

**Universidade federal do Rio de Janeiro**

**VERDADE, TÉCNICA E ARTE EM MARTIN HEIDEGGER**

*A caminho da essência da [obra de] arte*

**Affonso Henrique Vieira da Costa**

**2010**

**VERDADE, TÉCNICA E ARTE EM MARTIN HEIDEGGER**

*A caminho da essência da [obra de] arte*

**Affonso Henrique Vieira da Costa**

**Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Filosofia.**

**Orientador: Gilvan Luis Fogel**

**Rio de Janeiro  
Abril de 2010**

Costa, Affonso Henrique Vieira

Verdade, técnica e arte em Martin Heidegger – A caminho da essência da [obra de] arte / Affonso Henrique Vieira da Costa. Rio de Janeiro, 2010.180f.

Orientador: Gilvan Luis Fogel.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais.

1.Heidegger. 2. Verdade. 3. Técnica. 4. Arte. I. Fogel, Gilvan Luis. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. III. Verdade, técnica e arte em Martin Heidegger – A caminho da essência da [obra de] arte.

**VERDADE, TÉCNICA E ARTE EM MARTIN HEIDEGGER**

*A caminho da essência da [obra de] arte*

**Affonso Henrique Vieira da Costa**

**Orientador: Gilvan Luis Fogel**

**Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Filosofia.**

**Aprovada por:**

---

**Prof. Dr. Gilvan Luis Fogel (UFRJ – Orientador/Presidente)**

---

**Prof. Dr. Fernando José de Santoro Moreira (UFRJ)**

---

**Prof. Dr. Izabela Aquino Bocayuva, (UERJ)**

---

**Prof. Dr. Fernando Mendes Pessoa, (UFES)**

---

**Prof. Dr. Glória Maria Ferreira Ribeiro (UFSJ)**

---

**Prof. Dr. Fernando Rodrigues (UFRJ – Suplente)**

---

**Prof. Dr. Carla Francalanci (UFES – Suplente)**

**Rio de Janeiro  
Abril de 2010**

*Para Ana Lúcia e Anna Clara*

### *Agradecimentos*

*Agradeço aos meus pais, à minha irmã e aos meus amigos no estudo de filosofia (especialmente ao Francisco, ao Leonardo, ao Écio e ao Rômulo, sempre presentes), às minhas amigas Miriam e Cláudia, ao meu primo, companheiro de muitos debates, Marcos Sinésio Pereira Fernandes, aos professores do IFCS, aos professores que compõem a banca examinadora e, sobretudo, ao meu orientador Gilvan Fogel, pela grande amizade e por todos esses anos de formação.*

*Agradeço ainda ao CAPES, pelo imprescindível apoio financeiro.*

A opacidade da nossa existência cotidiana, na qual se dá a fenda da criatividade artística, não é asfixia, decadência, ou *modus* deficiente da beleza, da originalidade ou da vivência do carisma criativo da Arte. É, pois, tênue superfície da imensidão, profundidade e simplicidade da jazida bem assentada no abismo inesgotável da presença do ser, a se desvelar e se ocultar, através *da aberta e na clareira* do *Da-sein*, onde toda e qualquer estruturação do ser como mundo é enraizada e entregue à insondável confiabilidade do mistério de ser, isto é, do em-casa da morada abissal da possibilidade inesgotável de ser.

Herrmógenes Harada

## RESUMO

COSTA, Affonso Henrique Vieira da. **Verdade, técnica e arte em Martin Heidegger** (A caminho da essência da obra de arte). Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

O objetivo desta tese é compreender como Heidegger pôde pensar a Arte integrada na regência e preservação da verdade, de modo que se tornasse possível um diálogo com a essência da técnica. Para isso, fez-se necessário percorrer um caminho ao final do qual a Arte aparece como um acontecimento da verdade, trazendo consigo o alicerce e o fundo abissal de toda a realidade. No entanto, para que tal projeto pudesse se configurar, decisivo se tornou a busca, desde o início, de um entrelaçamento de verdade, técnica e arte, que se dispôs ao longo de todo o caminho de estruturação deste trabalho.

## **ABSTRACT**

The objective of this doctorship work is to understand how Heidegger could think Art as integrated into the regency and preservation of truth, so that a dialogue with the essence of technique could be possible. For this task, it was necessary to follow a path, that reveals at its very end, Art as an event of truth, bringing forth with it the abyssal background of all reality. However, in order that this project could configure itself, the quest for an interweaving of truth, technique, and Art became decisive since the beginning, and so it remained along the very making of this work.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	12
<b>1 A CAMINHO DA ESSÊNCIA DA VERDADE</b>	20
1.1 A DOCTRINA DE PLATÃO SOBRE A VERDADE	20
1.2 A ESSÊNCIA DA VERDADE	30
1.2.1	30
1.2.2	34
1.2.3	43
1.2.4	46
1.2.5	47
1.2.6	49
1.2.7	50
<b>2 A CAMINHO DA ESSÊNCIA DA HISTORICIDADE DA EX-SISTÊNCIA</b>	52
2.1	52
2.2	55
2.3	61
2.4	64
2.5	70
<b>3 A CAMINHO DA ESSÊNCIA DA TÉCNICA</b>	74
<b>4 A CAMINHO DA ESSÊNCIA DO HABITAR POÉTICO DO HOMEM</b>	109
4.1 MEDITAÇÃO EM TORNO DA ESSÊNCIA DA POESIA	109
4.1.1 O que se quer dizer aqui com “essência” da poesia?	109

4.1.2 Qual a importância de tal meditação? .....	117
4.2 MEDITAÇÃO EM TORNO DO HABITAR POÉTICO DO HOMEM .....	118
<b>5 A CAMINHO DA ESSÊNCIA DA [OBRA DE] ARTE.....</b>	<b>135</b>
5.1 .....	135
5.2 .....	140
5.3 .....	145
5.4 .....	148
5.5 .....	153
5.6 .....	157
5.7 .....	162
5.8 .....	167
<b>6 CONCLUSÃO .....</b>	<b>170</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>174</b>

## INTRODUÇÃO

O nosso trabalho procura pensar em um caminho. Nele nos esforçaremos sempre e na medida do possível em nos colocarmos a caminho. É nele que o pensar pode, inesperadamente, emergir, convocando-nos para um salto necessário, de modo que aquilo que os textos filosóficos dizem, possa aparecer como o movimento do próprio real em seu processo de realização.

Entrar nessa dinâmica só é possível na medida em que nos abrimos ao seu *páthos*, àquilo que nos textos nos toca mais profundamente, à sua cadência, ao seu pulsar que nos impõe a tarefa de sempre nos esforçarmos para a exposição de nosso ser na realização de um modo de ser que seja na correspondência com o que se abre nesse toque.

Tal exigência, que se coloca a favor de uma atitude responsável para com aquilo que se abre nos grandes textos, é a necessária de ser assumida de modo que possamos nos tornar também pensadores. Desta maneira, deixaríamos de apenas estudar os filósofos e trataríamos das suas questões como se também fossem nossas questões, pois estaríamos de tal modo ligados a elas que poderíamos dizer, sem nenhum pudor, que não viveríamos sem elas.

Esse é o alvo. Esse é o objetivo de um estudo que pretende compreender os passos do pensador que pensa acerca da verdade, da técnica e da arte numa época em que a essência da técnica dispõe de tudo no modo da requisição exploradora da natureza que se espraia por todos os confins da Terra.

Em *O que quer dizer pensar?*<sup>1</sup> Heidegger convida-nos a pensar nessa época. Nela, o que há de mais grave não é nem a possibilidade da guerra, nem a possibilidade de destruição do planeta, mas o fato de ainda não pensarmos, de só nos entregarmos à aparência de que

---

<sup>1</sup> HEIDEGGER, Martin. *O que quer dizer pensar*, in *Ensaaios e conferências*, 2002, p. 112.

pensamos quando realizamos projetos, quando participamos de congressos e até mesmo quando, de certa maneira, filosofamos.

A nossa época é uma época indigente de pensamentos. No entanto, é preciso que sejamos tomados por essa indigência de modo que, a partir dela, daquilo que ela resguarda como mistério, no retraimento do que dá a pensar, possamos ser atraídos pelo que nos é concedido desde sempre e para o qual também sempre damos as costas, desviando-nos do lugar de realização de nosso modo de ser, seja como indiferentes com relação ao que nos é mais próprio ou agindo de acordo com o que se abre como o que nos é essencial e que pede para ser meditado.

É diante disso que Heidegger escreve: “O que quer dizer pensar é algo que se nos revela se nós mesmos pensamos. Para que um tal tentame seja bem-sucedido, é preciso que nos disponhamos a aprender a pensar”<sup>2</sup>.

Essa disposição para aprender a pensar precisa acompanhar todo e qualquer trabalho de filosofia. Ele não é e nem pode ser resumido em um conjunto de teorias que versam sobre a realidade nas mais diferentes épocas históricas.

A dinâmica de aprendizagem se insere num movimento bem diferente daquele que é determinado como o conhecimento objetivo. Disso já podemos nos nutrir desde Heráclito de Éfeso, quando disse em seu fragmento de número 40 que “Muito saber não ensina sabedoria”<sup>3</sup>. Quanto mais desejamos conhecer, quanto mais voluptuosamente nos entregamos a muitos e diferentes saberes, mais se desvia de nós isso que Heráclito nomeou como a sabedoria. Isso porque todo saber essencial nasce e cresce desde uma região liberta de pré-conceitos e de pré-juízos. É necessário, muitas das vezes, abrir mão do já sabido para se ir em direção ao não-saber como possibilidade de todo saber.

---

<sup>2</sup> HEIDEGGER, Martin. *O que quer dizer pensar*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 111.

<sup>3</sup> HERÁCLITO, ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES. *Os pensadores originários*, 1993, p. 69.

É dessa nascividade e de seu interesse por ela que surge o pensador. Quando ele nomeia alguma coisa, essa coisa nomeada não é algo dado, pronto e acabado, tal como se mostra em tudo o que é representado pela subjetividade do homem. Mas, ao contrário, o seu nomear procura mostrar o que é. Trata-se de uma palavra originária, que está sempre remetida a uma região essencial desde onde ela torna-se o que ela é, anterior a qualquer relação estabelecida entre sujeito e objeto.

A disposição para o aprendizado, com isso, lança-nos sempre na esfera do aprender. Nunca aprendemos tudo, não só porque disso não somos capazes, mas simplesmente porque, para continuarmos a aprender, faz-se necessário abdicar do já aprendido para nos abirmos à possibilidade de uma nova experiência de aprendizagem.

Mas, que novidade é essa que sempre se desdobra a partir do movimento constante de aprendizagem?

Não é o novo como o que antes aí não existia o que interessa a ser aprendido, mas o que se desdobra sempre e cada vez mais no próprio movimento de aprendizagem. Isso que aí se desdobra é sempre o mesmo diferenciado.

É na participação nesse mesmo, na gratuidade de seu movimento, que se encontra o aprender como um verbo essencial para o homem. É por isso que Heidegger pode dizer que ensinar é um deixar aprender e, o que é muito importante, o fato de que o mestre traz sempre consigo, mais do que o discípulo, a responsabilidade por deixar-se aprender. Ele é mais escuta do que os seus alunos. Quando ele fala, sua palavra vem daquela região de encontro entre ele e o que dizem os grandes mestres. Eles participam de um mesmo *lógos* e, portanto, podem homologar, isto é, dizer o mesmo, a mesma coisa de modos diferentes, pois estão empenhados em pensar aquilo que se lhes enviou no processo de aprendizagem.

Isso tudo que procuramos dizer, a título de introdução<sup>4</sup>, só se justifica porque acreditamos que é na busca pelo empenho do aprendizado que procuramos, desde o início, nos colocar ao tentar nos apropriar do dizer de Heidegger acerca das questões essenciais que se impõem na nossa época histórica.

Dentre essas questões, aquela que há muito tempo nos provoca é a relativa à arte. Em *A questão da técnica*<sup>5</sup>, por exemplo, somos atraídos pelo estranhamento com que Heidegger articula, ao final de seu texto, técnica e arte. Aí ele afirma que a arte proporciona um espaço de discussão com a técnica. Como isso é possível, numa época em que se fala do fim da metafísica, numa época em que o fim da arte já foi antecipado por Hegel e que, o próprio Heidegger, ao referir-se à arte moderna, lança suas desconfianças para o fato de esta talvez pertencer inadvertidamente à técnica em sua essência, principalmente quando é tomada no interior de um setor cultural? De que arte nos fala Heidegger? Como é possível que, segundo ele, no interior de tanta estética, nada saibamos acerca da vigência da arte? Se a arte nos proporciona um espaço de discussão com a técnica, como é possível que Heidegger afirme que “quanto mais pensarmos a questão da essência da técnica, tanto mais misteriosa se torna a essência da arte”<sup>6</sup>? É a técnica que pode nos revelar a arte ou é a arte que pode nos revelar a técnica? Ou antes, o que se põe em questão é uma articulação entre arte e técnica desde uma abertura mais originária a partir da qual isso que é a arte e isso que é a técnica podem ser apropriadas como um destino, como um destino do desencobrimento (*alétheia*)? O que quer isto agora ainda dizer?

Essas são algumas questões que nos enredam numa teia e que nos forçam a meditar na medida em que elas vão se aproximando de nós.

---

<sup>4</sup> Compreendemos aqui “intro-duzir” como um levar para dentro, como uma condução que encaminha para a dinâmica mais própria do pensamento.

<sup>5</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 37.

<sup>6</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 37.

Por isso, o nosso trabalho procura, no seu caminhar, um entrelaçamento entre verdade, técnica e arte, de modo que, a partir daí, possa se abrir o sentido que Heidegger vê na obra de arte e que, segundo ele, é essencial por nos convocar para um desencobrimento mais originário, isto é, poético, que venha a emergir daquilo que na própria técnica pode ser concedido ao homem no interior de seu maior perigo para a sua salvaguarda sobre essa Terra.

Para que pudéssemos meditar acerca dessas questões e, através delas, pudéssemos também ir ao encontro do objetivo desta tese, que é compreender a arte como integrada na regência e preservação da verdade, abrindo, com isso, a possibilidade de um diálogo com a essência da técnica, procuramos percorrer alguns caminhos, de modo que todos eles confluíssem para o sentido mais próprio da obra de arte pensado por Heidegger na nossa época histórica determinada pelo fim da metafísica. De tal modo tomamos esses caminhos a sério que resolvemos nomear os capítulos de nosso trabalho de maneira a fazer aparecer esse movimento de busca.

De acordo com isso, o trabalho ficou dividido em seis capítulos. O primeiro chama-se *A caminho da essência da verdade*. Nele discutiremos dois pontos decisivos para a compreensão de nosso itinerário. O primeiro ponto procurará pensar isso que Heidegger vê em todo movimento da filosofia de Platão, mais precisamente na *alegoria da caverna*, como algo inaparente e chamado por ele de “doutrina platônica da verdade”, que se encontra escondida por debaixo de uma descrição de como seria o processo no interior do qual a *paidéia* grega poderia ser desenvolvida a partir de seus desdobramentos na constituição da *politéia* platônica. Trata-se de perceber aí o distanciamento do sentido originário de *alétheia*, que faz com que em Platão o Ser apareça como presença constante (*ousía*).

O segundo ponto procurará pensar em como a tradição, após a apropriação da posição inicialmente tomada por Platão com relação à verdade, tomou a proposição como sendo o lugar privilegiado da verdade. Tal investigação deverá nos conduzir a uma situação de

perplexidade, pois tudo talvez se mostre ao contrário, a saber, como a verdade sendo o lugar da proposição. A partir daí, a essência da verdade se revelará como a liberdade. A liberdade ex-sistente do ser-aí passará a ser meditada assim como o sentido de sua historicidade.

Deste modo, o segundo capítulo procurará desenvolver aquilo que o primeiro abriu e exigiu que fosse meditado. Ele se chamará *A caminho da historicidade da ex-sistência* e pretenderá reencaminhar o problema da relação da ex-sistência e da História, procurando pensar em uma compreensão originária da História a partir da temporalidade ex-stática do ser-aí. A História se mostrará aí como uma destinação, como um envio no interior do qual o ser-aí histórico se movimenta no modo da errância esquecido do lugar desde onde ele é o que é, a partir de uma dissimulação de sua origem ocultada cada vez mais pela técnica moderna no fim da metafísica.

O terceiro capítulo trará como tema *A caminho da essência da técnica*. Intentaremos, com ele, compreender o que é a técnica moderna e de que modo ela aparece como um modo do desencobrimento. Também procuraremos ir ao encontro da relação estabelecida por Heidegger entre a produção poética e a disposição exploradora da técnica, de maneira a possibilitar, desde essa compreensão, uma abertura que nos conduza à investigação acerca do papel que cabe às artes, às belas-artes no processo de discussão com a técnica.

A possibilidade aberta para o advento do diálogo com a arte, entretanto, ainda trará consigo uma investigação prévia acerca da essência da poesia e da habitação poética do homem, que se mostrará indispensável no encaminhamento para um espaço em que a arte possa se manifestar como decisiva para a compreensão da técnica. Esse será, então, o quarto capítulo, que tem como título *A caminho da essência do habitar poético do homem*.

O quinto capítulo procurará responder à questão acerca do que é a essência da arte e de que modo ela é decisiva, não só no sentido de trazer consigo o acontecimento da verdade, como também em abrindo, desde esse acontecimento, um diálogo com a essência da técnica.

Toda a questão relativa à essência da verdade será novamente trazida à tona e, com ela, a arte se revelará como o que faz aparecer o fundo sem fundo de todo real na sua possibilidade de ser e de não ser, na sua plena dinâmica de doação gratuita dos mais diversos modos de realização da realidade

Com isso, seguindo esse fio condutor, nos dispomos a estar a caminho daquilo que Heidegger chamou, em um livro póstumo que traz como título *Contribuições à Filosofia*<sup>7</sup>, mais parecido com um caderno de anotações, onde muitas idéias surgem bastante concentradas e com uma linguagem difícil, porém fundamental, de “outro princípio”.

Mas o que é o “outro princípio”? É a instância desde a qual isso que é o primeiro princípio – a saber, toda a História do Ocidente em seu processo de desdobramento – pôde se manifestar. Na completude daquilo que se desdobrou desde o primeiro princípio é que se pode ir ao encontro do que nela já desde sempre está aberto, isto é, o outro, o outro do mesmo, o que deste provém como sendo o diferenciado. Tal pensamento, que seguiu o percurso de desdobramento da poesia em filosofia e desta nas demais ciências, é incapaz de ser pensado radicalmente pela própria filosofia, pois esta já está entregue a um determinado modo de ser que, inadvertidamente, desde o início, se dirige à sua completude, esquecendo-se do espaço aberto no interior do qual ela se originou.

Não é à toa que Heidegger em *O fim da Filosofia e a tarefa do pensamento*<sup>8</sup> fala não só da incapacidade das ciências para discutir a sua origem, assim como também fala da incapacidade da filosofia de ir ao encontro daquilo que a determina, isto é, ao encontro do que o pensador mesmo chama de primeiro princípio, ou seja, da clareira desde a qual se abre todo pensar que tem por nome filosofia e que é fundador da História do Ocidente.

Tal possibilidade de ir ao mais originário só se dá a partir de um pensamento diferente que se expõe à clareira do ser, à sua verdade, para que novamente por ele (pelo Ser) possa ser

<sup>7</sup> HEIDEGGER, Martin. *Aportes a la filosofía – Acerca del evento*, 2006, p. 22.

<sup>8</sup> HEIDEGGER, Martin. *O fim da filosofia e a tarefa do pensamento*, in *Os pensadores*, 2005, p. 104.

apropriado. Quem sabe, com isso, ao pensarmos na articulação entre verdade, técnica e arte, já a caminho da essência da obra de arte, não estaremos nos aproximando de um diálogo decisivo com a tradição e nos enviando, a partir da aprendizagem, ao “lugar” desde onde se forjou todo o pensamento ocidental que chega à sua completude na nossa época da técnica?

## 1 A CAMINHO DA ESSÊNCIA DA VERDADE

### 1.1 A doutrina de Platão sobre a verdade

Nosso primeiro passo, no sentido de determinar o que é a essência da verdade, procura compreender isso que Heidegger nomeia como uma tendência em direção ao pensamento reto (*orthotēs*), que toma sua orientação de acordo com a “idéia de bem” (*idéa toû agathoû*), de Platão.

Para tanto, Heidegger faz vir à tona novamente a alegoria da caverna, presente no livro VII da *Politéia*<sup>9</sup>.

Aí, em que pese a situação dos homens no interior da caverna, onde tomam por realidade as sombras que para eles aparecem, ou ainda a sua ascensão em direção à contemplação das idéias do lado de fora da caverna com a visualização da idéia das idéias, do sol que a tudo ilumina, o que vai interessar, segundo Heidegger, são os processos, “as transições da caverna para a luz do dia e, desta, de volta para a caverna”<sup>10</sup>. Tais processos vão colocar em evidência o como as coisas aparecem no interior da caverna, além dos degraus que são percorridos em direção às idéias, de tal modo que se encaminhe de um menos desvelado para um mais desvelado, em direção ao propriamente ente do ente.

Entretanto, em tais transições, tanto no que diz respeito à passagem de dentro para fora da caverna, como aquela que retorna, isto é, de fora para dentro, observamos que o homem precisa se adaptar, não só em relação a um enxergar a luminosidade das idéias quando da saída da caverna, como a um poder ver a realidade das coisas no seu interior, quando de seu retorno. Em ambos os casos, diz-nos Heidegger, trata-se de, com paciência, educar a alma, formá-la de tal modo que ela possa ir inteiramente ao encontro do que busca. Isso só se torna

---

<sup>9</sup> PLATÃO. *A República*, 514a - 517a.

<sup>10</sup> HEIDEGGER, Martin. *A teoria platônica da verdade*, in *Marcas do caminho*, 2008, p. 227.

possível se há uma transformação da essência do homem no interior mesmo desse processo. Acerca disso, Heidegger escreve: “Esta mudança de hábito e este movimento de se reacostumar da essência do homem com o âmbito que lhe é indicado a cada vez é a essência do que Platão chama de *paidéia*”.<sup>11</sup>

O que está aí em jogo é a “transformação do homem em sua essência”<sup>12</sup>, a transição da *apaideusía* para a *paidéia*. Para ir ao encontro do significado da palavra *paidéia*, Heidegger chega a traduzi-la para o alemão *Bildung*, formação. *Bilden*, neste sentido, é formar, cunhar desde uma visão prévia normatizadora chamada de paradigma. Daí que *Bildung* indica uma cunhagem por meio de uma imagem<sup>13</sup>.

Com isso, temos que a *paidéia* aparece, num primeiro momento, como o que há de mais essencial a ser aprendido pela alegoria em questão. Porém, para além disso, Heidegger vai ouvir um algo a mais. Nessa dinâmica de formação, onde o homem se transforma no processo de saída da caverna e de retorno a ela, o filósofo vai auscultar uma mudança na essência da verdade de acordo com a qual Platão passa a contar. É importante que aí tenhamos presente o fato de que o que está em jogo é o modo como o ser passa a se desvelar ao homem e também o modo como até então ele se desvelava. Está em jogo, portanto, uma compreensão mais originária da *alétheia* ao lado das conseqüências daquilo que se abre para o pensamento ocidental como uma tendência, já em Platão, à fixação no que foi desvelado. É por isso que Heidegger vai afirmar que “a interpretação da alegoria que se está tentando fazer agora deve encaminhar para a doutrina platônica da verdade”<sup>14</sup>, de maneira que se deve tentar buscar na alegoria uma relação essencial entre *paidéia* (formação) e *alétheia* (verdade). Sobre isso,

---

<sup>11</sup> HEIDEGGER, Martin. *A teoria platônica da verdade* in *Marcas do caminho*, 2008, p. 228.

<sup>12</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 228.

<sup>13</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 229.

<sup>14</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 230.

escreve Heidegger: “De fato, existe essa relação. E ela consiste no fato de que é somente a essência da verdade e o modo de sua mutação que possibilita a ‘formação’ em sua estruturação fundamental”<sup>15</sup>.

Deste modo, ao lermos mais uma vez a alegoria, percebemos que ela narra transições que se dão entre uma e outra morada. Trata-se, de acordo com isso, de quatro moradas que se apresentam em gradações ascendentes e descendentes, cujas diferenças se manifestam a partir da diversidade do *alēthés* (desvelado), onde ocorre um modo do imperar da ‘verdade’. De acordo com isso é que se faz necessário pensar o *alēthés* (desvelado) nas respectivas moradas ou níveis que a alegoria nos apresenta.

Qual é, então, o primeiro nível? É aquele em que os homens se encontram agrilhoados no interior da caverna e tomando as coisas assim como elas aparecem. Neste nível, os homens não consideram o desvelado (*alēthés*), a não ser como sombras de tudo aquilo que por trás deles passa.

E o segundo nível? Neste, um dos prisioneiros, após a soltura dos grilhões, encontra-se livre, embora ainda dentro da caverna. Por conta disso, ele pode voltar-se para o lume de fogo a partir do qual as sombras se mostram como o que são e, por isso, como nos diz Platão, o prisioneiro chegaria “tanto mais perto do ente”<sup>16</sup>. Entretanto, mesmo que ele se aproximasse do lume e, graças a isso, do mais desvelado (*alēthéstera*), ele consideraria as sombras que antes via como o mais desvelado, pois estaria envolvido por uma cegueira causada pela claridade excessiva devido ao não estar acostumado com ela. Deste modo, Heidegger nos diz que “aquele que foi cegado também não consegue apreender o fato de que aquilo que via anteriormente era apenas um sombreamento das coisas precisamente pelo lume de fogo”<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> HEIDEGGER, Martin. *A teoria platônica da verdade* in *Marcas do caminho*, 2008, p. 230.

<sup>16</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 231.

<sup>17</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 232.

Embora liberto dos grilhões, o homem não encontra a sua liberdade, pois não consegue ainda avaliá-la desde aquilo que faz da sombra o que ela é.

No entanto, é no terceiro nível que a liberdade de fato é alcançada, pois aquele que foi liberto dos grilhões é posto num espaço livre, fora da caverna, onde tudo se encontra à luz do dia – não mais iluminado por um lume artificial – e, por isso mesmo, as coisas aparecem em seu aspecto. É de acordo com isso que o filósofo diz que “o desvelado agora é o mais desvelado: *tà alēthéstata*”<sup>18</sup>. E continua:

Sem um tal mostrar-se do o-que-é (isto é, das idéias), isto e aquilo e tudo que é deste gênero e, com isto, absolutamente tudo permaneceria velado. O que há de mais desvelado recebe esta denominação, porque aparece de antemão em tudo o que aparece, tornando acessível isto que aparece<sup>19</sup>.

Deste modo, ao compararmos o segundo nível com o terceiro nível, veremos que, se havia grande dificuldade para que o homem liberto dos grilhões pudesse ir ao encontro do lume de fogo que o possibilitaria, com essa atitude, ver os limites das sombras no interior da caverna, agora, estando o homem no espaço aberto do exterior da caverna, precisa ele de demandar esforços e perseverar naquilo que, desde o seu aspecto, se mostra como o mais desvelado: “as coisas que se mantêm firmes em seu aparecer”<sup>20</sup>.

Esse esforço é ele mesmo conquistado a partir de uma formação, *paidéia*. Esta, por sua vez, de acordo com o que é dito, só se cumpre diante do mais desvelado (*alēthéstaton*).

Com isso, temos presente aquilo que anteriormente Heidegger determinou como a relação existente na alegoria entre a formação (*paidéia*) e a essência da verdade (*alétheia*).

<sup>18</sup> HEIDEGGER, Martin. *A teoria platônica da verdade* in *Marcas do caminho*, 2008, p. 233.

<sup>19</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 233.

<sup>20</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 234.

Essa relação se faz presente de maneira não menos evidente no quarto nível, que é aquele no interior do qual o homem liberto retorna para o interior da caverna com a intenção de conduzir os outros homens para cima, para o mais desvelado.

A tarefa desse homem liberto não é fácil, pois ele se encontra no risco de perder-se no interior da caverna pelo simples motivo de ser atraído, puxado pela verdade que aí vige e serve de medida para todos. Outro risco corre ainda ele, que é aquele relacionado à revolta dos que acreditam que o que serve de medida no interior da caverna é o que aparece para eles como o mais desvelado, de modo que o homem liberto “está ameaçado pela possibilidade de ser morto”<sup>21</sup>.

Aí, como podemos ver e como Heidegger quer nos indicar, é travada uma luta. No entanto, mais radical do que uma simples luta política, pelo menos nos moldes como nós a compreendemos hoje, é a luta que é o deixar-se envolver pela tensão entre o velar-se e o desvelar-se, buscando sempre a medida através da qual isso que é o essencial vai se revelando e sendo apreendido na proporção em que o homem liberto vai ascensionando em direção à idéia, pois é somente a partir daí que as coisas podem ser vistas em seu aspecto, somente a partir da *idéa* que resplandece por si mesma<sup>22</sup>. Acerca disso, Heidegger escreve: “... ele (o desvelamento) só é levado em consideração para mostrar como torna acessível aquilo que se mostra em seu aspecto (*eidos*) e como torna visível isto que se mostra (*idéa*)”<sup>23</sup>.

E continua:

A ‘idéia’ é o aspecto que empresta visibilidade àquilo que se apresenta. A *idéa* é o puro brilhar no sentido da expressão ‘o sol brilha’. A *idéa* não deixa ‘brilhar’ ainda outra coisa (por

---

<sup>21</sup> HEIDEGGER, Martin. *A teoria platônica da verdade* in *Marcas do caminho*, 2008, p. 234.

<sup>22</sup> Mas o que é a *idéa* que resplandece por si mesma? Trata-se de uma questão bastante difícil e que exigiria um outro trabalho para encaminhá-la.

<sup>23</sup> HEIDEGGER, Martin. *A teoria platônica da verdade* in *Marcas do caminho*, 2008, p. 237.

trás de si), ela própria é o que resplandece, a única coisa que reside no resplandecer de si mesma. A *idéa* é o resplandecente<sup>24</sup>.

A *idéa* é, portanto, o sumamente desvelado e precisa ser arrancada de “um encobrimento fundo e obstinado”<sup>25</sup>. Para isso, porém, é preciso compreender, de acordo com Heidegger, que o alfa privativo presente na palavra *a-létheia* (des-velamento) indica aquilo que é arrancado de todo velamento, de maneira que a “verdade é a conquista pela luta, a cada vez sob a forma do desencobrimento”<sup>26</sup>.

Entretanto, embora a plasticidade do mito da caverna seja devida à verdade compreendida como desvelamento, Heidegger vê no escrito platônico, conforme mencionamos anteriormente, a imposição de outra essência da verdade<sup>27</sup>. Como isso é possível?

É preciso que primeiramente pensemos na apreensão da *idéa*, de seu aspecto pela visão e que, a partir daí, meditemos em torno daquilo que reúne a visão e o que por ela é visto. Para a visão poder ver o que vê, necessário é que ela, de alguma maneira, já seja conforme à *idéa*, ao sol, ou seja, que pertença a ele, pois entregando-se ao luzir, o próprio olho que vê brilha no acolher e perceber daquilo que apresenta. Essa tensão existente entre o ver e o visto é mantida pela “*idéa do bem*”. Enquanto *idéa*, diz-nos Heidegger, “o bem é algo que aparece; enquanto tal, ele é algo que doa visão; e enquanto esse elemento doador mesmo, ele é algo visível e, por isto, cognoscível”<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> HEIDEGGER, Martin. *A teoria platônica da verdade* in *Marcas do caminho*, 2008, p. 237.

<sup>25</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 235.

<sup>26</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 235.

<sup>27</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 236.

<sup>28</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 238.

Isso que é a idéia do bem, do *agathou*, no âmbito do que pode ser conhecido, é “o que leva à consumação todo luzir”<sup>29</sup> e, por isso mesmo, só é possível de ser vista com grande dificuldade, com o exercício lento e insistente daquele que almeja o mais ente do ente.

*Tò agathou*, o bem, embora tenha sido apreendido pela tradição como o “bem moral” ou como “valor”, significa aquilo que é prestável para alguma coisa, isto é, o que “proporciona a visão daquilo que um ente a cada vez é”<sup>30</sup>. O que aparece, aparece a partir das idéias e, por elas, passa a vigorar em sua consistência. A idéia das idéias, o que faz com que as idéias prestem para alguma coisa, é o que torna possível o aparecer do ente em sua visibilidade, em seu aspecto. Ela está presente em todo aparecer e é por isso que, de acordo com o filósofo, Platão afirma que o *agathou* é “o que mais aparece (o mais resplandecente) do ente”<sup>31</sup>.

Neste sentido, a partir da compreensão de que a “idéia do bem” é a origem de tudo o que é, a causa de todas as coisas, é que se vê a importância da *paidéia* como o que deve, em libertando, conduzir os homens para o olhar essencial que se dirige à *idéa*.

É nesse ponto que Heidegger nos surpreende ao afirmar que o mito da caverna não trata propriamente da *alétheia*, embora nele esteja contida a doutrina platônica da verdade.

Mas, como isso? Porque, segundo ele, há uma determinação da *idéa* sobre a *alétheia*, pois, de acordo com Platão, é a *idéa* que garante o desvelamento do que se mostra, o que garante também a percepção do desvelado. A *alétheia* “põe-se sob o jugo da *idéa*”<sup>32</sup>.

Em torno disso, escreve Heidegger:

---

<sup>29</sup> HEIDEGGER, Martin. *A teoria platônica da verdade* in *Marcas do caminho*, 2008, p. 238.

<sup>30</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 239.

<sup>31</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 240.

<sup>32</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 242.

Na medida em que afirmar que a *idéa* é a senhora que permite desvelamento, Platão está fazendo remissão a algo não dito, a saber, que daí em diante a essência da verdade não se desenvolve propriamente como essência do desvelamento a partir da plenitude essencial própria, mas se desloca para a essência da *idéa*. A essência da verdade abandona o traço fundamental do desvelamento<sup>33</sup>.

Tal atitude, que podemos até mesmo caracterizar como uma tendência, determinará todo pensamento posterior na medida em que a verdade como desvelamento ficará impensada em favor de um pensamento orientado pela necessidade de visualização da *idéa* como o que garante o desvelamento do ente, isto é, em favor de um pensamento que vai ao encontro de um olhar que corresponda à *idéa*, de um olhar reto.

Mas, o que isso quer dizer? Quando o homem liberto volta-se em direção às próprias coisas e ao lume de fogo, o que se põe em questão é aquilo que aparece sendo mais ente. O seu caminho ascendente procura pelo que é mais ente do que as sombras no interior da caverna. Este caminho recebe sua orientação a partir de um olhar reto que guia o liberto em direção à *idéa* suprema, à *idéa* das *idéias*. É por isso que Heidegger vai dizer que “tudo depende da *orthótēs*, da retidão do olhar”<sup>34</sup>.

É exatamente essa tendência que se dirige ao mais desvelado e que por ele se deixa determinar que vai, aos poucos, se esquecendo do desvelar-se, isto é, da *alétheia* e de sua experiência originária, o que promoverá um comportamento do homem frente ao ente, que se traduz num dirigir o seu olhar para o que é o mais desvelado. Daí o porquê de Heidegger falar de uma “primazia da *idéa* do *ideîn* frente à *alétheia*, o que gera “uma transformação da essência da verdade”<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> HEIDEGGER, Martin. *A teoria platônica da verdade* in *Marcas do caminho*, 2008, p. 242.

<sup>34</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 242.

<sup>35</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 242.

Em que consiste essa transformação? Ela faz aparecer o que em grego se denominou de *homoíōsis*, uma concordância do conhecimento com a coisa. Tudo se dirigirá para esse lugar. O lugar da verdade, aos poucos, passará a ser o enunciado.

É por conta de uma ambigüidade que se apresenta no pensamento de Platão, ambigüidade entre a *alétheia* e o que se coloca como padrão em tudo o que precisa ser medido, instaurando a necessidade do pensamento reto, da retidão do pensar, da *orthótēs*, que falamos anteriormente de uma tendência. Tendência que se abre nessa mesma ambigüidade e que se aprofunda no desenrolar de toda a História da Filosofia.

Essa atitude Heidegger também a vê em Aristóteles. Embora para este o “traço fundamental do ente que tudo domina seja o desvelamento”, Aristóteles pode dizer que “o falso e o verdadeiro não estão propriamente nas coisas (elas mesmas)... mas na sua compreensão”<sup>36</sup>.

Tal tendência, portanto, vai tomando corpo no interior do esquecimento gradativo da verdade como *alétheia*. A verdade passará a ser compreendida como o que é reto em contraposição ao falso, ao não reto. O enunciado será considerado verdadeiro enquanto *homoíōsis*, isto é, enquanto adequar-se às coisas.

Essa transformação na essência da verdade, auscultada por Heidegger no desdobrar-se da *paidéia* platônica, faz com que ele pense em uma transmutação no sentido originário de *ousía*, da presença do que se apresenta, em presença constante ou simples presença, isto é, no ser apreendido como ente, onde o seu sentido já se retraiu e nesse retraimento permaneceu impensado.

---

<sup>36</sup> HEIDEGGER, Martin. *A teoria platônica da verdade* in *Marcas do caminho*, 2008, p. 244.

É para pensar no retraimento do sentido que Heidegger traz à tona a palavra *alétheia*, desvelamento, com toda a sua possibilidade de ser pensada, e isso a partir da tentativa de compreensão do ser do ente em Platão, da *idéa toû agathôû*.

O que se abre, a partir daí, para Heidegger? O pensamento inicial da filosofia desde a necessidade de um conhecimento acerca do ente (*sophía*) que se dispõe em uma determinada formação (*paidéia*). “Essa *sophía* é em si uma predileção e uma amizade (*philia*) pelas ‘idéias’, que garantem o desvelado”<sup>37</sup>. Essa procura pelo mais ente – o mais desvelado – vai passar a ser denominada pela tradição de Metafísica, pois em Platão o pensar precisa lançar-se para além das sombras e cópias em direção às idéias, ao que está acima da caverna.

No entanto, Platão ainda se dirige àquilo que torna as idéias o que elas mesmas são, dando consistência e fazendo aparecer, como causa, todo ente. Essa idéia, que é chamada de “idéia do bem”, é o divino, *tò theïon*, tanto para Platão como para Aristóteles<sup>38</sup>. É por isso que, desde o seu início, a filosofia, além de Metafísica, no seu pensar sobre o ser do ente, torna-se Teologia. Acerca disso, diz-nos ainda Heidegger: “Teologia significa aqui interpretar a ‘causa’ do ente como Deus e deslocar o ser para essa causa, que contém em si e dispensa a partir de si o ser, uma vez que é o que há de maximamente ente do ente”<sup>39</sup>.

Após a interpretação heideggeriana da chamada “doutrina platônica das idéias”, com o aparecimento, conforme mencionado um pouco acima, da *homoíōsis*, da concordância do conhecimento com a coisa, isso que é o enunciado, o juízo, a proposição, mostra-se como o que foi apropriado pela tradição como sendo o lugar da verdade. Deste modo, seguindo os passos de Heidegger, precisamos pensar no enunciado e na sua estrutura gramatical configurada por essa mesma tradição de modo a compreender o que propriamente emerge daí

---

<sup>37</sup> HEIDEGGER, Martin. *A teoria platônica da verdade* in *Marcas do caminho*, 2008, p. 246.

<sup>38</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 247.

<sup>39</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 247.

como a essência da verdade e que pede para ser pensado. Este será, portanto, o tema da segunda parte deste capítulo.

## 1.2 A essência da verdade

### 1.2.1

O caminho percorrido por M. Heidegger em *A essência da verdade* é semelhante àquele que presenciamos em *A origem da obra de arte*<sup>40</sup>. Trata-se de abrir um diálogo com a tradição, pensar junto a ela, encaminhar aquilo que nela ficou impensado e que se consolidou como evidente, de modo a ir ao encontro do mais originário, isto é, do lugar desde o qual tal pensamento pôde forjar-se, instalar-se e tornar-se medida para todo pensar.

De acordo com isso é que esse seu texto se abre como obra de pensamento, pois busca estabelecer um diálogo com o senso-comum e com o conceito corrente de verdade, colocando-se ao seu nível de compreensão para, logo em seguida, saltar para outra dimensão, que é a fundadora da verdade como conformidade.

Apesar dessa maneira de entrar na questão não nos ser desconhecida, mesmo assim possui o dom de nos provocar um estranhamento. Ela é muito antiga e a encontramos, por exemplo, nos diálogos chamados socráticos, escritos por Platão, onde Sócrates desce ao nível de seus interlocutores e depois, ao perceber-se em aporia, salta para outra instância arrastando-os consigo para um questionamento mais fundamental.

