a partir da *nuvem*, mas, apenas temos acesso ao *branco da nuvem*, ao branco da cadeira e ao da mesa. A substância que é a *nuvem* comporta a qualidade de ser *branca* como atributo accidental, pois ela poderia ser também cinza. A qualidade do *ser branco da nuvem* é diferente do *ser branco* da cadeira e da mesa. Portanto, não vemos o *branco*, mas sim a *brancura da nuvem*, da mesa e da

cadeira. Por isso, também, a definição do *branco* não poder ser afirmada da nuvem, mas sim de outro ente: o *branco*.

O terceiro modo de conexão entre os entes, referido por Aristóteles, ocorre quando um ente pode ser afirmado como atributo de outro ente, unindo-os no enunciado, e ainda estar neste ente como atributo. Aristóteles nos dá o exemplo do conhecimento. O *conhecimento* está na *inteligência humana* como propriedade dela. É a *inteligência* que conhece, ela é dotada de conhecimento: *A inteligência tem a propriedade de conhecer*, dentre outras propriedades possíveis: *a inteligência é conhecedora, a inteligência conhece*. E, desta propriedade da inteligência, deste ente que é o conhecimento, ainda podemos predicá-lo da inteligência humana como *conhecimento das letras* (gramática): *a inteligência conhece a gramática*⁵², pois o *conhecimento das letras* é contido no *conhecimento*, está contido no *conhecimento*.

Há também a possibilidade de um ente não estar e não poder ser afirmado como predicado de um sujeito. Considere-se, novamente, um ente específico: *João*. O *João* não é qualquer *João*, mas sim, o *João*, ente real e existente. Perguntemos: é possível dizer que *João* (um homem) está em outro ente como

⁵² Conforme Aristóteles: "la ciencia, por ejemplo, está en un sujeto, que es la inteligencia humana, y al mismo tiempo se disse de un sujeto que puede ser la gramática." (ARISTÓTELES. 1947. p. 345).

propriedade/atributo, e ainda afirmá-lo como predicado de um sujeito? Não podemos dizer que *João* esteja em algo como propriedade de outro ente. Também não poderíamos dizer *isto é João*, e com isto afirmar que *isto* possui todas as propriedades que apresenta João. Na proposição *homem é João*, por exemplo, entenderíamos a categoria *homem* a partir da compreensão e extensão da substância João, que é uma substância individual.

Este ente, que não se pode afirmar como predicado de algo e também que não está em outro ente como propriedade, Aristóteles chamou substância primeira. As substâncias primeiras não estão em algo como atributo, nem podem funcionar como predicado de um sujeito, pois a substância primeira é o fundamento de todas as outras categorias.

Após esta longa explanação sobre as categorias, da qual não nos eximimos de ter cometido alguma confusão, devemos pensar especificamente sobre a nossa questão. Ao propormos aquela pergunta, se *tal obra é um exemplo de obra de arte*, pretendíamos saber se o predicativo da proposição (*um exemplo de obra de arte*) está na *substância* (*a obra*) - sem que seja cogitada aqui as qualidades/atributos do que se considera como uma obra de arte -, como uma propriedade⁵³. Pretende-se saber se a qualidade do que é artístico está na obra como um

⁵³ Conforme mencionado anteriormente, indicamos a leitura do artigo O próprio e os atributos, de Manuel Antônio de Castro.

atributo inerente a ela e ainda se essa qualidade/atributo pode servir de predicado para a obra. Simplificando a proposição, teremos: *uma obra é arte*. Esta é uma proposição que, para ser enunciada, deve ainda ser pensada. O que queremos descobrir, no fundo, é se a *arte* está em *uma obra* como um atributo essencial à obra, além de poder ser afirmada de uma obra, como se diz comumente *isto é arte*.

Considere-se a proposição: *O conto A terceira margem do rio é uma obra de arte*. Simplificando, teríamos: *isto é arte*. Digamos que a substância segunda, que está acima do termo *uma obra*, possua as determinações de ser insólita, de apresentar esta e aquela propriedade entitativa, etc. Poderíamos dizer, então que *isto* (o conto a terceira margem do rio) é *arte*, porque factualmente *isto* apresenta em si as características exigidas ao conjunto de entes reunidos num dado grupo universal denominado *arte*. *Isto* apresenta a compreensão da *arte*, as propriedades do que vem a ser a *arte*. Assim, a *arte* tanto está no *isto*, como também pode ser afirmada do *isto*. Primeiramente, determina-se o que é *arte*, tanto em sua compreensão como em sua extensão, para, posteriormente, verificar se *arte* é um conjunto bastante universal, para o qual se possa reunir o *isto* da proposição, como um ente do qual se possa afirmar a *arte*.

Ao contrário do que poderia parecer, Aristóteles não estava preocupado em conhecer diretamente as substâncias primeiras, pois, esta categoria, se impõe como individual. Ele estava preocupado em determinar as substâncias primeiras por aquilo que era mais universal. Daí é que vem a noção de que quanto mais universal for um conceito, melhor será, pois, que esta substância segunda e universal será o máximo atributo a ser predicado de uma substância primeira. Aristóteles acreditava que só poderia haver ciência do universal. No entanto, será que é do universal que estamos em busca? Ou estaríamos em busca do seu contrário, do particular? Segundo o que já decidimos até aqui, estamos à procura do próprio.

Com toda esta discussão, estivemos preocupados, apenas, em decidir se posso dizer que *isto é a arte* e que *a arte está nisto*. Por que razão, porém, só foi possível chegar a estas simples afirmações? Por que foram negligenciados, justamente os acontecimentos do isto? Só foi possível *afirmar a arte como predicado de uma obra*, e ainda *encontrar na obra a arte como um atributo*, porque foi instituído, previamente, como princípio, a extensão e compreensão da arte. Aí sim: decide-se anteriormente sobre o que vem a ser a arte, para posteriormente e conseqüentemente decidir o que é uma obra de arte. Aí, nesta perspectiva o acontecimento poético, que deveria estar em questão ficou de lado, pois ele cabe pouco na proposição.

Assim, a questão sobre o juízo da arte, não passa de um arranjo proposicional. A questão da arte passa a se reduzir, de forma geral, à investigação de atributos que atendam ao que se considera arte em um dado momento da história e em uma dada civilização. Não passa de uma representação metafísica, causalista, e atributiva. O que será encontrado na obra, será sempre uma teoria, funcionando como critério de justificação da obra de arte. A obra passa a ser interpretada como uma coisa, entendida como substância, em que, de um lado há um sujeito, de outro há um atributo. E somente.

Esta questão, que busca decidir se um dado texto é ou não uma obra de arte, está inserida também, fundamentalmente, naquilo que movimentou as reflexões sobre o juízo estético, desenvolvidas por Immanuel Kant, em *A crítica da faculdade do juízo*⁵⁴. Kant, ao investigar a faculdade do juízo estético e suas possibilidades de ajuizamento sobre os mais variados entes, distinguiu o *juízo determinante* e o *juízo reflexivo*.

A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. No caso de este (a regra, o princípio, a lei) ser dado, a faculdade do juízo, que nele subsume o particular, é *determinante* (o mesmo acontece se ela, enquanto faculdade de juízo transcendental, indica *a priori* as condições de acordo com as quais apenas naquele universal é possível subsumir). Porém, se só o particular for dado, para o

⁵⁴ Não pretendemos desenvolver, neste trabalho, uma apreciação ampla que a questão sobre o juízo merece, nem tampouco comparar sistematicamente o tema do juízo em Aristóteles e em Kant. Nossa intensão é apenas indicar caminhos de reflexão, para se poder pensar a estruturação do juízo e demonstrar sua impropriedade em relação ao âmbito aqui proposto, a saber, a questão da poesia.

qual ela deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente *reflexiva*.⁵⁵

Enquanto o juízo *determinante*, por sua própria nomenclatura, determina de antemão o princípio universal, definido de maneira *a priori*, que irá orientar a classificação e a incorporação em um dado grupo universal, decidindo e subsumindo a manifestação real de uma dado ente, por outro lado, o juízo reflexivo não determina o universal, de maneira *a priori*, simplesmente busca, no ente dado, o universal.

A faculdade de juízo reflexiva, que tem a obrigação de elevar-se do particular na natureza ao universal, necessita por isso de um princípio que ela não pode retirar da experiência, porque este precisamente deve fundamentar a unidade de todos os princípios empíricos sob princípios igualmente empíricos, mas superiores e por isso fundamentar a possibilidade da subordinação sistemática dos mesmos entre si. Por isso só a faculdade de juízo reflexiva pode dar a si mesma um tal princípio como lei e não retirá-lo de outro lugar (porque então seria faculdade de juízo determinante), nem prescreve-lo à natureza, porque a reflexão sobre as leis da natureza orienta-se em função desta, enquanto a natureza não se orienta em função das condições, segundo as quais nós pretendemos adquirir um conceito seu, completamente contingente no que lhe diz respeito.⁵⁶

Sua proposta de refletir sobre a faculdade do juízo, tentando descobrir o princípio (lei) do juízo, que rege a sua constituição e efetividade enquanto objeto, buscando iniciar a

⁵⁵ KANT, Immanuel. Analítica da faculdade de juízo estético. In: *Crítica da Faculdade do Juízo*, Tradução de Valério Rhoden e Antônio Márquez. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 23.

⁵⁶ Ibid. p. 24.

procura deste princípio a partir do próprio objeto, é inteiramente legítima e um passo importantíssimo para uma volta às coisas mesmas, preconizada pela fenomenologia. Kant procurou, com isso, liberar a manifestação do objeto. Porém, ainda prevaleceu o espírito de sistema em suas reflexões. A faculdade do juízo reflexivo, de que trata Kant, é ainda um juízo sintético a priori⁵⁷.

Além disso, Kant associa ao juízo reflexivo a conformidade a *fins da natureza*, o que gera ainda mais problemas para o pensar poético:

[...] o princípio da faculdade do juízo é [...] a conformidade a fins da natureza na sua multiplicidade. O que quer dizer que a natureza é representada por este conceito, como se um entendimento contivesse o fundamento da unidade do múltiplo das suas leis empíricas.⁵⁸

Esta disposição filosófica acaba por reivindicar um *conceito* de natureza e um *conceito* de arte. Reafirma-se, assim, a vigência da *representação metafísica* e da *verdade* enquanto correção e adequação proposicional, no pensamento e na produção da obra de arte. A arte, aí, será novamente reduzida

⁵⁷ Os juízos sintéticos a priori são os juízos que se apoiam na experiência, apenas para que seja possível a verificação da proposição elaborada a priori. No entanto, esse juízo sintético trabalha ainda com a relação de causa e efeito. Nos juízos sintéticos um dado predicado B não está contido num dado sujeito A, mesmo que haja uma relação entre eles.

⁵⁸ KANT, Immanuel. 1995. p. 25.

aos atributos que lhe forem percebidos e conferidos, através das proposições. Em Kant, a matéria de suas reflexões continua sendo a relação proposicional: “É sobre estes princípios sintéticos, isto é, extensivos, que assenta toda a finalidade última do nosso conhecimento especulativo a priori [...]”⁵⁹.

Ao pensar o fundamento da arte e seus elementos relacionados, em *A origem da Obra de Arte*, Heidegger afirma algo que serve como princípio a priori para o estabelecimento do estatuto da arte: “Na obra de arte, pôs-se em obra a verdade do ente [sendo]”.⁶⁰ A seguir, Heidegger completa sua afirmação: “A essência da arte seria então esta: o por-se-em-obra da verdade do ente [sendo].”⁶¹. Diante das colocações anteriores, o que diríamos acerca da afirmação de que a arte é o pôr-se-em-obra da verdade? Caberia desenvolver semelhante análise das relações entretidas nos termos de tal proposição? Seria necessário questionar este princípio *a priori* e entendê-lo nos mesmos termos da reflexão que fizemos sobre Aristóteles

⁵⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 52.

⁶⁰ No texto original, Heidegger afirma: “Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt.” (HEIDEGGER, Martin. 2010. p. 86.). Há duas traduções a serem consideradas: “Na obra de arte, a verdade do sendo pôs-se em obra.” (HEIDEGGER, Martin. 2010. p. 87.), e “Na obra de arte, põe-se em obra a verdade do ente.” (HEIDEGGER, Martin. 1999. p. 27.). Preferimos apenas acrescentar a palavra *sendo*, entre colchetes, ao lado da tradução de *Seienden* por ente, com o objetivo de apontar para a importância da dimensão de acontecimento do ser do ente.

⁶¹ No texto original, Heidegger afirma: “So wäre denn das Wesen der Kunst dieses: das Sich-ins-Werk-Setzen der wahrheit des seienden.” (HEIDEGGER, Martin. 2010. p. 86.). Há também duas traduções disponíveis a serem consideradas: “Então a essência da arte seria esta: O pôr-se em obra da verdade do sendo.” (HEIDEGGER, Martin. 2010. p. 87.), e “A essência da arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade do ente.” (HEIDEGGER, Martin. 1999. p. 27.).

e Kant? Estaria Heidegger desenvolvendo também um *princípio universal*, no qual a arte deveria se enquadrar de algum modo? Poderíamos sim suspeitar deste princípio, pois ele é afirmado como a priori. No entanto, o esforço que devemos empreender é pensar como esta afirmação sobre a origem da arte, o por-se-em obra da verdade do ente, deve ser entendida. Devemos refletir sobre o dimensionamento devido deste princípio.

A arte enquanto é entendida como o pôr-se-em-obra da verdade, deve ser entendida como acontecimento (Ereignis) da verdade, ou auto-acontecimento da verdade (das Sichereignen der Wahrheit), e não um arranjo de proposições. Portanto não há possibilidade de fixação de *resposta* para a pergunta que quer saber se *tal obra é uma obra de arte*, assim como se pretende dizer se tal ou qual poema é exemplo de obra de arte. Segundo a orientação que o próprio Heidegger nos oferece, a nossa tarefa deve estar sempre empenhada na busca pelo questionar. O que se apresenta, aparentemente, como resposta para a pergunta, resolvendo a inquietação diante do mistério da arte, deve apenas ser uma indicação para uma re-apropriação da questão sobre a arte. Conforme afirma Heidegger, no Suplemento de *A origem da obra de arte*: "O que seja a arte é uma daquelas perguntas às quais o ensaio não dá nenhuma

resposta. O que parece ser resposta não passa de indicação para o perguntar.”⁶².

A outra insistência em entender a obra como proposição pode ser dita da seguinte forma: *O que poderá ser considerado como literatura?* Já que não há como identificar o que é a arte, enquanto se mostra como *caráter artístico*, temos aí um enorme problema a ser solucionado. Já que a arte não se pode afirmar como algo certo e seguro, poderia-se dizer que qualquer texto será um texto literário, posto que literatura é arte, e arte não pode ser definida. Ao falar de literatura, entenda-se obra de arte, e aí estarão ainda incluídos todos os gêneros literários. Desde que aconteça na obra o pôr-se-em-obra da verdade enquanto um acontecimento, teremos obra de arte, e, assim, literatura. Isto implica um total descontrole sobre o fenômeno literário. Mas por que deve haver controle nesta relação? Antes de haver controle, o que há é o acontecimento. Conforme afirma Heidegger:

A arte não se toma como domínio especial da realização cultural, nem como uma das manifestações do espírito; pertence ao Acontecimento (Ereignis), a partir do qual se determina somente o “sentido do ser” (cf. Ser e tempo).⁶³

⁶² HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. 219.

⁶³ Ibid. p. 72.

Note-se que a pergunta sobre o que vem a ser literatura radica na mesma perspectiva da pergunta sobre o caráter artístico de uma tal obra. Ambas levam ao mesmo labirinto; uma se sustenta na outra. Isto revela a impropriedade do desejo por definir o estatuto literário, nesta dimensão de correção e controle. Aquela pergunta posta anteriormente sobre o caráter artístico de uma determinada obra, tentou decidir sobre a literatura através de sua presença, através da *presença* de uma obra específica; esta pergunta tende a decidir e delimitar a literatura pela *ausência* da obra literária. Aquela tenta achar na obra algo de artístico; esta tenta construir o lugar da obra literária.

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

Segundo isso, a verdade é uma vez "sujeito" e outra vez "objeto" da frase. *Ambas* as caracterizações permanecem "inadequadas". Se a verdade é "sujeito", então a determinação "por-em-obra da verdade" diz: "Pôr-*SE*-em-obra da verdade (veja páginas 181-183 [§161, 162] e páginas 147-149 [§124]). A arte é assim pensada a partir do acontecer-poético-apropriante. Porém, ser é apelo ao homem e não sem este. Por conseguinte, a arte é, ao mesmo tempo, determinada como pôr-em-obra da verdade, em que, agora, a verdade é "objeto" e a arte é o criar e o desvelar humanos.⁶⁴

Qual é a questão, pois, que deve ser colocada, em relação à literatura? Conforme interroga Manuel Antônio de Castro, quando pensa o *próprio* e os *atributos* da obra de arte, "o que serão as obras sem os atributos? Qual a essência da obra sem os atributos crítico-judicativos?"⁶⁵ A arte, inclusive a arte literária, se é que podemos delimitar a arte desta forma, deve ser pensada segundo o acontecimento da verdade. O que é próprio para ser pensado, enquanto questão, no âmbito da literatura deve ser o acontecimento da verdade. O que é digno de se pôr em questão é: *como acontece a verdade poética em determinada obra?* Como ocorre a verdade nesta obra? Como ocorre a verdade naquela obra?

