



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ - UFC
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE - ICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

ANA CARLA DE ABREU SIQUEIRA

**A ARTE E O PÔR-SE-EM-OBRA DA VERDADE NA FILOSOFIA DE MARTIN
HEIDEGGER**

FORTALEZA

2014

ANA CARLA DE ABREU SIQUEIRA

**A ARTE E O PÔR-SE-EM-OBRA DA VERDADE NA FILOSOFIA DE MARTIN
HEIDEGGER**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará (UFC), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Ribeiro de Moraes Barros.

FORTALEZA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- S628a Siqueira, Ana Carla de Abreu.
A arte e o pôr-se-em-obra da verdade na filosofia de Martin Heidegger / Ana Carla de Abreu
Siqueira. – 2014.
106 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Departamento de Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Fortaleza, 2014.
Área de Concentração: Filosofia da linguagem e do conhecimento.
Orientação: Prof. Dr. Fernando Ribeiro de Moraes Barros.
- 1.Heidegger,Martin,1889-1976 – Crítica e interpretação. 2.Heidegger,Martin,1889-1976 – Estética.
3.Arte – Filosofia. 4.Verdade. I. Título.

ANA CARLA DE ABREU SIQUEIRA

**A ARTE E O PÔR-SE-EM-OBRA DA VERDADE NA FILOSOFIA DE MARTIN
HEIDEGGER**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará (UFC), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Fernando Ribeiro de Moraes Barros – UFC (Orientador)

Prof. Dr. Konrad Christoph Utz – UFC

Prof. Dr. Marco Aurélio Werle – USP

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo amor incondicional, por todas as oportunidades proporcionadas e pela amizade sempre presente.

Às minhas irmãs e melhores amigas Ana Maria, Ana Cristina e Ana Cláudia, pela cumplicidade do dia a dia, pelo suporte carinhoso e por terem se tornado meus maiores exemplos.

Ao meu cunhado Marcelo Victor Lima, por ser um verdadeiro irmão.

Ao professor Dr. Fernando Ribeiro de Moraes Barros, pela orientação paciente e por toda a confiança depositada. Sou grata pelos ensinamentos, por sua postura filosófica exemplar e pela amizade sincera.

Ao professor Dr. Custódio Luís Silva de Almeida, pelas contribuições teóricas e valiosas sugestões feitas durante a qualificação.

Ao professor Dr. Konrad Christoph Utz, pela firmeza das correções e pelas relevantes indicações feitas a mim no exame de qualificação.

Ao professor Dr. Marco Aurélio Werle, por gentilmente ter aceitado o convite para a defesa e pelas reflexões surgidas de seu trabalho.

Ao professor Dr. Luiz Felipe Netto de Andrade e Silva Sahd, pelo apoio constante.

Aos amigos da Filosofia, pelo companheirismo dentro e fora de sala de aula. Em especial, aos amigos Deiviane Agostinho, Eveline Rocha, Lucas Barreto, Rami Sales, Ravena Olinda e Rutiele Saraiva, por terem compartilhado comigo os momentos mais importantes do mestrado e pelos diálogos sempre construtivos.

Às amigas Camila França, Cinthya Machado e Thielle Campos, por toda a confiança e pela amizade tão duradoura e especial.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFC, pela receptividade e pela formação oferecida.

À Alexandra Gondim, pelos inúmeros auxílios prestados na secretaria da Pós-Graduação.

À CAPES, pela concessão da bolsa de pesquisa.

“O que ‘significa’ nadar, por exemplo, nunca aprendemos por meio de um tratado sobre a natação. O que significa nadar apenas o salto na correnteza nos diz.”

Martin Heidegger, Que Significa Pensar?

RESUMO

O propósito geral desta dissertação consiste em defender, sob a perspectiva de Martin Heidegger, que a verdade põe-se em obra na arte. Em um primeiro momento, mostramos como Heidegger interpreta os temas da Estética e seus principais conceitos. Após questionar a arte como *mimesis*, ele examina o processo de entrada da arte no horizonte da Estética. Sua investigação se estende ao pensamento de Nietzsche que, ao manter o debate estético em torno do sujeito, não teria meditado sobre a própria obra. Em seguida, promovemos uma revisão dos conceitos norteadores da conferência *A Origem da Obra de Arte*, quando o filósofo analisa a origem como um salto fundador. Ao situar as obras de arte em uma posição além das meras coisas e dos utensílios, confere a elas o caráter de resguardar em si a época de um povo histórico. Por fim, iniciamos uma análise da desconstrução da verdade como adequação, interpretando-a como desvelamento, que consiste na retirada de um ente do velamento. A verdade seria conquistada no combate entre Mundo e Terra, o que está manifesto e oculto. Essa tensão é efetivada na obra de arte, seja figurativa, arquitetônica ou poética. Sem a pretensão de esboçar uma nova teoria artística ou de se situar em uma Estética, Heidegger acredita então que a arte é essencialmente uma origem compositora e instauradora da verdade.

Palavras-chave: Arte. Verdade. Origem. Obra de arte. Heidegger.

ABSTRACT

The main aim of this dissertation is to state that the truth is set in artworks. We use the perspective of Martin Heidegger as the base of our argument. Firstly, we display how Heidegger interprets aesthetical themes and their key concepts. After questioning art as *mimesis*, Heidegger inspects the course of inputting art in the horizon of aesthetics. His investigation lengthens the Nietzsche's thought that while maintaining the aesthetic debate around the subjects who contemplate the art subject; one would not have meditated on the artwork itself. Then, we follow promoting a review of the conference *The Origin of the Work of Art's* guiding concepts, when the philosopher analyzes the origin as a founding leap. By situating artworks in a site where they are considered further than ordinary things and utensils, it gives them the character of carrying within themselves the time of a historical people. Finally, we analyze the deconstruction of truth as suitability, interpreting it as unconcealment, the recognition consisted in the removal of an entity's veiling. The truth would be conquered in the struggle between World and Earth, that which is manifested against that which is hidden. This tension is effected in the artwork, be it figurative, architectural or poetic. Without the intention of drafting a new artistic theory or placing it in an aesthetic, Heidegger believed that art is essentially a originator and foundation of the truth.

Keywords: Art. Truth. Origin. Artwork. Heidegger.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo I – Os temas da Estética e a interpretação de Heidegger	15
1.1. O distanciamento entre arte e verdade no pensamento grego.....	15
1.2. A entrada da arte no horizonte da Estética.....	24
1.3. Nietzsche e a relação verdade-aparência.....	34
Capítulo II – As dimensões ontológicas do ensaio <i>A Origem da Obra de Arte</i>	42
2.1. A pergunta pela origem da obra de arte.....	42
2.2. A desconstrução das concepções de “coisa” da tradição.....	50
2.3. O ser-utensílio entre a coisa e a obra.....	58
2.4. A relação entre arte, historicidade e desvelamento.....	65
Capítulo III – O pôr-se-em-obra da verdade através da obra de arte	72
3.1. O advento da verdade como desvelamento.....	72
3.2. A verdade entre o conflito Mundo-Terra.....	81
3.3. A obra de arte e a instauração da verdade.....	91
Conclusão	101
Referências	105

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem por principal objetivo expor o caminho percorrido pelo filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976) acerca da relação entre dois conceitos fundamentais: arte e verdade. Encontramos, na conferência *A Origem da Obra de Arte*¹, as contribuições teóricas necessárias à questão aqui proposta. Engana-se, porém, aquele que acredita que a leitura do referido texto revelará a delimitação de uma nova teoria estética ou uma formalização da arte, atitudes que passam ao largo da intenção do autor. Trata-se de defender a tese de que a verdade põe-se em obra através da arte.

Ao relacionar arte e verdade, Heidegger aproxima dois temas que se mantiveram, em sua opinião, distantes na tradição. Essa aproximação resulta da possibilidade de uma obra de arte revelar um mundo, instaurar as manifestações históricas do homem e apresentar-se como um acontecimento do Ser. Ao não se definir como um objeto que pode afetar nossos sentidos, a obra traz em si a característica primordial de ser compositora. A arte é, assim como a verdade, a instância através da qual estamos diante de um desvelamento.

A filosofia heideggeriana pleiteia diversos temas, que estão ligados a partir de um círculo hermenêutico, segundo o qual o processo do conhecimento não parte de uma visão particular do homem, mas tenta compreender o todo. Apesar da conhecida divisão em primeiro e segundo Heidegger², torna-se um exercício inviável isolar as fases do seu pensamento. Enquanto a denominada primeira fase consiste em uma leitura da tradição ocidental e da pergunta pelo sentido do Ser colocada pelo homem, a segunda fase se refere a um pensamento pós-metafísico, onde a verdade do Ser é posta em evidência, encontrando também na técnica e na poesia elementos de reflexão.

Para que esta análise seja explorada em todas as suas esferas, é preciso partir dos fundamentos da questão que orienta nossos propósitos, mostrando a apropriação e a interpretação de Heidegger sobre o tema que se circunscreve no decorrer do ensaio. A fim de

¹ O ensaio *Der Ursprung des Kunstwerkes* consiste no resultado de três conferências proferidas por Heidegger em 1935/36. Contudo, o texto integral fora publicado somente na década de 50 em *Holzwege*. Esta obra foi revisada pelo próprio autor e nela se encontram outros textos de destaques, tais como *Nietzsches Wort 'Gott ist tot'* (1943) e *Die Zeit des Weltbildes* (1938), anunciando uma mudança de seu pensamento que vigorou a partir dos anos 30, mas sempre se movendo pelo questionamento do Ser, agora em relação íntima com a arte e a verdade. Utilizamos aqui a versão bilíngue da Edições 70 (2010), para que o acesso ao texto em alemão nos permita o contato com a linguagem originária do seu autor.

² Essa divisão, defendida por muitos intérpretes do filósofo, não consiste em uma dissolução do seu projeto. Segundo Giacoia, nas duas fases há “um traçado geral de um mesmo percurso: aquele do esforço para retornar às primeiras intuições, ao início primevo do filosofar, fazendo-o, porém, de modo ainda mais radical e originário do que o fizeram os próprios gregos.” (Cf. GIACCOIA JUNIOR, Oswaldo. *Heidegger Urgente. Introdução a um Novo Pensar*, p.43)

revelar semelhanças e divergências do nosso autor com os filósofos de outros períodos, mostraremos suas críticas aos conceitos explicitados na tradição, que determinaram o modo segundo o qual pensamos as questões da Estética e da verdade.

Antes de nos determos no tema, é necessário situar a investigação heideggeriana que contempla este trabalho no quadro de seu pensamento. O filósofo alemão empreendeu a pergunta sobre o sentido do Ser, que teria sido esquecido pela tradição em prol do questionamento dos entes e de uma substância que subjaz a todas as coisas do mundo. Evitando se enredar em um pensamento antropológico³ ou idealista, ele promove uma ontologia fundamental⁴. Sua intenção foi trazer à luz o esquecimento e todas as questões que decorrem dessa meditação, tais como diferença ontológica, compreensão do mundo e verdade do Ser.

Foi preciso realizar uma crítica, desconstruindo os pressupostos que determinaram todo o pensar ocidental, a fim de retornar à sua própria fonte, ao seu fundamento. Daí a formulação ter sido denominada de ontologia fundamental, que é, ao mesmo tempo, uma fenomenologia hermenêutica⁵. Heidegger não se guiou pelas investigações subjetivistas que, ao isolar o homem do mundo priorizando seu ideal de certeza, atribuíam ao sujeito um domínio de verdades incontestáveis. O filósofo alemão incorporou ao *Dasein*⁶ o caráter de estar aberto às suas mais diversas possibilidades e ao questionamento do Ser.

³ Heidegger procura analisar o ente que pergunta pelo sentido do Ser, o *Dasein*, mostrando-o em si mesmo na sua cotidianidade, através de uma análise existencial. Caso fosse uma antropologia, mostraria a totalidade da vida do homem em suas relações, em sociedade e perderia de vista a questão fundamental da filosofia. Porém, a intenção do pensador é “liberar o horizonte para a mais originária das interpretações de ser.” (Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.54)

⁴ Ao propor a ontologia fundamental, Heidegger procura repensar os conceitos que sustentavam a metafísica clássica. O esquecimento do Ser consiste tanto na ausência de resposta à pergunta pelo seu sentido, quanto na ausência da própria questão, considerada fundamental pelo filósofo alemão. E isso acontece devido às argumentações ônticas, quer dizer, os entes são transformados em conceitos e objetos de pesquisa científica, deixando fora dos limites de investigação o que se constituía como seu alicerce. Conforme o comentário de Giacoia: “Ontologia é a disciplina filosófica que estuda o ser dos entes. A palavra ‘ente’ traduz o termo grego *onta*, que designa entidades, aquilo que é ou que existe. Ontologia, portanto, é ciência ou estudo metódico (*logia*) daquilo que é – o ente –, visando determinar sua essência ou seu ser. A busca pelo sentido da pergunta constitui já uma modalidade de questionamento ontológico, pois o que se tornou problemático não é outra coisa senão o sentido do Ser.” (Cf. GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. *Heidegger Urgente. Introdução a um Novo Pensar*, p.53)

⁵ Para Heidegger, “a fenomenologia é a ciência do ser dos entes – é ontologia”, indissociáveis na medida em que a questão deve ser levantada pelo *Dasein*, o ente que, originariamente, é capaz de compreender o Ser. O *Dasein* não é considerado sob a ótica de ciências como a antropologia ou a biologia, por exemplo, mas explicitado pela fenomenologia. Reivindicando uma nova postura, Heidegger adotou esse método, que torna possível o acesso às coisas mesmas, mas pensando-as em sua facticidade, de acordo com os aspectos que podem se manifestar no mundo compartilhado do *Dasein*. E a fenomenologia é igualmente “hermenêutica no sentido originário da palavra em que se designa o ofício de interpretar” e também de “elaboração das condições de possibilidade de toda investigação ontológica.” (Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.77)

⁶ O termo *Dasein* recebeu diversas traduções por seus pesquisadores, tais como “ser-aí”, “ser-o-aí”, “presença” e “eis-aí-ser”. Optamos aqui pelo uso da grafia original da palavra.

O *Dasein* é capaz de questionar porque ele é dotado de um primado ôntico-ontológico⁷ diante dos demais entes, além das capacidades de visualização, apreensão e compreensão. A esse propósito, Marco Aurélio Werle afirma que “*Dasein* é, no fundo, essencialmente uma pergunta ou todas as perguntas giram em torno dele, em torno do que ele é a todo e em cada momento”⁸. Ficam então vinculadas ao homem as questões referentes às experiências da arte, da linguagem, da cultura, do tempo, da moral, da tradição e da técnica. Essas considerações são importantes porque o *Dasein* é o ente que pergunta sobre o sentido e a verdade do Ser.

Nossa pesquisa será norteada pela relação entre arte e verdade. Seria uma tarefa infrutífera seguir essa proposta sem os questionamentos de Heidegger, para quem a tradição cultivou uma separação radical entre os dois conceitos. Ele procura então investigar a arte sem recorrer à Estética, que se ocupava com o belo, o gosto, a sensibilidade e a expressão das vivências humanas, enquanto a verdade era uma questão que, como veremos, pertenceria com prioridade à lógica. A consequência extrema dessa separação deixa subentendido que a questão do Ser ficou de fora dos limites da pergunta acerca da essência da arte e da experiência originária das obras. Seria necessário resgatar a relação entre arte e verdade, ao que o filósofo indica:

O fato de a pergunta sobre a arte conduzir-nos imediatamente para o interior da pergunta prévia a todas as perguntas já indica que ela abarca em si, em um sentido excepcional, ligações essenciais com a questão fundamental e com a questão diretriz da filosofia. Inversamente, a clarificação até aqui da essência da arte só alcança sua conclusão correta a partir da pergunta sobre a verdade.⁹

No texto *Vontade de poder como arte* (1936/37) encontramos os seis fatos fundamentais da história da Estética (*Sechs Grundtatsachen aus der Geschichte der Ästhetik*), esboçados por Heidegger. O primeiro fato consiste na ausência de uma reflexão estética no período da grande arte grega, quer dizer, esta fora experimentada sem conceituações específicas. Foi somente após seu declínio que se deu início ao segundo fato, que consiste no aparecimento dos termos na Antiguidade e que orientam nosso entendimento sobre a arte, tais como o par matéria-forma e as noções em torno de produzir e fazer. O terceiro fato se resume na sensibilidade e diz respeito à entrada da arte no horizonte da Estética. Contudo, é quando

⁷ Seu primado ôntico é seu caráter de existência (*Existenz*); seu primado ontológico consiste em compreender os entes que não possuem o seu mesmo modo de ser. Além de tornar possíveis todas as ontologias, *Dasein* é o lugar onde o Ser se revela.

⁸ WERLE, Marco Aurélio. A pergunta e o caminho no pensamento de Heidegger, in *A obra inédita de Heidegger*, p.153.

⁹ HEIDEGGER, Martin. *Vontade de poder como arte*, in *Nietzsche I*, p.129.

ocorre a perda da ligação com o absoluto ao se concentrar necessariamente no estado estético do sujeito.

Tem-se então o quarto fato fundamental, a saber, o fim da grande arte, cujo cenário é tomado pela Estética de Hegel, que esclarece o enfraquecimento da força da arte. O quinto fato teria sido o drama de Richard Wagner. A arte deveria se realizar em uma obra integral, efetivada mais pela música do que pelas palavras ou por uma pintura, a fim de exercer o domínio dos estados sentimentais. Enfim, o sexto fato consiste no reconhecimento, por parte de Nietzsche, de que a arte não se refere ao absoluto, mas faz parte da sensibilidade e é adotada como um contra movimento ao niilismo. Importam-nos os três primeiros fatos mencionados.

Este trabalho organiza-se em três capítulos. O primeiro capítulo consiste em uma revisão de algumas abordagens da Estética na história da filosofia. Situiremos a problemática a partir das análises provocadas por Heidegger em *Vontade de poder como arte*. Em um primeiro momento nos deteremos no pensamento antigo, utilizando conceitos que foram colocados em discussão pelos filósofos gregos Platão e Aristóteles, que figuram entre os pilares da metafísica clássica e influenciaram diretamente nosso autor. Contudo, Heidegger conduz a eles um olhar crítico e, ao entrar em confronto com alguns dos seus principais conceitos, acabou por encontrar uma fundamentação para o desenvolvimento de seu próprio pensamento.

Ele acreditava que a arte definida enquanto *mimesis* contribuiu para uma separação radical entre arte e verdade, na medida em que a imitação revela ao homem uma aparência da aparência e, longe do seu alcance, permanece obscuro aos homens. Apesar de assumir que essa “meditação filosófica quanto à essência da arte e do belo já *começa* como estética”¹⁰, esse nome entra em vigor somente no século XVIII. Com a ascensão do empirismo, as sensações passam a ocupar um lugar primordial nas experiências cotidianas, científicas e artísticas. Iremos, portanto, investigar como Heidegger interpretou esse processo. Quando ele revê os conceitos da modernidade, encontra em Nietzsche uma abordagem fecunda sobre o vínculo entre arte e verdade.

Nietzsche desperta para as questões ligadas à aparência e à transitoriedade da vida, segundo as quais o sujeito não deve ser comandado unicamente pela razão. Essa problemática é proposta com a superação da primazia do suprasensível em relação ao sensível, atitude

¹⁰ *Ibid.*, p.73.

chamada de inversão do platonismo¹¹. Verdade e sensibilidade encontram uma efetivação profunda na arte, determinada pela vontade de poder. Contudo, Nietzsche ainda estaria preso ao âmbito metafísico moderno.

Discutir a relação arte e verdade exige que façamos uma análise dos conceitos fundamentais explicitados em *A Origem da Obra de Arte*. O segundo capítulo busca elucidar os termos que estão em correlação na composição do ensaio. Partiremos da pergunta pela origem da obra de arte, que está em conformidade com os conceitos fundamentais da filosofia. Nossa relação com a arte não deve se reduzir a informações e ao seu conhecimento, mas à sua origem, conceito dissociado dos aspectos temporais e causais. Para escapar do modelo de arte como imitação e representação, nesta conferência Heidegger trabalha então a relação entre os conceitos de coisa e utensílio, que não devem ser confundidos com a obra.

O caráter de obra da obra de arte reside na atividade criativa do artista¹², mas sem conferir a este uma primazia diante da tradição, daquilo que pertence ao seu mundo e da capacidade inerente à obra de revelar a época de um povo. Também deve estar dissociado da atividade imitativa, a qual o impediria de revelar uma verdade, uma vez que a imitação apenas copia porque é incapaz de conhecer. O artista é aquele que, impossibilitado de se isolar da arte, pretende liberar a obra em si mesma.

No terceiro capítulo chegaremos à análise heideggeriana do conceito de verdade. Para isso, partiremos da desconstrução de uma ideia de verdade como adequação, apresentada em *Ser e Tempo* (1927). O parágrafo 44 é central na obra, para onde toda a análise prévia do *Dasein* se encaminha. Em seguida, nossa análise abordará o conflito entre Terra e Mundo, conceitos complementares e indispensáveis para o desenvolvimento da questão. Passando do âmbito ontológico ao estético, mostraremos que esse par conceitual, que se refere às experiências do homem em um Mundo e seu enraizamento na Terra, nos conduzirá naturalmente à verdade enquanto desvelamento, a retirada do ente de um ocultamento.

¹¹ Mesmo com a inversão do platonismo, Nietzsche continuaria presente na metafísica, já que sua proposta de colocar o mundo sensível e aparente como o mundo verdadeiro acaba limitando-o ao ente. Assim Heidegger assevera: “A revirada do platonismo, no sentido conferido por Nietzsche, de que o sensível passa a constituir o mundo verdadeiro e o suprassensível o não verdadeiro, permanece teimosamente no interior da metafísica. Essa espécie de superação da metafísica, que Nietzsche tem em vista e bem no sentido do positivismo do século XIX, não obstante numa transformação mais elevada, não passa de um envolvimento definitivo com a metafísica. Parece, na verdade, que aqui se marginaliza o ‘meta’, a transcendência rumo ao suprassensível em favor de uma firme permanência no elementar da sensibilidade. Enquanto isso, porém, não se faz outra coisa do que dar acabamento ao esquecimento do ser, liberando e ocupando o suprassensível como vontade de poder.” (Cf. HEIDEGGER, Martin. A superação da metafísica, in *Ensaio e Conferências*, pp.68-69)

¹² Cf. HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.147: “O caráter de obra da obra consiste em seu ser criado através do artista.”

As investigações sobre a verdade estão sustentadas no início do pensamento ocidental, no momento em que a verdade significou *aletheia*, cuja relação direta com o desvelamento permite que o encoberto seja deixado para trás. Trata-se de “pensar uma vez esta essência conflitante da verdade, uma essência que brilha há 2.500 anos na mais tênue de todas as luzes.”¹³ Heidegger dedicou-se de forma aprofundada à questão da verdade, o que fica evidente em *Ser e Tempo* e diversos escritos posteriores, como o ensaio *Sobre a essência da verdade* (1943).

A Estética, enquanto uma disciplina filosófica, trouxe consigo inúmeros conceitos, variações e possibilidades. Mesmo assim, a tradição deixou-se guiar pela arte como imitação dos efeitos da verdade ou uma vivência dos homens. Permitir que a relação entre filosofia e arte conferisse maior evidência ao sujeito seria o mesmo que considerar a obra de arte como um ente e excluir da investigação os argumentos a favor das influências históricas, cotidianas, temporais e utilitárias. Não é possível dissociar as questões estéticas da análise prévia acerca da relação sujeito-objeto¹⁴ porque as teorias sobre obras de arte as consideravam sob a forma de objeto, representado por um sujeito e para um sujeito. A superação da Estética está em conformidade com a superação da metafísica e de todos os valores atribuídos pela tradição. Aí estava inserido nosso atual entendimento sobre o que seja a verdade.

Quais foram, então, os questionamentos feitos pela Estética filosófica? A arte é expressão da visão de um sujeito ou imita algo com o qual nos deparamos no mundo? Sua origem está no artista? Para além desses levantamentos e da tentativa de encontrar uma utilidade para a arte, o filósofo da Floresta Negra retorna aos seus fundamentos, a fim de alcançar sua possibilidade de revelar a verdade. Portanto, ele não procura dizer uma verdade absoluta, válida para todas as esferas da vida dos homens, mas conduzi-los no caminho em direção ao seu desvelamento.

Segundo um comentário do próprio autor, o ensaio *A Origem da Obra de Arte* “move-se conscientemente, ainda que sem o dizer, no caminho da pergunta pela essência do ser.”¹⁵ Logo, a arte não se limita a um acontecimento cultural, mas se relaciona com o acontecimento apropriador, com o evento do pensamento do Ser. Não seria mais possível partir da obviedade da presença das obras, mas permitir que estas se mostrem a nós, a fim de recuperar o momento originário em que a obra de arte é possibilitada como o desvelamento da verdade.