O nosso tema agora em questão pretende meditar acerca da essência da verdade. Em alemão, o título que dá nome ao texto de Heidegger chama-se *Vom Wesen der Wahrheit*, onde

---

<sup>40</sup> Cf. o Cap. 5 deste trabalho.

*vom* diz a mesma coisa que o nosso “de”. Neste caso, então, a melhor tradução talvez fosse: “Da essência da verdade”.

No entanto, embora tais considerações pareçam superficiais, há algo importante a se pensar nesse *vom*, ou melhor, nesse “da”. O “da”, além de poder indicar “sobre”, também quer dizer “a partir de”. O que se quer mostrar com isso? Que no texto de Heidegger se faz presente um e outro sentidos. O título, neste caso, é propositadamente ambíguo. Quando falamos acerca da verdade, ora falamos sobre a essência da verdade, porque a tomamos como objeto de nossa fala, ora falamos a partir da essência da verdade, quando por ela somos tomados e a deixamos ecoar em nosso ser.

Desse modo, então, como se encaminha o texto de Heidegger? Ele parte de um falar sobre a essência da verdade. Esse falar é um falar comum, mediano, no interior do qual todos nós nos encontramos quando achamos que alguma coisa é isto ou aquilo, útil ou inútil, concreta ou abstrata. Porém, tal falar deixa aparecer um questionamento acerca de sua proveniência. Por exemplo, de onde fala aquele que fala sobre a essência da verdade? Essa pergunta é justamente aquela que o filósofo, aos poucos, faz aparecer no texto de modo que possamos ser tocados pela essência da verdade compreendida como o lugar desde o qual todo falar sobre ela é possível.

Acerca disso nos ensina Hermógenes Harada:

Nós homens, enraizados na estrutura da Verdade que tem a forma do ‘falar-sobre’, estamos virados para o objeto, estamos presos, por assim dizer, a essa estrutura do ‘falar-sobre’. Diretamente não podemos ver o lugar, a partir do qual olhamos e enfocamos os nossos objetos. Por isso, ao examinarmos a Essência da Verdade, só podemos falar sobre a Essência da Verdade, ao passo que ao fazermos isso, nós na realidade já estamos falando e perguntando a partir da Essência da Verdade<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> HARADA, Hermógenes. *Verdade e liberdade*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 204.

O que, então, será preciso é um abrir-se para esse “a partir de”, a proveniência da essência da verdade. Mas “como ‘virar a cabeça’ e ver a origem a partir da qual estamos falando, pensando, investigando? Parece não haver outro meio a não ser caminhar, falar-sobre e, nesse *processo*, dentro dele, auscultar e captar a presença de uma estrutura originária”<sup>42</sup>.

Como nos soa estranho esse ‘virar a cabeça’! Esse voltar-se para o mais originário! Lembremo-nos da *Alegoria da Caverna*, da transformação que vai se dando quando o olhar aproxima-se gradativamente do mais desvelado! Uma metamorfose é operada no liberto à medida que este se encaminha para o lugar desde onde as sombras se fazem sombras, desde onde o real é o que é!

Ao interpretar a alegoria, Heidegger fala ainda de uma luta de vida e de morte, luta essa que se impõe desde o deixar-se conduzir pelo mais desvelado e pelo deixar-se seduzir pelas facilidades postas pelo senso-comum, por nossa vida cotidiana e atarefada, repousada num modo de ser já constituído na indiferença e que dele não deseja se separar. Tal luta pode ser também presenciada ao final da primeira meditação de Descartes, quando este pretende manter suspenso o seu juízo acerca de tudo aquilo que sempre tomou como verdadeiro, mas que agora aparece como duvidoso, no seu caminho em busca de uma fundamentação do próprio real:

Mas esse intento é penoso e custoso e certa apatia afasta-me indolentemente para o ritmo de minha vida habitual. E, da mesma forma que um escravo que gozava de uma liberdade imaginária, quando começa a suspeitar de que sua liberdade não passa de um sonho, receia ser acordado e trama com essas ilusões agradáveis para ser mais longamente enganado, eu reincido em minhas antigas opiniões e evito acordar desse entorpecimento, por temor de que as árduas vigílias que se seguiriam à tranqüilidade de tal descanso, em vez de me proporcionarem alguma luz ou alguma clareza no conhecimento da verdade, não bastassem para clarear a absoluta escuridão das dificuldades que acabam de ser agitadas<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> HARADA, Hermógenes. *Verdade e liberdade*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 204.

<sup>43</sup> DESCARTES, René. *Meditações*, in *Os pensadores*, 2005, p. 256.

É no interior dessa mesma luta, colocando-nos em sua tensão, que podemos compreender aquilo que é dito no interior do texto de Heidegger, mais especificamente de sua introdução. Somente aí perceberemos que não se trata de uma mera preparação para o texto difícil que se segue. Antes, ele procura nos conduzir para dentro dele, para nascermos e crescermos com ele. Tal propósito, portanto, já se evidencia, conforme vimos, desde a ambigüidade do título em alemão. Essa mesma ambigüidade, no entanto, é que pretende nos desarmar para o texto lançando-nos no espanto de exclamarmos, da mesma forma que Hegel, quando vê que “a filosofia, de acordo com o senso-comum, é o mundo às avessas”. É o que podemos extrair das seguintes interrogações elaboradas por Heidegger ao final do segundo parágrafo dessa mesma introdução:

Em face de nossa indigência concreta, o que importa a questão (‘abstrata’) acerca da essência da verdade, uma questão que em sua abstração se afasta de toda a realidade? Não é a questão acerca da essência o problema mais inessencial e mais gratuito que se possa colocar?

<sup>44</sup>.

Essas objeções, conforme nos ensina o pensador, são expressas pelo bom senso humano, ou seja, por todos aqueles que compreendem a filosofia como o mundo às avessas. São elas que nos lançam num saber impreciso acerca da verdade e é a partir delas que nos voltamos contra o saber essencial que se refere à essência do ente.

É a partir da provocação que nos convoca para uma suspeição acerca de nosso bom senso, que Heidegger inicia a análise do conceito corrente de verdade, o primeiro capítulo de sua investigação.

---

<sup>44</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da verdade*, in *Marcas do caminho*, 2008, p. 189.

### 1.2.2

Que é a verdade? Esta é uma pergunta que atravessa toda a filosofia de Heidegger, desde *Ser e tempo* até suas obras mais tardias.

A pergunta poderia, à primeira vista, soar como algo que procura por uma resposta objetiva. Poderia também, por outro lado, suscitar uma dúvida, pois os mais apressados imediatamente acabariam por indagar acerca de alguma verdade em particular: Tratar-se-ia, por exemplo, da verdade das artes ou das ciências?

No início do texto *A essência da verdade*, Heidegger mostra-nos que “a pergunta acerca da essência afasta-se de tudo isto e dirige o seu olhar para aquilo que unicamente caracteriza toda verdade enquanto tal”<sup>45</sup>.

Mas, como? Não estaria tal interrogação perdida desde sempre numa espécie de abstração, pois apartada da realidade das atividades do homem?

Indagações como essa, de acordo com o que esboçamos anteriormente, se fundam numa espécie de utilitarismo próprio do senso-comum que dá as costas a toda investigação que põe em suspenso isto que é propriamente o real no seu caminho em direção à investigação acerca da essência do ente.

Entretanto, é na sua luta contra as posições já consolidadas, investigando-as, que o filósofo procura o mais originário, aquilo que é anterior e que pode se descortinar a partir de um questionamento do que nos foi legado pela tradição.

Mas, o que nos foi legado pela tradição? Resposta: O conceito corrente de verdade, a sua compreensão que não se põe mais em discussão, visto que é tomada como certa e evidente.

---

<sup>45</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da verdade*, in *Marcas do caminho*, 2008, p. 189.

Mas, de que conceito se trata? Trata-se do conceito que compreende a verdade como conformidade. O que ele nos diz?

Nesse mesmo texto em questão, o filósofo retira exemplos da vida cotidiana, exemplos muito próximos de nós para apresentar o conceito corrente de verdade. Num primeiro momento, ele se pergunta sobre o que é ser verdadeiro e afirma: “É uma verdadeira alegria colaborar na realização dessa tarefa”<sup>46</sup>. Verdade significa aqui, de acordo com o pensador, uma alegria pura, real. Do mesmo modo, entretanto, ele nos dá o exemplo do ouro verdadeiro que se diferencia do falso. Embora este seja uma aparência do verdadeiro, isto não significa que não seja real. Ele apenas não é autêntico como o ouro verdadeiro. O verdadeiro, então, neste caso, não é determinado pela realidade efetiva, pois ambos são reais. O que, então, é o autêntico e verdadeiro? O autêntico e verdadeiro é o que está de acordo com o que, de alguma maneira, previamente entendemos como sendo ouro.

Além da alegria real, do ouro autêntico ou qualquer outro ente deste gênero, chamamos de verdadeiras ou falsas as enunciações sobre o ente. Do mesmo modo que os exemplos anteriores, a enunciação é verdadeira quando está de acordo, “quando está em conformidade com a coisa sobre a qual se pronuncia”<sup>47</sup>. Neste caso, porém, o que está de acordo não é propriamente a coisa, mas a proposição.

O duplo caráter da concordância, seja aquela relacionada à coisa, ou àquela relacionada ao conhecimento, traz novamente à tona a definição tradicional de verdade que diz: *Veritas est adaequatio rei et intellectus*.

Isto tanto pode significar uma adequação da coisa com o conhecimento como também uma adequação do conhecimento com a coisa.

---

<sup>46</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da verdade*, in *Marcas do caminho*, 2008, p. 191.

<sup>47</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 191.

A origem imediata deste conceito é medieval e, é bom que se diga, o conceito que fala da adequação da coisa com o intelecto ainda não exprime o que se determinou com a aparição do pensamento moderno, quando se tomou a essência do homem a partir de sua subjetividade e, portanto, compreendeu-se os objetos desde uma conformidade com o seu conhecimento.

Bem antes disso, fica como suposto a determinação da fé e da teologia segundo as quais todas as criaturas correspondem ao *intellectus divinus*, ao espírito de Deus<sup>48</sup>. Tudo que assim concorda com o espírito de Deus, com ele se conforma, é verdadeiro. Neste sentido, até mesmo o *intellectus humanus*, porque é um ente criado, deve se adequar ao *intellectus divinus*. Essa adequação, no entanto, garante, de antemão, a adequação do intelecto às coisas. Aí, portanto, se caracteriza a diferença entre o medievo e o moderno. De acordo com isso, Heidegger escreve: “*Veritas* significa, por toda parte e essencialmente a *convenientia* e a concordância dos entes entre si que, por sua vez, se fundam sobre a concordância das criaturas com o criador, ‘harmonia’ determinada pela ordem da criação”<sup>49</sup>.

Em seguimento a essas observações, Heidegger pensa a conformidade a partir de um afastamento de uma compreensão prévia que se orientaria pela teologia e passa, com essa atitude, a ficar mais próximo de uma definição ainda mais antiga, que “consiste na concordância (*homóiosis*) de um enunciado (*lógos*) com o seu objeto (*pragma*)”<sup>50</sup>.

Em que consiste, então, essa concordância? O que é concordância?

Quando afirmamos que duas moedas de um real concordam uma com a outra, essa concordância se baseia em seu aspecto. Por outro lado, quando afirmamos que uma moeda é redonda, tal enunciação está em concordância com a coisa. Esta concordância difere da

---

<sup>48</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da verdade*, in *Marcas do caminho*, 2008, p. 192.

<sup>49</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 193.

<sup>50</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 194.

anterior, pois o enunciado e a coisa são diferentes. Neste sentido, o conceito corrente de verdade vê a concordância concebida como adequação. No entanto, caberia a pergunta: Como pode, ainda, o enunciado adequar-se à moeda?

O que se coloca aqui como questão é a estrutura S é P. O termo chave para a sua compreensão é, em alemão, no original, *vorstellen*, que quer dizer “colocar na frente”, “colocar diante de”. Na tradução em português, temos apresentar, representar ou até mesmo apresentar.

Quando digo, por exemplo, que o que eu tenho diante de mim é uma moeda e enuncio isso mostrando que “isto é uma moeda”, já pressuponho que ela é algo, uma coisa, anterior a mim e que eu mesmo sou aquele que a capto na forma de uma imagem, a imagem de um objeto que é exterior a mim. Já parto, com essa posição prévia, de uma separação entre sujeito e objeto.

Portanto, quando eu falo “isto aqui” é a moeda, apontando para ela, acabo colocando o apontado no modo do “isto aqui” que está “cá para diante”. Como pode ser que “isto aqui” apareça “assim como” a moeda? Como, a partir daí, posso ainda traçar suas características tais como ser redonda, dura, pesada etc.?

É que para a moeda se dar “assim como” ela se dá, a saber, “como” moeda, é preciso que anteriormente ela já esteja na possibilidade de se manifestar naquilo que ela mesma é desde um horizonte no interior do qual ela vem ao encontro.

O que se mostra com isso? Que a posição prévia que vê a moeda como objeto e que pretende falar sobre ele na forma do enunciado é posterior à sua manifestação como o que ela mesma é. O comportamento que traz consigo o falar objetivo sobre a coisa fala a partir daquilo que já foi manifestado. É pensando em tal posição que Hermógenes Harada pode se perguntar: “Ver o ente como objeto objetivo é já um comportamento, uma referência

determinada ao mundo, uma abertura especial para com o mundo que já é uma tomada de posição?”<sup>51</sup>.

Esta posição já se encontra diante da coisa tomando-a como objeto. E é por isso que quando perguntamos sobre alguma coisa como, por exemplo, “o que é isto?”, a nossa pergunta já está envolvida previamente com a objetividade, já espera, portanto, por uma resposta objetiva, tal como “isto é uma moeda”. O que é colocado na frente, diante de (*vorstellen*) já traz consigo uma nuclearidade a partir da qual nos empenhamos para descobrir as suas características, tais como a dureza e o peso da moeda, por exemplo.

A essência da adequação, de acordo com Heidegger, é determinada pela relação existente entre enunciado e coisa. Entretanto, a relação é que, antes de tudo, instaura a possibilidade da enunciação da coisa naquilo que ela é. Toda possibilidade da relação se dá no interior de um espaço aberto. Jamais uma apresentação cria a abertura a partir da qual ela se dá. É o que Heidegger nos diz: “A aparição da coisa realiza-se no interior do espaço aberto, cuja abertura nunca é criada primeiramente pela apresentação, mas é sempre investida e assumida por ela como campo de relação”<sup>52</sup>.

Para que isso se torne mais claro, tomemos como exemplo um escritor que passa por enormes dificuldades, tanto as de ordem material como aquelas que dizem respeito à saúde de algum familiar próximo ou ainda aquelas de ordem espiritual, no sentido de que encontra resistência em seu próprio ser para produzir uma verdadeira obra, daquelas que apresentem um vigor determinado e que possam arrebatá-lo de seu estado de inércia com relação à produção artística.

Um belo dia sai de casa para dar uma caminhada daquelas em que todo o nosso pensar encontra-se recolhido e, ao mesmo tempo, aberto para os acontecimentos, os possíveis encontros.

---

<sup>51</sup> HARADA, Hermógenes. *Verdade e liberdade*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 214 – 215.

<sup>52</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da verdade*, in *Marcas do caminho*, 2008, p. 196.

Eis que, num determinado momento, esse escritor topa com uma pedra no meio do seu caminho. A pedra aí passa a vibrar no pensamento do escritor “assim como” coisa-para-poesia. Ela reúne nela mesma todas as tensões da vida do poeta, suas dificuldades e necessidades de superá-las. Toda a sua possibilidade de ser e de não ser nela se mostra de acordo com o seu interesse<sup>53</sup> que foi aberto desde um horizonte fundador de um determinado campo de relação. Ela, a partir daí, aparece como ela mesma é, “assim como” coisa-para-poesia. Caso fosse um escultor a se deparar com outra determinada pedra, a partir do horizonte fundador de um campo de relação, ela poderia se mostrar “assim como” coisa-para-esculpir. Enfim, caso fosse um construtor ou ainda um decorador, ela poderia se mostrar “assim como” outra coisa qualquer.

Vejamos ainda outro exemplo que melhor ilustrará aquilo que queremos dizer. Leiamos primeiro um texto de Mário Quintana chamado *Pausa*, presente em seu livro *A vaca e o hipogrifo*.

Quando pouso os óculos sobre a mesa para uma pausa na leitura de coisas feitas, ou na feitura de minhas próprias coisas, surpreendo-me a indagar com que se parecem os óculos sobre a mesa.  
Com algum inseto de grandes olhos e negras e longas pernas ou antenas?  
Com algum ciclista tombado?  
Não, nada disso me contenta ainda. Com que se parecem mesmo?  
E sinto que, enquanto eu não puder captar a sua implícita imagem-poema, a inquietação perdurará.  
E, enquanto o meu Sancho Pança, cheio de si e de senso comum, declara ao meu Dom Quixote que uns óculos sobre a mesa, além de parecerem apenas uns óculos sobre a mesa, são, de fato, um par de óculos sobre a mesa, fico a pensar qual dos dois – Dom Quixote ou Sancho? – vive uma vida mais intensa e, portanto, mais verdadeira...  
E paíra no ar o eterno mistério dessa necessidade da recriação das coisas em imagens, para terem mais vida, e da vida em poesia, para ser mais vivida.  
Esse enigma, eu o passo a ti, pobre leitor.  
E agora?  
Por enquanto, ante a atual insolubilidade da coisa, só me resta citar o terrível dilema de Stechetti:  
“Io sonno un poeta o sonno un imbecile?”  
Alternativa, aliás, extensiva ao leitor de poesia...  
A verdade é que a minha atroz função não é resolver e sim propor enigmas, fazer o leitor pensar e não pensar por ele.  
E daí?  
– Mas o melhor – pondera-me, com a sua voz pausada, o meu Sancho Pança –, o melhor é repor depressa os óculos no nariz<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> A discussão acerca do que é propriamente esse interesse deverá ser feita de maneira mais apropriada quando da discussão sobre o sentido da arte, ou seja, no quinto capítulo deste trabalho.

<sup>54</sup> QUINTANA, Mário. *A vaca e o hipogrifo*, in *Poesia completa*, p. 528-529.

Ao lermos o texto de Mário Quintana, precisamos ver que é decisiva a sua disposição em abrir-se para um estranhamento com relação aos óculos. Ele mesmo diz que se surpreende “ao indagar com que se parecem os óculos sobre a mesa”. Ao se surpreender, o poeta se lança no espaço aberto em que isso que é propriamente uma coisa aparece entre toda a sua possibilidade de ser e de não ser. A coisa não se dá aí objetivamente, posterior à sua manifestação, ao contrário, Mário Quintana se dispõe ao seu manifestar-se “assim como” “coisa-para-poesia”. E como sabemos disso? Porque ele diz não aceitar nenhuma resposta à pergunta sobre com que se parecem os óculos sobre a mesa. O que ele pretende é captar apenas a sua “implícita imagem-poema”. Ora, de acordo com o senso-comum, isso é uma loucura! E qual o porquê? Porque, assim como nos indica Sancho Pança, “uns óculos sobre a mesa, além de parecerem apenas uns óculos sobre a mesa, são, de fato, um par de óculos sobre a mesa”. Enquanto a visão de Sancho Pança só é capaz de ver aquilo que é objetivo, ela se fecha para um encontro originário do dar-se das coisas em seu mistério. Ele, Sancho, vive do dado das coisas, que é apenas uma de suas dimensões, aquela que a toma apenas como objeto em sua objetividade. É por isso que Mário Quintana tem, logo em seguida, um pensamento radical: “... fico a pensar qual dos dois – Dom Quixote ou Sancho? – vive uma vida mais intensa e, portanto, mais verdadeira...” É que Sancho Pança, por ser tomado do espírito da objetividade, só consegue ver moinhos de vento, enquanto Dom Quixote se dispõe no espaço aberto em que todo relacionamento se funda. É por isso que Mário Quintana se pergunta por quem vive uma vida mais intensa e verdadeira, se Dom Quixote ou Sancho Pança. É preciso perceber que não se trata propriamente de uma pergunta. No seu final encontramos reticências. Tal pontuação deixa entrever que aquele que possui uma vida mais intensa e verdadeira é Dom Quixote justamente por ele encontrar-se no lugar em que as coisas se manifestam “como” isto ou “como” aquilo.

Diante desses exemplos podemos, então, perceber que não é a apresentação (*vorstellen*) que cria um determinado espaço aberto onde a coisa finalmente se mostra, mas, bem diferente, o que aí se revela é um campo de relação entre o que é enunciado e a coisa, que é produzido em uma determinada abertura.

Neste sentido é que podemos compreender que a enunciação da coisa é a realização desta mesma relação que se instaura no espaço aberto “como desencadear de um comportamento”<sup>55</sup>.

Mas, o que diz agora “comportamento”?

O conhecimento é um modo de ser do ser-aí (*Dasein*). Desde *Ser e tempo* esse fenômeno já aparece como derivado de uma estrutura mais originária. Em princípio, por exemplo, numa oficina, as coisas estão à mão, oferecendo-se no interior de uma cadeia, compondo uma teia de relações. Numa produção, por exemplo, o martelo se dá no seu martelar. Ele já se oferece aí no horizonte mesmo da oficina como coisa para martelar. E isso de forma i-mediata, isto é, sem mediações, compondo a totalidade do mundo dos homens da oficina. Entretanto, quando ocorre uma espécie de deficiência no instrumento ou até quando ele mesmo quebra, o que aí é aberto é o mundo com sua teia de relações, o universo da oficina. O martelo, que era tomado anteriormente como um ser à mão, um manual em sua manualidade (*Zuhandenheit*), após a sua deficiência passa a ser visto como estando fora desta teia de relações, diante da mão, no modo do ser simplesmente dado (*Vorhandenheit*), o que abre caminho para uma análise de suas partes, de seus compartimentos, de suas propriedades.

Caso possamos falar de um conhecimento sobre o martelo, ele se torna possível aí, quando ocorre um distanciamento da coisa com relação ao seu “ser para”, de modo que ela possa se transformar em objeto de investigação.

---

<sup>55</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da verdade*, in *Marcas do caminho*, 2008, p. 196.

Esta posição se funda num comportamento do qual participam tanto o sujeito como o objeto e o relacionamento que eles estabelecem sob a forma do conhecimento e que possui as suas raízes num espaço aberto no interior do qual eles mesmos se forjam.

Todo comportamento, portanto, é determinado por um modo de ser que se produz no aberto e que se mantém na experiência daquilo que na abertura se manifesta e que historicamente é chamado de “ente”. Acerca disso, diz-nos novamente o pensador: “O comportamento está patentemente aberto para o ente. Toda relação patentemente aberta é um comportamento”<sup>56</sup>. É nessa abertura que o ente se põe e, de acordo com o modo como o ente se dá e como o comportamento se instaura, esta mesma abertura se modifica.

O ente que é proposto na enunciação, de acordo com a abertura que o traz à luz, é expresso pela proposição desde o seu dar-se no aberto no modo como ele mesmo se mostra. Quando a enunciação diz o que o ente é desde essa abertura em que ele se mostra e na qual ela já desde sempre está submetida, dizemos que a enunciação se conforma ao ente. “O que assim é dito é o que é conforme, correto (verdadeiro)”<sup>57</sup>.

É por conta disso que Heidegger pode afirmar que “se é apenas pela abertura que o comportamento mantém que se torna possível a conformidade com o enunciado, então aquilo que torna possível a conformidade possui um direito mais original de ser considerado como a essência da verdade”<sup>58</sup>.

E conclui: “Assim cai por terra a atribuição tradicional e exclusiva da verdade ao enunciado, tida como o único lugar essencial da verdade. A verdade não tem a sua morada originariamente na proposição”<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da verdade*, in *Marcas do caminho*, 2008, p. 196.

<sup>57</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 197.

<sup>58</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 197.

<sup>59</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 197.

Com isso, todos os esforços para se pensar a verdade em sua essência vão se dirigir para essa abertura no interior da qual todo enunciado torna-se possível. Desse modo é que compreendemos o próximo passo de seu trabalho que tem início com a seguinte questão: “Qual é o fundamento da possibilidade interna do comportamento aberto que se dá antecipadamente uma medida”<sup>60</sup>?

### 1.2.3

Todo comportamento é o que é desde o aberto em que o ente se mostra na sua possibilidade de ser e de não ser. Todo comportamento já deixa o ente ser naquilo que ele mesmo é, ou seja, já deixa com que ele se manifeste. O deixar-ser o ente é o fundamento no interior do qual todo comportamento de antemão recebe sua orientação. Entretanto, não sendo nada negativo como, por exemplo, uma mera indiferença com relação ao ente, o deixar-ser é um entregar-se ao ente, de modo que ele se dê na luz de um sentido, o que não é nada calculado e nem planejado, mas “significa entregar-se ao aberto e à sua abertura, na qual todo ente entra e permanece, e que cada ente traz, por assim dizer, consigo”<sup>61</sup>.

Esse deixar-ser é a própria liberdade. É ela que aparece aqui como a essência da verdade. É no âmbito do comportamento livre do homem que a verdade se mostra como o que é e, justamente por isso, o que é o homem sempre estará em questão quando a questão da verdade estiver em pauta.

Mas, em que âmbito se instaura o pensamento que procura pensar a liberdade como a essência da verdade?

---

<sup>60</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da verdade*, in *Marcas do caminho*, 2008, p. 197.

<sup>61</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 200.

Na esteira do desenvolvimento da filosofia de Heidegger, o que se impõe como questão desde *Ser e tempo* é pensar o fundamento desde o qual a tradição pôde tomar o ser como presença constante (*ousía*).

Passando pelos textos próximos a *Ser e tempo*, tais como *O que é metafísica?* e *A essência do fundamento*, observa-se que eles articulam-se desde um fundo que já se encaminha para aquilo que vem nomeado como liberdade no texto *A essência da verdade*. Em linhas gerais, a título de amarração do problema, poderíamos dizer que o que se impõe é pensar a Metafísica como determinação da presença constante e a possibilidade de transcendência presente no ser-aí (*Dasein*). Tanto é assim que no texto *Que é metafísica?* Heidegger afirma, após a experiência do Nada da angústia, reveladora do ente em sua totalidade, que o ser-aí (*Dasein*) é transcendência. Já em *A essência do fundamento*, ao procurar pensar acerca do princípio de razão suficiente, novamente aparece o ser compreendido como presença constante, fundamento último da realidade. No entanto, aí nesse texto, o que se impõe como decisivo é o fato de que o princípio de razão suficiente em geral “vale só porque existe o ser-aí (*Dasein*) que, projetando-se e assumindo a situação, abre um mundo como totalidade de entes”<sup>62</sup>. Desta maneira é o ser-aí (*Dasein*) que vai aparecer como fundamento porque se encontra na possibilidade de compreensão do ser, abrindo um horizonte no interior do qual os entes tornam-se visíveis. Entretanto, como nos diz Gianni Vattimo, “o *Dasein* como tal não é um ‘fundamento’, no sentido do princípio metafísico de razão suficiente”. E continua: “O *Dasein* não pode, por sua vez, ser fundado porque é precisamente ele que abre esse horizonte, o mundo em que se situa toda a relação de fundação”<sup>63</sup>. O ser-aí (*Dasein*) não é de nenhum modo algo já pré-posto, subsistente para, a partir daí, poder projetar o mundo. Ele é, bem antes disso, um projeto, um já estar lançado na liberdade de seu

---

<sup>62</sup> VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*, 1987, p. 72.

<sup>63</sup> VATTIMO, Gianni. *Ibidem*, 1987, p. 72.

aberto, na abertura para possibilidades de ser e de não ser. Por isso que em *A essência do fundamento* é dito que o fundamento (*Grund*) do ser-aí (*Dasein*) na sua transcendência é um ser sem fundamento, *Ab-grund*, isto é, como um abismo sem fundo.

Essa relação do Nada e da angústia com o problema do Ser que atravessa esses textos, principalmente em *Que é metafísica?* é decisiva, pois coloca o ente numa possibilidade de ser e de não ser, afastando-o, com isso, de uma compreensão sua como presença constante. É bom que seja lembrado que tal questão é retomada em *Introdução à metafísica*, onde a presença do Nada também coloca o ente num balanço a partir do pensar acerca da questão decisiva da metafísica: “Por que há simplesmente o ente e não antes o nada”? A questão que recupera o vigor do pensamento socrático, conduzindo-nos novamente a um estranhamento, faz-nos ir ao encontro do ente, não mais como presença constante, mas “como um aparecer à luz que o *Dasein* projeta no seu projetar-se”, isto é, “precisamente a concepção do ser como ‘luz’ projetada pelo *Dasein* como projeto”<sup>64</sup>.

Tal posição, retomando o que observamos anteriormente, impede que o ser-aí (*Dasein*) seja produto de uma subjetividade e, assim, seja tomado objetivamente. A sua compreensão como projeto lançado é decisiva e na sua base se encontra justamente o que enunciamos acima como sendo a liberdade, pois essa se revela como a essência da verdade a partir de uma investigação do fato de que o estar lançado do ser-aí (*Dasein*) não consiste numa simples relação entre ele e o ente. Trata-se de poder pensar essa relação desde a abertura do ser-aí (*Dasein*).

---

<sup>64</sup> VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*, 1987, p. 77.

### 1.2.4

Eis que nos deparamos novamente com a questão acerca da liberdade. Liberdade aqui não é um ato arbitrário do homem. Não é uma propriedade sua. O homem não pode escolher entre abrir-se ou não ao ente. Ele já está nessa abertura. Em sua essência o ser-aí (*Dasein*) é liberdade. “Esta liberdade não é, pois, uma faculdade de que o homem disponha, mas ela é que dispõe do homem”<sup>65</sup>. Tanto é assim que Heidegger afirma que “a liberdade é o abandono ao desvelamento do ente como tal”<sup>66</sup>.

O que é esse abandono?

Abandono diz um estar exposto aos encontros e desencontros, ao ir e vir de tudo quanto é e há. Abandono fala do aberto e do que na abertura, no aí do ser-aí, sobrevém. “O caráter de ser desvelado do ente se encontra preservado pelo abandono ek-sistente; graças a esse abandono, a abertura do aberto, isto é, o ‘aí’ é o que é”<sup>67</sup>.

De acordo com isso é que podemos compreender a ek-sistência do ser-aí não como algo que subsiste ao modo de uma essência previamente dada, mas como o que já se encontra exposto ao desvelar-se do ente e, pelo fato de se encontrar nesse modo de ser, poder perguntar pelo que é o ente. Essa pergunta, que se produz no âmbito do desvelamento, experimenta o ente na sua totalidade que assim se revela como *phýsis*. É a partir daí, dessa compreensão de liberdade como sendo a essência da verdade, que Heidegger vai ao encontro do homem como aquele que, em inaugurando a relação com o ente em sua totalidade, produz história. Diz o filósofo:

A liberdade, o ser-aí ek-sistente e desvelador, possui o homem; e isto tão originariamente que somente ela permite a uma humanidade inaugurar a relação com o ente na

<sup>65</sup> VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*, 1987, p. 80.

<sup>66</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da verdade*, in *Marcas do caminho*, 2008, p. 201.

<sup>67</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2008, p. 201.

totalidade e enquanto tal, que fundamenta e distingue toda história. Somente o homem ek-sistente é histórico <sup>68</sup>.

### 1.2.5

“Ex-sistente, o ser-aí é in-sistente” <sup>69</sup>. O que quer nos dizer Heidegger com essa afirmação? O que tem ela a ver com o conjunto de seu texto?

A partir da abertura de seu “ex”, do já estar para ela voltado, na liberdade de seu aí, o ser-aí constrói o seu mundo em função de suas necessidades e de seus projetos, fazendo uso de cálculos e expectativas. Neste sentido, na mesma medida em que o ser-aí está aberto para o ente que já se manifestou, relacionando-se com ele de diversos modos, isto que é o seu próprio manifestar-se já se ocultou e com ele o mistério do dar-se da própria realidade. Quanto mais detidamente o homem volta-se para o ente em particular, na sua lida cotidiana, mais dele se afasta o mistério do dar-se do ente na sua totalidade até este cair no esquecimento e, posteriormente, na sua mais radical indiferença. Acerca disso, escreve o filósofo:

Enquanto o mistério se subtrai retraindo-se no esquecimento e para o esquecimento, ele leva o homem histórico a permanecer na vida corrente e a se distrair com suas criações. Assim abandonada, a humanidade completa o seu ‘mundo’ a partir de suas necessidades e de suas intenções mais recentes e o enche de seus intuítos e cálculos. Deles o homem retira, então, suas medidas, esquecido do ente na totalidade. Nestes intuítos e cálculos o homem se fixa, munindo-se constantemente com novas medidas, sem meditar o fundamento próprio desta tomada de medidas e a essência do que dá estas medidas <sup>70</sup>.

Na liberdade ek-sistente do ser-aí, no dar-se do ente no aí do ser-aí, nas suas ocupações, produz-se, ao mesmo tempo, um velar-se do ente em sua totalidade. Esse velamento que se dá ao mesmo tempo em que os entes se revelam “é a não-verdade

<sup>68</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da verdade*, in *Marcas do caminho*, 2008, p. 202.

<sup>69</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, p. 202.

<sup>70</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, p. 207.

essencialmente conexa com a verdade”<sup>71</sup>. É a partir daí que podemos pensar ainda a decadência da existência inautêntica, pelo menos no modo como ela é apresentada em *Ser e tempo*, como fundada na essência da verdade que carrega consigo a não-essência da verdade.

É o que pensa Vattimo, quando afirma que

se a verdade é liberdade, como deixar ser o ente, como abrir-se ao ente no que este é enquanto tal, essa liberdade pode exercitar-se também como não deixar ser o ente como tal, travestindo-o e deformando-o. Tal possibilidade de não deixar manifestar o ente como é também não é (como a verdade), sobretudo e só uma faculdade do homem<sup>72</sup>.

É neste sentido que podemos compreender o que Heidegger quer dizer quando afirma em *A essência da verdade* que a não-verdade deve antes derivar da própria essência da verdade. Tal fato nós o percebemos quando pensamos na palavra *alétheia*, des-velamento. No dar-se do ente, na sua manifestação desde o deixar-ser da liberdade ex-sistente do ser-aí, já é produzido um velamento. Essa tendência a agarrar-se ao ente é própria do ser-aí e é por isso que Heidegger, ao afirmar que “ek-sistente, o ser-aí é in-sistente”, procura também pensar de maneira mais essencial esse velamento como sendo mais antigo do que toda manifestação de tal ou tal ente<sup>73</sup>.

Porém, no velamento do ente na sua totalidade repousa o mistério. Enquanto o ser-aí deixa o velamento ser naquilo que ele é, aí reina o mistério como o que protege o ente em seu manifestar-se. Mas, à medida que o velamento, sua presença encobridora, não é mais visto como o que faz parte da verdade, ocorre o esquecimento desde o retrain-se do mistério. É o que Heidegger nos indica, por exemplo, com a chamada doutrina platônica da verdade, a partir de uma tendência à fixação do desvelado e da presença do pensamento reto, conforme foi exposto na primeira parte deste capítulo.

<sup>71</sup> VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*, 1987, p. 83.

<sup>72</sup> VATTIMO, Gianni. *Ibidem*, 1987, p. 81.

<sup>73</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da verdade*, in *Marcas do caminho*, p. 205.

Entretanto, como nos mostra o filósofo, “mesmo na ex-sistência in-sistente impera o mistério, mas como a essência esquecida da verdade, uma essência que, assim, se torna inessencial”<sup>74</sup>.

### 1.2.6

Por fim, perguntamos: O que é propriamente esse voltar-se do homem para o que é o mais corrente em meio ao ente, de modo que, ao mesmo tempo em que ele se volta, tal comportamento produz um afastamento do mistério? Isso é o que Heidegger chama de errância. O homem, diz o pensador, “nunca se move senão dentro da errância porque in-siste de maneira ek-sistente e já se encontra sempre, desta maneira, na errância”<sup>75</sup>.

Só agora compreendemos melhor o que Heidegger fala acerca do velamento: É na ek-sistência in-sistente que ele impera produzindo o esquecimento do ente na sua totalidade. Mais: Dá-se aí o velamento do próprio esquecimento do ente na sua totalidade, pois a errância é justamente “o espaço de jogo deste vaivém, no qual a ek-sistência in-sistente se movimenta constantemente, se esquece e se engana sempre novamente”<sup>76</sup>.

De acordo com isso é que Heidegger compreende a História como o entrelaçamento das diversas formas do errar. Entretanto, o que se abre aí para o pensamento é uma nova perspectiva que atravessa o questionar acerca da essência da verdade e vai ao encontro de um pensar acerca da verdade da essência, onde o que se impõe cada vez mais como digno de ser pensado é a questão acerca do que é o ente enquanto tal na totalidade, na qual, diz-nos o

---

<sup>74</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da verdade*, in *Marcas do caminho*, p. 208.

<sup>75</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, p. 208.

<sup>76</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, p. 208.

filósofo, poderá se revelar “o problema essencialmente desconcertante e, por isso, não dominado ainda em sua ambivalência: a questão acerca do ser do ente”<sup>77</sup>.

### 1.2.7

É preciso agora que recapitulemos o que foi dito acerca dessa segunda parte de nosso trabalho que tem por título *A caminho da essência da verdade*.

Procuramos inicialmente pensar a questão da verdade perguntando acerca de sua essência. A partir daí, analisamos o fato de a tradição afirmar que o lugar da verdade é a proposição e que o conceito corrente de verdade a compreende como sendo a adequação da enunciação com a coisa. No entanto, vimos que toda adequação só pode ser realizada se antes ocorre uma apresentação daquilo que se põe diante de, na frente de, “assim como” isso ou aquilo, a partir de um determinado comportamento. Esse comportamento, porém, mostrou-se como fundado num âmbito aberto no interior do qual isso que é a liberdade como deixar-ser o ente naquilo que ele mesmo é se dá. Deste modo, a liberdade surge, então, como a essência da verdade.

O que se mostrou, portanto, a partir daí? Que a perspectiva calculadora do ente, orientada desde o dado da objetividade e inadvertida com relação à sua proveniência, ao determinar a nossa época histórica, é derivada de uma dimensão originária no interior da qual ocorre um desdobramento de sentido que configura o nosso modo de ser atual, onde o que é propriamente a liberdade, compreendida como a essência da verdade, permanece impensada. Juntamente com isso, o impensado da verdade compreendida desde a tradição como *alétheia*, determinou não só uma nova compreensão da *ousía* como presença constante, como também possibilitou o emergir da estrutura do juízo na forma S é P como o lugar desta mesma

---

<sup>77</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da verdade*, in *Marcas do caminho*, p. 210.

verdade. De acordo com isso, a região aberta desde a qual toda apresentação (*vorstellen*) é possível ficou esquecida. Poder pensar desde esse esquecimento, mantendo-se na clareira do aberto, torna-se, nesse momento, imprescindível, de modo que possamos questionar mais radicalmente a relação entre a ex-sistência e a História, que, ao final desse capítulo, apareceu como o entrelaçamento das diversas formas do errar.

É preciso, no entanto, que tal questionamento abra um caminho para a compreensão da dimensão de nossa época histórica. Na medida em que esse intento vá se tornando possível, necessária também acaba sendo uma investigação que vá ao encontro daquilo que Heidegger nomeou como a essência da técnica. Disso trataremos mais adiante, num terceiro capítulo.

## 2 A CAMINHO DA ESSÊNCIA DA HISTORICIDADE DA EX-SISTÊNCIA

### 2.1

Em um primeiro momento, perguntamos novamente: O que é propriamente a ex-sistência, tão mencionada no transcorrer do capítulo anterior? Ex-sistência é o modo de ser próprio do homem, ser-aí (*Dasein*). Ex-sistir significa um sistir no ex, ou seja, um ir ao encontro da abertura a partir da qual um determinado modo de ser se concretiza, se faz. Esse ir ao encontro, no entanto, não é um preenchimento de um espaço que antes já estava aí, que antes já existia. É bem diferente disso. Esse determinado modo de ser é o que vai se compondo desde essa abertura, desde esse horizonte, que se revela como o que deve ser apropriado.