Na dimensão que estabelece a relação sujeito/objeto, é sempre o homem que está determinando a arte: quando não está exercendo a função de sujeito, está exercendo a função de objeto. O caráter de subjetividade estará, assim,

⁶⁴ HEIDEGGER, Martin. 2010b. pp. 219-221.

⁶⁵ CASTRO, Manuel Antônio de. 2010. p. 118.

essencialmente presente na relação. A questão deve ser posta e entendida devidamente fora do âmbito da relação sujeito/objeto. Por esse motivo é que Heidegger nos alerta quanto à possibilidade da *dissimulação da relação entre o ser e a essência do homem*, ao cair na armadilha de decidir por uma ou outra opção oferecidas pela dualidade sujeito/objeto. Aliás todo seu esforço intelectual em *Ser e Tempo* foi dedicado à iluminação desse problema. Por esse motivo é que o autor sugere a um redimensionamento da expressão pôr-em-obra da verdade, em 1960, em que a palavra verdade deve ser entendida como acontecimento⁶⁶, mencionada anteriormente, para dirimir ainda mais a possibilidade da armadilha.

Não cabendo, então, a pergunta sobre o caráter artístico de uma determinada obra, qual será, então, a atitude a ser tomada por aquele que se aproxima da literatura, já que o ajuizamento deverá ficar de lado na investigação? Deverá ele se perguntar sobre *como acontece a verdade poética na obra*. Mas como deverá ser o dispor-se a tal questão? Pode, pois, o homem dispor de um método, caminho seguro, para alcançar a verdade da obra poética? De que maneira, como se deve procurá-la? Nós temos aí duas questões fundamentais que dão origem a estes questionamentos. Uma decorre da outra. A primeira é sobre *como acontece a verdade poética na obra*. A segunda, que decorrendo

⁶⁶ "Verdade a partir do acontecimento poético-apropriador.". (HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. 97.).

da primeira, busca saber *como é possível chegar a esta verdade*. À primeira pergunta, Heidegger já *respondeu* de forma bem direta:

Nós respondemos (b)⁶⁷: Ela acontece em poucos modos essenciais. Um desses modos como a verdade acontece é o ser-obra da obra. Instalando um mundo e elaborando a Terra, a obra é o embate daquela disputa, na qual se conquista o desvelamento do sendo no todo, isto é, a verdade.⁶⁸

O modo próprio da obra ser uma obra faz acontecer a verdade. A obra só chega a ser obra enquanto repousa em si mesma. Isto significa que, quando interpretamos a obra através dos conceitos habituais de coisa⁶⁹ - coisa como *suporte de características, unidade de uma multiplicidade de sensações* ou como *matéria enformada* - "constrangemo-la segundo uma apreensão prévia, através da qual barramos o acesso ao ser-obra-da-obra"⁷⁰, posto que não permitimos que a obra aconteça. Isto é algo que merece extrema relevância, no que concerne a discussão desenvolvida por Heidegger sobre a obra de arte. Este modo de posicionamento em relação à obra de arte faz-se dominante em nossa cultura. É no empenho de pensar a obra de

⁶⁷ "Não há nenhuma resposta, pois a pergunta permanece: o que é isto o que acontece nos diferentes modos?" (HEIDEGGER, Martin. 2010b. pp. 139.).

⁶⁸ HEIDEGGER, Martin. 2010b. pp. 139-141.

⁶⁹ Ver o capítulo A coisa e a obra, onde Heidegger delimita o ser da obra enquanto coisa, segundo os três conceitos habituais de coisa. Também tratamos dessas interpretações com mais detalhes no item anterior.

⁷⁰ Ibid. p. 31.

arte fora desse domínio que Heidegger desenvolve toda a sua reflexão no Ensaio, *A origem da obra de arte*. Não é à toa que a interpretação da obra como coisa, segundo suas interpretações correntes, vem no início do ensaio. As reflexões sobre a obra enquanto coisa dada figuram no início do ensaio para que, desde logo, estas interpretações sejam colocadas de lado e para que seja possível pensar num sentido mais fundamental para a palavra coisa.

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

O que é preciso fazer, então, é deixar a obra no seu "puro estar-em-si-mesma" (*reine Insichstehen*). A obra estará em si mesma quando seus traços essenciais estiverem manifestos. Os dois traços essenciais da obra, destacados por Heidegger são o "instalar um mundo e o elaborar a Terra"⁷¹. É nisto que se constitui o ser-obra da obra de arte. Mas a obra enquanto

⁷¹ HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. 119.

instala um mundo ela "abre um mundo e o mantém numa permanência vigorante."⁷². A instalação da obra não significa um mero colocar algo em algo, como se instala um quadro na parede ou um programa no computador, segundo a vontade humana. A instalação de mundo é um *consagrar* e *glorificar* aquilo que é instalado, a saber, um mundo. Mas o que vem a ser mundo na obra de arte?

[...] A essência do mundo somente se deixa anunciar no caminho que aqui precisamos percorrer. E mesmo este anunciar limita-se ao afastamento do que poderia em princípio confundir o olhar essencial.

Mundo não é a mera reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mundo também não é uma moldura apenas imaginada e representada em relação à soma do existente. O mundo *mundifica* [Welt weltet], sendo mais do que o que se pega e percebe, com o que nos acreditamos familiarizados. Mundo nunca é um objeto que fica diante de nós e pode ser visto. Mundo é o sempre inobjetivável, ao qual ficamos subordinados enquanto as vias de nascimento e morte, benção e maldição nos mantiverem arrebatados pelo ser.⁷³

Fica evidente que mundo neste nosso caminho só poderá ser indicado. Cabe aqui a pergunta, então, sobre a mundificação do mundo. O que é que o mundo faz enquanto mundifica? O que é o operar do mundo, a mundificação? O que é a instalação do mundo enquanto um mundificar? O mundificar do mundo pode ser entendido, segundo Heidegger noutro ensaio, *Alétheia*, como "o

⁷² HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. 109.

⁷³ Ibid.

acontecimento apropriador de *clareira* e *iluminação*"⁷⁴. O mundificar do mundo abre uma clareira, em nós, possibilitando o advir dos entes ao nosso encontro em sua totalidade. Apropriar, neste sentido, significa tornar própria, fazer surgir, em nós, a clareira. Assim, a instalação de mundo significa: deixar abrir a clareira para a possibilidade de iluminação dos entes. É o mesmo que afirma Heidegger, porém com outras palavras:

No meio do [ente]⁷⁵ sendo na sua totalidade vige um lugar aberto. É uma clareira. Pensada a partir do [ente] sendo, ela é mais [vigorosa] sendo do que o [vigor do ente] sendo. Por isso mesmo, este meio aberto não está envolto pelo [ente] sendo, mas é o próprio meio clareante que circunda todo o [ente] sendo como o Nada que mal conhecemos.

O [ente] sendo só pode ser como [ente] sendo se ele no claro desta clareira fica dentro e fica fora.⁷⁶

Manuel Antônio de Castro nos oferece uma dica bem preciosa sobre a clareira, enquanto momento constitutivo de mundo, ofertado pela alétheia: "(a clareira articula sempre um desvelamento e um velamento: quando a floresta se retrai é que

⁷⁴ HEIDEGGER, Martin. 2010a. p. 244.

⁷⁵ Com o intuito de facilitar o entendimento e por compreendermos que a palavra alemã *Seienden* oferece uma melhor clareza quando traduzida como *ente*, acrescentamos a palavra *ente* entre colchetes, nas citações em que ocorre a palavra *Seienden*, mantendo próxima da tradução como *sendo*, para que seja realçado o vigor do *ente* em estar *sendo*.

⁷⁶ Id. 2010b. p. 133.

podemos apreender propriamente a floresta)."⁷⁷. A clareira da floresta (mundo), é o lugar que se dá a ver propriamente. É na clareira do mundo que ocorre uma retração do mundo e se dá, enquanto aberto, a abertura do mundo: a sua mundanidade. Mas não é só o mundo que está em jogo na obra. Ao mesmo tempo em que a obra instala um mundo ela também produz a terra.

O que se deve entender por terra? Terra não é nem a terra que pode ser recolhida nas mãos, nem o planeta terra: "A terra é aquilo em que se reabriga o desabrochar de tudo que, na verdade, como tal, desabrocha. Nisso que desabrocha, a Terra vige como a que abriga."⁷⁸. Terra é aquilo que concede o mundificar do mundo, possibilita a clareira. Não é propriamente o bloco de granito, enquanto matéria-prima, que concede o vir a ser da estátua. Mas sim, aquilo que oferece ao homem a possibilidade de re-tratar-se ao ser, enquanto humano. Heidegger nos oferece uma maravilhosa visão da determinação do que vem a ser a manifestação da Terra (Erde):

Aí permanecendo, repousa a obra arquitetônica sobre o fundamento rochoso. Este repousar da obra extrai do rochedo a obscuridade de seu suporte informe e, contudo, não forçado a nada. Aí permanecendo, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate furiosamente sobre ela e mostra deste modo a própria tempestade em sua força. O brilho e a luminosidade do rochedo, os mesmos só aparecendo graças ao Sol, é que

⁷⁷ CASTRO, Manuel. Mundo, 7. In: CASTRO, Manuel Antônio de e outros. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível no endereço: <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Mundo>>.

⁷⁸ HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. 105.

fazem aparecer a luz do dia, a extensão do Céu e as trevas da Noite. O erguer-se seguro torna visível o invisível espaço do ar. O inabalável da obra contrasta com a vaga da maré e deixa, a partir de seu repouso, aparecer a fúria do mar. A árvore e a grama, a águia e o touro, a serpente e o grilo aparecem no realce de sua figura e se apresentam assim no que eles são.⁷⁹

Geralmente, o que se entende por terra entende-se como aquilo que o homem controla e manipula ao seu bel prazer. O homem habitualmente não concebe a terra como uma doação da *phýsis* (φύσις). A terra, tal como o homem trata em seu cotidiano, é objeto do seu desejo e da sua ação. Nunca é entendida como concessão, doação, guarida para o seu fundar. Isto quer dizer que não há respeito pela terra e sim dominação e controle. O homem só se dá conta da força que a terra possui, quando a *phýsis* faz brotar sua potência. É o caso das catástrofes naturais que tanto vimos presenciando ultimamente. O homem só se dá conta que não domina a terra quando ela se abre um pouco - e nem precisa abrir-se muito para isto acontecer. Porque a Terra, em sua essência é "a que se fecha-em-si. Elaborar a Terra significa: trazê-la ao aberto como a que se fecha em si mesma."⁸⁰

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

⁷⁹ HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. 103.

⁸⁰ Ibid. p. 117.

O mundo é a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões simples e decisivas no destino de um povo histórico. A terra é o ressair forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo. Mas a relação entre mundo e terra nunca degenera na vazia unidade de opostos, que não têm que ver com o outro. O mundo aspira, no seu repousar sobre a terra, a sobrepujá-la. Como aquilo que se abre, ele nada tolera de fechado. A terra, porém, como aquela que dá guarida, tende a relacionar-se e a conter em si o mundo.”⁸¹

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

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

⁸¹ HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. 38.

À essência da verdade, isto é, do desvelamento, é regida por uma denegação. Contudo, este denegar-se não é nenhuma falha ou defeito como se a verdade fosse puro desvelamento que se livrou de todo velado. Pudessemos ela ser isso, então não seria mais ela própria. *À essência da verdade como desvelamento pertence este denegar no modo do duplo velar.* A verdade é em sua essência não-verdade. Diz-se isso assim para demonstrar numa agudeza talvez estranhável que ao desvelamento como clareira pertence o denegar no modo do velar. A proposição: a essência da verdade é a não-verdade não deve, em relação ao que afirma, dizer que a verdade no fundo seja falsidade. Tampouco a proposição significa que a verdade nunca seja ela mesma, mas, sim, diz, representada dialeticamente, que sempre seja também o seu contrário.

A verdade vigora como ela própria, na medida em que o denegado velante, como recusar, atribui antes de tudo a toda clareira a constante proveniência. [...] A essência da verdade é, em si mesma, a disputa originária (a), na qual é conquistado aquele meio aberto, dentro do qual o [ente] sendo vem se situar e do qual o [ente] sendo se retira para si mesmo.⁸²

Cabe agora uma parada para refletir sobre o que foi dito até então. Quanto à resposta para a pergunta sobre *como acontece a verdade na obra*, buscamos desenvolver aquilo que o próprio Heidegger disse: a verdade acontece enquanto a obra é obra, instituindo um mundo, oferecendo o aberto da clareira, e produzindo terra, ofertada para a fundação do habitar humano. Ao ocorrer esse combate na obra, a obra enquanto obra faz acontecer a verdade, no sentido da desocultação do ente que se encontra no aberto, pondo, assim, em obra, a verdade. A resposta de Heidegger à questão já foi dada. Mas a resposta, segundo o próprio autor é somente um *sinal* a nos guiar em direção à questão fundamental. O que ocorreu até aqui foi uma

⁸² HEIDEGGER, Martin. 2010b. pp. 137-139.

tentativa de corresponder às pistas oferecidas por Heidegger em seu ensaio. A diferença é que apresentamos uma tentativa de apropriação do caminho sugerido. Quanto a isto, vale a pena reproduzir a fala de Manuel, retirada da apresentação da sua tradução de *Der Ursprung des Kunstwerkes*:

Que advertências essenciais aqui aparecem? A primeira diz respeito à atitude do leitor. Se este, "de fora", quiser compreender o que diz o ensaio, não conseguirá. A expressão "de fora" diz aí tanto uma atitude objetiva quanto uma subjetiva. E há outra fora dessas duas? Há. O leitor deve se deixar tomar pelas questões. Não somos nós que temos ou não as questões. As questões é que nos tem. Cabe a cada leitor responder e corresponder ao seu apelo, um apelo que vem da "*silenciosa fonte originária*".⁸³

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

⁸³ HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. VIII.

1.3. A Abertura (Erschlossenheit) e a Poesia

Considere-se, pois, um poema:

A fonte selvagem
Rola e rola seu murmúrio
Pelos dias claros
*Tatsuko*⁸⁴

Tal poema, encontrado em uma antologia de autores dispersos, organizados tematicamente pelas estações do ano, apresenta-se na reunião outonal. Desconsideramos essa organização, a estruturação do *haikai*, sua métrica, sua rima, inclusive os dados sobre sua autora, *Tatsuko*; se ela é famosa, as recorrências de sua abordagem temática, se sua obra poética é volumosa ou não, sobre seu engajamento político, desconsideramos as informações que geralmente são levadas em conta por uma investigação literária, segundo os moldes acadêmico-científicos, para que lhe seja conferida o devido respaldo. Apesar de tudo isso, o poema fala. Fala com força e serenidade; fala pressuroso em seu jorro. Fala do que é próprio da selva: *fonte selvagem*. Fonte que irriga a selva: floresta virgem. Fonte selvagem, originária. Fonte que fala.

⁸⁴ ULENBROOK, Jan. *Haicais: poesia do Japão*. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988. p. 56.

Fonte. Fonte da fala. Nascente de fala. Fonte selvagem da fala. Fala selvagem da fonte. Faculdade de fala, selvagem. Selvageria de fala: fonte. Fala própria da fonte da selva: mata virgem. A fonte fala murmurando, quase em silêncio, sussurrando. Mas, ainda assim, ela fala. A fonte sussurra silenciosa: fala da fonte, a partir da fonte. O poema fala: "A fonte selvagem // Rola e rola seu murmúrio // Pelos dias claros".

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

Para que a poesia possa ser primada na interpretação da obra de arte e para que ela possa acontecer enquanto o obrar da obra poética, fazendo com que a obra seja interpretada como obra de arte *em si mesma*, e para que seja possível responder à pergunta sobre *o falar próprio da poesia* (a poesia do próprio falar), deve haver, antes de mais nada, um lugar aberto, uma abertura. Mas esse lugar, deve-se logo esclarecer, não é o espírito humano. Esse lugar é a Abertura (Erschlossenheit) do Dasein⁸⁵. Será, pois, necessário, esclarecer, devidamente, o que vem a ser a Abertura. Do contrário, a poesia estará sujeita às volições do espírito humano. O Dasein é o ente que possui o modo de ser aberto em sua própria abertura. O único ente que possui o modo de ser do Dasein é o homem. Homem aqui significa o ente que possui o modo de ser do Dasein e que se incumbiu da tarefa de escutar isto que a poesia está a dizer. O homem acontece na estruturação existencial do Dasein. Homem não significa Dasein, apesar de Dasein se mostrar onticamente como homem. O ser-homem vige no *Da*, a partir de uma doação do *sein*. Como ser-homem é ser-no-mundo, e o ser-no-mundo do homem acontece com os entes no *Da*, que é a Abertura essencial, cabe-nos perguntar, anteriormente, sobre as condições da Abertura e como se constitui, para que esse lugar de acontecimentos seja resguardado em sua originariedade.

⁸⁵ Dasein cumpre, em *Ser e Tempo*, o papel de descrever a constituição ontológica do homem. Isto não significa que homem seja o ser dotado de razão, que constitui uma subjetividade. Heidegger está mesmo empenhado em interpretar o homem a partir de uma outra posição. Homem é o ser-no-mundo que possui o modo de se tornar presente enquanto Dasein.

A Abertura é constituída existencialmente pela *disposição* (*Befindlichkeit*), *compreensão* (*Verstehen*) e *fala* (Rede). Esclarecer esses elementos existenciais possui o propósito de indicar o lugar apropriado para a manifestação da poesia, para que se libere a poesia em seu vir ao encontro enquanto *fala essencial*, no poema: a verdade poética. O desenvolvimento da explanação que se segue adotou uma postura explicitamente analítica, com o objetivo de resguardar, com certa fidelidade, a estruturação dos existenciais da abertura e o rigor reflexivo inerente à obra *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger.