¹³ HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*, p.35.

¹⁴ Cf. HEIDEGGER, Martin. Vontade de poder como arte, in *Nietzsche I*, p.112: “O que é mais conhecido do que isso? E, no entanto: o que é mais questionável do que a ligação sujeito-objeto, do que o ponto de partida do homem no sentido de um sujeito e do que a determinação do não subjetivo como objeto? O caráter corrente dessa diferenciação ainda não é nenhuma prova de que ela é clara, nem de que está verdadeiramente fundada.”

¹⁵ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.219.

CAPÍTULO I

Os temas da Estética e a interpretação de Heidegger

Martin Heidegger se posiciona contra as abordagens habituais da arte, em especial, aquelas surgidas a partir do advento da Estética moderna. O principal equívoco pontuado teria sido o fato de aquilo que o filósofo entende por revelação da verdade ficar à margem da Estética, tarefa atribuída exclusivamente à lógica. Quando Heidegger se refere à verdade, não aplica o termo segundo o critério de uma adequação entre sentença e objeto, mas a partir da ideia de desvelamento (*Unverborgenheit*). Antes de investigar a essência da arte e a verdade que através dela se descerra, é preciso traçar um caminho que culminaria na desconstrução desse modo de pensar, mostrando sua postura diante de uma tradição sólida, mas que ele considerava insuficiente em seu intuito.

O filósofo alemão explora alguns pressupostos, em especial, no que concerne à arte como *mimesis*. Se a arte consiste em uma cópia, seria capaz de dizer uma verdade que para nós se encontra velada? Por sua vez, ao subordinar a arte à percepção do sujeito, a Estética moderna conduziu a reflexão sobre as obras em direção a um novo horizonte. Tais visões também não escapam aos nossos questionamentos. Contudo, ainda que a fim de provocar uma ruptura, é preciso falar da *aisthesis* e tudo o que a ela se subordina.

De um lado, temos a tradição de Platão que, no livro X de *A República*, define a arte como imitação, diferenciando o aspecto de um ente sensível e sua Ideia. Com isso, chegamos até Aristóteles, que não nega a arte sob o ponto de vista da imitação, mas a relaciona ao conhecimento. Por outro lado, temos a iluminação moderna de pensadores como Immanuel Kant, que se direcionou aos juízos estéticos ao anunciar o prazer decorrente da arte, em um jogo livre entre entendimento e imaginação. Por fim, faremos uma breve análise do pensamento de Friedrich Nietzsche com a inversão do platonismo, bem como das questões que envolvem arte e aparência. Revisando esses temas e seus desdobramentos, Heidegger abandona os paradigmas que influenciaram algumas concepções sobre a obra de arte.

1.1. O distanciamento entre arte e verdade no pensamento grego

Ao enumerar os seis fatos fundamentais da Estética em *Vontade de poder como arte*, Heidegger entrevê que a grande arte grega possui um papel introdutório e imprescindível para a história da arte no Ocidente. Ele nos recorda que, no período correspondente a essa arte,

escapava aos gregos uma conceituação efetiva sobre seus efeitos e causas, tampouco não havia ainda a ideia de vivência, como seria concebida na modernidade. O domínio que eles possuíam já estava disposto sem a necessidade de recorrer a meditações filosóficas. Segundo o filósofo alemão, os gregos dispensavam tal reflexão porque estavam dotados de “um saber claro, tão originariamente desenvolvido, e uma tal paixão pelo saber, que eles não careciam de nenhuma estética em meio a essa claridade”¹⁶. Claridade essa que havia se perdido com as mudanças sofridas pelas reflexões vigentes. Teria sido a partir do declínio da grande arte grega – esta caminhando ao lado da filosofia, mas prescindindo da Estética¹⁷ – que se deu início a uma nova reflexão.

Temos o segundo fato fundamental da Estética com Platão e Aristóteles, com os quais os questionamentos sobre a arte e as obras ganharam novas configurações. Uma das mais importantes contribuições dos gregos ao nosso entendimento sobre a Estética consiste no esquema matéria-forma. Heidegger critica o par conceitual quando essa expressão é atribuída como um dos conceitos de coisa¹⁸ e seus argumentos possuem uma fundação precisa. Sua origem residiria “na concepção do ente que é levada a termo em vista do seu aspecto”¹⁹. Entretanto, esse par conceitual não é exclusivo das obras de arte, estendendo-se igualmente às coisas de uso e de caráter instrumental.

A Estética apropriou-se do termo para aplicá-lo aos discursos sobre as obras de arte porque, se é a partir da matéria que determinamos o que virá a ser produzido e seu respectivo uso, é através da forma que o elemento fabricado encontra sua expressão. A matéria é concluída, aperfeiçoada e encontra seu estilo na forma. Através dessa união, portanto, uma ideia é trazida à aparência. É o que acontece, por exemplo, na fabricação de uma mesa de madeira ou uma escultura de mármore.

Outro conceito indispensável para as questões da arte é a palavra *techné*, que desde a Antiguidade pode ser interpretada com ênfase em um fazer artesanal, onde aquele que a coloca em prática é o artesão; ou pode ser considerada como um fazer no campo das belas-artes, encontrando sua efetivação no artista e apresentada através de obras como esculturas ou pinturas. O termo é significativo para os gregos e para Heidegger, que o explorou em outros escritos sem limitá-lo à Estética. Para o filósofo alemão, a *techné* não deve ser reduzida a uma atividade de lançar mão de um meio para conseguir algo, de dominação da natureza e do

¹⁶ HEIDEGGER, Martin. Vontade de poder como arte, in *Nietzsche I*, p.74.

¹⁷ Cf. NUNES, Benedito. *Passagem para o poético. Filosofia e poesia em Heidegger*, p.239: “Somente quando, cessado o esplendor da arte grega, ela se torna problemática, e já então apenas provedora de vivências, é que a reflexão estética paralela começa.”

¹⁸ O conceito de coisa será desenvolvido no item 2.2 da presente dissertação.

¹⁹ HEIDEGGER, Martin. Vontade de poder como arte, in *Nietzsche I*, p.74.

mundo circundante ou de exploração de todos os seus recursos. “A técnica é uma forma de desencobrimento”²⁰ e nos põe em contato com aquilo que vem a ser.

Isso se confirma através dos dois significados atribuídos à palavra segundo os gregos: produzir e saber. Conforme Aristóteles, produzir era apenas um dentre os diversos modos de saber. No Sexto Livro de *Ética a Nicômaco* ele especifica as cinco disposições que tornam possível à alma alcançar a verdade: a arte, o conhecimento científico, a sabedoria prática, a sabedoria filosófica e a razão intuitiva²¹. Importa-nos aqui a primeira disposição mencionada. Enquanto *techné*, a arte é um saber a partir do momento em que o homem usa seus talentos para transpor a manufatura e o consumo, esgotando-se nos processos executivo e artesanal.

O homem age buscando a realização de seus planos e objetivos, seja produzindo utensílios para o uso cotidiano, seja criando obras de arte. Mas é necessário que ele seja guiado por um saber acerca das coisas para as quais se dirige, um saber que conserva em si uma força realizadora e reveladora, numa relação de confronto e produção. Na arte, a expressão *techné* não é limitada a um método imposto ao artista. A atividade artística não se restringe a convenções e regras²², já que também depende da criatividade e da capacidade inventiva do artista – discussão que não cabe em nossa investigação. Mais do que simplesmente um fazer, *techné* se submete à produção no sentido de *poiesis*, fazer-aparecer, trazer um ente para diante de nós. Podemos relacionar seu entendimento à mesma concepção aristotélica que nos falava sobre produzir as coisas que não existem necessariamente, cuja experiência não surge de si, portanto são originadas de um produtor.

Assim, Heidegger busca contrapor *techné* ao conceito de natureza, por onde os entes invariavelmente emergem por si²³, dispensando a atividade humana do seu surgimento. Ele afirma que *techné* “é uma designação para aquele saber que porta e conduz toda irrupção humana em meio ao ente”²⁴. Os conceitos de arte e *techné* coincidem na medida em que tudo o que abriga uma capacidade de produzir algum efeito é afirmado como arte. Essa produção é atribuída ao pintor, ao escultor e a qualquer um que se dedique a um procedimento manual

²⁰ HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica, in *Ensaio e Conferências*, p.17.

²¹ Quando Aristóteles investiga as virtudes, ele assume que o uso correto e orientado da razão nos possibilita conhecer a verdade, que se dá por algumas disposições, a saber: “Dê-se por estabelecido que as disposições em virtude das quais a alma possui a verdade, quer afirmando, quer negando, são em número de cinco: a arte, o conhecimento científico, a sabedoria prática, a sabedoria filosófica e a razão intuitiva (não incluímos o juízo e a opinião porque estes podem enganar-se).” (Cf. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, pp.142-143)

²² PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p.26: “Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”.

²³ Significa que: “O ente é para eles aquilo que irrompe e vem à tona, crescendo a partir de si mesmo e sem ser impelido a nada, o que retorna a si e passa: vigência que irrompe e retorna a si.” (Cf. HEIDEGGER, Martin. *Vontade de poder como arte*, in *Nietzsche I*, p.75)

²⁴ *Ibid.*, p.75.

através de um domínio, conferindo ao termo *techné* uma interpretação geral e precipitada, conforme lemos em *A Origem da Obra de Arte*:

A palavra *techné* nomeia, muito mais, um modo de saber. Chama-se saber: o ter visto, no sentido amplo de ver, o qual significa: perceber o que se presentifica como tal. A essência do saber repousa, para o pensamento grego, na *aletheia* [...] a *techné* é um pro-duzir do sendo, na medida em que ela o traz *para diante*, isto é, ao desvelamento do aspecto que lhe é próprio, como o que se presentifica enquanto tal, *a partir* do velamento. *Techné* nunca significa a atividade de um fazer.²⁵

Há, portanto, uma relação direta entre a arte e o desvelamento da verdade, que fora suprimido pela noção de *mimesis* (imitação)²⁶. Trata-se agora de explorar a Estética platônica sob o ponto de vista de *A República* – mesmo que esta não seja sua única contribuição sobre o tema. Em Platão, a pergunta sobre a arte é teórica, embora resida na esfera prática, ao ponderar o lugar que viria a ocupar na formação do Estado. O pensador grego defende a existência de dois mundos, a saber, o sensível e o suprassensível, ainda que não se tornem completamente dissociados um do outro. Ao afirmar o mundo suprassensível como ideal, provoca um distanciamento radical entre arte e verdade, uma vez que é no plano sensível onde as ideias são apresentadas aos homens através da aparência, possibilitando a realização da arte.

O que chega aos nossos sentidos é algo inferior e obscuro. A ideia “decai de certa maneira para o mesmo plano que a imagem”²⁷, perdendo a força e sua clareza fundamentais, enquanto deveria estar isenta de qualquer deformação e encobrimento. Por esse motivo, Platão define a arte essencialmente como *mimesis*. Para nos explicar a imitação, ele utiliza a pintura²⁸, assemelhando-a à técnica de criar com um espelho. Nos dois casos, o resultado não é a composição de algo novo, mas de coisas que não são realmente existentes. Através do uso de um espelho, seria fácil e rápido criar tudo o que está à nossa volta ou, pelo menos, o que enxergamos. A técnica da imitação tem como consequência uma ilusão, quer dizer, a mera reprodução da aparência²⁹.

²⁵ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, p.151.

²⁶ É importante lembrar que a interpretação de Heidegger está direcionada ao conceito apresentado por Platão no décimo Livro de *A República*, quando o termo *mimesis* é voltado para as artes em geral. Mesmo que Platão fale da poesia, ele atribui a *mimesis* a outras atividades, tais como a do pintor e do artesão. Ou seja, a imitação não é limitada às artes dramáticas ou poéticas.

²⁷ HEIDEGGER, Martin. Vontade de poder como arte, in *Nietzsche I*, p.162.

²⁸ Platão afirma que “[...] a pintura, como em geral toda técnica de imitação, produz sua obra longe da verdade, e, por outro lado, ela mantém estreitas relações de companheirismo e de amizade com aquilo que em nós está distante da sabedoria, sem visar a nada que seja são e verdadeiro”. (Cf. PLATÃO. *A República*, 603b, p.344)

²⁹ E funciona, segundo Platão, “de muitos modos e com rapidez, provavelmente com toda a rapidez, se, após apanhar um espelho, consentires em fazê-lo circular por todas as partes: rápido criarás o sol e os astros celestes, rápido, a terra, rápido, a ti mesmo e os outros seres vivos, utensílios, plantas”. (Cf. *Ibid.*, 596e, p.335)

Segundo Michel Haar: “A teoria do espelho esvazia toda a materialidade da arte”³⁰. Por mais que essas imagens pareçam reais, existe uma diferença incontestável com a criação efetiva; se alguém utilizar o espelho para reproduzir uma mesa, certamente não conseguirá transpor para a imagem produzida a madeira da qual ela é feita e sua resultante solidez, mas somente seu contorno e suas cores. A técnica da pintura se assemelha à do espelhamento porque ambos copiam uma aparência e não promovem uma criação autêntica, em consonância com a verdade.

A esse propósito, Heidegger diz: “O espelhamento produz, com efeito, o ente como o que se mostra, mas não como o ente no des-velamento, na ausência de distorção”³¹. Seria preciso que o ente a ser espelhado ou retratado pudesse aparecer da maneira mais pura e simples, isenta de qualquer obscuridade provocada por esse processo. Ao fazer algo aparecer através de uma imagem, como a mesa que aparece por meio da pintura de uma mesa fabricada anteriormente pelo artesão, é inegável que o artista tenha se dedicado a certo modo de produção. A arte não está dissociada da produção porque nunca é inerte e desprovida de movimentos.

Em Platão, produzir é sempre um exercício criador, de apresentação e manifestação de um ente. Entretanto, o fazer do artista se reduz a uma imitação porque seu processo consiste em se direcionar a um modelo estabelecido na esfera suprassensível, a fim de mostrar seu aspecto e colocar a ideia à nossa disposição. O conceito de *eidos*, que representa a forma ideal vislumbrada na obra e apreensível no plano sensível, se impõe como uma afirmação indispensável para a produção artística na perspectiva platônica, pois somos capazes de apreender o aspecto de algo uno e essa visualização ocorre através de todas as coisas que estão dispostas entre nós.

Podemos enxergar uma pluralidade de flores, mas delas há somente uma ideia. Um marceneiro pode fabricar dezenas de mesas, mas tem em vista uma ideia única de mesa. A separação entre mundo das ideias e mundo sensível significa a diferença que há entre uma ideia uma subsistente e a multiplicidade de coisas sensíveis singulares que se depreendem da mesma ideia, com a qual está em constante ligação. Por isso, Heidegger critica o pensamento platônico, ao dizer que:

O produzido “é” porque a ideia torna possível vê-lo como tal, torna possível que ele se apresente no aspecto, isto é, que ele “seja”. E, somente nessa medida, o produzido mesmo pode ser denominado “sendo”. Fazer-fabricar significa, com isso: trazer-

³⁰ HAAR, Michel. *A obra de arte. Ensaio sobre a ontologia das obras*, p.17.

³¹ HEIDEGGER, Martin. *Vontade de poder como arte*, in *Nietzsche I*, p.160.

para-a-auto-mostração o aspecto mesmo em um outro, no fabricado, “pro-duzir” o aspecto, não fabricar ele mesmo, mas deixá-lo aparecer. O fabricado só “é” na medida em que nele o aspecto, o ser, a-parece. [...] nele se mostra a presença de seu aspecto.³²

Ele acredita que é na questão do Ser que se fundamenta o conceito de verdade, ao qual se torna indispensável recorrer para falar sobre a *mimesis*. O problema sobre o Ser e a pergunta pelo ente são antigos na história da filosofia, chegando a nós carregando o mesmo significado que possuíam na tradição. O Ser manifesta-se nas ideias e, por isso, apenas as ideias se definem verdadeiras, ao contrário de tudo o que se torna visível através da aparência e perceptível pelos sentidos. As coisas produzidas não estariam tão próximas da verdade. No que diz respeito à arte, existe uma divisão quanto ao número e à hierarquia de produtores em relação ao verdadeiro, como Platão determina na sentença: “Portanto, pintor, marceneiro, deus, são esses três que presidem as três espécies de leitos”³³.

Cada um possui um domínio, um modo de produzir e uma proximidade com a natureza. Utilizando como exemplo a criação de uma cama, determina-se que deus é o criador do leito, que “ele é precisamente o autor de tal obra e de todas as outras em seu estado natural”³⁴. Na intenção de criar algo real e que não se sobressaia enquanto representação, ele criou a obra em sua unicidade e intransponível em sua singularidade. Em seguida, temos o artesão, aquele que permite a ideia aparecer na matéria selecionada; através da madeira, temos o leito à nossa disposição, a ser utilizado na sua praticidade. Ele é, portanto, o artífice.

Por último, encontramos o pintor, onde sua atividade não consiste em produzir uma obra concreta para o nosso uso tampouco na criação de uma ideia que faz emergir o mais puro aspecto do leito. O pintor domina tal aspecto e, de certa maneira, chega a obscurecer o que deveria estar colocado claramente à nossa visualização, trazendo a ideia originada pelo deus e a obra criada pelo artesão da maneira mais distante do estado natural. É possível dizer que ele é guiado pela percepção de formas, cores e texturas, mostrando a cama através de uma perspectiva³⁵. Platão confere ao pintor o caráter de imitador e afirma que o produto de seu trabalho está situado a uma distância de três graus da natureza e da verdade³⁶.

³² *Ibid.*, p.158.

³³ PLATÃO. *A República*, 597b, p.336.

³⁴ *Ibid.*, 597d, p.336.

³⁵ Ao falarmos de uma jarra retratada em um quadro, não teríamos acesso a este objeto em sua completude. Somente nos é permitido enxergá-la a partir de um ponto de vista e não sob todos os ângulos. Muito menos utilizá-la para armazenar água.

³⁶ Ao comparar o pintor ao artesão e ao deus, lê-se que o pintor é “imitador daquilo de que aqueles são artífices” e, por isso, “o autor do produto afastado da natureza em três graus”. (Cf. PLATÃO. *A República*, 597e, p.336)

Dentre a multiplicidade de coisas que os olhos alcançam, não seria possível que o artesão e o pintor criassem a ideia pura e una. O que eles desenvolvem é outro ente, outro leito, outra jarra, cada um a seu modo. Eles não promovem uma eclosão, segundo Heidegger, “eclosão no sentido da rosa que eclode e se mostra, desdobrando-se a partir de si mesma”³⁷. Delimitada essa hierarquia, o filósofo alemão conclui que, em Platão, o artesão faz uma reprodução e o pintor, uma imitação dessa reprodução, como se o pintor tivesse uma capacidade menor de reproduzir o aspecto justamente por estar na posição mais distante da verdade e, em consequência, desprivilegiada.

É por essa razão que, na pintura, o objeto retratado não pode ser visto por todos os lados. Sua referência principal não é a ideia do objeto, mas aquele modelo diante do qual se toma determinada decisão – o modelo já reproduzido pelo artífice. Aparece no quadro a sua perspectiva e isso se realiza através da imitação posta diante dos seus olhos. À diferença do artesão, que produz uma cadeira a ser utilizada para o homem sentar e que aparece sob todos os ângulos, o pintor reproduz a mesma cadeira sem lhe atribuir um uso específico e sequer mostrar todas as suas feições. A propósito dessa característica que separa os dois produtores, Heidegger afirma:

Aquele que faz mesas pode fabricar esse algo uno, particular, marcado pelo caráter do mesmo. O pintor, em contrapartida, nunca pode visualizar a mesa senão a partir de uma situação determinada. O que ele produz é sempre consequentemente apenas *um* ponto de vista, *uma* maneira como a mesa aparece: se ele a pinta pela frente, então ele não pode pintar a parte de trás.³⁸

Conforme Heidegger, a imitação não faz justiça à ideia, pois não é nesta que o artista se apoia durante o processo de criação; nem ao ente imitado por não mostrá-lo por completo, quer dizer, sua forma e sua estrutura em harmonia, mas preocupando-se em mostrar apenas a parte que lhe interessa. Como seria então possível a arte ser qualificada como reveladora da verdade? Certamente, este não seria o seu papel. O distanciamento entre arte e verdade irrompe na seguinte afirmação de Platão: “Então a técnica da imitação está muito longe da verdade”³⁹. Uma distância insuperável enquanto os artistas se guiarem pela noção de que não são capazes de ir além do que se apresenta no mundo sensível.

A arte imita uma aparência, o modo como algo se manifesta à nossa visão. O marceneiro cria o leito voltando seu olhar atencioso para a ideia que ele não é capaz de criar,

³⁷ HEIDEGGER, Martin. Vontade de poder como arte, in *Nietzsche I*, p.163.

³⁸ *Ibid.*, p.167.

³⁹ PLATÃO. *A República*, 598b, p.337.

mas ele se subordina ao modelo que lhe é imposto. Essa “posição subordinada”⁴⁰ contribui para a depreciação da arte, que passa a ser determinada como *mimesis*. Se o marceneiro faz uma espécie de leito partindo de um modelo previamente concebido, o que ele constrói não é real, mas algo semelhante, uma cópia que chega até nós sob o nome de aparência.

Eis aí um grande risco da definição de arte como *mimesis*: o problema do conhecimento. O marceneiro, o pintor e até o poeta são dotados da técnica da imitação, capazes de enganar aqueles que têm contato com suas obras. Os observadores, igualmente distantes da verdade, seriam facilmente iludidos. No caso do pintor e do poeta, esse afastamento da verdade é ainda maior, pois o pintor retrata determinada técnica sem dominá-la e o poeta declama um sentimento sem tê-lo experimentado⁴¹. Eles não têm conhecimento efetivo daquilo que pretendem transmitir. Quando o pintor retrata a ação de um marceneiro, por exemplo, não significa que tenha domínio deste ofício.

O artista que imita não está atento ao que há de melhor ou pior nas coisas copiadas. Sua atividade estaria desprovida de créditos ao se definir incapaz de formular opiniões consistentes. Ele copia porque não consegue criar e não cria por lhe faltar conhecimento. Segundo a justificativa de Platão “se fosse realmente conhecedor daquelas coisas que imita, ele se aplicaria muito mais em criar do que imitar, e procuraria deixar muitas belas obras como monumentos de sua própria pessoa”⁴². Em vez de dedicar todo o seu talento a exprimir sensações e pensamentos alheios, ele eternizaria sua criação.

Este é um dos motivos importantes para a expulsão do poeta da cidade. Uma arte que não possui fundação no conhecimento apenas desperta impressões afastadas da verdade e sensações capazes de dissimular nosso lado mais racional em detrimento do julgamento correto. A arte como imitação se distancia do conhecimento e da verdade, devendo ser aceita até certo limite. Fica então determinada a superioridade da ideia em relação à aparência, do conhecimento pelo raciocínio em relação ao conhecimento conquistado pelos sentidos. Este é o ponto principal que a Estética platônica oferece à nossa investigação e um dos motivos da inquietação que move Heidegger: o conceito da *mimesis* platônica, a arte afirmada como

⁴⁰ HEIDEGGER, Martin. Vontade de poder como arte, in *Nietzsche I*, p.153.

⁴¹ Cf. PLATÃO. *A República*, 598e, p.338: “(...) é necessário que o bom poeta, para fazer aquilo que faz, o faça por conhecimento, do contrário será incapaz de fazê-lo”. Heidegger acredita que, se o poeta não tiver conhecimento do que faz, estará sujeito a permanecer sempre um imitador e, assim como o pintor utiliza as cores e a perspectiva para fingir que possui um conhecimento do objeto retratado, o poeta está munido de recursos próprios. Utilizando o vocabulário, o ritmo e a formação exata das frases, ele consegue não só prender a atenção dos seus ouvintes, como faz com que acreditem que ele possui um domínio do assunto exposto. A referida atitude apenas reforça a constatação de que ele não conhece a realidade, somente as aparências. E a aparência que ele nos transmite é aquilo que nós conseguimos enxergar, ouvir, perceber.

⁴² *Ibid.*, 599b, p.338.

imitação. Estamos diante de um fato decisivo para a relação entre arte e verdade, que se configura mais como uma impossibilidade do que uma ligação efetiva.