Pensemos em um pintor. Isso que é a pintura não é o resultado de uma suposta vontade do eu e nem é algo objetivo a partir do qual é por ele apropriado. A pintura, ou se quisermos, o pintar, é uma abertura, uma possibilidade de ser do ser-aí (*Dasein*). É preciso um esforço de modo que se possa entrar na abertura a partir da qual isso que é o pintar se manifesta. Todavia, esse horizonte, essa dimensão conquistada aí precisa ser sempre e a cada vez reconquistada a partir de uma disposição bem humorada (*pathos*) do ser-aí (*Dasein*). Ao pintar, a ex-sistência se ex-põe na totalidade de seu ser de tal modo que essa ação é aquela que a liga de maneira fundamental ao Ser. Em outras palavras, no pintar já está presente toda a sua possibilidade de ser e de não ser. Todo o seu modo de ser vem à tona compondo o sentido da totalidade do real que se concretiza no seu fazer propriíssimo que é o pintar.

De acordo com isso, o pintar, conforme vimos, não é uma região na qual se chega e onde tudo fica resolvido. Digamos que o pintar assim como tantos outros verbos, realizações, precise ser reconquistado por um movimento que Heidegger denomina de transcendência,

auto-superação. Nesse movimento, isso que é o pintar, isto é, o eu-pintar, aparece num entrelaçamento originário no qual não cabe a estrutura sujeito-objeto justamente por ser tardia, derivada dessa compreensão originária que é a estrutura da ex-sistência.

Essa situação é experimentada por todo grande artista. Tomemos como exemplo, primeiramente, Carlos Drummond de Andrade e, em seguida, João Cabral de Melo Neto.

Carlos Drummond escreve, como preâmbulo de um de seus livros: “O problema não é inventar. É ser inventado hora após hora e nunca ficar pronta nossa edição convincente”<sup>78</sup>.

Ora, o leitor desavisado pode tomar dois caminhos: 1) Ficar impressionado com a franqueza do poeta, que faz uma auto-crítica pública com relação ao seu trabalho e, por causa disso, se sentir próximo ao poeta, à sua suposta humildade, e comprar o livro. Ou 2) Ficar decepcionado, pois se o próprio autor afirma que o seu trabalho não é bom, por que comprá-lo?

Acontece que Drummond não está falando de maneira objetiva, sobre o seu trabalho. O eu e a poesia não estão separados como se a poesia fosse o resultado do eu. Nunca antes houve um Carlos Drummond de Andrade. Havia um indeterminado Carlos, morador de uma fazenda em Itabira, Minas Gerais, e que vivia com seu pai. De repente, esse Carlos descobre que “ele não sabia que a sua história era mais bonita que a de Robinson Crusoe”<sup>79</sup>. Por que nesse poema de nome *Infância* ele pôde dizer isso? Porque ele é tomado pela poesia. Ele entra, por assim dizer, no seu *páthos*, numa determinada disposição de humor no interior da qual a poesia se dá. Essa dimensão, esse horizonte é por ele acolhido e ele, de acordo com isso, deixa ser tal realização. Ele ganha uma determinação que até então não possuía e que agora precisa mantê-la de modo que continue se abrindo para novas produções. Aí ele vem a ser Carlos Drummond de Andrade. Aí ele ganha uma história. A sua história. E quando ele diz que nunca fica pronta a sua edição convincente, ele está falando desde essa abertura que cada

<sup>78</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo*, in *Poesia completa*, 2002, p. 1230.

<sup>79</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*, in *Poesia completa*, 2002, p. 6.

vez mais o puxa para o seu interior, querendo dele o dar-se inteiro para a poesia, até porque ele, Drummond, nunca é (no sentido de já estar pronto e acabado, realizado), mas está sempre na possibilidade de ser, de realizar-se a partir de suas realizações nessa estrutura de entrelaçamento da ex-sistência.

Por seu lado, João Cabral de Melo Neto nos remete, em seu livro *Museu de tudo*, a uma lição de pintura:

Quadro nenhum está acabado,  
disse certo pintor;  
se pode sem fim continuá-lo,  
primeiro, ao além do outro quadro

que, feito a partir de tal forma,  
tem na tela, oculta, uma porta  
que dá a um corredor  
que leva a outra e a muitas outras <sup>80</sup>.

O primeiro verso é surpreendente! Como assim, “Quadro nenhum está acabado”? O poeta estaria pensando em algum pintor que não tivesse concluído a sua obra? Acreditamos que não. E qual o porquê? Porque se trata de uma lição de pintura. O quadro, mesmo pronto, não é propriamente uma coisa, um objeto que, de acordo com a medida do senso comum, poderia se dizer que está ou não acabado, bem ou mal feito.

Trata-se, antes disso, de entrar na dimensão-pintura e ir ao encontro do movimento do pintar que faz aparecer o quadro naquilo que ele é. É somente a partir dessa dimensão, desse horizonte, entrando na sua dinâmica, que outro quadro pode ainda surgir desde o entrelaçamento daí proveniente da estrutura eu-pintar que se instaura na ex-sistência.

Essa dinâmica pertence ao ser-aí (*Dasein*), onde o manter-se na clareira do aí faz aparecer, a partir de um desocultar, novas realizações. É o que também nos ensina Emmanuel

---

<sup>80</sup> NETO, João Cabral de Melo. *Museu de tudo*, in *Obras completas*, 1994, p. 401.

Carneiro Leão quando diz que “a obra de arte acabada não acaba, nunca deixa de provocar novos sentidos, de rasgar novos horizontes, de gerar novas possibilidades”<sup>81</sup>.

De acordo com o que foi apresentado nesses exemplos, é que podemos agora compreender o que Hermógenes Harada nos diz acerca da ex-sistência: “Na raiz de *Da-sein*, de Ex-sistência, está sempre uma experiência originária que é algo como uma abertura toda nova, na qual eu entro e devo me sustentar na ex-posição, para eu poder ‘ex-sistir’”<sup>82</sup>.

Qual pergunta poderia, daí, ser feita? Talvez a seguinte: Só se pode viver a partir dessa tensão da ex-sistência? Não há como viver sem transcender?

Que cansaço encontramos na base dessas perguntas! Quem verdadeiramente as faz talvez desejasse ser como uma pedra ou um pedaço de pau!

O modo de ser do homem, o ser aí (*Dasein*), a ex-sistência, por ser na transcendência, por ex-por-se na abertura no interior da qual se faz, no interior da qual se produz a realidade desde um entrelaçamento originário, é histórico.

É preciso, então, pensar ainda mais radicalmente na ex-sistência de modo que seja possível ir, logo em seguida, ao encontro de sua relação com a História.

## 2.2

No início de suas *Contribuições à Filosofia*, Heidegger escreve o seguinte: “O que está em questão (...) (é) uma transformação essencial do homem de ‘animal racional’ (animal rationale) em ser-aí (*Da-sein*)”<sup>83</sup>. Já no início do capítulo 4 de *A essência da verdade*, podemos também ler que

---

<sup>81</sup> LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Existência e poesia*, in *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*, 1989, p. 9.

<sup>82</sup> HARADA, Hermógenes. *Verdade e liberdade*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 245.

<sup>83</sup> HEIDEGGER, Martin. *Aportes a la filosofía – Acerca del evento*, 2006, p. 21.

A meditação sobre a conexão essencial entre a verdade e a liberdade leva-nos a perseguir a questão acerca da essência do homem segundo uma perspectiva que nos garantirá a experiência de um fundamento essencial oculto do homem (do ser-aí), e isto de tal modo, com efeito, que essa meditação nos transporta primeiramente para o âmbito no qual a essência da verdade se essencializa originariamente <sup>84</sup>.

Trata-se, portanto, de pensar, isto é, de experimentar um fundamento essencial oculto do homem, a saber, o próprio ser-aí (*Da-sein*). Porém, por outro lado, precisamos ter presente o fato de que podemos, conforme nos diz Hermógenes Harada, acreditar que se está falando do “homem como sujeito de uma experiência psicológica do estar aberto ao mundo de coisas” <sup>85</sup>. E qual o porquê? É que pode parecer que se está falando de uma experiência na qual a existência é apropriada objetivamente. No entanto, não se está falando sobre a existência, mas sim a partir dela, onde experimentamos isso que é a liberdade do homem. Somente aí é que se pode afirmar que “A existência não é uma coisa-substância, algo que existe como ‘coisa’ debaixo da aparência chamada homem, à maneira de um núcleo, fundamento, fundo. A existência é experiência. Ela é só no acontecimento, no processo, no viver” <sup>86</sup>.

Não existe primeiro o homem para depois ele experimentar as coisas. O homem não é uma substância que atua sobre isso que podemos chamar de vida. É bem ao contrário o que se passa. Isso que é a existência é que possui o homem, torna possível o que ele mesmo é, o seu ser. “O modo ‘fundamental’ do ser-homem, a maneira originária do ser-homem, não consiste em ele ser algo, ser uma substância, mas sim em: ser ele Vida. Vida jamais é uma coisa, ela é processo, experiência” <sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> HEIDEGGER, Martin. *A essência da verdade*, in *Marcas do caminho*, 2008, p. 199.

<sup>85</sup> HARADA, Hermógenes. *Verdade e liberdade*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 247.

<sup>86</sup> HARADA, Hermógenes. *Ibidem*, 2009, p. 248.

<sup>87</sup> HARADA, Hermógenes. *Ibidem*, 2009, p. 247.

Tal processo, experiência, é o que se procurou determinar no capítulo anterior quando pensamos mais originariamente nisso que é a verdade. Ali se evidenciou que a verdade como adequação entre o intelecto e a coisa é posterior à própria relação que antes já reuniu, instituiu, digamos assim, esse dois ‘pólos’ de articulação no aberto de seu dar-se, isto é, na clareira da *alétheia*, des-velamento.

É somente quando o homem perde a pretensão de controle da realidade, quando descobre que não é coisa nenhuma, isto é, quando não mais consegue se ver como o animal racional, é que ele pode se deixar conduzir por esse desvelamento, abandonando-se nele, que é o lugar em que ele emerge como ele mesmo é no meio dos entes que para ele aparecem como o que eles mesmos são. O desvelamento, com isso, é o processo acima mencionado por Hermógenes Harada, isto é, a Vida na sua manifestação mais própria, manifestação esta que os gregos denominavam de *phýsis*, presença que eclode.

O homem, portanto, deixa de ser tomado como animal racional e torna-se, desde a experiência da ex-sistência, “o lugar de manifestação dos entes”<sup>88</sup>.

Mas, o que é propriamente a *phýsis*? *Phýsis* é esse processo originário, gerador, de nascividade, isto é, a própria vida se tornando, transformando-se, em todas as suas tensões e contradições.

O des-velamento, que faz aparecer isso que é *phýsis*, não é algo despudorado, onde, de repente, tudo se revelasse. O des-velamento, antes, já resguarda nele mesmo o velamento, o retraindo-se que é o próprio mistério que mantém, no seu retraimento, as coisas como que vivas em seu processo de germinação. O des-velamento não apaga o mistério. Ao contrário, ele só é o que é porque o mantém junto a si com a guarda do velamento.

Para melhor compreender o que se quer dizer com isso, pensamos em uma estória que Emmanuel Carneiro Leão nos conta acerca de Rainer Maria Rilke.

---

<sup>88</sup> HARADA, Hermógenes. *Verdade e liberdade*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 250

Em janeiro de 1912 Rilke passava o inverno no Castelo de Duíno numa falésia às margens do Adriático. Tinha recebido uma carta de negócios. A resposta exigia uma decisão grave de mudanças e transformação. Saiu para pensar na resposta ao ar livre. Formava-se uma tempestade e o vento começou a soprar forte. A resposta o absorvia. Andava de um lado para outro, a uns 70 m da água, lutando por uma decisão. De repente parou. Era como se do meio da tempestade uma voz lhe retirasse da boca e inscrevesse no barulho do vento as palavras: ‘Se gritasse, quem das legiões de anjos escutaria o grito?...’

Rilke se recolheu todo à escuta do que estava por vir. Sentindo a presença da poesia, anotou as palavras e alguns outros versos que ainda se formaram sem nenhuma participação sua. Voltou para o Castelo e naquela noite a primeira elegia estava pronta. A segunda seguiu alguns dias depois, e no final do inverno os primeiros versos de todas as outras lhe foram dados da mesma maneira. Alguns fragmentos apareceram ainda em viagens a Toledo, Ronda e Paris e logo tudo silenciou. Rilke sabia a importância do que lhe sucedera e esperou por dez anos o retorno do Inesperado. Foram dez anos de silêncio completo e, no entanto, ‘mesmo no silêncio inânime nasceu novo princípio, gesto e transformação’<sup>89</sup>.

O que essa estória nos conta? O modo como a poesia se revelou para um determinado poeta de nome Rainer Maria Rilke. Quando e como isso aconteceu? Em 1912, quando Rilke, atropelado por uma série de situações adversas, de repente, é tomado por alguns versos e, por conta disso, se recolhe e se põe todo à escuta. Esse recolhimento é um assentir ao extraordinário num respeito silencioso. Deste modo, os versos foram aos poucos apresentados ao poeta e, de acordo com Carneiro Leão, sem nenhuma participação sua. O que quer dizer isso? Que ele apenas se encontrava na abertura no interior da qual esses mesmos versos poderiam se dar, mas jamais como obra sua, de sua subjetividade, mas como o des-velamento do ente na sua totalidade a partir do recuo da própria realidade que se punha exposta em seu processo de realização. É no retraimento disso que é a realidade e na exposição à realização que a palavra poética pode se dar. O manifestar-se dessa tensão entre realidade e realização já é nele mesmo o des-velamento no resguardar-se do mistério em seu próprio velamento. Pois esse mesmo velamento, no atrair para si de seu mistério, foi o que permitiu a Rilke uma espera de dez longos anos para que as *Elegias de Duíno* se completassem assim como os *Sonetos a Orfeu* pudessem vir à tona.

---

<sup>89</sup> LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Existência e poesia*, in *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*, 1989, p. 15.

Ainda após a completação das *Elegias* e a elaboração dos *Sonetos*, Rilke se vê incapaz de dar conta da totalidade de seu significado. O que veio como ditado é maior do que ele. Ouçamos o que ele diz, por exemplo, acerca dos *Sonetos*:

No aparecimento e em sua entrega a mim, como tarefa, os *Sonetos* são talvez o ditado mais misterioso que já suportei e empreendi; toda a primeira parte foi escrita numa obediência só e de um só fôlego entre 2 e 5 de fevereiro de 1922, sem que duvidasse ou tivesse de trocar uma única palavra. E isso num tempo em que me tinha recolhido para um outro grande trabalho e com ele já estava ocupado. Como é possível não crescer em reverência e gratidão infinita por tais experiências com a própria existência? Eu mesmo só consigo entrar pouco a pouco no espírito de transmissão que os *Sonetos* nos apresentam <sup>90</sup>.

Os *Sonetos* como o ditado mais misterioso nos mostram a atenção àquilo que se retrai como o mistério. Esse deixar-se levar pelo retraimento é a própria ex-sistência constituindo-se em seu ex, isto é, em sua abertura. Por outro lado, esse ‘ser obediente’ que se dispõe à espera do inesperado já se encontra, desde o início, no *páthos*, na disposição afetiva necessária ao advento daquilo que sobrevém. É por isso que o poeta é só “reverência e gratidão infinita com tais experiências com a própria existência”. É toda uma vida, um modo de ser que está em jogo no jogo entre realização e realidade. É toda uma disponibilidade que se impõe e impõe ao poeta um sacrifício que é o doar-se de todo à espera do dar-se do extraordinário. Nesse meio termo, quando da espera, o extraordinário vai se fazendo calado, plenificando-se e, de repente, numa certa hora, ele eclode e vem à tona na forma da poesia.

De acordo com isso é que Hermógenes Harada diz que

Ek-sistir é por isso deixar que aconteça esse equilíbrio da Vida, deixar-se carregar por esse ritmo e essa pulsação de equilíbrio do des-velamento-velamento que é a Vida, o suco, a essência, o vigor, a energia do ente, a sua manifestação.  
Só quem palpita nesse movimento vive como homem.

---

<sup>90</sup> LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Existência e poesia*, in *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*, 1989, p. 17.

Viver assim é abrir-se ‘ao ente em sua totalidade’, percebido sob a forma de uma presença que eclode<sup>91</sup>.

É nessa tensão entre velamento e des-velamento que algo pode manifestar-se como um ‘ditado’. Lembremo-nos do início da *Ilíada*: “Canta-me, ó musa...” O poeta é um *médium*, aquele que se encontra em processo, na pulsação da vida, entregando-se no entre-ser, na possibilidade de ser e de não ser de tudo o que é, de modo que possa aparecer aquilo que é maior do que ele e que ele mesmo não domina, não pode dominar. Ou não será somente assim que poderemos compreender a passagem acima citada de Rilke que diz que “Eu mesmo só consigo entrar pouco a pouco no espírito de transmissão que os *Sonetos* nos apresentam”?

Essa atitude é diametralmente oposta àquela que a tudo quer dominar e apreender que perfaz o homem da técnica. No entanto, na dimensão da escuta de uma realidade mais essencial em seu processo de realização, “Escutando o ditado da poesia nas transições, o poeta é profeta no sentido de apresentar o por-vir no silêncio das falas. Neste presente de futuro está toda a sua autoridade. Rilke o sentia na obscuridade essencial de suas poesias”<sup>92</sup>.

Essa apresentação do por-vir no silêncio das falas, em que o todo do tempo faz-se presente, a partir do des-velamento do ente na sua totalidade, marca o início da História. A própria estrutura da ex-sistência é, como nos ensina Hermógenes Harada, a estrutura da História. Mas, o que é propriamente a História?

---

<sup>91</sup> HARADA, Hermógenes. *Verdade e liberdade*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 253.

<sup>92</sup> LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Existência e poesia*, in *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*, 1989, p. 17.

### 2.3

Toda dificuldade de compreender isso que é a História se encontra, num primeiro momento, no fato de acreditarmos que ela existe independentemente do ser-aí (*Dasein*). Melhor dizendo, acreditamos que o ser-aí é que vai preenchendo as lacunas da História. No entanto, em que se funda tal crença? Talvez no fato de que o ser-aí seja tomado como algo simplesmente dado no tempo.

Para que possamos ir ao encontro dessa relação existente entre o ser-aí e a História, tentaremos inicialmente meditar com Heidegger acerca do quinto capítulo da segunda seção de *Ser e tempo*. É no parágrafo 72 deste capítulo que ele expõe o problema da História.

Trata-se aí de pensar, de modo mais agudo, o todo estrutural do ser-aí (*Dasein*) no transcurso de sua vida. O que aparece com isso? O ‘entre’ nascimento e morte como o ‘espaço’ de seus afazeres e realizações. Esse modo de ver o ser-aí na História pressupõe que sua existência é algo que se constrói para frente e deixando para trás o que já se foi. Segundo Heidegger, tal posição não levou em consideração o sentido de nascimento como começo, assim como também não pensou a extensão (*Erstreckung*) do ser-aí entre nascimento e morte. Passou-se, com isso, “por cima do ‘nexo da vida’ em que a presença (*Dasein*), constantemente e de algum modo, se mantém”<sup>93</sup>.

Mas, como isso acontece?

O ‘nexo da vida’ entre nascimento e morte é tomado como referência a uma seqüência de vivências no tempo. Nela só aparece como real a vivência em cada agora de uma sucessão de agoras, pois tanto as vivências passadas como as futuras não são. Acerca disso nos diz Heidegger que “Nessa caracterização do nexo da vida, quer se o tenha por verdadeiro ou não,

---

<sup>93</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*, 2006, p. 464.

parte-se, no fundo, da suposição de algo simplesmente dado ‘no tempo’, embora, evidentemente, não seja ‘uma coisa’”<sup>94</sup>.

Desta maneira, ao evidenciar-se a concepção vulgar do ‘nexo da vida’, percebe-se que o ser-aí não é propriamente uma soma desses momentos, das vivências em cada agora entre nascimento e morte e que, antes disso, isso que é determinado como sua extensão (*Erstreckung*) fica impensado, pois o ser-aí não cumpre uma trajetória a partir de uma sucessão de agoras como se fossem o percurso natural de sua vida. O ser-aí, a ex-sistência, se movimenta a partir de sua extensão. Isso mesmo é o acontecer do ser-aí, seu estender-se na extensão. O acontecer do ser-aí é uma questão ontológica, pois pretende pensar o modo próprio de ser do ser-aí desde o movimento de seus desdobramentos em que ele mesmo enquanto ser-aí se constitui no ex de sua ex-sistência.

É por isso que Heidegger diz que “Liberar a estrutura do acontecer e suas condições existenciais e temporais de possibilidade significa conquistar uma compreensão ontológica da historicidade”<sup>95</sup>.

Não seria, pois, através da historiografia que se conseguiria encontrar o ser-aí em sua historicidade, pois esta, enraizada na extensão, no acontecer do ser-aí, é que torna possível o surgimento da historiografia enquanto ciência que investiga um determinado objeto da História.

Isso nos leva também a pensar no fato de que, embora o ser-aí se encontre no tempo, fazendo uso do relógio, do calendário, ele não é ‘temporal’ porque se encontra na História, mas ele só é histórico e, portanto, determinado pela historicidade no aí de seu ser porque é temporal.

Mas, para que se possa melhor esclarecer essa relação entre a historicidade e o ser-aí, faz-se necessário ir ao encontro da compreensão vulgar da História. E o que ela nos diz? Ela

---

<sup>94</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*, 2006, p. 465.

<sup>95</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2006, p. 466.

nos diz que histórico é aquilo que pertence ao passado, não tendo efeito sobre a nossa época presente. Ela nos diz também que nada escapa à história, de modo que o passado ainda tem efeito sobre o presente. A História pode ainda se mostrar como origem desde a qual o presente provém, de tal modo que ela encontra-se em um devir no interior do qual passado, presente e futuro são atravessados. E, por fim, pode-se dizer que o que a tradição lega, deixa para os porvindouros, é chamado também de histórico <sup>96</sup>.

Em todas essas posições sobressai o fato de que “a história é o acontecer específico da presença existente que se dá no tempo” <sup>97</sup>.

Mas, o que quer dizer aí ‘acontecer’? Por que a tendência da compreensão vulgar acerca da história está em acentuar o passado?

É bem certo que de vez em quando vamos aos museus ou na casa de algum amigo onde encontramos utensílios bem antigos, tais como uma mesa, um jogo de pratos ou talheres, cadeiras, entre tantas outras coisas. O que faz com que possamos dizer que essas ‘coisas’ são históricas? Como seriam se elas ainda estão entre nós, se nós ainda as usamos? Como podem essas ‘coisas’ terem nelas mesmas algo passado, em que pese o fato de serem ainda hoje?

Essas coisas não são mais o que foram. O mundo em que elas pertenciam e que fazia com que elas lá estivessem à mão para serem utilizadas nas ocupações do ser-aí não mais se encontra em sua presença. Elas não são mais de seu mundo. Deste modo, estas antigüidades, que ainda estão entre nós, possuem um caráter histórico fundado num passado em que vivia o ser-aí, no qual um mundo se constituía e ao qual elas pertenciam. Entretanto, enquanto falamos de um utensílio deslocado de seu mundo, não estando mais à mão, e tomando-o como algo simplesmente dado, o ser-aí, por seu lado, não pode ser tomado como algo simplesmente dado e, portanto, nunca como algo passado. Acerca disso, nos diz Heidegger:

---

<sup>96</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*, 2006, p. 470.

<sup>97</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2006, p. 471.

Manifestamente, a presença (*Dasein*) nunca pode ser um passado. Não porque não passe, mas porque, em sua essência, ela nunca pode ser algo simplesmente dado. Pois sempre que ela é, existe. Em sentido rigorosamente ontológico, a presença, que não mais existe, não é passada, mas o vigor de ter sido presença<sup>98</sup>.

Então, de acordo com isso, pode-se dizer que as antigüidades anteriormente mencionadas possuem esse caráter de serem históricas porque se encontram numa relação originária com uma rede de instrumentos da qual faziam parte e, justamente por isso, ligadas a um determinado mundo pertencente a um ser-aí que, conforme vimos, aparece não como passado, mas como o vigor de ter sido (*Gewesenheit*).

Como compreender melhor esse ‘vigor de ter sido’ (*Gewesenheit*)? Trata-se de uma das ekstases que indicam a temporalidade própria. O que é essa temporalidade? Como ela se dá?

## 2.4

Em *Ser e tempo*, mais precisamente no parágrafo 65, que procura meditar acerca da temporalidade como sentido ontológico da cura, Heidegger escreve: “A temporalidade originária e própria temporaliza-se a partir do porvir em sentido próprio, de tal modo que só porvindouramente sendo o ter-sido é que ela desperta a atualidade. O porvir é o fenômeno primário da temporalidade originária e própria”<sup>99</sup>.

Procuraremos, mais uma vez, pensar em uma estória. Trata-se de *A morte de Ivan Ilitch, de Tolstoi*. Ivan Ilitch foi um jovem, filho de um funcionário público, que se dedicou a estudar direito. Assim como o pai, ingressou na carreira pública. Era dedicado e compreensivo com seus amigos e funcionários. Procurava sempre se entrosar para obter promoções e galgar cargos mais elevados. Certa vez, conheceu Praskóvia Fiódorovna, jovem

<sup>98</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*, 2006, p. 472.

<sup>99</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2006, p. 414.

bonita, que veio a ser sua mulher. Casou-se com ela não por amor, mas por que “executava aquilo que as pessoas mais altamente colocadas consideravam correto”<sup>100</sup>. Entretanto, depois de algum tempo casados, Praskóvia Fiódorovna engravida e seu comportamento muda bastante. Passa a ficar ciumenta, implicante com tudo e proporciona cenas grosseiras e desagradáveis. Essas atitudes fizeram com que Ivan Ilitch pensasse decididamente que o convívio conjugal “nem sempre contribui para o encanto e a decência da vida”<sup>101</sup>. O que ele fez, principalmente após o nascimento do seu primeiro filho? Elaborou estratégias para desvencilhar-se dessa situação. Passou a exigir da vida em família “somente as comodidades do jantar, da dona-de-casa, do leito, comodidades essas que tal vida poderia proporcionar-lhe, e, sobretudo, aquela decência das formalidades exteriores determinada pela opinião pública”<sup>102</sup>. Quando, apesar disso tudo, algumas coisas não o agradassem, ele refugiava-se para o mundo isolado do trabalho, da vida funcional.

Entre algumas promoções e transferências, além de brigas conjugais, certa vez, indignado por não ter conseguido uma promoção, pois, segundo ele, ela era mais do que merecida, viajou a Petersburgo à procura de uma melhor colocação. E qual foi a sua surpresa? Houve uma reviravolta no governo e ele foi chamado, por interferência de amigos, para um excelente cargo com um belíssimo salário. Tudo, de repente, começou a se resolver. As brigas terminaram, a mulher tornou-se mais amável e, ele mesmo, Ivan Ilitch, começou a arrumar o apartamento da família para fazer uma surpresa a todos. Enquanto ele ia decorando o imóvel no estilo daqueles que estão subindo de vida e que precisam aparentar tal situação, inclusive com fins de recepcionar pessoas de classes mais abastadas com interferência direta nas ações do governo, Ivan Ilitch sofreu uma pequena queda quando colocava uma cortina, magoando o lado esquerdo da região abdominal. No início, ele não deu bola para o assunto, mas, aos

---

<sup>100</sup> TOLSTOI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*, 1997, p. 31.

<sup>101</sup> TOLSTOI, Leon. *Ibidem*, 1997, p. 33.

<sup>102</sup> TOLSTOI, Leon, *Ibidem*, 1997, p. 34.

poucos, começou a sentir uma certa indisposição, um gosto ruim na boca e, por fim, uma pequena dor que não o abandonara mais. Na medida em que ela foi aumentando, ele procurou consultar-se sempre com os melhores médicos. Mas nada se resolvia. A morte, aos poucos, desentranhava-se da vida comum e tomava conta de todo o seu ser. Tudo, então, começou a se transformar. A perspectiva da morte abre, aos poucos, uma compreensão de sua vida até então encoberta pelo “seu ser preocupado-público”, “lançado segundo o modo do esquecimento, junto do ente intramundano ao modo da presentificação preocupada”<sup>103</sup>.

Ora, o que se depreende daí? Enquanto Ivan Ilitch levava uma vida comum, procurando por melhores condições materiais de vida, seguindo a opinião pública que era a medida de seu viver, toda a sua visão acerca da vida se baseava numa idéia de progresso, onde o passado era sempre o que se passou, o que ficou para trás e foi superado, o presente é sempre um agora que faz projetos para o que ainda não é, o futuro. Todo o tempo aparece desconectado, separado por uma linha reta e horizontal, como uma sucessão de pontos, de agoras, que expressam um determinado ‘nexo da vida’, como diz Heidegger, entre o nascimento e a morte, o que proporciona a sua compreensão a partir de uma seqüência de vivências no tempo. No entanto, se as vivências passadas não são mais e as vivências futuras não são ainda, só é real a vivência em cada agora, onde, na verdade, o ser-aí se estabelece esquecido de sua ex-sistência. Ele, nesse caso, é sempre tomado como algo simplesmente dado no tempo. Esse tempo, no interior do qual ele acredita viver e acredita também fazer nele a sua vida é o que Heidegger chama de tempo vulgar. É vulgar porque ele pertence a um tempo mais originário, no interior do qual se dão as ekstases que indicam a temporalidade própria.

Entretanto, esse exemplo não seria bom caso ele não apontasse para a temporalidade própria do ser-aí. E como isso acontece? Quando, com a experiência da morte, ocorre um

---

<sup>103</sup> DUBOIS, Christian. *Heidegger: Introdução a uma leitura*, 2005, p. 59.

recuo do ente. Tudo se torna estranho. Toda a vida que anteriormente levava e que era dirigida pela opinião pública aparece como mentirosa.

Já perto do final da estória, quando sua mulher se aproxima após a comunhão dada pelo sacerdote, e pergunta se ele agora já não se sentia melhor, Ivan Ilitch vê em seus trajés e no tom de sua voz a mentira. Ele, então, fala de si para si: “Não é isso. Tudo aquilo de que viveste e de que vives é uma mentira, um embuste, que oculta de ti a vida e a morte”<sup>104</sup>.

É diante desse embuste que todo o seu passado torna-se presente não mais como algo que passou, mas como algo que ainda está em vigência (o vigor de ter sido), isto é, como um desdobramento de seu modo de ser que se atualiza no instante em que ele se dá, a partir da abertura do porvir. Isto é o sentido da totalidade do tempo, a própria historicidade desde a temporalidade própria. Vejamos como isso vai acontecer a partir do desenrolar de uma certa passagem da estória onde ele é atento aos pensamentos que para ele, nessa situação, se dão:

- Como viveste antes, bem e agradavelmente? – perguntou a voz. E ele começou a examinar na imaginação os melhores momentos da sua vida agradável. Mas, fato estranho, todos esses momentos melhores de uma vida agradável pareciam agora completamente diversos do que pareceram então. Tudo, exceto as primeiras recordações da infância. Lá, na infância, existia algo realmente agradável, e com que se poderia viver, se aquilo voltasse. Mas não existia mais o homem que tivera aquela experiência agradável: era como que a recordação sobre alguma outra pessoa.

E apenas começava aquilo que dera em resultado o seu eu atual, Ivan Ilitch, tudo o que parecia então ser alegria derretia-se aos seus olhos, transformando-se em algo desprezível e freqüentemente asqueroso.

E quanto mais longe da infância, quanto mais perto do presente, tanto mais insignificantes e duvidosas eram as alegrias. A começar pela faculdade de direito. Ali ainda havia algo verdadeiramente bom: havia a alegria, a amizade, as esperanças. Mas, nos últimos anos, esses momentos bons já eram mais raros. Depois, no tempo do seu primeiro emprego, junto ao governador, surgiram de novo momentos bons: eram as recordações do amor a uma mulher. A seguir, tudo isso se baralhou, e sobraram ainda menos coisas boas. Adiante, ainda menos e, quanto mais avançava, mais elas minguavam.

O matrimônio... tão involuntário, e a decepção, o mau hálito da mulher, a sensualidade, o fingimento! E aquele trabalho morto, e as preocupações de pecúnia, e assim um ano, dois, dez, vinte – sempre o mesmo. E quanto mais avançava a existência, mais morto era tudo. ‘Como se eu caminhasse pausadamente, descendo a montanha, e imaginasse que estava subindo. Foi assim mesmo. Segundo a opinião pública, eu subia a montanha, e na mesma medida a vida saía de mim... E agora, pronto, morre!’<sup>105</sup>.

<sup>104</sup> TOLSTOI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*, 1997, p. 110.

<sup>105</sup> TOLSTOI, Leon. *Ibidem*, 1997, p. 99-100.

A revelação da totalidade de sua vida, a partir dos seus desdobramentos, se abre nessa situação fundamental de recuo do ente em que o nada se faz presente na experiência da morte. Tudo isso vai se adensando e confluindo para o instante final, que é aquele em que Ivan Ilitch assente à morte como a hora da plenificação da vida, onde o real se manifesta com toda a sua intensidade e luminosidade. Essa situação é que abre para o que chamamos anteriormente de “o acontecer do ser-aí”, onde a ex-sistência se movimenta desde a sua extensão, desde os seus desdobramentos que vão se ex-pondo no constituir-se de seu modo de ser, de sua História. É por isso que Heidegger pode dizer que o acontecer (do ser-aí) é o seu estender-se na extensão.

Isso pode ser presentido num momento especialíssimo em que ele pensa consigo mesmo: “Deixe-me passar”. Logo em seguida, diz ainda: “Eles dão pena, é preciso fazer com que não sofram. Libertá-los e libertar a mim mesmo desses tormentos. Como é bom e como é simples”<sup>106</sup>. Mas, o que é ainda mais decisivo, é que ele chama pela dor como se dela, por momentos, tivesse esquecido. Ele não quer mais livrar-se dela. Ele sabe que é desde a sua presença que a vida se faz. Ele novamente pensa: “E a dor? Para onde foi? Ei, onde está você, minha dor? Sim, ei-la. Ora, e então? Que seja a dor.”

A dor é agora apropriada como a minha dor. Por mais paradoxal que seja, é ela que agora, nesse instante, nessa hora, traz a alegria, a serenidade, o todo da ex-sistência na abertura de seu ex. Diz o texto:

‘E a morte? Onde está?’  
 Procurou o seu habitual medo da morte e não o encontrou. Onde ela está? Que morte?  
 Não havia nenhum medo, porque também a morte não existia.  
 Em lugar da morte, havia luz.  
 - Então é isto! – disse de repente em voz alta. – Que alegria!<sup>107</sup>

<sup>106</sup> TOLSTOI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*, 1997, p. 113.

<sup>107</sup> TOLSTOI, Leon. *Ibidem*, 1997, p. 113.

Nessa alegria de ser desde o seu modo de ser, assumindo a morte e nela serenando, Ivan Ilitch é atravessado pela plenitude de Ser, onde percebemos que no ex da ex-sistência, no aí do ser aí, constitui-se isso que é o humano, na temporalização do tempo, a partir da unidade das ekstases (porvir, vigor de ter sido e atualidade), onde o tempo vulgar, sua separação entre passado, presente e futuro é abandonado pelo instante de doação da totalidade do tempo que revela ao ser-aí a totalidade de sua ex-sistência. Diz, por fim, o texto:

Tudo isso lhe aconteceu num instante, e a significação desse instante não se modificava mais. (...).  
 - Acabou! – disse alguém por cima dele.  
 Ouviu essas palavras e repetiu-as em seu espírito. ‘A morte acabou’, disse a si mesmo. ‘Não existe mais’.  
 Aspirou ar, deteve-se em meio do suspiro, inteiriçou-se e morreu.<sup>108</sup>

A partir dessa estória observamos então que o ser-aí, enquanto ex-sistente, nunca é passado, mas sim o vigor de ter sido, apropriado porvindouramente e despertando a atualidade. A ex-sistência, portanto, é temporal e de tal modo que o caráter ekstático da temporalidade originária não pode ser confundido com o nivelamento de uma seqüência de agoras, sem começo nem fim. O que essa estória nos aponta é para o fato de Ivan Ilitch ter se encaminhado para a sua finitude, para a sua morte, antecipando a sua possibilidade mais própria, assumindo o seu estar-lançado no nada. Acerca disso, nos diz Heidegger:

Assumir o estar-lançado significa, porém, ser, em sentido próprio, a presença, no modo em que ela sempre já foi. Só é possível assumir o estar-lançado na medida em que a presença por vir possa ser ‘como sempre já foi’, no sentido mais próprio, isto é, possa ser o seu ‘ter sido’. Somente enquanto a presença é como eu sou o ter-sido é que ela, enquanto porvir, pode vir-a-si de maneira a vir de volta. Própria e porvindoura, a presença é propriamente o ter sido. Antecipar da possibilidade mais própria e extrema é vir de volta, em compreendendo, para o ter sido mais próprio. A presença só pode ser o ter sido sendo por-vindoura. O vigor de ter sido surge, de certo modo, do porvir<sup>109</sup>.

<sup>108</sup> TOLSTOI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*, 1997, p. 114.

<sup>109</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*, 2006, p. 410.

## 2.5

Deste modo, o desdobrar-se da ex-sistência, que se mostra com a leitura de *A morte de Ivan Ilitch*, não se deu a partir de uma ligação entre diversos agoras, mas das ascensões e quedas do ser-aí, de seus envios e desvios, onde cada passo é o desdobramento do anterior que é trazido no seu conjunto para frente, compondo a cada instante a totalidade da ex-sistência naquilo que poderíamos denominar de “o acontecer de sua consistência”, no qual sempre vigora a temporalidade já-estendida da retomada de seu sentido mais próprio. É o que também nos ensina Heidegger, quando afirma que “A consistência não é construída mediante e a partir de uma concatenação de ‘instantes’. Ao contrário, estes surgem da temporalidade já es-tendida da retomada, porvindoura em seu ter sido”<sup>110</sup>.

O que dizer, então, da morte de Ivan Ilitch? Que ela não é propriamente o fim, mas antes é reveladora da totalidade da historicidade do ser-aí. Isso que é a sua vida se revela na morte. Morte e vida são uma coisa só. A constituição do destino do ser-ai, a partir dessa experiência fundamental, que perfaz a ex-sistência, vai se plenificando e trazendo consigo, à medida que se desdobra e se estende, o passado como o que está vigendo, conformando a sua totalidade.

Caso queiramos experienciar esse processo de historicidade, precisamos deixar aparecer a nossa estória, nascer e crescer com ela, de modo que ela ganhe concretude e se mostre desde uma experiência extraordinária a partir de uma atitude de abandono e de obediência àquilo que, em se velando, se desvela na sua concretude, na abertura ex-sistencial do ser-aí, onde ocorre um acolhimento ao que sobrevém, à temporalidade própria, que constitui a nossa vida como ex-sistência estorial. É neste sentido, portanto, que ser homem, de

---

<sup>110</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*, 2006, p. 484.

acordo com Hermógenes Harada, se revela como “a abertura para a sobreveniência estorial”

<sup>111</sup>.

No entanto, conforme vimos ao final do primeiro capítulo, a ex-sistência é in-sistente. O que quer dizer isso? Que no ex da ex-sistência não só se manifesta a concretude do ser-aí em processo de realização, como também ocorre, ao lado dessa manifestação, uma tendência a um velamento com o movimento de asseguramento desse instante extraordinário. O ser-aí tende a se fixar no ente, esquecendo-se de seu dar-se na abertura de seu aí. É o que nos ensina Hermógenes Harada:

Na abertura da ex-sistência tomamos posição de asseguramento, insistindo no ente. A abertura que estava por assim dizer voltada para a gratuidade do mistério do ser, dá-lhe as costas e volta-se para o ente, não mais no abandono do deixar-ser, mas sim na preocupação de tomar medidas de asseguramento do ente, de ter a certeza do ente. O ente como fator de nossa segurança, o ente como preocupação se torna a medida de nossa existência. Isto é in-sistência

<sup>112</sup>.

Na ex-sistência in-sistente dá-se um velamento que produz o esquecimento do ente em sua totalidade. Ao contrário do velamento protetor que faz aparecer em seu mistério a realidade em suas realizações, esse velamento constitui-se desde a fixação no ente, o que faz o ser-aí dar as costas para o mais originário, constituindo sua ex-sistência desde aquilo que para ele já foi aberto e, de certa forma, dissimulado. É o que pode ser percebido no texto de Tolstoi, onde a cotidianidade de Ivan Ilitch se configurava no modo de ser da impessoalidade do ser-aí. Tal modo de ser, entretanto, foi descoberto por ele quando afirmou ser tudo mentira. Mentira aqui deve ser visto não como algo contrário à verdade, mas como fazendo parte de sua essência. Deste modo, a mentira, conforme foi enunciada por Ivan Ilitch e na maneira como dela estamos nos apropriando, é o modo de ser do homem ocidental que compõe a sua ex-sistência no transcorrer da História como desdobramento disso que Heidegger determina

---

<sup>111</sup> HARADA, Hermógenes. *Verdade e liberdade*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 278.