Sobre a Disposição

A origem da abertura é constituída pelos existenciais *disposição*, *compreensão* e *fala*. A *disposição*, considerada na analítica do *Dasein*, cumpre um papel importantíssimo na abertura. A *disposição*⁸⁶ apresenta-se estruturada pela *abertura do estar-lançado*, pela *abertura do ser-no-mundo em sua totalidade* e pela *abertura do poder ser tocado*. Tais aberturas são perspectivas em que podemos visualizar a *disposição*.

⁸⁶ O vocábulo alemão *Befindlichkeit* (*disposição*) é uma estruturação ontológica a que Heidegger apresenta como fundamento da *Stimmung* (o humor). Michael Inwood, em seu *Dicionário*, evidencia a formação e o emprego da palavra: "Atualmente significa, como o verbo francês *se trouver*, 'encontrar-se, estar situado, localizado etc.' [...] traz a acepção de "achar-se, encontrar-se, estar, situar-se etc." (INWOOD, 2002, p. 93).

Estar-lançado, ser-no-mundo e poder ser tocado constituem a estrutura existencial da disposição. Este é um existencial determinado pelo que se abre no estar-lançado, no ser-no-mundo e no poder ser tocado. Essas determinações representam momentos da disposição e se constituem numa unidade. O termo *disposição* é a indicação ontológica daquilo que onticamente é chamado de humor (*Stimmung*). Ao que se considera ontologicamente, corresponde sua versão ôntica; ao que não se define ontologicamente, a não ser de modo existencialmente estrutural, aparece definido em seu caráter ôntico. Com isso, podemos dizer que o fundamento ontológico-existencial do humor é a disposição; seu fundamento ontológico-existencial, sua origem, é a disposição. Há humor porque há disposição. Há humor enquanto doação da disposição.

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

desconfiado, do homem poético etc. O humor não expressa um tal estado que represente o dentro ou o fora do homem. O humor se dá afinado para possibilidades de sintonia, a partir de si mesmo, como modo de ser-no-mundo. Porque o humor constitui-se num tal estar-lançado que promove a integração de “diversos modos de sentir-se, relacionar-se e de todos os sentimentos, emoções e afetos bem como das limitações e obstáculos que acompanham essa integração”⁸⁷, é que há a possibilidade de sintonia do humor. É por essa integração do estar-lançado que sentimo-nos de tal e qual maneira, sintonizados pelo humor. O sentir-se de tal e qual maneira é antes uma doação da disposição, enquanto humor afinado.

O humor mostra o modo “como alguém está e se torna”⁸⁸ como tal. O estar e se tornar como tal é marcado por uma afinação e sintonia do humor. O modo segundo o qual o humor se mostra afinado irá lançar as possibilidades de sintonizá-lo. Mas afinação e sintonia não são e estão em lugares distintos. *É o próprio humor que afina-se e sintoniza-se*, sintonizando o homem. A sintonia do humor ajusta o homem num estar-lançado, harmoniza o homem em sua sintonia. O humor sintonizado conduz o ser dos entes para a abertura. Isto significa que a afinação do humor, o estar afinado dessa ou daquela maneira do Dasein, lança o modo em que um dado ente vem ao encontro na abertura.

⁸⁷ HEIDEGGER, Martin. 2008, p. 573.

⁸⁸ Ibid. p. 193.

Para entender melhor a dinâmica ontológica da disposição é necessário explicitar o que viria a ser cada um dos existenciais constitutivos da disposição. A disposição abre o "estar-lançado". Esse estar-lançado comporta um *ter de ser*. Um ente qualquer que esteja lançado, por exemplo, um poeta, está disposto numa dinâmica de *ter de ser* histórico, social, ôntico, etc. Estar-lançado significa estar inserido na dinâmica do *ter de ser*. Um homem que, vivendo no interior de Minas Gerais, está *entregue à responsabilidade* de *ter de ser* e responder pelo que lhe foi aberto. A afinação do humor que lhe foi dada permite possibilidades de sintonia. Ao passo que as possibilidades abertas pela afinação do humor de um outro homem, que vive numa década distinta e que desde sempre esteve instalado na cidade do Rio de Janeiro, apresenta possibilidades de sintonia bastante diversas. Cada um a seu modo *tem de ser e responder* por aquilo que lhes foi aberto pela afinação do humor, cada um estando lançado num *ter de ser* próprio, encontrando-se e dispondo-se numa sintonia de humor. Isto significa que cada poeta produz segundo o modo como foi sintonizado pelo humor. Para o nosso caso, aquele que *escuta* é lançado num *ter de ser* situado e sintonizado pelo humor, disposto de tal ou qual maneira em sua abertura.

A abertura do *ser-no-mundo* é uma outra abertura constitutiva da disposição. A disposição "é um modo existencial básico da *abertura igualmente originária* de mundo,

de co-presença e existência”⁸⁹. Na verdade essa abertura é o modo de ser-no-mundo em si mesmo. Como existencial constitutivo do ser-em como tal, a disposição já abriu previamente o ser-em um mundo, deixando vir ao encontro os entes dentro do mundo. Essa abertura abre o fenômeno do mundo enquanto liberação para o encontro com os entes dentro do mundo; abre a co-presença enquanto espaço de convivência; e abre a existência, enquanto tarefa de assumir o sempre estar em jogo o próprio ser.

A abertura do estar lançado e do ser-no-mundo abrem conjuntamente o *poder ser tocado*. A abertura prévia do mundo já concedeu ao ente seu encontro dentro do mundo: “Na disposição subsiste existencialmente um liame de abertura com o mundo, a partir do qual algo que toca pode vir ao encontro”⁹⁰. Esse liame se estabelece enquanto descobrimento. Apenas porque o ente intramundano já se descobriu na abertura do ser disposto, é que o ente pode vir ao encontro. O caráter descoberto do ente não diz de um estar próximo aos olhos. Nem sempre aquilo que está diante dos olhos foi descoberto, foi aberto.

⁸⁹ HEIDEGGER, Martin. 2008, p. 196.

⁹⁰ Ibid. p. 197.

O que se pôde observar até aqui é que, não há dúvidas de que a Abertura (Erschlossenheit) em si mesma não é passível de controle, em virtude de sua estruturação regida pela dinâmica do real, pelos lançamentos da disposição. O homem, simplesmente por sua vontade, não pode dominar e controlar o seu *estar lançado*, o seu modo de ser-no-mundo, e o modo como é tocado, estando no mundo. Pelo contrário, o controle é algo derivado da Abertura: neste caso só se pode controlar aquilo que já está lançado. Não é o homem quem decide a disposição; antes é decidido por ela. Isto, necessariamente, irá produzir uma repercussão no modo de aproximação da obra poética. Todas aquelas formulas, citadas acima, referentes à interpretação da obra de arte, são atitudes que visam controlar e dominar a manifestação da obra. Em nosso caso o poema. O poema, enquanto um ente de linguagem, que vem ao encontro na Abertura deve estar liberado para que a poesia possa se dar. Do contrário, o poema será apenas um objeto de controle, uma coisa manipulável. A poesia, enquanto acontecimento da verdade, na obra poética, no poema, não poderá, pois, ser medida por algo que ela não é, nem calculada em função de um princípio teórico. A poesia é um acontecimento. Isto a distancia do modo como se dão as *coisas* em geral. A poesia, também se pode dizer, não é algo relativo a uma produção humana, pertencente ao sujeito que produz e percebe, e que ocorre no espírito do homem. *A poesia é uma referência do Ser (sendo) dirigida ao homem.* Mas, porque a poesia não deve ser considerada segundo

uma atividade humana, ainda não foi esclarecido. Seria a poesia um modo de lançamento da disposição, sintonizando o homem? Ou a visagem clara desse lançamento? É na verdade a surpresa e a admiração de contemplar o Ser.

Por ora, tratemos dos outros dois existenciais: a compreensão e a fala.

Sobre a Compreensão

Pelo que vimos sobre a abertura da disposição, o Dasein encontra-se lançado enquanto ser-no-mundo. A disposição lança o Dasein numa dinâmica de ter de ser, em que deve se responsabilizar por co-responder ao que lhe foi aberto. Mas o que há com esse ter de ser? De que modo se constitui o ter de ser do lançamento? O que significa ter de ser no lançamento da disposição? A disposição coloca o homem num tal estado em que ele nada pode fazer, a não ser aceitar o que lhe é dado? Em última instância o que determina isso que lhe é dado em seu ter de ser?

O Dasein abre-se a si mesmo. Diz Heidegger: "A presença é a sua abertura"⁹¹ (*"Das Dasein ist seine Erschlossenheit"*⁹²). Isto

⁹¹ HEIDEGGER, Martin. 2008, p. 192.

⁹² HEIDEGGER, Martin. 1976. p. 177.

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

O abrir-se do Dasein em função de seu lançamento, tendo de ser no mundo, ao contrário do que parece, não significa nenhuma necessidade. Com isso não se diz, por exemplo, que o homem deve aceitar tudo que lhe é imposto pela vida, ou seja, que não adianta tentar mudar suas condições existenciárias⁹³.

⁹³ O adjetivo existenciário (existenziell) indica o âmbito da existência que corresponde às suas determinações ônticas.

O homem já se encontra lançado, tendo de ser em função do que lhe foi aberto, do modo como foi aberto. No entanto, no exercício de existir, as referências (verweisung), ou seja, as irradiações de relacionamentos propagadas pelo Dasein, tanto no plano ontológico, como no plano ôntico, são constantemente elaboradas, consolidadas ou modificadas. A estruturação de possibilidades se deve ao modo de ser do Dasein enquanto *poder-ser*. O ser do *poder-ser* é a própria compreensão.

Assim, pensando a respeito dos questionamentos levantados sobre a disposição, podemos reafirmar que a compreensão é uma outra face da Abertura. Disposição e compreensão articulam-se em uma complementariedade. O que põe o Dasein num ter de ser, na verdade, já foi compreendido como possibilidade a partir do lançamento da disposição. Enquanto a abertura da disposição abre o Dasein numa sintonia do humor, a abertura da compreensão abre o Dasein a partir de si mesmo. Estas duas aberturas, cabe esclarecer, não são opostas. A disposição lança o Dasein num modo de ser dado, porém a abertura da compreensão já abriu e compreendeu esse lançamento como possibilidade.

Para que a Abertura se tenha aberto como compreensão disposta, ou disposição compreensiva, o Dasein deve ter sido determinado existencialmente pelo modo de *poder-ser*. A possibilidade é a determinação mais essencial do Dasein. As

possibilidades de poder-ser não são entendidas como posteriores ao ser simplesmente dado. Ao contrário, para que o ente seja reconhecido como simplesmente dado, é necessário essencialmente o poder-ser. O possível do poder-ser não corresponde ao utópico e somente possível. O Dasein enquanto ser disposto, já se localizou em suas possibilidades lançadas. A compreensão é exatamente o ser desse poder ser que se encontra lançado no mundo. O que se pode abrir na compreensão, posto que ela é o ser do poder-ser, sempre conduz a possibilidades. Isto ocorre porque a compreensão se estrutura existencialmente no *projeto*. O lançamento das possibilidades da disposição, isto é, o que determina o ter de ser do estar lançado, determina-se pelo projeto. O projeto é a estrutura existencial da compreensão. Portanto, os lançamentos da disposição determinam-se como projeções de um projeto compreensivo.

O Dasein, enquanto compreensão, projeta-se em virtude de uma *perspectiva*. A perspectiva em virtude da qual o Dasein se projeta faz com que o projetar apreenda possibilidades. O caráter de possibilidade dessa apreensão é retirado do projetado, ou seja, do próprio Dasein. As possibilidades abertas pela estrutura do projeto são consolidadas a partir do Dasein, que se projetou em virtude de uma perspectiva. Em resumo: o Dasein se projeta a si mesmo, abre-se como possibilidades, e suas possibilidades são apreendidas a partir

do próprio Dasein. O Dasein autodetermina sua abertura, por isso, nos é facultado afirmar que o Dasein é sua abertura. A compreensão apresenta uma estrutura de circularidade. As possibilidades abertas pela compreensão determinam-se pelo que já se encontra projetado numa perspectiva. Isto não significa que o projeto possa tudo, mas que o ser do Dasein deve ser entendido como possibilidade.

Voltemos, pois, ao poema de Tatsuko.

A fonte selvagem
Rola e rola seu murmúrio
Pelos dias claros

Que é isto que se dispõe no encontro com o poema de Tatsuko? Que é que está lançado nesse encontro para que seja possível uma escuta originária da poesia? O poema constitui-se por palavras que representam algo que está fora da linguagem poética, ou seja, a linguagem poética representa uma fonte d'água a que se atribui a qualidade daquilo que é selvagem, que se encontra na selva? Uma fonte na selva que rola, por um córrego, um caminho entre pedras, e que ainda produz um som próprio de água? Que selva? Somente isto é o que está lançado no encontro? Nesse lançamento, o que nos diz o ter de ser que se deve assumir na leitura desse poema? O que se deve assumir desse encontro? Qual a responsabilidade do ter de ser, neste

caso, na compreensão disposta do poema? O que o ter de ser do encontro nos obriga? Pensando de modo compreensivo, quais são as possibilidades abertas na perspectiva em virtude da qual o encontro se projetou? Para que possamos responder a tais questões, será necessário antes assegurar que o poema venha ao encontro como tal na abertura. Mas o que é isto que entendemos como poema? Há diferença entre poema e poesia? Qual a diferença entre ambos vocábulos?

De tudo que foi tratado até aqui, o tema em questão é o acontecimento da poesia. O que vimos tentando empreender é a liberação para que a poesia aconteça. O que se encontra pressuposto nesta questão da poesia é que ela se dá na abertura do Dasein. Mas não seria a poesia, também uma abertura? Que é isto a poesia? Poesia não é o mesmo que poema. Podemos dizer que poesia é um encontro originário com a linguagem. Mas, comumente a palavra poesia é tomada numa indistinção com a palavra poema. Isto porque a tradução latina a incorporou como *obra em verso, arte de escrever em verso, poësis*⁹⁴. Desde então, poesia é poema. A palavra poesia que conhecemos tem sua origem no vocábulo grego *poiein*. Este vocábulo é um verbo, que contempla os significados de *fazer, realizar, produzir, agir*. A partir de *poiein*, surgiram as palavras poeta, poema, poesia, poética. Assim, poderíamos nos

⁹⁴ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

interrogar: *Quem faz e o que é feito?; Quem realiza e o que é realizado?; Quem produz e o que é produzido?; Quem age?*. Neste modo de interrogar o *poiein*, fica clara a posição prévia, a visão prévia e a concepção prévia que definem o sentido do ser poético em geral. Quem *faz* é o artista: ele faz poemas, romances, peças teatrais, obras de arte; quem *realiza* é o espírito humano: ele realiza, através de seu gênio, a história da humanidade e dá sentido ao mundo; quem *produz* é o homem, ele é a causa eficiente de todas as coisas do mundo e sem ele não haveria mundo, somente natureza; quem *age* sou eu, somos nós, e sem nossa ação não haveria sentido para o universo.

Esta posição, visão e concepção imanentes a este modo de compreensão de *poiein* já nos impede de ter acesso ao sentido e manifestação originários daquilo que se pretende nomear a partir da palavra. De outra forma, devemos perguntar da seguinte maneira: O que se faz, se realiza, se produz e age por si mesmo? Todas estas perguntas dirigidas ao vigor do *poiein* dimensionam a questão a um alcance originário. O que se faz é a terra; o que se realiza é o homem enquanto parte da *phýsis*; o que se produz no *poiein* é a abertura do Dasein; o que age é a *phýsis*.

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

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

Aquilo que se interpreta já está sempre compreendido. O ente que se compreende "possui a estrutura de *algo como algo*"⁹⁵. O ente em questão aqui é o poema. Considerando a estrutura de algo como algo da interpretação, isto diz que o poema é compreendido como algo. Esse algo como se compreende o poema não necessita ser expresso em um enunciado. A elaboração do que se interpreta é articulada antes mesmo de qualquer enunciação. Mas o que significa exatamente essa estrutura de algo como algo? Quando interrogamos *o que é um poema?*, respondemos, *naturalmente: ele é para algo*. O poema é para ser lido, é para comunicar as percepções do autor, para ser apreciado, para ser interpretado, para ser escandido, para punir os alunos na avaliação: o poema é para algo. O para-quê

⁹⁵ HEIDEGGER, Martin. 2008, p. 209.

é o poema não indica somente sua designação. O para-quê do poema revela como ele é compreendido. Nem sempre, e muitas das vezes, o como o poema é compreendido não se pronuncia onticamente nas investigações literárias, no discurso do crítico, mas o poema, quando vem ao encontro, já se abriu numa totalidade conjuntural, trazendo consigo o mundo. Isto significa que, o poema, antes de ser compreendido como algo simplesmente dado, como algo a que o intérprete cede sentido, ele vem ao encontro com suas remissões de referências.