Esse conceito tem continuidade na obra aristotélica. Na *Poética*, Aristóteles também confere relevância à *mimesis*, embora dispensando o caráter depreciativo ao qual fora anteriormente submetida. Se Platão propõe este termo como um simulacro⁴³, para Aristóteles a *mimesis* tem um sentido fundamental: ele a coloca como um acontecimento natural⁴⁴, um instinto próprio do homem no que diz respeito ao seu desenvolvimento. Tal caracterização dá força aos argumentos em prol da arte imitativa, que não se limita à poesia e à música, como poderíamos acreditar a partir da seguinte afirmação: “A poesia épica e a trágica, bem como a cômica, a ditirâmbica e a maioria da interpretação com flauta e instrumentos de cordas dedilhados são todas, encaradas como um todo, tipos de imitação”⁴⁵.

Definição que recai sobre as artes figurativas e plásticas, pois a imitação se efetiva através de maneiras diversas. O artista retrata ações, sentimentos e pensamentos dos outros homens, mas também manifesta as formas da natureza. Isso não significa reduzir a imitação à mera representação, mas associá-la a uma instauração. Ao mencionarmos que *techné* encontra na natureza seu contra-conceito, nos referimos a um conceito oposto e simultaneamente complementar. Logo, se a *techné* deve resguardar o sentido da *poiesis*, é admissível que a atribuição de Heidegger esteja próxima da *mimesis* aristotélica, que possui um “caráter gerador ou um poder de fazer brotar”⁴⁶.

Contrapondo-se a Platão, que não admite a possibilidade da arte nos proporcionar qualquer tipo de conhecimento, Aristóteles defende que o conhecimento seja livremente despertado pela imitação, estendendo-se às variadas atividades humanas. Isso acontece porque o homem está disposto a obter novas informações e a se deixar levar pelos caminhos que a partir daí se abrem. Ao copiar aquilo que está na natureza e que enxerga pela perspectiva de seu mundo, ele se permite conhecer as coisas e a si mesmo, experimentando sensações diversas, dentre as quais está situada o prazer⁴⁷.

⁴³ Cf. KNOLL, Victor. Sobre a questão da *mimesis*, in *Discurso (27)*, p.66: “Se confrontarmos a passagem sobre a *techné* tratada no “Livro X” da *República* com o peso que é conferido à *mimesis* na *Poética*, vemos a distância que separa cada um desses autores. Para Platão, *mimesis* detém uma carga negativa: é simulacro. Para Aristóteles, pode-se afirmar, é o próprio fundamento da obra de arte.”

⁴⁴ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*, p.144: “a propensão à imitação é instintiva desde a infância, e nisso ele se distingue de todos os outros animais”.

⁴⁵ *Ibid.*, p.39.

⁴⁶ KNOLL, Victor. *Sobre a questão da mimesis*, in *Discurso (27)*, p.73.

⁴⁷ Todos os homens – em especial os filósofos – sentem um prazer causado pelo ato de conhecer. A contemplação conecta sujeito e obra na medida em que se apreende o significado dos seus elementos e em que se reconhece algo que lhe seja familiar. Esse prazer estético não pode ser confundido com a sensação que será posteriormente apresentada na modernidade; sentimos prazer porque reconhecemos algo que nos comove.

A restrição é o fato dessa imitação não ser concluída de maneira legítima porque qualquer imitação se dá por um dos três tipos: o que as coisas realmente são, o que se fala a respeito delas ou como achamos que poderiam ser. Podemos acreditar numa pintura que mostre a criação do mundo, retratado da maneira como as pessoas dizem ter acontecido, ou numa narração poética que exprima uma utópica cidade justa, desde que exista certa coerência entre a obra e o fato representado.

Nesse caso, a arte não estaria a serviço da verdade, apenas deveria ter o cuidado de não ultrapassar os limites da verossimilhança ou das possibilidades do nosso conhecimento e da imaginação. Esse é um dos problemas que Heidegger encontra ao investigar os conceitos imputados à tradição. As artes se definiam como uma atividade imitativa e não “provinham do artístico. As obras de arte não provocavam prazer estético. A arte não era setor de uma atividade cultural”⁴⁸. Ainda não havia a Estética enquanto uma disciplina voltada para a sensibilidade, o que acontecerá com a mudança da posição do homem na modernidade.

1.2. A entrada da arte no horizonte da Estética

Se a grande arte grega dispensava reflexões sobre seus efeitos, na modernidade a arte reivindica para si uma investigação própria. O fato é marcado como um dos cinco fenômenos fundamentais desse período, como Heidegger deixa claro em *A época da imagem de mundo* (1938), ao afirmar: “Um terceiro fenômeno da modernidade, igualmente essencial, está na primazia com que se desloca a arte para o horizonte da estética. Isso significa: a obra de arte torna-se objeto da vivência e, em virtude disso, a arte vale como expressão da vida do homem”⁴⁹. Ao lado desse processo, os outros fenômenos que constituem a essência da época moderna são a ciência, a técnica, a cultura e a desdivinização⁵⁰.

Todos os fenômenos têm por base uma concepção metafísica, que determina como o homem moderno se expressa em sua época. Na perspectiva de Heidegger, a época moderna tem como princípio o pensar através da representação que, por muito tempo, fora tomado como fundamento das relações humanas com o mundo nos âmbitos científico, técnico e artístico. Quando ele esclarece o fundamento desse modo de pensar, o aproxima à relação sujeito-objeto. Representar não seria apenas o homem se guiar pelo o que está à sua frente,

⁴⁸ HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica, in *Ensaio e Conferências*, p.36.

⁴⁹ HEIDEGGER, Martin. A época da imagem do mundo, in *O Outro Pensar*, p.192.

⁵⁰ Desdivinização (*Entgötterung*) não significa eliminar a existência dos deuses ou sugerir o fim da religiosidade. Ao contrário, significa que as vivências religiosas fazem parte da vida do homem, mas a ciência e a técnica, enquanto fenômenos da modernidade, acabam por enfraquecer a religiosidade, convertendo-a em um vazio.

mas sustentar seu domínio. A crítica às teorias que se mantêm no primado da representação é um elemento importante na sua filosofia desde os cursos do início dos anos vinte.

Em *Ontologia – hermenêutica da faticidade*, por exemplo, ele entra em confronto com a mencionada relação. Nas preleções de 1923 ele faz algumas considerações sobre a questão que seria posteriormente desenvolvida em *Ser e Tempo* e outros textos, delineando aquilo que seria o impulso de suas ideias e cujos reflexos são transpostos para a Estética. Contudo, é importante ressaltar que em momento algum Heidegger nega a importância dessa relação, segundo a qual a referência de um sujeito a um objeto tornara-se condição de possibilidade de qualquer modo de conhecimento. Ele apenas a considera uma relação insuficiente⁵¹, visto que o homem não pode converter tudo o que o circunda em meros objetos de pesquisa e reflexão.

Uma dentre as mudanças paradigmáticas mais importantes e notáveis surgidas com a proposta da ontologia fundamental é a ruptura com a filosofia da consciência, que define o homem como um sujeito pensante que atribui sentido a toda e qualquer realidade, partindo de uma posição que ocupa diante daquilo que se apresenta como objeto. Em contraposição às propostas metafísicas, Heidegger afirma então que o homem não é uma coisa, um conjunto de vivências nem “o sujeito (eu) que está diante do objeto (não eu)”⁵². Em vez de falar em um sujeito, ele fala no *Dasein*, considerado sob o paradigma do ser-no-mundo, experimentando a si e as coisas à sua volta, atitudes essas que o levam a compreendê-las, em vez de simplesmente senti-las e vivenciá-las.

Detenhamo-nos por um instante ao seu ponto de delimitação dos fenômenos da modernidade, isto é, ao fenômeno da ciência, que tem por essência a investigação⁵³. O homem investiga adotando um procedimento que consiste em transformar o que lhe circunda em objeto, direcionando-o ao que mais lhe convém: a natureza, por exemplo, se transforma em objeto das ciências e dos processos naturais, enquanto a História é objeto das ciências do espírito, na medida em que se efetiva como passado.

⁵¹ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.105: “[...] esta interpretação torna-se o ponto de partida evidente para os problemas da epistemologia ou metafísica do conhecimento. Pois, o que é mais evidente do que um sujeito referir-se a um objeto e vice-versa? Esta correlação de sujeito-objeto é um pressuposto necessário. Mas tudo isso, embora inatacável em sua facticidade, ou melhor, justamente por isso, permanece um pressuposto fatal, quando se deixa obscura a sua necessidade e, sobretudo, o seu sentido ontológico.”

⁵² HEIDEGGER, Martin. *Ontologia (Hermenêutica da faticidade)*, p.54.

⁵³ Heidegger diferencia a ciência moderna das ciências das idades média e antiga, uma vez que cada uma se baseia em suas próprias concepções de ente e se voltam àquilo que o período na qual se situam e seus recursos têm a oferecer. Ele afirma que “se quisermos compreender a essência da ciência moderna, devemos antes nos libertar do costume de realçar a ciência mais recente em contraposição à antiga meramente por graus sob o ponto de vista do progresso.” (Cf. HEIDEGGER, Martin. A época da imagem do mundo, in *O outro pensar*, p.193)

O conhecimento parte da observação, a fim de analisar se as coisas estão em concordância com os fatos através de hipóteses (dados previamente levantados),⁵⁴ culminando na compreensão. De um lado, há um sujeito que interroga e pesquisa para formular uma certeza; do outro lado, existem objetos representados, postos diante do homem. Heidegger diz que é possível chegar “à ciência como investigação apenas e exclusivamente quando a verdade converteu-se em certeza do representar”⁵⁵. Certeza essa sustentada na evidência de que o homem existe, pensa e atribui sentido ao mundo em busca de uma verdade clara e inabalável, mas livre das imposições aos quais antes era submetido, tais como os preceitos religiosos e morais.

Suas certezas se tornam incontestáveis e determinantes de toda forma de ação e pensamento. Tudo é definido pela perspectiva do sujeito, enquanto resultado de suas representações. Heidegger sugere que o homem moderno constrói uma imagem (*Bild*) do seu mundo. Referir-se à modernidade como “a época da imagem de mundo” significa que, a partir do instante em que o homem interpreta qualquer ente como uma representação sua, admite a possibilidade do mundo ser entendido através de uma imagem, o que não significa que ele vê o mundo como se fosse uma pintura ou uma cópia de uma realidade: “Com isso o homem a si mesmo se coloca como a cena em que o ente daí por diante deve re-presentar-se [*vorstellen*], apresentar-se, isto é, deve tornar-se imagem”⁵⁶.

Isso ocorre na modernidade porque o homem é entendido como centro de referência do que lhe é colocado como oposto, o objeto (*Gegenstand*) situado diante de si para que venha a representá-lo, compreendê-lo e dominá-lo. O problema que nosso filósofo entrevê é que o homem passa a ser a única e privilegiada medida do que seja verdadeiro. Ele passa a ter um pensamento calculador e investigador com os objetos em detrimento de uma relação de utilidade.

Segundo Heidegger, portanto, uma das maiores consequências da modernidade consiste no fato de que o homem constrói uma visão de mundo, sendo incapaz de ver além da representação. A expressão visão de mundo, que pode também ser traduzida por visão da vida, acaba sendo confundida com uma contemplação desinteressada. O ente objetivo eleva-se à condição de vivência, isto é, integra-se ao homem e passa a ser absorvido por ele,

⁵⁴ Dentre as consequências que derivam desse processo investigativo, uma das mais evidentes é a especialização de determinadas áreas. É assim que se desenvolvem as pesquisas, onde aquele que questiona corre o risco de apenas acumular dados e não se dedicar a um exercício de clarificação. Na ciência moderna, há uma especificação do objeto de pesquisa, um isolamento e, em consequência, um distanciamento cada vez mais crescente entre as diversas ciências. O conhecimento não busca o sentido do Ser, cuja questão é colocada sob a forma da pergunta pelos entes, o que Heidegger denomina de ontologias regionais.

⁵⁵ *Ibid.*, p.204.

⁵⁶ *Ibid.*, p.209.

libertando-o de sua própria realidade. Essa relação de interioridade acaba por definir a essência da arte. O filósofo alemão afirma que “vivência é a fonte paradigmática não só do prazer do artístico, mas também da criação artística. Tudo é vivência. Porém, a vivência é o elemento no qual, talvez, a arte morre”⁵⁷.

O paradigma da modernidade, sustentado na relação entre sujeito e objeto, não só fora orientador no nível científico, como também transposto para as questões da arte. Do mesmo modo, é decisiva a convicção que o homem tem de sua própria existência, ao se colocar numa posição central de indicar o que são as coisas e como estas devem ser experimentadas e julgadas a partir do estado no qual cada um se encontra. O que uma pessoa julga ser belo não é concluído pelo objeto contemplado. Antes, constitui-se belo a partir do que o sujeito vê e percebe, pela maneira como é afetado pela obra de arte.

A apreensão do objeto estético leva o sujeito a experimentar sensações como prazer, inquietude, desassossego. Dirigindo-se a uma escultura, uma pintura ou uma paisagem natural, o homem forma uma impressão de acordo com as qualidades que despontam da obra. Essa mudança paradigmática, que coloca a consciência com seus juízos e os gostos do homem como totalizadores, confere à investigação sobre a arte o papel de lidar com questões consideradas inéditas, tais como o belo e o gosto. Define-se, ainda, como o terceiro dos seis fatos fundamentais inferidos da história da Estética⁵⁸, constituindo um modo de pensar específico ao período no qual o homem moderno estava situado.

As indagações se deslocam da produção e da obra “para o interior da ligação com o estado sentimental do homem”⁵⁹. A dimensão dos afetos fica em primeiro plano e as belas artes fazem parte da sua experiência meditativa. Apoiando-se na relação sujeito-objeto, que parecia inevitável, surge um novo modo de saber e lidar com a arte:

Uma vez que a obra de arte é determinada no interior da consideração estética da arte como o belo produzido pela arte, a obra é representada como o que suporta e suscita o belo no que diz respeito ao estado sentimental. A obra de arte é estabelecida como “objeto” para um “sujeito”. A ligação sujeito-objeto é normativa para sua consideração e, como efeito, como uma ligação sentimental. A obra torna-se objeto em sua superfície que está voltada para a vivência.⁶⁰

⁵⁷ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, p.203.

⁵⁸ Cf. HEIDEGGER, Martin. Vontade de poder como arte, in *Nietzsche I*, p.76: “O terceiro fato fundamental para a história do conhecimento sobre a arte, o que significa agora, para o surgimento e a conformação da estética [...] diz respeito muito mais a uma mudança da história como um todo. Ele aponta para o começo da modernidade”.

⁵⁹ *Ibid.*, p.77.

⁶⁰ *Ibid.*, p.72.

A arte é associada ao belo assim como às categorias do gosto e do prazer, o que significa encaminhá-la à esfera da subjetividade e à dimensão dos sentidos. Não se pode dizer, porém, que a beleza não deve fazer parte das considerações artísticas ou negar a existência de uma concordância entre a obra e o gosto daquele que venha a contemplá-la. Existe, de fato, a percepção de um sujeito e esse ponto de vista é o que leva a cabo a expressão *aisthesis* que, segundo Heidegger, designa “o conhecimento do comportamento sensível, sensorial e afetivo, assim como disso por meio do que ele é determinado”⁶¹.

Discorrer sobre a Estética moderna não é o intuito da presente investigação⁶². Contudo, convém fazer uma breve referência, suficiente para situarmos a reflexão do nosso autor. A Estética pergunta pela arte e busca interpretá-la, afirmação proveniente do meio segundo o qual o próprio nome desse modo de conhecimento é formado. O termo estética (*aesthetica*) é aplicado às meditações sobre o belo, inaugurando um caminho que pensa a arte partindo do estado do homem. Com o cientificismo específico da modernidade, havia uma exigência de um método de pesquisa particular, que reivindicava que as disciplinas fossem tratadas com maiores limites e rigor, provocando um distanciamento entre os objetos de pesquisa, tais como a verdade, o bem e o belo.

Em *Vontade de poder como arte* Heidegger esclarece o uso da palavra Estética, comparando-a aos termos aplicados para designar a lógica⁶³ e a ética. A lógica pesquisa o modo como nosso pensamento funciona, subordinando-o a regras que busquem uma clareza acerca dos enunciados. O saber da lógica é determinado pelo intelecto, portanto, não se dirige à esfera da sensibilidade. A ética tem como pressuposto investigar o comportamento do homem em suas mais diversas relações, baseando-se na máxima aristotélica de que “aquilo

⁶¹ *Ibid.*, p.71.

⁶² As reflexões estéticas se referem à arte e não dispensam um caráter especulativo, utilizando como base as construções teóricas daqueles que trabalham com a arte e a vivem, assim como a contemplação das obras e as experiências daí resultantes. Cabe lembrar que tal disciplina não deve ser reduzida a críticas e descrições de períodos e técnicas, mas tem por intuito ir além de tais delimitações. Isso porque as próprias modificações e a emancipação da arte, no período que abrange os séculos XVII a XIX, solicitou um novo olhar. Antes correspondente a horizontes diversos – por exemplo, o horizonte religioso e a representação de seus objetos sacros – as obras tinham a qualidade de produto de fabricação ou imitação de algo com o qual nos deparamos no mundo, quer seja uma paisagem ou uma flor. Posteriormente, a obra despontou como objeto de contemplação, apreciação e adequação a um gosto, além da função que lhe fora atribuída de constituir um meio de expressar e despertar vivências. Com o empirismo, o conhecimento surge da experiência, fundamentada nas impressões e sensações que as coisas provocam no interior do sujeito, quer dizer, os dados do conhecimento e da reflexão vêm dos sentidos, cujo papel desponta diante do racionalismo vigente.

⁶³ A lógica é uma disciplina que possui relação direta com o *logos*, com os juízos que estão na base do nosso modo de pensar. Sua interpretação de *logos* é pressuposta por proposições enunciativas, fazendo com que os problemas da metafísica sejam tratados sob o modelo da lógica e isto significa: pela concepção daquilo que *é*. Mas Heidegger se dirige pelo *logos* mais originário e em seu sentido mais concreto, a saber, aquele que desvela, deixa e faz ver. Sua definição do que constitui o predominante objeto da lógica é a seguinte: “O pensamento, o ato de pensar é, manifestamente, e segundo uso antigo, o tema da lógica”. (Cf. HEIDEGGER, Martin. *A constituição onto-teo-lógica da metafísica*, p.64)

que é bom para todas as coisas e a que todas elas visam é o bem por excelência”⁶⁴. Na ética existe uma orientação para o interior do ser humano, ao lidar diretamente com sua postura diante das situações nas quais ele se encontra, determinando suas escolhas e seu modo de agir.

Do mesmo modo que se formaram essas disciplinas, temos a Estética, que se refere ao conhecimento sensível e à posição adotada diante da arte. Mas ao se direcionar a um saber estético⁶⁵, mais distante daquele buscado pela lógica e considerado isento de uma determinação racional, não se vincula às questões em torno da verdade. É como se fosse negada à arte o direito de revelar a verdade do mundo, dos homens e de uma época. Fica então determinado o seguinte: “O verdadeiro, o bem, o belo são objetos da lógica, da ética, da estética”⁶⁶ respectivamente. Daí surge então uma das grandes inquietações de Heidegger, levando-o à tentativa de relacionar arte e verdade.

A Estética lida com os objetos exteriores que se manifestam aos sentimentos e com as sensações provocadas em nosso interior. Enquanto a lógica se ocupa com a verdade e a ética com o bem, a Estética considera o comportamento do homem em relação aos sentidos e, no caso, ao belo, produzido pela arte, comportando uma ligação sentimental e afetiva com o homem. A relação que o homem possui com a arte gira em torno de dois polos através dos quais se realiza: o polo do sujeito criador, o artista que produz e atribui forma a uma matéria, originando uma aparência; e o polo de um sujeito receptivo, contemplador, capaz de ser afetado pela obra de arte e sentir seus efeitos. Essa relação é decisiva a partir do momento em que, de acordo com Heidegger, “fornece o âmbito normativo de determinação e de fundamentação: aquela meditação sobre a arte junto à qual esta permanece seu ponto de partida e sua finalidade”⁶⁷.

Todavia, o pensador da Floresta Negra admite as privações decorrentes desse método. Ele não é útil no que concerne à criação, já que argumenta sobre o estado sentimental do homem e não sobre a obra. Também não propõe um caminho de acesso à arte e à pergunta por sua origem. Devemos olhar além do objeto, livre dos juízos de gosto e da sensibilidade para que tenhamos uma experiência originária com a arte e, em especial, para nos aproximarmos de sua relação com a verdade. O desvelamento da obra acontece como um saber, admitindo mais fatores operando na abertura da obra do que a experiência sensível do sujeito.

⁶⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, p.220.

⁶⁵ Conforme Heidegger, o termo “estético” não seria voltado à razão, mas “ao modo de consideração e à maneira de levar a termo a investigação com respeito à relação de sentimento, a esse comportamento mesmo”. (Cf. HEIDEGGER, Martin. *Vontade de poder como arte*, in *Nietzsche I*, p.72)

⁶⁶ *Ibid.*, p.72.

⁶⁷ *Ibid.*, p.72.

Apesar de todas essas considerações parecerem claras, a palavra Estética ainda carrega uma pluralidade de interpretações acerca do seu objeto. Esse termo é tão extenso que, segundo Pareyson, acaba por ter referências:

[...] onde quer que a beleza se encontre, no mundo sensível ou num mundo inteligível, objeto da sensibilidade ou também da inteligência, produto da arte ou da natureza; como quer que a arte se conceba, seja como arte em geral, de modo a compreender toda técnica humana ou até a técnica da natureza, seja especificamente como arte bela.⁶⁸

Na modernidade a arte depende de faculdades como a sensibilidade e a imaginação, uma vez que a razão tem uma função crítica e avaliativa. Para que possamos julgar e discutir através de critérios válidos, é preciso “reviver a obra de arte”⁶⁹ e isso significa deixar que os sentidos assumam o comando da investigação: a análise de uma obra de arte exige que o sujeito volte sua atenção para o objeto posto diante dele, numa contemplação desinteressada, sem estar atento à utilidade ou a qualquer possibilidade que o objeto venha a lhe oferecer. O homem é afetado pela sensação de prazer suscitada pela arte, a percepção de suas formas, cores e texturas, a satisfação tomada pelos sentidos. O atributo da beleza não depende unicamente do que se apresenta na obra, mas da impressão provocada no seu observador. Notamos que o ponto de referência não é a obra ou o objeto, mas o sujeito, dotado de sensações de prazer e desprazer, de um gosto, de uma capacidade criativa e de fruição de uma obra.

Por esse motivo, as questões da Estética gravitam em torno, além das obras de arte em si e de suas propriedades, de questões como a imaginação, sentimento, padrão de gosto, se a beleza é relativa ou absoluta. A pergunta pela existência de um padrão ao qual nossos gostos e emoções estejam adequados, por exemplo, tornou-se comum no cenário filosófico de alguns pensadores que caminhavam nesse universo, como o filósofo inglês David Hume⁷⁰. Como seria possível chegar a um acordo acerca da beleza da obra, se os homens são tão singulares e dotados de diferentes disposições? O papel das experiências culturais, da influência da

⁶⁸ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, p.2.

⁶⁹ BASTOS, Fernando. *Panorama das Ideias Estéticas no Ocidente – II do Renascimento a Kant*, p.55.

⁷⁰ De acordo com Hume, a separação entre o juízo e o sentimento impediria uma investigação que possibilitava estabelecer um padrão de gosto. O sentimento nunca erra para quem está na sua posse, enquanto o conhecimento não está necessariamente em concordância com a exigência do sujeito, já que se refere a algo que não está em seu interior. É preciso haver uma conformidade entre o objeto e o que o sujeito considera belo. Não haveria um erro no gosto de uma pessoa se ele não é o mesmo gosto dos outros homens. Assim ele afirma: “A beleza não é uma qualidade das próprias coisas; ela existe apenas no espírito que as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente”. (Cf. HUME, David. Do padrão do gosto, in *O Belo Autônomo. Textos clássicos de estética*, p.95) Contudo, Hume reconhece que alguns objetos são inclinados a produzir determinada sensação, tal como a doçura de uma fruta ou o aroma de uma flor.

História e dos costumes na percepção das coisas que estão à nossa vista e na determinação da beleza ficou à margem da investigação.

Em contraposição ao domínio dos critérios da racionalidade, a percepção e a emoção do sujeito são elevadas a um lugar de destaque nas normas de avaliação estética. A resposta do contato imediato com a obra vem do sentimento do homem particular, não do pensamento do homem como um todo. A reivindicação de uma validade universal faz parte da formulação dos juízos de gosto que, ao contrário do que acontece com os juízos de conhecimento, se aportam na sensibilidade e não mais na razão, exigência essa que surge porque as determinações do conhecimento estão apoiadas em fatos externos ao homem e nas opiniões diversas que surgem de tais fatos.