<sup>112</sup> HARADA, Hermógenes. *Ibidem*, 2009, p. 285.

como sendo a Metafísica. Essa busca de asseguramento com a constituição de uma rede de relacionamentos que atravessa todo o mundo das ocupações do ser-aí é o que o filósofo chama de errar. Tal fenômeno é irreversível no sentido de que a errância pertence à essência do desvelamento, da *alétheia*. Vejamos o que, acerca disso, nos diz Hermógenes Harada: “Nós, a humanidade historial, estamos nesse movimento. A errância como ex-sistência in-sistente é um destino, o nosso destino, isto é, a nossa História” <sup>113</sup>.

A partir da sedimentação (dissimulação) daquilo que originariamente foi aberto, produziu-se as diversas formas do errar que, entrelaçadas, configuraram a História da Metafísica. O se esquecer e o se enganar constantes que perfazem um jogo no interior do qual a ex-sistência in-sistente se movimenta constantemente é a errância. Tanto a dissimulação como a errância pertencem à essência originária da verdade. Somente a partir da errância, mergulhando no seu interior, no interior de nosso destino historial, é que se tem a possibilidade de se dar um encontro com a manifestação da abertura originária desde a qual a errância pode ser vista como ela mesma é, a saber, como parte integrante de uma verdade mais essencial. É preciso mesmo que se experimente a errância como um mistério, o mistério do retraimento do Ser. Tal mistério do retraimento se torna visível na meditação acerca da estrutura da proposição, onde esta, de acordo com Heidegger, já se mostra como estando na abertura da errância, configurada desde a abertura da ex-sistência in-sistente.

Deixar-se ser tomado pelo mistério desde a liberdade ex-sistente do ser-aí significa irromper no movimento da errância que

embala a História da Humanidade na busca trans-cendental dissimulada da sua própria origem como Unidade da total Identidade. Esse movimento de transcendência que hoje se camufla na expansão imperialista e planetária chamada civilização científico-tecnológica é a Meta-física, lugar onde habita a questão do ser <sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> HARADA, Hermógenes. *Verdade e liberdade*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 285.

<sup>114</sup> HARADA, Hermógenes. *Ibidem*, 2009, p. 291.

É nesse sentido, tendo em vista o desdobramento da questão, que passaremos a investigar o modo de ser dessa civilização científico-tecnológica que, como diz Hermógenes Harada, camufla o movimento de transcendência que poderia reconduzir a humanidade historial a um outro começo, a partir da superação da própria Metafísica.

### 3 A CAMINHO DA ESSÊNCIA DA TÉCNICA

Pensar o sentido da civilização científico-tecnológica não deve querer dizer primeiramente o modo como nos relacionamos com os objetos tecnológicos, o como eles são manipulados, utilizados e nem tampouco querer mostrar como eles são importantes para o progresso da humanidade. Pensar a técnica também não é ir ao encontro da maneira como deveremos nos esforçar para dominá-la, no sentido em que ela só possa ser tomada para o bem de nossa civilização. Caso achemos isso tudo muito importante, provavelmente o que é a técnica nela mesma passe ao largo de todas as nossas preocupações.

As preocupações acima mencionadas e outras mais semelhantes a elas têm o seu fundamento numa concepção antropológica e instrumental da técnica. O que ela diz? Que a técnica é uma atividade humana e um meio para um fim. Essa é a sua concepção corrente. O que ela afirma é correto. Não há como negar. Entretanto, ela ainda não se encontra no âmbito da verdade, isto é, não atinge isso que podemos chamar de sua essência. Somente caminhando em direção à essência da técnica é que poderemos abrir um espaço de liberdade no qual o estabelecimento de um relacionamento livre com ela pode se dar.

Todo o início do texto de Heidegger chamado de *A questão da técnica* abre um caminho necessário para irmos ao encontro da técnica desde a sua essência. Tal empreendimento, no entanto, não se coaduna com a simples vontade de dominá-la, até porque, em princípio, o que é a técnica, compreendida como um meio, começa por ser posto em questão. É o que nos indica Heidegger, quando pergunta pelo que poderemos fazer com a nossa vontade de dominar a técnica caso ela não seja um meio.

O filósofo, neste sentido, convida-nos a caminhar com ele. Esta caminhada pretende se fazer desde a concepção antropológica e instrumental da técnica, de modo que, por dentro

daquilo que para ela se dispõe como o correto, possamos vislumbrar o que é mais propriamente a sua verdade.

Ao compreendermos a técnica como um instrumento, isto é, como um meio para um fim, a instrumentalidade que já está aí assentada se encontra enredada na causalidade, de modo que essa relação de meio e fim é também uma relação de causa e efeito, onde não só os meios são vistos como causa daquilo que se produz, como igualmente o produto, o resultado do que é elaborado, é tomado como causa dos meios utilizados na produção. A partir daí, a pergunta que se impõe é a seguinte: O que é causa? O que ela, no fundo, tem a ver com a produção?

O encaminhamento dessa pergunta é surpreendente porque nos lança no impensado que é o produzir, o trazer, em sua vigência, cá para diante, o que aí antes não vigorava.

A partir da determinação da causa, de seu sentido originário que é responder e dever, toda produção se revela como um deixar-viger, onde a articulação das causas, como modos do deixar-viger, faz aparecer isso que propriamente é a produção, *poíesis*.

A palavra “causa”, em grego, quer dizer *aítion*, aquilo pelo que um outro responde e deve. O que isso quer dizer?

De acordo com Heidegger, a tradição nos ensina quatro causas: A causa material, a causa formal, a causa final e a causa eficiente, sendo que, esta última, segundo ele, Aristóteles não só não a conhecia como também não possuía uma palavra grega que a correspondesse.

Mas, o que querem dizer estas quatro causas? Elas são co-implicadas na produção de algo, por exemplo, de um cálice. A causa material é a matéria com que é feito o cálice. A causa formal é a forma, o aspecto, a figura em que o cálice será realizado. A causa final é o fim, *télos*, para o qual o cálice é produzido, determinando sua matéria e sua forma. A causa eficiente é o próprio homem, o ourives, que produz o efeito, o cálice pronto e acabado <sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 13.

Como se dá, portanto, a co-implicação destas causas?

Enquanto matéria (*hýle*) de que é feito - a prata -, assim como o seu aspecto – *eĩdòs* – e a sua finalidade – *télos* –, todos a seu modo respondem pelo cálice, da mesma maneira que este deve a cada um deles aquilo de que consta e é feito. O ourives, por seu lado, ao recolher numa unidade esses modos de responder e dever e, com isso, ao deixar aparecer o cálice naquilo que ele mesmo é, também responde pelo utensílio da mesma maneira que os três modos devem ao seu recolhimento o ingresso de cada um na produção do cálice. No jogo das quatro causas, a partir do qual o utensílio passa a viger, está em questão o modo como ele surge, irrompe, realiza-se.

A co-implicação dos quatro modos, o seu jogo, é que faz com que o utensílio venha a aparecer. Esse vir à luz, esse entrar em sua vigência é ele mesmo o produzir, *poíesis*. É o que Heidegger nos mostra trazendo uma citação do *Banquete*, de Platão: “Todo deixar-viger o que passa e procede do não-vigente para a vigência é *poíesis*, é produção”<sup>116</sup>.

Mas o que é propriamente a produção para os gregos? Ela é tanto a confecção artesanal como a confecção artística. Entretanto, ela também é, numa forma mais elevada, a *phýsis*, pois o vigente tem em si mesmo (*em heautô*) o eclodir da produção, enquanto que o artesanato e a grande arte, por exemplo, só vêm à tona a partir de um outro (*en állōi*), a partir do artista e do artesão.

O jogo entrelaçado das quatro causas faz aparecer, graças à produção, aquilo que antes estava encoberto. Esse processo de desencobrimento os gregos o denominavam de *alétheia*. Ele aqui é completamente distinto daquele processo que, com o advento da modernidade, foi chamado como “o correto de uma representação”<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaaios e conferências*, 2002, p. 17.

<sup>117</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 16.

Onde nos encontramos? Exatamente no espaço aberto em que se configurou ser a verdade na segunda parte do primeiro capítulo. Lá, o que aprendemos ser a *Vorstellung*, representação, apresentação, revelou que as coisas, antes, já são trazidas cá para diante “como” isso ou “como” aquilo em toda sentença proposicional, antes mesmo de se manifestarem naquilo que elas mesmas são. Tal processo, que configura a estrutura S é P, é derivado de uma relação originária que é anterior à que se estabelece na estruturação desses dois pólos. Tem-se aí uma separação que já está em curso desde a doutrina platônica da verdade, onde o pensamento reto, ao lançar-se para a idéia, passaria a representá-la devido àquela tendência apontada por Heidegger, de deixar-se levar pelo desvelado dando as costas ao próprio desvelar-se.

Tal problemática, a relacionada à questão da técnica, se liga fundamentalmente àquela que no capítulo primeiro desenvolvemos na busca de uma compreensão do que é propriamente a verdade, *alétheia*, pois é exatamente em seu aberto, na sua clareira, que toda produção se funda. Deste modo é que Heidegger pode afirmar que “A técnica não é, portanto, um simples meio. A técnica é uma forma de descobrimento, isto é, da verdade”<sup>118</sup>.

Mas, originariamente, o que é a técnica? Técnica vem do grego *technikón*, que diz o que pertence à *téchne*. Esta, por sua vez, fala do fazer não só artesanal como também da arte no sentido das belas artes. Entretanto, o que se encontra no fundo deste fazer? O fato de que a *téchne* se relaciona com um determinado saber, que é um modo especial de conhecimento acerca de alguma coisa, de um assunto. Neste sentido, o conhecimento abre a possibilidade do descobrimento daquilo que não se produz por si mesmo. A *técne* é, com isso, um modo do

---

<sup>118</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 17.

*aletheúein*, não aparecendo jamais como um meio para fins, mas como pertencente à produção, *poíesis*.

No fazer, no produzir de alguma coisa, por exemplo, uma casa ou ainda uma escultura, põe-se em jogo o deixar-viger acima mencionado em seu processo de desencobrimento a partir do jogo em que jogam as quatro causas. A *téchne* aparece aí como um modo do desencobrimento e jamais como um meio que objetiva certa finalidade que é o produto acabado. O produzir, com isso, “não significa tanto fabricar, manipular e operar, mas mais o termo alemão *herstellen*, que quer dizer literalmente: *stellen*, pôr, fazer levantar, *her*, fazendo vir para aqui, para o manifesto, aquilo que anteriormente não era dado como presente”<sup>119</sup>.

É no fazer aparecer, portanto, que a *téchne* está enraizada, isto é, na própria produção, *poíesis*, no processo em que algo é produzido. É por isso que Heidegger afirma que a “Técnica é um modo de desencobrimento. A técnica vige e vigora no âmbito onde se dá descobrimento e des-encobrimento, onde acontece *alétheia*, verdade”<sup>120</sup>.

O que pode nos surpreender mais do que isso, a saber, a técnica ser um modo de desencobrimento? Como pode a técnica não estar referida, num primeiro momento, à esfera da fabricação, mas sim a de um determinado saber?

A *téchne* não se refere a um fabricar e manipular, mas sim a um fazer aparecer, a um deixar ser no des-encobrimento. A ela pertence um saber que se orienta a partir do que se desdobra na *alétheia*.

Mas, e a técnica moderna? Ela também é um modo de desencobrimento, porém não no sentido da *poíesis*. Acerca disso, Heidegger escreve: “O desencobrimento, que rege a técnica

---

<sup>119</sup> HEIDEGGER, Martin. *Língua de tradição e língua técnica*, 1999, p. 22.

<sup>120</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 18.

moderna, é uma exploração que impõe à natureza a pretensão de fornecer energia, capaz de, como tal, ser beneficiada e armazenada”<sup>121</sup>.

Em seu texto, Heidegger fala do Reno, de sua paisagem, do modo como ele é hoje apropriado, comparando-o com a poesia de Hölderlin. Como o Reno nos aparece, então, no modo da produção da técnica moderna? Como instalado numa usina hidroelétrica. Ele é apropriado de maneira a poder fornecer energia elétrica que deve ser extraída, transformada, armazenada, distribuída e reprocessada. A usina dispõe do rio de modo que ele apareça, se descubra como aquele que precisa ser explorado no sentido de fornecer pressão hidráulica para girar as turbinas e gerar a energia. Esta, por sua vez, é apropriada no interior de um conjunto de dispositivos que dispõem das várias partes de todo o processo de produção. Em contrapartida, ao lermos a poesia de Hölderlin, vemos que o rio não aparece como desafiado e nem como o que se encontra à disposição para a extração de energia, mas aparece, a partir de um deixar-ser, de um deixar-viger, como a manifestação daquilo que ele mesmo é, revelando, no aberto de seu ser, o ente em sua totalidade.

A própria paisagem do Reno, que aparentemente é a mesma de muitos anos, no fundo já não se mostra como antes. Ela já é vista a partir de outra perspectiva, a partir da essência da técnica. Ela também está disposta ao turismo e este disposto a uma indústria de férias. O desvelamento que no interior do qual tudo quanto é e há se dispõe no modo da exploração, produz um retraimento daquilo que dá sentido a toda disponibilidade (*Bestand*) técnica. Esse retraimento faz-se necessário, pois é a partir dele que a técnica vigora e exige o controle e a segurança de toda a realidade desde o descobrimento explorador.

Mas o que é a disponibilidade (*Bestand*)? É o fundo disponível, isto é, é tudo aquilo que precisa já, por antecipação, com vistas ao asseguramento e ao controle da realidade, estar

---

<sup>121</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 19.

a postos de modo que possa dispor-se para novas disposições desde o desencobrimento explorador da técnica. É assim, por exemplo, que a indústria da madeira dispõe de matéria-prima que deve estar disponível para ser apropriada na fabricação de papel. Este, por sua vez, está disponível para a confecção de livros que estarão disponíveis para os consumidores que colocarão em disponibilidade o seu conhecimento acerca de diversos assuntos e exigindo ainda mais conhecimentos que garantirão assim futuras disponibilidades. Com isso, o consumo voraz de todas as coisas e a exigência daquilo que precisa sempre estar à disposição tornam-se a medida necessária para a produção do sempre novo.

O que domina o homem nesse processo é um pensamento calculador exigido pela essência da técnica. Esse pensamento se funda na *ratio*, que é aquele que conta com o ‘sucesso’ de todas as disponibilidades, com o seu encadeamento, com a necessidade de um planejamento calculador que disponha da realidade no modo de uma vontade proveniente do *principium rationis*, do princípio do fundamento, onde toda realidade, concebida a partir da essência da técnica, se afirma *rational*, governada pela razão. Vejamos o que Heidegger nos fala acerca da *ratio* em *O princípio do fundamento*:

Ratio significa simultaneamente conta no sentido de justificar algo legitimamente existente, como corretamente computado e segurado através de uma tal conta. Este contar amplamente entendido é o modo como o homem recolhe, pretende e admite algo, isto é, percebe algo em geral. Ratio é o modo do perceber, isto é a razão<sup>122</sup>.

Toda a realidade, desde a técnica em sua essência, passa a ser controlada a partir da disponibilidade como aquilo que dispõe de tudo quanto é e há sempre com vistas a uma nova disposição, de modo que a técnica moderna se feche perfeitamente em sua circularidade desde a assunção de seu sentido que é, para o homem, inadvertido, posto que o desencobrimento explorador, desde o retraimento que o promove, oculta ao homem a sua própria origem, o destino do desvelamento.

---

<sup>122</sup> HEIDEGGER, Martin. *O princípio do fundamento*, 1999, p. 172.

Tal destino pode ser pressentido no fato de a dicotomia sujeito X objeto mostrar-se, de certa forma, ‘superada’ pela disponibilidade. Esta é como que revelada desde outro sentido que se desdobra em uma nova época como um envio proveniente de seu próprio movimento de realização. É por isso que Heidegger afirma que “No sentido da disponibilidade, o que é já não está para nós em frente e defronte, como um objeto”<sup>123</sup>. É o que ele nos mostra quando dá o exemplo de um avião. Ninguém há de negar que o avião possa ser tomado como um objeto. Sobre isso não se pode ter nenhuma dúvida. Mas o que vai se revelar como a sua essência é justamente o estar a postos e disponível como um todo na pista de decolagem de modo a assegurar o transporte, seja de passageiros ou de produtos comerciais, por exemplo. Isso que assim se desencobre é a própria disponibilidade como modo de ser da realidade. Tudo precisa estar em disponibilidade de maneira a propiciar novas disposições. Vejamos ainda o que Heidegger nos diz acerca disso em *Ciência e pensamento do sentido* quando antevê que o objeto é ‘ultrapassado’ por aquilo que reúne antecipadamente numa relação tanto o sujeito como o objeto a partir de uma determinação da *com-posição*:

A objetividade se transforma na constância da dis-ponibilidade determinada pela com-posição. Só assim a relação sujeito-objeto chega a assumir seu caráter de ‘relação’, ou seja, de dis-posição em que tanto o sujeito como o objeto se absorvem em dis-ponibilidades. Isso não significa que a relação sujeito-objeto desaparece, mas, ao contrário, que somente agora atinge o seu completo vigor já predeterminado pela com-posição. Ela se torna, então, uma dis-ponibilidade a ser dis-posta<sup>124</sup>.

Mas, o que é que faz aparecer todo o real como disponibilidade a partir do dispor do disponível? Seria o homem aquele que produz a realidade da técnica? Ou bem antes o homem não é aquele que está aberto em seu ser para ouvir o apelo do Ser?

---

<sup>123</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 21.

<sup>124</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ciência e pensamento do sentido*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 52.

Isso que é a essência da técnica, anteriormente a qualquer suspeita por parte do homem, já estava dirigindo o seu modo de ser no sentido de desafiá-lo a dispor-se da realidade como disponibilidade. O homem é aquele que já se encontra no aberto onde se instaura toda a possibilidade de manifestação do real compreendido como movimento de realização da realidade. O seu modo de ser é, conforme vimos no capítulo anterior, *Dasein*, ser-aí, ex-sistência. É no aberto de seu aí, na constituição de seu ser, perfazendo-o e, com isso, fazendo o próprio real ser aquilo que ele é, que o homem já pode se encontrar inadvertidamente sob o domínio da técnica compreendida como destino do desvelamento. Com isso, aquilo que no capítulo anterior se afirmava como sendo a errância, isto é, o modo como o homem se volta para o ente produzindo um afastamento de seu dar-se, do mistério de sua realização, novamente retorna de maneira a nos permitir um encaminhamento em direção ao “lugar” desde onde a técnica se faz técnica, onde o disponível se dispõe no modo da disponibilidade. De acordo com o que vimos no fim do segundo capítulo, é somente a partir da errância, nascendo e crescendo desde o seu interior, expondo-nos ao seu *páthos*, que poderemos ir ao encontro de sua própria essência. É, portanto, desde esse “lugar” que Heidegger vai poder nomear a essência da técnica como *Ge-stell*, *com-posição*.

Mas, o que é a *com-posição*? A partícula *Ge*, “com”, indica uma reunião do pôr, das diversas posições e dispositivos que dispõem do real como disponibilidade, perfazendo a sua totalidade. Ou ainda, como Heidegger nos ensina, “o apelo de exploração que reúne o homem a dis-por do que se des-encobre como dis-ponibilidade”<sup>125</sup>. Entretanto, ao ouvirmos o termo *com-posição*, precisamos deixar aparecer um outro “pôr” de onde ele provém que não desencobre propriamente isto que é o real como uma exploração que dispõe do que é disponível, mas faz ressoar aquilo que, retraído, é o mais originário, que é aquele propor e

---

<sup>125</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 23.

expor produtivo da *poíesis*. Embora sejam diferentes, ambos são modos de desvelamento, da *alétheia*.

É por isso que se pode dizer que a compreensão antropológica e instrumental da técnica passa ao largo de sua essência. Digamos até que neste passar ao largo ela corresponde plenamente àquilo que se descobre no modo da disposição e que exige que seja cumprido.

Mas, como é possível que o homem corresponda àquilo que é aberto pela técnica, sendo, a partir daí, desafiado por ela de forma a ir ao seu encontro? É que o homem já se dispõe no interior da *com-posição*, quer ele queira ou não. O mundo do qual ele faz parte já é regido pela essência da técnica. É por isso que ele, desde sempre, de algum modo, já está em sua correspondência em tudo aquilo que faz ou deixa de fazer.

No entanto, a maneira como se dá essa correspondência é que é o decisivo. E qual o porquê? Pelo simples fato de que o homem pode cumprir inadvertidamente aquilo que ela exige desde si própria – que através da provocação ele seja levado a dispor do real em sua disponibilidade –, ou então, que ele possa ser levado a pensar acerca desse seu empenho que se realiza desde a vigência da *com-posição*.

O que aí está em jogo? Aquilo que é aberto pelo desencobrimento, pela *alétheia*, e que põe toda a realidade num envio. Isso que é enviado desde o desencobrimento é o próprio destino que determina essencialmente a História.

Está em jogo, portanto, um ir ao encontro dessa destinação “que põe o homem a caminho de um desencobrimento”<sup>126</sup>.

A técnica, com isso, não se apresenta nem como algo demoníaco e nem como aquilo no interior do qual o demoníaco deve ser expurgado. A técnica é um destino. Um destino do desvelamento. Mas, o que é destino?

---

<sup>126</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 27.

Conforme vimos no final do capítulo anterior, a partir mesmo do exemplo de *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstoi, a História é perfeita pela dinâmica de estruturação da realidade, na qual homem e mundo já estão desde sempre entrelaçados em um movimento de realização, onde toda possibilidade de ser e de não ser já se encontra disposta no estar lançado do ser-aí aberto em sua clareira. Pois é nessa abertura que se impõe a descoberta daquilo que Heidegger nomeia como a errância, oriunda do fato intransponível da ex-sistência ser, em seu ser, in-sistência. Desde aí, o jogo entre velamento e desvelamento se abre como pertencente à *alétheia*, reveladora da dinâmica de estruturação do Ser, que, a partir de seus desdobramentos, pode, em se retraindo, enviar-se ao homem, já como destino que instaura a sua época no modo da disposição desafiadora da natureza, que traz consigo a tentativa compulsiva de controle da realidade a partir do controle técnico dos entes. É justamente nesta clareira que podemos compreender isso que é a destinação histórica, a tessitura de seus desdobramentos, como a dinâmica de estruturação do Ser. É isso o que Heidegger pensa como o destinar-se do real em seu processo de realização. Vejamos ainda o que Carneiro Leão nos fala acerca do destino:

A Essência da História é a dinâmica dessa estruturação. Heidegger a pensa como *Geschick* = destino. O que nos convida a pensar com e nessa palavra, apresenta-se na essencialização de seus significados. Trata-se de uma palavra derivada do verbo *schicken*, que possui um largo espectro significativo ao longo da evolução semântica do alemão. Seus três significados fundamentais são *estruturar*, *dispor*, *enviar*. No substantivo *Ge-schick*, esses três significados são reunidos num conjunto pelo prefixo *Ge-* (como em *Ge-birge* = ‘conjunto de montes’). É na unidade desses três significados que *Ge-schick* articula o sentido originário de *geschehen*, a saber: *vonstatten gehen lassen* = ‘fazer ter lugar’ e, por conseguinte, ‘dar-se’, ‘acontecer’. *Ge-schichte*, substantivo de *ge-schehen*, é a História <sup>127</sup>.

Deste modo vemos que os desdobramentos da História são envios do Ser. A História é aquilo que é destinado pelo Ser ao homem. À medida que o homem corresponde àquilo que lhe foi destinado, adentrando no âmbito do jogo do que se retrai e do que se dá como envio, a sua humanidade se faz em sendo feita pelo fazer-se da própria História. É desse movimento

<sup>127</sup> LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Sobre o humanismo*, in *Aprendendo a pensar*, 1989, p. 130.

de assunção ao destino, em correspondendo ao que ele envia, que surgem as épocas da História como destino do desvelamento, pois o Ser ele mesmo encontra-se guardado numa retração protetora de seu mistério, onde ele se “retém como a totalidade de todas as possibilidades”<sup>128</sup>.

Onde agora nos encontramos? Justamente no espaço aberto do dar-se da destinação, isto é, desde a essência da liberdade que se revela no desencobrimento. É esse ‘espaço’, essa abertura que está em jogo quando a ex-sistência se abre para o que lhe é destinado. É aí que ela apenas corresponde ao envio como disposição da disponibilidade ou então ouve um apelo proveniente daquilo que se retrai como o mistério. É por isso que Heidegger pode dizer que “A liberdade é o reino do destino que põe o desencobrimento em seu próprio caminho”, pois “Todo desencobrimento provém do que é livre, dirige-se ao que é livre e conduz ao que é livre”<sup>129</sup>.

Eis que novamente retornamos ao que foi apresentado na segunda parte do primeiro capítulo. Lá descobrimos que a essência da verdade não se encontrava na proposição, mas sim esta é que se encontrava na essência da verdade que se revelou como liberdade. Tanto lá como aqui é importante que novamente experimentemos a liberdade não como algo do qual nós podemos nos dispor, mas, pelo contrário, seguindo o curso do pensamento até aqui exposto, é preciso que vejamos a liberdade como o que dispõe do homem no abandono ao desvelamento do ente enquanto tal.

Preparando um terreno para a consumação do abandono acima mencionado, é que falávamos, no início desse capítulo que ora desenvolvemos, do aceno que Heidegger nos remetia para a necessidade de se ir ao encontro de um espaço de liberdade no interior do qual um relacionamento livre com a técnica poderia se instaurar. Trata-se aqui, mais do que nunca,

---

<sup>128</sup> LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Sobre o humanismo*, in *Aprendendo a pensar*, 1989, p. 131.

<sup>129</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 28.

de procurar cultivar esse espaço, de deixá-lo abrir-se de tal modo que a técnica em sua essência possa se manifestar naquilo que ela mesma é. E na medida em que isto é cultivado, mais distante se encontra de nós a dita concepção antropológica da técnica, pois ela mesma vai se mostrando como derivada de uma instância mais originária.

Estar na possibilidade de experimentar o poder dessa liberdade na abertura para a essência da técnica significa deixar-se conduzir por aquilo que se retrai em todo dar-se, o próprio destino do desvelamento que se dispõe em nossa época histórica. O que isso quer dizer? Que aí o homem se encontra na encruzilhada de dois caminhos. Que aí se descortina a essência da técnica como com-posição (*Ge-stell*) desde a manifestação daquele propor e expor produtivo anteriormente denominado de *poíesis*. É aí ainda que se pode ver que

A época da técnica e da ciência se essencializa numa ‘época’ em que o Ser como Ser é nada, por se destinar tanto na objetividade-subjetividade do ente como na subjetividade-objetividade do homem. O homem só é homem, quando realiza sua humanidade como o ‘sujeito’ da objetividade. A objetividade é tanto mais objetiva quanto mais for controlada e estabelecida em sua objetividade, vale dizer, quanto mais o homem for ‘subjetividade’. Correlativamente, o ente só é ente quando afirma sua entidade como objeto da subjetividade, isto é, no grau em que se presta ao controle exato da subjetividade. A objetividade é o supremo valor. A arte, a poesia, a religião, a filosofia só possuem valor, se passarem no controle de objetividade. A vigência da correlação de subjetividade e objetividade, que hoje vai atingindo o paroxismo, é, pensada como ‘época’, o destinar-se do Ser no esquecimento<sup>130</sup>.

O esquecimento de Ser como destino é, visto desde a encruzilhada acima exposta, o nosso destino epocal. Isto quer dizer que é a partir dele que compreendemos a realidade desde a dicotomia Sujeito *versus* Objeto, Homem *versus* Mundo, Ideal *versus* Real, Aparência *versus* Essência, entre outros, de modo que ficamos vagando, errando entre esses pólos, estando ora em um, ora em outro, correspondendo sempre à *com-posição* que disponibiliza tudo no modo da disponibilidade.

A realidade se apresenta com essa configuração desde o retraimento de sentido que envia o esquecimento instaurador da época da técnica. O deixar-se conduzir pela encruzilhada

---

<sup>130</sup> LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Sobre o humanismo*, in *Aprendendo a pensar*, 1989, p. 128.

dos caminhos, onde o real se dispõe em seu processo de realização, faz-nos ver o quanto nos encontramos desenraizados de nosso solo natal, de nossa pátria, isto é, da habitação no interior da qual poderemos corresponder um dia, na clareira, à Verdade do Ser, tornando-nos os seus guardiões, os seus vigias. É vivendo a experiência desse retraimento que Carneiro Leão pode dizer ainda que

Nesse esquecimento moderno, isto é, nas fases de progresso da técnica e da ciência, se derrama a escuridão da 'Noite Histórica' na qual o homem, perdendo os fundamentos de sua humanidade, 'erra', sem pátria, no turbilhão de uma objetividade sempre mais absorvente de subjetividade. A 'época' da técnica e da ciência é o império do homem a-pátrida em sua Essência<sup>131</sup>.

Em um pequeno texto escrito por Heidegger no ano de 1934, que traz como título *Por que ficamos na Província?*<sup>132</sup>, podemos experimentar como é viver na tensão dessa a-patridade desde o retraimento disso que é a pátria. Nele o pensador fala de seu trabalho, daquele realizado pelos camponeses e pelos cidadãos. Está em questão aí o enraizamento num solo propício à manifestação do ente e a dimensão do Sagrado que se revela desde um fazer essencial aberto nesse mesmo solo.

De um modo geral, ouvindo atentamente o texto, o trabalho aparece, nos grandes centros urbanos, como uma tarefa que não guarda em si a força e o esforço em uma escuta silenciosa que é feita na solidão. O próprio trabalhador é aquele a-pátrida que nada sabe acerca de seu desenraizamento e apenas submete os seus esforços ao sentido já aberto pelo advento da técnica moderna. O que esse sentido exige do trabalhador é que ele desempenhe bem a sua tarefa de acordo com as necessidades de produção que se impõem desde as necessidades mercadológicas. É preciso que o trabalhador esteja disponível para pôr à disposição do mercado aquilo que lhe é necessário.

---

<sup>131</sup> LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Sobre o humanismo*, in *Aprendendo a pensar*, 1989, p. 132.

<sup>132</sup> HEIDEGGER, Martin. *Porque ficamos na província?*, in *Revista de cultura Vozes*, vol. LXXI, n. 4, 1971, p. 44 – 46.

Nesse cada vez mais crescente processo de produção, onde tudo precisa estar disponível para novas disponibilidades, o mundo do trabalho já impõe uma separação entre cidade e campo, onde o campo aparece apenas como aquele espaço que põe em disponibilidade matérias-primas que serão industrializadas na cidade e postas à disposição do mercado. O campo, embora seja tomado, em muitos casos, como ‘inferior’ à cidade, devido ao seu nível de desenvolvimento econômico, possui sua importância para o turismo que, de acordo com o seu ponto de vista, aparece como aquilo que renova as forças trazendo descanso e paz para o seguimento das atividades dos trabalhadores das cidades.

É diante desse quadro que Heidegger se encontra. Entretanto, ele não se envereda, de acordo com o ponto de vista da técnica, para nenhum dos dois lados. Ao ir para a Floresta Negra, ele se concentra na solidão que aí atravessa o seu ser. Solidão, neste caso, não condiz com o chamado isolamento que as pessoas da cidade almejam de modo a procurar o alívio para as suas ansiedades, lançando-se em uma despreocupação com relação a tudo o que se relaciona com o seu trabalho. É preciso notar que tal pensamento ainda traz consigo outra separação, que é aquela que pensa no trabalho, de um lado, e no lazer, de outro. Trabalho e lazer, desde essa perspectiva, nunca se encontram.

Ao contrário disso tudo, porém, a solidão é uma conquista, pois “traz consigo a força primigênia que não nos isola, mas lança toda a existência na proximidade profunda de todas as coisas”<sup>133</sup>.

É dessa proximidade que também se nutrem os camponeses que se entregam ao ritmo da Floresta, deixando o seu mundo aparecer em todos os seus afazeres. É por isso que Heidegger afirma que “A íntima pertinência do trabalho à Floresta Negra e seus moradores provém de um arraigamento na terra próprio dos suábios e que nada poderá substituir”<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> HEIDEGGER, Martin. *Porque ficamos na província?*, in *Revista de cultura Vozes*, vol. LXXI, n. 4, 1971, p. 45.

<sup>134</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 1971, p. 44.

E porque Heidegger se dispõe ao sentido que lhe é enviado pela solidão da Floresta, que isso que é o ente em sua totalidade se desdobra na sua atividade fundamental, no seu trabalho de pensamento. De acordo com isso, é que o seu trabalho percorre o mesmo ritmo ditado pela natureza no seu processo de desdobramento. A mesma coisa se dá com o trabalho dos camponeses, seja aquele realizado pelo pastor, que toca o gado no penhasco, ou aquele que se realiza colhendo a lenha. E por quê? Porque eles participam de um mesmo. Embora sejam bastante diferentes, o ressoar do mistério ecoa em todos eles fazendo repercutir uma realidade mais própria. Aí todo um mundo com as suas relações se faz desde o ritmo da Floresta, no interior do qual todos os camponeses já estão entregues. Os cidadãos, ao contrário, quando aí chegam, vêem tudo apenas como um quintal da cidade e não têm um olhar que possa vislumbrar o Sagrado que atravessa todo esse mundo desde a manifestação de um sentido em retração que é apropriado pelos trabalhadores camponeses que dele dispõem.

Acerca disso, nos diz ainda Heidegger em seu texto *A superação da metafísica*, mais precisamente no seu parágrafo XXVII:

Os pastores moram de modo inaparente fora do baldio da terra devastada, da terra que serve somente para assegurar a dominação do homem. Toda obra desse homem limita-se a avaliar se alguma coisa é ou não importante para a vida. Uma vida que, enquanto vontade de querer, pré-condiciona o movimento de todo saber à forma do cálculo e do juízo assegurador<sup>135</sup>.

Como, a partir dessa citação, querer que o homem da técnica veja o dar-se de uma realidade mais própria? Antes disso, ele já toma as coisas de acordo com o que exige a técnica enquanto vontade de querer. Neste sentido, as coisas já são apropriadas de modo a propiciar o asseguramento de sua dominação sob a forma do cálculo. É por isso que Heidegger afirma que poetas e pensadores moram no inaparente, isto é, na clareira no interior da qual a técnica e o retraimento de seu sentido se manifestam. E é aí mesmo que eles podem ver a terra

---

<sup>135</sup> HEIDEGGER, Martin. *A superação da metafísica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 85.

devastada como aquela que só serve para o uso e o abuso de um modo de ser que apenas corresponde a uma vontade de infinito que quer perpetuar-se num presente também sem fim.

Essa tentativa de domínio de toda a realidade funda-se no fato de que é preciso “corrigi-la” e, para isso, todos os “buracos”, tudo aquilo que produz “surpresas” precisa ser extinto. Para que se espere pelo possível nisso que em princípio é impossível, é necessário um planejamento que se oriente num sentido radicalmente oposto àquele que se subtrai no dar-se da técnica. Esse sentido se configura como uma vontade rebelada, que é aquela que vai de encontro ao dar-se gratuito da vida. O que essa vontade não suporta é o balanço do estar jogado no seio dos desdobramentos da própria realidade em seu processo de realização. É como nos diz Gilvan Fogel em seu texto *Martin Heidegger et coetera e a questão da técnica moderna*:

Tal pensar, operando desde sua autodeterminação, desde a indiferença do seu próprio crédito, quer assegurar existência, pois ele não suporta o balanço do jogado, a oscilação do exposto, que salta como o abrupto rebentar, que veio de nenhum lugar e vai para nenhum lugar

Por isso, tudo precisa ser objetivado para o controle de um sujeito que se acha no direito de corrigir o real desde a vontade de querer acima mencionada. É aí que se encontra, ainda de acordo com Gilvan Fogel, “a rebeldia, a insurreição, que é *hybris* e que é a origem do ‘eu’ como sujeito”<sup>137</sup>.

A essência da técnica moderna, *Ge-stell*, foi traduzida por com-posição. Em alemão *Ge-stell* quer dizer também esqueleto, estante, armação. Queremos chamar a atenção aqui para a palavra “armação”. É muito comum entre nós, hoje, dizer que “alguém armou uma arapuca”, “caí numa armação”. Esse sentido de “armação” também está em jogo no próprio manifestar-se da técnica, onde o homem se vê envolvido a tal ponto que também tende a

<sup>136</sup> FOGEL, Gilvan. *Martin Heidegger et coetera e a questão da técnica moderna*, in *A solidão perfeita*, 1999, p. 156.

<sup>137</sup> FOGEL, Gilvan. *Ibidem*, 1999, p. 154.

tornar-se apenas material posto em disponibilidade para novas disposições. Digamos que ele cai numa arapuca sem se dar conta de que caiu. Este é o envolvimento sedutor da *Ge-stell*, *com-posição*, no interior do qual Ivan Ilitch viu-se também enredado quando afirmou ser tudo mentira.

Esse movimento de rebeldia e de insurreição no qual nós caímos como quem cai numa arapuca tem sua proveniência naquela vontade de querer que é a exacerbação da vontade de certeza disposta pela essência da verdade e que colocou o homem pela primeira vez num movimento de auto-asseguramento. Contrariamente a toda vontade de segurança e de certeza,

A lei inaparente da terra a resguarda na suficiência sóbria do nascer e perecer de todas as coisas, no círculo comedido do possível a que tudo segue e ninguém conhece. A bétula nunca ultrapassa o seu possível. As abelhas moram no seu possível. Só a vontade que, a toda parte, se instala na técnica, esgota a terra até a exaustão, o abuso e a mutação do artificial.<sup>138</sup>

Essa vontade que se instaura na técnica, portanto, cresce desde a fuga do fundo sem fundo da própria realidade em seu processo de realização. Em *O princípio de fundamento*, Heidegger vai meditar acerca dessa vontade que está em querer que tudo tenha um fundamento. Pensando em Leibniz e no longo período de gestação até o vir à luz do *principium rationis* como o *principium magnum, grande e nobilissimum*, Heidegger vai pôr em questão o fato de que tudo precise ter um fundamento. *Nihil est sine ratione*, nada é sem fundamento. Para isso, ele traz à discussão o título completo da epígrafe latina que Leibniz dá ao princípio. Ele o caracteriza como o *principium reddendae rationis sufficientis*<sup>139</sup>, ou seja, o princípio do fundamento suficiente a ser devolvido. Mas o que isso significa? Que todos os nossos juízos precisam ser fundamentados e devolvidos, de modo que possamos sempre contar com o que é fundado no processo de auto-asseguramento da realidade, onde os objetos sejam salvaguardados pelo sujeito que representa.

<sup>138</sup> HEIDEGGER, Martin. *A superação da metafísica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 85.

<sup>139</sup> HEIDEGGER, Martin. *O princípio do fundamento*, 1999, p. 169.

É preciso que saibamos que estamos novamente no âmbito de uma estrutura derivada da verdade, que é a estrutura judicativa, proposicional. É desde essa estrutura que Leibniz está refletindo acerca do princípio de fundamento. Vejamos o que ele diz num fragmento de uma carta enviada a Arnold e citada por Heidegger:

É sempre necessário que haja um fundamento da conexão dos termos de uma proposição, a qual se deverá encontrar nas suas noções. Este é mesmo o meu grande princípio, o qual creio que todos os filósofos deveriam admitir, e do qual um dos corolários é este vulgar axioma de que nada acontece sem um fundamento, que se pode sempre devolver porque é que uma coisa se passou antes deste modo ao invés de outro.<sup>140</sup>

Trata-se, como podemos ver, da tentativa de controle da realidade desde o fundamento a ser devolvido, pois é preciso que se saiba, trazendo sempre tal saber junto e diante de si, “porque é que uma coisa se passou antes desse modo ao invés de outro”.

Todo esse controle, na nossa época histórica em que vige a técnica como o que dispõe do disponível, se apóia na necessária calculabilidade dos objetos determinada pelo princípio de fundamento a ser devolvido. Nesse sentido é que a técnica encontra o caminho aberto para o pleno desdobramento de sua essência em direção à perfeição, isto é, à completude de sua fundamentação.