Essas remissões são elaboradas na interpretação e se fundam numa *posição prévia, visão prévia e concepção prévia*. A interpretação, ao elaborar as possibilidades da compreensão que foram projetadas, move-se numa *posição prévia*. A interpretação, ao se elaborar a partir do que já se encontra compreendido, guia o desvelamento "por uma visão que fixa o parâmetro na perspectiva da qual o compreendido [poema] há de ser interpretado"⁹⁶. Isto significa que o desvelamento do poema apresenta-se determinado por uma *visão de conjunto*, que encontra-se delimitada. A *visão prévia* recorta o que foi posto pela *posição prévia*, determinando-se frente às possibilidades. Através da *concepção prévia*, o que foi posto e determinado, torna-se conceito.

⁹⁶ HEIDEGGER, Martin. 2008, p. 211.

A *estrutura de algo como algo* e a *estrutura prévia*, em que se sustenta a interpretação, apresenta-se como fenômeno unitário a partir do sentido. O que se compreende propriamente não é o sentido, mas o ente e seu ser. Sentido, diz Heidegger, "é a perspectiva na qual se estrutura o projeto pela posição prévia, visão prévia e concepção prévia. É a partir dela que algo se torna compreensível como algo"⁹⁷.

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

⁹⁷ HEIDEGGER, Martin. 2008, p. 212.

poema só pode vir ao encontro, como poema, ou seja, o poema deve vir ao encontro como tal. Isto não significa, porém, sem pressuposições.

Mas e a poesia? De que modo é possível presenciar o acontecimento da poesia? O que irá garantir o acesso à poesia será entrar no círculo da compreensão e garantir que o poema venha ao encontro como tal. Isto irá liberar o caminho para o seu acontecimento mais originário. Para isso, a tarefa fundamental que deve ser assegurada na interpretação "é não se deixar guiar, na posição prévia, visão prévia e concepção prévia, por conceitos populares e inspirações"⁹⁸.

Sobre a Fala

O que estamos a buscar mais propriamente é compreender o fenômeno da fala poética. Fala enquanto acontecimento poético da verdade. A poesia não se dá como um ente qualquer, segundo o modo como temos acesso aos entes ao nosso redor, por exemplo, como temos acesso à mesa, à cadeira etc. Devemos, pois, nos guiar pela seguinte pergunta: quem fala neste poema da fonte selvagem? A resposta óbvia a esta pergunta poderia ser respondida por qualquer pessoa: quem fala no poema é a *autora*. Uma resposta mais elaborada poderia ser construída

⁹⁸ HEIDEGGER, Martin. 2008, pp. 214-215.

indicando que a *autora* narra o movimento natural das águas de uma fonte qualquer. Mas será mesmo a *autora* quem fala no poema? E quando nós estamos a falar *sobre* o poema, somos nós mesmos que estamos falando? Estas interrogações comumente seriam reconhecidas na fala de um louco, posto ser, irrevogável e unicamente, o homem aquele animal que fala. O homem fala, e somente o homem. No entanto, ao dizer o *homem fala no poema*, é do homem a voz que fala no poema, é o mesmo que dizer não há poesia alguma! Não há fala poética no discurso humano! Isto significa: na fala do homem não há poesia. Estaria correta esta afirmação? É necessário caminhar um pouco mais para podermos decidir.

Em todo caso, não é a fala de todo dia que estamos procurando escutar. O homem fala, isto é certo. Mas a dicção do homem não é o que nos interessa, pelo menos por enquanto. A fala na qual estamos interessados é a fala da poesia. Mas como fala a poesia? E antes, de que maneira esta fala chega a ser escutada? É sobre o vigor da linguagem poética que estamos tratando.

No ensaio *Die Sprache (A linguagem)*, em *Unterwegs zur Sprache (A caminho da linguagem)*, Heidegger afirma: "Die Sprache spricht."⁹⁹ (A linguagem fala.). Tal enunciado afirma

⁹⁹ HEIDEGGER, Martin. *Unterwegs zur Sprache*. Gesamtausgabe Band 12. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1985. p.10.

que não é o homem quem fala essencialmente, mas sim a linguagem. O homem fala enquanto fala pela linguagem. Por esse caminho, seria necessário decidir se é possível distinguir a fala própria da linguagem daquela fala do homem. Tratemos da questão da fala. Que é a fala? Que é isto o falar.

O ponto de partida para este questionamento se encontra em *Ser e Tempo*, no parágrafo 34. A tematização da fala na obra é apresentada sob o título *Presença e Fala. A linguagem* (Da-sein und Rede. Die Sprache)¹⁰⁰. Fala é entendida sob um ponto de vista existencial. Fala (Rede) é um existencial igualmente originário, em relação à *compreensão* (*Verstehen*) e à *disposição* (*Befindlichkeit*). Ao lado da *compreensão* e da *disposição*, a *fala* encontra igualdade originária na constituição da abertura do Dasein. Esses existenciais relacionam-se originariamente para constituírem, juntos, a

¹⁰⁰ A terceira edição de *Ser e Tempo*, revisada e publicada em volume único, em 2008, apresenta alterações na tradução de algumas palavras. Encontramos, particularmente, uma mudança significativa para a palavra alemã *Rede*, em comparação com as edições publicadas em dois volumes, também traduzidas por Márcia Schuback. Na edição de 1989, a palavra *Rede* é traduzida por *discurso*. Ao passo que a tradução revisada entende *Rede* por *fala*. A palavra *Rede*, em *Ser e Tempo*, nos remete a uma dimensão ontológica e fundamental para a *linguagem* (die Sprache), entendida como uma articulação *intramundana*. Por isso, *Rede* nos remete a uma reunião e doação do ser, anterior à articulação da *interpretação* e da *linguagem* humana. Essa reunião e doação pode entender-se como o *dispor-se do real num conjunto*: "o *levgein* se empenha por abrigar o real no des-coberto." Isto é o *logos*, em seu sentido originário, entendido como *legen*: "Levgein é *legen*, de-por e pro-por. E este diz que, recolhido em si, o real é o disponível vigente em conjunto." É daí que Heidegger aponta para uma decisão fundamental, em que se pese o fundamento do dizer e falar humano, decisão de onde *possivelmente* "advém a essência de Linguagem". (HEIDEGGER, Martin. 2010a. pp. 187-188). Assim, quando Heidegger afirma "Die Sprache spricht." (A linguagem fala) (HEIDEGGER, Martin. 1985. p.10.), a fala da linguagem, o seu falar próprio, provem justamente da *fala* (die Rede). Portanto, a escolha por traduzir *die Rede* por *a fala*, em *Ser e Tempo*, engendrou um direcionamento coincidente com a fala (*spricht*) da linguagem, realizada em *A caminho da linguagem*. Neste trabalho, optamos pela tradução da edição revisada, entendendo *Rede* como *fala*.

abertura (Erschlossenheit) do Dasein, ou seja, estão simultaneamente envolvidos. Disposição, compreensão e fala se mantêm num relacionamento.

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

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

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

Pertencem à fala, de modo originário, a *escuta* e o *silêncio*. Escuta é um momento existencial constitutivo da fala. A *presença* (Dasein), ao escutar, obedece, na escuta, "à coexistência e a si própria como "pertencente" (N56) a essa

obediência.”¹⁰¹. Obedecer à existência *com*, é coexistir. Obediência a si mesmo e à coexistência é uma forma de pertencimento. A palavra alemã *hörig*, traduzida como *pertencente*, em *Ser e Tempo*, pode também ser traduzida por *dependente*. A relação de *responder*, ou seja, atender a um apelo da co-existência, ou ainda co-responder, responder adequadamente numa reciprocidade, comporta em si a aceitação da dependência, ou não. Responder e corresponder *podem* ser assumidos como *dependência*. A aceitação dessa dependência que busca atender ao apelo da coexistência está presente na *fala* como *escuta* (Höchen). O étimo comum dessas palavras em alemão confirmam isso: escutar - *h^orchen*; ouvir - *h^oren*; obedecer - *geh^orchen*; pertencer - *geh^oren*. A escuta nesta dimensão, não é a escuta no sentido determinado como percepção de sons, sensação acústica. Escuta, assim, indicada, é um momento constitutivo da fala, e deve ser entendida num sentido originário.

O mesmo ocorre com o silêncio. Heidegger se refere ao silêncio em *Ser e Tempo*, como um modo originário da fala. Determina o silêncio pelo que não é em si mesmo. Não é ausência de linguagem, quando o homem para simplesmente de falar. O silenciar do silêncio é um modo originário da fala e pertence ao ser. O silêncio é a condição da fala num sentido

¹⁰¹ HEIDEGGER, Martin. 2008, p. 226.

originário, e posteriormente, da fala do homem. Hans Ruin articula a questão do silêncio na obra de Heidegger da seguinte forma:

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

[...] Embora o silêncio constitua, por um lado, um aspecto do que significa ter linguagem, ele também caracteriza a linguagem daquele que está inteiramente ciente dessas condições gerais da existência. Desde a posição de um certo silêncio qualificado, podemos ver, ou melhor, ouvir, um silêncio ressoar através da própria existência.¹⁰²

Silêncio não é, pois, ausência de fala, mais um pronunciamento do real, o ressoar da existência. Por enquanto, o que dissemos sobre a escuta e o silêncio já se mostra suficiente para compor a reflexão sobre a Abertura. No próximo capítulo tentaremos abordar com mais propriedade estas dimensões da fala.

Aparentemente, a pergunta sobre a possibilidade de se chegar à *verdade da obra*, que acontece a partir da obra, insinuada no item 1.2. deste trabalho, foi deixada de lado. Propositadamente, após desenvolver a resposta para a pergunta sobre como acontece a verdade na obra, foi feito um desvio

¹⁰² RUIN, Hans. O silêncio da filosofia. In: SCHUBACK, Márcia de Sá Cavalcante (Org). *Por uma fenomenologia do silêncio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996. p. 21.

para esclarecer a constituição existencial do Da, lugar de acontecimento do ser-no-mundo: Dasein. O Da, isto é, a Abertura (Erschlossenheit) do Dasein, analisada por Heidegger em *Ser e Tempo*, possui uma estruturação tal que explica e justifica alguns pontos sobre a possibilidade de acesso ao acontecimento da verdade poética. Apesar disso, esse desvio, teve o sentido de liberar o caminho em direção à poesia. Isto não significa que não haja outros caminhos mais curtos.

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

que buscar constituir, a partir do pensamento de Heidegger, um caminho seguro, estará apenas produzindo teoria e essencialmente dizendo o contrário do que pretendeu o autor.

Não obstante, é ainda meritória a indicação de uma resposta para estabelecer-se um encontro com o acontecimento da verdade da obra: o caminho para *um raro modo essencial*. É nisto que iremos continuar empreendendo em nossos esforços.

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

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

O que cabe, então, dizer sobre o poema, sobre este poema? Exclusivamente nada, sobre ele! Vale dizer algo para explica-

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

A nossa tarefa, não é fazer falar o poema. Ele fala por si, ao seu modo. O que nos cabe é *desvelá-lo*: "deixar a obra ser uma obra, nós denominamos o *desvelo*¹⁰³ da obra. Somente para que haja desvelo é que a obra se dá em seu ser-criado como real efetivo."¹⁰⁴ Desvelar a obra é responder e corresponder à verdade que acontece na obra. Mas mesmo que não haja ninguém que a responda,

"Se realmente é uma obra, ela permanece sempre relacionada aos que a desvelam, mesmo quando e precisamente quando ela apenas espera por eles, e cuja entrada na sua verdade ela solicita e aguarda."¹⁰⁵.

O desvelo de uma obra significa "estar no interior da abertura do [ente] sendo que acontece na obra"¹⁰⁶. Ela, a obra, não depende de nossa ação. Porém, a nós, àqueles que se incumbiram

¹⁰³ "Desvelo: grande cuidado, carinho, vigilância, dedicação sem impor, deixando ser, aguardar o que é próprio e persiste, resguardar o deixar acontecer." (HEIDEGGER, Martin. 2010b. pp. 236-237). Ver a nota de número 7, da tradução de Manuel Antônio de Castro, para a *Origem da obra de arte*.

¹⁰⁴ HEIDEGGER, Martin. 2010b. p. 169.

¹⁰⁵ Ibid. p. 171.

¹⁰⁶ Ibid.

da tarefa de caminhar em direção à poesia, cabe, apenas, o dispor-se a *des-velar* o seu acontecimento.

1.4. Implicações de uma leitura poética

Retrospectivamente falando, foi afirmado o primado da questão da poesia na investigação da obra de arte, em detrimento daquelas interpretações que compreendem a obra como coisa, segundo o seu sentido corrente, na qual seriam privilegiados os atributos do caráter coisal da obra - o que foi tratado no item 1.1. e 1.2. deste trabalho. Por outro lado, foram vetadas as perguntas que pretendem instituir e resguardar, para a obra de arte, uma instância categorial e atributiva, o que proporciona à arte uma segurança conceitual: eis a estética. Foi vetada, também, a interrogação sobre o caminho que deveria ser tomado para tal empreendimento. Ficou firmado que a poesia não deve ser compreendida como um ente qualquer. Poesia é, pois, algo que ocorre na Abertura, em função do que se abriu em sua estruturação existencial. A esta altura, é desnecessário afirmar, a inviabilidade da rivalização entre *poema* e *poesia*, senão estaríamos incorrendo na mesma velha fórmula do par forma-conteúdo. Em relação ao primado ôntico-existenciário do poema, que foi afirmado no item 1.1., também parece ser desnecessário dizer que ele não tem nenhum privilégio sobre a poesia, visto que não é o poema que irá garantir o acontecimento da poesia.

Para o que foi discutido nesta parte do trabalho, é patente a necessidade de assumir uma outra atitude em relação à investigação. Dentre muitas outras que foram sugeridas ao longo do percurso, destacamos outras três atitudes essenciais para a continuidade da nossa caminhada: *compreender devidamente o sentido do agir humano neste processo; assumir na investigação o que há de próprio; e assumir a tarefa de investigar um modo mais originário de relacionamento com a linguagem.*

Quando pensamos em crítica literária, acreditamos de antemão que sou eu mesmo que decido e interpreto. Assim, a minha atitude crítica ira determinar todo o resultado interpretativo: método, embasamento teórico etc. Tem-se atitude e age-se; fulano é cheio de atitudes, por isso faz as coisas acontecerem. No entanto, e apesar desse desejo de controle, não sou eu quem detém o controle, não sou eu o dono da situação. A abertura não se controla sem prejuízos para o acontecimento da verdade poética. Há necessidade aqui de entender a atitude humana numa outra dimensão. Martin Heidegger inicia sua Carta sobre o Humanismo, tratando da essência do agir:

De há muito que ainda não se pensa, com bastante decisão, a Essência do agir. Só se conhece o agir como a produção de um efeito, cuja efetividade se avalia por sua utilidade. A Essência do agir, no entanto, está em con-sumar. Con-sumar quer dizer: conduzir uma coisa ao sumo, à plenitude de sua Essência. [...]

Por isso, em sentido próprio, só pode ser con-sumado o que já é. Ora, o que é antes de tudo, é o Ser. O pensamento con-suma a referência do Ser à Essência do homem. Não a produz nem a efetua. O pensamento apenas a restitui ao Ser, como algo que lhe foi entregue pelo próprio Ser.¹⁰⁷

Esta fala nos impõe a tarefa de conduzir a poesia à sua essência, a nossa ação aqui será dirigida pelo ímpeto de *caminhar em direção à con-sumação mais própria da poesia*, ao seu sumo, restituindo a nossa referência ao ser.

Porque a Abertura, a partir de sua constituição existencial (disposição, compreensão e fala), promove um sentir-se, um interpretar-se e um escutar-se, é que acreditamos religiosamente na soberania da consciência. Na maioria das vezes nos apegamos aos reflexos desses momentos constitutivos, enquanto idiossincrasias que ocorrem em reação ao acontecimento da poesia. Isto não deve ser negado, porém não é esta a via que irá nos garantir o acontecimento da poesia em sua manifestação essencial. Até agora, o encaminhamento da investigação não provou a possibilidade de experienciar-mos a manifestação da obra poética, o poema, enquanto um acontecimento da verdade, fora dessa dimensão subjetiva¹⁰⁸.

¹⁰⁷ HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Introdução, tradução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974. p. 24.

¹⁰⁸ Foram sugeridas, ao longo do trabalho, algumas discussões sobre a questão do sujeito e da subjetividade no pensamento contemporâneo. No entanto, não é nossa intenção, aqui neste trabalho, abordar a problemática do sujeito, nem apresentar o tratamento da questão, segundo Heidegger, de maneira sistematizada. Ver também a questão do *próprio*, ainda neste item.

Seria, pois, possível flagrar a poesia fora desse âmbito restrito do sujeito?

Quando se pergunta pelo acontecimento da poesia fora do âmbito do sujeito, não se pretende, com isso, dizer que a poesia, quando ocorre, prescindia da Abertura para se manifestar, como um neutro e impessoal. A poesia, enquanto o acontecimento da verdade, enquanto um movimento do mostrar-se do real, encontra na Abertura do Dasein um lugar privilegiado. Isto significa que a poesia só se dá no homem. E homem, por seu turno, não é uma categoria universal definida como o animal racional, como sujeito: homem significa eu mesmo: "Dasein ist Seiendes, das je ich selbst bin, das Sein ist je meines."¹⁰⁹ (Dasein é o ente que desde sempre eu sou, o ser é desde sempre meu.). Não se deixe, pois, esquecer que homem, aqui, deve ser entendido a partir do modo de estruturação do Dasein, o homem entendido como ser-no-mundo.

A partir dessa estruturação, Heidegger acrescenta o fenômeno da consciência como um existencial constitutivo da Abertura, na segunda seção de *Ser e Tempo*: "A consciência abre, pertencendo, assim, ao âmbito dos fenômenos existenciais que constituem o *ser do pré*¹¹⁰ como abertura."¹¹¹. Isto, porém,

¹⁰⁹ HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Gesamtausgabe Band 2. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976. p. 153.