Encontramos na filosofia de Immanuel Kant a formulação dos juízos de gosto, quando ele promove uma analítica do belo na terceira crítica (1790). Kant realiza uma crítica, quer dizer, uma tarefa reflexiva do conhecimento e das possibilidades da razão. Aqui, sua intenção não consiste em desenvolver uma análise dos juízos teleológicos, que são projetados no objeto, para lhe estabelecer fins. Se antes as considerações estavam voltadas para o objeto, os juízos estéticos são voltados para o sujeito, se referindo às representações e considerando as impressões provocadas em nós.

Sobre isso, ele fornece a seguinte definição: “O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico, e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser *senão subjetivo*”⁷¹. Kant tem a intenção de descobrir através de quais pressupostos um objeto é classificado como belo. Entretanto, vale ressaltar que a faculdade do juízo estético não discorda do entendimento (*Verstand*). Deixar a investigação ser guiada unicamente pelo sentimento⁷² não contribui para qualquer tipo de conhecimento, do mesmo modo que se referir somente ao objeto impede a formulação de qualquer juízo estético. Além disso, para que possamos compreender o mundo, necessitamos da razão e da experiência caminhando lado a lado.

A diferença é que o filósofo de Königsberg, ao especular sobre os fenômenos e representações dos objetos, direciona as reflexões estéticas para as sensações provocadas no sujeito⁷³. A posição que o homem ocupa em relação ao ente é colocada em primeiro plano na

⁷¹ KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo, in *O Belo Autônomo. Textos clássicos de estética*, p.119.

⁷² Cf. *Ibid.*: “e, para não correremos sempre perigo de ser falsamente interpretados, queremos chamar aquilo que tem de permanecer simplesmente subjetivo, e que absolutamente não pode constituir nenhuma representação de um objeto, pelo nome, aliás, usual de sentimento”.

⁷³ A sensação se estabelece na relação sujeito-objeto: “A cor verde dos prados pertence à sensação *objetiva*, como percepção de um objeto do sentido; o seu agrado, porém, pertence à sensação *subjetiva*, pela qual nenhum objeto é representado”. (Cf. *Ibid.*, p.122)

garantia de como o objeto será experimentado, determinando as características e sensações que dele se depreendem. Cada um descobre as coisas depois de descobrir a si mesmo, seus estados e disposições. O julgamento de uma obra de arte, a fim de dizer se compraz à nossa sensibilidade, é realizado pelo juízo de gosto e, para que este se efetive como válido, é necessário que o objeto de contemplação se encontre desprovido de qualquer interesse⁷⁴. De acordo com a leitura heideggeriana de Kant:

O que o juízo “isso é belo” exige de nós jamais pode ser um interesse. Quer dizer: para acharmos algo belo precisamos deixar aquilo mesmo que vem ao nosso encontro vir até diante de nós puramente como ele mesmo, em sua própria estatura e dignidade. [...] precisamos liberar o que vem ao encontro como tal no que ele é, deixar e permitir-lhe alcançar o que pertence a ele mesmo e o que ele pode trazer para nós.⁷⁵

E para Heidegger interesse significa o que, uma vez despertado em nós, nos faz querer tomar algo para nós. Isento de interesse, o prazer decorrente do contato com a obra acaba por ter validade universal. Estar livre de qualquer condição particular não quer dizer que a complacência se sustente exclusivamente no objeto. Caso contrário, não só a universalidade despontaria através desses conceitos, como a beleza seria uma qualidade do objeto, resultando numa formulação de juízos lógicos e, em consequência, colocando de lado as leis da sensibilidade. Se a beleza fosse propriedade dos objetos, todos concordariam quanto à sua atribuição e todos sentiriam uma satisfação similar diante da mesma obra de arte. Por tal motivo, não se deve interpretar que a suspensão do interesse implica se concentrar no objeto.

Através do juízo de gosto é possível declarar se aquele objeto dado pela representação é ou não é belo, baseando-se em estados de ânimo e sentimentos. É esse comportamento que confere ao juízo um caráter estético, não de conhecimento, proporcionando àquele que contempla a obra uma satisfação desinteressada. O prazer suscitado pela obra contemplada

⁷⁴ Sobre o interesse, lê-se na *Crítica da faculdade do juízo*: “Chama-se interesse a complacência que ligamos à representação da existência de um objeto. Por isso, tal interesse sempre envolve ao mesmo tempo referência à faculdade da apetição, quer como seu fundamento de determinação, quer como vinculando-se necessariamente ao seu fundamento de determinação. Agora, se a questão é se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como a ajuizamos na simples contemplação (intuição ou reflexão). Se alguém me pergunta se acho belo o palácio que vejo ante mim, então posso na verdade dizer: não gosto dessa espécie de coisas que são feitas simplesmente para embasbacar, ou, como aquele chefe iroquês, de que em Paris nada lhe agrada mais do que as tabernas [...]. Pode-se conceder-me e aprovar tudo isto; só que agora não se trata disso. Quer-se saber somente se essa simples representação do objeto em mim é acompanhada de complacência, por indiferente que sempre eu possa ser com respeito à existência do objeto dessa representação”. (Cf. *Ibid.*, pp.120-121)

⁷⁵ HEIDEGGER, Martin. Vontade de poder como arte, in *Nietzsche I*, p.100.

não é apenas bom ou agradável⁷⁶, fundamentado num sentimento particular, pois neste caso não seria comunicável e universalizável.

Podemos observar que se a Revolução Copernicana⁷⁷ provoca uma virada da posição do homem no mundo, colocando-o como ponto de referência, dentro desse contexto ocorre outra mudança igualmente significativa. O que marca a entrada da arte no horizonte da Estética é o deslocamento dos meios de julgar a arte da razão para a sensibilidade, ocorrido nos anos finais do século XVII⁷⁸ e ganhando força no século XVIII⁷⁹.

Estamos diante de uma experiência de relação sensível com a obra. A arte é uma atividade subordinada ao belo e seu deleite, sustentada na vivência de um sujeito receptor. Se o homem era a medida de toda a realidade, a pergunta pela obra não seria critério de validade na Estética. Mas nem Kant teria sido capaz de sair do isolamento do sujeito moderno, segundo Heidegger indica: “Até mesmo Kant, que, por meio de seu método transcendental, possuía possibilidades maiores e mais determinadas de interpretação da Estética, permaneceu preso às barreiras do conceito moderno de sujeito”⁸⁰. Todavia, ele concorda que as reflexões estéticas estejam voltadas para a ligação entre a arte e a disposição sentimental do sujeito.

Assim ele diz que: “Meu estado e minha condição, o modo como me encontro junto a algo, são essencialmente co-normativos para o modo como eu descubro as coisas e tudo o que vem ao meu encontro”⁸¹. O sensível prevalece sobre o inteligível. As atenções da Estética são voltadas para os sentimentos e o comportamento mediante as sensações provocadas pela arte. Essas teorias nos remetem à ideia de que a arte pode ser reduzida à expressão e geração das vivências humanas. Quando Heidegger retorna às teorias da modernidade para explicar como a arte passa a ser investigada por uma ciência que a entende como vivência, dirige-se a este

⁷⁶ No parágrafo sétimo da *Crítica da faculdade do juízo* Kant compara o belo com o bom e o agradável, onde a sensação do que é agradável é limitada a um sujeito particular e intransferível, apesar de ser possível encontrar certa unanimidade acerca do que seja ou não agradável. Assim, ele afirma que “a um a cor violeta é suave e amena, a outra morta e fenecida. Um ama o som dos instrumentos de sopro, outro o dos instrumentos de corda”. Mas se o sujeito deduz que algo é belo “atribui aos outros precisamente a mesma complacência”. (Cf. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, in *O Belo Autônomo. Textos clássicos de estética*, p.124)

⁷⁷ Tal mudança de perspectiva tem referência a Copérnico, como Kant propõe na *Crítica da razão pura*, ao dizer: “Trata-se aqui de uma semelhança com a primeira ideia de Copérnico; não podendo prosseguir na explicação dos movimentos celestes enquanto admitia que toda a multidão de estrelas se movia em torno do espectador, tentou se não daria melhor resultado fazer antes girar o espectador e deixar os astros imóveis. Ora, na metafísica, pode-se tentar o mesmo, no que diz respeito à intuição dos objetos. Se a intuição tivesse de se guiar pela natureza dos objetos, não vejo como deles se poderia conhecer algo *a priori*; se, pelo contrário, o objeto (enquanto objeto dos sentidos) se guiar pela natureza da nossa faculdade de intuição, posso perfeitamente representar essa possibilidade. [...] Com efeito, a própria experiência é uma forma de conhecimento que exige concurso do entendimento, cuja regra devo pressupor em mim antes de me serem dados os objetos”. (Cf. KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*, p. B XVII)

⁷⁸ BASTOS, Fernando. *Panorama das Ideias Estéticas no Ocidente – II do Renascimento a Kant*, p.58.

⁷⁹ HEIDEGGER, Martin. *Vontade de poder como arte*, in *Nietzsche I*, pp.68,73.

⁸⁰ *Ibid.*, p.112.

⁸¹ *Ibid.*, p.77.

termo com um olhar crítico. É certo que o homem possui um lugar indispensável para a criação da obra bem como aquele que a contempla tem capacidade de interferir em sua classificação⁸². Contudo, não é dele que depende o desvelamento⁸³, porque este se dá através da obra.

A obra de arte não se reduz às experiências que o homem vive nem cumpre o papel de provocadora de vivências. Tampouco se resigna a uma simples aparência. Se pensarmos o desvelamento sob esta perspectiva, ele não permitirá ao homem um salto em direção à verdade. “O desvelo da obra não isola os homens em suas vivências, mas o introduz na pertença da verdade que acontece na obra”⁸⁴. Foi esse desvelamento que ficou de fora dos limites da modernidade.

1.3. Nietzsche e a relação verdade-aparência

Enquanto a filosofia moderna estabeleceu parâmetros investigativos sobre a arte aportados na sensibilidade, Nietzsche fez despontar uma interrogação mais próxima ao artista. Heidegger encontra em Nietzsche um apoio para algumas das questões fundamentais de sua filosofia. Contudo, a leitura e a interpretação do pensamento nietzschiano, promovidas pelo pensador da Floresta Negra, tornaram-se alvo constante de controvérsias, pois o considerava o último metafísico, dando margem a que lhe fossem atribuídos conceitos dos quais tentou, por tantas vezes, se desvencilhar⁸⁵.

Ainda assim, não podemos negar que Heidegger promoveu um amplo e frutífero debate com aquele que figura entre suas mais significativas influências. O encontro entre os dois filósofos alemães se dá no horizonte do pensamento do Ser. Na presente investigação, o contato entre eles terá a Estética⁸⁶ como cenário, mais precisamente no que diz respeito à

⁸² Cf. HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.169: “Do mesmo modo que uma obra não pode ser sem ser criada, tão essencialmente ela precisa dos que a criam, do mesmo modo o próprio criado não pode continuar sendo sem os que a desvelam”.

⁸³ Cf. *Ibid.*, p.171: “Desvelo da obra significa: estar no interior da abertura do sendo que acontece na obra”.

⁸⁴ *Ibid.*, p.173.

⁸⁵ Segundo Scarlett Marton, Heidegger “procura reinscrever o pensamento nietzschiano na história milenar da metafísica” (Cf. MARTON, Scarlett. *Nietzsche. Das forças cósmicas aos valores humanos*, p.13). Diante dos temas do niilismo, do eterno retorno e da vontade de potência, na opinião do pensador da Floresta Negra, Nietzsche teria permanecido no esquecimento do Ser, já que colocaria o ente como centro de seus questionamentos, mantendo-se preso às questões metafísicas ocidentais.

⁸⁶ Cf. WERLE, Marco Aurélio. Nietzsche e Heidegger: a arte como vontade ou fundada na origem?, in *Cadernos Nietzsche 21*, p.78: “Heidegger concentra sua interpretação principalmente no *A vontade de potência*, obra tardia de caráter fragmentário e polêmico, não publicada em vida por Nietzsche [...] O foco de Heidegger não são as obras da juventude de Nietzsche ou aquelas que tratam de questões predominantemente estéticas, obras como o *Nascimento da tragédia* ou os textos sobre Wagner, e sim a obra tardia de Nietzsche, onde estaria de fato colocado o ápice de seu pensamento.”

relação entre arte, verdade e aparência, esferas que permanecem em conflito até que desaguem numa fisiologia do artista. A tentativa de Nietzsche teria sido promover a inversão do platonismo, como ele justifica: “Minha filosofia, platonismo invertido: quanto mais distante do verdadeiramente ser, mais puro, belo, melhor ele é. A vida na aparência como meta.”⁸⁷

A inversão se realiza através de uma crítica a conceitos herdados pela tradição, tais como as dualidades corpo/subjetividade e mundo sensível/mundo suprasensível. Para falar de Nietzsche, Heidegger afirma a necessidade de voltarmos nossa atenção ao fator que faz irromper na arte a questão da verdade. Contudo, não podemos realizar essa tarefa sem antes compreendermos a meditação nietzschiana que o desperta para a crítica às dualidades anteriormente evocadas, como, por exemplo, a supremacia da consciência⁸⁸ em relação ao corpo, que significa uma vitória do pensamento e da idealidade sobre a sensibilidade.

Nietzsche critica as separações entre mundo sensível e inteligível, corpo e alma, extensão e pensamento. Seja na forma da separação entre real e ideal apresentada por Platão, do cogito cartesiano ou do idealismo transcendental kantiano, a filosofia promove uma repulsa pelo corpo e pela aparência. Ele defende que o homem não deve se reconhecer como uma consciência que dá a medida de todas as coisas ou uma mera soma de corpo e alma, mas alguém que se constitui enquanto um corpo em sua totalidade. É por isso que Zaratustra é decisivo ao alertar que: “O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor”⁸⁹.

O corpo é a esfera que constrói a si mesma, não mais uma extensão e nele a consciência aparece apenas como um instrumento subordinado à vida orgânica e pulsante, declarando-a como a parte mais fraca e inacabada do corpo. Ao ser cultivada a crença de que

⁸⁷ NIETZSCHE, Friedrich. 1870, 7 [156].

⁸⁸ O que leva Nietzsche a se dedicar a esta questão, que já se tornara objeto de reflexão e fora fortemente ratificada pela tradição? Na opinião do filósofo, a consciência “aparece e se desenvolve para satisfazer necessidades extroversivas, comunicativas” (Cf. ONATE, Alberto Marcos. *O crepúsculo do sujeito em Nietzsche ou como abrir-se ao filosofar sem metafísica*, p. 34). Antes de se relacionar e transmitir aos outros seus medos, desejos e instintos, o homem precisa de consciência, quer dizer, saber quais necessidades, sentimentos e pensamentos lhe pertencem. O motivo dessa urgência reside na explicação de que o ele é o animal que, ao viver sob constante ameaça, precisa de ajuda e, portanto, busca viver em uma comunidade, já que não seria suficiente nem eficiente estar sozinho na luta pela vida. E para tornar possível esse modo de vida, ele deve se comunicar. Na tentativa de entrar em contato com seus semelhantes, ou seja, de compreendê-los e ser compreendido, era preciso dar atenção àquilo que transmitisse suas carências e necessidades mais básicas. Numa vida solitária ele não teria desenvolvido a consciência. Entretanto, ele teme o isolamento porque possui dentro de si o instinto de rebanho (*Herde*) (Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*, §50), que expressa um modo de viver em conformidade com as convenções previamente estabelecidas, a apropriação dos hábitos dos outros e o caráter de se adaptar ao mundo. Por esse motivo, ele é um ser moral, onde seus atos e impulsos são determinados de acordo com as exigências da comunidade à qual pertence e o que há de mais individual e pessoal no homem é reprimido pelo coletivo.

⁸⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falava Zaratustra*, p.51.

a consciência é a parte superior que anima a existência, atribuindo-lhe primazia sobre a corporeidade, ganha força um esquema filosófico que mais atrapalha do que colabora com o seu desenvolvimento. O estado consciente é aquele que, através de seus questionamentos e fantasias, induz o homem aos erros. Porém, ficou determinado pela tradição que os sentidos são a causa do erro, distanciando aparência e verdade.

O que o homem revela através de seu pensamento apenas reflete os impulsos e instintos que constituem sua corporeidade. Na concepção nietzschiana, a consciência aparece como um aparato para as configurações físicas ou, segundo Rosa Dias, “um sintoma de um fenômeno mais vivo que é o corpo”⁹⁰. Mas os filósofos se ocuparam somente com as ideias, a razão, a alma, a substância, em suma, com tudo aquilo que eles consideravam imutável e primordial na constituição do homem. Não foram capazes de sair do âmbito da subjetividade, esquecendo que o homem é um ente corporal, aparente e dotado de sensibilidade. Aliás, seria dispensável recorrer constantemente à consciência, já que somos capazes de pensar, perceber e agir sem sequer nos darmos conta disso.

O projeto nietzschiano de inversão do platonismo é uma tentativa de fuga dos limites atribuídos ao corpo e à aparência pela metafísica. E para levar adiante essa mudança de posição, Nietzsche revê a história do platonismo, que culminaria no seu aniquilamento. Conforme Platão, existe um mundo verdadeiro, imutável e suprassensível, em oposição ao mundo dos sentidos, transitório e da aparência. Não obstante o acesso ao mundo verdadeiro não ser impossível, limita-se a um tipo de homem, que possui determinado comportamento, cheio de virtudes, devoção à moralidade e uma sabedoria que se recusa seguir em direção ao mundo sensível. Tão certo quanto o mundo verdadeiro não ser alcançável para todos é o fato de também não ser desejável por todos.

Mas aquilo que está fora dos limites da experiência é considerado apenas incognoscível, em vez de ser negado veementemente, e a ideia se torna koenigsberguiana⁹¹. Se não possuímos essa capacidade de conhecer o mundo suprassensível, é consequência inevitável que ele não tenha mais a urgência em ser imposto. O homem não pode esperar por algo do qual não sabe nada a respeito nem sobre o qual não pode tomar decisões e posições. O mundo verdadeiro se torna algo desprovido de porquês, tão supérfluo e distante do homem a ponto de se tornar encoberto e desnecessário.

⁹⁰ DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*, p.49.

⁹¹ Cf. HEIDEGGER, Martin. Vontade de poder como arte, in *Nietzsche I*, pp.182-183: “O suprassensível é, agora, um postulado da razão prática; mesmo fora de toda experimentabilidade e demonstrabilidade, ele é requerido como aquilo que necessariamente subsiste, a fim de salvar para a legalidade da razão um fundamento suficiente.”

É nesse instante que Nietzsche propõe que o suprassensível seja abolido, o que converteria o mundo sensível no verdadeiro e superior. Todavia, Heidegger questiona se a própria inversão esgotaria essa possibilidade, uma vez que o mundo aparente parece quando não há um mundo suprassensível ao qual fazer oposição. O argumento a favor da inversão do platonismo é a defesa nietzschiana, para quem a aparência não se destaca como o contrário da essência, mas o que existe de predominante e imprescindível:

O que é agora, para mim, aparência? Verdadeiramente, não é o oposto de alguma essência – que posso eu enunciar de qualquer essência, que não os predicados de sua aparência? Verdadeiramente, não é uma máscara mortuária que se pudesse aplicar a um desconhecido X e depois retirar! Aparência é, para mim aquilo mesmo que atua e vive, que na zombaria de si mesmo chega ao ponto de me fazer sentir que tudo aqui é aparência, fogo-fátuo, dança de espíritos e nada mais [...].⁹²

A aparência não consiste naquilo que apenas se mostra nem pode ser confundida com os fenômenos: significaria reduzi-la às manifestações e representações ocorridas no mundo empírico e subordinadas à coisa-em-si. Como já observamos em nossa análise, a arte foi considerada, por muito tempo, uma imitação. A *mimesis* seria a aparência de uma aparência, rebaixando a arte a uma posição mais distante da verdade. Na arte imitativa, o artista copia a partir de um modelo, esquecendo que ele é capaz de trazer à claridade uma aparência que não é inferior, uma esfera a ser desprezada. A divisão do mundo implica um problema na medida em que esquece a força criativa do artista.

O artista é aquele capaz de transformar o problemático e sombrio em arte. Em vez de revelar a perfeição que habita o mundo suprassensível, revelaria o que reside na esfera da sensibilidade, as sensações do homem, seus anseios e necessidades, por menores que pareçam aos seus olhos. Ele cria sem negar a aparência em prol de uma verdade absoluta, descartando a desordem do mundo sensível.

Contudo, se a verdade é fundamentada numa espécie de ilusão, por que então ela é preferível ao erro? Tal distinção se deve à “vontade de verdade”⁹³, que permeou a construção do pensamento dos filósofos, expandindo-se em direção a outras esferas da existência. Eles não buscavam colocar a vida em questão, mas encontrar um fundamento absoluto na verdade, desvinculando a filosofia do sensível. É nesse sentido que Nietzsche não problematiza a

⁹² NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*, §54, p.92.

⁹³ Cf. ONATE, Alberto Marcos. *O crepúsculo do sujeito em Nietzsche ou como abrir-se ao filosofar sem metafísica*, p. 57: “Sob a fachada constitutiva do sujeito metafísico, Nietzsche descobre a atuação de um mecanismo engendrador mais decisivo: a vontade de verdade”.

verdade em si nem questiona acerca dos valores de verdadeiro ou falso pertencentes a cada conceito, mas angaria a preservação e a intensificação da potência e da própria vida.

Pela influência da vontade de verdade o homem não quer enganar aos outros nem a si mesmo⁹⁴, o que o leva a promover uma criação de valores. Esse ímpeto o guia nas variadas interpretações que faz diante da vida, adotando uma postura perspectivista. Significa que ele constrói valorações a partir de suas perspectivas, selecionando dentre todas as suas impressões as que lhe conferem maior possibilidade de configurar o mundo à sua maneira e não a partir de valores ideais, como, por exemplo, os doutrinados pelas religiões ou por uma sociedade moralista.

Entretanto, preservar o “caráter perspectivista da existência”⁹⁵ seria o mesmo que voltar à certeza do *cogito*, onde cada homem detém uma verdade inabalável e nele há somente o pensar, dispensando-o dos diversos estados nos quais pode se encontrar, quer dizer, da sua capacidade de querer, desejar, pulsar, sentir. Essas funções permaneceram, por muito tempo, associadas ao erro⁹⁶ e o homem desejava conscientemente a verdade e o conhecimento para a conservação da vida⁹⁷. O homem fraco, pertencente ao rebanho, tenta incessantemente alcançar a verdade, que conserva o caráter gregário da vida e se resigna à tradição, acreditando que sua perspectiva seja a mais adequada a todos. Diante do rigor da ciência, ele busca a verdade e coloca a aparência em segundo plano:

Não seria antes bem provável que justamente o que é mais superficial e exterior na existência – o que ela tem de mais aparente, sua sensualização, sua pele – fosse a primeira coisa a se deixar apreender? ou talvez a única coisa? Uma interpretação do mundo “científica”, tal como a entendem, poderia então ser uma das *mais estúpidas*, isto é, das mais pobres de sentido de todas as possíveis interpretações do mundo: algo que digo para o ouvido e a consciência de nossos mecanicistas, que hoje gostam de misturar-se aos filósofos e absolutamente acham que a mecânica é a doutrina das leis primeiras e últimas, sobre as quais toda a existência deve estar

⁹⁴ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*, §344, p.235: “Esta absoluta vontade de verdade: o que será ela? Será a verdade de *não se deixar enganar*? Será a vontade de *não enganar*? Pois também desta maneira se pode interpretar a vontade de verdade; desde que na generalização ‘Não quero enganar’ também se inclua o caso particular ‘Não quero enganar a mim mesmo’.”

⁹⁵ *Ibid.*, §374, p.278.

⁹⁶ Cf. *Ibid.*, §110, p.137: “todas as suas funções mais elevadas, as percepções dos sentidos e todo tipo de sensação trabalhavam com aqueles erros fundamentais há muito incorporados”.