Nesse caminho de plenificação da técnica encontra-se a informação. Basta que liguemos a televisão, acessemos a internet, compremos uma revista ou um jornal e veremos que em tudo isso já está disponível o que é suficiente para salvuardarmos as nossas necessidades e satisfações.

A linguagem, como instrumento de informação, com isso, não só se encontra em sintonia com a técnica, como também se transforma no fundamento de toda a formação neste mundo cuja essência é a técnica mesma. Ela informa, transforma e conforma ao comunicar. Por isso, Heidegger afirma que a informação é o instituir “que coloca ao homem todos os

---

<sup>140</sup> HEIDEGGER, Martin. *O princípio do fundamento*, 1999, p. 169.

objetos e existências numa forma que é suficiente, para salvaguardar o domínio do homem sobre a totalidade da Terra e até sobre aquilo exterior a este planeta”<sup>141</sup>.

No entanto, no princípio de fundamento, *nihil est sine ratione*, nada é sem fundamento, é possível que se escute algo até então inaudível. É possível escutar o “é”, quase imperceptível, que rege o princípio. Ao invés de lermos “*nada é sem fundamento*”, devemos ouvir, de acordo com Heidegger, “*nada é sem fundamento*”.

Quando o princípio afirma que tudo tem um fundamento, ele está falando do ente. Só o ente pode ser fundado. Mas à medida que pensamos no “é”, o princípio faz ressoar o ser como o fundamento. O ser não pode ter um fundamento por trás de si. Ele e o fundamento são um só. Participam de um mesmo. O ser ele mesmo, em sendo o fundamento, é o sem fundo, o lugar desde onde o princípio, tomado como aquele que versa sobre o ente e não sobre o ser, se instaura. É por isso que a interpretação do princípio de fundamento suficiente a ser devolvido já é determinada desde o início pelo ente e fechada à compreensão do ser.

Entretanto, ali mesmo onde o princípio fala do ente, acabamos por ouvir o ser. O princípio fala do ser. Com isso, está em questão aqui, e de maneira decisiva, a diferença entre ser e ente. Vejamos o que Heidegger fala acerca disso:

O princípio do fundamento fala agora como um dito sobre o ser. O dito é uma resposta à pergunta: o que significa pois ser? Resposta: ser significa fundamento. Entretanto, o princípio do fundamento como um dito sobre o ser não pode mais querer dizer: ser tem um fundamento. Entendêssemos nós o dito sobre o ser nesse sentido, então o ser seria concebido como um ente. Apenas o ente tem, e decerto necessariamente, um fundamento. Ele é apenas como fundamentado. O ser contudo, porque é o próprio fundamento, permanece sem fundamento. Na medida em que o ser, o próprio fundamento, fundamenta, ele permite que o ente seja respectivamente um ente<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> HEIDEGGER, Martin. *O princípio do fundamento*, 1999, p. 177.

<sup>142</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 1999, p. 179.

Levando em consideração tudo isso que foi dito e retomando a idéia de que a técnica almeja a perfeição - o fechar-se totalmente em sua circularidade -, podemos dizer que é nesse almejar, na sua vontade de querer, que ela, enquanto *Ge-stell*, *com-posição*, é, conforme nos diz Heidegger, o supremo perigo. Mas de que se trata esse perigo supremo?

Não se trata de se fazer alguma denúncia contra a técnica e a possibilidade de destruição do planeta e nem tampouco em conduzir-nos, com essa advertência, a uma nostalgia, tal como poderia se pensar ao nos depararmos com textos como *Por que ficamos na Província?*, *O caminho do campo*, ou ainda *Do mistério da torre dos sinos*. Heidegger não é provinciano e nem cosmopolita. Longe disso e de qualquer ideologia. O que está em jogo aqui é algo mais radical. Interessa a ele pensar no destino do desvelamento e, em seu interior, ouvir um apelo para assumirmos a nossa essência na abertura mesma da essência da técnica. É exatamente isso que atravessa o seu pensamento quando pronuncia as seguintes palavras:

Quando pensamos, porém, a essência da técnica, fazemos a experiência da composição, como destino de um desencobrimento. Assim já nos mantemos no espaço livre do destino. Este não nos tranca numa coação obtusa, que nos forçaria uma entrega cega à técnica ou, o que dá no mesmo, a arremeter desesperadamente contra a técnica e condená-la, como obra do diabo. Ao contrário, abrindo-nos para a *essência* da técnica, encontramos, de repente, tomados por um apelo de libertação<sup>143</sup>.

Dois pontos são, nesse momento, importantes de serem meditados nessa citação. Um é aquele que pergunta pela nossa atitude diante de tudo aquilo que a técnica nos oferece e que ora tomamos como o que nos traz felicidade, ora como aquilo que é obra do diabo, pois pode trazer consigo a destruição da humanidade. Outro é aquele que diz respeito ao fato de sermos tomados por um apelo de libertação. Como compreender o primeiro ponto? Com relação ao segundo, perguntamos novamente: Que apelo é esse? Como nos encontramos diante dele? E, por fim: Estariam os dois pontos entrelaçados? De que modo?

---

<sup>143</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 28.

Para respondermos essas questões, faremos uso de um pequeno texto que Heidegger escreveu chamado *Serenidade (Gelassenheit)*. Nele o que o autor pretende é homenagear o compositor Conradin Kreutzer. A homenagem é uma comemoração (*Gedenkfeier*). Ela é um convite para que pensemos (*denken*). Esse pensamento, que é a reunião do que está na memória como o sentido mais próprio de nosso modo de ser, encontra obstáculos na época vazia de pensamentos em que vivemos, onde “O Homem atual está em fuga do pensamento”<sup>144</sup>. No entanto, esse mesmo Homem costuma negar tal situação, pois se vê num momento em que nunca, segundo ele, pensou-se tanto. Pensa-se na elaboração de planejamentos meticulosos objetivando o desenvolvimento empresarial. Pensa-se na eficiência de técnicos que devem ser preparados junto com outros especialistas com o objetivo de pensar em cálculos sobre o rendimento no trabalho e o resultado do que é produzido de modo a propiciar novos investimentos e crescimento econômico. Pensa-se em controlar a poluição. Pensa-se em acabar com a miséria, com o analfabetismo e com a marginalidade etc. Todos esses que assim pensam, procuram a felicidade a partir de um controle de toda a realidade, dispendo de tudo aquilo que está disponível, desde a natureza, com as suas matérias-primas, até o homem, como material humano.

Todo esse pensamento ainda não é aquele que Heidegger nomeia como o que medita (*ein besinnliches Denken*), pois ele não vai ao encontro do sentido de tudo isso que se oferece para o cálculo.

O pensamento que calcula, inclusive, ataca o pensamento que medita acreditando que ele é inútil por não contribuir para as atividades práticas cotidianas e que, além disso, é muito abstrato e difícil para a maioria das pessoas. De fato isso é certo, porém, tal como o pensamento que calcula, o pensamento que medita precisa também ser cultivado de modo que lentamente e com muito esforço surja no tempo certo e amadureça para se entregar à sua

---

<sup>144</sup> HEIDEGGER, Martin. *Serenidade*, 2000, p. 12.

tarefa mais apropriada. Que tarefa é essa? Aquela que sente a necessidade de pensar acerca do enraizamento do homem na Terra, na esfera de seu crescimento desde as raízes mais fundas, onde o espaço livre para tal desdobramento esteja aberto para o seu florescimento.

Quando Heidegger traça essa diferença entre o pensamento que medita e o pensamento que calcula, ele se encontra na abertura em que a técnica se revela como o que há de mais perigoso, pois ela com seus cálculos dispõe do homem de tal modo que ele fica cada vez mais impossibilitado de voltar-se para aquilo que é o mais originário. O homem, com isso, tende a se iludir diante das conquistas da técnica e do sempre mais novo que ela produz. Essa sedução desarraiga o homem de seu solo natal e aquilo que antes dava sentido e unidade ao seu ser, agora, com o destino do desvelamento, dispõe dele no sentido da disposição exploradora. O homem passa a ser requisitado para a exploração de toda energia que possa ser encontrada na natureza. Esta, por sua vez, passa a ser tomada como um reservatório de energia que deve ser assegurada e disposta para ser utilizada e, ao mesmo tempo, assegurar novas disposições. O real vai se tornando um imenso dispositivo que dispõe de cada vez mais novas disponibilidades das quais o homem faz parte como aquele ente que se encontra fechado para o sentido da técnica que tudo desertifica com seus cálculos e sua rede de disponibilidades. Estas, por sua vez, são controladas tecnologicamente e correspondem amplamente àquilo que é destinado pela técnica, onde o homem ignora o que nesse destinar-se se encobre como o que precisa ser pensado. Tal processo é tão avassalador, que Heidegger chega a nos descrever o modo como ele se configura entre os alemães:

Muitos alemães perderam a sua terra natal, tiveram de abandonar as suas aldeias e cidades, foram expulsos do solo natal. Inúmeros outros, aos quais foi poupada a sua terra natal e que, mesmo assim, a deixaram, são apanhados no turbilhão das grandes cidades, têm de se estabelecer no deserto das zonas industriais. Tornam-se estranhos à velha terra natal. E os que nela ficaram? Muitas vezes estão ainda mais desenraizados do que aqueles que foram expulsos. A cada hora e a cada dia estão presos à radio e à televisão. O cinema transporta-os semanalmente para os domínios invulgares, freqüentemente apenas vulgares, da representação que simula um mundo que não o é. Por toda a parte têm acesso ao *Illustrierte Zeitung*. Tudo aquilo com que, de hora em hora, os meios de informação atuais excitam, surpreendem, estimulam a imaginação do Homem – tudo isto está hoje mais próximo do Homem do que o

próprio campo à volta da quinta, do que o céu sobre a terra, do que o passar das horas do dia e da noite, do que os usos e costumes da aldeia, do que a herança do mundo da terra natal<sup>145</sup>.

É diante de tal experiência que nos dispomos ao perigo de apenas ouvir aquilo que o destino nos envia como o que nos requisita no modo da exploração, o que faz com que passemos a medir toda a realidade a partir desse envio. Desta maneira, fechamo-nos àquilo que é o mais originário e que, oculto, envia, desde o seu retraimento, o sentido da técnica.

A descrição que Heidegger faz da perda gradativa da terra natal pelos alemães, nos põe na esfera do crescimento da desertificação onde, cada vez mais, o homem se distancia daquilo que ele é, a saber, como aquele ex-sistente que, na abertura de seu ex, no aí de seu ser-aí, se expõe à manifestação do destino do desvelamento.

Não é à toa que Heidegger fala da radio, da televisão, dos jornais e do cinema, como exemplares para o cumprimento das exigências da técnica, no sentido da formação anteriormente mencionada. Todos estes meios de comunicação parecem já ser determinados pela linguagem como informação. A linguagem aí não diz mais propriamente respeito ao humano em sua essência, mas ela já se apresenta como o que dispõe para novas disposições. Quando o filósofo afirma que, excitado pelas informações, pela representação e simulação de um mundo que em sua essência não se reduz a isso, o homem dá as costas àquilo que lhe é mais próximo, - à pertença encarecida ao mundo pátrio -, ele nos reenvia ao processo de esquecimento do ser que se alarga cada vez mais com o espraiar-se avassalador da técnica.

O que, então, fazer diante dessa situação, desse acontecimento no interior do qual somos requisitados sempre e cada vez mais pela quantidade imensa de informações e pelos objetos técnicos que nos desafiam a um aperfeiçoamento técnico crescente, de modo que nos apegamos a eles e nos tornamos completamente dependentes deles na realização das tarefas mais elementares do nosso dia-a-dia?

---

<sup>145</sup> HEIDEGGER, Martin. *Serenidade*, 2000, p. 16.

Heidegger não pretende abandoná-los, fugir desses objetos como quem foge do demoníaco. Por outro lado, também não se entrega a eles e se torna seu escravo, submisso sempre às novidades. A sua atitude é a de deixá-los naquilo que eles mesmos são. Ele diz um ‘sim’ aos objetos técnicos, faz uso deles quando necessário, pois não se pode mais viver sem eles. Porém, em dizendo ‘sim’, ele, em seguida, também diz um ‘não’. Ele não deixa que a novidade desses objetos tome conta da totalidade de sua existência. Ele mantém esses objetos afastados de si, numa distância necessária, impossível de ser medida matematicamente, tomando cuidado com a sua impactante aparição, sempre à ausculta do que neles pede para ser pensado. A essa atitude que deixa-ser os objetos naquilo que eles mesmos são, no modo como eles nos são destinados pela técnica moderna, Heidegger nomeia de serenidade para com as coisas (die *Gelassenheit zu den dingen*).

O que se revela com essa atitude? O fato de que as coisas já não se nos apresentam mais apenas sob o ponto de vista da técnica moderna. Bem diferente, o que se abre com tal comportamento é a necessidade de se estabelecer outra forma de relacionamento com as coisas, desde um sentido que, aí mesmo, através da atitude serena, reunida em seu deixar-ser, se dá para o homem.

Entretanto, esse sentido, em meio à exploração provocadora da técnica que busca a perfeição, constantemente é fechado ao homem, num mostrar-se e retrain-se que configuram isso que Heidegger nomeia como sendo o mistério. Esse lusco-fusco remete ao homem um apelo para que ele se mantenha na vigília com relação ao dar-se mais originário da realidade, onde a própria essência da técnica pode manifestar-se naquilo que ela é desde um pensar meditativo.

É diante disso que Heidegger pode dizer que

A serenidade em relação às coisas e a abertura ao mistério são inseparáveis. Concedem-nos a possibilidade de estarmos no mundo de um modo completamente diferente. Prometem-nos um novo solo sobre o qual nos possamos manter e subsistir, e sem perigo, no seio do mundo técnico <sup>146</sup>.

O que ele quer nos dizer com isso? Que somente atendendo ao apelo que se mostra na atitude serena com relação às coisas ao lado do mistério que com essa atitude é aberto, é que se abre também a possibilidade de um novo enraizamento que se produzirá no interior da terra desertificada.

Talvez isso responda as perguntas anteriormente colocadas acerca da atitude frente aos objetos da técnica e a sua relação com o que Heidegger determina como sendo o apelo que precisamos escutar no meio do turbilhão da técnica.

No entanto, fica ainda a ser meditado de maneira suficiente o que é o perigo que se impõe diante do apelo de libertação que pode advir ao homem a partir de uma atenção ao que se mostra desde o aparecer da essência da técnica em seu retraimento.

Para que possamos encaminhar tal meditação, faz-se necessário ouvir o que Heidegger novamente nos diz:

*Entretanto, hoje em dia, na verdade, o homem já não se encontra em parte alguma, consigo mesmo, isto é, com a sua essência. O homem está tão decididamente empenhado na busca do que a com-posição pro-voca e ex-plora, que já não a toma como um apelo, e nem se sente atingido pela ex-ploração* <sup>147</sup>.

Por que o homem não se encontra mais consigo mesmo? Seria porque, ao empenhar-se por aquilo que a técnica dispõe, ele dá as costas para o essencial? Mas o que é esse “dar as costas”? Seria algo pertinente à vontade do sujeito? Ou antes, o que se quer aqui mostrar não é exatamente aquilo que ficou evidenciado com o fato de a ex-sistência ser in-sistente? Ou

<sup>146</sup> HEIDEGGER, Martin. *Serenidade*, 2000, p. 25.

<sup>147</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 30.

ainda pelo fato de que ao in-sistir ex-taticamente a ex-sistência já não se encontra na errância?

A questão decisiva, aquela que revela o sentido que Heidegger quer encaminhar com a palavra “perigo”, que não é uma simples palavra, mas a que nomeia o estado de coisas em que nos encontramos, é a que versa sobre a verdade. O perigo maior da técnica não se encontra no fato de ela poder fechar-se em sua circularidade perfeita e nem de o homem perder a sua liberdade, mas sim no fato de que a técnica traz consigo a vontade que procura impedir todo e qualquer desvelamento. Isto ocorre porque todo desvelamento já é marcado pelo direcionamento e asseguramento da disponibilidade desde a essência da técnica como composição. A disponibilidade e a liberação do homem como aquele que dela se assegura vedam o espaço no interior do qual ele poderia ir ao encontro de seu desvelar-se. O desvelamento a partir do qual a disponibilidade emerge em seu ser fica vedado ao homem de tal modo que ele não suspeita que todo o seu modo de ser se dá para o pleno funcionamento da técnica trazendo a ilusão de que ele é senhor de tudo aquilo que ela exige dele. De acordo com isso, escreve Heidegger:

Assim, pois, a com-posição provocadora da ex-ploração não encobre apenas um modo anterior de desencobrimento, a pro-dução, mas também o próprio desencobrimento como tal, e, com ele, o espaço, onde acontece, em sua propriedade o desencobrimento, isto é, a verdade<sup>148</sup>.

O homem, portanto, já se encontra de tal modo imerso na disponibilidade, que isso que Heidegger denomina como o apelo que precisa ser ouvido a partir da manifestação da disposição exploradora, se afasta cada vez mais dele, tornando-o escravo do destino. E é aí, exatamente aí, que podemos falar no fato de o homem não se encontrar em nenhuma parte

---

<sup>148</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 30.

consigo mesmo, pois em toda parte encontra-se extraviado, errando no seio da disposição exploradora, tomando tudo como disponibilidade.

Nesse afastamento, todo desencobrimento mais originário no sentido do propor e expor da *poiesis* fica vetado assim como a experiência de uma verdade mais inaugural.

É aí que o perigo se instaura, como a ameaça maior à essência do homem na qual pode ficar impedida qualquer manifestação mais originária desde a essência da verdade - a liberdade -, compreendida como o espaço aberto em que velamento e desvelamento são a ele endereçados.

Entretanto, por mais paradoxal que seja, lá onde mora o maior perigo, onde a destinação se oferece na sua completude, a saber, na completude da técnica, onde os riscos são maiores e tudo está praticamente para ser perdido, lá cresce o que salva.

Ouçamos, em silêncio, o ecoar das palavras de Hölderlin pronunciadas por Heidegger:

Ora, onde mora o perigo  
é lá que também cresce  
o que salva <sup>149</sup>.

Que palavras enigmáticas são essas? Que a sua estranheza possa atravessar os nossos ouvidos convidando-nos a pensar.

Deixando-nos conduzir pela poesia de Hölderlin, duas palavras repercutem em nossa escuta: “perigo” e “salva”. O que é a salvação só se mostra no extremo perigo. Lá onde toda a possibilidade de ser e de não ser se põe de maneira evidente, o perigo se aclara como perigo e isso que salva é o que nos puxa para o seu centro. Mas, o que é o que salva?

Geralmente, sem fazermos a experiência na qual nosso ser mesmo fica em suspenso a partir de uma disposição de humor fundamental como, por exemplo, a da angústia, isso que é chamado de salvação aparece como um apartar-se, como um afastar-se de todo perigo em

---

<sup>149</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 31.

direção a uma região de tranquilidade em que reina a paz. Será que Hölderlin e mesmo Heidegger estão pensando deste modo? Ou o que é aqui pensado é bem diferente do que normalmente se pensa quando, para preservar a nossa existência, nos agarramos a tudo e agimos desesperadamente por segurança?

É preciso que o ser-aí (*Dasein*) seja lançado no perigo, que ele queira o perigo, de modo que aí todo o seu ser, desde a abertura de seu aí (*Da-*), possa se dar num balanço, onde sua finitude se faça presente e ele seja novamente trazido a si na possibilidade da morte.

Somente aí pode medrar o que salva na medida em que a ex-sistência volta-se para aquilo que no perigo ressoa como um apelo que a impele para a retomada de si no retrair-se do mistério.

Deste modo, o olhar que vê a força salvadora não é aquele que, através de um pensamento reto, dirigido ao que já se manifestou como o ser e é tomado como um ente, pode conduzir o seu destino a partir de uma formação (*paidéia*). Isso porque o sentido do que é a essência, compreendida em sua forma verbal, é pensado de maneira diferente daquele que a tradição pensou e que determinou toda a metafísica até então.

Talvez seja esse o salto dado por Heidegger quando, ao procurar pensar a essência da verdade, vai ao encontro da verdade da essência. É esta que se põe em questão e pede para ser meditada. Neste sentido, os passos que demos até aqui nos revelaram que tal salto se torna bastante claro ao sermos conduzidos a pensar a técnica em sua essência e não como uma concepção antropológica. E qual o porquê? Porque, a partir de tal posição, somos levados a pensar a técnica como um destino do desvelamento e a História como os desdobramentos daquilo que é enviado pelo Ser como destinação e que compõem o que chamamos de época, a nossa época histórica.

Mas, o que propriamente a tradição quer nos dizer com essência? Ouçamos mais uma vez o que Heidegger tem a nos dizer:

Até agora pensamos a palavra ‘essência’ no sentido comum. Na linguagem da escola, ‘essência’ diz aquilo que alguma coisa é, em latim, *quid*. A *quidditas*, a quiddidade, responde à pergunta pela essência de alguma coisa. O que, por exemplo, convém e pertence a todas as espécies de árvores; carvalho, faia, bétula, pinheiro, é uma mesma arboridade, o mesmo ser-árvore. As árvores reais e possíveis caem todas sob essa arboridade, como seu gênero comum, o ‘universal’, no sentido do genérico<sup>150</sup>.

Ao pensar a técnica, a sua essência como *com-posição*, Heidegger estaria, tal como a tradição nos transmite, pensando em um gênero comum a tudo aquilo que é chamado de técnico? De maneira alguma. Os aparelhos técnicos não são uma forma da *com-posição*. Eles, assim como tudo o que é disponível, incluindo aí os dispositivos que permitem pôr as coisas em disponibilidade, pertencem à *com-posição*. A *com-posição* é o próprio desdobrar-se destinal de nossa época. Todas as coisas são o que são porque ela permite que elas sejam assim desse modo desde a sua essência compreendida verbalmente e não substantivamente. Ela é um modo do desvelamento que aparece como o que é destinado na forma da exploração provocadora da natureza.

Mas, perguntando de uma outra maneira, o que é esse destinar-se enquanto essência, isto é, enquanto essencialização?

De acordo com Heidegger, o destino do desvelamento se abre tanto na forma do desencobrimento explorador da técnica, como também no modo do desencobrimento da produção, o qual nomeamos mais acima como *poíesis*. Embora ambos sejam modos do desencobrimento, eles são profundamente distintos. E isso não só porque o desvelamento no modo da disposição exploradora tenha a sua origem no desvelamento da produção, mas também porque, enquanto aquilo que se desdobra no modo da *poíesis* nos lança sempre e cada vez mais no âmbito da verdade compreendida como desencobrimento, *alétheia*, o que se desdobra no modo da exploração possui como característica peculiar o vedar o espaço em que todo desvelamento pode se dar.

---

<sup>150</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 32.

Ao pensar a essência desta maneira, a saber, como desdobramento, verbo e destino, Heidegger toma uma posição com relação à filosofia tradicional, mais precisamente com a filosofia de Sócrates, Platão e Aristóteles. No que diz respeito a Platão, tal posição, de certa forma, já foi antecipada quando levantamos a problematização da doutrina platônica da verdade realizada na primeira parte do primeiro capítulo de nosso trabalho. Lá falávamos que, por conta da exposição do *Mito da caverna* ser determinada pela *paidéia* e, de certa forma, a partir daí, todo desvelamento (*alétheia*) se apoiar no manifestado da *idéa toû agathou*, se configuraria uma tendência à fixação do manifestado em detrimento do manifestar-se, de modo que o ser ele mesmo tenderia a ser tomado como um ente, desde o mistério de seu retraimento. Tal interpretação permitiu que Heidegger pudesse dizer que

Sócrates e Platão pensaram a essência de uma coisa, como a vigência, no sentido de duração. Mas eles pensaram o duradouro, como o que sempre é e perdura (*aeî ov*). O que sempre perdura, eles o encontraram no que permanece em tudo que ocorre e se dá. Esta permanência, eles a encontraram na estrutura (*eîdos, idéa*) do perfil, por exemplo, da idéia de casa.

Na idéia mostra-se o que é tudo que se constitui, como casa. Já as casas reais e possíveis são variações mutantes e passageiras da 'idéia' e, nesta condição, não perduram e nem pertencem ao duradouro <sup>151</sup>.

Esta passagem é surpreendente porque traz consigo a maneira com que a tradição metafísica compreende a essência disso que é o real. Aqui, entretanto, o que nos convida à meditação é o que Heidegger nomeia como “vigência” e o que ele entende por “duração”.

Vigência e presença são palavras que normalmente traduzem do alemão a palavra *Anwesen* e do grego a palavra *ousia*.

Caso queiramos nos defrontar mais uma vez com o estudo que Heidegger fez do Mito da caverna, veremos que o que é a *ousía* passou a ser tomado pela tradição como presença constante, como aquilo que sempre dura no modo do que já foi manifestado, de onde aparece

---

<sup>151</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 33.

a idéia das idéias, a *idéa tou agathou*, a partir da qual o mundo das sombras no interior da caverna pode ser o que é.

No entanto, Heidegger pensa a vigência e a duração num outro sentido.

A palavra que nomeia essência em alemão é *Wesen*. Heidegger não a usa para indicar o que uma coisa é no modo de sua *essentia*, de um gênero, a partir do qual todas as coisas podem ser o que são. *Wesen* indica, bem antes, um desdobrar-se das coisas que constitui em si mesmo o modo como elas são, a sua vigência, isto é, o modo como elas perduram nesse desdobrar-se. É isso o que faz com que Heidegger veja uma aproximação do sentido verbal de *Wesen* com o verbo *währen*, durar.

Com isso, temos que a duração do vigente se dá enquanto perdura o seu manifestar-se como aquilo que é concedido desde um envio. Não é duradouro apenas o que dura e permanece constantemente. É sobre isso que Heidegger pensa quando afirma que “somente dura o que foi concedido. Dura o que se concede e doa com força inaugural, a partir das origens”<sup>152</sup>.

Deixando-nos caminhar ainda mais para dentro daquilo que é exposto com o estudo de Heidegger, perguntamos então: O que é “conceder”? Seria a técnica uma concessão? Como, afinal de contas, acreditar nisso se a própria técnica, conforme vimos, retira do homem a possibilidade de vir a pensar em um desencobrimento mais originário?

Caso o poema de Hölderlin seja pensado desde a sua origem, a saber, desde a manifestação da verdade, o que se mostra é o fato de que onde o perigo mora, lá também cresce o que salva. No maior perigo, isso que é o conceder se mostra desde as suas entranhas. O Ser não envia apenas a técnica, mas aquilo que com ela cresce destinando ao homem o seu apelo. A partir do apelo, seguindo-o numa escuta atenta, o homem pode, gradativamente, com o seu trabalho meditativo, esperar o inesperado abrindo-se para o que salva. No entanto, isto

---

<sup>152</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaios e conferências*, 2002, p. 34.

que é o que salva é o que faz com que o homem penetre na esfera maior da dignidade de sua essência, a saber, em “Uma dignidade, que está em proteger e guardar, nesta terra, o desencobrimento e, com ele, já cada vez, antes, o encobrimento”<sup>153</sup>.

O que Heidegger pensa, a partir de então, é em “um desencobrimento concedido de modo mais originário”, que fosse “capaz de fazer aparecer, pela primeira vez, a força salvadora no meio do perigo que, na idade da técnica, mais encobre do que mostra”<sup>154</sup>.

De onde esse desencobrimento poderia vir a não ser do poético no interior do qual o homem já sempre habita? Pois não teria sido a partir dele mesmo (do poético) que a *téchne*, no modo como o grego a compreendia, trazia sempre de novo o desvelamento (*alétheia*) em seu desvelar-se? Não seria daí justamente que adveio todo esplendor das artes na Grécia, onde a “*téchne* designava também a *poíesis* das belas-artes”?

Em sintonia com o que dissemos acima é que precisamos pensar ainda nestas palavras de Heidegger:

No começo do destino ocidental da Grécia, as artes ascenderam às alturas mais elevadas do desencobrimento concedido. Elas faziam resplandecer a presença dos deuses e o encontro entre o destino de deuses e homens. A arte chamava-se apenas *téchne*. Era um desencobrir-se único numa multiplicidade de desdobramentos. A arte era piedade, *prómos*, isto é, integrada na regência e preservação da verdade<sup>155</sup>.

Ora, em que distância nos encontramos daquilo que outrora era o desencobrimento produtivo e que trazia consigo, numa multiplicidade de desdobramentos, a preservação da verdade, de sua clareira?

---

<sup>153</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaaios e conferências*, 2002, p. 34.

<sup>154</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 36.

<sup>155</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 36.

Será que hoje, quando vemos que a arte se apresenta como aquilo que traz prazer estético e é vista como pertencente a um setor da atividade cultural, ela mesma já não se encontra na esfera do disponível e da disponibilidade da técnica?

Em que medida, ao pensarmos na arte grega, concebida como aquela cujo desencobrimento “levava a verdade a fulgurar em seu próprio brilho”<sup>156</sup>, somos remetidos à esfera do desencobrimento e, com isso, à compreensão do que é tomado como o artístico na nossa época? Resposta: Na medida em que vamos, com tal pensamento, ao encontro da *téchne* como o que aparece no modo do desencobrimento produtor e pertencente à *poíesis*.

Talvez aí mesmo seja o lugar em que à arte enquanto *téchne* caiba um papel decisivo que só lhe é revelado no seio do perigo extremo, que é aquele no interior do qual é mantida a abertura da verdade e a possibilidade de questionamento da técnica em sua essência desde a possibilidade de ser e de não ser de tudo o que é.

Heidegger tem ciência disso, e não é à toa que afirma que

Não sendo nada de técnico a essência da técnica, a consideração essencial do sentido da técnica e a discussão decisiva com ela têm de dar-se num espaço que, de um lado, seja consangüíneo da essência da técnica e, de outro, lhe seja fundamentalmente estranho.

A arte nos proporciona um espaço assim. Mas somente se a consideração do sentido da arte não se fechar à constelação da verdade<sup>157</sup>.

Como nos encaminharmos para o espaço em que a arte possa se manifestar como decisiva para a compreensão da técnica, por ser-lhe ao mesmo tempo consangüínea e estranha?

---

<sup>156</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 36.

<sup>157</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 37.

Será que precisaremos levar em consideração isso que é a poesia em sua essência de modo que ela possa nos revelar o habitar poético do homem, conforme nos indica o poema de Hölderlin citado anteriormente?

Talvez seja mesmo somente a partir de uma meditação mais apurada acerca da essência da poesia e do encaminhamento de uma discussão que vá ao encontro da habitação poética do homem que estaremos preparados para pensar sobre a essência da arte em seu processo de realização. É o que intentaremos fazer no próximo capítulo.

## 4 A CAMINHO DA ESSÊNCIA DO HABITAR POÉTICO DO HOMEM

### 4.1 Meditação em torno da essência da poesia

Procurar-se-á meditar acerca da essência da poesia. Entretanto, para que isso aconteça, duas perguntas iniciais precisam ser levadas em consideração: 1) Qual a importância de tal meditação? 2) O que se quer dizer aqui com “essência” da poesia?

Estas duas perguntas estão, desde o seu fundo, entrelaçadas. Porém, o encaminhamento da primeira pergunta só será possível caso tomemos a sério a segunda.

#### 4.1.1 O que se quer dizer aqui com “essência” da poesia?

Por essência geralmente entendemos o que uma coisa é. O seu próprio ser. No entanto, caso observemos como Heidegger inicia o seu trabalho em *A origem da obra de arte*, perceberemos que nele ele jamais parte do pressuposto que compreende a arte desde uma essência fixa, tomada como um modelo a partir do qual as outras artes se realizariam. É o que o filósofo mesmo quer nos dizer quando pergunta nesse mesmo texto: “Mas, o que seria, então, a essência da arte? Uma idéia coletiva na qual reuniríamos aquelas coisas que da arte somente são reais: as obras e os artistas?”<sup>158</sup>. Tal interrogação conduz-nos a um balanço. Desconfiamos, com ela, que a essência da arte não pode ser extraída de uma idéia coletiva.

Da mesma maneira, em *Hölderlin e a essência da poesia*, vemos Heidegger indagar-se se poderia compreender a essência da poesia, o seu ser, a partir de uma idéia geral extraída das diversas poesias e de seus respectivos poetas. Existiria uma essência da poesia que

---

<sup>158</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 11.

pairasse, por assim dizer, no ar e que determinasse os diferentes modos de composição poética?

Nesse mesmo texto, Heidegger nos orienta na direção da compreensão dessa pergunta quando procura justificar os motivos que o levaram a escolher a poesia de Hölderlin ao invés da de um Goethe ou da de um Dante, por exemplo <sup>159</sup>.

Aí não se trata de ir ao encontro de uma essência fixa, pré-determinada. A escolha por Hölderlin se dá na medida em que este poeta vislumbra um caminho para a meditação em torno da poesia e da abertura remetida por ela ao humano. Neste sentido, o estabelecimento de uma estrutura normativa da arte, que configurasse uma determinação geral de modo a poder diferenciar o que é o poético do que não o é, está completamente afastado, pois o geral, neste caso, não é o essencial, antes seria apenas uma média daquilo que se buscaria na maior parte das obras.

O problema é que esta estrutura normativa assim criada, embora importante para a configuração de uma Estética, impõe desde o início um afastamento do caminho que é necessário a ser percorrido de modo a se poder ir ao encontro do próprio obrar. Com isso, quer-se dizer que a essência da obra dá-se no que se abre em todo processo de sua realização. Sem essa experiência, a obra não se revela como obra. É o que Heidegger nos mostra quando afirma ser Hölderlin o poeta dos poetas. O que está em jogo é toda uma caminhada que deve ser por nós percorrida de modo a se atingir o poético da poesia. Justamente por Hölderlin, em sua poética, mostrar-se todo naquilo que ele mesmo é, a saber, como poeta, é que ele, segundo Heidegger, nos constrange à decisão <sup>160</sup>.

O que, portanto, está em questão quando procuramos falar da essência da poesia? O seu próprio devir, o seu desdobrar-se em suas próprias realizações.

---

<sup>159</sup> HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin et l'essence de la poesia*, in *Approche de Hölderlin*, 1988, p. 42.

<sup>160</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 1988, p. 43.

A decisão, com isso, é uma cisão, uma ruptura com relação à petrificação daquilo que nos foi transmitido pela tradição. Se seguirmos o caminho ditado pela Estética, ficaremos no âmbito de um empedernimento, acreditando que tudo conhecemos acerca da arte, embora dela mesma não façamos parte.

Se compreendermos que realizar aqui diz a mesma coisa que participar, será que corresponderemos àquilo que nos foi legado pela tradição enquanto seguirmos as orientações estabelecidas previamente pela Estética? Mas como falar em corresponder se logo acima falamos em ruptura? O que rompe, rompe em favor de e contra alguma coisa. Quando falamos em ruptura, pensamos em uma retomada daquilo que nos foi legado pela tradição desde a sua instauração de modo a ir de encontro a todo empedernimento. Isso significa: buscar o vigor daquilo que nela ainda vige e vigora em nossa época histórica. Com essa ruptura, pensamos ainda em uma arqueologia, no encontro de um sentido daquilo que principia em todos os seus desdobramentos históricos. Buscar o sentido originário não é perder-se e prender-se ao passado, mas é trazer em conjunto o todo da História em seu processo de historialização. Não se trata, desse modo, de compreender a tradição como algo dado, pronto e acabado, mas como aquilo que está sempre enviando e reenviando o homem ao seu destino histórico.

Mas o que isso tem a ver com a poesia, e mais precisamente com a poética de Hölderlin? É que na sua poética o destino histórico do homem está em jogo. Há, nessa afirmação, uma estreita relação entre um ir ao encontro da essência da poesia e um reconhecimento da essência do humano que se produz da abertura do ser-aí (*Da-sein*). Isso é o que podemos ver a partir dos versos de Hölderlin citados por Heidegger no mesmo texto acima referido: “Mas o que permanece, os poetas o fundam”<sup>161</sup>.

O que quer dizer aqui “fundar”? Fundar tem o sentido de fazer aparecer em uma permanência desde o aberto. Ser fundado, como nos ensina o filósofo, não é o que sempre está

---

<sup>161</sup> HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin et l'essence de la poesia*, in *Approche de Hölderlin*, 1988, p. 51.

aí subsistindo. O que está em questão é a abertura para o sentido. É somente a partir daí, dessa compreensão, que podemos pensar na arte como o pôr-se-em-obra-da-verdade. A verdade é pensada aqui como *alétheia*, des-velamento. Ouçamos estas palavras de Heidegger: “É necessário que venha a descoberto o que suporta e rege o ente em seu conjunto. É necessário que o ser seja colocado a descoberto, para que o ente apareça”<sup>162</sup>.

Mas, o que é o que permanece? O que permanece é o que dura, o que perdura, o que se dá no seu tempo certo de aparição, porém é ainda também o que se recolhe e se retira em todo dar-se. É por isso que o pensador afirma que “o que permanece é o fugidio”<sup>163</sup>.

Ir ao encontro do fugidio, isto é, daquilo que se recolhe em todo dar-se, é transpor-se para a dimensão da verdade, ou seja, para a dimensão da abertura do próprio ser-aí (*Da-sein*) que se abre para aquilo que na obra é o essencial e que escapa a todo poder do homem. Tal transposição não depende de sua vontade. Ao contrário, pode até ser que quanto mais forte e mais desejosa ela se encontrar, mais distante do homem o sentido da obra.

Esse caráter fugidio, que é o que permanece, bem diferente de algo que subsiste, é o próprio resguardar-se do sentido em seu mistério. Entrar na dinâmica de seu jogo reside toda a dificuldade. É preciso, sobretudo, uma boa disposição para que o jogo possa ser jogado e nele mantido presente o que impõe ao homem um estar diante de si, de sua própria abertura.

É no interior desse mesmo jogo que Hölderlin profere as seguintes palavras:

Rico em méritos, é poeticamente, no entanto  
Que o homem habita sobre esta terra<sup>164</sup>.

Este “no entanto” é, de certa forma, uma advertência. Ele nos adverte para o fato de que, embora o homem, em tudo aquilo que faz ou deixe de fazer, em todos os esforços que

<sup>162</sup> HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin et l'essence de la poesia*, in *Approche de Hölderlin*, 1988, p. 52.

<sup>163</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 1988, p. 52.

<sup>164</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 1988, p. 53.

promova para obter os resultados mais elevados, atingindo fins pré-estabelecidos, seja merecedor de todos os encômios, isto ainda nada diz acerca de sua essência como aquele que habita sobre esta Terra. Heidegger chega mesmo a dizer que “tudo isto não atinge o fundo da presença do homem. Este é, em seu fundo, poiético”<sup>165</sup>.

O que nos é dito agora? Que, embora o homem seja merecedor de encômios, a sua essência é um dom, uma dádiva e, portanto, assumir aquilo que lhe foi presenteado, ser na compreensão de seu próprio modo de ser, é ir ao encontro de seu fundo, de sua abertura, onde se inscreve toda possibilidade criadora desde uma unidade de sentido que se manifesta com o seu poder de aglutinação de tudo aquilo que aparece na multiplicidade. Toda multiplicidade já se manifesta na unidade de sentido (*lógos*). Estar diante do Um-Múltiplo é abrir-se para o recolhimento que sabe por si próprio colher e na colheita escolher o que é essencial para a criação daquilo que antes aí não havia. O caráter de obra da obra se instaura, portanto, nessa sua manifestação, que se dá no interior de sua própria realização, como o fino fio tão necessário ao homem, porque o liga fundamentalmente à existência.

Existência aqui não é o que se opõe metafisicamente à essência, mas é o fato do homem já estar lançado na abertura de seu modo de ser. A condição humana não é a de ser, mas a de um ter de ser. Isto já nos é revelado pelo próprio mito, quando Sísifo, aquele que tem o gosto mais apurado – e aí se encontra toda a sua sabedoria –, precisa carregar consigo o fardo da existência até o topo da montanha e sempre de novo repetir a sua tarefa. Isso é o que é o grandioso no homem: sua ação, o ter que fazer. O homem não possui um ser previamente dado, tal como um cachorro, uma árvore, uma cadeira etc. Ele está sempre em vias de realização, não só da obra, no sentido do que é necessário e que precisa ser feito, mas de si mesmo, como o que vai sendo construído e se revelando a partir de suas ações.

---

<sup>165</sup> HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin et l'essence de la poesia*, in *Approche de Hölderlin*, 1988, p. 54.

Assim como é muito comum hoje ouvir nas crônicas desportivas que só saberemos realmente quem é um craque no futebol no final de sua carreira como jogador, outrora era também muito comum, principalmente entre os gregos, saber verdadeiramente quem era, no sentido mais próprio, um homem no momento de sua morte. A morte aparece aí não somente como o fim de toda possibilidade para possibilidades, mas também como a completude de todo princípio.