¹¹⁰ *Ser do pre* significa o ser da Abertura do Dasein.

não irá implicar numa reelaboração formal da Abertura. A nossa tarefa será ouvir a consciência numa dimensão originária. Interromper a escuta da falação impessoal, passando a escutar os apelos que se dão no Dasein por uma via originária: "o apelo deve apelar sem ruído, sem ambiguidade, sem apoiar-se na curiosidade. O que assim apelando se dá a compreender é a consciência."¹¹². Assim, o apelo da consciência

"Apela sem nenhuma verbalização. O apelo fala estranhamente *em silêncio*. E isso somente porque o apelo não interpela para a falação pública do impessoal, *mas sim para dele sair e passar a silenciosidade do poder-ser existente*."¹¹³.

O que se impõe como tarefa urgente é, pois, deixar de lado o domínio do sujeito e da consciência, como formas de um eu, e escutar o apelo da silenciosidade, que irá nos conduzir ao *próprio da poesia*. O que é, pois, o *próprio da poesia*? O próprio da poesia é a poesia do próprio, a poesia de apropriação do humano na terra.

o próprio só se conquista a partir do que é próprio e como o próprio, nunca numa projeção em direção ao que cada um não é nem pode chegar a ser pela identificação ideal com qualquer outro, com qualquer ideia como ideia. Cada um de nós é um [ente] "sendo" que não cessa de se inaugurar. Então ser o que já desde sempre se é é "a

¹¹¹ HEIDEGGER, Martin. 2008. p. 348.

¹¹² Ibid. p. 349.

¹¹³ Ibid. p. 356.

questão". E a questão nunca cabe em conceitos, atributos, ideias prévias, teorias, perspectivas.¹¹⁴

Com o objetivo de flagrar a poesia em seu próprio, escapando ao âmbito restrito do sujeito e dos atributos, nosso objetivo, agora, será perseguir a apropriação do fenômeno poético, buscando o silêncio da linguagem e um modo mais originário de experiênciá-la. A tarefa agora, pois, será pensar naquilo que se instaura, de maneira inaugural na abertura poética, ou seja, pensar no vigor que vigora na fonte e exclusivamente da abertura da fonte selvagem.

¹¹⁴ CASTRO, Manuel Antônio de. O próprio e os atributos. In: *Poética: a terceira Margem*. Ano XIV n. 22, jan-jun. 2010. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, 2010.

Capítulo 2. Apropriação do fenômeno poético

Tendo um caminho já aberto, a segunda parte do nosso trabalho pretende abordar os temas que se apresentam necessários a uma reflexão do *próprio* da poesia, que será composta pelos seguintes títulos: 2.1. *A linguagem: dimensão do silêncio da fala*, onde será tematizada a procura do silêncio, buscando-se a possibilidade de distinção entre a fala da linguagem e a fala do homem; 2.2. *A escuta originária e a questão da co-respondência*, onde se pretende indicar um caminho de escuta da espacialização poética; 2.3. *A verdade poética da palavra*, onde se pretende demonstrar a dinâmica de estruturação da palavra segundo o movimento da alétheia; e 2.4. *O acontecimento da poesia na obra: uma experiência*, onde será apontado o vigor da instauração poética como experiência de acontecimento.

2.1. A linguagem: dimensão do silêncio da fala

A questão que agora se impõe para servir de guia à continuidade da caminhada diz respeito à possibilidade de distinção entre a *fala da linguagem* e a *fala do homem*. Conforme a afirmação de Heidegger, *die sprache spricht*. Esta possibilidade parece ainda estar pressuposta quando se afirma a necessidade de se assumir uma escuta do silêncio. No entanto, há de fato uma separação entre ambas as falas? Em que medida, pois é possível estabelecer uma separação entre a fala da linguagem e a fala do homem, através da nossa fala? O que se entende, de início com a expressão fala da linguagem? E no caso da fala do homem? O que pretendemos, pois, tratar agora diz exatamente da possibilidade de conseguir visualizar na linguagem, ou seja, no poema, única e exclusivamente, a dimensão do silêncio da fala. Estamos aqui entendendo linguagem como a materialidade da fala enquanto dimensão ontológica.

Anteriormente indicamos esta questão, quando interrogávamos de quem é a fala que fala no poema de Tatsuco:

A fonte selvagem
Rola e rola seu murmúrio
Pelos dias claros

Perguntamos: Quem, na verdade falou? O autor? O leitor? O crítico? O tradutor? Eu? Ou o próprio poema? No fundo, de quem ou de que é a voz que fala neste poema? Onde começa e onde termina o falar da autora? E quando nós estamos a falar sobre o poema, somos nós mesmos que estamos falando?

Dissemos anteriormente: O poema fala. Fala com força e serenidade; fala pressuroso em seu jorro. Fala do que é próprio da selva: *fonte selvagem*. Fonte que irriga a selva: floresta virgem. Fonte selvagem, originária. Fonte que fala. Fonte. Fonte da fala. Nascente de fala. Fonte selvagem da fala. Fala selvagem da fonte. Faculdade de fala, selvagem. Selvageria de fala: fonte. Fala própria da fonte da selva: mata virgem. A fonte fala murmurando, quase em silêncio, sussurrando. Mas, ainda assim, ela fala. A fonte sussurra silenciosa: fala da fonte, a partir da fonte. O poema fala: "A fonte selvagem // Rola e rola seu murmúrio // Pelos dias claros". No rolar pelos dias claros, a fala da fonte ressoou essencialmente. E o poema não cessou de falar. E nunca cessa também de falar, adentrando os recantos da mata, pela noite escura. A clareira da fonte abriu o que a fonte é em sua totalidade. Doação suprema da terra: berço da fala: origem. A fonte nos ensina que a fala vem da terra, é a terra que fala pela fonte. A terra, ao falar, é o brotar da φύσις. Isto é um acontecimento raro da verdade. A terra se retraiu na fala da

fonte. A fala da fonte instalou um mundo, projetou-o, para uma habitação humana. Isto falou o poema.

É possível identificar nesta fala o ponto em que começa e o ponto em que termina a fala humana? Na verdade, nesta tradução do poema não há ponto final. Sendo assim, não significa exagero dizer que esta nossa fala é também fala do poema. Talvez essa fala seja ainda o rolar da fonte selvagem pelos dias claros da linguagem. Talvez essa fala seja ainda o som das águas da fonte. Onde está a discernibilidade das falas? Ou antes, o que se pergunta sempre, no fundo, é se há uma única fala indiscernível? Heidegger sugeriu algumas questões que dialogam com esta nossa inquietação no trecho a seguir, destacado de sua conferência *A linguagem*, de 1951:

Com o tempo, torna-se inevitável pensar e refletir sobre como a fala dos mortais e o seu emitir sons acontecem propriamente no falar da linguagem entendido como a consonância do quieto da diferença. Todo emitir sons, tanto na língua falada como na escrita, rompe a quietude. Como se rompe a consonância do quieto? Como a quietude consegue, ao se romper, soar em palavras? Como a quietude rompida configura o discurso dos mortais, no discurso que soa em versos e frases?¹¹⁵

Neste trecho, Heidegger, ao se perguntar sobre *como a fala dos homens acontece propriamente na fala da linguagem*, entendendo linguagem numa dimensão originária, como *consonância do*

¹¹⁵ HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Emanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 25.

quieto, a possibilidade da resposta esclareceria também a nossa questão. Em seguida, Heidegger sugere, aparentemente, uma impossibilidade de resposta:

Admitindo-se que um dia o pensamento consiga responder a essas perguntas, ele deve de todo modo *cuidar para não assumir a emissão sonora e a expressão como os elementos paradigmáticos da fala humana*.¹¹⁶

Essa resposta não resolve e nem define nada. A resposta aponta apenas para que haja um cuidado em não compreender a fala própria do homem como mera articulação expressiva ou como articulação em sons. Dissemos *aparentemente* porque esta resposta não inviabiliza, de todo, o pensar a questão. Mas é certo que esta questão não poderá ser pensada segundo a expressão da fala comum. Caso se queira dar uma resposta para estas perguntas, a resposta não poderá ser dada segundo uma fala humana, configurada a partir de uma sonoridade expressiva do discurso humano. A resposta a estas perguntas podem ainda se apresentar como um desejo por controlar a manifestação da poesia na Abertura. É necessário cuidar deste risco e investir o pensamento de uma força que o libere deste vínculo de correção. Deve-se evitar a busca de constatação do verdadeiro da proposição, em que se verifica a fala do homem concretamente, e a fala de *algo misterioso*, que seria a fala da linguagem. No entanto, deixando de lado esse nosso desejo

¹¹⁶ HEIDEGGER, Martin. 2006. p. 25.

pelo correto, de outra forma, poderiam ser respondidas as questões sobre o rompimento do silêncio e sua discernibilidade da fala humana? Talvez a partir da fala poética. Talvez a partir da dimensão silenciosa da fala.

No fundo, a tentativa de discernir o que há de *fala da linguagem* e o que há de *fala do homem*, pensando desde a linguagem, da qual o homem não pode se desvencilhar, é inviável. Fica pressuposto neste intento que o homem sai da linguagem para poder fotografar o que é humano e o que é não humano no falar da linguagem. Não é, pois, possível enviar o homem para um lugar fora da linguagem: a linguagem é a habitação mais originária do homem. Além do mais, separar o falar da linguagem do falar do homem pressupõe o homem enquanto sujeito que possui sua própria fala, independente das articulações ocorridas na Abertura do Dasein. O homem está na Abertura enquanto linguagem e tudo o que ocorre na Abertura acontece com o homem, na sua Abertura: o homem é homem enquanto é ser-no-mundo. Como pensar, então, a poesia e sua fala própria, já que não há discernibilidade entre ambas as falas? Há de alguma maneira um dispor-se à poesia? É possível, antes de tudo flagrar esse momento?

Porque não é possível pensar, então, o falar próprio da poesia, separado da fala do homem, é que Heidegger vai entender esse falar como *consonância do quieto*. O que viria a

ser essa consonância do quieto? Como pensar a linguagem enquanto consonância do quieto, pensando, ao mesmo tempo, o homem, posto que não há como retirá-lo da questão? O que é consonância? E o que é essa quietude?

A palavra consonância, na tradução brasileira, vem do vocábulo alemão *Geläut*. *Geläut* é formado pelo verbo *läuten*, que guarda os significados de tocar e soar: o toque dos sinos em ato litúrgico, o carrilhão, o dobre, a dobra. Na língua portuguesa, consonância significa soar com, produzindo uma com-sonância, uma sonância harmônica. Nesta consonância, o que soa não soa de modo indiferente: na consonância, a quietude é que rege a harmonia. A quietude é que faz a juntura das dobras do real.

Antonio Jardim, em sua tese *Música: vigência do pensar poético*, ao tratar da verdade entendida como harmonia, afirma o seguinte:

[...] harmonizar é ser capaz de juntar concretamente no fim mas desde o princípio torná-las um todo, sem destruir nem diluir nem elidir sua di-ferença. Ao contrário, constituindo uma nova diferenciação, produzindo a diferença entendida como o seu caminho para o des-conhecido, para o que não era harmonizado e passa a ser.¹¹⁷

¹¹⁷ JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1997. p. 87.

Dito isto, podemos também afirmar, não só que a verdade pode ser entendida como harmonia essencial dos apelos do real, mas que a harmonia deve ser entendida como verdade. Aqui em nosso caminho rumo à poesia, a consonância é a dimensão que unifica e dá o tom dos apelos do real. É, pois na quietude que se dá essa harmonia consonante.

Essa consonância pode ser entendida também como um chamado: o chamado da consonância vem sempre à palavra, porque esta nomeia, de algum modo, a vigência das coisas.

Nomear é evocar para a palavra. Nomear evoca. Nomear aproxima o que se evoca. Mas essa aproximação não cria o que se evoca no intuito de firmá-lo e submetê-lo ao âmbito imediato das coisas vigentes. A evocação convoca. Desse modo, traz para uma proximidade a vigência do que antes não havia sido convocado. Convocando, a evocação já provocou o que se evoca. Provocou em que sentido? No sentido da distância onde o evocado se recolhe como ausência.¹¹⁸

Na consonância, que é que está a soar em conjunto? Quem está a falar nesta consonância? As coisas, e também o homem. A palavra enquanto evoca, convocando uma proximidade de vigência das coisas, provocou uma distância de recolhimento no modo da ausência. Mas esta ausência não é vazia ou uma falta. A coisa, quando é nomeada e passa a ter essa vigência recolhida, vem até nós num modo de concernência. A coisa passa a nos

¹¹⁸ HEIDEGGER, Martin. 2006. pp. 15-16.

concernir: trava-se assim um relacionamento. Concernir é formado pelo radical latino *cernō*, do qual deriva *cernere*, que pode significar passar pelo crivo, peneirar, separar, distinguir, discernir, ver claramente, perceber, compreender, ver pelo pensamento ou pela imaginação. O que está no modo de *con-cernere*, neste caso, pode ser entendido como aquele ser que passou pelo crivo da Abertura e veio tocar no modo da compreensão do Dasein.

Os entes, assim, vem tocar o homem no modo da di-ferença.

Segundo Antonio Jardim,

A palavra diferença nos diz da articulação de dois radicais gregos $\delta\iota$ e $\phi\acute{\epsilon}\rho\omega$. O radical $\delta\iota$ é na verdade $\Delta\iota$ que é o dativo de $Z\epsilon\acute{\upsilon}\varsigma$, e quer dizer deus, o que brilha, duas vezes, o desconhecido. Gerou em português, muitas vezes por via do latim *dis*, o sentido da dualidade, da alteridade, do desconhecido. O verbo grego $\phi\acute{\epsilon}\rho\omega$ diz levar, portar, levar consigo, levar para outra parte, chegar até, tender, dirigir-se, conquistar, obter para si. Desse modo, diferença, (tanto quanto, dimensão, discurso, bem como diverso) traz consigo essa imposição do desconhecido, isto é, daquele que não nasceu junto, do que está num outro pólo, numa outra dimensão, do que corre em direção ao que brilha. Por sua vez, o que brilha, o que ainda não se conhece é o que interessa, é aquele com o qual ainda não se fez a experiência de co-nascer.¹¹⁹

A diferença, pois carrega para a Abertura do Dasein, enquanto di-ferencia, o des-conhecido, para que o desconhecido se faça nascer em conjunto na Abertura, e para que este possa soar em sua sintonia. A esta consonância da diferença podemos

¹¹⁹ JARDIM, Antonio. 1997. p. 85.

chamar silêncio. Por isso, Heidegger vai afirmar: "Die Sprache spricht als das Geläut Stille."¹²⁰ (A linguagem fala como consonância do quieto.¹²¹). Este é o silêncio da linguagem. É nesta silenciosidade com-soante que se pode ouvir a fala própria da linguagem.

Assim, retornando à pergunta sobre quem fala na fala do poema de Tatsuco, podemos responder: a linguagem fala. E nós também estamos a falar. Como podemos, então, falar *propriamente no falar da linguagem*, já que a minha fala e a fala do poema parecem estar juntas, e ainda haver muitas outras falas misturadas? Responde Heidegger:

A articulação da fala humana pode apenas ser o modo (*melos*) em que o falar da linguagem, a consonância do quieto da di-ferença, apropria os mortais pelo chamado da di-ferença.

Os mortais falam a partir da di-ferença, no sentido da di-ferença, como um corresponder. O falar dos mortais deve antes de tudo escutar o chamado, pois é como chamado que o quieto da di-ferença evoca o rasgo de coisa e mundo. Cada palavra falada pelos mortais fala desde essa escuta, como essa escuta.¹²²

O homem conquista novamente sua dignidade, quando se re-apropria, atendendo ao chamado da di-ferença. Esse chamado

¹²⁰ HEIDEGGER, Martin. 1985. p. 27.

¹²¹ HEIDEGGER, Martin. 2006. p. 24.

¹²² Ibid. p. 25.

convoca o homem a corresponder ao desconhecido. Assim, é possível falar propriamente no falar da linguagem.

Este modo de conceber o falar do homem, como corresponder aos chamados da di-ferença, pode ainda assim correr o risco de ser compreendido como mais um discurso de representação: o homem fala na medida em que corresponde, com sua fala, àquilo que se dá na Abertura. Temos aí novamente a representação. Mas corresponder, não diz exclusivamente da adequação entre a linguagem, enquanto proposição, e a coisa manifesta. Mas a correspondência entre a fala do homem e a fala da linguagem, enquanto fala silenciosa, não se pode medir pela *adaequatio*, o que será tratado no item 2.3.. Qual será, portanto, a medida do co-responder que nos conduzirá ao modo mais próprio de falar pela fala da linguagem, segundo sua silenciosidade?

O silêncio, em sua dimensão essencial e originária deve evitar a falação: "A falação é a possibilidade de compreender tudo sem se ter apropriado previamente da coisa. A falação se previne do perigo de fracassar na apropriação"¹²³. A falação de tudo consegue falar num modo de impessoalidade. Quando fala das coisas, fala como se falasse de *algo como algo*, e nunca como a coisa mesma. Isto porque, ao invés de assumir o que se põe na Abertura do Dasein, como um momento privilegiado de

¹²³ HEIDEGGER, Martin. 2008. p. 232.

com-vivência e de co-nascimento, a Abertura já foi entulhada de referências impróprias e impessoais, *previamente ao estar lançado no modo de ser-no-mundo*. Este é o modo em que a fala, em sua originariedade, transformou-se em comunicação.