⁹⁷ Nietzsche não nega a importância que o conhecimento e a verdade têm para a preservação da existência. Contudo, não devemos esquecer que o homem forte é aquele que busca intensificar a vida seguindo seus instintos e paixões. Assim ele deixa claro no aforismo 76 de *A Gaia Ciência*: “Não tivesse havido sempre um grande número de homens que vissem o disciplinar de sua mente – sua ‘racionalidade’ – como seu orgulho, sua obrigação, sua virtude, que fossem ofendidos ou envergonhados por todas as fantasias e excessos do pensamento, enquanto amigos do ‘saudável bom senso’, há muito a humanidade teria perecido! [...] o maior trabalho dos homens até hoje foi entrar em acordo acerca de muitas coisas e submeter-se a uma *lei da concordância* – não importando se tais coisas são verdadeiras ou falsas” (Cf. *Ibid.*, §72, pp.104-105).

construída, como sobre um andar térreo. Mas um mundo essencialmente mecânico seria um mundo essencialmente *desprovido de sentido!*⁹⁸

O pensador é aquele capaz de perceber a luta constante entre a verdade e os erros considerados decorrentes da aparência, cedendo um espaço da sua existência como campo de batalha entre as duas forças. Mas o artista é aquele que valoriza a arte através do senso artístico e de suas pulsões, tomando o corpo como fio condutor. Podemos notar uma mudança decisiva da Estética nietzschiana em relação à moderna: em vez de limitar-se às sensações despertadas pela arte, o corpo atinge uma importância fundamental, o que pode ser notado, inclusive, na determinação da vontade de poder.

Não é conveniente atribuir à vontade, cuja essência reside na noção de potência, a referência usual de que se constitui como um atributo da alma separada do corpo, segundo a metafísica nos faz crer. A vontade é um impulso de comandar a si mesmo que faz parte do homem por inteiro ao invés de ser reduzida a um aspecto emocional. A vontade de poder, como a recorrência do homem aos seus instintos e suas forças vitais, está permeada por impulsos artísticos que abarcam alma, corpo e percorrem o homem como um todo.

A esse propósito, Michel Haar admite que tais estados corporais permanecem enraizados nas configurações da vontade de poder:

[...] nas quais se manifesta um “suplemento de força” e uma capacidade de extrema lucidez e comunicabilidade. Entre esses efeitos, a “embriaguez”, condição de possibilidade de toda criação, significa um estado de extrema acuidade e receptividade de todos os sentidos, mas também uma percepção mais clara das formas, das relações e dos traços principais, e ainda a capacidade de jogar com as formas, de modificá-las, e de deslocá-las, de recompô-las a seu bel-prazer, sem preocupar-se com uma verdade prévia.⁹⁹

Há uma fisiologia do artista na medida em que existe uma preocupação com os estados corporais. A remissão ao corpo já traz em si sentimentos, pensamentos e as condições físicas que coexistem no ser humano. Ao homem, Nietzsche associa a criação como uma atividade inesgotável, resultado de sua vontade criadora, que busca inventar e reinventar a vida, enquanto a vontade de verdade quer alcançar a verdade na tentativa de o homem não se deixar enganar. Nas palavras de Rosa Dias: “O perene não é o sujeito criador, nem o objeto criado, mas uma ação, uma ação contínua, um fluxo de vida constante”¹⁰⁰.

⁹⁸ *Ibid.*, §373, p.277.

⁹⁹ HAAR, Michel. *A Obra de Arte. Ensaio sobre a ontologia das obras*, p.73.

¹⁰⁰ DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*, p.65.

Nietzsche se preocupa mais com o artista do que com a sensação provocada pela obra de arte e é apresentado, segundo Heidegger, como o elemento mais importante dentre os que são propostos nas cinco sentenças sobre a arte (*Die fünf Sätze über die Kunst*).¹⁰¹ Ele não fala mais do artista como aquele ente dotado da capacidade de produzir, mas capaz de afirmar a vida, atribuindo-lhe novos valores, diferenciado do homem que se conforma com uma vida gregária e adaptado ao estado consciente. Heidegger diz:

Por mais difícil que seja dizer o que é “a” arte e como ela é, é de qualquer modo claro que à realidade da arte pertencem obras de arte, e, mais além, o mesmo vale para aqueles que, como se diz, “vivenciam” as obras. O artista é apenas um elemento que co-perfaz o todo da realidade da arte. Certamente! No entanto, justamente isso é o decisivo na concepção nietzschiana da arte, o fato de ele ver a arte e toda a sua essência a partir do *artista*, e, com efeito, conscientemente e em oposição expressa àquela concepção de arte que representa o fenômeno artístico a partir daqueles que “gozam” dele e o “vivenciam”.¹⁰²

Heidegger acredita que a arte seja o principal instrumento da vontade de poder, configurando a criação de uma aparência através das obras. Como Nietzsche concebe o artista que cria obras das belas-artes numa posição privilegiada diante dos homens cuja atividade se esgota em outros tipos de produção, ele é tomado como exemplo fundamental para a sua investigação. Mesmo assim, toda maneira de fazer arte é um acontecimento próprio do ente e, no que se refere às belas-artes, o homem é capaz de explorar ao máximo sua capacidade e força criadoras, afirmando o mundo aparente e sensível.

No momento em que as novas avaliações e determinações se instauram sobre a vontade de poder, esta se confunde com a arte. Com o intuito de adotar valores preferíveis aos que foram anteriormente determinados pelas formas decadentes que influenciavam a vida do homem e se guiar por uma nova visão de mundo, contrária ao dualismo imposto pela metafísica, a arte se posiciona também contrariamente ao niilismo¹⁰³, que paralisa o homem e limita sua existência. A arte preserva a aparência, opera através do sensível e nega a superioridade do mundo suprassensível, afirmando o mundo aparente e, em consequência, a vida.

Não caberia à arte dizer o que é verdadeiro ou falso, mas apontar aquilo que contribui com a intensificação e a efetivação da vontade de poder em contraposição a uma “verdade”, tradicionalmente ligada ao domínio do suprassensível. É a arte que liberta o homem da

¹⁰¹ Cf. HEIDEGGER, Martin. Vontade de poder como arte, in *Nietzsche I*, pp.63-70.

¹⁰² *Ibid.*, p.64.

¹⁰³ “Niilismo ocorre quando o ser humano não é mais capaz de criar sentidos em meio à voracidade destruidora e criadora do mundo”. (Cf. ARALDI, Clademir Luís. Heidegger e Nietzsche: o conflito entre arte e verdade, in *Cadernos Nietzsche 21*, p.71)

imposição do mundo ideal, encaminhando-o em direção à esfera sensível. A arte o liberta do declínio e do enfraquecimento¹⁰⁴, sendo, portanto, dotada de mais valor do que a verdade, o que ele esclarece no seguinte aforismo: “A arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande sedutora para a vida, o grande estimulante da vida.”¹⁰⁵

Todavia, associar a arte à vontade de poder leva Nietzsche a manter o vínculo com as teorias da subjetividade. Assim nos diz Heidegger que “vontade de poder é aquela base sobre a qual futuramente todas as avaliações devem ser estabelecidas”¹⁰⁶. Essa fundamentação poderia levar cada um a adotar uma postura perspectivista e, portanto, moldada sob os termos do subjetivismo. Como seria possível escapar desse modelo e elevar as questões estéticas a uma nova reflexão? Trata-se de não questionar a visão dos homens, mas de atestar que a verdade irrompe na obra de arte, sem esquecer que a aparência e tudo que está diante de nossos olhos têm relevância.

Quando as obras de arte adquiriram a função de despertar os estados estéticos dos homens, o sujeito apresentado na figura do artista, ainda que se encontre submetido aos estados corporais, tornou-se o centro das meditações sobre a arte, contrariando a tentativa heideggeriana de superar os conceitos que operavam em qualquer reflexão estética. Heidegger transfere as questões desse debate do sujeito para a obra de arte. Ao perguntar por sua origem, ele desloca essa questão do núcleo do artista e da execução de um trabalho artístico para sua essência e essa proposta foi amplamente desenvolvida em *A Origem da Obra de Arte*, como veremos a seguir.

¹⁰⁴ HEIDEGGER, Martin. Vontade de poder como arte, in *Nietzsche I*, p.70.

¹⁰⁵ NIETZSCHE, Friedrich. 1888, 17[3].

¹⁰⁶ HEIDEGGER, Martin. Vontade de poder como arte, in *Nietzsche I*, p.67.

CAPÍTULO II

As dimensões ontológicas do ensaio *A Origem da Obra de Arte*

A conferência *A Origem da Obra de Arte* apresenta-nos à Estética filosófica sob uma nova perspectiva. Dividido em três partes, *A coisa e a obra*, *A obra e a verdade* e *A verdade e a arte*, o ensaio é conduzido, inicialmente, pelo confronto com os conceitos advindos da tradição. Heidegger não tinha a intenção de promover um debate acerca da fruição das obras. Seu propósito consistia em buscar a essência da arte, relacionando-a aos seus principais expoentes, a saber: o artista e a obra, que operam, a seu ver, em um círculo hermenêutico. Este capítulo pretende expor os conceitos norteadores da conferência.

O primeiro conceito é o de origem (*Ursprung*), que não expressa um ponto de partida nem uma conceituação temporal ou causal, mas uma constante realização. Em seguida, nosso autor nos conduz à possibilidade de as obras de arte se revelarem como meras coisas, o que consiste apenas em um caráter que possuem. Heidegger acaba encontrando, entre a coisa e a obra, o utensílio, o qual ele havia explorado em *Ser e Tempo*, sua principal obra e que, como veremos, destaca-se por sua utilidade. Existe no campo artístico uma conexão entre a cotidianidade e os interesses da existência humana, como, por exemplo, os sentimentos cotidianos do par de sapatos da camponesa que se revelam no uso em sua vida no campo. Isso é esclarecido na análise que ele faz do famoso quadro de van Gogh, intitulado *Ein Paar Bauernschuhe*.

Para que a obra não seja somente um objeto ou uma mercadoria, é preciso contemplá-la no mundo. Como veremos, as obras acabam se tornando manifestações históricas do Ser, doadoras e fundadoras de uma época. Justamente por conter o ser comum próprio a um povo, descortina-se, na arte, um caráter histórico. O que notamos é que Heidegger critica uma tradição que converte obras em objetos, atribuindo, outrossim, à Estética as considerações sobre o que é ou não belo, deixando o papel de aproximação da verdade somente para a lógica. Contudo, para o filósofo, arte e verdade estão intimamente ligadas e é em direção a esse caminho que sua análise encontra-se em afluência.

2.1. A pergunta pela origem da obra de arte

Heidegger inicia *A Origem da Obra de Arte* trazendo à discussão o primeiro dos três elementos explicitados no título. Quando alguém se depara com a expressão “origem da obra

de arte” logo a associa à explicação causal de um ente. Falar sobre origem significa voltar diretamente o olhar aos chamados pensadores primitivos¹⁰⁷, cuja característica comum de suas teorias filosóficas consistia na busca da instância responsável pela geração de tudo o que existe; eles tentaram encontrar aquilo que seria, por excelência, o princípio de todas as coisas¹⁰⁸.

Os primeiros filósofos inauguravam um modo de pensar, pleiteando uma origem para o mundo, isto é, aquilo que se encontra na base de tudo, da vida, do homem, da existência das coisas terrenas e metafísicas. Todavia, ao fazer uma leitura das investigações sobre a origem, Heidegger procurou não detê-la às noções tradicionais de causalidade e temporalidade. Isso significa que ele não atribui uma causa absoluta para o mundo e seus processos, nem se prende à ideia de um tempo linear, segundo a qual cada instante é deixado para trás quando outro instante entra em sequência.

Trata-se aqui da revelação do pôr-se-em-obra da obra de arte. É em torno dessa questão que ele toma impulso para delinear a estrutura do ensaio. Ao pronunciar que origem significa “aquilo a partir de onde e através do que algo é o que ele é e como ele é”¹⁰⁹, uma vez que busca seu fundamento, o autor é conduzido, simultaneamente, à pergunta pela essência da arte. Foi no desenvolvimento da história da filosofia que a palavra essência adquiriu condição privilegiada ao designar aquilo que alguma coisa é em suas determinações mais próprias¹¹⁰.

Contudo, não quer dizer que seja possível alcançá-la sem um desdobramento de seus caracteres ontológicos. Ao buscar a essência de homem, por exemplo, não seria mais suficiente deter-se na antiga afirmação de que o homem é um animal racional, já que limitava sua condição de ser constituído como o lugar do desvelamento do Ser e não explicitava suas

¹⁰⁷ Para Heidegger, os pensadores primitivos são aqueles anteriores a Platão e Aristóteles. O primeiro pensador originário a despontar teria sido Anaximandro, ao lado de Parmênides e Heráclito. Ele os considera originários “não porque abrem o pensar do Ocidente e o iniciam. Já antes deles “existiam” pensadores. São pensadores originários porque pensam a origem.” (Cf. HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*, p.21) Não significa que eles tomem a origem como um objeto de pesquisa, mas suas investigações são movidas por ela, como se a própria ideia de origem os convidassem ao filosofar.

¹⁰⁸ Trata-se da própria fundação da história da Filosofia, promovida pelos filósofos pré-socráticos. Guiando-se pela contemplação, esses pensadores buscavam encontrar o princípio do mundo e da vida, se distanciando da mitologia que cultuava os deuses do politeísmo. O princípio é o fundamento de qualquer processo e Tales de Mileto foi considerado o primeiro a defender a ideia de sua existência, caminho traçado por outros pensadores, tais como Anaximandro – que teria aprofundado a questão –, Anaxímenes, Heráclito de Éfeso, os pitagóricos e os eleatas. Assim, é possível afirmar que princípio “pode ser definido como aquilo *do qual* provêm, aquilo *no qual* se concluem e aquilo *pelo qual* existem e subsistem todas as coisas.” (Cf. REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia. Antiguidade e Idade Média*, Volume I, p.30)

¹⁰⁹ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.35.

¹¹⁰ Para a tradição metafísica, a essência de algo consiste na resposta à pergunta “o que é?”, definindo-se ora como um atributo necessário, ora como uma qualidade substancial. A essência é aquilo de permanente que designa a quiddidade de algo, em oposição às suas atribuições acidentais.

relações com o mundo e os demais entes. Do mesmo modo, a pergunta pela essência da arte reivindica uma revisão dos elementos que a constituem.

Ao transpormos sua afirmação de que “aquilo que rege toda árvore, como árvore, não é, em si mesmo, uma árvore que se pudesse encontrar entre as árvores”¹¹¹ para o campo da Estética, por exemplo, é possível inferir que a essência da arte não seria um elemento que faz reconhecer num só ente a identidade do todo ao qual pertence, como o lugar que uma obra ocupa em determinado grupo ou período, tal como se encontra explicitado em livros de História da Arte¹¹². A intenção do filósofo não é buscar em qual período surgiram grandes obras.

As definições de origem e essência se confundem na medida em que a origem de algo é a “proveniência de sua essência”¹¹³; ambas compartilham a ideia de serem fundamento, aquilo que estabelece algo na realidade. A fim de evitar as prováveis confusões que estes conceitos podem apresentar, faz-se necessário levantar duas observações. A primeira consiste em evidenciar que o uso do referido termo não deve implicar a ideia – segundo Heidegger, equivocada – de que se trata de uma fundamentação estática.

A palavra origem, na língua alemã *Ursprung*, é autossuficiente na tentativa de trazer em si a ideia de movimento, ao expressar um acontecimento do ente. Sua formação é constituída pelo prefixo *Ur*, que denota o original, adicionado ao verbo *springen*, que significa saltar ou pular. Podemos entender *Ursprung* como um salto primordial, incorporando o sentido de movimento que se contrapõe à noção de um ponto de partida em repouso¹¹⁴.

Quando Heidegger se orienta por uma noção de movimento, podemos supor que a experiência que ele quer reviver seria a da concepção grega de *archè*, palavra essa que designaria o solo a partir de onde ocorre o surgimento de algo, mas que nunca é colocado para trás após o seu despontar. Sua tentativa foi resgatar a experiência com a *archè* que, na sua definição, “torna-se aquilo que é expresso pelo verbo *archein*, o que impera”¹¹⁵. Significa dizer que todas as coisas se resolvem a partir de um princípio originário que deveria

¹¹¹ HEIDEGGER, Martin. A Questão da Técnica, in *Ensaio e Conferências*, p.11.

¹¹² É inegável a importância da história da arte que, segundo Pareyson: “por um lado, ela determina o nexo da arte com as outras manifestações de uma mesma civilização e, por outro, determina o lugar de uma obra, ou de um artista, no interior de uma tradição artística.” (Cf. PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, pp. 147-48) Contudo, dizer o que significa um período como o expressionismo ou o classicismo e situar sob o termo as obras nascidas nesse contexto não significa atingir a essência da arte nem expressar a individualidade originária de cada obra.

¹¹³ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.35.

¹¹⁴ Cf. INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*, pp.134-136.

¹¹⁵ HEIDEGGER, Martin. *Que é isto - a Filosofia*, p.29.

permanecer imutável em meio a variadas transformações. A *archè* seria um movimento incessante e inesgotável que acompanha os entes e participa de sua ordem.

Entretanto, a partir do momento em que os filósofos metafísicos se prenderam a uma causa fixa, na tentativa de encontrar uma causa primeira e substancial que explicasse o surgimento do mundo e dos entes, foram incapazes de alcançar um pensamento que realizasse o salto primordial. Isso quer dizer que faltou a eles manter o sentido ontológico que permitisse a origem estar sempre em vigência. É como se, para Heidegger, a origem estivesse em um constante tornar-se o que é e como se é, sem um término. No que diz respeito à obra de arte, a origem é o evento instaurador da obra.

Origem deve estar em acontecimento, ao contrário de ser um ponto fixo, preso ao passado. Em suas palavras, “o autêntico princípio nunca tem o caráter de começo do primitivo”¹¹⁶ e não deve ser entendida como um início ocorrido no tempo, como se antecederesse todos os seus desdobramentos que, linearmente, sigam fases que culminem em um cessar. Falar em origem não indica, portanto, dissertar sobre um começo. A origem à qual Heidegger se refere não é a dos fatos históricos ou de uma sucessão de casos, mas aquela que está no âmbito do desvelamento. Não se trata mais da ruptura entre épocas nem de mudanças e descobertas que acarretam uma nova era. Ele desenvolve sua filosofia sob a perspectiva do originário.

A segunda observação que se propõe levar em consideração precisa ser elucidada através de uma abordagem mais detida. Heidegger não pretende usar o termo no sentido aristotélico de causa¹¹⁷, ao entender que esta proveniência não é interpretada como projeção (*Vorsprung*) nem enquanto um começo antecipatório e instaurador. A busca pela causa esteve compreendida no percurso das principais investigações da metafísica grega, refletindo em discursos filosóficos posteriores. Para falar na causalidade, recorreremos à outra conferência, intitulada *A Questão da Técnica* (1953).

Em paralelo ao questionamento da técnica é lançada a pergunta acerca de sua essência. A técnica define-se ora como um meio empregado para alcançar um fim, ora reduzida a uma atividade humana, definições que estão em mútua referência, já que é próprio do homem, ao estabelecer fins, agir através dos meios dos quais dispõe ou criou para alcançá-los. Se a técnica é um meio que possibilita um efeito ou que atinge um fim, a investigação deve ser

¹¹⁶ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.195.

¹¹⁷ No livro primeiro da *Metafísica*, Aristóteles pesquisa as quatro causas primeiras, presentes em todas as coisas, mas diversas em cada espécie, a saber: formal, material, final (que são intrínsecas às coisas causadas por elas) e eficiente (que seria uma causa externa ou distinta). As causas são exigidas pelo devir natural das coisas e, por isso, buscar somente a materialidade não bastaria para alcançar sua amplitude, sendo igualmente importante arguir quem fez determinada coisa, sua forma e sua finalidade.

conduzida pelo conceito de causalidade. Afinal, é característica comum concluir que, a qualquer causa, segue-se um efeito.

O autor de *Ser e Tempo* explicita as quatro causas pelo que fora previamente apreendido na tradição. A causa material é a matéria da qual algo é feito; a causa formal expressa a aplicação de uma forma à determinada matéria; a causa final é o fim que a união do par matéria-forma alcança, sua proposta; e a causa eficiente, que o filósofo alemão considera decisiva, é determinante de seus resultados e efeitos¹¹⁸.

Todas as causas correspondem a deixar algo aparecer, mas a crítica heideggeriana se refere ao fato de que este modo de fazer aparecer é restrito, visto que somente confere “oportunidade e ocasião, indicando assim uma espécie de causa secundária”¹¹⁹ e o que se busca é de onde algo provém autenticamente. À doutrina aristotélica das quatro causas não caberia a explicação da origem da obra de arte, pois ainda não permite pensá-la em sua originalidade (*Ursprünglichkeit*), não no sentido de novidade, mas de onde algo provém correspondendo a um acontecimento apropriador (*Ereignis*)¹²⁰. Mais do que entrar em vigência, a obra deve permanecer em vigência.

Heidegger não compreende como as quatro causas estão necessariamente ligadas, talvez por estarmos habituados a sua obviedade, o que a tornaria uma doutrina obscura. Mas afirma que a interpretação da doutrina não foi capaz de enxergar e entender que a causa deve trazer consigo a capacidade de fazer com que algo siga em direção a um efeito duradouro, mas que nunca está acabado¹²¹. Negar tais pressupostos é entender que, atentando para uma causa fundadora, os filósofos metafísicos não conduziram seu olhar ao desvelamento do Ser, que permanece encoberto por uma tradição que questiona pelo ente.

Esses esclarecimentos ainda não nos conduzem à resposta sobre qual seria a origem da obra de arte. Entretanto, já torna possível afirmar que não a encontraremos na tradição,

¹¹⁸ Heidegger cita o exemplo do cálice, feito de prata e cuja forma conjuga o modo de sua finalidade, aquilo “que o define, de maneira prévia e antecipadora, pondo o cálice na esfera do sagrado e da libação. Com ele, o cálice circunscreve-se, como utensílio sacrificial.” (Cf. HEIDEGGER, Martin. *A Questão da Técnica*, in *Ensaio e Conferências*, p.14) A produção do cálice depende da reflexão daquele que vem cumprir o papel de causa eficiente, o ourives, “de onde parte e que preserva o apresentar-se e repousar em si do cálice sacrificial.” (Cf. *Ibid.*, p.15) É nesse sentido que a causa eficiente se torna a determinante, na qual todas as outras se encerram.

¹¹⁹ Cf. *Ibid.*, p.16.

¹²⁰ *Ereignis* diz respeito, em Heidegger, ao acontecimento de apropriação do Ser, que fora previamente esquecido pela tradição. Essa apropriação não consiste em tomar o Ser como um objeto de pesquisa nem significa um ditame que o pensamento deve seguir; antes se constitui como uma correlação, onde dirigimos nosso olhar e percebemos os demais entes através da apropriação do Ser na medida em que este permite ao homem converter-se em *Dasein*, isto é, no local de sua revelação. O termo vem, segundo Michael Inwood, do verbo reflexivo “*sich ereignen*, ‘acontecer, ocorrer’.” (Cf. INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*, p.2)

¹²¹ Voltando ao exemplo do cálice, já sabemos que cada uma das causas tem uma parcela de responsabilidade na produção do cálice. Contudo, a causa final não encerra a produção. Ele diz: “Com este fim, porém, o utensílio não termina ou deixa de ser, mas começa a ser o que será depois de pronto.” (Cf. HEIDEGGER, Martin. *A Questão da Técnica*, in *Ensaio e Conferências*, p.14)

colocando a investigação em um novo horizonte hermenêutico. Não quer dizer que Heidegger tenha negado veementemente o que fora até então interpretado como válido na história da arte, cujos conceitos ainda permanecem dentro do campo de suas observações. Ele promove um exercício de superação, atitude esta que sempre permeou seu pensamento, já que o filósofo estava engajado, em um período anterior, na superação da metafísica¹²².

Os conceitos fundamentais que serviam de suporte para a metafísica não seriam mais suficientes para responder às indagações sobre o homem e o mundo, já que as experiências humanas abarcam inúmeras possibilidades. Do mesmo modo, a Estética também se edificava em teorias que transformaram a arte em objeto de conhecimento, razão pela qual encontramos uma evidente conexão entre superação e a pergunta pela origem. Segundo suas palavras:

A pergunta se encontra na mais íntima relação com a tarefa da superação da estética, isto é, simultaneamente a um determinado entendimento dos entes enquanto objetivamente representáveis. A superação da estética surge, por sua vez, como necessária do confronto histórico com a metafísica enquanto tal. Isso inclui o ponto de partida ocidental para os entes, por conseguinte, também o solo para uma essência anterior da arte ocidental e suas obras.¹²³

Pensar a origem da obra de arte é levantar uma pergunta que se encontra além dos limites das teorias da representação que convertem as obras em objetos de fruição do sujeito a partir de sua visão de mundo. Significa a possibilidade de indagar a verdade do Ser, que antes se apoiava em explicações ideais, transcendentais e causais. Chegamos então a um aspecto importante apresentado pelo filósofo alemão, quando no suplemento de sua conferência ele afirma que a reflexão sobre a arte é “determinada inteira e decididamente apenas a partir da pergunta sobre o ser”¹²⁴.