Se pensarmos desta forma, talvez venhamos a compreender por que Sócrates não aceitou fugir da prisão e, conseqüentemente, da pena que lhe foi imposta: Tomar a cicuta. Acerca disso, diz ele no diálogo de Platão: “Como poderia eu fugir de meu destino neste momento se durante toda a minha vida vivi exercitando morrer”? <sup>166</sup>.

Todo aprendizado essencial do homem se dirige ao limite de sua condição e à abertura para aquilo que o reúne em um sentido. É o que Nietzsche nos ensina quando fala em seu Zaratustra: “Morra a tempo! Morra no tempo certo!” <sup>167</sup>. Esse morrer se dá como a superação do eu, da subjetividade, de tudo aquilo que subsiste previamente, lançando o homem em direção ao que é maior, ao que está para além de si mesmo. Isso, por si só, é o transcender, o deixar-se metamorfosear, assumindo o que há de mais humano no homem. É o que o próprio Nietzsche nos mostra em outra passagem de seu Zaratustra: “E isso é tudo o que aspira o meu poetar, reunir tudo o que está separado, compor em uma unidade tudo aquilo que é horror e mero acaso” <sup>168</sup>.

Essa entrega ao mais elevado é o que é experimentado, da forma mais genuína, por Hölderlin, em seu poema *Assim como quando em dia de festa* que, de acordo com Heidegger, “devemos reconhecer como a mais pura poesia da essência da poesia” <sup>169</sup>. Em uma de suas passagens, diz o poeta:

<sup>166</sup> Cf. Platão, *Fédon*, in *Os pensadores*, 1983, 37a – 118.

<sup>167</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Da morte voluntária*, in *Assim falava Zaratustra*, 2006, p. 98.

<sup>168</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Da redenção*, in *Assim falava Zaratustra*, 2006, p. 172.

<sup>169</sup> HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin et l'essence de la poesia*, in *Approche de Hölderlin*, 1988, p. 56.

Mas a nós cabe, sob as trovoadas do Deus,  
 Ó poetas! Permanecer de cabeça descoberta,  
 E com a própria mão agarrar o raio do Pai,  
 O próprio raio, e, oculta na canção,  
 Oferecer ao povo a dádiva celeste<sup>170</sup>.

O que significa “permanecer de cabeça descoberta sob as trovoadas do deus”? Significa encontrar-se na abertura para a experiência com o extraordinário. Esta, por sua vez, se dá no tempo certo, na hora certa, no tempo do instante.

Em *Teogonia*, de Hesíodo, vemos a sucessão das dinastias dos deuses. O primeiro deus dos deuses é Uranos, detentor do tempo da eternidade, que é destronado por seu filho Chronos, regido pelo tempo do passageiro, do cronômetro, após retirar de seu pai todo poder de germinação por castrá-lo quando este se debruçava sobre Geia, sua mãe, para ter relações sexuais com ela. Em seguida, seu poder é tomado por Zeus e pelos Olímpicos que, após a famosa batalha de Titãs, instaura o tempo do raio, o tempo do instante.

Mas o que é o tempo do instante? É a recuperação da eternidade no seio do passageiro, por instantes. Assim, um artista, quando tomado de inspiração, é tocado pelo extraordinário, e isso é o que é a própria obra em seu processo de essencialização, no seu desdobrar-se desde a manifestação do raio em seu próprio instante de clarificação, onde o real em sua totalidade aparece na luz de um sentido.

Essa inspiração, pelo menos no modo como a estamos tomando aqui, não é uma manifestação da subjetividade, de uma possível interioridade do homem, de seus belos sentimentos. É o que nos ensina também André Gide quando afirma que “com os belos sentimentos faz-se a má literatura”<sup>171</sup>.

Ser inspirado aqui quer dizer ser tocado por, afetado por, estar na dinâmica de aparição do real, no seu *páthos*. É uma disposição de humor fundamental que corresponde àquilo que é

<sup>170</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*, 1959, p. 259.

<sup>171</sup> HEIDEGGER, Martin. *Que é isto a filosofia?*, in *Os pensadores*, 2005, p. 28.

propriamente o Sagrado, que é não só maior do que o homem, como também exige dele tudo aquilo que ele pode dar. O grande no homem é poder estar à espera dessa manifestação, todo ouvidos, em atenção constante, tarefa que nada mais é do que assentir ao dom que lhe foi confiado. E é exatamente isso o que confere a Hölderlin um lugar de destaque na história. Na citação de Heidegger, diz o poeta: “O elemento violento, o fogo do céu e o silêncio dos homens, sua vida na natureza, sua limitação e sua satisfação, assaltaram-me sem cessar, e como se repete isso dos heróis, eu posso bem dizer a mim também que Apolo me feriu”<sup>172</sup>.

Ser ferido por Apolo, ser tomado por um deus. O grau de exigência que se revelou no aberto de seu ser o puxou de tal modo que o poeta, banhado em intensa claridade, foi ferido também pela loucura.

O que faz de Hölderlin um grande homem é essa entrega, a ingenuidade do dar-se de todo, de modo a experimentar um alto grau de intensidade vital. É o que sempre procurou, desde o início, como nós podemos presenciar no poema *Às parcas*:

Concedei-me um só verão, poderosas!  
E um outono ao meu canto maduro,  
Que o meu coração mais pronto, do doce  
Jogo farto, então morra!

A alma, que em vida o divino direito  
Não alcançou, também não repousa lá baixo no orco;  
Mas se uma vez o sagrado, aquilo  
Que ao peito me é caro, o poema, atingir,

Benvindo então, silêncio do reino das sombras!  
Contente estarei, ainda que a lira  
Me não acompanhe; *uma vez*  
Terei, como os deuses, vivido, e mais não preciso<sup>173</sup>.

<sup>172</sup> HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin et l'essence de la poesia*, in *Approche de Hölderlin*, 1988, p. 56.

<sup>173</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*, 1959, p. 5.

#### 4.1.2 Qual a importância de tal meditação?

Estaremos agora preparados para meditar acerca da importância de tal meditação? Talvez sim, se partirmos dos dois últimos versos da última estrofe. Diz o poeta: “*uma vez / Terei, como os deuses, vivido, e mais não preciso*”.

O que o poeta procura é ser atingido, ao menos por uma vez, pelo Sagrado. Toda a sua disposição se dirige para tal realização, que deve ser concretizada na poesia. No poema *Os carvalhos*, tal atitude também se mostra claramente quando o poeta afirma que, por não tolerar a servidão é que ele inveja os carvalhos e não se amolda à vida comum. Diz Hölderlin, nos cinco últimos versos do poema:

Cada um de vós é um mundo, como estrelas do céu  
Vós viveis, um deus cada qual, juntos em livre união.  
Pudesse eu tolerar a servidão, e já não invejava  
Este bosque e bem me amoldava à vida em comum o coração,  
Que não deixa de amar, como eu gostaria de morar entre vós!<sup>174</sup>

Mas como ser no modo dos carvalhos, cujas raízes se fixam fortemente na terra e o seu tronco se ergue em uma elevação, dirigindo-se ao céu? Como corresponder a essa força incessante da natureza que promove um eterno parturir? O que pensamos nós, então, com relação ao fundo a partir do qual tais questões são postas? De outra maneira, poderíamos perguntar: Qual a disposição de nossa época histórica, na qual Hölderlin está profundamente ligado, que nos determina impondo que pensemos nestas questões?

Vivemos em uma época de indigência, onde o poeta experimenta com toda radicalidade a dessacralização da Terra. Esta época, conforme nos diz Heidegger, “é marcada por uma dupla falta e por uma dupla negação: o ‘não mais’ dos deuses fugidios e o ‘ainda

---

<sup>174</sup> HÖLDERLIN, Friedrich, *Poemas*, 1959, p. 7.

não' do deus que virá". E a experiência de Hölderlin é a de "resistir firme no Nada desta noite" <sup>175</sup>.

A importância, portanto, de tal meditação, é que ela pode nos fazer pensar em nossa essência como habitantes desta Terra e na possibilidade de abertura para a compreensão de nosso destino historial.

Ouçamos em silêncio estas palavras de Hölderlin dedicadas *Aos poetas jovens* e à esperança de amadurecimento de uma arte, cujo sentido, ao experimentar a indigência de nossa época, nos reenvia a um determinado modo de ser a partir do qual toda a nossa história se desdobrou chegando à sua própria completude:

Queridos irmãos! Talvez a nossa arte amadureça,  
Pois, como o jovem, há muito ela fermenta já,  
Em breve em beleza serena;  
Sede, então, devotos, como o Grego o foi.

Amái os deuses e pensai nos mortais com amizade!  
Odiai a ebriedade como o gelo! Não ensineis nem descrevais!  
Se o mestre vos assusta,  
Pedi conselho à grande Natureza! <sup>176</sup>

#### 4.2 Meditação em torno do habitar poético do homem

A meditação em torno da essência da poesia realizada anteriormente nos abriu um caminho para pensarmos mais detidamente acerca do dito poético de Hölderlin trazido novamente à tona por Heidegger.

Rico em méritos, é poeticamente, no entanto  
Que o homem habita sobre esta terra. <sup>177</sup>

<sup>175</sup> HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin et l'essence de la poesia*, in *Approche de Hölderlin*, 1988, p. 61.

<sup>176</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*, 1959, p. 37.

<sup>177</sup> HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin et l'essence de la poesia*, in *Approche de Hölderlin*, 1988, p. 53.

O que queremos, agora, com essa passagem? Pensar acerca da habitação poética do homem.

Já, de cara, entretanto, aquilo que nós nos propomos e o que Hölderlin nos envia, é muito estranho. Tal estranheza se dá pelo fato de que já possuímos uma pré-concepção do que vem a ser a poesia e do que vem a ser uma habitação. E justamente porque, de acordo com o senso comum, já sabemos disso, achamos um absurdo que se fale, de uma maneira geral, numa habitação poética. Esta deveria pertencer unicamente aos poetas, àqueles indivíduos que imaginam mundos e situações que são tomados como devaneios no interior da realidade do trabalho e da necessidade da eficiência que nele impera. Diz-se, inclusive, a partir daí, que os poetas moram em outra terra, vivem em uma abstração completa, indiferentes com os problemas que assolam a sociedade, como a fome, a miséria, o desemprego, a corrupção, a falta de moradia etc.

Tudo isso é correto, caso compactuemos com o senso comum. Porém, será que Hölderlin está se dirigindo apenas aos poetas? Será que ele também apenas se situa no âmbito do correto de uma representação? Ou, bem antes, sua fala é uma que é proferida desde a verdade tomada como desvelamento, *alétheia*?

Pois é desde a verdade (*alétheia*) que se desdobra a sua poética. É a partir dela que ele pensa o habitar do homem.

Neste caso, tornamos a perguntar: O que é habitar?

Habitar não é simplesmente morar, no sentido de ocupar um lugar de moradia, onde se possa diariamente dormir e acordar para ir ao trabalho. Habitar é um modo de ser do homem, no interior do qual ele é nesta terra, seja fantasiando, criando universos imaginários ou destinando-se à eficiência do trabalho.

---

No entanto, o que o poema nos chama a atenção é para o fato de que, embora o homem habite poeticamente esta terra, ele, na época em que há o imperar da técnica a partir do descobrimento no modo da requisição exploradora, encontra-se esquecido dessa habitação mais própria e, por isso, não assume a técnica como um destino de sua época desde um modo de descobrimento mais originário.

É por isso que o homem pode pensar que constrói uma habitação para depois habitá-la. Ele não consegue ver que entre o construir e o habitar existe um parentesco de origem. Ambos se entrecruzam no fazer-se homem do homem.

Sobre isso, Heidegger nos dá pistas quando diz que “A palavra do antigo alto-alemão usada para dizer construir, *buan*, significa habitar. Diz permanecer, morar. O significado próprio do verbo *bauen* (construir), a saber, habitar, perdeu-se”<sup>178</sup>.

E mais adiante:

*Bauen*, *buan*, *bhu*, *beo* é, na verdade, a mesma palavra alemã *bin*, eu sou nas conjugações *ich bin*, *du bist*, eu sou, tu és, nas formas imperativas *bis*, *sei*, sê, sede. O que diz então: eu sou? A antiga palavra *bauen* (construir) a que pertence *bin*, sou, responde: *ich bin*, *du bist* (eu sou, tu és) significa: eu habito, tu habitas. A maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual somos homens sobre essa terra é o *Baum*, habitar<sup>179</sup>.

Passagens importantes que nos levam a meditar acerca da habitação como o lugar em que se desdobra o ser do homem. O homem só é à medida que constrói sua habitação.

Para onde somos levados agora? Para o lugar em que se faz necessário pensar a relação entre o construir e o habitar.

No entanto, para isso, precisamos primeiro esclarecer o que quer dizer construir alguma coisa.

---

<sup>178</sup> HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*, in *Ensaios e conferências*, 2002, p. 126.

<sup>179</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 127.

Muitas coisas são construídas, elaboradas pelo homem, não só o cultivo do campo com a espera do melhor momento para a sementeira e para a colheita, como também o edificar, no sentido de erguer uma casa ou uma ponte, por exemplo.

Ambos os sentidos se fazem presentes no verbo *bauen*, que arcaicamente indica habitar.

A degeneração desse sentido arcaico se dá na proporção do esquecimento da habitação essencial do homem, onde todo proteger e cultivar, toda espera e confiança juntamente com o edificar e produzir perderam seu significado mais próprio no qual estava resguardado ainda o desvelamento originário para atender, na época da técnica, aquilo que é exigido como disponibilidade. No corresponder ao que é enviado pela técnica, o homem distancia-se de sua habitação originária e é arremessado no habitual da esfera da eficiência da produção industrial que a tudo uniformiza e unidimensiona.

Deste modo, pensando arcaicamente, podemos dizer que toda construção se faz, primariamente, a partir de uma habitação. No construir nós já habitamos sobre esta terra. Este habitar é o que caracteriza a nossa permanência num modo determinado de ser que se faz desde a liberdade do aberto, na qual resguardamos a relação essencial com todas as coisas à medida que devolvemos cada uma à sua essência. Acerca disso, nos diz Heidegger: “*O traço fundamental do habitar é esse resguardo. O resguardo perpassa o habitar em toda a sua amplitude. Mostra-se tão logo nos dispomos a pensar que ser homem consiste em habitar e, isso, no sentido de um de-morar-se dos mortais sobre esta terra*”<sup>180</sup>.

O que significa este “de-morar-se dos mortais sobre esta terra”? O que aí está em jogo?

Esta demora se faz a partir de uma articulação, de uma inter-relação daquilo que dispõe o mundo numa unidade de sentido. Heidegger fala, portanto, de uma articulação entre

---

<sup>180</sup> HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 129.

o céu e a terra, mortais e imortais. O homem tanto mais é o que é, a saber, como mortal, na medida em que se assenta nessa relação e, em seu interior, habita sobre esta terra construindo uma permanência. Em tudo aquilo que constrói, encontra-se em vigência a quadratura. É resguardando a unidade dos quatro (céu e terra, mortais e imortais) que o homem constrói a sua habitação.

A construção da habitação humana nos é apresentada diante das quatro faces da quadratura. Resumindo, Heidegger nos mostra cada face dessa construção:

1 – Os mortais habitam à medida que salvam a terra.

2 – Os mortais habitam à medida que acolhem o céu como céu.

3 – Os mortais habitam à medida que aguardam os deuses como deuses.

4 – Os mortais habitam à medida que conduzem seu próprio vigor, sendo capazes da morte como morte <sup>181</sup>.

Cada face possui sua especificidade que é ditada por um diferente verbo. Os quatro verbos que aparecem nas quatro faces são: salvar, acolher, aguardar e conduzir. Eles entrelaçam-se naquilo que lhes é próprio, conformando a unidade da quadratura no interior da qual o homem sempre já está habitando.

É pensando nesta unidade, relacionando as suas quatro faces, que Heidegger escreve: “Salvando a terra, acolhendo o céu, aguardando os deuses, conduzindo os mortais, é assim que acontece propriamente um habitar. Acontece enquanto um resguardo de quatro faces da quadratura” <sup>182</sup>.

A quadratura, por sua vez, é resguardada na vigência das quatro faces enquanto unidas e ao abrigo dos mortais, isto é, na habitação.

---

<sup>181</sup> HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 130.

<sup>182</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 130.

Porém, esse habitar, como nos mostra o filósofo, não é um simples demorar-se sobre esta terra. Todo demorar-se já é um demorar-se junto às coisas, onde os mortais preservam, graças à habitação, a unidade da quadratura.

Para onde essa meditação nos levou? Para as coisas. E o que são as coisas elas mesmas? São aquelas que são o que são por trazerem junto a si a vigência das quatro faces. Entretanto, as coisas não são primeiramente coisas para depois trazerem junto a si, como algo acoplado, a unidade da quadratura. As coisas são a manifestação da unidade da quadratura. Elas deixam ser a unidade da quadratura enquanto abrigam a articulação das quatro faces na vigência delas mesmas (das próprias coisas).

Ao cultivar e edificar as coisas, os mortais agradecem o seu aparecimento como uma doação que se dá na esfera do extraordinário. As coisas trazem consigo o próprio mundo em seu processo de estruturação. Ao fazer aparecer as coisas, deixando ser as quatro faces da quadratura em seu entrelaçamento, resguardando o mistério de seu retraimento em tudo aquilo que é construído, é que o homem habita esta terra.

De que maneira poderemos explicar melhor isso? A partir de dois exemplos extraídos dos textos de Heidegger: O exemplo da ponte e o exemplo da jarra.

O que é, de acordo com o filósofo, a ponte sobre o rio? Uma simples coisa que apenas liga as duas margens opostas? Seria a ponte um algo previamente dado que trouxesse consigo já determinadas características e que, depois disso, apenas seria posta sobre o rio reunindo as suas margens? Ou o que é a ponte nela mesma só se abre quando de sua edificação que se impõe no atravessamento do rio, criando ali mesmo um lugar com o seu aparecer? Mas o lugar, antes da construção da ponte, já não existia?

A ponte integra nela mesma a quadratura das quatro faces. Ela abre, em reunindo, todos os caminhos que se dirigem a uma estância e circunstância; ela “reúne integrando a terra

como paisagem em torno do rio”<sup>183</sup>. A partir dela o homem encontra-se em casa, em sua habitação. A morada do homem é aberta, quer ele saiba ou não, no construir reunidor da ponte que faz aparecer o seu entorno como o que a circunscreve enquanto o que é a partir dela. Ela é tudo isso que com ela aparece. Toda paisagem constituída é desde a constituição reunidora e edificante da ponte. É na simplicidade de seu emergir como coisa que, com ela, emerge um mundo também. Coisa é, deste modo, organização e estruturação de vida, de mundo. Sobre essa definição de “coisa”, nos ensina Heidegger: “Reunião integradora é o que diz uma antiga palavra de língua alemã *thing*, coisa. Na verdade *como* a reunião integradora da quadratura, a ponte é uma coisa”<sup>184</sup>.

A ponte aqui não se apresenta, por exemplo, da mesma maneira que a Usina sobre o Reno, conforme exposto no terceiro capítulo desse trabalho. Lá toda a paisagem se dispõe desde a disponibilidade técnica, onde tudo, de certa forma, se inverte: não é a usina que se encontra no rio, mas o rio é que se encontra na usina, disposto à exploração de energia.

A ponte, portanto, não se encontra no modo da exposição exploradora. Ela não é um objeto posto por um sujeito. O modo como ela aparece, a partir do dizer de Heidegger, que é um dizer que se faz desde o que poderíamos determinar como uma linguagem originária, desdobra-se a partir de uma reunião integradora das quatro faces, trazendo consigo estância e circunstância, isto é, todo um lugar que nasce com a sua edificação, produção.

Esse lugar onde se edifica a coisa é o lugar em que o homem se faz como o que ele é, como mortal. Por ele já sempre estar aí, nessa dimensão criadora de lugares, é que ele pode se surpreender com as coisas, sair do habitual, aproximar-se delas e voltar-se para o seu habitar originário.

---

<sup>183</sup> HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 132.

<sup>184</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 133.

Já o exemplo da jarra encontra-se presente no texto *A coisa*<sup>185</sup>. Antes de apresentá-lo, no entanto, importante é mostrar como Heidegger inicia esse seu trabalho. A primeira frase diz o seguinte: “Todo distanciamento no tempo e todo afastamento no espaço estão encolhendo”<sup>186</sup>.

Ora, isso novamente nos soa de maneira estranha. Por que? O texto não deveria tratar da “coisa”? Por que apelar para algo que é óbvio, a saber, que com o desenvolvimento tecnológico passamos a obter informações das regiões mais distantes do planeta em questão de segundos ou até mesmo em tempo real? O que o pensador leva em consideração quando quer enfatizar que esse mesmo desenvolvimento, observado nas telecomunicações e nos meios de transporte, por exemplo, estreitou todas as distâncias?

Isso não é gratuito. O que está em questão é o encurtamento das distâncias de tudo quanto é e há na mesma medida em que tal encurtamento, tanto temporal como espacial, não nos traz proximidade com relação às coisas. Digamos que quanto mais delas queremos nos acercar, mais elas recuam, não se dando para o nosso agir calculador e controlador. Acerca disso, Heidegger escreve: “... a supressão apressada de todo distanciamento não lhe traz (ao homem) proximidade. Proximidade não é pouca distância”<sup>187</sup>.

E, logo em seguida: “Pequeno distanciamento não é proximidade, como um grande afastamento ainda não é distância”<sup>188</sup>.

É importante que observemos que tais pensamentos encontram-se também presentes no texto *Construir, habitar, pensar*<sup>189</sup>, quando, a certa altura, Heidegger medita acerca do homem e do espaço. Nesse momento, ele afirma que pensar sobre uma coisa, mesmo esta estando distante de nós, pode nos colocar na sua proximidade de maneira muito mais intensa

---

<sup>185</sup> HEIDEGGER, Martin. *A coisa*, in *Ensaaios e conferências*, 2002, p. 143 – 160.

<sup>186</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 143.

<sup>187</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 143.

<sup>188</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 143.

<sup>189</sup> HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*, in *Ensaaios e conferências*, 2002, p. 125 – 141.

do que aquele que lida com ela diariamente e indiferentemente. Vejamos o que Heidegger nos diz acerca disso:

Mesmo quando nos relacionamos com as coisas que não se encontram numa proximidade estimável, demoramo-nos junto às coisas elas mesmas. O que fazemos não é simplesmente representar, como se costuma ensinar, dentro de nós coisas distantes de nós, deixando passar em nosso interior e na nossa cabeça representações como sucedâneos das coisas distantes. Se agora – nós todos – lembrarmos em pensamento da antiga ponte de Heidelberg, esse levar o pensamento a um lugar não é meramente uma vivência das pessoas aqui presentes. Na verdade, pertence à essência desse nosso pensar sobre essa ponte o fato de o pensamento poder ter sobre si a distância relativa a esse lugar. A partir desse momento em que pensamos, estamos juntos daquela ponte lá e não junto a um conteúdo de representação armazenado em nossa consciência. Daqui podemos até estar mais próximos dessa ponte e do espaço que ela dá e arruma do que alguém que a utiliza diariamente como um meio indiferente de atravessar os espaços <sup>190</sup>.

Que distância é essa que pretendemos calcular diariamente para nos acercar das coisas? Seria a sua mensurabilidade matemática que garantiria previamente a visualização das coisas e, com isso, a sua proximidade?

Para o melhor esclarecimento dessas questões, um pequeno exemplo talvez se mostre significativo. Faz mais ou menos uns vinte anos que assisti a uma conversa entre dois cineastas. Tratava-se do alemão Wim Wenders e do francês Jean-Luc Godard. Nela, eles estavam falando em torno do filme de Godard chamado *Je vous salue Marie*. Em uma certa altura do diálogo, Wim Wenders mostrou-se impressionado com uma cena em que Maria aparece sozinha, nua, sobre sua cama, desesperada, no limite entre entregar-se a José, ao prazer de tê-lo como homem, diante de um enorme desejo de possuí-lo e de ser possuída por ele, ou de entregar-se a Deus, de quem, supostamente, estaria esperando um filho, Jesus. Essa cena, segundo Wim Wenders, coloca-nos diante de todo real sofrimento de Maria e, de tal modo, que nos surpreende lançando-nos ao encontro de sua experiência como uma

---

<sup>190</sup> HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 136.

possibilidade de ser do homem no mundo, puxando-nos para o seu movimento de realização. Aí, neste exato momento, o cineasta alemão pergunta a Godard como ele conseguiu produzir esse efeito. A resposta de Godard é impressionante. Ele diz que isso só pôde aparecer assim graças a uma certa distância entre a câmera e o que precisava ser filmado, de modo que a imagem pudesse se constituir fazendo aparecer a cena em toda a sua plenitude. Não satisfeito, Wim Wenders tornou a perguntar: Mas, qual distância? Godard simplesmente respondeu dizendo que é a distância necessária, impossível de ser medida matematicamente.

Quando Heidegger, por sua vez, fala em podermos pensar na ponte de Heidelberg, já se encontra aí presente isso que é a proximidade com relação às coisas desde a abertura ex-sistente do ser-aí, onde isso que é o espaço não aparece como algo separado do homem. Na abertura ex-sistente, no aí de seu ser, entregue ao manifestar-se das coisas, o homem já se encontra no resguardado da quadratura desde o qual isso que denominamos de “lugar” já está sendo constituído a partir do fazer-se coisa (*coisar*) de todas as coisas, na unidade das quatro faces: Céu e terra, mortais e imortais. A distância espacial, compreendida como medida entre as coisas e entre o homem e as coisas, é posterior à originária abertura em que a coisa se mostra naquilo que ela é em toda a sua possibilidade de ser e de não ser, trazendo consigo toda uma região que a circunscreve com a doação de espaços.

Em um pequeno texto chamado *A arte e o espaço*, Heidegger escreve: “Por um lado, dar-espaço concede algo. Deixa o vigor do que se abriu, faz aparecer as coisas presentes, de que o habitar humano depende”<sup>191</sup>.

O que Heidegger quer dizer aqui com dar-espaço? Não há, nesse pensamento, um espaço atrás do espaço, isto é, um espaço no interior do qual coisas são criadas e colocadas. A própria coisa, no seu produzir-se, já traz consigo, na abertura de sua realização, a fundação de lugares. O aparecer das coisas é nele mesmo o aparecer de lugares desde o habitar humano. É

---

<sup>191</sup> HEIDEGGER, Martin. *A Arte e o espaço*, in *Arte e palavra*, Vol. II, 1987, p. 94.

por isso que Heidegger, nesse mesmo texto, escreve: “Deveríamos aprender a reconhecer que as coisas são em si mesmas lugares e não apenas pertencem a um lugar”<sup>192</sup>.

Para onde Heidegger está nos lançando? Para uma região na qual isso que é a proximidade emerge de tal maneira que conseguimos pressentir a diferença radical entre isso que aqui aparece como “coisa” e o que a tradição determina como sua essência.

A tradição, por seu lado, mostra-se como aquela que, de maneira inadvertida, na tentativa de dar conta do que é a coisa, faz violência com relação a ela, não a deixando aparecer naquilo que ela mesma é, a partir de sua possibilidade de ser e de não ser, conforme o próprio pensador nos indica na primeira parte de seu texto *A origem da obra de arte*<sup>193</sup>. É em torno de tal debate, em um confronto com a tradição, que Heidegger escreve o que vai a seguir:

Que é uma coisa? Há quanto tempo o homem já refletiu e perguntou pela coisa? Quantas vezes e de quantas formas o homem já usou e abusou da coisa? Com quanta profundidade já explicou as coisas, de acordo com seus propósitos, e explicou, no sentido de reconduzi-las às suas causas? De há muito, o homem lida e continua sempre a lidar com as coisas, sem, no entanto, pensar, uma vez sequer, a coisa, como coisa!<sup>194</sup>

É no interior destas questões que Heidegger procura pensar acerca do que é uma jarra como coisa. A jarra é um recipiente. Ela pode receber água, vinho etc. Ela subsiste como o recipiente que ela é. Entretanto, seria a jarra uma coisa na medida em que a tomamos objetivamente, na medida em que a representamos como isso que subsiste? Mas se, apesar de toda representação, ela continuar sendo o recipiente que ela é, independentemente desse nosso ato de representar? De onde provém, então, esse seu subsistir, o fato de ela ser assim como ela é? Sua proveniência estaria na pro-dução que é encaminhada pelo oleiro? Num primeiro

---

<sup>192</sup> HEIDEGGER, Martin. *A arte e o espaço*, in *Arte e palavra*, Vol. II, 1987, p. 94.

<sup>193</sup> Nesse texto, na sua primeira parte, ao fazer uma análise das posições da tradição, no que dizem respeito ao sentido da coisa, Heidegger vai afirmar que tais posições, de algum modo, se antecipam com relação ao dar-se da coisa em seu ser, não deixando que ela apareça naquilo que ela é.

<sup>194</sup> HEIDEGGER, Martin. *A coisa*, in *Ensaaios e conferências*, 2002, p. 144.

momento, se formos pensar juntamente com a tradição, isso talvez esteja certo. É o que Heidegger, inicialmente, se propõe a admitir: “A jarra, na verdade, só subsiste como receptáculo à medida que foi conduzida a ser e estar em si mesma. Sem dúvida, é o que aconteceu e acontece numa con-dução especial, a saber, pela pro-dução”.<sup>195</sup>

Entretanto, como ela aparece a partir da pro-dução? Ora, como um recipiente que foi pro-duzido. Nesse caso, estaríamos, portanto, diante da coisa ela mesma e não diante de um objeto?

Tal interrogação, aparentemente inocente, traz consigo uma posição de Heidegger diante da tradição. Que toda pro-dução vise à subsistência, não há dúvida. O que aparece como necessário de ser meditado é o fato de aí a coisa ainda não aparecer como coisa. E qual o porquê? É que o caminho que conduz à subsistência do subsistente – todo o seu processo de pro-dução –, pensa a coisa apartada de sua possibilidade de ser e de não ser, sem as suas tensões que fazem dela o que ela é. Ela aparece assim como um pro-duto, derivado de seu sentido originário que se ocultou. É decisiva a citação de Platão no texto. Heidegger diz aí que pelo perfil, *idéa*, previamente dado ao oleiro para a constituição da jarra, não se chega à vigência essencial da coisa. E isso porque Heidegger pensa o modo como a tradição se apropriou daquilo que aparecia como uma tendência na filosofia de Platão e que foi desenvolvido na primeira parte do primeiro capítulo deste trabalho: a tendência ao encaminhar-se na direção do desvelado em detrimento do desvelar-se. Tal processo que, segundo Heidegger, está no fundo do debate acerca da constituição da *paidéia* platônica, que traz consigo uma posição acerca da verdade (*alétheia*), promoveu, no decorrer da história, um afastamento cada vez maior do sentido da coisa. Essa tendência, já presente em Platão, revela o afastamento do balanço em que o se manifestar da coisa repousa. É pressentindo isso que

---

<sup>195</sup> HEIDEGGER, Martin. *A coisa*, in *Ensaaios e conferências*, 2002, p. 145.

Heidegger vai inserir uma discussão acerca do nada, do vazio do recipiente como aquilo que precisa ser pensado, de tal modo que abra a possibilidade de nos lançar novamente no que é propriamente a coisa.

Nessa tentativa de aproximação com relação à essência da coisa, vem sempre de novo a posição da ciência que aponta para o vazio da jarra como algo cheio de ar no interior do qual pode-se derramar um líquido qualquer que vai deslocar o ar para fora da jarra, substituindo-o. Estas indicações são, diz-nos Heidegger, sem dúvida, corretas. E continua:

Com elas, a ciência apresenta o real, pelo qual ela objetivamente se rege, por isso, corretas. Mas será que a jarra é este real? – De forma alguma. A ciência sempre se depara e se encontra, apenas, com o que *seu* modo de representação, previamente, lhe permite e lhe deixa, como objeto possível<sup>196</sup>.

No entanto, é no âmbito da verdade (*alétheia*) que se dá a pro-dução do oleiro. Isso que é o receptáculo se faz no fazer-se da pro-dução em que o oleiro já está entregue, desde nada, conduzindo-a à configuração de jarra. É o que Heidegger mais uma vez nos mostra:

Pois é para o vazio, no vazio e do vazio que ele (o oleiro) conforma, na argila, a conformação de receptáculo. O oleiro toca, primeiro, e toca, sempre, no intocável do vazio e, ao pro-duzir o recipiente, o conduz à configuração de receptáculo. É o vazio da jarra que determina todo tocar e apreender da pro-dução<sup>197</sup>.

Mas, como? Como o vazio pode determinar a produção? O que se dá no pro-duzir da jarra pelo oleiro? Como é possível que ele possa fazer aparecer a jarra conformando-a desde aquilo que a ciência já há muito nos ensina como sendo apenas o oco da jarra? Será que na

---

<sup>196</sup> HEIDEGGER, Martin. *A coisa*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 148.

<sup>197</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 147.

pro-dução do receptáculo teríamos apenas a elaboração das paredes e do fundo da jarra de modo que ela pudesse reter o líquido nela vazado? Que relação essencial ainda pode existir, se é que não poetizamos em demasia, entre o vazar e o vazio?

O vazio da jarra, de acordo com a ciência, apenas recebe o líquido que nele é derramado. Porém, o que a ciência não pensa é como se dá esse receber da jarra.

O vazio da jarra acolhe e retém nele o que é recebido. Toda possibilidade de vazar da jarra encontra-se nesse acolhimento e nessa recepção que permitem que a jarra, como recipiente, doe aquilo que por ela foi recebido. A jarra é essa pura doação. Ela pode doar tanto a água como o vinho. No doar da água, mostra-nos Heidegger, faz-se presente a fonte e o conjunto de pedras provenientes da terra, além do orvalho e da chuva provenientes do céu. Céu e terra perduram na doação da jarra.

A jarra, ao doar a bebida, a doa para os mortais para matar-lhes a sede, para trazer sempre novamente a alegria da convivência e do lazer. A jarra também pode doar-se para as festas sagradas e consagradas aos deuses. Aí e justamente aí o dom da jarra, o seu vazar como doação, atinge a sua plenitude. Acerca disso, Heidegger escreve:

Agora a vaza se torna poção dedicada aos imortais. A doação da vaza encontra, na poção, o dom, em sentido próprio. É no dom da poção consagrada que, ao vazar, a jarra vive, como doação dispensatriz de dons. Poção sagrada é o que, propriamente, evoca a palavra “*Guss*”, “vaza”, a saber: dádiva e sacrifício. “Vaza” e “vazar” é, em grego, *khéein*, no indo-europeu *ghu*, com o sentido de oferta sacrificial. Consumado na plenitude de sua vigência, pensado no apelo de sua provocação e dito na fidelidade de sua eloqüência, vazar significa: oferecer, sacrificar e, assim, doar.<sup>198</sup>

Na doação da vaza vigem céu e terra, mortais e imortais. O vazar como sacrifício deixa vir a ser a quadratura numa moradia. Morar aqui não quer dizer uma região previamente dada de antemão. Morar é, originariamente, deixar morar, onde, cada qual, céu e terra, mortais e imortais são o que são na conjunção disso que é a quadratura, que nada mais é do

<sup>198</sup> HEIDEGGER, Martin. *A coisa*, in *Ensaios e conferências*, 2002, p. 150.

que a confiança recíproca entre os quatro. “É na reunião desta recíproca fiança que eles se des-velam e des-cobrem que são o que são. A doação da vaza deixa morar, na simplicidade, a quadratura dos quatro”.<sup>199</sup>

A jarra, nesse sentido, é uma coisa na medida em que coisifica, isto é, acolhe nela mesma, no seu pro-duzir-se assim como ela é, as diferenças dos quatro em uma unidade de sentido. De maneira distinta da subsistência de um subsistente, que já é visada previamente em toda produção e posta por um sujeito, a coisa, em seu sentido pleno, é o que já sempre traz consigo a unidade dos quatro nas suas diferenças, onde cada um deles, céu e terra, mortais e imortais, é o que é a partir de um medir-se com os outros três, deixando que eles sejam de acordo com o seu modo próprio de ser. Esse medir-se se dá quando, “a seu modo, cada um dos quatro reflete e espelha de volta a vigência essencial dos outros”<sup>200</sup>. É o refletir e espelhar de cada um que faz com que cada um seja conduzido à apropriação de sua própria vigência desde a unidade dos quatro. É, portanto, de acordo com isso, que Heidegger afirma que “nenhum dos quatro insiste numa individualidade separada. Ao contrário. Cada um dos quatro se deixa levar, dentro de sua apropriação, para o que lhe é próprio”<sup>201</sup>.

O que é próprio de cada um e que se deixa apropriar na “dança de roda dos quatro”<sup>202</sup>, a partir do que Heidegger denomina como “o nó (*der Ring*) de luta que se torce, retorce e contorce no jogo de espelho”<sup>203</sup>, perfaz isso que é chamado de mundo. A mundanização de

---

<sup>199</sup> HEIDEGGER, Martin. *A coisa*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 151.

<sup>200</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 156.

<sup>201</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 157.

<sup>202</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 158.

<sup>203</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 158.

mundo é essa vigência unificante, isto é, o dar-se mútuo na dança de roda que é o jogo de espelho. É aí que perdura a quadratura dos quatro, onde “a coisa coisifica mundo, no sentido de concentrar, numa simplicidade dinâmica, as diferenças. Cada coisa leva a perdurar a quadratura em cada duração da simplicidade de mundo”<sup>204</sup>.

Eis aí, portanto, os exemplos da jarra e da ponte que nos permitem ir ao encontro das coisas como aquelas que trazem consigo o próprio mundo em seu processo de organização e de estruturação. É nesse sentido, fazendo aparecer as coisas, deixando ser a quadratura em seu entrelaçamento, que o homem habita esta terra.

Heidegger, ao lançar-se na tentativa de pensar a coisa, se dispõe, diferentemente da tradição, a deixar a coisa ser, fazendo aparecer a própria mundanização de mundo. É de acordo com isso que o filósofo afirma que

Pensar a coisa, como coisa, significa deixar a coisa vigorar e acontecer em sua coisificação, a partir da mundanização de mundo. Pensando, destarte, nós nos deixamos manejar pela vigência mundanizante da coisa. Tornamo-nos, então, no rigoroso sentido da palavra, ‘coisados’, isto é, condicionados pela coisa. Deixamos, então, para trás, a pretensão de todo ‘incoisado’, isto é, de todo incondicionado pela coisa<sup>205</sup>.

Mas, o que ele quer dizer com isso? Que no movimento do fazer-se coisa da coisa, estamos nós, mortais, também incorporados, participando nele, isto é, somos ele, de tal modo que, vistos de dentro da unidade da quadratura, somos “coisados”. É isso a proximidade. E nela habitamos somente na medida em que protegemos a vigência da coisa, desde a sua possibilidade de ser e de não ser. Essa atitude de proteger a coisa em sua vigência, doando-se ao seu movimento de *coisação*, é bem distinta e distante daquela concepção tradicional de verdade, exposta na segunda parte do primeiro capítulo deste trabalho, que compreende a

---

<sup>204</sup> HEIDEGGER, Martin. *A coisa*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 158.

<sup>205</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 2002, p. 158.

coisa objetivamente a partir da estrutura S é P. É justamente essa concepção que ele deixa para trás, como sendo “a pretensão de todo ‘incoisado’, isto é, de todo incondicionado pela coisa”.

## 5 A CAMINHO DA ESSÊNCIA DA [OBRA DE] ARTE

### 5.1

De acordo com o que se desenvolveu no decorrer do capítulo anterior, abriu-se a possibilidade, conforme exposto ao final do terceiro capítulo, para se pensar de maneira mais apropriada acerca da essência da arte em seu processo de realização. Este será, portanto, o caminho que intentaremos agora percorrer. Tal caminho, porém, visa também esclarecer de que modo “a arte é integrada na regência e preservação da verdade”<sup>206</sup> e como, a partir daí, ela pode se revelar como uma via de superação da técnica.

Deste modo, dando continuidade ao nosso trabalho, podemos dizer que a questão relativa à arte, no texto *A origem da obra de arte*, é-nos apresentada por Heidegger a partir da necessidade de investigação do que vem a ser uma obra de arte. Tal investigação, entretanto, inicia-se colocando em xeque o senso comum que acredita ser o artista a origem da obra. Senso comum indica aqui uma mediania, desde onde comumente se entende o que é a arte. No dicionário, por exemplo, como nos diz Hermógenes Harada, resumindo bastante as suas informações, a “arte é: expressão estética de idéias, vivências e sensações”<sup>207</sup>.