Tanto a escuta quanto o compreender já aderiram previamente ao que foi falado como tal. A comunicação não "partilha" a referência ontológica primordial com o referencial da fala, mas a convivência se move dentro de uma fala comum e numa ocupação com o falado. O seu empenho é para que se fale. O que se diz, o dito e a dicção empenham-se agora pela autenticidade e objetividade da fala e de sua compreensão. Por outro lado, dado que a fala perdeu ou jamais alcançou a referência ontológica primária ao referencial da fala, ela nunca se comunica no modo de uma apropriação originária deste sobre o que se fala, contentando-se com *repetir e passar adiante a fala*. O falado na falação arrasta consigo círculos cada vez mais amplos, assumindo um caráter autoritário. As coisas são assim como são porque é assim que delas (impessoalmente) se fala. Repetindo e passando adiante a fala, potencia-se a falta de solidez. Nisso se constitui a falação.¹²⁴

Vê-se, com esta caracterização sumária da falação, que o problema não está no falar do homem. Quando perguntávamos sobre a fala no poema, estávamos buscando, no fundo, a escuta originária da fala do poema. O poema por si mesmo fala, mas também o homem sempre falará num modo de co-responder ao que fala a linguagem.

Já quando mantivemos um modo de relacionamento com a fonte selvagem que rola, ao rolar seu murmúrio pelos dias claros, nessa tentativa de convivência com a *fonte*, já se deu sua

¹²⁴ HEIDEGGER, Martin. 2008. p. 232.

apropriação. A questão fundamental, pois, não se trata de descobrir se nossa fala foi capaz de co-responder a uma objetividade impessoal e indiferente a nossa Abertura. A objetividade é um modo de ocupação da Abertura. Esse modo de relacionar-se com os entes que vem à luz na Abertura é sempre posterior a sua apropriação. A questão fundamental, assim, é de saber se a fonte selvagem foi apropriada devidamente pela Abertura. Essa apropriação, caso se tenha assumida como própria à Abertura, então, já se fez cumprir como espaço de convivência. E isto só será possibilitado na silenciosidade. A silenciosidade é feita quando se interrompe a falação. É através da escuta originária que será possível o co-responder aos apelos da convivência.

2.2. A escuta originária e a questão da co-respondência

Sugerimos que a linguagem, entendida segundo uma dimensão do silêncio da fala, propicia uma convivência nascitiva do homem em relação às coisas que ocorrem na Abertura. O homem, assim, nasce sempre e novamente com as coisas, enquanto ambos ocorrem como acontecimentos da verdade. Mas as coisas também co-nascem com o homem, nesse encontro entre coisa e homem. Coisa e homem compõem uma harmonização.

Sugerimos que o modo mais próprio em que a linguagem se apresenta é pela silenciosidade. Dissemos, ainda, que o modo de apropriação da silenciosidade é a escuta. Mas, de que escuta é que estamos tratando? Certamente não é a escuta da falação, que considera o acontecimento das coisas na Abertura no modo da impessoalidade. Sugerimos, então, que a dimensão do silêncio da fala propicia uma disposição do Dasein que nos põe a escutar algo diverso da falação. Neste sentido, o que buscamos escutar são os apelos provenientes desse lugar onde o curso da *fonte* se faz vigente. A escuta, desta forma, será entendida como a fala originária da consonância provocada pelo poema. Escuta e fala, neste sentido, devem ser o mesmo, uma unidade originária. O homem, ao escutar, obedece, na escuta, à

coexistência e à sua situação na forma de um pertencimento a essa obediência. Obedecer à existência *com*, é coexistir. Obediência à coexistência é uma forma de pertencimento à coexistência. Os apelos que trazem as coisas para esta vigência é o que devemos procurar escutar, obedecendo ao chamado. É deste modo que pretendemos corresponder à fala da linguagem; é desta forma que se pretende investigar o modo como a *consonância do quieto da di-ferença* vem à palavra.

O que se nos impõe, então, é saber que significa claramente corresponder ao apelo da di-ferença, no que instala na Abertura a vigência das coisas num modo de ausência? Como deve ser entendida essa ausência? Ela é um nada, que marca a falta da coisa em seu modo de vigorar? Para que seja possível escutar esses apelos, é necessário se perguntar sobre o modo de vigorar das coisas na Abertura, ou seja, o modo em que as coisas passam a nos concernir, em que são devidamente apropriadas na Abertura. Devemos nos perguntar, antes, como se dá a irradiação, ou sonorização, da consonância da diferença, como ela ocorre e chega até nós na Abertura? O que precisamos interrogar é, propriamente, o modo de espacialização em que vigora o poema da fonte. Entendendo o modo em que o poema se espacializa, ganha espaço, talvez seja possível compreender a escuta numa dimensão originária e ainda o modo de co-responder aos apelos que vigoram no poema.

A questão da *correspondência* à fala da linguagem nos põe a caminhar no fio da navalha, em que o risco de se espedaçar em dois e assumir um lugar impróprio é por demais iminente. Quando se pensa em corresponder, logo aparece o problema da representação. Corresponder à fala da linguagem, segundo uma modalidade de representação, seria estar adequado e conformado com a fala da linguagem. Como se aquilo que acontece no poema devesse ser re-produzido em nossa fala, para que o poema fale por si mesmo, para que seja correspondido. Assim, apenas bastaria declamar novamente, para que a nossa fala se porte e se ponha num lugar seguro: a fonte selvagem // rola e rola seu murmúrio // pelos dias claros. Este é o mesmo princípio da representação e do conceito de verdade assumido como adequação e correção.

Porque a escuta é entendida como uma forma de obediência e co-respondência à silenciosidade da fala, isto irá nos exigir uma proximidade com a coisa em seu vigorar próprio no poema. É preciso que este silêncio consonante já se tenha atingido no espaço da Abertura. Nunca se deixe esquecer, o fato de que a dimensão ôntica da coisa, a sua extensão, a *res*, não está lá no poema. O que vem à Abertura, pelo poema, é uma consonância. No poema estão as palavras e elas se apresentam no poema a partir da ausência da coisa. É talvez dessa ausência que surja o problema da verdade na linguagem. Assim, a questão fundamental que nos guia é o modo de proximidade que

entretemos com a coisa através da palavra, pois que a sonância silenciosa vem da coisa. A palavra só aparece quando o som silencioso foi rompido, pela própria palavra. Neste sentido, o que se formula como pergunta a esta questão, na verdade, *quer saber sobre o modo segundo o qual nos relacionamos com a coisa, com a fonte*. A fonte é a origem da consonância. É da fonte que surge o som que rola pelos dias. Ou seria a palavra mesmo? Que fonte é origem para nós? Será que esta fonte se nos apresenta como mero resultado de uma atividade subjetiva? Que é esta fonte apresentada pelo poema?

Aquilo que é mais essencial ao Dasein, enquanto modo de relacionamento com as coisas no mundo é o existencial ser-junto (Sein bei). Sendo junto, o Dasein sempre está junto de, junto com, sendo sempre a partir de uma com-vivência no mundo. Mas esse modo de estar junto não se representa numa proximidade ôntica, em que aquilo que me é mais próximo se diz como o meu corpo, ou a roupa que estou vestindo. Heidegger, em *Ser e Tempo*, dá um ótimo exemplo acerca do modo de estar junto do Dasein, no §12:

Por vezes, sem dúvida, constatamos exprimir com os recursos da língua o conjunto de dois entes simplesmente dados, dizendo: "a mesa está junto à porta", "a cadeira 'toca' a parede". Rigorosamente, nunca se poderá falar aqui de um "tocar", não porque sempre se pode constatar, num exame preciso, um espaço entre a cadeira e a parede, mas porque, em princípio, a cadeira não pode tocar a parede mesmo que o espaço entre ambas fosse igual a

zero. Para tanto, seria necessário pressupor que a parede viesse ao encontro "da" cadeira.¹²⁵

Heidegger completa sua reflexão, em seguida, afirmando que só há a possibilidade de um ente *tocar* outro ente dado no mundo, caso seja constituído pelo modo existencial de ser-em, quer dizer, caso tenha sido descoberto um mundo para que o ente venha ao nosso encontro. O que significa, então, o fenômeno do ser-em do Dasein? Será que está aí, no esclarecimento desse fenômeno, a possibilidade da devida compreensão sobre o modo como as coisas dentro do mundo vêm ao nosso encontro e, assim, poderíamos responder à pergunta sobre o modo particular em que parecem vigorar as coisas anunciadas no poema? A ideia é que possamos alcançar esta resposta, pois isto iria satisfazer a algumas inquietações sobre o esclarecimento do fenômeno da poesia.

O Dasein nunca está livre de ser-em. Ser-em é o termo empregado, em *Ser e Tempo*, para dizer o modo de compreender o fenômeno do mundo e da espacialidade do Dasein, num sentido diverso daquele que compreende os entes no modo da *interioridade*, ou ser-dentro-de. Devemos evitar esta forma de espacialização no caso da investigação sobre a poesia. *Sein-in* e *In-sein* são modos diversos de compreender a espacialidade. *Sein-in*, ser-dentro-de, significa que os entes estão uns

¹²⁵ HEIDEGGER, Martin. 2008. p. 101.

dentro dos outros, compreendendo, assim, a espacialidade como algo simplesmente dado, em que existiria separadamente o homem, a terra, o mundo, o espaço cósmico, e, posteriormente, seriam inseridos o homem no mundo, o mundo na terra, a terra no sistema solar, o sistema solar na galáxia, a galáxia no espaço cósmico. Nesta concepção, está pressuposto que o homem poderia escolher ser-em ou não ser-em. Porém, não é facultada ao homem essa escolha; "O homem não "é" no sentido de ser e, além disso, ter uma relação com o mundo, o qual por vezes lhe viesse a ser acrescentado."¹²⁶. O Dasein nunca está livre de ser-em um mundo. Nunca se está fora do mundo, ou fora da Abertura.

Ao contrário, o termo in-sein diz algo bem diverso, e na verdade, remete ao modo de espacialização próprio do Dasein. A tradução literal para in-sein seria em-ser, ou em-sendo. A preposição *em* indica que o lugar fundamental do Dasein é o ser, sendo. A tradução brasileira de Ser e Tempo optou por traduzir o termo in-sein por ser-em. Ser-em não remete para o modo de espacialização em que se rivalizam os espaços de um dentro e um fora. Compreender espaço desta maneira é entendê-lo numa dimensão de interioridade, tal como num pote há coisas que ficam dentro e coisas que ficam fora. O Dasein, porque sempre é em um mundo, em seu modo de espacialização, não

¹²⁶ HEIDEGGER, Martin. 2008. p. 103.

possui um dentro e um fora. A espacialização do Dasein se dá por dis-tanciamentos. Distanciar não é o mesmo que afastar-se de algo ou instaurar um intervalo entre dois entes. O distanciar instaura, antes da medida do espaço, o próprio espaço. Só é possível medir espaço, porque já de antemão a espacialização existencial já se deu. Espaço aqui é compreendido num sentido existencial-ontológico.

Na verdade, o espaço, num sentido existencial, deve ser entendido como constitutivo de mundo. Mas que mundo é esse a que se refere à espacialização do Dasein? O que é instalado como mundo? Como se dá essa mundanização do mundo pelo poema? Em certa medida, o espaço é constitutivo do fenômeno de mundo. A espacialização do Dasein é um fenômeno existencial que produz mundo. O espaço que buscamos aqui é o espaço da proximidade provocada pelo poema. O que há com o espaço provocado pelo poema? É possível perguntar sobre esse espaço, buscando um *onde ocorre* essa espacialização? Já sabemos que o espaço a que se refere o poema não pode ser entendido como extensão e nem como continente numa forma de uma interioridade, um interiorizar. Como se o mundo e o espaço da mundanização se dessem dentro de algo. Heidegger encerra a discussão sobre espaço no §24, de *Ser e tempo*, da seguinte maneira:

O espaço não precisa ter o modo de ser espacial do que se acha à mão nem o modo de algo simplesmente dado. O ser do espaço também não possui o modo de ser da presença. Porque o próprio ser do espaço não pode ser concebido como *res extensa*, não se segue que deva ser determinado ontologicamente como "fenômeno" desta *res* - na verdade, ele não seria dela distinto - nem que o ser do espaço pudesse ser equiparado ao da *res cogitans* e compreendido como puramente "subjetivo", mesmo que se desconsiderasse toda a problemática referente ao ser deste sujeito.

Sabendo-se, pois, que espaço não é *res extensa* nem *res cogitans*, devemos, novamente realizar um exame daquilo que estamos tentando empreender. Pretende-se iluminar a correspondência da fala do homem à fala da poesia... Cabe nos interrogarmos se estamos realizando, na verdade, mais uma vez, a colocação do conceito de representação, quando nos perguntamos sobre o co-responder? Estamos entendendo co-respondência como *representação de algo*? Respondemos: não!

O que fez o poema na Abertura? Ou melhor, o que foi feito do poema, ao se fazer poema, na Abertura? E o que ocorre com o homem? E a fonte? Como se estabelece a relação entre o poema e o Dasein? Como se deu o co-nascer da fonte e do homem nessa relação espacializante? O que se deu como espaço e mundo pelo poema? Houve cisão entre homem e fonte nesta tentativa de correspondência? O que houve na correspondência? Ocorreu de fato o co-nascimento, vigorando na fala a relação homem-fonte, ou fonte-homem? É certo que algo aconteceu nessa relação. A

grande tarefa que se nos impõe e entre-põe é, na verdade, pensar o que é que se dá nesse relacionamento entre-aberto.

O que buscávamos aqui foi preparar a possibilidade de associação entre a fala da linguagem, enquanto *consonância do quieto*, e a fala do homem, enquanto um corresponder, através da escuta dessa silenciosidade. Acreditamos que ao considerar o fenômeno da espacialização própria do Dasein no processo de escuta, poderia ser fecundo. Isto significaria que: o modo de corresponder à fala da linguagem, a este silêncio participio, se dá numa escuta essencial, que silencia a falação para que na linguagem vigore, em sua espacialização, as coisas, num vigor próprio. Escutar, assim, significa deixar falar a fala da linguagem no modo da espacialização do Dasein. Isto não significa que escutar originariamente seja o mesmo que espacialização: a espacialização provocada pelo poema é aquilo que ocorre de mais originário na Abertura do Dasein enquanto co-respondência à fala silenciosa da linguagem. Isto é, talvez, o que há de mais positivo que possamos afirmar da escuta originária.

2.3. A verdade poética da palavra

No item 1.2., ao discutirmos sobre a impropriedade do juízo estético, afirmamos que a verdade poética acontece na obra enquanto os traços essenciais da obra se impõe, a saber: a *instalação de mundo* e a *produção de terra*. Estas duas imposições da obra se configuram como a grande tensão resultante do *combate* do ser-obra da obra, de seu vigorar mais próprio. Dissemos que aquilo que é mais digno de se investigar na obra é o acontecimento da verdade na obra. Assumimos ainda que a verdade poética se dá em raros modos essenciais.

A partir destas retomadas, perguntamos agora: por que razão estas afirmações devem ser tomadas como as mais adequadas para a nossa investigação? Por que devemos entender que, no primado da questão da poesia, deve-se investigar primeiramente e antes de tudo o acontecimento *da verdade poética*, para que se alcance a poesia? Como se dá propriamente o combate entre mundo e terra, tendo como arena de combate a palavra, e para que o resultado desse combate seja o acontecimento da verdade? Antes de tudo, o que é isto a *verdade poética da palavra*, já que buscamos o acontecimento da verdade através da palavra poética, no poema? Há a possibilidade de se falar em uma

verdade, sendo esta uma verdade poética? A verdade não é uma categoria universal, cujos domínios se encontram delimitados pela razão e pela ciência? Precisamente, antes de qualquer conclusão, torna-se inevitável responder diretamente às perguntas: *O que é isto a verdade poética?* e *O que é isto a palavra?* Após a resolução destes enigmas, possivelmente estaremos aptos a responder sobre a verdade poética da palavra.

O questionamento da *verdade poética* no âmbito da teorização da literatura já foi iniciado em nosso meio intelectual faz algum tempo. Eduardo Portela, ao colocar em questão os fundamentos da investigação literária, apontou para a necessidade da busca pela verdade poética.¹²⁷.

Posteriormente, Manuel Antônio de Castro tematizou o problema da oposição e sobre-posição da verdade filosófica em relação a verdade poética, em seu ensaio *A poética e as Poéticas*¹²⁸. Manuel vai fundo na questão da verdade poética e aponta a origem da oposição entre verdade filosófica e verdade poética: esta sobre-posição se encontra na *questão da linguagem*. Na interpretação que se fez do *logos* enquanto "linguagem linguística", tornando a linguagem num mero

¹²⁷ Conforme dissemos na nota de número 1, PORTELA, Eduardo. 1974, p. 162-163.

¹²⁸ CASTRO, Manuel Antônio. *A poética e as poéticas*. Disponível no endereço: <<http://travessia poetica.blogspot.com/2006/06/potica-e-as-poticas.html>>.

instrumento a serviço da retórica, a tensão que havia entre a *phýsis* (Ser) e o *logos* (linguagem) desapareceu. Nesta interpretação fica esquecida a re-ferência tensional entre o ser e a *linguagem*, entre a *phýsis* e o *logos*. Assim, o que ocorre é o esquecimento do próprio manifestar-se inaugural da vida no *logos*, da *phýsis* na linguagem humana. Este movimento de manifestar-se da vida, da *phýsis*, na linguagem, era entendido pelos pensadores gregos originários através da regência da alétheia.