¹²² A tarefa da superação da metafísica é um dos principais pontos da filosofia heideggeriana. Sua crítica à metafísica clássica se sustenta no esquecimento do Ser: ao perguntar por um ente supremo, pelo homem ou pela substância, a questão do Ser sequer fora formulada corretamente. Acerca disso, ele afirma no início de *Ser e Tempo*: “No solo da arrancada grega para interpretar o ser, formou-se um dogma que não apenas declara supérflua a questão sobre o sentido de ser, como lhe sanciona a falta. [...] Assim o que, encoberto, inquietava o filosofar antigo e se mantinha inquietante, transformou-se em evidência meridiana, a ponto de acusar quem ainda levantasse a questão de cometer um erro metodológico” (Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.37). A fim de superar a metafísica, ele procura fundamentar uma nova ontologia, tomando a diferença ontológica entre Ser e ente como fio condutor, livrando-se das ontologias regionais que são determinantes do nosso modo de pensar. O que o filósofo alemão sugere com a desconstrução da metafísica é promover um passo atrás e isso significa “o passo que passa de um pensamento, apenas, representativo, isto é, explicativo, para o pensamento meditativo, que pensa o sentido” (Cf. HEIDEGGER, Martin. *A Coisa*, in *Ensaio e Conferências*, p.159).

¹²³ HEIDEGGER, Martin. *Beiträge zur Philosophie – vom Ereignis*, pp.503-04.

¹²⁴ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.219.

Mesmo com a reviravolta (*die Kehre*)¹²⁵, a filosofia heideggeriana ainda confere ao Ser a condição de seu cerne. Todavia, o que se pretende alcançar não é mais seu sentido e sim, sua verdade e ele conduz da ontologia fundamental para a arte o domínio de seu desvelamento. É nesse sentido que ganha relevo o comentário lapidar de Benedito Nunes: “*origem* diz respeito à verdade originária, ao vínculo da obra com a primeira compreensão do ser.”¹²⁶ Não adiantava mais recorrer, no entender de Heidegger, aos paradigmas da modernidade nem à definição de causalidade argumentada por Aristóteles. Ainda que o filósofo alemão conduza, à primeira vista, toda a reflexão a partir da ideia de princípio, sua intenção é entrar em confronto com aquelas concepções que, a seu ver, teriam contribuído não somente com o esquecimento do Ser, senão que também fortificaram os mal-entendidos sobre a verdade e, em especial, o que seja uma obra de arte.

É imperioso, sob tal perspectiva, realizar uma desconstrução e apontar para um novo caminho. A pergunta pela origem e, conseqüentemente, pela essência da arte implica um círculo a ser percorrido, no qual todo o questionamento se estrutura. Atento às dificuldades que emergem deste exercício, a proposta do filósofo é determinar aquilo que, em geral, entende-se por obra de arte, desatrelando-a do mundo das coisas e diferenciando o que é uma obra daquilo que não é. A primeira exigência desse passo é saber no que consiste a arte. Ele evidencia que “O que é a arte deve-se deixar depreender da obra. Somente podemos experienciar o que a obra é a partir da essência da arte. Qualquer um nota facilmente que nos movemos em círculo”¹²⁷. Ao contrário de evitar o círculo, deve-se refazê-lo e percorrê-lo em sua totalidade, pensando obra, artista e arte em sua enigmática simultaneidade. A resposta sobre a arte, porém, só surge ao pensarmos a verdade.

Segundo as concepções estéticas até então vigentes, é pela atividade do artista que a obra surge, pois é segundo sua imaginação e através do seu ato de produzir que ele cria uma pintura, faz uma escultura, escreve um poema. Mas ele não age exclusiva e unicamente por si, já que é parte integrante de uma relação recíproca. Conhecemos o artista como ele é porque ele se revela através da sua própria obra. Conforme Heidegger: “O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro.”¹²⁸ Como haveria poesia sem o poeta ou um pintor sem a possibilidade de se expressar através de uma pintura?

¹²⁵ Quando Heidegger utiliza o termo *Kehre*, não se trata de uma mudança radical em seu modo de pensar, mas progressiva. Isso acontece sem que o filósofo abandone conceitos apresentados nas suas primeiras obras. O que ele procura é admitir pontos de vista em uma totalidade, acompanhando um desenvolvimento natural de seu pensamento.

¹²⁶ NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia – O Pensamento Poético*, p.91.

¹²⁷ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.39.

¹²⁸ *Ibid.*, p37.

O artista não é a origem exclusiva da obra porque, sob a ótica metafísica, passaria a ser considerado enquanto uma origem causal, aquele que somente produz os efeitos. O que ele permite, através de seus recursos, do seu olhar sobre o mundo e uma linguagem própria, é que a obra seja libertada e se mostre.

A relação mútua entre artista e obra acontece através e a partir daquilo que aparece como sua base, por vezes, servindo como uma ligação entre essas esferas. Referimo-nos agora à própria arte, que somente se efetiva a partir da obra. A pergunta que o filósofo lança é “Onde e como se dá a arte?”¹²⁹ e diz respeito à possibilidade de defini-la enquanto a própria origem. Mas por qual motivo Heidegger responde a uma pergunta norteadora no início do texto? A resposta de que a arte se dá na obra e através do artista reside no fato de que o que está no horizonte de seu questionamento não é necessariamente a origem enquanto causa de um ente, mas o pôr-se-em-obra da verdade. Tal é a questão fundamental do ensaio colocada pelo filósofo.

No que diz respeito à palavra origem, além de seu confronto com a tradição e sua relação com a superação da Estética e seus paradigmas, podemos sintetizar as observações feitas até aqui com a seguinte observação de Benedito Nunes:

Não se trata porém da determinação seja da origem como gênese empírica, seja da origem como fabrico artesanal ou como formação psicológica na alma criadora do artista. Todas essas espécies de origem já são derivadas, uma vez que só se pode falar delas em função de certos tipos de representação que, integrantes da cultura na época moderna e fixados na Estética, delimitam a compreensão e a interpretação da obra de arte. Será então necessário suspender a vigência da perspectiva estética em que tais origens secundárias se sustentam a fim de alcançarmos, empenhando-nos numa verdadeira redução neutralizante da tradição conceitual acumulada, a compreensão originária da obra de arte.¹³⁰

Dizer que há espécies de origem e que estas sejam derivadas da tradição implica a admissão de uma origem primordial, não questionada pelos primeiros pensadores. Saber qual a essência da arte e qual sua origem é somente uma inquietação inicial que conduz à questão da verdade. Heidegger retrata a arte em relação aos seus principais expoentes – artista e obra. E, ao falar sobre arte, esta é definida a partir daquilo que a faz entrar em vigência: enquanto obra de arte.

Não consiste em partir, por exemplo, de análises e descrições técnicas feitas por historiadores da arte, que exploram as características principais das obras, para que sejam detalhadas em catálogos. Tampouco significa tomar por base as obras expostas em museus e

¹²⁹ *Ibid.*, p.37.

¹³⁰ NUNES, Benedito. A destruição da estética in *O dorso do tigre*, p.57.

galerias. Heidegger invalida a possibilidade de “deduzir o que é a arte através de uma observação comparativa das obras de arte existentes.”¹³¹ Essa ocorrência, comumente aceita e divulgada, não é o bastante para defini-la, muito menos para dizer qual a sua origem. Sobre esta, talvez não exista uma resposta concreta, além da que o próprio autor desvela, ao dizer que a origem da obra de arte é a própria arte.

Para alcançar o que se estabelece na relação entre arte e verdade, a investigação filosófica da obra é indispensável. Reconhecê-la entre tudo o que nos circunda é uma postura que o autor propõe e defende. E essa tarefa se torna possível mediante a análise dos conceitos apresentados em *A Origem da Obra de Arte*, como os de utensílio e coisa, sendo este explorado no próximo item.

2.2. A desconstrução das concepções de “coisa” da tradição

Perguntar pela essência da arte é realizar um diálogo frutífero com a tradição, cujos conceitos orientaram o entendimento comum sobre a arte. Dentre os conceitos abordados neste percurso, deveria permanecer como principal o de obra. Mas o filósofo alemão se vê diante de um entrave: reconhecer, entre todas as coisas que nos circundam, as obras de arte. Devido à pluralidade de obras postas diante de nós, assim como o modo como estas se apresentam, é notável entender a dificuldade que existe em diferenciá-las e apontá-las, destituindo-lhes do caráter de coisa.

À época do ensaio, durante os anos 1935/1936, obras já eram acessíveis ao público – embora com um alcance menor que possuem nos dias de hoje, diante do atual aparato de divulgação. Em uma significativa passagem introdutória de *A Origem da Obra de Arte*, o filósofo revela onde reside essa confusão, que insiste em reduzir as obras existentes à condição de coisas, despontando como um importante tema a ser explorado neste estudo. Isso pode ser ilustrado no seguinte argumento:

Obras de arte são conhecidas de todo mundo. Obras arquitetônicas e pictóricas encontram-se em lugares públicos e estão apresentadas nas igrejas e nas moradias. As obras de arte das mais diferentes épocas e povos estão guardadas nas coleções e nas exposições. Se olharmos as obras considerando a sua realidade vigente intocável e nisso não tenhamos nenhuma ideia preconcebida, então mostra-se: as obras são tão naturalmente existentes como aliás também as coisas. O quadro está pendurado na parede do mesmo modo que uma espingarda de caça ou um chapéu. Uma pintura, por exemplo, aquela de van Gogh que apresenta um par de sapatos de camponês, vai de exposição em exposição. As obras são expedidas como o carvão do Ruhr e os troncos de árvore da Floresta Negra. Durante as campanhas de guerra, os hinos de

¹³¹ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p39.

Hölderlin foram guardados na mochila juntos com os utensílios de limpeza. Os quartetos de Beethoven estão nos depósitos da editora como as batatas estão no porão.¹³²

Heidegger percebe que a obra de arte não é acessível em si mesma, mas em suas relações exteriores, seja com as pessoas que aplicam um trabalho em torno delas, seja com aquilo que a compõe. A dificuldade maior para lograr o desvelamento do ser-obra da obra reside no seu indissolúvel caráter de coisa, pois é assim que a obra é oferecida aos seus observadores para que possam, supostamente, vivenciar a arte.

Essa consideração consiste, antes de tudo, em afirmar que a obra de arte não é simplesmente nada. Porém, é preciso perguntar se, além de seu inegável caráter de coisa produzida, já que o artista pode atribuir uma forma que deseja a uma matéria específica, a obra vem a manifestar algo que lhe seja exterior. Dizer que a obra expressa algo outro é determiná-la como alegoria. Através de uma imagem ou de um texto, por exemplo, dá uma ideia diferente do sentido literal ao qual temos acesso na contemplação, fazendo-nos entender de uma maneira mais acessível uma dimensão situada fora da obra.

E, ao trazer-junto (*zusammenbringen*) com a coisa produzida o artístico, a obra torna-se um símbolo, segundo o qual o conceito é mostrado indiretamente através da arte. A representação dessa coisa nos remete ao reconhecimento de uma ideia. O significado real do símbolo é aquilo que enxergamos além da superfície e dispensa, simultaneamente, recorrer a eventos fora de si.

A obra se tornaria um suporte físico de símbolos e alegorias, conceitos que conferem às teorias da arte o âmbito no qual as representações são interpretadas e buscam mostrar o que há de específico nas obras. Alegorias e símbolos são importantes a partir do momento em que o artista dispensa as categorias científicas e as observações empíricas evidentes para explicar algo, tornando-se necessário aproximar conteúdos e expressar o que não se traduz conceitualmente. Desfazendo-se dos conceitos de símbolo e alegoria que estavam presentes na Estética, Heidegger procura defender a obra na sua efetividade, quer dizer, isenta do domínio da coisa ou do utensílio.

É no caráter de coisa que repousam as primeiras determinações acerca da obra de arte. Apesar de sua insuficiência em dizer o que a obra é, desponta como uma fonte para a investigação heideggeriana. Este conceito é entrevisto como o objeto estético, determinado por categorias e problematizado como a estrutura com a qual o artista trabalha e, através de sua análise cuidadosa, nos é dado diferenciá-lo do que se pretende entender por obra de arte.

¹³² *Ibid.*, p.41.

Contudo, examinar o conceito de coisa (*Ding*) implica fazer um longo percurso que, na conferência, como veremos, está explicitado sob o tema *A coisa e a obra*.

Ao levantar a pergunta pela coisa e abordá-la através de sua coisidade (*Dingheit*), ele retorna, de certo modo, a um problema fundamental em seu pensamento. De todos os entes, tudo o que aparece diante de nós e até aquilo que não se mostra, diz-se que “é”. A confusão provocada pelo verbo “ser” teve por consequência, segundo o autor de *Ser e Tempo*, a evidência do Ser apresentar-se como o primeiro conceito lançado a nós. Ao designar tudo o que há, a conjugação “é” também esconde o maior mistério de todos, o sentido do Ser, que permanece ontologicamente inquestionado, já que as perguntas giram em torno dos entes.

Trata-se na Estética, com vistas a essa questão, de apontar quais dentre os entes são designados de coisas e quais não são. Na filosofia, seja uma pedra, um quadro ou a coisa-em-si kantiana¹³³, o que nos salta à vista ou o que se esconde de nosso entendimento, recebe a qualificação de coisa, sendo comumente aplicada àquilo que não possui o caráter de humano¹³⁴. O desgaste do termo nos impede de atingir uma experiência originária, pensando a coisa de maneira limitada, enquanto objeto de produção ou representação. É imprescindível, neste momento, delimitar o que se entende por esta palavra:

Hesitamos até em denominar como sendo uma coisa o cervo na clareira da floresta, o besouro na relva, o rebento da planta. Para nós são muito mais coisas: o martelo e o sapato, o machado e o relógio. Mas uma mera coisa também eles não são. Como tal, para nós, vale somente a pedra, o torrão de terra, um pedaço de madeira. O inanimado da natureza e do uso. As coisas da natureza e as de uso são as que habitualmente chamamos de coisas.¹³⁵

É preciso reconduzir o olhar de todas as aporias recebidas acerca dessa determinação rumo às meras coisas (*die bloßen Dinge*). Enquanto o adjetivo mero surge para acompanhar a pura coisa, ele possui, ao mesmo tempo, um significado aproximado da depreciação. Para se atingir a coisidade da coisa, isto é, para entendê-la em sua autenticidade, é preciso assumir

¹³³ Heidegger faz referência a Kant, que teria designado tudo o que existe como um objeto representado por um sujeito autoconsciente; já a coisa em si não é objeto de representação do homem e, portanto, independente e inalcançável. Kant diz que não é possível “ter conhecimento de nenhum objeto, enquanto coisa em si, mas tão somente como objeto da intuição sensível, ou seja, como fenômeno; de onde deriva, em consequência, a restrição de todo o conhecimento especulativo da razão aos simples objetos da *experiência*.” (KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*, B XXVI) Essa concepção entra em confronto com a visão heideggeriana acerca da coisa porque tiraria sua condição de autossuficiente – condição essa que lhe aproxima da obra de arte – mas que, apesar desse motivo, não se torna inacessível ao homem, já que “as coisas de uso, à nossa volta, são as mais próximas e propriamente coisas.” (Cf. HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.67)

¹³⁴ A esse respeito, Heidegger faz uma consideração em *Ser e Tempo*, ao dizer que “A pessoa não é um ser substancial, nos moldes de uma coisa. Além disso, o ser da pessoa não pode exaurir-se em ser um sujeito de atos racionais, regidos por determinadas leis. A pessoa não é uma coisa, uma substância, um objeto” (Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.92).

¹³⁵ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.47.

que as mais diversas respostas ao seu questionamento poderão surgir. Deve-se permitir que as coisas se mostrem livres de qualquer atribuição ontológica ou prática, pois é a partir de sua compreensão que é possível sua discussão. Desconstruindo tais pressupostos, conseguiríamos libertar a obra de seu aspecto de objeto estético.

Antes de nos determos na análise da coisa apresentada em *A Origem da Obra de Arte*, é importante lembrar uma breve observação acerca das considerações feitas por Heidegger na sua analítica existencial do *Dasein*, quando ele já buscava se contrapor ao conceito de coisa, no qual estão fundamentadas a antropologia, a psicologia e a biologia¹³⁶.

Simultâneo ao desenvolvimento destes campos de pesquisa fica evidente a dificuldade de se realizar a tarefa da análise do *Dasein*. Isso porque tais ciências positivas esquecem que este modo de ser do ente que é o homem está no sustentáculo de suas reflexões. Não seria possível falar de algo tão complexo quanto a vida e tudo o que lhe diz respeito sem passar pelo *Dasein*, a mais importante via de acesso à sua interpretação. E se há sempre uma coisificação – termo empregado por Heidegger – “do sujeito, da alma, da consciência, do espírito, da pessoa”¹³⁷, então não seria diferente com tudo o que se encontra no seu mundo circundante, no qual as obras de arte estão incluídas.

Em *A Origem da Obra de Arte*, o filósofo alemão apresenta as três interpretações de coisa que se tornaram evidentes na tradição metafísica, a saber: substância dotada de acidentes, unidade de múltiplas sensações e matéria formada. A primeira definição remete aos primeiros pensadores, em especial, a Aristóteles. Na *Metafísica*, o problema da substância acaba por coincidir com a questão principal, em torno da qual se movimentam todos os livros desta obra¹³⁸. Para o pensador grego, a substância é a primeira das categorias, de onde todas as outras coisas são predicadas, mas que não se deriva de nenhuma outra. O mundo sensível é, portanto, composto de substâncias, às quais são atribuídas propriedades ou acidentes.

¹³⁶ No décimo parágrafo de *Ser e Tempo* Heidegger explicou brevemente o tema. Para o filósofo, a antropologia, a biologia e a psicologia não estão ontologicamente fundamentadas, pois se limitavam a falar do homem ou da vida, estando presas aos princípios que conservavam a ideia de um sujeito moderno, delimitavam-se aos atos psíquicos e às vivências do homem ou se deixavam guiar pelas definições teológicas. Todas essas questões contribuíram claramente, segundo Heidegger, para que o ente que nós mesmos somos não fosse levado em consideração, dificultando a tarefa da analítica existencial do *Dasein* e sua possibilidade de pensar o sentido do Ser. “Ao invés de questioná-lo, concebeu-se o ser do homem como ‘evidência’, no sentido de *ser simplesmente dado* junto às demais coisas criadas.” (Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.94)

¹³⁷ *Ibid.*, p.90.

¹³⁸ Cf. ARISTÓTELES. *Metafísica*, 1028b, pp.287-89: “Mesmo sendo dito em todos os significados, é evidente que o primeiro dos significados do ser é a essência, que indica a substância [...]. E na verdade, o que desde os tempos antigos, assim como agora e sempre, constitui o eterno objeto de pesquisa e o eterno problema: ‘que é o ser?’, equivale a este: ‘que é a substância’”. Devido à complexidade do conceito de substância, que fora visto por Aristóteles de diversos modos, bem como todas as questões que o conceito pleiteia, não nos aprofundaremos no seu desenvolvimento.

Essa interpretação perdurou no pensamento ocidental filosófico, nas práticas científicas e nas nossas atividades cotidianas. Seria preciso adotar o método fenomenológico de voltar às coisas mesmas e não às suas representações. Não significa que as propriedades que inevitavelmente atribuímos às coisas sejam infrutíferas; não são, contudo, suficientes para deixar que a coisidade da coisa que nela subjaz seja desvendada.

Quando o homem volta seu olhar a uma pedra, uma jarra ou uma pintura, naturalmente ele lhe atribuirá inúmeras características, que são percebidas pelos sentidos. Citando um exemplo do pensador alemão, sobre um bloco de granito é possível dizer que este é “duro, pesado, extenso, maciço, disforme, áspero, colorido, em parte opaco, em parte brilhante”¹³⁹, atributos que a ele pertencem enquanto é um bloco em sua maneira mais própria, como se apresenta a nós.

Desmembrando a consideração acima, é possível elucidar as três concepções pelas quais a coisa é compreendida. À matéria-prima granito é atribuída uma forma, apresentando-se então à maneira de um bloco. Perceber sua dureza, cores e demais atributos é tomá-lo como a unidade entre diversas sensações que nos atingem. Elencar todas as suas características é afirmá-lo enquanto substância que comporta propriedades. O modo pelo qual nos movemos acerca de tudo o que constitui nosso horizonte de compreensão, interpretação e práticas cotidianas orienta-se pela herança da tradição, que determina a coisidade da coisa como uma substância dotada de acidentes.

Atribuir propriedades a uma substância é remeter o problema, em parte, à esfera semântica. Quando o verbo “ser” é usado “sem uma expressão predicativa suplementar”¹⁴⁰, designa a existência, de onde se infere que uma coisa simplesmente é. Porém, esse verbo é utilizado frequentemente para conferir ao ente um predicado, isto é, constituindo uma sentença predicativa. Aristóteles guiou-se por este sentido de cópula, adubando o solo onde surge a maneira segundo a qual as coisas são comumente expressas por nós quando nos dirigimos a elas¹⁴¹.

Todavia, à diferença do pensamento grego, não é habitual fazer uma atribuição de propriedades a este bloco de granito; as referidas qualidades estão nele, mas a atitude que ensina a relacionar coisa e proposição nos impede de vê-lo em sua dimensão originária.

¹³⁹ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.51.

¹⁴⁰ TUGENDHAT, Ernst. *Lições Introdutórias à Filosofia Analítica da Linguagem*, p.55.

¹⁴¹ Essa concepção é antiga. Parmênides parte do princípio que, de tudo o que se pode pensar e dizer, é. Assim, ele não só vai excluir qualquer ideia de contradição e mudanças, como vai propor uma base para a lógica. Desse modo, os demais pensadores, entre eles Aristóteles, seguiram o tradicional caminho de se dirigir às coisas e fazer discursos acerca de suas propriedades. Contudo, segundo Tugendhat, “cada passo conduziu a uma reinterpretação objetivante, que oculta a dimensão linguística da reflexão.” (Cf. *Ibid.*, p.62) Foi esse modo de pensar que guiou a formulação das sentenças através das quais qualificamos as coisas.

Perde-se no caminho a ideia de fundamento inerente à coisa e sua visibilidade, deixando claro que “não é somente a reunião de características e também não é a acumulação das propriedades através das quais então surge o conjunto”¹⁴².

Heidegger entende que há uma ligação entre as estruturas da coisa e da proposição sujeito-predicado, sem saber qual destas é a determinante. Mas é certo que ambas possuem uma base em comum que ainda não é possível enxergar, pois é considerada uma atitude normal, por vezes vulgar, fazer uma relação direta entre a coisa e o enunciado, compreendidos como um só, delineando nosso entendimento acerca de todo e qualquer ente.

Para que o verdadeiro caráter de coisa seja revelado, é preciso abrir espaço e libertar-se dos equívocos provocados pela linguagem. Assumir essa atitude é permitir se deparar com as coisas, de onde resulta a concepção de coisa enquanto unidade perceptivo-sensorial, como ele reconhece na seguinte afirmação: “Naquilo que o sentido da vista, da audição e do tato nos trazem enquanto sensações da cor, do som, do áspero, do duro, as coisas literalmente afetam já nosso corpo. A coisa é o *aistheton* [o sensível], o perceptível nos sentidos da sensibilidade através das sensações”¹⁴³. Significa que as coisas são experimentadas através da mediação sensível.

A segunda definição da coisa, enquanto uma unidade da multiplicidade de sensações, está em uma conformidade íntima com a Estética, mas não é capaz de dizer como a unidade é concebida. Mesmo que esse conceito, assim como o anterior, tenha sido aceito e amplamente difundido, ainda nos deixa com dúvidas quanto à sua eficácia. Ele não nos diz, por exemplo, se esta unidade é uma forma (*Gestalt*) na qual se reúnem inúmeras propriedades que percebemos com nossos sentidos.

Na tentativa de fazer com que as coisas cheguem a nós imediatamente, tenta-se impor a ideia de que múltiplas sensações nos atingem, numa espécie de corrente perene afluindo em nosso corpo. É preciso antes se afastar das coisas para se envolver com elas. Para o homem ouvir o ruído puro, por exemplo, é importante distanciar as coisas do concreto e se direcionar ao escutar de maneira abstrata. Heidegger faz uma referência ao que ele já havia explicitado em *Ser e Tempo*, quando ele diz que escutar é mais do que receber sons, tons e ruídos¹⁴⁴.

¹⁴² HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.51.

¹⁴³ *Ibid.*, p.59.