A arte como expressão estética é uma realização humana, um produto do homem. O homem, sujeito, artista, produz uma ação artística criadora que dá origem a um objeto, a obra de arte<sup>208</sup>.

Entretanto, também é correto afirmar que é através da obra que se conhece o artista, pois basta olharmos, por exemplo, para a *Mona Lisa* ou para o quadro *Noite estrelada* para

---

<sup>206</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 36.

<sup>207</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 19.

<sup>208</sup> HARADA, Hermógenes. *Ibidem*, 2009, p. 19.

que nos lembremos de Leonardo da Vinci e de Van Gogh. Conheceríamos esses artistas se eles não tivessem produzido o que eles produziram?

Pois bem, não só o artista é a origem da obra, como também a obra é a origem do artista. Pensando nisso, Heidegger escreve:

Nenhum (obra e artista) é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte<sup>209</sup>.

Com isso, somos levados à pergunta: O que é a arte? Será que nos satisfazem as definições apresentadas pelo dicionário? Será que nos satisfaz o esquema *artista-ação criadora-obra de arte*, que, em seu conjunto, é chamado de *Arte*?<sup>210</sup>

É justamente pelo fato de que desconfiarmos que as respostas às perguntas acima sejam negativas, que a incursão na investigação acerca do que é a arte em sua essência torna-se necessária. Porém, ela não é fácil. Heidegger já nos dá indícios disso desde o início quando, ao apenas querer colocar a questão, vê-se emaranhado num círculo. Vejamos o que ele fala sobre isso:

O que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra. O que seja a obra, só o podemos experienciar a partir da essência da arte. Qualquer um nota com facilidade que nos movemos em círculo. O senso comum exige que se evite este círculo, porque constitui uma violação da lógica.<sup>211</sup>

Tal exigência imposta pelo senso comum, todavia, afasta-se do círculo satisfazendo-se com uma definição de arte, de sua essência, que se faz a partir de comparações tecidas das mais diversas obras, de modo a se chegar a um denominador comum que sirva de parâmetro para diferenciar uma obra de outra coisa qualquer. Porém, conforme é questionado pelo

<sup>209</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 11.

<sup>210</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 19.

<sup>211</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 12.

próprio filósofo, como escolher as obras para, através delas, fazer comparações, se não se sabe o que seja arte? E se o que é escolhido, para efeito comparativo, por conta de nossa ignorância, não for propriamente uma obra de arte?

Além disso, como se satisfazer com a essência da arte que é buscada através de uma dedução a partir de conceitos superiores, se esta mesma dedução pretende assegurar-nos daquilo que nós já sempre levamos em consideração como sendo uma obra de arte?

Diante dessas questões é que se faz necessário percorrer o círculo, saltando por cima de toda lógica, de maneira a nos permitir uma abertura para a manifestação disso que seja a obra de arte a partir mesmo de sua essência. Quem sabe se, com essa atitude, a obra se revele de maneira completamente diferente daquela que comumente estamos acostumados a vê-la, provocando-nos uma admiração até então imprevista?

De acordo com isso, perguntamos: Onde podemos encontrar a essência da arte? Resposta: Nas obras de arte. Estas, por sua vez, encontram-se nas praças, nos museus, nas casas, igrejas etc. De um modo geral, as obras estão aí como estão as demais coisas. “O quadro está pendurado na parede, como uma arma de caça, ou um chapéu”<sup>212</sup>. As obras possuem esse caráter de coisa, que assim se mostra não só para aqueles que não as apreciam como também para aqueles que as fruem através de uma vivência estética. Porém, estes últimos esbarram no chamado caráter incontornável das próprias coisas. Basta que assinalemos o fato de que “há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro (...). O caráter de coisa está tão incontornavelmente na obra de arte, que devíamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira.”<sup>213</sup>

Se, conforme vemos, é dito que há um caráter de coisa na obra de arte, perguntamos: Que é uma coisa? O que, ao falarmos agora em “coisa”, queremos dizer?

---

<sup>212</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 13.

<sup>213</sup> HEIDEGGER, *Ibidem*, 1990, p.13.

Na vida diária, isso que, de maneira geral, nomeamos de “coisa”, aparece-nos de diferentes maneiras. Dizemos, pois, que “algo” não soa bem. Esse “algo” beira o indeterminado. Não sabemos exatamente o que seja, embora, tal como se dá com outros modos de enunciar a coisa, queiramos sempre relacioná-la com um ente, no modo do ser simplesmente dado. Assim, por exemplo, falamos de um objeto como algo feito pelo homem diferentemente de uma coisa produzida pela natureza. Por outro lado, ouvimos falar também, principalmente em Minas Gerais, de troço e trem. Em alemão, ouvimos *etwas* (algo), *das Seiende* (o ente), *der Gegenstand* (o objeto), *das Objekt* (o objeto), e principalmente *das Ding* (a coisa), que foi tematizada no capítulo anterior, e *die Sache* (a coisa).<sup>214</sup>

Embora não tentemos fazer aqui um “mapeamento” do que significa cada coisa das acima citadas, é importante que tenhamos presente o fato de que são diferentes, pois cada uma possui a sua especificidade. Entretanto, o que constantemente fazemos e que, por isso, virou um costume, um hábito, é classificar. Classificamos as coisas de acordo com a sua determinação. Por exemplo, falamos de uma coisa menos determinada, muito abrangente, geral, e a chamamos de “algo”, *etwas*. Ou, bem ao contrário, enunciamos alguma coisa determinadíssima como, por exemplo, coisa, *Ding*. No entanto, perguntamos: O que queremos com isso? De que adianta mapear as coisas e os seus significados se não nos dispomos a ir ao encontro do “lugar” em que as coisas aparecem naquilo que elas mesmas são? Como, com essa atitude, podemos ir ao seu encontro? É diante de tais questões que Hermógenes Harada nos adverte mostrando que

É necessário não esquecer que essas palavras indicam grupos de coisas, mas que, em indicando coisas, conotam ‘tipos de coisas’, ou a *tipicidade dos modos de ser das coisas*, i. é, o cunho, o caráter próprio de ser. É o que acima denominamos de *coisalidade*. São, portanto, cada vez conceitos classificatórios dos diversos modos de ser das coisas. Só que, quando se trata de *modo de ser*, não é de precisão a gente chamar esses termos de *classificatórios*. Pois classe indica *região*, área, setor de um modo de ser, mas não tematiza o *modo de ser*

---

<sup>214</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 20.

*característico de cada modo de ser. É que ser indica não isso ou aquilo, mesmo que isso ou aquilo seja região, classe, grupo de coisas, mas sim o 'que' impregna as coisas de todo, de 'cabo a rabo' plena e completamente, de tal maneira que se identifica inteiramente com isso e aquilo, com a coisa, e, no entanto, não se iguala a ela.*<sup>215</sup>

Trata-se, desse modo, como nos diz Gilvan Fogel, de podermos ir ao encontro da coisa nela mesma e desde ela mesma, onde

'A coisa nela mesma' é sempre a coisa em seu nascimento, *in statu nascendi* – na sua gênese. E o 'nela mesma' ou o 'em si mesmo' da coisa é, na verdade, o seu 'a partir de', i. é., a experiência ou o afeto que ela sempre e a cada passo é ou que a põe – portanto, que a *faz visível*.<sup>216</sup>

É por isso que Hermógenes Harada afasta-se da disposição que separa as coisas em classes e procura caminhar em direção ao horizonte desde o qual as coisas aparecem naquilo que elas mesmas são, onde horizonte, conforme ele mesmo nos indica, “é ‘espaço’ de abertura, a partir e dentro do qual as coisas vêm ao nosso encontro, se nos apresentam, i.é., aparecem numa certa, cada vez diferenciada determinação de ser”.<sup>217</sup>

Então, bem antes de fazermos uso de classificações, ao nos dispormos no horizonte de manifestação das próprias coisas, talvez vejamos que a diferença entre elas, desde esse mesmo horizonte, é de intensidade, de acordo com a respectiva determinação de ser. É assim que, por exemplo, o “algo”, *etwas*, em apresentando pouca determinação de ser, é generalíssimo, diferentemente de *Ding*, coisa, que traz consigo toda uma dinâmica de organização e de estruturação de mundo. Caso possamos ir um pouco mais longe, antecipando o que ainda está por ser mostrado, podemos dizer que na “coisa” obra de arte tal intensidade se revela de maneira tremenda, num adensamento e numa compactação toda própria.

---

<sup>215</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 22.

<sup>216</sup> FOGEL, Gilvan. *Uma coisa nela mesma e desde ela mesma*, in *Linguagem e poesia*, 2001, p. 11.

<sup>217</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 22.

## 5.2

Mas, voltamos a perguntar: O que é essa “coisa” chamada obra de arte? A incontornabilidade do caráter de coisa, conforme observamos um pouco acima, tornou-se tão evidente na mesma medida em que a compreensão tradicional da obra de arte, que a toma como algo de outro com relação à própria coisa. De certa maneira, pode-se até falar que o caráter artístico que na obra está presente diz ainda uma outra coisa do que a mera coisa é, *állo agoreúei*. Juntamente com o fato de ser alegoria, a obra é símbolo (*symbállein*), isto é, na sua produção reúne-se também ainda algo de outro.

Através da compreensão tradicional da obra que a toma como alegoria e símbolo, todos nós acabamos por passar por cima de qualquer questionamento que viesse a pôr em dúvida essa posição de há muito evidente. Caso seja verdade que a tarefa do pensamento é questionar o que aparece como evidente, procurando pela sua proveniência, o que precisa ser feito, então, é acompanhar o curso das investigações desenvolvidas por Heidegger acerca do que vem a ser uma coisa. Talvez assim consigamos saber se a obra é uma coisa à qual presenciamos ainda algo de outro a ela agregado, ou se, mais propriamente, a obra não é coisa nenhuma, mas algo completamente diferente.

No texto *A origem da obra de arte*, de M. Heidegger, observamos todo um trabalho que vai se configurando ao longo de um caminho. Nele somos convidados para que caminhemos também e, juntos com o pensador, possamos ir ao encontro daquilo que, em tal empreitada, se desdobra como sendo o essencial.

Desde o seu início, conforme estamos expondo, o texto exige que meditemos acerca da origem da obra de arte. Entretanto, gradativamente, somos chamados a investigar os caminhos sempre imprevistos que levaram a tradição à tentativa de determinar isso que é propriamente uma coisa.

Heidegger não nega a tradição. Simplesmente procura pensá-la desde o instante de sua instauração. Desta maneira, não é por nenhum acaso que ele introduz em seu texto, de uma maneira geral, as três concepções correntes de interpretação da coisa que atravessaram toda a História da Filosofia. Trata-se da coisa compreendida como suporte de características, da coisa tomada como unidade de uma multiplicidade de sensações ou ainda da coisa compreendida como matéria enformada.

Aí o que conta não é a erudição, o fato de saber da existência de tais interpretações e aproveitá-las na elaboração de seu trabalho, mas bem antes o que está em jogo é o poder investigá-las, pensá-las, o poder apropriar-se delas desde o lugar a partir do qual elas mesmas se forjaram e se constituíram de tal modo que determinaram toda a interpretação do ente nos desdobramentos da História.

Eis que, então, uma pergunta se impõe: Não estaria Heidegger exagerando, posto que, ao querer meditar acerca da origem da obra de arte, também não estaria sobrecarregando tal meditação quando traz consigo todo o peso da História da Filosofia?

Essa interrogação, porém, não se situa na boa medida exigida pelo texto para poder ser pensado. O que nele se revela, para aqueles que se dispõem a acompanhá-lo, é bem o contrário: Faz-se necessário, segundo o filósofo, desentulhar a investigação das interpretações que produziram uma violência contra a coisa e que, portanto, não deixaram que ela se manifestasse naquilo que ela mesma é, no seu balanço em meio a toda possibilidade de ser e de não ser.

Pois é exatamente dessa situação que Heidegger parte ao conduzir-se pelo espanto oriundo do fato de que não deixamos a coisa ser, do fato de que aquilo que acreditávamos que ela fosse tivesse se dissolvido e que, talvez, algo de inesperado pudesse se manifestar no vazio da retirada de cena das interpretações tradicionais.

É importante que observemos que todo o caminho proposto por Heidegger até aqui é o mesmo tomado pela tradição, a saber, o de procurar responder a questão pelo que seja uma obra de arte a partir da necessidade de encaminhamento da pergunta acerca do que é uma coisa. Porém, aquele que é mais apressado poderia questionar dizendo que o filósofo sabia, de antemão, que o caminho da coisa para a obra se mostraria, desde o seu início, insustentável.

Tal posição, no entanto, é despropositada, porque visa antes o resultado, esquecendo-se de que é no caminhar, na tensão das várias bifurcações, que algo tem a possibilidade de ir se desvelando. Como querer partir do fim? Não estaria o filósofo exatamente numa luta contra tal posição, que toma a tradição como inquestionável, como dada, pronta e acabada, sem o vigor essencial a partir do qual suas concepções se forjaram?

*A origem da obra de arte* é a tentativa de recuperação desse vigor desde uma escuta refinada e atenta ao não dito em todo dizer. É o que o pensador procurará fazer ao analisar as concepções tradicionais acerca da coisa.

De um modo geral, na primeira análise, a saber, da coisa compreendida como suporte de propriedades, Heidegger mostra que a experiência grega viu-se apropriada tardiamente a partir da tradução de *hypokeimenon* por *subjectum* e *symbebēkos* por *accidens*, fato este que não nos permitiu mais compreender como o grego pensou o ser do ente, no sentido da simples presença.

Diz o filósofo que a compreensão da coisa como sendo a substância e seus acidentes foi ainda levada para a estrutura da proposição, de modo que a experiência do dar-se da coisa numa unidade de sentido fosse esquecida em favor de um sujeito e da enunciação dos predicados da coisa. Essa situação, aqui não analisada a fundo por Heidegger, apenas mencionada por ele, permite ainda assim que se diga que “esta idéia aparentemente crítica, mas na verdade muito precipitada, teria de mostrar primeiro como é possível essa

transposição da estrutura da proposição para a coisa, sem que a própria coisa se tenha previamente tornado visível.”<sup>218</sup>

Já na segunda análise, podemos perguntar: Como compreender a coisa a partir da unidade da multiplicidade de sensações se, por exemplo, ao ouvirmos de uma coisa, seja um motor de um carro ou o dobrar-se da maçaneta, nunca ouvimos um puro ruído? Isso seria uma abstração! As coisas já, previamente, estão articuladas num sentido, num determinado modo de ser, trazendo como referência outras coisas e, desse modo, todo o ouvir já está articulado num sentido prévio em que as próprias coisas estão. Se assim não fosse, jamais poderia se articular os sons às coisas.

Tudo isso faz com que Heidegger rejeite essas concepções. Enquanto na primeira procura-se compreender a coisa antes dela mesma se dar, na segunda há uma excessiva aproximação com relação a ela não a deixando se manifestar. Em ambos os casos, diz Heidegger, fazemos violência à coisa.

A terceira análise da coisa, compreendida como matéria enformada, nos revelou a determinação da coisa com relação ao seu para quê, ao seu uso, à sua serventia, pois a forma não só determina a ordenação da matéria como também prescreve a cada vez a sua escolha e qualidade: “impermeabilidade para o cântaro, dureza suficiente para o machado, solidez e flexibilidade para os sapatos.”<sup>219</sup>

Entretanto, matéria e forma, apesar de pertencerem à constituição do utensílio, não se apresentam como sendo a sua determinação original. Esta passa por ser a serventia. É o que Heidegger nos diz:

---

<sup>218</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 17. Talvez aqui fosse necessário uma retomada da segunda parte do primeiro capítulo deste trabalho, onde procuramos ir ao encontro do que Heidegger determina como a essência da verdade.

<sup>219</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 1990, p. 20.

A serventia é o traço fundamental, a partir do qual este ente nos mira, a saber, reluz e com isso se torna presente, e assim é este ente. Numa tal serventia se funda tanto a doação do tipo de forma como a escolha da matéria que com ela se dá, e com isto o domínio do complexo matéria e forma (...) Por conseguinte, matéria e forma, enquanto determinações do ente, têm a sua raiz na essência do utensílio.<sup>220</sup>

A seqüência do texto é instigante, pois ao tentar dar conta da coisidade da coisa para, posteriormente, compreender o que é a obra, Heidegger coloca o utensílio entre a mera coisa e a obra. O que significa isso? Que um utensílio como, por exemplo, um par de sapatos, repousa em si mesmo como uma mera coisa, embora não tenha a sua forma espontânea e seja, de algum modo, mais do que ela. Por outro lado, o utensílio, embora tenha sido produzido pela mão do homem, é meio obra, porém menos, posto que não tenha a sua auto-suficiência. De acordo com isso, Heidegger diz que “O utensílio tem uma peculiar posição intermédia, a meio caminho entre a coisa e a obra, supondo que é legítimo uma tal disposição”<sup>221</sup>. E depois, complementa: “Na medida em que o utensílio ocupa uma posição intermédia entre a mera coisa e a obra é natural conceber também, com a ajuda do ser utensílio, o ente que não tem o caráter de utensílio, as coisas e obras e, finalmente, todo ente”.<sup>222</sup>

Ora, o modo de determinação da coisidade que concebe a coisa como matéria enformada acaba por pretender pensar não só a coisa, mas a totalidade do ente. E a pretensão é tanta que, caso pensemos na mera coisa como o que é menos do que o apetrecho, destituída de seu caráter de apetrecho, jamais poderemos encontrar a coisidade da coisa. Onde, então, ela se encontra?

---

<sup>220</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 21 (A tradução foi um pouco modificada.).

<sup>221</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 1990, p. 21 (A tradução foi um pouco modificada.).

<sup>222</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 1990, p. 22 (A tradução foi um pouco modificada.).

É tendo isto presente, que Heidegger dirá que “Este fato é a razão pela qual se torna necessário conhecer estes conceitos de coisa, para meditar a sua proveniência e presunção ilimitada, bem como da aparência de seu caráter óbvio”<sup>223</sup>. E continua:

Este modo de pensar, que há muito se tornou corrente, antecipa-se a toda experiência imediata do ente. A antecipação veda a meditação sobre o ser do ente, de que cada vez se trata. É assim que os conceitos de coisa nos barram o caminho, tanto para o caráter coisal da coisa, quanto para o caráter instrumental do utensílio e, a fortiori, para o caráter de obra da obra.<sup>224</sup>

### 5.3

Mas, qual a proveniência dessas concepções de coisa? Ou, o que é melhor, retomando o segundo ponto deste capítulo: qual o horizonte em que as coisas aparecem estando como que fora da dinâmica de ser, como algo simplesmente dado, apartadas de uma experiência fundamental que as revele na sua imediatidade?

Para que encaminhemos tais questões, faz-se necessário uma pequena retomada de uma passagem da segunda parte do primeiro capítulo, onde procuramos pensar acerca da essência da verdade. Aí, numa certa altura<sup>225</sup>, vimos como pedra, por exemplo, pode se mostrar, para um escritor, “assim como” coisa-para-poesia. Para um escultor, por sua vez, que viesse a se deparar com a mesma pedra, a partir de um horizonte fundador de um campo de relação, ela se mostraria “assim como” coisa para esculpir. Toda a possibilidade de ser e de não ser daquilo que reúne o poeta com a poesia, ou o escultor com a escultura, mostra-se de acordo com o interesse que foi aberto desde um horizonte fundador de um determinado campo de relação. É ao encontro do interesse da poesia que mostramos também como Mário

---

<sup>223</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 23.

<sup>224</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 1990, p.23 (A tradução foi um pouco modificada.).

<sup>225</sup> Cf. p. 39 deste trabalho.

Quintana a ele se entregava quando procurava captar a “implícita imagem-poema”<sup>226</sup> que se abria quando se perguntava acerca do que seriam os óculos que estavam sobre a sua mesa de trabalho. Por outro lado, de acordo com o texto do poeta, Sancho Pança estaria distante deste interesse assim como o senso comum, pois diria que uns óculos sobre a mesa nada mais seriam do que um par de óculos sobre a mesa. É que Sancho Pança já pressupõe que os óculos sejam uma coisa anterior e exterior a ele e que ele mesmo dispõe dela como um objeto. Ele, portanto, já parte, com essa posição prévia, de uma separação entre sujeito e objeto. Com isso, ele não se dispõe no horizonte a partir do qual as coisas podem se mostrar “assim como” elas são, desde um interesse determinado. As coisas, deste modo, aparecem para ele como algo em si, fora de sua dinâmica de aparição, como coisas isoladas, ilhadas em si. Tal posição se dá, de acordo com Hermógenes Harada, por conta de “uma espécie de miopia, em relação à clareira do *horizonte* ou do *mundo na sua mundidade*”. E continua:

Nessa miopia, vemos tudo como coisas-bloco, uma ao lado da outra. Trata-se de uma impostação do nosso ‘ver’. Esse ‘ver’, ao ver os entes, inclusive a nós mesmos, vê tudo como essa ‘coisa’ maciça, esse bloco em si, e o faz sem nenhuma referência às estruturas e às texturas das estruturações do ente na sua mundidade, portanto apenas como isso e aquilo isolado ou ilhado em si. E isso de tal modo que a mútua relação entre os entes se estabelece a partir de fora, como relações acidentais que não dizem respeito à interioridade da coisa. Dito de outro modo, esse ver não vê a coisa na sua essência.<sup>227</sup>

Essa miopia, de acordo com Hermógenes Harada, encontra-se no homem, compreendido como sujeito ou agente que cria relacionamentos entre as coisas. O horizonte, portanto, desde o qual ele parte é o do objeto (*Objekt*), onde não só capta as coisas na sua objetividade, como também a si próprio.

Neste sentido, o interesse aparece como algo de subjetivo, dependente da perspectiva do “eu”. É o que nos mostra Hermógenes Harada: “O horizonte, o mundo na sua mundidade

<sup>226</sup> Cf. p. 39 deste trabalho. Talvez fosse importante fazer uma nova leitura do texto *Pausa*, de Mário Quintana, presente nesta mesma página.

<sup>227</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 23.

se transforma no interesse, entendido como instância do eu subjetivo. Este se separa do ente que aparece como realidade em si objetiva diante dele e os atos do sujeito se tornam fio de ligação entre o objeto e o sujeito.”<sup>228</sup>

Isso, de algum modo, nos mostra que a definição de arte como sendo a ação criadora artística produzida pelo artista e geradora da obra de arte, exposta no início desse quinto capítulo, de maneira nua e crua, apresenta uma compreensão que já parte de um pressuposto que vê a obra de arte como uma coisa, isso na perspectiva, no horizonte, que traz consigo a objetividade como modo de ver o mundo no interior do qual não nos atemos para o “lugar” a partir do qual tal horizonte se produz. É diante disso que a obra de arte aparece como “produto da atuação do Homem, enquanto expressão do seu interesse subjetivo denominado interesse artístico-estético. O que comanda e dá o caráter todo próprio denominado artístico-estético é o interesse subjetivo do sujeito-homem.”<sup>229</sup>

Porém, em que pese tudo isso, algo permanece ainda inquestionado e precisa ser esclarecido. Trata-se de compreender o que é propriamente esse “interesse” que a todo o momento nos vem à fala. Ele assim nos veio na segunda parte do primeiro capítulo e retorna agora impondo-nos a necessidade de pensá-lo.

No entanto, para que isso seja realmente esclarecido, precisamos, antes, trazer bem junto a nós, a seguinte questão: Se, conforme estamos vendo, a obra de arte não é uma coisa, no modo do ser simplesmente dado e no âmbito de uma visão míope objetivista, a pergunta pela essência da arte antes envolveria, numa dinâmica de estruturação, tanto o artista, quanto a ação criadora e a obra de arte numa conjuntura dentro da qual se daria o acontecimento da arte?

---

<sup>228</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 24.

<sup>229</sup> HARADA, Hermógenes. *Ibidem*, 2009, p. 24.

Caso tal questionamento nos lance para o âmbito da essência da arte, provavelmente isso que é o “interesse” não apareça nem como algo subjetivo e nem como algo objetivo, mas como algo que, desde sempre, está envolvido na dinâmica da produção da obra de arte. Mas, como isso acontece? O que é propriamente o interesse?

#### 5.4

Sobre o interesse, ouçamos, num primeiro momento, o que Hermógenes Harada tem a nos dizer: “Interesse se lê *inter-esse*. *Inter* se pode interpretar ora como *entre*, mas também como *dentro*. O *dentro*, porém, do *inter* não é dentro de uma coisa-bloco, mas sim dentro do ‘entre-meio’, no *médium*.”<sup>230</sup>

Ora, como podemos ver, o interesse não se encontra numa coisa-bloco, a saber, nem no sujeito homem e nem no objeto arte, mas sim no entre-meio, no *médium*, isto é, naquilo que antes já reuniu tanto o artista como a obra numa dinâmica de estruturação de mundo, que poderia ser, por exemplo, o mundo da pintura, da música ou da poesia, entre tantos outros que se configurassem nesse processo de vir-a-ser desde um determinado horizonte.

Com a finalidade de explicar melhor o que estamos querendo dizer, intentaremos apresentar um exemplo. Em uma reunião de contos chamados de *Histórias sem data*, de Machado de Assis, encontra-se um pequenino, mas belíssimo conto. Trata-se de *Cantiga de esposais*. O conto se passa lá pelo início do século dezenove, na cidade do Rio de Janeiro.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 25.

<sup>231</sup> ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*, in *Obras completas*, Vol. II, 1976, p. 386 – 390. O nosso objetivo aqui não é contar toda a estória, esclarecer seu andamento e explicar o seu desfecho, mas apenas, de alguma maneira, nos apropriar da figura de um personagem no modo como ele primeiramente é descrito pelo narrador. Caso venhamos a forçar o texto, pedimos, de antemão, desculpas, pois o que fazemos visa ao benefício do que aqui aparece como questão. Além disso, como diz o ditado, quem conta um conto, aumenta um ponto.

Naquela época, é bom que se ressalte, as missas se davam num clima festivo, onde toda uma comunidade se encontrava e as pessoas se reuniam em torno de tal evento. O que motivava ainda mais tais encontros era o fato de que as missas eram cantadas.

Tais missas, entretanto, na nossa pequena estória, eram realizadas na igreja do Carmo e eram regidas por um senhor de cabeça branca, que andava com dificuldades e que sofria do coração. O seu nome era Romão Pires, mas era chamado por todos de Mestre Romão.

Conta-nos o narrador que anunciar a missa como sendo regida por Mestre Romão equivalia, alguns anos depois, a anunciar a entrada em cena do ator João Caetano ou ainda anunciar que uma determinada ária seria cantada por Martinho, ambos grandes artistas da época.

Pois bem, apesar de sua tristeza bastante característica e estampada em seu semblante, além da enorme dificuldade em andar, quando Mestre Romão entrava em cena e começava a reger a orquestra, tudo nele se transformava, tal era a maneira com que se entregava à música. É o que nos conta o narrador da estória:

Quem não conhecia Mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro.<sup>232</sup>

O que se passava aqui com Mestre Romão? Como é possível que ele se transformasse? Como pôde ele “se esquecer” das doenças, de sua idade, e renascer com toda a jovialidade desde o encontro com a música?

É que, na música, ele era outro, um outro de si mesmo, que deixava nascer nele toda a possibilidade de repercussão, a partir de uma escuta atenta e minuciosa, do mundo da música, deixando-se embalar pela vibração da cadeia de notas, pela sua afinação, na pura doação de si,

---

<sup>232</sup> ASSIS, Machado de. *Ibidem*, Vol. II, 1976, p. 387.

para o júbilo da festa. Este “doar-se de si” se dá sempre no interior do elemento, no *médiunm* que é o *inter-esse*. É aí que podemos compreender também como o todo de uma orquestra pode deixar-se conduzir pelo arrastão que é o embalo na e da tonância que vai repercutindo em todos os lugares, atingindo inclusive os espectadores, apropriando-se de todos desde esse elemento reunidor que vem do nada e volta ao nada, pura gratuidade.

Tanto é assim que, após a missa, Mestre Romão volta para a sua vida comum, com todos os seus problemas e com todas as suas dificuldades. É como nos conta novamente o narrador: “Acabou a festa; é como se acabasse um clarão intenso, e deixasse o rosto apenas alumiado da luz ordinária. Ei-lo que desce do coro, apoiado na bengala; vai a sacristia beijar a mão aos padres e aceita um lugar à mesa do jantar”.<sup>233</sup>

Esse clarão intenso, que iluminava o rosto do mestre, com uma luz extra-ordinária, no momento da execução da música, revela-nos a dinâmica e o entrelaçamento de artista, produção artística e obra de arte. Tudo isso se faz, desde o início, num conjunto, numa amarração, onde toda posição que vê tanto a arte quanto a obra como coisas em si, ilhadas, se perde como algo tardio, posterior à juntura que antes já se deu e com ela fez aparecer, cada qual (artista e obra) na sua diferença específica, desde a unidade de um sentido.

Deste modo, vemos que “o *inter-esse* é o que possibilita, faz surgir, sustenta tanto a obra de Arte como o artista e sua ação criadora.”<sup>234</sup>

Porém, alguém ainda poderia retrucar e dizer que o que Mestre Romão faz é apenas reproduzir a partitura que está aí na sua frente. É bem verdade que ele, como um profundo conhecedor de música, possui um domínio, uma técnica toda especial que faz dele um exímio regente. Mas será que um mero trabalho reprodutivo colocaria o mestre na disposição mencionada pelo narrador, na obra de Machado de Assis? Ou antes, uma disposição prévia

---

<sup>233</sup> ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*, in *Obras completas*, Vol. II, 1976, p. 387.

<sup>234</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 26.

nele já existiria de modo a fazê-lo saltar por cima de toda técnica aprendida e por cima de toda reprodução, lançando-o num recolhimento que vai entrando, desde uma ausculta refinada, na cadência do ritmo que o atravessa e o toma de todo, assim como toda orquestra e todos os espectadores?

“Ser tomado por”, “ser afetado por”, é o que em grego quer dizer *páthos*, paixão, afecção, doença. Vejamos como isso está exposto num poema de Adélia Prado:

Explicação de poesia sem ninguém pedir

Um trem de ferro é uma coisa mecânica.  
Mas atravessa a noite, o dia, a madrugada.  
Atravessou a minha vida  
E virou só sentimento <sup>235</sup>.

Eis o que nos retira da compreensão habitual de nosso dia-a-dia! Nada mais comum do que dizer que um trem de ferro é uma coisa mecânica. Trata-se de uma mera informação como outra qualquer que se nutre de tudo aquilo que aí, de antemão, já está dado, pronto e acabado. Mas, poesia não é isso! Para ser o que ela é, faz-se necessário lançar-se para o dar-se de todas as coisas, abandonando, portanto, o próprio dado. Neste caso, o trem de ferro, tal como os óculos de Mário Quintana, não é coisa nenhuma. Ele, antes, aqui, aparece, desde o horizonte da poesia, de seu *inter-esse*, como o que, em sendo só sentimento, atravessa toda a vida do eu-lírico, perfazendo-a, inundando-a de lembranças, de recordações, que fazem dele o que ele mesmo é. É importante, neste caso, que percebamos o salto que é dado do segundo para o terceiro verso, onde o verbo “atravessar” se transfigura abruptamente. Ele deixa de anunciar algo dado, como o fato de que o trem se desloca durante a noite, o dia e a madrugada, para transformar-se em uma experiência que se apossa do eu-lírico, tomando

---

<sup>235</sup> PRADO, Adélia. *Poesia reunida*, 1991, p. 48.

conta de todo o seu ser, que se vê tocado, afetado, envolvido pela coisa em seu dar-se originário. Vejamos o que, a respeito disso, novamente nos diz Gilvan Fogel:

O que marca o afeto, a experiência é que nele ou nela não se entra, não se é introduzido, mas nele ou nela nos vemos subitamente, i-mediatemente caídos, decaídos, jogados. Por isso afetados, tomados e assim determinados, quer dizer, perpassados, performados.<sup>236</sup>

Desta maneira, podemos dizer que o eu-lírico, no poema de Adélia Prado, caiu em experiência, subitamente, i-mediatemente, isto é, sem nenhuma mediação e, a partir daí, dessa mesma experiência, por essa mesma afecção, ele é atravessado e performado.

Com isso, voltando ao exemplo anterior, diríamos que Mestre Romão já estaria na disposição, no afeto, no toque ou na cadência da música, deixando que ela, no momento da regência, atravessasse o seu ser, tomando-o de todo, para fazer aparecer a música.

Mas, onde está a música? Já vimos que ela não se encontra nem na partitura e nem dentro do sujeito artista. Ela se encontra no entre-meio, no *médium*, como “ponto de plenitude”<sup>237</sup> e medida que vai se revelando na proporção em que o recolhimento do mestre e de toda a orquestra vai se intensificando na sua ação conjunta e exposta ao aparecer da música que precisa ser regida. Neste sentido, tal recolhimento não é nada de subjetivo, mas sim o que os joga (regente, orquestra e espectadores) no interior da dinâmica de “nascividade do tempo e espaço da ressonância toda própria, da musicalidade das músicas, do mundo da música”<sup>238</sup>, “lugar” em que toda medida para que a música possa ser tocada (regida de maneira plena) torna-se possível desde o *inter-esse* “que impregna, penetra todos os poros, todos os

---

<sup>236</sup> FOGEL, Gilvan. *Uma coisa nela mesma e desde ela mesma*, in *Linguagem e filosofia*, 2001, p. 10.

<sup>237</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 28.

<sup>238</sup> HARADA, Hermógenes. *Ibidem*, 2009, p. 28.

momentos do conjunto Arte, artista, ação criadora e obra de arte e tudo que se refere à Arte em diversas implicações, como prolongamento de estruturas do mundo da música.”<sup>239</sup>

O *inter-esse*, portanto, não é algo que se situa no objeto artístico e nem no sujeito artista. Tal maneira de representar assim o *inter-esse* não nos dispõe na experiência que é abrir-se no horizonte de seu dar-se mais próprio, onde ele aparece como uma vigência que abarca todo o conjunto da ação criadora, sustentando-o desde a dinâmica de seu fazer-se. Essa experiência é o que podemos denominar de essência da arte.

Mas, “o que é e como é essa experiência que nos afeta como essência da Arte?”<sup>240</sup>

## 5.5

Tomemos, em princípio, dois exemplos: Um par de sapatos produzidos industrialmente e um par de sapatos pintados por Van Gogh. O que há de diferente entre eles, pensado de maneira radical, é uma espécie de densidade e intensidade na pregnância de ser. Nos sapatos produzidos em série, essa densidade é mínima e, de tal modo, que eles aparecem, na maioria das vezes, no horizonte “algo”, “*etwas*”, ou objeto, *Objekt*. Porém, por outro lado, o horizonte em que aparece a obra de arte é dotado de uma pregnância de ser e de uma densidade bastante próximas do horizonte “*Ding*”, coisa, conforme apresentamos no capítulo anterior, em que a coisalidade, compreendida como organização e estruturação de mundo, é atravessada e per-feita pela quadratura. É aí que vemos aparecer “a mundidade própria da singularidade uni-versal da obra de Arte”<sup>241</sup>.

---

<sup>239</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 28.

<sup>240</sup> HARADA, Hermógenes. *Ibidem*, 2009, p. 30.

<sup>241</sup> HARADA, Hermógenes. *Ibidem*, 2009, p. 30.

Entretanto, essa mesma intensidade de pregnância de ser, por atravessar toda a arte em seu conjunto, encontra-se também no artista, naquele que se doa plenamente para o surgimento da obra. Essa sua doação, que se faz desde o *inter-esse*, “não é um dado espontâneo, a modo de um produto da Natureza, mas sim dom de um árduo e generoso trabalho, que nasce e cresce e se consuma como História.”<sup>242</sup>

Aqui, nesse ponto, é importante que retomemos o segundo capítulo de nosso trabalho, onde procuramos pensar acerca da historicidade da ex-sistência. Nele vimos como, de acordo com o exemplo de *A morte de Ivan Ilitch*, o ser-aí (*Da-sein*) é lançado na abertura (*Da*) de seu ser (*sein*) de maneira surpreendente, imprevista, diante da possibilidade da morte. Todo um mundo, desde essa abertura, se revelou a partir do recuo dos entes, na presença do nada.

Além disso, o que também foi denominado, já ao final do primeiro capítulo e retomado no segundo, como sendo a ex-sistência in-sistente, que apareceu como uma tendência do ser-aí em fixar-se no ente, a própria errância, se evidenciou nessa mesma estória de Tolstoi como o retraimento do próprio ser e como um dar as costas à abertura (*Da*) do ser-aí (*Da-sein*). Nessa disposição (*páthos*), que lança o ser-aí (*Da-sein*) no *inter-esse*, no entre-meu, no elemento desde o qual ele pode se revelar naquilo que ele mesmo é, isso que é a História, compreendida como movimento de realização de realidade, emerge como o que reúne a totalidade do tempo, em oposição a uma visão que o fragmenta, dividindo-o em passado, presente e futuro.

Isso que estamos assim retomando não é qualquer coisa. Trata-se, antes, de se poder pensar não só na personagem Ivan Ilitch e nos desdobramentos de sua história, como também no escritor (artista) Leon Tolstoi, que, através de seu trabalho, fez aparecer a obra em questão.

---

<sup>242</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 31.

Podemos dizer, com isso, que Tolstoi realizou-se, cumpriu o seu destino como escritor na medida em que se lançou, se entregou no *inter-esse* que é o escrever, um entre tantos outros verbos que, tomado dessa maneira, plenificou a sua vida e, desde aquilo que poderemos caracterizar como o humano no homem, fez aparecer a existência artística como

um modo de ser humano que advém ao homem e determina de modo próprio todo o seu viver, em todas as suas implicâncias, a tal ponto de aqui desaparecer toda e qualquer panorâmica, padronizante do ser-homem. O ser-homem aqui como existência se aperta na finitude da estreiteza do historiar-se de si mesmo, toda possibilidade de ser se torna única.<sup>243</sup>

O *inter-esse*, portanto, o *médium*, que se dá na abertura da ex-sistência, no aí (*Da*) do ser-aí (*Dasein*), a partir de sua possibilidade de ser e de não ser, exige dele (do ser-aí) toda uma vida dedicada a uma tarefa realizadora, onde ao mesmo tempo em que ele se doa para o que aparece como o que precisa ser feito (realizado), isso que precisa ser feito (realizado) também aparece como o que realiza o ser-aí (*Dasein*) de maneira única e própria, pois é atravessado, tal como a obra, conforme observamos um pouco acima, por aquilo que nomeamos como *pregnância de ser*, que se faz presente em toda a dinâmica do conjunto artista-ação criadora-obra de arte. É o que também nos mostra Hermógenes Harada quando afirma que “toda a sua vida (do artista) está como que doada à obra, a tal ponto de não se poder saber se é o artista que perfaz a obra ou a obra que perfaz o artista.”<sup>244</sup>

Tudo isso precisa ser pensado quando se lê algo da grandeza de *A morte de Ivan Ilitch*. É de tal maneira grandioso que, tal como qualquer obra que mereça esse nome, seja ela musical, pictórica, arquitetônica ou literária (todas poéticas), parece nos retirar de nossa vida comum e nos arremessar numa região completamente inusitada, mas, ao mesmo tempo, já sempre por nós, de algum modo, reconhecida como o “lugar” desde o qual sempre somos o

<sup>243</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 32.

<sup>244</sup> HARADA, Hermógenes. *Ibidem*, 2009, p. 31.

que somos. No caso da obra *A morte de Ivan Ilitch*, trata-se do “lugar” em que ela pôde aparecer como obra, assim como Tolstoi pôde aparecer como artista.

Com isso, temos que a produção de uma obra nunca se faz no âmbito de algo já constituído, dado, mas sim num lance, num salto para dentro da ex-sistência, à espera do inesperado <sup>245</sup>, onde este mesmo salto aparece como o “dom de um labutar constante, fiel e cordial, como eclosão, crescimento e consumação de todo um novo mundo.” <sup>246</sup>

Deste modo, podemos também dizer, tal como nos mostra mais uma vez Hermógenes Harada que “*Da-sein* é a essência da Arte” e esta “só é possível de ser compreendida, portanto, como e na existência artística, no pensar o seu ser em sendo, em *da-seiend* no *interesse*, na essência da Arte.” <sup>247</sup>

Mas, diante disso, o que fazer, então, com as diversas perspectivas que pretendem dar conta do que é a arte? E com os seus pontos de vista psicológicos, sociológicos, estéticos, religiosos etc? E com a vida do artista que, de algum modo, muitos acham imprescindível de ser conhecida para se poder compreender a sua obra?