Porque a verdade da qual estamos tratando é a verdade poética, assentada no *poiein*, no fazer, ela se traduz como o movimento mesmo de pôr-se e fazer-se do real. Este movimento tem a possibilidade de ser reunido, tornando-se compreensível pela unidade do *logos*. *Logos* deve ser entendido, portando, como uma reunião originária da dinâmica da *phýsis*, do puro acontecer das coisas e também do homem. Este movimento pode ser traduzido pela palavra alétheia. Alétheia (ἀλήθεια), diz sobre a ambivalência do velar e desvelar dos entes na Abertura.

Ronaldes de Melo e Souza, em sua apresentação da tese de Antonio Jardim, quando se refere à memória, entendida numa dimensão ontológica, a qual é associada ao acontecimento da verdade, comenta o duplo sentido que contém a palavra

utilizada pelos gregos para tratar da verdade. A etimologia de *alétheia*, pois, nos ensina dois sentidos:

1º) mostrar-se e lembrar-se; 2º) ocultar-se e esquecer-se. *Alétheia*, de *aléthes*: *a-privativum + leth, lath-*, a que se reportam *lanthánomai* (esquecer-se), *lanthánein* (estar oculto) e o latim *latere* (estar latente). A eclosão da verdade do ser (*alétheia*) implica a participação da patência do desvelamento e da latência do velamento. No desvelar autovelante da verdade do ser, o saber é sempre não-saber, não por deficiência epistemológica, mas devido à excessividade do ser, que não cessa de se desocultar, ocultando-se, ou de se ocultar, desocultando-se.¹²⁹

Esta ambivalência do movimento da *alétheia*, esta dinâmica de se mostrar, ocultando-se, e se ocultar, mostrando-se, decorre, justamente, do *combate* entretido no ser-obra da obra. Porque a obra, por ser obra, sustenta um combate essencial é que nela repousa a verdade. A verdade repousa e se lança ao mesmo tempo. Combate pode ser dito, também, e principalmente, de forma mais originária, como *pólemos*, *πόλεμος*.

Heidegger trata da questão do *pólemos*, apontando-o como a tensão primordial, sobre a qual repousa a essência do ser: "a essência do ser é luta"¹³⁰. A essência, o modo de vigorar do ser, sendo, é articulada como combate, guerra, luta, *pólemos*.

¹²⁹ SOUZA, Ronaldo de Melo e *apud* JARDIM, Antonio. 1997. iv.

¹³⁰ HEIDEGGER, Martin. Da essência da Verdade. In: *Ser e verdade: a questão fundamental da filosofia*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 107.

πόλεμος, luta (enfrentar o inimigo) abrange e atravessa πάντα, tudo; πάντων - o sendo na totalidade, tudo em tudo [...] ela atinge não apenas a luta enquanto comportamento humano, mas *todo* o sendo. [...]

A luta atravessa com sua dupla regência o todo do sendo como poder de geração e como poder de conservação. Não é preciso dizer que onde não há nem reina luta instala-se, por si mesmo, paralisia, nivelamento, equivalência, mediania, estiolamento, fragmentação e capricho, decadência e derrocada, breve: o desaparecimento.¹³¹

Por esta caracterização do πόλεμος, torna-se necessário concluir, provisoriamente, o seguinte: para compreender a verdade poética é necessário considerá-la segundo a dupla regência do πόλεμος, que gera e pretende se conservar numa persistência dominante, numa tensão originária. Caso a luta seja amainada e a exposição à tensão do πόλεμος seja suprimida, a verdade, deixa de ser a-létheia e passa a assumir um vigor impróprio para a nossa pesquisa, a saber, a adequação e a correção.

Perguntamos novamente: qual é a verdade do poema? Sua verdade repousa naquilo que apresenta como verossímil em relação ao que há no mundo? *Vērus* (verdadeiro) e *similis* (semelhante) dão, assim, o tom da verdade poética? Uma fonte que brota água e produz, desta forma, som, é o que se pretende investigar? Sua verdade consiste nisto? A verdade entendida como correção faz, de fato, aparecer como referente uma fonte

¹³¹ HEIDEGGER, Martin. 2007. p. 105.

qualquer, no modo da representação, donde seria possível confrontar e coincidir a fonte abstrata (a representação da fonte) a uma fonte real qualquer. Assim, a verdade do poema seria o fato adequado à proposição: ele está adequado ao que foi proposto. De fato toda fonte d'água pode rolar fazendo rolar seu som, propagando pelo ar suas vibrações. Porém, é esta a verdade que procuramos? Decididamente, não! A verdade entendida em seu sentido próprio, a verdade poética, é o que se manifesta como indicação de um lugar privilegiado, lugar onde o homem pode restaurar sua maior dignidade e elevação: sua referência ao ser.

Podemos agora afirmar: aquilo que pretendíamos nomear, anteriormente, como a *consonância do quieto*, a harmonia sonante das coisas enquanto se fazem como silêncio, podemos agora propor em sua modalidade concentrada e reunida como a reunião do logos, que reúne o ser numa harmonização, sendo. Porém o ser enquanto é, o ser sendo, possui a essência de πόλεμος, pólemos, combate, guerra. *Buscávamos, assim, encontrar a reunião originária do ser na palavra silenciosa, a silenciosidade do real. O que procurávamos na questão da poesia é, propriamente, a reunião harmoniosa do logos, enquanto palavra poética, para encontrar o ser sendo, ou seja, o combate originário. É justamente no logos, na linguagem, entendida a partir da dimensão do silêncio da fala, que*

encontramos a "afluência soberana do sendo"¹³². A linguagem, assim, nos faz rolar, desaguar em direção ao ser, sendo. A linguagem nos lança para o ser. É a palavra que desempenha esta tarefa de lançar-nos em direção ao ser.

O significado mesmo de *palavra* nos remete a este sentido de fazer correr para, afluir, rolar. Palavra, παρα+βάλεω, părăböla, parabolē significa *lançar para o desconhecido* (Antonio Jardim). No entanto, não se deve desconsiderar que esse lançamento da palavra não é unidirecional, como se a palavra nos lançasse sempre para uma dimensão fixa do real, como se a palavra *mesa* e a palavra *cadeira* nos lançasse para uma mesa e uma cadeira distantes de nós. A palavra lança também a cadeira e a mesa para o homem. E ainda, há um lançamento mais importante: as palavras *mesa* e *cadeira* lançam, a partir do silêncio e para o silêncio, o homem, a cadeira e a mesa. Isto significa: lançar o homem em direção à mesa e à cadeira é uma tentativa de confrontá-lo com o real; lançar a cadeira e a mesa em direção ao homem é resguardar o âmbito da representação; lançar o homem, a cadeira e a mesa para o silêncio é abrir o caminho para a habitação na linguagem. Habitar na linguagem é permitir ser silenciado *em sua e por sua* silenciosidade. Mesmo quando rompe o silêncio, *a palavra*, somente enquanto for entendida como reunião originária do

¹³² HEIDEGGER, Martin. 2007. p. 124.

logos, pode trazer o silêncio oculto pela *saga do dizer*. Isto porque a palavra fala a partir do silêncio.

A palavra não afasta simplesmente o silêncio, mas o traz em si e consigo, isto é, se torna por sua vez, a abertura que se transmite e comunica, quer haja ou não um ouvinte. Toda palavra fala a *partir da* abertura do sendo em sua totalidade, por mais estreito e indeterminado que apareça o seu circuito e âmbito.¹³³

Que tem a linguagem, pois, com a verdade? Esta relação já foi esclarecida? Há uma imbricação *necessária* entre a linguagem e a verdade? Diz Heidegger: "A essência do ser (da essência) já se acha em si mesma numa conexão intrínseca com a essência da verdade e vice-versa."¹³⁴. A essência do ser, ao estar numa relação intrínseca com a essência da verdade, põe, neste sentido, em relação íntima o ser, a verdade e a linguagem. No que a palavra, fala humana, apresenta, ao romper o silêncio, encobre a totalidade do sendo, dos entes sendo através da doação do ser. A palavra quando pretende sustentar a tensão *polêmica* da verdade, traz o vigor da coisa, apesar de nunca estar completo e pronto. Isto porque a palavra, o logos quando reúne a afluência do ser em si mesmo, concentra essa afluência numa fixação. O logos fixa o ser e o normatiza. Mas o logos quando mostra e normatiza, faz como se deixasse o *rabo de fora*. O logos não pode paralisar o movimento do real: ele

¹³³ HEIDEGGER, Martin. 2007. p. 125.

¹³⁴ Ibid. p. 130.

somente o reúne na palavra. O logos não pode paralisar porque o real só cabe no logos como uma reunião: simples e ao mesmo tempo maravilhosa reunião. E fora do logos, o real continua brotando. O logos e a phýsis permanecem eternamente nessa luta. A palavra lança o vigor das coisas e, no entanto, há que se considerar uma e outra, a palavra e a coisa, na tensão, nunca o privilégio de uma sobre a outra. A palavra abre a coisa, e a coisa vigora na palavra, pela palavra, como palavra.

Na palavra, na fala, o sendo mesmo se apresenta em sua abertura. Nem somente o sendo, e junto com ele a palavra, nem a palavra como um sinal sem ele. Nenhum dos dois está separado, nem a nenhum dos dois o outro é dado isoladamente, mas *sendo na palavra*.¹³⁵

A palavra, na medida em que é pronunciada, produz o a-, da a-létheia. A palavra quando rompe o silêncio e vem à baila, produz um ocultamento. Que se oculta pela palavra? O mostrar-se da coisa. A coisa passa a se mostrar como palavra. E não só como palavra. Mas é pela palavra que a coisa se mostra apropriada na Abertura. O que passa a vigorar, neste instante da ocultação, é o vigor da palavra. A palavra aí cria um lastro de vida, porque estabelece seu liame fundamental com a phýsis. Quando a palavra permite-se como dimensão de ocultação e manifestação, deixa-se conduzir pela brotação incessante do

¹³⁵ HEIDEGGER, Martin. 2007. p. 126.

real. A palavra assim não prende o movimento, não rompe a tensão, mas sim oferece vida pela lembrança e pelo acontecimento.

Havendo, pois esta conexão intrínseca entre a palavra e a verdade, o que nos cabe fazer, pois, é resguardar esta conexão. Apenas: *resguardar esta conexão para que ela instale o vigor mais próprio das coisas*. Já que o logos não é capaz de aprisionar o movimento da phýsis em sua totalidade, mas apenas reuni-lo nesta tensão polêmica, temos aí a indicação do caminho mais preciso da poesia.

O modo através do qual deve ser entendido o resguardar dessa conexão exige uma forma de *renúncia*. Heidegger em sua palestra *A Palavra*, proferida em 1958, no Burgtheater, em Viena, nos ensina sobre o poema, *A palavra*, de Stefan Georg. Não caberá aqui, tampouco será a nossa proposta, remontar todo o encadeamento de sua reflexão. Para uma leitura mais completa, respeitando a riqueza do pensar, seria necessário ler o texto na íntegra. No entanto, transcrevemos o poema para aprender sobre a renúncia:

A Palavra

Milagre da distância e da quimera
Trouxe para a margem de minha terra

Na dureza até a cinzenta norna
Encontrei o nome em sua fonte-borda -

Podendo nisso prendê-lo com peso e decisão
Agora ele brota e brilha na região...

Outrora eu ansiava por boa travessia
Com uma jóia delicada e rica

Depois de longa procura, ela me dá a notícia:
"Assim aqui nada repousa sobre razão profunda"

Nisso de minhas mãos escapou
E minha terra nunca um tesouro encontrou...

Triste assim eu aprendi a renunciar:
Nenhuma coisa que seja onde a palavra faltar.¹³⁶

Em sua interpretação, os dois últimos versos é que nos dizem respeito, diretamente. Nesta maravilhosa condução de pensamento, desenvolvida por Heidegger, é necessário remontar ao sentido etimológico da palavra renúncia:

O que significa renunciar? O verbo alemão *verzei·hen*, renunciar, de onde provém a palavra "renúncia", significa comumente desculpar-se, relevar. Num uso antigo diz "abdicar de uma coisa", relevar, re-nunciar, *ver-zeihen*. *Zeihen*, anunciar, é a mesma palavra que o latim *dicere*, dizer, que o grego *δείκνυμι*, mostrar, no antigo alemão, *sagan*: saga.¹³⁷

Através desta etimologia pode-se concluir que a renúncia possui um traço de dizer (*Der Verzicht ist ein Entsagen*.¹³⁸). O poeta re-nuncia: "Nenhuma coisa que seja onde a palavra faltar" (*Kein ding sei wo das wort gebricht*.¹³⁹). Esta re-

¹³⁶ HEIDEGGER, Martin. 2006. p. 174.

¹³⁷ Ibid. 2006. p. 129.

¹³⁸ Idem. 1985. p. 158.

¹³⁹ Idem. 1985. p. 208.

núncia do poeta, possui uma ambivalência: tanto diz respeito de uma atitude de abrir mão de algo, como anuncia novamente algo que já havíamos assumido como verdadeiro. Esta renúncia faz com que o poeta abra mão de um modo de habitação na terra fora da linguagem. Como já assumimos, é na linguagem que o homem encontra sua dignidade: "a linguagem é a casa do ser"¹⁴⁰ ("Die Sprache ist das Haus des Seins."¹⁴¹). Apenas a título de recordação, a Abertura, é constituída existencialmente por discurso, fala (*Rede*).

Esse modo de habitação que se pretende do lado de fora da linguagem é, justamente, o modo de pensar da metafísica. Acredita-se que as coisas estão dentro do mundo, cabendo ao homem encontrar a palavra adequada: é esta crença que o poeta põe de lado, renuncia.

Fortalecido pelo êxito de seus poemas, o poeta antes acreditava que as coisas poéticas, milagre, quimeras, já se achavam por si mesmas bem abrigadas no ser, faltando somente a arte de encontrar a palavra capaz de descrevê-las e apresentá-las. De início e por muito tempo, era como se as palavras fossem garras que agarram e seguram o que já existe e o que se toma por existente, conferindo-lhes densidade, expressão e auxiliando-os a alcançar beleza.¹⁴²

¹⁴⁰ HEIDEGGER, Martin. 2006. p. 127.

¹⁴¹ Idem. 1985. p. 156.

¹⁴² HEIDEGGER, Martin. 2006. p. 131.

A renúncia a que se refere à última estrofe do poema diz respeito à pretensão de que a palavra aprisione o movimento da verdade, tornando-a adequação. Isto é o que se faz quando se busca a palavra enquanto representação. O poeta, por seu turno, deve renunciar a este controle, deve renunciar a representar pela palavra, deve abrir mão do "poder representacional da palavra."¹⁴³:

O poeta deve render-se à reivindicação de ser com toda segurança suprido em seu anseio por um nome adequado ao que ele posicionou como o que verdadeiramente é. Esse deve recusar-se a um tal posicionamento e a uma tal reivindicação. O poeta deve assim renunciar a ter sob seu poder a palavra enquanto nome capaz de apresentar o ente por ele mesmo posicionado.¹⁴⁴

O aprendizado do poeta se refere a abrir mão dessa reivindicação: "Pertence ao aprendizado da renúncia permitir que nenhuma coisa seja onde a palavra faltar"¹⁴⁵.

É isto que está sendo tratado no último verso do poema: *Nenhuma coisa que seja onde a palavra faltar*. Nenhuma coisa seja onde faltar palavra: é somente na palavra que as coisas encontram um vigor próprio e podem nos tocar. Este é o mistério da palavra que deve ser resguardado. Isto se deve ao fato de o homem já estar desde sempre na linguagem. É através

¹⁴³ HEIDEGGER, Martin. 2006. p. 184.

¹⁴⁴ Ibid. p. 180.

¹⁴⁵ Ibid. p. 128.

da linguagem que as coisas vêm ao nosso encontro. "Todo dizer, afirma Heidegger, "remonta a esse mútuo pertencer de dizer e ser, de palavra e coisa"¹⁴⁶. Esse mistério é justamente o modo próprio do nome se apresentar como ausência; esse mistério é o modo como o logos recolhe em si o vigor do que é vigente. Não há como escapar: o que resta é a renúncia e a persistência no mistério.

Ao falar da relação entre coisa e palavra não estamos tratando de outra questão senão do modo de relacionamento que vem sendo primado nesta investigação. Essa relação expressa propriamente a experiência que entretemos com a linguagem. Parece que o que vimos aqui refletindo diz respeito diretamente da relação entre *coisa* e *ser*.

Quando o poeta aprende a totalidade dessa dimensão de renúncia, que abre mão e anuncia novamente a dignidade do homem (habitação na linguagem), este alcança uma experiência privilegiada.