¹⁴⁴ Ao escutarmos o barulho de um carro que se aproxima, somos capazes de diferenciá-lo, dizendo qual tipo de automóvel está a caminho: o homem vai além do som que chega ao seu corpo. A isto, Heidegger chama de escuta compreensiva (*das verstehende Hören*). Isso quer dizer que as sensações não se referem somente à constituição física. Muitas vezes, estão diretamente ligadas ao mundo circundante e à facticidade, desvinculado da ideia que defende uma mediação exclusiva da sensibilidade.

Escutar também não é algo que ocorre no interior do sujeito e o faz saltar para o mundo externo. Trata-se de uma conjunção entre o sujeito e o mundo que se desvela na obra.

Atribuir o caráter de coisa à diversidade de sensações que a ela convergem é projetá-la demasiadamente sobre o corpo. Por dizer que as “coisas estão muito mais próximas de nós do que as sensações”¹⁴⁵, esta interpretação se mostra vaga e deficiente, o que nos impede de alcançar seu caráter próprio e determinante, uma vez que nem sempre as sensações apreendidas nos permitem experimentar as coisas como realmente são. É preciso libertar a coisa destas definições e deixá-la aparecer em seu repousar-se-em-si (*Insichruhen*), tornando-a apreensível em sua estabilidade.

Podemos então partir para a terceira concepção de coisa, que abarca as duas anteriores, como é explicitado na seguinte passagem:

Aquilo que dá às coisas o que é constante e é seu cerne, mas que ao mesmo tempo também causa o modo de seu afluxo sensível, o colorido, o sonoro, a dureza, o maciço, é a materialidade das coisas. Nessa determinação da coisa como matéria (*hylé*) já está com-posta a forma (*morphé*). O constante de uma coisa, a consistência, consiste no fato de que uma matéria está reunida com uma forma. A coisa é uma matéria formada. Esta interpretação da coisa refere-se à vista imediata com a qual a coisa através de seu aspecto (*eidós*) nos aborda.¹⁴⁶

O terceiro conceito é esclarecedor, o qual nos aproxima mais do caráter de coisa que há na obra de arte. Aplica-se tanto às coisas da natureza, quanto aos utensílios,¹⁴⁷ estendendo-se às produzidas pela arte. Apesar de toda sua força numa tradição estética solidificada por conceitos da modernidade, tal concepção ainda não é suficiente. Por mais que seja apreendida como usual e traga à luz uma primeira aproximação da noção de que uma coisa pode ser disposta aos nossos fins, não é capaz de distinguir as *meras* coisas dos demais entes.

De acordo com Heidegger, o par matéria-forma é “*pura e simplesmente o esquema conceitual usado em todas as teorias da arte e da Estética*”¹⁴⁸. A toda e qualquer matéria utilizada como fundamento da modelagem artística seria possível atribuir uma forma, já que o hilemorfismo presente nas coisas e nos utensílios estendia-se às obras. Com o mármore os gregos produziam, inicialmente, suas esculturas, atribuindo-lhes uma forma e uma nova aparência. Seja com a tinta em óleo das pinturas ou as pedras de uma antiga obra arquitetônica encontramos, na feitura da obra, uma configuração que se revela através do material. É pela

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.59.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.61.

¹⁴⁷ O conceito de utensílio será abordado detalhadamente no tópico 2.3 desta dissertação.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.63.

forma expressada que a matéria se configura em seu estado último, gerando a composição que se revela no campo sensível.

A definição de coisa como matéria formada é uma concepção que aceitamos naturalmente nas obras, visto que tudo à nossa volta possui uma formação a revestir o seu conteúdo. Saber diferenciar entre tudo isso o que é obra de arte tornara-se um desafio mediante a interpretação do esquema conceitual matéria-forma, tão presente nas visões fundamentais de coisa, utensílio e obra, que não sabemos mais qual a sua proveniência e de onde tirou a força com a qual é utilizado e à qual nos referimos cotidianamente.

Matéria e forma são complementares e se encontram uma na outra de maneira que, algumas vezes, nos escapa supor as coisas naturalmente. É como se elas já estivessem ali, tal como se apresentam a nós. Que se trata de uma união e não de uma justaposição, Heidegger deixa evidente ao dizer que:

Há pedra na obra arquitetônica. Há madeira na escultura. Há cor na pintura. Há som na obra de linguagem. Há sonoridade na obra musical. O caráter de coisa é tão irremovível na obra de arte que, ao contrário, seria melhor dizer: o monumento está na pedra, a escultura está na madeira. A pintura está na cor. A obra de linguagem está na fala. A obra musical está na sonoridade.¹⁴⁹

No que concerne a este aspecto, sua principal orientação é apresentada em *Ser e Tempo*, quando ele discute a ontologia cartesiana de mundo. Ao buscar em Descartes a possibilidade de relacionar o “eu” aos entes intramundanos e à sua esfera de vivências, ele percebe que o pensador moderno deixou uma lacuna, pois sequer chegou a explicitar o conceito de mundo. Os possíveis modos de acesso ao ente intramundano se dão primordialmente sob a perspectiva de um sujeito pensante, quer dizer, onde o pensamento tem primazia em relação à sua corporeidade. Na ontologia fundamental, seria preciso ter o modo de ser do *Dasein* para realizar este conhecimento, apreendido anteriormente enquanto substância. A propósito da filosofia cartesiana, Heidegger afirma:

Descartes sabe muito bem que o ente não mostra, numa primeira aproximação, seu ser próprio. “Numa primeira aproximação”, o que se dá é essa coisa moldável, dotada de cor, gosto, dureza, frio, sonoridade [...] Os sentidos não dão a conhecer o ente em seu ser, ao contrário, anunciam meramente a utilidade e a desvantagem das coisas intramundanas “externas” para o ser humano dotado de corporeidade.¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.43.

¹⁵⁰ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, pp.148-49.

Surgem então as primeiras indicações da natureza material das coisas como a conhecemos hoje, atribuindo-lhes modificações e qualidades. Aplicar uma forma a uma matéria já indica a que seu resultado será destinado, elaborando-a para um fim. A forma pode ser a do bloco de granito, onde este material é disposto de acordo com um perfil, fazendo um contorno saltar aos nossos sentidos. Entretanto, também pode ser específica e determinante de como a matéria será distribuída e organizada.

Se tomarmos uma jarra como exemplo, será possível entender o que Heidegger intencionou transmitir. Uma jarra pode ser feita de argila e deve ser impermeável; caso contrário, não seria um recipiente para líquidos. Esse papel fundamental que lhe cabe em uma totalidade, o modo em que determinado ente se faz presente é a sua serventia (*Dienlichkeit*), onde “se fundamentam tanto a doação da forma como também a escolha da matéria pretendida com ela, e com isso a dominação de estrutura matéria e forma”¹⁵¹. Afirmção que remete este esquema conceitual à essência do utensílio, não à coisidade da coisa.

Essas considerações preparam o solo no qual o autor de *Ser e Tempo* fundamenta o caráter de manualidade do utensílio, tarefa que não consiste em pegar as coisas naturais e lhes atribuir valores de uso. É preciso diferenciá-las, o que exige uma comparação entre o que está simplesmente dado e o que está disponível. Ao procurar o ser-coisa da obra de arte, Heidegger acabou por se deparar com o caráter utensiliar das coisas.

2.3. O ser-utensílio entre a coisa e a obra

Se a obra de arte não pode ser uma geradora de vivências ou algo que apenas vem a comportar uma beleza, servindo unicamente ao deleite estético, restaria a questão acerca da sua utilidade. Mas essa é uma característica própria dos utensílios, de todas as coisas feitas adequadas a um fim. Não procuramos aqui, portanto, uma funcionalidade para a obra de arte, mas discorrer acerca da posição que cabe aos utensílios dentro do ensaio heideggeriano. Assim, podemos nos perguntar como se dá a passagem do conceito de utensílio da ontologia para a Estética. Quando o homem utiliza um utensílio a seu favor, ele perde qualquer relação estética que possa ser despertada. Em vez de olhar para um utensílio imerso na sua aplicação, é preciso dirigir-se a ele como uma possibilidade de criação e de revelação de algo que não seja o óbvio que aparece no seu uso cotidiano.

O conceito de utensílio (*Zeug*) possui um lugar importante em *Ser e Tempo*, quando Heidegger faz uma análise do mundo circundante do *Dasein*. Para além de simplesmente

¹⁵¹ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.67.

criticar as teorias da subjetividade, apresenta um novo modo de fazer filosofia, que pode ser aplicado às experiências atuais com o que constitui as relações e implicações cotidianas do homem no mundo. Ao dizer que o *Dasein* possui primazia diante dos entes que não possuem o seu modo de existência, Heidegger simultaneamente admite os demais entes quanto aos modos de lidar com eles: por um lado, como intramundanos ou simplesmente dados (*Vorhandenheit*) e, por outro lado, enquanto manualidade (*Zuhandenheit*), destacando-se aqueles que estão disponíveis para o nosso uso.

A expressão ser-no-mundo, que engloba essa totalidade na qual *Dasein* se encontra, nos faz remeter a uma unidade. Contudo, trata-se de uma expressão que comporta uma multiplicidade de conceitos¹⁵², destacando-se três visualizações – mundanidade do mundo, ser-com (*Mit-Sein*) e ser-em (*In-Sein*). É a este último momento constitutivo, o ser-em, no qual nos deteremos por um instante, expressão que não significa estar “dentro de...” um espaço físico. Para que não haja uma confusão com a relação entre as coisas extensas e o lugar que ocupam, é preciso ter cautela ao falar dessa colocação de ser-no-mundo.

A propósito da problemática, ele nos diz: “Pensa-se que esse título quer dizer: o homem estaria no mundo como a cadeira na sala e a água no copo”¹⁵³. A cadeira e a água, aqui exemplificadas, são entes que estão num espaço de lugar e se dão um “dentro” do outro. Todavia, a expressão ser-em estaria mais de acordo com o significado de habitar ou estar familiarizado. Seria a familiaridade – o reconhecimento de que as coisas fazem parte das nossas experiências – que revela o envolvimento dos entes intramundanos e os tornam acessíveis em uma compreensão prévia¹⁵⁴.

Encontramos a questão referente ao mundo circundante no parágrafo 15 de *Ser e Tempo*. Para analisar o ser dos entes que vem ao encontro do *Dasein*, toma-se por base o ser-no-mundo cotidiano. Em contraposição ao conhecimento perceptivo e às coisas como objetos segundo os quais articulamos teorias, o que se torna tematizado não é uma mera coisa, mas um utensílio, disposto numa totalidade de referências. Quer dizer que, em um mundo

¹⁵² Cf. STEIN, Ernildo. *Seis estudos sobre Ser e Tempo*, 2006, pp.13-14: “A análise da situação fundamental do homem é denominada por Heidegger como fenomenologia do ser-no-mundo. Assim ele passa então para a análise, tanto do ponto de vista linguístico como do ponto de vista filosófico-existencial, das partes componentes desta expressão sincategoremática”.

¹⁵³ HEIDEGGER, Martin. *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço*, 2008, p.20.

¹⁵⁴ A compreensão (*Verstehen*) está tematizada, especificamente, nos parágrafos 31 e 32 de *Ser e Tempo* e não expressa um conjunto de categorias e informações que se acumulam, mas uma função antecipadora que está em constante desenvolvimento enquanto. Devido à sua característica de ser-no-mundo e de ser abertura, o homem é capaz de se projetar em diversas possibilidades, numa relação consigo mesmo, uma ocupação com o mundo e uma preocupação com os outros. E por se inserir em um mundo histórico, já traz em si uma compreensão prévia de si próprio e de tudo o que o circunda. Para o filósofo “compreender não diz agarrar um sentido, mas compreender-se em suas possibilidades de ser, desveladas no projeto”. (Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.340)

compartilhado, os utensílios referem-se uns aos outros e, expandindo-se em círculos de relações, adquirem conjuntamente um sentido. O utensílio é um “ser para...” (*Um zu*), ou seja, aponta sempre para possibilidades de uso, onde “serventia, contribuição, aplicabilidade, manuseio constituem uma totalidade instrumental”¹⁵⁵, segundo os quais opera e se efetiva.

Heidegger acredita que nossa interação com os utensílios seja mais do que a utilização dos objetos como coisas que estão diante de nós, motivo pelo qual não podemos nos limitar ao seu conhecimento técnico e às suas estruturas. É preciso permitir que o utensílio se revele no seu uso, no manuseio que empregamos a ele sem, contudo, deixar que seu significado seja determinado pela consciência de quem o utiliza. Havendo qualquer relação entre o utensílio e o homem, seu modo de ser encontra-se na manualidade. Um martelo, por exemplo, deixa de ser apenas um ente entre os demais, revelando-se em sua mais íntima função quando é colocado em uso. É todo um contexto de uso que confere sentido ao utensílio.

No horizonte do conceito de utensílio, o que também se torna manifesto é a interpretação preliminar conferida ao conceito de obra, definida como aquilo que vem a ser produzido, já que é em direção à obra para onde se direcionam todas as referências do “ser para...”. Na ontologia fundamental a obra possui uma utilidade clara e bem determinada: um sapato serve para calçar nossos pés; um caderno é feito para que possamos escrever nossas ideias; um meio de transporte serve para nos conduzir. O modo com o qual lidamos com as coisas nos remete diretamente à obra referida¹⁵⁶.

Através da descoberta do mundo circundante a manualidade é revelada. O que também desponta é o encontro entre o homem e seu mundo, pois um utensílio pode trazer à luz sua época, suas experiências cotidianas e uma história. Por esse motivo Heidegger diz que “um brinquedo, danificado e quase irreconhecível”¹⁵⁷ revela toda a sua juventude, do qual emergem suas lembranças e seu passado. O envolvimento do homem em uma multiplicidade de ocupações, não redutíveis a posturas técnicas e científicas, só é possível devido à sua condição de ser-no-mundo.

Ele é dotado da capacidade de tratar e cuidar de alguma coisa, pesquisar, interrogar, fazer, discutir, determinar, utilizar um objeto, produzir, criar obras de arte. O homem não deve se deixar levar por uma contemplação despreziosa. Por isso, mais do que meras coisas

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.116.

¹⁵⁶ São ressaltados, ainda, dois aspectos que emergem a partir da obra: o material e o humano. O aspecto material consiste na matéria extraída da natureza, como a madeira, que serve para a fabricação de móveis. A partir da junção de materiais como areia e água, recursos não produzidos por nós e que estão à mão, é feito o cimento, utilizado em obras da construção civil. Quanto ao aspecto humano, Heidegger diz que o que se dá ao encontro na obra não são apenas os entes intramundanos, mas aquele ente que a utiliza na sua ocupação.

¹⁵⁷ HEIDEGGER, Martin. *Ontologia, hermenêutica da faticidade*, p.96.

que se constituem como objetos de uma observação teórica, os utensílios revelam seu caráter mais íntimo em uma aplicação prática, quer dizer, no uso que fazemos deles e onde estão inseridas nossas atividades cotidianas, laborais, científicas e estéticas.

Entretanto, a obra de arte também seria capaz de se revelar útil? O que um quadro nos oferece, além da contemplação estética? Ainda precisamos nos aprofundar no que se define como utensílio no texto *A Origem da Obra de Arte*. Depois de considerar o par matéria-forma natural ao utensílio¹⁵⁸, o autor vai contrapô-lo aos conceitos de coisa e de obra. Ao contrário de um bloco de granito, uma jarra não surge por si.

Assim como a obra de arte, o utensílio consiste no resultado de uma produção do homem, algo realizado por sua atividade manual¹⁵⁹; assim como a mera coisa, a obra de arte é caracterizada por sua autossuficiência e por ser incitada a nada, isto é, não é criada com uma serventia específica. Não significa, porém, que a obra seja desprovida de um papel em nossas vidas. Adentramos em outro círculo, onde esses três âmbitos dos entes possuem características que entram em interseção. Isso acontece porque o utensílio “possui uma posição intermediária peculiar entre a coisa e a obra”¹⁶⁰.

Onde buscar uma fundamentação que torne essa descrição válida e nos permita uma experiência com o utensílio? Heidegger a encontra na análise de um par de sapatos, mas não investiga um par qualquer, escolhido aleatoriamente. Ele dispensa as teorias filosóficas e recorre à arte, uma pintura de van Gogh, que nos mostra um dentre os diversos pares de sapatos que o artista retratou. Sobre a sua composição, o filósofo diz: “Todo mundo sabe de que consiste o sapato. Quando não é de madeira ou de ráfia lá se encontram a sola de couro e o couro de cobertura, unidos através de costura e pregos”¹⁶¹.

Tomando por base essa descrição prévia, que mostra que a fabricação do sapato considera o seu provável uso, tem-se a primeira iluminação da dedução heideggeriana: “O

¹⁵⁸ Esse modelo é entendido como o definidor da essência do utensílio devido à ideia de uma criação que possui raízes em uma crença bíblica, onde fora teologicamente concebida a vertente de que há um Deus criador, o qual atua de maneira onipotente, diferente de um artesão. Importa-nos ressaltar que, ao abandonar a esfera religiosa e pensar a questão filosoficamente, nos é permitido considerar este esquema conceitual como predominante, o primeiro que vem à mente quando falamos em criar. A referida mudança de perspectiva apenas se dá na passagem para a modernidade, quando o homem passa a ser o centro de referências de todas as coisas e ainda assim, o homem permaneceu preocupado em encontrar uma origem substancial.

¹⁵⁹ A criação da obra de arte resguarda uma semelhança com a produção dos utensílios, como Heidegger esclarece na seguinte afirmação: “Pensamos o criar como um pro-duzir. Mas um pro-duzir é também a fabricação do utensílio. A obra manual, curioso jogo da linguagem, certamente não cria nenhuma obra nem mesmo quando distinguimos, como é necessário fazê-lo, o produto manual dos artigos fabricados. [...] Seguindo a aparência mais imediata, encontramos o mesmo procedimento na atividade do oleiro e do escultor, do marceneiro e do pintor. Por si mesmo, o criar a obra exige o fazer manual.” (Cf. HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, pp.147-149)

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.67.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.79.

ser-utensílio do utensílio consiste em sua serventia”¹⁶². Há sapatilhas para dançar, botas para alpinismo, tênis para corridas. Cada um possui sua serventia, uma função específica para cumprir o que aquele que utiliza o par de sapatos pretende realizar no momento que o coloca nos pés. É a partir do instante que a camponesa põe seus sapatos que se torna possível manifestar o caráter utensiliar que estes possuem.

Quando a camponesa está com os sapatos, ela não precisa recorrer à obriedade da presença deles em seus pés para saber o que significam; antes de pensar neles, olhá-los e até senti-los, é preciso que os sapatos sejam postos em uso. Acerca disso, Benedito Nunes utiliza a palavra “adesão”¹⁶³, no sentido de a camponesa se unir e se entregar ao que o par de sapatos adota como finalidade.

Nós nos habituamos a usar as coisas a nosso favor e, na medida em que algo é usado e pouco a pouco se faz presente em nosso cotidiano, esquecemos seu significado. Não é necessário procurar o seu porquê e apontar o seu lugar em nossas ocupações. Útil é todo ente que é produzido em virtude de alcançar um fim, cumprir uma missão, estar adequado às nossas necessidades; é para nos servir e não para ser conduzido como um objeto de pesquisa. Nesse relacionamento o homem sequer está atento ao fato de que ele se encontra na posse do domínio dos instrumentos.

A percepção da serventia surge apenas no instante em que, no decorrer de seu uso, há um desgaste do utensílio e, em consequência, a perda de sua obriedade. Para a camponesa, a serventia finalmente se manifesta quando as solas do par de sapatos se desgastam e ela percebe que não usá-los interfere no seu trabalho no campo, que eles não são somente um material que possui uma forma que se encaixa em seus pés; descobre-se um utensílio. A camponesa reconhece que, antes de ser uma mera coisa à qual são atribuídas qualidades, os sapatos guardam em si as possibilidades de realizar seu trabalho.

A familiaridade com o utensílio o permite revelar-se em seu uso. E seu uso é o que nos liberta a uma experiência própria com o ser-utensílio: a sua essência originária é o que Heidegger chama de confiabilidade (*Verlässlichkeit*), que tem por derradeira consequência a serventia. O homem deposita confiança naquilo que lhe apresenta alguma utilidade. Entregamos-nos ao uso que fazemos de algo quando são apontadas as mais diversas

¹⁶² *Ibid.*, p.79.

¹⁶³ Cf. NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia – O pensamento poético*, p.97: “Na serventia, há uma adesão àquilo que serve. Quando andamos, não pensamos no andar, nem naquilo que está junto com esse andar, o sapato, porque, se pensássemos estaríamos fora do que os psicólogos chamam de hábito...”.

possibilidades que aí se apresentam. A atribuição de sentido¹⁶⁴ é uma condição particular que determina o caráter utensiliar dos utensílios. Uma vez que há um encontro entre o homem e os demais entes que estão inseridos no mundo, aquele atribui aos utensílios um conjunto de capacidades de uso a partir de suas perspectivas.

Heidegger se aproveita da análise de um quadro de van Gogh por acreditar que este tem muito a nos dizer além do que nos salta aos olhos. Diante do quadro não enxergamos apenas cores, traços, a moldura que o cerca nem é somente uma representação vazia dos sapatos. Seria capaz de resguardar o caráter utensiliar? Com todos os elementos com os quais podemos nos deparar, o quadro seria suficiente para dizer quem são os donos dos sapatos, as vivências que abrigam, o cotidiano do qual fazem parte? Se nos atentarmos à figura, podemos perceber que ela é mais do que a cópia de um objeto que fora colocado diante do artista e mais do que a combinação de todos os elementos que o compõem, como seus tons e texturas.

A obra de arte surge para mostrar a verdade que permanece encoberta no cotidiano, no trato com os utensílios, na ocupação que faz o homem não observar o próprio mundo. A pintura revela toda a confiabilidade do utensílio, que se torna mais forte do que sua utilidade. Ao observar o par de sapatos somente como uma imagem, não é possível alcançar o ser-utensílio. Pela contemplação do quadro, depreende-se que:

Da escura abertura do interior gasto dos sapatos a fadiga dos passos do trabalho olha firmemente. No peso denso e firme dos sapatos se acumula a tenacidade do lento caminhar através dos alongados e sempre mesmos sulcos do campo, sobre o qual sopra contínuo um vento áspero. No couro está a umidade e a fatura do solo. Sob as solas insinua-se a solidão do caminho do campo em meio à noite que vem caindo.¹⁶⁵

Porém, dizer como é o par de sapatos, descrever sua fabricação ou detalhar como é utilizado não permite ainda revelar o ser-utensílio. Neste caso, o utensílio está fora do seu contexto de uso. Não obstante, essas descrições são determinadas por um sujeito que junta os fatos para representá-los de acordo com suas visões. Em vez de conferir impressões, o espectador deve permitir a obra falar por si, no sentido de mostrar, na medida em que nem todas as obras possuem uma linguagem narrativa. Quando alguém se aproxima da obra,

¹⁶⁴ A superação da reificação, realizada pelo paradigma da modernidade, é um dos fatores a impulsionar essa caracterização, tarefa essa que o homem assume ao se despotencializar como sujeito e se perceber enquanto ser-no-mundo. Ele desenvolve uma relação significativa com os outros entes e com tudo aquilo que o cerca, fazendo parte do seu cotidiano. Segundo Ernildo Stein, é porque se move na compreensão do Ser que o homem atribui sentido ao mundo. Se não existisse o *Dasein*, teríamos apenas meras coisas. “Não é um mundo de objetos, mas um mundo que se forma com o ser-no-mundo como sentido. [...] Se há um mundo natural com sentido é graças à compreensão do ser. Os eventos, os objetos não são significativos, a menos que o homem os encontre”. (Cf. STEIN, Ernildo. *Pensar e errar – um ajuste com Heidegger*, p.159)

¹⁶⁵ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.81.

consegue enxergar o que está além do seu campo habitual, voltando-se ao que o utensílio é em verdade. Nesta perspectiva, é possível dizer que a obra não tem um papel meramente ilustrativo, mas revelador. Nas palavras do filósofo: “o ser-utensílio do utensílio vem muito mais para o seu aparecer somente através da obra e na obra”¹⁶⁶.

Ao perceber os calçados da camponesa na totalidade de suas referências, como um instrumento inserido em um contexto no qual são articuladas relações, é possível ao homem uma aproximação com o que se põe em obra na obra. O quadro vem para cumprir o papel de abertura do ente, não uma mera transfiguração de uma realidade.