Para que se possa entrar na existência artística, na dinâmica de sua doação, tudo isso precisa ser abandonado, pois sempre, de certa maneira, a arte já se deu antes dessas perspectivas. Elas são tardias e nunca chegam à sua essência. Isso pelo motivo de não a deixarem ser desde o seu próprio horizonte, onde a existência artística aparece “como historiar-se do destino da possibilidade radical da existência humana” <sup>248</sup>.

Nesse processo, que é o fazer-se da história como existência artística, encontram-se reunidos artista, ação criadora e obra de arte, onde cada qual nos leva para dentro do *Da-sein* (ser-aí). É por isso que podemos dizer, tal com Hermógenes Harada, que “a Arte, na sua

---

<sup>245</sup> É importante que aqui possamos reler a estória que Emmanuel Carneiro Leão nos conta a respeito de Rilke e de como vieram à luz não só as *Elegias de Duíno* como também os *Sonetos a Orfeu*. Veja as páginas 58 e 59 deste trabalho.

<sup>246</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 33.

<sup>247</sup> HARADA, Hermógenes. *Ibidem*, 2009, p. 33.

<sup>248</sup> HARADA, Hermógenes. *Ibidem*, 2009, p. 34.

essência, só pode ser compreendida a partir dela mesma, dentro do *médium*, do *inter-esse* dela mesma como o modo de ser da imensidão, profundidade e criatividade da vida humana, portanto como existência ou *Da-sein* e nada mais”<sup>249</sup>.

Ora, não é exatamente isso, caso deixemos a obra ser, que encontramos no quadro de Van Gogh, tão bem descrito por Heidegger? Não é a existência camponesa que reverbera a partir da descrição dos sapatos? Não é a obra que nos conduz para dentro do *inter-esse*, do *médium*, para dentro do próprio *Da-sein* (ser-aí), para o interior daquilo que Hermógenes Harada chamou de imensidão, profundidade e criatividade de ser, a própria existência humana?

## 5.6

Ouçamos, agora, atentamente a descrição feita por Heidegger:

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro está a umidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. Nos sapatos impera o apelo calado da Terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no inverno. Por este utensílio passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. Este utensílio pertence à Terra e está abrigado no Mundo da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo.<sup>250</sup>

O que essa descrição nos revela? Inicialmente o fato de que a realidade exposta no quadro de Van Gogh não é nem objetiva e nem subjetiva, pois caso consideremos a pintura como uma cópia de uns sapatos de camponesa que são tomados como modelo, ou ainda a descrição de Heidegger como dentro de uma perspectiva subjetiva do filósofo, não

<sup>249</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 34.

<sup>250</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 25 – 26 (A tradução foi modificada).

conseguiremos ir ao encontro do elemento, do *médium*, do *inter-esse* desde o qual a obra se faz obra.

O próprio Heidegger, ao tentar descrever a obra, esforçando-se para ir ao encontro da “coisa” par de sapatos, procura afastar-se de qualquer teoria filosófica, pois espera que a própria obra revele o que são os sapatos na sua i-mediatidade, isto é, sem mediações, afastada de todo peso das interpretações tradicionais.

Diante disso, deixando o quadro falar, os sapatos que lá estão se põem em evidência naquilo que comumente não prestamos atenção e que se esconde no uso cotidiano: trata-se da sua proveniência. No uso diário não notamos o fundo misterioso de onde eles provêm. Lidamos com os sapatos de tal modo que nada neles nos surpreende, pois se encontram desde sempre integrados ao nosso mundo, às nossas ocupações diárias. Quando, inclusive, tornam-se gastos, os abandonamos num canto ou os jogamos no lixo e compramos outros que cumpram ao menos a mesma tarefa daqueles que se desgastaram com o tempo, com o excesso do uso.

No entanto, na pintura de Van Gogh, na obra de arte, algo antes oculto se põe à mostra. Trata-se da Terra, de onde os sapatos provêm até chegarem ao abrigo no Mundo da camponesa<sup>251</sup>.

Aqueles sapatos gastos, que trazem torrões de terra no solado e que ganharam a forma dos pés de quem os usou bastante no seu trabalho diário, lançam-nos ao encontro do mundo da camponesa, no centro de sua existência. E isto quem revela é a obra de arte, jamais uma simples representação pictórica que viesse apenas a copiar um par de sapatos usados.

---

<sup>251</sup> É importante ressaltar aqui o fato de que nos sapatos que utilizamos diariamente, isso que é a matéria com a qual eles foram confeccionados, tendo em vista a sua serventia, desgasta-se com o uso. A matéria, como diz Heidegger, é mais adequada quanto menos resistência oferecer ao ser-utensílio do utensílio. Por outro lado, na obra de arte, ao instalar um mundo, a obra não deixa a matéria desaparecer, muito pelo contrário, faz com que ela surja num primeiro plano, no aberto da própria obra. É esse elemento terrestre, digamos assim, que nos utensílios que usamos cotidianamente fica escondido e que a obra faz reaparecer.

Mas como compreender essa relação entre Mundo e Terra que faz com que os sapatos venham a ser o que são, trazendo consigo a existência camponesa?

Prestemos atenção, mais uma vez, na seqüência da descrição do pensador:

Mas tudo isto o vemos possivelmente no utensílio para calçar que está no quadro. Pelo contrário, a camponesa traz pura e simplesmente os sapatos. Como se este simples trazer fosse assim tão simples. De cada vez que, já noite alta, a camponesa, com um cansaço forte, mas saudável, tira os sapatos e, de cada vez que, de madrugada, ainda escura, volta a lançar mão deles, ou de cada vez que, em dia de festa, passa por eles, tudo isto ela sabe sem considerar e observar. O ser-utensílio do utensílio reside, sem dúvida, na sua serventia. Mas esta, por sua vez, repousa na plenitude de um ser essencial do utensílio. Denominamo-la a confiabilidade (*Verlässlichkeit*). É graças a ela que a camponesa, por meio desse utensílio, é confiada ao apelo calado da Terra; graças à confiabilidade do utensílio, está certa do seu mundo. Mundo e Terra estão, para ela e para os que estão com ela, apenas aí: no utensílio. Dizemos “apenas” e estamos errados, porque a confiabilidade do utensílio é que dá a este mundo tão simples uma estabilidade e assegura à Terra a liberdade do seu afluxo constante <sup>252</sup>.

O que esta passagem nos mostra? Ela nos faz ver toda uma paisagem, todo um mundo na sua possibilidade de ser e de não ser, que atravessa o humano no perfazer-se de sua história desde a sua existência (*Da-sein*) entregue “ao abismo insondável da ‘vitalidade’ da imensidão, profundidade e criatividade de ser” <sup>253</sup>. Mais até do que nos fazer ver, a obra de arte nos atrai, nos puxa para dentro de nossa própria existência, de maneira a nos conduzir para o interior do “abismo da Vida Humana, para a interioridade e profundidade dessa aventura e ventura radical do eclodir do mundo a partir do enraizamento na Terra dos Homens” <sup>254</sup>.

Essa eclosão de Mundo, a partir do enraizamento na Terra, revela, de modo bastante semelhante ao exemplo da jarra, descrito no capítulo anterior, todo um distanciamento das concepções tradicionais que determinaram a coisa como aquilo que subjaz e que pré-existe a tudo o que é. Acontece que o simples deixar a obra falar, dizer aquilo que é em seu processo

---

<sup>252</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 26 (A tradução foi modificada).

<sup>253</sup> HARADA, Hermógenes. *Mito e arte*, in *Iniciação à filosofia*, 2009, p. 37.

<sup>254</sup> HARADA, Hermógenes. *Ibidem*, 2009, p. 38.

de realização, mostra também que ela não é coisa nenhuma, no sentido que a tradição pensa ser uma coisa.

Na obra, o que se mostra é a “coisa” par se sapatos de camponesa na sua possibilidade de ser e de não ser, jamais pré-determinada, pronta e acabada, no modo de um ser simplesmente dado e também jamais disposta de tal maneira que nela pudessem ainda ser agregadas predicções, qualidades.

O par de sapatos de camponesa, com isso, não aparecerá como algo abstrato, apartado do mundo, pelo contrário, se mostrará naquilo que ele mesmo é desde um processo de crescimento e de co-nascimento, isto é, aparecerá como sempre estando em relação com o mundo da camponesa em sua possibilidade de ser e de não ser.

O que se revela como coisa na obra, mais precisamente no quadro de Van Gogh, é a manifestação de Mundo desde o dar-se em retraimento da Terra. A coisa mostra-se desde a clareira de seu ser como aquilo que dá sustentação ao mundo dos homens. Ela mostra ainda como o Mundo é desde uma tensão com a Terra, onde tudo o que aparece assim como é, poderia não ser. Nesse balanço em que o mundo se faz mundo, o homem entrega todo o seu modo de ser na organização e estruturação da realidade, nascendo e crescendo com ela. A esse deixar-se conduzir no âmbito da possibilidade de ser do mundo, fiando-se e confiando-se junto às coisas, Heidegger nomeia de confiabilidade (*Verlässlichkeit*). Nessa palavra alemã soa sempre novamente o verbo *lassen*, deixar, que também se faz presente na palavra *Gelassenheit*, serenidade, destacada no capítulo terceiro deste trabalho, para evidenciar a atitude de utilizar e deixar os aparelhos técnicos serem o que são sem permitir que sejamos tomados cegamente por eles, de modo a não nos fecharmos para o lugar de sua proveniência

255

---

<sup>255</sup> Cf. p. 98 e p. 99 deste trabalho

Mas o que aparece ainda no fundo dessa descrição? Como pôde a obra revelar essa tensão entre Mundo e Terra e fazer aparecer a confiabilidade (*Verlässlichkeit*) como a essência do utensílio?

Num primeiro momento, perguntamos: O que leva Heidegger a descrever, na sua imediatidade, os sapatos a partir do que inicialmente nomeia como uma representação pictórica? Resposta: A necessidade, que já havíamos anunciado mais acima, de responder à pergunta pela coisa para, a partir daí, decidir se a obra de arte é algo de outro que adere à coisa ou se ela é, no fundo, coisa nenhuma.

O caminho trilhado desde o início, que seguiu os rastros deixados pela tradição, apontou para a necessidade de se chegar à obra a partir da coisa. Mas eis que, inadvertidamente, ocorre exatamente o inverso: É a “coisa” par de sapatos de camponesa que se revela a partir da obra. A sua essência não aparece mais nem como a unidade de matéria e forma e nem como a serventia, mas como, conforme exposto acima, a confiabilidade (*Verlässlichkeit*).

O ser-utensílio do utensílio foi-nos revelado a partir da obra de arte. Não o foi nem pela atividade subjetiva do filósofo projetada sobre o quadro e nem pela pintura tomada como algo ilustrativo e esclarecedor. A obra de arte trouxe à luz o utensílio em seu ser. Acerca disso, nos diz Heidegger:

A pintura de Van Gogh constitui a abertura do que o utensílio, o par de sapatos da camponesa, na verdade é. Este ente emerge no desvelamento de seu ser. Ao desvelamento do ente chamavam os gregos *alétheia*. Nós dizemos verdade e pensamos bastante pouco com essa palavra. Na obra, se nela acontece uma abertura do ente, no que é e no modo como é, está em obra um acontecer da verdade<sup>256</sup>.

---

<sup>256</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 27.

A arte, com isso, revela-se como o pôr-se-em-obra da verdade do ente (*das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*). Nela está em jogo o acontecer da verdade, isto é, a abertura do ente em seu ser.

É preciso, então, que pensemos no que é propriamente a verdade posta em obra na obra e em que consiste este pôr-se-em-obra.

## 5.7

Prestemos atenção em mais uma passagem do texto de Heidegger:

Um edifício, um templo grego, não imita nada. Está ali, simplesmente erguido nos vales entre os rochedos. O edifício encerra a forma do deus e nesta ocultação (*Verbergung*) deixa-a assomar através do pórtico para o recinto sagrado. Graças ao templo, o deus advém no templo. Este advento de deus é em si mesmo o estender-se e o demarcar-se (*die Ausbreitung und Ausgrenzung*) do recinto como sagrado. O templo e o seu recinto não se perdem, todavia, no indefinido. É a obra templo que primeiramente ajusta e ao mesmo tempo congrega em torno de si a unidade das vias e das relações, nas quais nascimento e morte, infelicidade e prosperidade, vitória e derrota, resistência e ruína ganham para o ser humano a forma do seu destino. A amplitude dominante dessas relações abertas é o mundo deste povo histórico. A partir dele e nele é que ele é devolvido a si próprio, para o cumprimento da vocação a que se destina.

Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar (*Aufruhen*) da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põem em evidência a claridade do dia, a imensidade do Céu, a treva da Noite. O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz aparecer, a partir da quietude que é a sua, como ele está bravo. A árvore, a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra adquirem uma saliência da sua forma, e desse modo aparecem como o que são. A este vir à luz, a este levantar-se ele próprio e na sua totalidade chamavam os gregos, desde muito cedo, a *phýsis*. Ela abre ao mesmo tempo a clareira daquilo sobre o qual (*worauf*) e no qual (*worum*) o homem funda o seu habitar. Chamamos a isso a Terra. Do que esta palavra aqui diz há que excluir não só a imagem de uma massa de matéria depositada, mas também a imagem puramente astronômica de um planeta. A Terra é isso onde o erguer alberga (*bergen*) tudo o que se ergue e, claro está, enquanto tal. Naquilo que se ergue advém a Terra como o que dá guarida.

A obra que é o templo, ali de pé, abre um Mundo e ao mesmo tempo repõe-no sobre a Terra que, só então, vem à luz como o solo pátrio (*heimatlich Grund*)<sup>257</sup>.

<sup>257</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 32-33.

A partir da descrição do templo, “que não imita nada”, isso que é a verdade aparece de maneira radical, como o que, em sua clareira, traz o ente à luz desde o seu ser, a partir do jogo entre velamento e desvelamento, diferentemente da tradição, que tratou os “elementos” desse jogo como contrários em si e não co-implicados numa dinâmica resguardadora do ser. É o que vimos, por exemplo, na primeira parte do primeiro capítulo, ao falarmos em como a *idéa* em Platão, na constituição da *paidéia*, encontra-se apartada da verdade, compreendida como *alétheia*, onde se configurou o que Heidegger nomeia como “doutrina platônica da verdade”.

Aí, ainda nesse mesmo capítulo, vimos que a mudança operada na essência da verdade, a partir do desdobrar-se da *paidéia* platônica, “faz com que Heidegger pense em uma transmutação no sentido originário de *ousía*, da presença do que se apresenta, em presença constante ou simples presença, isto é, no ser apreendido como ente, onde o seu sentido já se retraiu e nesse retraimento permaneceu impensado”<sup>258</sup>.

De acordo com isso, Heidegger, ao pensar acerca da essência da obra de arte, procura pensar também no retraimento desse sentido que permaneceu impensado, trazendo novamente à tona a palavra *alétheia*. É por isso que a obra jamais aparecerá como uma imitação, mas sim como o que põe em obra a verdade, trazendo novamente o jogo do velamento – desvelamento constituinte da própria essência da verdade, esquecida por conta de uma tendência, tomada no início da Metafísica, em favor do ente e em detrimento do ser, em favor do desvelamento e em detrimento de seu velamento.

A simples presença ou presença constante, tomada, como vimos, a partir de uma transmutação do sentido originário de *ousía*, vigência, presença do que se apresenta, afasta-se do sentido originário de verdade e impõe uma sua compreensão desde o pensamento reto (*orthótēs*). Tal posição fará com que a verdade seja tomada como *homoíōsis* e o seu lugar, aos poucos, passe a ser o enunciado.

---

<sup>258</sup> Cf. p. 28 deste trabalho.

Mas, voltando ao templo, perguntamos: O que se passa aí, nesse exemplo?

O templo não é qualquer coisa que foi construída com o objetivo de as pessoas irem lá e cultuarem os seus deuses. Ele também não é algo a mais que lá foi posto visando à integração dos homens naquele determinado espaço. Bem ao contrário disso tudo, ele traz consigo um mundo. A obra como obra abre o seu próprio espaço. Ela guarda em torno de si toda uma comunidade. Ela, a obra-templo, semelhantemente ao exemplo da ponte, exposto no capítulo anterior, integra, no seu edificar-se, toda uma paisagem. “A partir dela o homem encontra-se em casa, na sua habitação”<sup>259</sup>. Com o instalar-se do templo, a morada do homem é aberta, fazendo aparecer o seu entorno como só pode ser o que é a partir dele (do templo). Ele, o templo, é tudo o que com ele aparece. Aí é um mundo que é fundado. Nele advém o deus. A presença do deus faz do recinto um recinto sagrado, onde reúne em torno de si “a unidade das vias e das relações, nas quais nascimento e morte, infelicidade e prosperidade, vitória e derrota, resistência e ruína, ganham para o ser humano a forma de seu destino”<sup>260</sup>.

Entretanto, o templo encontra-se sobre a rocha, repousado, de pé, trazendo consigo o misterioso de seu suporte maciço. Nele a tempestade se faz tempestade. Toda uma atmosfera emerge com a emergência do templo que se eleva como se saísse de dentro da rocha. Essa obra aparece como que serenada, no meio do turbilhão das tempestades, das ventanias e da fúria do mar. “A árvore, a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra adquirem uma saliência de sua forma, e desse modo aparecem como o que são”<sup>261</sup>. Isso tudo que assim vem à luz, desabrochando no todo, eclodindo, é a *phýsis*. É ela que, no seu manifestar-se, traz consigo o aberto, “a clareira daquilo sobre o qual e no qual o homem funda o seu habitar”. É nesse sentido que o homem habita sobre esta Terra<sup>262</sup>.

Mas, o que é propriamente a Terra?

---

<sup>259</sup> Cf. p. 124 deste trabalho.

<sup>260</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 32.

<sup>261</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 1990, p. 33.

<sup>262</sup> Cf. p. 112.

Segundo Michel Haar, isso que é a Terra comporta vários sentidos, pelo menos quatro:

- 1 – A Terra designa o material de que é feita a obra.
- 2 – A Terra designa o sítio, o lugar onde se ergue o templo.
- 3 – A Terra traz consigo a *phýsis*, o eclodir de tudo o que é no erguer-se do templo.
- 4 – A Terra é o que se esconde como uma reserva secreta. É o velado, *lèthè*.<sup>263</sup>

Esses quatro sentidos, no entanto, não podem ser vistos isoladamente, mas em uma dinâmica de relacionamento, no interior de um conjunto. A Terra é tudo isso e não é nada. Ela não é um ente. É desde o seu fundo que a obra se ergue naquilo que ela é. A Terra abriga aquilo que eclode, que emerge e que vigora desde o seu fundo abissal, sempre em retraimento.

Por outro lado, um Mundo é aberto pela obra e lançado sobre a Terra. Mas, o que é o Mundo?

Vejamos o que Michel Haar tem a nos dizer acerca disso: “Ora, um mundo, como demonstra Heidegger, não é nem uma reunião de objetos nem uma espécie de recipiente que os contenha, e sim o espaço livre de possibilidades, o espaço de sentido e de relações que um povo abre com suas escolhas essenciais”.<sup>264</sup>

O Mundo, portanto, não é um ente subsistente, um algo em si e nem uma totalidade de objetos. Mundo mundifica (*Welt weltet*). Assim acontece quando falamos, por exemplo, do mundo do artista, do mundo da camponesa etc. Porém, aqui, neste exemplo do templo, trata-se bem mais da aparição de Mundo como o destino de um povo histórico, pois, segundo Heidegger, “Onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, que por nós são aceitas ou rejeitadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica.”<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> HAAR, Michel. *A obra de arte*, 2000, p. 86 – 87.

<sup>264</sup> HAAR, Michel. *Ibidem*, 2000, p. 85 – 86.

<sup>265</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 35 (A tradução foi modificada.).

A obra, como nos diz Michel Haar, “faz vir ao mundo o que originalmente escapa ao mundo, seu alicerce e seu fundo abissal”<sup>266</sup>. Mas, como se dá essa relação entre o Mundo e a Terra na obra de arte?

A relação entre o Mundo e a Terra, trazida à tona pela obra de arte, é conflituosa e jamais apaziguadora. Enquanto o Mundo quer a tudo dar uma forma e clarificar, a Terra, por seu lado, tende ao retraimento, ao obscurecimento. Ambos encontram-se em pleno combate e este se torna visível na obra a partir do que ela deixa aparecer como “uma fenda (*Riss*) invisível ou o elo rasgante que une Terra e Mundo”<sup>267</sup>. O que a obra traz à tona, desde a sua manifestação, é a intimidade deste combate. Ela é o que é deixando aparecer essa tensão entre Mundo e Terra. É por isso que Michel Haar afirma que “Aproximar as duas potências adversas, inscrever um Mundo em uma Terra, é esta a essência do trabalho artístico”<sup>268</sup>.

Na obra de arte pintada por Van Gogh – *Os sapatos da camponesa* –, acontece a verdade. O que queremos dizer com isso? Que a manifestação do utensílio em seu ser traz consigo o combate entre Mundo e Terra, onde este mesmo combate emerge no desvelamento.

Neste sentido é que podemos dizer que no quadro de Van Gogh não há propriamente nada de verdadeiro, caso queiramos compreender a verdade como algo fixo e oposto ao não verdadeiro. Porém, de maneira bem diferente, trata-se de ver que na obra o que está em obra é a verdade, *alétheia*. A obra de arte, portanto, deixa aparecer, na sua desocultação, na tensão entre velamento e desvelamento, o ente em sua totalidade.

Entretanto, somos sempre levados a crer que o Mundo é simplesmente o aberto, que corresponde à clareira, e a Terra é o fechado, que corresponde à ocultação.<sup>269</sup> Pensando dessa maneira, estaremos representando isso que é a Terra e isso que é o Mundo, não nos deixando

---

<sup>266</sup> HAAR, Michel. *A obra de arte*, 2000, p. 87.

<sup>267</sup> HAAR, Michel. *Ibidem*, 2000, p. 87.

<sup>268</sup> HAAR, Michel. *Ibidem*, 2000, p. 88.

<sup>269</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 44.

transportar para a dinâmica de seu combate que se dá no âmbito da essência da verdade, da *alétheia*. Acerca disso no diz ainda Michel Haar:

A criação é o eco deste combate originário, em que se disputa a partilha entre o que está a descoberto, acessível, e o que está velado, encoberto. Pois o combate Terra-Mundo depende de um combate mais profundo ainda entre o clarão que brilha (*Lichtung*) e o oculto ou a dissimulação (*Verbergung*), combate este que se trava na essência da verdade concebida como desvelamento ou desvendamento (*Unverborgenheit*).<sup>270</sup>

É somente aí, portanto, que se torna possível ver que

A Terra só irrompe através do Mundo, o Mundo só se funda na Terra, na medida em que a verdade acontece como o combate original entre clareira e ocultação. Mas como é que a verdade acontece? Respondemos: Acontece em raros modos essenciais. Um dos modos essenciais como a verdade acontece é o ser-obra da obra. Ao instituir um Mundo e ao produzir a Terra, a obra é o travar desse combate no qual se disputa a desocultação do ente na sua totalidade, a verdade.<sup>271</sup>

## 5.8

Mas isso tudo que dissemos no transcorrer desse capítulo e nomeamos assim como arte, que é o que atravessa o conjunto artista – ação criadora – obra de arte, eclode no homem, compreendido como ser-aí, *Da-sein*. Disposto na abertura de seu aí (*Da*), à espera de que se dê essa eclosão, onde isso que é o ente na sua totalidade pode vir à tona, é que o destino histórico do homem encontra-se em jogo.

Neste sentido é que podemos dizer que ir ao encontro da essência da arte, compreendida como desvelamento produtivo<sup>272</sup> no modo da *poíesis*, é o mesmo que reconhecer a essência do humano que se produz na abertura do ser-aí (*Da-sein*). Justamente este desvelamento, pensado por Heidegger, é o que faz aparecer a força salvadora em meio ao

<sup>270</sup> HAAR, Michel. *A obra de arte*, 2000, p. 88.

<sup>271</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 44.

<sup>272</sup> Cf. Cap. 3 desta tese.

perigo que, na época da técnica, se oculta ao homem. Esse desencobrimento, conforme vimos, tem sua proveniência no poético, no interior do qual o homem sempre habita.

Poesia, em alemão *Dichtung*, é concentração, condensação, composição. Todas as artes, ao já estarem inscritas em um projeto poético <sup>273</sup>, já trazem consigo, de maneira concentrada e plena de intensidade e pregnância de ser, o erigir-se de um Mundo sobre uma Terra. A arte, por ser poética, jamais pode ser confundida com a produção técnica, pois ela sempre revela, de modo fundador, a essência de todas as coisas, tornando-se, com isso, o fundamento que nomeia a História.

De acordo com isso, podemos pensar inversamente, isto é, que toda produção técnica elaborada na nossa época histórica, proveniente daquele desvelamento que se dá no modo da exploração, só pode ser compreendida desde o desvelamento produtivo, isto é, poético. Pois, somente a partir deste último, é que o perigo do desvelamento explorador chega à presença como o que tende a fechar todo o âmbito de possibilidades em que um desvelamento mais originário pode acontecer. Esse mesmo perigo, portanto, é revelador de que todo um âmbito de possibilidades de ser do homem, presente na liberdade tomada como a essência da verdade <sup>274</sup>, tende a ser fechado num único modo de ser determinado pela essência da técnica que a tudo uniformiza e unidimensiona no modo da disponibilidade.

É diante desse maior perigo que a arte, compreendida como o pôr-se-em-obra da verdade, pode advir com todo o seu estranhamento, pois “Nunca a verdade se pode ler a partir do que simplesmente é e do habitual” <sup>275</sup>.

A arte é o inabitual que, através do “pôr-se-em-obra-da-verdade, faz irromper o abismo intranquilizante, e subverte o familiar e o que se tem como tal” <sup>276</sup>. Com isso, ela abre

---

<sup>273</sup> Em *A origem da obra de arte*, na p. 60, Heidegger afirma que “A essência da arte é Poesia. Mas a essência da Poesia é a instauração da verdade”.

<sup>274</sup> Cf. Cap. 1 desta tese.

<sup>275</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 57.

<sup>276</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 1990, p. 60.

caminhos para aqueles que poderão salvaguardá-la, de modo que os homens possam “entrar na pertença à verdade que acontece na obra”<sup>277</sup>.

Mas o que quer dizer salvaguarda? Salvaguarda quer dizer dispor-se para a abertura do ente que acontece na obra. A obra só é obra na medida em que traz consigo os que a salvaguardam, mesmo que este trazer junto a si seja ainda um esperar por eles, pois, enquanto obra, ela almeja “a comunhão na sua verdade”<sup>278</sup>.

É por isso que Heidegger afirma que a persistência da salvaguarda é um saber e este, por sua vez, “é a inserção ek-stática do homem existente na desocultação do ser”<sup>279</sup>. A obra de arte nos conduz, na medida em que nos abrimos para a sua salvaguarda, para a essência de nossa ek-sistência, onde ela (a salvaguarda), aparece como “a sóbria persistência no abismo de intranqüilidade da verdade que acontece na obra”<sup>280</sup>.

Mas o que isso quer dizer? Que a salvaguarda se vê lançada no fundo abissal de toda a realidade, de modo que nele possa medrar o que salva junto ao que, na época da técnica, se impõe como o maior perigo.

Talvez, a partir daí, possa se dar aquilo que falamos ao final da *Introdução*: a possibilidade de uma abertura para o que Heidegger denominou de “outro princípio”, isto é, um pensar que volta às suas origens e que se dispõe a meditar desde o âmbito em que todo o pensamento ocidental se forjou com o advento da filosofia, e que chega à sua completude com a civilização técnica, que impõe ao homem um perigo maior que atravessa toda a sua existência.

---

<sup>277</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, 1990, p. 54.

<sup>278</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 1990, p. 54.

<sup>279</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 1990, p. 54.

<sup>280</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ibidem*, 1990, p. 54.

## 6 CONCLUSÃO

A nossa tese procurou ser uma travessia, onde diversos caminhos foram abertos e se apresentaram como necessários de serem percorridos. Inicialmente, ao pensar em produzi-la, acreditávamos que apenas debater temas centrais como verdade, técnica e arte seria o necessário para ir ao encontro daquilo que Heidegger determinou como a essência da arte e a possibilidade de compreensão, a partir dela mesma, da essência da técnica, desde um debate profundo com o que a tradição determinou como sendo a verdade.

Entretanto, o que se revelou nessa trajetória foi algo inusitado e aparentemente óbvio, a saber, que um trabalho só se faz no seu próprio fazer. Ora, entre um projeto e aquilo que dele se espera, há todo um caminho a ser percorrido, pleno de ascensões e declínios, de dúvidas e de certezas, de confianças e desconfianças. Assim, em vários momentos, se nos permitimos dizer, deixamo-nos ser conduzidos pelo trabalho, isto é, pelas questões que nele mesmo afloraram e que não sabíamos que teríamos que enfrentá-las.

É por isso que, desde o início, os seus capítulos principais trazem consigo a palavra “caminho”. Desta maneira, obedecendo à respectiva ordem, desenvolvemos os seguintes capítulos, excetuando-se, é claro, a *Introdução* e a *Conclusão: A caminho da essência da verdade, A caminho da essência da historicidade da ex-sistência, A caminho da essência da técnica, A caminho do habitar poético do homem e A caminho da essência da [obra de] arte.*

Procuramos, com eles, encontrar uma amarração, bem diferente do que nos propomos inicialmente, quando pensamos a tese, de modo que se evidenciasse o vigor de entrelaçamento de verdade, técnica e arte no seu caminho em direção à compreensão da essência da obra de arte.

Tal amarração, no entanto, pediu que, diferentemente de tentar falar *sobre* esses temas, tão decisivos na constituição da História da Filosofia, procurássemos falar *a partir* deles. Foi

o que, ao menos, intentamos fazer, mesmo que ainda de maneira um tanto quanto desajeitada no modo daquele iniciante que, entusiasmado com o que vai descobrindo, se lança quase que ingenuamente e de maneira inadvertida diante do que o surpreende.

Desse modo é que, num primeiro momento, deparamo-nos com o problema da verdade, recolocado por Heidegger, a partir de uma interpretação da alegoria da caverna, de Platão. Aí se evidenciou um afastamento do sentido originário da *alétheia*, onde o Ser passou a ser tomado como presença constante (*ousía*). Tal decisão fez com que, no transcorrer da História, o lugar da verdade viesse a se deslocar para a proposição.

Com isso, o passo seguinte de nosso trabalho procurou explicitar este conceito de verdade que se tornou corrente para, a seguir, mostrar que ele é derivado de um sentido mais originário, a saber, da liberdade compreendida como a essência da verdade. Este sentido apareceu como o âmbito em que se torna possível compreender em que medida Heidegger entende que Platão privilegiou o desvelamento em detrimento do velamento, o ente em detrimento do ser, fazendo aparecer um novo sentido de Ser.

Entretanto, isso que é a verdade mostrou-se, em sua essência, na esfera do comportamento livre do homem, de seu ser-aí, de sua ex-sistência que, por sua vez, tende a ser in-sistente, ou seja, a perder-se entre os entes e dando as costas ao Ser. Tal tendência, que pertence à essência da verdade – a não-verdade – é a própria errância. É na errância que a ex-sistência perfaz a sua história. A História, portanto, aparecerá como o entrelaçamento das diversas formas do errar que, em se desdobrando, trouxeram à luz a civilização da técnica.

A investigação acerca da essência da técnica mostrou que somente a partir da clareira da verdade do ser, no balanço entre encobrimento e desencobrimento, é que se pode compreendê-la como um modo do desvelamento. É nessa clareira que ela aparece como *composição* (*Ge-stell*), ou seja, como a reunião das diversas posições e dispositivos que dispõem do real como disponibilidade, perfazendo a sua totalidade. O homem é, desde a *com-posição* e

de seu apelo explorador, levado a dispor do real de maneira inadvertida, sem poder voltar-se para o lugar desde onde a técnica se faz técnica, de modo a poder lançar-se na direção de outro desvelamento mais originário, a saber, o propor e expor produtivos da *poíesis*.

Esse inadvertido do comportamento do homem é, na verdade, um agir na correspondência com o descobrimento no modo da exploração que, com o seu modo de ser, tende a fechar as possibilidades para o advento de um desvelamento mais originário. É justamente aí, neste passo, que o homem se encontra distante de sua terra natal, de sua pátria e exposto ao maior perigo, que é o fechar-se para a possibilidade de um diálogo com a técnica desde o desvelamento produtivo da *poíesis*.

De acordo com isso, podemos também dizer, por outro lado, que o maior perigo pode trazer consigo a possibilidade de uma abertura para um tal diálogo se realizar. Essa abertura pode ser proporcionada pela arte, na medida em que a consideração de seu sentido não se fechar, como foi dito, à constelação da verdade <sup>281</sup>.

Entretanto, a necessidade de investigação acerca do sentido da arte e do espaço em que ela pode se dar, nos conduziu a uma discussão prévia acerca da habitação poética do homem ao lado da meditação acerca da essência da poesia. Esses passos mostraram-se decisivos, pois nos prepararam o terreno para o encontro com o sentido mais próprio da arte.

Isso que é a arte em sua essência, então, se faz questão no quinto capítulo. A preparação para o seu questionamento vinha sendo disposta desde o início desse trabalho, quando a verdade foi colocada como questão fundamental. Tratava-se de, a partir da dinâmica da verdade, compreendida como *alétheia*, fazer reaparecer o sentido mais próprio da realidade, desde um acontecimento essencial que viesse a se apropriar do homem. A arte, com isso, vai eclodir como o pôr-se-em-obra-da-verdade, integrada na sua regência e preservação, de modo a possibilitar, desde essa integração, uma via de discussão e de superação da técnica.

---

<sup>281</sup> HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*, in *Ensaio e conferências*, 2002, p. 36.

Porém, questões essenciais ficam ainda por serem meditadas, tais como aquela que diz respeito à poesia e a sua relação com a linguagem. Embora saibamos que essa questão se apresenta ao fim do texto *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger, optamos por não entrar nela sob o risco de nos estendermos em demasia e de mudar o objetivo proposto por esta tese desde o seu início.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Referências básicas

HEIDEGGER, Martin. A Arte e o espaço. In: *Arte e palavra*, Rio de Janeiro: UFRJ, Vol. II, 1987.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Schuback. Petrópolis: Vozes, 2004.

\_\_\_\_\_. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Cocta. Lisboa: Edições 70, 1990.

\_\_\_\_\_. *Approche de Hölderlin*. Paris: Gallimard, 1988.

\_\_\_\_\_. *Carta sobre o humanismo*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1990.

\_\_\_\_\_. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. *Concepts fondamentaux*. Paris: Gallimard, 1985.

\_\_\_\_\_. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Pilipp Reclam Jun, 1960.

\_\_\_\_\_. *Ensaaios e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Essais et Conférences*. Paris: Gallimard, 1958.

\_\_\_\_\_. *Heráclito*. Tradução de Márcia Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

\_\_\_\_\_. *Hinos de Hölderlin*. Tradução de Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

\_\_\_\_\_. *Introducción a la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1999.

\_\_\_\_\_. *Introdução à metafísica*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1987.

\_\_\_\_\_. *Kant et le problème de la métaphysique*. Paris: Gallimard, 1953.

\_\_\_\_\_. *Le principe de raison*. Paris: Gallimard, 1962.

\_\_\_\_\_. *Língua de tradição e língua técnica*. Tradução de Mário Botas. Lisboa: Passagens, 1999.

\_\_\_\_\_. *Marcas do caminho*. Tradução de Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche*. Paris: Gallimard, vol. I e vol. II, 1971.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, vol. I e vol. II, 2007.

\_\_\_\_\_. *O princípio do Fundamento*. Tradução de Jorge Telles Menezes. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

\_\_\_\_\_. Por que ficamos na província? In: *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis: Vozes, n. 4, vol. LXXI, 1977.

\_\_\_\_\_. *Qu'appelle-t-on penser?*. Paris: Quadrige - PUF, 1992.

\_\_\_\_\_. *Que é uma coisa?* Tradução de Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 1992.

\_\_\_\_\_. *Qu'est-ce qu'une chose?* Paris: Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 1957.

\_\_\_\_\_. *Serenidade*. Tradução de Maria Madalena Andrade e Olga Santos. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006.

### Referências de apoio

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A, 2002.

ASSIS, Machado de. Cantiga de esponsais. In: *Obras completas*, vol. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A, 1976.

BICCA, Luiz. *O mesmo e os outros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Racionalidade moderna e subjetividade*. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

BIEMEL, Walter. Elucidações acerca da Conferência de Heidegger “A origem da arte e a destinação do pensamento”. In: *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro: Departamento de Filosofia da PUC-Rio, n. 10, vol. 2, 1996.

BIRAULT, Henri. *Heidegger et l’expérience de la pensée*. Paris: Gallimard, 1978.

BLANC, Mafalda Faria. *O fundamento em Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1984.

BUZZI, Arcângelo. *Introdução ao pensar*. Petrópolis: Vozes, 1995.

CAMPOS, Maria José Rago. *Arte e verdade*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, vol I e vol. II, 1990.

CASANOVA, Marco Antonio. *Compreender Heidegger*. Petrópolis: Vozes, 2009.

CAVALCANTE, Márcia de Sá. *O espaço-entre poesia e pensamento*. Teses/Dissertações. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – IFCS, 1986.

DOWELL, João A. Mac. *A gênese da ontologia fundamental de Martin Heidegger*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

DUBOIS, Christian. *Heidegger: introdução a uma leitura*. Tradução de Bernardo Barros Coelho de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade. In: *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro: Departamento de Filosofia da PUC-Rio, n. 13, 1999.

FOGEL, Gilvan. *Da solidão perfeita – Escritos de Filosofia*. Petrópolis: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. Uma coisa nela mesma e desde ela mesma. In: *Linguagem e poesia – II Simpósio Nacional de Linguagem e Filosofia/UFOP*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

GADAMER, H-G. *Esquisses Herméneutiques – Essais et conférences*. Paris: Vrin, 2004.

\_\_\_\_\_. *Les chemins de Heidegger*. Paris: Vrin, 2002

GAOS, José. *Introducción a el Ser y tiempo de Martin Heidegger*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

HAAR, Michel. *A obra de arte – ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. de Maria Helena Kühner. Coleção Enfoques – Filosofia. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HARADA, Hermógenes. *Iniciação à filosofia*. Teresópolis: Daimon Editora, 2009.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf/Editores, 1986.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Atlântida, 1959.

INWOOD, Michael. *Diccionario Heidegger*. Trad. de Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

\_\_\_\_\_. *Heidegger*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

NETO, João Cabral de Melo. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia – O pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. *Passagem para o poético – Filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1992.

OLIVEIRA, Cláudio. Da ruína e da conservação do mundo: o mundo como espaço discursivo e como discurso espacial. In: *Kriterion*, Belo Horizonte: Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, n. 117, vol. XLIX, 2008.

PESSOA, Fernando. Arte e verdade no pensamento de Heidegger. In: *Leituras do mundo*, Salvador: Quarteto Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. *O assunto e o caminho do pensamento de Heidegger – Retorno ao fundamento da metafísica*. Vitória: EDUFES, 2003.

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

\_\_\_\_\_. Fédon. In: *Os pensadores*. Tradução de Jorge Paleikat. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PLATON. *Ouvres completes*. Paris: Classiques Garnier, 1959.

PÖGGELER, Otto. *A via do pensamento de Martin Heidegger*. Trad. de Jorge Telles de Menezes. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

RIBEIRO, Glória Maria Ferreira. Existência, jogo e pensamento. In: *Estudos filosóficos*, São João del-Rei: Departamento de Filosofia e Métodos – UFSJ, n. 01, 2008.

RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O enigma Vazio – Impasses da arte e da crítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SARAMAGO, Ligia. *A topologia do ser*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

TOLSTOI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*. Trad. de Boris Chnaiderman, Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1997.

VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 1987.

WAELEHENS, A. *La philosophie de Martin Heidegger*. Louvain: Nauwelaerts, 1942.

WAHL, Jean. *Vers la fin de l'ontologie: étude sur l'introduction dans la métaphysique par Heidegger*. Paris: Société D'Édition D'Enseignement Supérieur, 1956.

\_\_\_\_\_. *Introduction à la pensée de Heidegger*. Paris: Le livre de poche, 1998.