Pensando-se com maior clareza: o poeta fez a experiência de que é a palavra que deixa aparecer e vigorar uma coisa como a coisa que ela é. Para o poeta, a palavra se diz como aquilo a que uma coisa se atém e contém em seu ser. O poeta faz a experiência de um poder, de uma dignidade da palavra, que não consegue ser pensada de maneira mais vasta e elevada. A palavra é, ao mesmo

¹⁴⁶ HEIDEGGER, Martin. 2006. p. 189.

tempo, aquele bem a que o poeta se confia e entrega, como poeta, de modo extraordinário.¹⁴⁷

"O poeta faz a experiência do ofício de poeta como uma vocação para a palavra, assumida como fonte e borda do ser."¹⁴⁸. (Ibidem, grifo nosso) Entender a palavra como fonte e borda do ser, faz com que o poema, o poema da fonte, seja re-dimensionado, o poema ganha uma nova dimensão:

A fonte selvagem
Rola e rola seu murmúrio
Pelos dias claros

Estaria o poema da fonte tratando do significado corrente da palavra, da palavra fonte? Será que a fonte-água diz algo da fonte-palavra, que é também uma fonte-borda? A palavra é fonte-borda, porque fixa e delimita a fonte. Estaria Tatsuko, então, tentando apontar para a fonte-água-palavra-borda e fotografar a fonte como uma fonte originária? Seu intento pode também estar querendo apontar para a palavra-borda-fonte-água, ou para a água-borda-palavra-fonte. Isto será sempre um mistério. Mas não é mistério que existe uma relação entre a água, a palavra, a fonte e a borda. O que tem a água, a palavra e a borda em comum com a fonte, só poderá ser

¹⁴⁷ HEIDEGGER, Martin. 2006. p. 129.

¹⁴⁸ Ibid.

esclarecido através da fala do mistério. Por ora é preciso concluir.

A phýsis, no poema, mostra a fonte selvagem: no seu rolar incessante, o silêncio desse brotar, sua fala própria rola e chega até a claridade. A claridade da phýsis no poema é a palavra. Isto porque o logos é a reunião, imposição de limites à brotação da phýsis. A palavra é pois a imposição de limites, é a borda, sobre a qual nos debruçamos, para tentar uma experiência vigorosa das coisas. É justamente esse murmúrio, que pretende beirar quase o silêncio profundo da fonte, que rola no poema. É o murmurar da fonte que viemos tentando escutar todo esse tempo. É esse murmúrio que viemos seguindo todo esse tempo. Ele que nos encaminhou e nos dirigiu. Um limite aí está imposto: só podemos escutar o silêncio da fonte pelos dias claros da palavra: na claridade, escuta-se apenas o murmúrio. O murmúrio é ainda som de palavra, rompimento do silêncio originário. É no escuro da fonte (terra) que se oculta o silêncio profundo. Silêncio e escuridão, claridade e sonoridade estão intimamente ligados pela tensão do combate travado enquanto saga do dizer. É sob os dias claros que o murmúrio da fonte rola. É sob a escuridão dos dias que o murmúrio da fonte se oculta.

Mas esses contrários coexistem na palavra fonte. A fonte concentra essa tensão. A fonte não se dá ora como fonte clara,

ora como fonte escura: *a fonte, por ser fonte, é fonte de som e silêncio, claridade e escuridão*. É pela claridade da palavra que devemos buscar o acontecimento da poesia, sabendo que, naquilo que a palavra se ilumina, está posta a tarefa de assumir o ocultamento. Daí a renúncia.

Ficam assim respondidas as perguntas sobre a verdade poética da palavra. Tivemos acesso à verdade poética segundo sua manifestação na palavra. A verdade da palavra é a verdade poética, segundo essa relação tensional entre *phýsis* e *logos*. Não se pode parar, pois, o curso da fonte. Pretender que o poema da fonte represente algo, é o mesmo que fazer seu rolar cessar. Buscar, então a poesia da *fonte*, é fazer com que a verdade da palavra aconteça. Este será sempre o modo essencial em que a verdade se dá.

2.4. O acontecimento da poesia na obra: uma experiência

Parece que, ao chegar a este ponto de nossas reflexões, a calma e a serenidade são os sentimentos que dominam. Há ainda um sentimento intraduzível, que se manifesta como uma necessidade de fazer silêncio. Isto nos parece um bom sinal. Posto que, se não há o que dizer, resta, então, aí, neste silêncio, o próprio que tanto buscávamos: a apropriação da poesia.

Na experiência poética, quando faltam as palavras, é neste instante que a linguagem, em sua dimensão mais fundamental, toma o controle do discurso humano. E aí, neste momento, é que é possível dizer algo de insuspeito, pois nada mais está previsto. O que passa a ser pré-visto é o acontecimento. Acontecimento de espaço e tempo na apropriação da linguagem: acontecimento de linguagem na apropriação do tempo e espaço. A linguagem assume para si e para o homem, enquanto acontece, um vigor que pode ser sentido pela vigência harmônica e silenciosa do mundo, das coisas, do homem, da vida.

A apropriação da palavra poética enquanto poesia, poiesis, dimensão essencial da linguagem, passa a ser sentida tanto

mais quando este silêncio pungente da linguagem fere, fende e despedaça o homem, o sujeito, na Abertura do ser-no-mundo.

Pergunta: o que fica fora da fala do homem quando se pretende dizer algo sobre um poema, ou sobre uma obra literária qualquer? Fica do lado de fora da palavra tudo o que é mais importante e que se manifesta enquanto tempo espaço na Abertura. Pouco, muito pouco fica na palavra.

Carlos Drummond, talvez, diria que nada resta na palavra. Seu conselho, dado a quem está à *procura da poesia*¹⁴⁹, foi para que se achegasse mais perto das palavras, para as contemplar. As palavras,

Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?¹⁵⁰

Não bastasse o fato das palavras serem *ermas*, ainda nos interrogam sobre a *chave* que, por ventura, as abriria! Apesar do desinteresse, elas ainda assim nos interrogam. Interrogam-nos sobre a chave, não para saber se possuímos a *chave* certa,

¹⁴⁹ Poema *Procura da Poesia*, do livro *A rosa do povo*.

¹⁵⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. p. 139.

capaz de destrancar seu segredo e realizar a sua abertura. Seu interesse é nos lembrar, que desde sempre, estamos já no aberto da palavra, e também no seu fechamento. As palavras, por serem também fechadas, nos impõem o desafio de pensar na palavra aquilo que está fora dela, na vida, no seu silêncio.

Isto significa que se deve buscar dizer, fundamentalmente, aquilo que a palavra escorre de vida. Que se diga algo do milagre da sua fonte, da água que corre, e não exclusivamente da forma do seu caminho, largura, profundidade e fim. Que se faça a experiência de apropriação da linguagem: de sua fonte vigorosa.

Tornar próprio um poema significa: fazê-lo acontecer na Abertura. Esse fazer nada tem com a ideia *causalista*. Fazer possui o sentido de ser atravessado, de sofrer, de "receber o que nos vem ao encontro, harmonizando-nos e sintonizando-nos"¹⁵¹ com a coisa oferta. O fazer aqui empreendido tem o mesmo sentido que a *essência do agir*, no sentido da consumação. Agir, fazendo com que o poema aconteça na Abertura como poesia, é, simplesmente, *experimental o simples da poesia*, da linguagem essencial. Fazer a experiência da poesia em sua simplicidade.

¹⁵¹ HEIDEGGER, Martin. 2006. p. 121.

Heidegger, em seu ensaio *A essência da linguagem*, falou a respeito da possibilidade dessa experiência de simplicidade para com a linguagem:

Para isso não basta permanecer no caminho entreaberto no seio da vizinhança de poesia e pensamento. Devemos visualizar essa vizinhança, olhar ao seu redor para ver se e como ela mostra o que transforma a nossa relação com a linguagem. A respeito do caminho que nos deve colocar diante dessa possibilitação, dissemos que ele nos conduz somente para onde já estamos. O "somente" não significa aqui nenhuma limitação, mas acena para a simplicidade pura desse caminho.¹⁵²

Façamos, pois, na vizinhança que conquistamos da poesia, a meditação daquilo que transformou nossa relação com a linguagem, abrindo com a chave de sua apropriação a nossa Abertura para um habitar mais poético no mundo.

¹⁵² HEIDEGGER, Martin. 2006. p. 156.

Considerações finais de uma caminhada

O que buscamos, em cada linha escrita deste trabalho, foi relatar um percurso re-flexivo, um per-curso de vida. O que se fez em todos os empenhos do trabalho não passou de abertura de caminho. A cada passo, o caminho foi se oferecendo e acontecendo como questão e experiência. Buscamos, assim, encontrar um caminho que nos levasse a uma relação mais poética com linguagem, menos normativa.

Propomos, com o primeiro capítulo, uma reflexão sobre os fundamentos da investigação literária, que fizesse com que a manifestação da obra poética pudesse ocorrer de forma originária. Para isto, eliminamos a possibilidade de entendimento da obra segundo uma modalidade de compreensão metafísica.

O primado da poesia, neste nosso empenho de baldar a metafísica, mostrou-se como uma tarefa fundamental, posto que de outra forma, o caminho não ultrapassaria os limites da forma e do conteúdo do poema. Na verdade, para que fosse possível atingir o nosso objetivo, não cabia outro primado senão o da poesia, entendida como acontecimento da verdade.

Depois de vetar os caminhos que levariam a interpretar a obra poética como coisa dada, foi necessário ainda demonstrar a filiação do juízo estético àquela compreensão metafísica. O juízo estético busca estabelecer uma relação em que a noção de correção esteja presente. O objeto de pesquisa, em nosso caso a obra poética, deve estar adequado a uma dada proposição, ou a proposição deve estar adequada ao seu objeto. Essa relação proposicional entre a coisa e a proposição, de certa forma, será medida por um princípio. Esse princípio, em última instância, terá seu fundamento numa determinada compreensão do conceito de verdade: verdade enquanto correção ou adequação. Foi possível, então, chegar à conclusão de que o juízo estético sobre uma determinada obra não passa da aplicação de uma compreensão do conceito de verdade a uma atividade prática, também inadequada às nossas propostas.

Na verdade, tanto a interpretação da obra de arte como coisa dada, como os julgamentos estéticos, ambos assentam na interpretação do mundo segundo o conceito de verdade entendido como proposição. Estas associações fundaram, ao longo da história do ocidente, nada mais do que a disciplina Estética e seus possíveis diálogos.

Objetivando propor a fundamentação e a viabilidade de um outro caminho para a interpretação da obra de arte, nos valem da pesquisa sobre a Abertura do Dasein. Com essa

pesquisa sobre a constituição existencial da Abertura, conseguimos conquistar a possibilidade de manifestação do poema enquanto instauração de vigor poético. Além de estabelecer a caracterização da Abertura do homem numa dimensão que o devolve ao mundo, recolocando sua instância relacional, de ser-no-mundo, conquistamos também sua dimensão de acontecimento. Entendendo o homem segundo a constituição existencial do Dasein, nos foi concedida a possibilidade de abandonar a relação sujeito/objeto, própria da sistemática metafísica, o que favorece a compreensão da dimensão do acontecimento.

Ainda com a pesquisa sobre a Abertura, obtivemos o êxito de compreender que a instauração da vigência da poesia poderia ser perseguida como uma forma de apropriação daquela dimensão que nos atravessa e que faz parte da constituição existencial do homem: a linguagem. A Abertura é constituída por linguagem, segundo uma compreensão ontológico-fundamental.

A partir daí, para a segunda parte do nosso caminho, reservamos a tarefa de investigar um modo mais originário de relacionamento com a linguagem e ainda assumir nessa investigação o que há de próprio. Inicialmente, nos interrogamos sobre a distinção entre a fala da linguagem e a fala do homem, com o intuito de esclarecer aquilo ao qual estávamos procurando encontrar: o falar da linguagem segundo

sua proveniência originária. Descobrimos que a fala da linguagem é o *gesto silencioso do real*, e para que seja possível falar essa mesma *língua* basta interromper a fala da impessoalidade.

Além de promover esta interrupção, é necessário escutar os apelos do real e co-respondê-los. Obtivemos neste momento de nossas investigações um caráter fundamental para os nossos propósitos. Descobrimos que o dispor-se a co-responder aos apelos do poema acaba por promover a instauração de espaço-temporalidade, segundo uma dimensão de apropriação do ser. É neste momento de apropriação, que se dá como co-resposta ao poema, que o mundo ganha um vigor de apropriação. Sentimos a necessidade de desenvolver mais estas reflexões no futuro, de maneira mais profunda, pois nos parece um caminho bastante originário e fundamental para uma compreensão da instauração do vigor poético no homem, o que faremos possivelmente no curso de doutorado.

Pensando ainda na dinâmica sobre a qual o poético se instaura, descrevemos a palavra como modo de apresentação do real, segundo a regência do pólemos. A *phýsis*, a vida, ocorre na palavra a partir do movimento de mostrar e ocultar da alétheia. Isto significa que, caso estejamos pre-ocupados em buscar um vigor mais próprio para o acontecimento da verdade na obra, em buscar a instauração do vigor poético numa

dimensão essencial de acontecimento, será necessário investigar essa abertura poética considerando-se sua constituição existencial a partir da apropriação do vigor poético. Tornar próprio esse vigor significa considerar a espacialização e temporalização da poesia na Abertura.

Espacializar e temporalizar na poesia requer uma experiência mais originária com a linguagem. O que não significa um modo de subjetivização da interpretação poética, mas sim uma busca pelo próprio da poesia.

Sentimos ainda a necessidade de desenvolver mais algumas questões envolvidas na distinção da leitura poética de apropriação da poesia e de possíveis leituras originadas de uma interpretação metafísica. No entanto, nos parece ter ficado clara nossa proposta de pensar a leitura poética a partir da dimensão do acontecimento, em que não há princípios que determinem, de maneira a priori, o fenômeno poético, apesar de termos assumido um princípio, o *por-se-em-obra da verdade do ente*, como o enigma a ser posto em questão.

Parece que, ao largo da palavra, neste ponto do caminho onde já estamos, na linguagem, a poesia já se encontra numa proximidade confortante, o que torna possível visualizar seu o campo. Para a sua experiência, é necessário, pois, silenciar.

Agora, é o tempo do descanso, do repouso da/na fala e o tempo da contemplação, pois o caminho logo continua a nos solicitar.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.

ANGIONI, Lucas. *Aristóteles e a noção de sujeito de predicação (segundos analíticos I22, 83A 1-14)*. Revista *Philosophos* n. 12. Goiás: UFG, 2007. pp. 107-129.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. 15. ed. São Paulo: Ediouro, 1998.

_____. *Categorias*. In: *Obras completas de Aristóteles*. Tradução de D. Patrício de Azcárate. Buenos Aires: Anaconda, 1947.

_____. *Metafísica*. Tradução de Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/thesaurus*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. V. 1 e V. 2. 8.ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

CASTRO, Manuel Antônio. *A poética e as poéticas*. Disponível no endereço: <<http://travessiapoetica.blogspot.com/2006/06/potica-e-as-poticas.html>>. Acesso em: 10 de outubro de 2010.

_____. "Mundo, 7". In: CASTRO, Manuel Antônio de e outros. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível no endereço : <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Mundo>>. Acesso em: 10 de agosto de 2010.

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

_____. *Poética e poiesis: a questão da interpretação*. In: *Veredas 2*, p:317-340, Porto, 1999.

_____. O próprio e os atributos. In: *Poética: a terceira Margem*. Ano XIV n. 22, jan-jun. 2010. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, 2010.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. Volume I. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles: Mímese e Verossimilhança*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DIAS, Cintia Martins. *O não-ser em ser e tempo de Heidegger*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. (Tese de Doutorado)

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1967.

FOGEL, Gilvan. O desaprendizado do símbolo (a poética do ver imediato). In: *Tempo Brasileiro 171*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 2007.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Emanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. A coisa. In: *Ensaaios e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2010a.

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

_____. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010b.

_____. Alétheia. In: *Ensaaios e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2010a.

_____. Da essência da Verdade. In: *Ser e verdade: a questão fundamental da filosofia*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2007.

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

_____. Lógos (Heráclito, fragmento 50). In: *Ensaaios e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2010a.

_____. *Sein und Zeit*. Gesamtausgabe Band 2. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976.

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

_____. *Sobre o humanismo*. Introdução, tradução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

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

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Tradução de Luísa Buarque de Holanda e revisão Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

JARDIM, Antonio. Arte-política na margem: Entrevista com Antonio Jardim. In: *Poética: a terceira margem*. Ano XIV n. 22, jan-jun. 2010. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, 2010.

_____. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. Quando a Paixão é Filosofia. In: CASTRO, Manuel Antônio (org). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 4.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KANT, Immanuel. Analítica da faculdade de juízo estético. In: *Crítica da Faculdade do Juízo*, Tradução de Valério Rhoden e Antônio Márquez. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *Crítica da razão pura*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins fontes, 1999.

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

LANGENSCHIEDTS. *Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin: Langenscheidt, 2008.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. O silêncio da fala. In: *Aprendendo a pensar II*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

LIMA, Luiz Costa. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: *Lira e Antilira*: Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. Revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LOGOS. *Enciclopédia Luso-brasileira de filosofia*. Lisboa: Editorial Verbo, 1989.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Tradução de Marly de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

MORA, José Ferrater. *Diccionario de filosofia*. Tomo I e II. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.

HUMMES, Dom Cláudio. *A causalidade*. Distribuído por Manuel Antônio de Castro em suas aulas para o curso *Arte, manifestação e representação do real*, ministrado no primeiro semestre de 2010, para o curso de mestrado.

PAVIANI, Jayme. *Platão & A República*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. (Passo-a-passo; 28)

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

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

SAMUEL, ROGEL. *Manual de teoria literária*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

RUIN, Hans. O silêncio da filosofia. In: SCHUBACK, Márcia de Sá Cavalcante (Org). *Por uma fenomenologia do silêncio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond, o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Lia, 1972.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O projeto poético drummondiano. In: *Seminário: Carlos Drummond de Andrade, 50 anos de alguma poesia*. Belo Horizonte, 1981. (Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais)

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