É certo que outras dimensões são reveladas na obra e o ser-utensílio é uma delas, não apenas por sua confiabilidade, como também pelo lugar onde repousa. O utensílio pertence à Terra (*Erde*) e abriga um Mundo (*Welt*)¹⁶⁷. A obra e o utensílio possuem a virtude de trazer Mundo e Terra, dois conceitos que se descortinam como complemento à questão da verdade. No quadro de van Gogh, o mundo da camponesa, trivialmente escondido pelo cotidiano, é revelado pela arte. Todos os dias, ela calça seus sapatos, caminha em direção ao campo para realizar um trabalho para conquistar seu sustento e sobreviver, superando as variadas dificuldades que lhe atingem.

Até o momento presente do ensaio, Heidegger chegou a duas conclusões: os conceitos de coisa que prevaleciam na tradição não teriam sido capazes de revelar o aspecto coisal que se encontrasse na obra; para então concluir que à obra não pertence uma fundação coisal e, por isso, ela é muitas vezes confundida com um utensílio ao qual se atribui conjuntamente um caráter artístico e um valor estético, perdendo seu privilégio em ser autossuficiente. A pergunta pela obra e o acontecimento da verdade foi, por isso, esquecida pela tradição. Ao discutir o conceito de utensílio, o filósofo não quer fazer um retorno ao cientificismo moderno, segundo o qual o homem converte as coisas em objetos, a fim de dominá-las e manipulá-las. Sua pretensão, quer seja em relação à ontologia ou à Estética, reside em lembrar como os utensílios se apresentam aos homens e como podem ser descobertos “em sua utilidade, aplicabilidade e prejudicialidade”¹⁶⁸.

Esses sinais nos alertam às nossas mais diversas possibilidades, tomando por impulso o uso que fazemos de tudo o que nos vem ao encontro no mundo circundante. Tais considerações acabam por revelar o modo como os homens lidam não somente com as coisas, mas com suas próprias existências. Seja através de uma atitude prática, de um experimento

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.87.

¹⁶⁷ Esses conceitos serão trabalhados pormenorizadamente no item 3.2 do capítulo 3 desta dissertação.

¹⁶⁸ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.205.

científico ou da criação de uma obra de arte, o mundo do homem se abre ou se “mundaniza” (*die Welt weltet*), como diria o pensador da Floresta Negra.

O homem está em contato com os utensílios e tudo o que lhe circunda. Seja em grandes indústrias, em universidades ou com o trabalho árduo do campo, durante todas as fases da vida, esse contato é indispensável para que cada um possa exercer suas atividades assim como usufruir e desenvolver as habilidades que possui. No campo artístico, ainda existe um nexo entre o cotidiano e os interesses do homem. Negar que nossas relações com os utensílios se fundamentam em suas utilidades é negar que o homem é abertura e afirmá-lo como um sujeito sem sintonia com aquilo que permanece fora de seus limites. É negar que ele é capaz de explorar, a seu favor, aquilo que o mundo oferece, para ir além de um conhecimento puramente teórico, mas sem a necessidade de se conduzir pela relação sujeito-objeto.¹⁶⁹

Quando Heidegger falou dos utensílios em *Ser e Tempo*, ele esteve atento às suas dimensões instrumental e utilitária. Já em *A Origem da Obra de Arte*, além de falar na serventia, podemos perceber que a posição intermediária do utensílio entre coisa e obra nos remete às noções de mundo, verdade e historicidade. A obra vem para trazer a verdade do instrumento e do seu mundo, possuindo não mais uma serventia, mas um fim em si.

2.4. A relação entre arte, historicidade e desvelamento

Antes de adentrarmos no confronto entre Terra e Mundo e de nos encaminharmos ao conceito de verdade, o proposto aqui é fazer uma exposição sumária da historicidade¹⁷⁰ da obra de arte, bem como outras ideias com as quais está relacionada. Essa instância ganha um olhar de destaque na reflexão filosófica quando nos perguntamos sobre o lugar que as obras ocupam. Um templo grego está no mesmo local de quando fora erguido séculos atrás, ainda

¹⁶⁹ Uma relação na qual, segundo Heidegger, o sujeito domina o objeto e lhe confere características, mas sem integrá-lo ao seu mundo, suas experiências e vida fática.

¹⁷⁰ Acerca dos usos que Heidegger faz da palavra história (*Geschichte*), é importante remeter ao que Michael Inwood nos apresenta em seu *Dicionário Heidegger*. Em *Ser e Tempo*, por exemplo, ele utiliza tanto o termo historiografia (*Historie*) para os acontecimentos passados impactos sobre as civilizações que presenciam esses feitos e que a eles sucedem. O termo História (*Geschichte*), por sua vez, designa o próprio acontecimento e as projeções nas quais somos lançados, acompanhando um povo, mas não necessariamente no sentido de tradição. *Dasein* é sempre histórico porque pertence a um mundo e a si mesmo. Nesse caso, podemos dizer que *Dasein* é sempre atuante, influenciado por um passado e com vistas a um futuro. “*Dasein* não é, portanto, simplesmente o seu ‘próprio’ passado, mas o passado da sua comunidade, tanto antes quanto depois do seu nascimento; seu acontecimento entremeia-se com o acontecimento de *Dasein* passado” (Cf. INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*, p.84). Já para a história fática e a historiografia enquanto ciência, Heidegger utiliza os termos *Historie* e seus correlatos. Segundo a distinção dos termos: “*Geschichte* vem de *geschehen*, ‘acontecer’, enquanto que *Historie* vem do grego *historein*, ‘inquirir’ etc.” (Cf. *Ibid.*, p.85).

que hoje se reduza a ruínas. Uma pintura é retirada de seu ambiente, transportada do ateliê para um museu ou uma galeria de arte.

Tal mudança consiste na retirada da obra de seu mundo. O que a obra é continua o mesmo, porém destituída de seu mundo originário e essencial – ainda que tenha sido conservada. Interpretá-la corretamente não nos permite alcançar da maneira mais pura o que foi um dia, no momento de sua criação, na época em que esteve em sua mais autêntica vigência e no seu repousar-em-si. O que o homem de hoje vê é um objeto de exposição. Perde-se, no caminho, a oportunidade de realizar uma experiência que nos conduza ao ser-obra. É o que Heidegger revela, ao dizer que:

Assim ficam e estão penduradas propriamente as obras nas coleções e exposições. Mas estão elas aí em si como obras que elas próprias são ou antes como objetos do comércio da arte? As obras tornam-se acessíveis ao prazer artístico individual e público. Instituições públicas assumem o cuidado e conservação das obras. Conhedores e críticos de arte ocupam-se delas. O comércio da arte cuida do mercado. A pesquisa da história da arte torna as obras objeto de uma ciência. Mas as próprias obras vêm ainda ao nosso encontro nestes múltiplos manejos?¹⁷¹

Seu questionamento é se a manipulação das obras modifica sua essência, se todas as atribuições e funções que lhes são imputadas irão impossibilitá-las de aparecer por si. No lugar da representação, ele propõe o primado do mostrar-se em si. Em vez das obras serem apresentadas somente enquanto objetos estéticos deveriam permanecer como abertura, que acolhe a história de um povo e fundamenta os entes e seus acontecimentos. As referências necessárias nas quais a obra se situa são buscadas e analisadas constantemente por aquele que deseja chegar ao ser-obra, característica essa que vigora na sua abertura. Por mais que obras se encontrem situadas em algum lugar, também possuem um aspecto temporal. É no tempo¹⁷², na ligação contínua entre o passado e o presente no qual estamos inseridos, que obras de arte se permitem vir ao nosso encontro.

Para prosseguir na proposta da historicidade, Heidegger remete às categorias tempo e espaço. Ele defende que cada obra de arte possui um espaço essencial (*Wesensraum*). Uma catedral, por exemplo, indo além de seu intuito religioso, ocupa determinado lugar e nele permanece – inclusive por séculos. O mesmo acontece com uma escultura ou uma obra

¹⁷¹ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.99.

¹⁷² São amplas e indispensáveis as considerações de Heidegger acerca do tempo e da temporalidade no contexto geral de sua obra. *Dasein*, inserido em um mundo histórico, é fático, tem o caráter de projeção e, porque não é estático, segue em um fluxo contínuo que vai do passado rumo à proveniência do futuro. Mas esta projeção temporal não é linear nem significa o antes e o depois que estão em sucessão. O tempo, para Heidegger, não deve ser analisado pela compreensão corrente de passado, presente e futuro excludentes; mas estão em mútua remissão e referência, envolvidos com as atividades humanas e em suas decisões.

literária, que podem ser transferidas e apresentadas em um lugar novo e diferente, em outro contexto. Entretanto, perde-se sua autenticidade. Corre, ainda, o risco de perder a abertura que lhe é própria.

Em uma conferência proferida nos anos 60, intitulada *Observações sobre arte – escultura – espaço*¹⁷³, Heidegger é específico quanto à questão do espaço, que significa mais do que uma totalidade física que homens e entes em geral preenchem com sua corporeidade. Como é possível pensá-lo sem se referir ao corpo? A partir do método fenomenológico que, em vez de fazer uma remissão a algo externo, ao outro, volta-se para a coisa mesma. Ao dizer que “o espaço espaça” (*der Raum räumt*), ele situa a investigação em um novo horizonte, aquele que diz que o espaço nos libera ao aberto (*Offenes*), possibilitando o encontro do que está no mundo circundante, independente de qualquer grandeza ou distância.

Esse ato de abolir os limites autoriza a fundação de qualquer acontecimento historial, uma vez que permite que a obra seja vista além do seu espaço ao ser testemunha da época em que foi criada. A arquitetura grega é um exemplo claro da aproximação entre o espaço e a história de um povo. De acordo com o filósofo alemão, o homem grego antigo era aquele que, por excelência, expressava sua época pelas artes. As obras gregas “falavam, ou seja, mostravam a qual lugar o homem pertence, elas deixavam perceber, de onde o homem recebe sua determinação”¹⁷⁴. Isso significa que o povo grego convertia a arte em sua própria voz.

Ainda que comuniquem uma época, ainda que sejam conservadas e mantidas pela tradição, as obras de arte não chegam até nós como foram durante outros períodos. Quando uma obra é destituída de seu mundo, por mais que resista ao tempo e às suas intempéries, deixa de ser por completo aquilo que já foi um dia, chegando a nós por meios de conservação, reedições, interpretações e até traduções¹⁷⁵. O que chega até nós, na situação hodierna, é uma parcela daquilo que a obra significou, como se tivéssemos acesso apenas a seus vislumbres. Uma tragédia grega, como a Antígona de Sófocles, pelas mudanças do tempo, da língua e dos deslocamentos que sofre, já perdeu alguns aspectos, justamente aqueles que lhe fizeram ser inerente ao seu povo e à sua época.

¹⁷³ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Observações sobre arte – escultura – espaço*. Tradução de Alexandre de Oliveira Ferreira. Revista Artefilosofia, Ouro Preto, n.5, p.15-22, jul 2008.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.15.

¹⁷⁵ É importante lembrar que não precisamos atribuir um caráter negativo à retirada da obra de seu mundo. As mudanças ocorridas nas obras não significam que suas novas interpretações sejam sempre depreciativas, uma vez que a obra de arte recebe outros olhares de acordo com seus novos espectadores, ainda que estejam temporalmente distantes de sua criação. Deixar a obra ser o que ela é não consiste, portanto, dispensar suas características, mas situá-la em um novo horizonte. Dizer que a arte resguarda sua época não a isenta de possibilidades inéditas e de inovações. Antes se move numa continuidade que permite ao espectador levar em consideração o contexto no qual a obra está inserida e que também conduz seu comportamento diante da obra, sempre agregando algo novo.

Mesmo assim, é importante que obras sejam conservadas e mostrem a historicidade de um povo às gerações subsequentes, para que possam recuperar um pouco da experiência do outro. A obra apresenta algo importante no novo contexto, na atual situação de seu espectador. Para falar dessa questão, é preciso antes buscar o que este conceito, o de historicidade, representa no percurso filosófico heideggeriano. A questão não era novidade no período de *A Origem da Obra de Arte*. Partiremos aqui de uma breve análise do que fora previamente discutido em *Ser e Tempo*, quando o aspecto histórico do *Dasein* estava imbricado com a ideia de temporalidade, pois ele só existe historicamente porque existe no tempo.

A tradição exerce um papel fundamental para a existência do *Dasein*. Enquanto os demais entes são dotados de um passado, somente o homem é o próprio passado, mas não no sentido de ser simplesmente dado, já que ele é existência. Assim como a própria ideia de origem, que para Heidegger significa um princípio que sempre se renova, tudo o que já lhe aconteceu prossegue em contínuo movimento. “Tradição é história como o passado *próprio* de alguém, que se carrega constantemente consigo, se preserva e se renova”¹⁷⁶. Ao mesmo tempo, a tradição situa o *Dasein* entre os inúmeros pontos de vista, informações e culturas que adquire.

O que se deve notar é que ele é capaz, diante de toda a influência do passado e as possibilidades de escolhas e projeções do futuro, não se deixar mover apenas pelo legado que lhe chega, mas ser transformação. Em vez de adotar uma atitude puramente conceitual de se prender aos fatos enquanto relatos do passado, utiliza-os a seu favor, realizando uma “apropriação produtiva”¹⁷⁷. Quer dizer que ele faz um retorno ao passado, entrando em contato com as possibilidades que este revela, a fim de permanecer atuante e fazer o melhor uso da tradição, convertendo-a em um acontecimento.

Quando Heidegger se propõe a falar de historicidade, não se limita a uma ciência descritiva e que a tudo converte em objeto. Ele aponta os quatro significados essenciais de História, que se encontram conectados quando estão em referência ao homem como protagonista dos fatos. História significa o passado que pode ou não ter influência e surtir efeitos sobre nós; pode se definir como as transformações sociais e culturais que vivenciamos; e temos a História enquanto o legado que nos chega pela tradição. Para a nossa investigação, o significado mais importante é o seguinte:

¹⁷⁶ INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*, p.83.

¹⁷⁷ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.60.

História não significa apenas o “passado” no sentido do que passou, mas também a sua *proveniência*. O que “tem história” encontra-se inserido num devir. O seu “desenvolvimento” pode ser ora ascensão, ora queda. O que, desse modo, “tem uma história” pode, ao mesmo tempo, “fazer” história. “Fazendo época”, determina-se numa “atualização”, o “futuro”. História significa, aqui, um “conjunto de acontecimentos e influências” que atravessa “passado”, “presente” e “futuro”. Aqui, o passado não tem primazia.¹⁷⁸

Portanto, antes de voltarmos o olhar aos fatos como frutos de um tempo que passou, devemos entendê-los como efeitos que ecoam no presente. O legado dos outros e dos entes diversos permanece vivo até os dias de hoje. Escolhas, mudanças e destinos dos homens ainda sofrem seus impactos, seja direta ou indiretamente. Essa ocorrência reflete na cotidianidade, nas escolhas pessoais, nas ciências positivas, na filosofia e nas artes. Sobre isso, Heidegger afirma que “O passado pertence, indiscutivelmente, ao tempo anterior, aos acontecimentos de então. Mas pode, não obstante, ainda ser simplesmente dado ‘hoje’, como por exemplo as ruínas de um templo grego. Com ele, um pedaço do ‘passado’ ainda está ‘presente’”.¹⁷⁹

Fica clara a presença do passado e seu constante caráter de manifestar-se no hoje e no amanhã. Há uma modificação entre o que se apresenta hoje e já foi ontem; essa característica de passado é o que torna algo propriamente histórico. Porém, há ainda as coisas que não passaram, que somente mudaram de tempo, de lugar e de mundo. Aí estão inseridas, por exemplo, as antiguidades que encontramos expostas nos museus, os objetos que não são mais usados de acordo com o advento de novas tecnologias e do desenvolvimento técnico, os móveis antigos que foram herdados.

Foram utensílios que estiveram à disposição para outras pessoas, fizeram parte de seus mundos circundantes e, em consequência, de suas respectivas ocupações. O que torna então os utensílios – mesmo não estando mais em uso – históricos é que já fizeram parte de um mundo, estiveram em relação ao *Dasein*. Heidegger quer saber “O que *foram* as ‘coisas’ que hoje não são mais?”¹⁸⁰. Elas ainda mantêm o seu ser-utensílio e sua serventia que se encontram velados, mesmo depois de retiradas do mundo ao qual pertenciam.

Quanto às obras de arte, elas ainda possuem a capacidade de revelação e aproximação de uma época. Ou, como afirma Benedito Nunes, as obras “detêm uma historicidade efetiva, melhor dizendo, eventual, na medida em que podemos recuperar a experiência histórica que elas assinalam”¹⁸¹. Essa experiência é essencial ao homem, ente que está sempre entrando em contato com o seu passado, com o passado dos seus semelhantes e com diversas culturas.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.470.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.470.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.472.

¹⁸¹ NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia – O Pensamento Poético*, p.113.

Tudo pertence à historicidade do *Dasein*. Todos os desígnios e realizações de sua existência, seus prováveis resultados e os instrumentos de seu trato cotidiano fazem parte da sua história. Tudo o que traz consigo inúmeras possibilidades de uso para o homem é parte integrante da sua história – até a natureza que lhe oferece seus recursos. O templo grego, por exemplo, proporcionava uma aproximação entre homens e deuses. Mas a história do *Dasein* confunde-se com a do mundo quando ele se perde no impessoal, característica de confundir-se com os outros e se deixar determinar por eles. Cabe somente a ele seu destino, o resultado de suas decisões e atitudes tomadas livremente diante do que lhe fora imposto, onde o peso de sua história não se concentra no passado, mas no que ainda advém¹⁸².

Ainda assim, a presença do passado é constantemente notável e sentida. Apesar de seguir em direção ao amanhã, os acontecimentos continuam a acompanhar o homem, por mais que possuam uma vivacidade deficiente. Sentimos o passado através de lembranças ou fatos históricos (tais como declarações de leis, resultados eleitorais, impactos da economia, efeitos da guerra). Sentimos também através de grandes construções, obras arquitetônicas, monumentos, esculturas ou pinturas, que nos comunicam algo através de sua linguagem, sob a égide das obras de arte.

A qual lugar pertencerá, então, a obra? Seu lugar é a própria abertura, que se consagra enquanto sua vigência, permissiva de sua realização. Cabem à obra a revelação de um mundo e a manifestação de todas as verdades históricas e epocais que pertencem àquele que a criou. A arte é, portanto, o pôr-se-em-obra da verdade. Temos a iluminação importante alcançada pelo filósofo da Floresta Negra em seu pensamento: “A arte é histórica e é, enquanto histórica, o desvelo criativo da verdade na obra”¹⁸³. Isso ocorre enquanto fundamentação, no sentido de deixar a verdade despontar, irromper, relacionando-se diretamente ao significado genuíno da palavra *Ursprung* de salto fundador. Arte e origem são conceitos em reciprocidade na medida em que fazem parte de um povo histórico.

Ao aproximar verdade e arte, Heidegger conclui que esta não tem a função de provocar prazer, imitar algo que se encontre em uma esfera suprassensível nem despertar

¹⁸² O intuito de Heidegger, ao falar do destino (*Schicksal*) não consiste em promover uma questão moral em seus pormenores, tal como fora direcionada a reflexão na filosofia existencialista, por exemplo. Contudo, é inegável que ele atribui ao *Dasein* certa responsabilidade no que diz respeito ao seu poder-ser, que não pode deixar de perceber que ele é ser-no-mundo e ser com os outros. Essa imersão leva o *Dasein* a escolher a possibilidade mais favorável dentre todas as que foram herdadas e seu acontecimento entre os outros é denominado envio comum (*Geschick*). Segundo o filósofo: “O envio comum não se compõe de destinos singulares da mesma forma que a convivência não pode ser concebida como a ocorrência conjunta de vários sujeitos. Na convivência em um mesmo mundo e na decisão por determinadas possibilidades, os destinos já estão previamente orientados. É somente na participação e na luta que se libera o poder do envio comum.” (Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.477)

¹⁸³ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.197.

sentimentos de apreciação, não cabendo às obras de arte o mero papel de objeto de fruição. A pergunta que ele lança é: “Que é a verdade e como a verdade pode acontecer?”¹⁸⁴ que, além de ser uma questão decisiva no ensaio heideggeriano, nos guiará no capítulo seguinte, desenhando o horizonte do interesse principal desta dissertação.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.101.

CAPÍTULO III

O pôr-se-em-obra da verdade através da obra de arte

Ao trazermos à discussão a exclusão da questão sobre a verdade das reflexões estéticas, ausente tanto na metafísica clássica quanto na modernidade, temos um entendimento mais concreto da crítica projetada por Heidegger. Nossa intenção, nas páginas iniciais deste capítulo, não é realizar um aprofundamento da verdade presente nas investigações heideggerianas. Por isso, deixaremos de fora dos limites da nossa pesquisa qualquer tentativa de aprofundar o tema no que diz respeito à “essência da verdade e verdade da essência”.

O problema fora interpretado, a partir dos gregos, como uma questão essencial e indissociável dos demais temas contemplados pela filosofia. O que nos importa é a desvinculação do conceito da consolidada ideia de concordância, explanando o modo em que o autor é conduzido ao desvelamento. O pensador alemão aproximou este termo à palavra *aletheia*, significando “o traço fundamental daquilo que já apareceu e que deixou para trás o encobrimento. Esse é o sentido do alfa (α) que compõe a palavra grega *aletheia* e que somente recebeu a designação de alfa privativo na gramática elaborada pelo pensamento grego tardio”.¹⁸⁵

O jogo de mostrar e ocultar é conquistado através de um Mundo e da Terra. Ainda que se trate de uma relação conflituosa, é preciso pensar os dois elementos em uma relação de co-pertença. Quando Heidegger desvinculou o conceito de verdade de uma concordância entre enunciados e objetos, fazendo-a consistir na retirada de um ente do velamento, esse combate não poderia mais ser promovido pelo homem. A tensão é efetivada na obra de arte, quer seja uma obra figurativa, arquitetônica ou poética. A arte é compositora, sentido esse atribuído ao termo alemão *Dichtung*, que não se limita à poesia tal como a conhecemos, mas no qual reside o significado pleno e extraordinário de instauração da verdade.

3.1. O advento da verdade como desvelamento

Heidegger acreditava que a maior dificuldade em alcançar o sentido da *aletheia* teria sido o resultado de uma distância entre os homens de seu tempo e o momento vivenciado pelos gregos¹⁸⁶, explorado pelo filósofo alemão com a interpretação sobre a deusa da

¹⁸⁵ HEIDEGGER, Martin. *Aletheia* (Heráclito, fragmento 16), in: *Ensaio e Conferências*, p.229.

¹⁸⁶ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Meditação*, p102: “ainda não vislumbramos minimamente em sua inicialidade, desprovidos como estamos do distanciamento histórico adequado.”

verdade¹⁸⁷. Mas justamente essa associação teria colaborado para que a verdade se tornasse uma afirmação irrefutável: sua personificação em uma figura divina e superior, à qual deveríamos nos curvar, evitou que esta questão fosse levantada de maneira apropriada, já que não permitiria que os pensadores entendessem que há algo encoberto.

Para trazer a lume a relação arte e verdade, é indispensável retomar a questão da verdade sob outra perspectiva, a qual pressupõe pensá-la a partir de uma nova concepção e de relações diferentes das evocadas pelas investigações filosóficas. Por esse motivo, nossa primeira apreensão será em torno do parágrafo 44 de *Ser e Tempo*, intitulado “*Dasein*, abertura e verdade”, esclarecendo o alcance das análises feitas por seu autor nos parágrafos precedentes a este. Ao entrar em conflito com as teorias fundamentadas na relação sujeito-objeto, o filósofo alemão deixa de falar na consciência¹⁸⁸ para explicitar o *Dasein* como abertura.

O conceito de abertura (*Erschlossenheit*) é introduzido pelo filósofo e tem como dimensões originárias a disposição, a compreensão e o discurso¹⁸⁹. A abertura aparece sob o modo de um dos existenciais fundamentais do *Dasein* e essa palavra pode, segundo Ernildo Stein, ser traduzida por “revelação, no sentido de *erschliessen*, revelar, explorar [...] a

¹⁸⁷ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*, p.18: “O pensador Parmênides fala de uma deusa que o saúda, depois que ele chegou de sua viagem à casa da deusa. À saudação, cuja essência própria a deusa mesma explicita, ela acrescenta um anúncio das revelações que o pensador deve experimentar no seu caminho através dela. [...] A deusa é a deusa ‘Verdade’. Ela mesma – ‘a verdade’ – é a deusa. Por isso, devemos evitar o modo de falar que falaria de uma deusa ‘da’ verdade. Pois o modo de falar de uma ‘deusa da verdade’ desperta a representação de uma deusa a cuja proteção e bênção ‘a verdade’ é tão-somente confiada. Se fosse o caso, teríamos dois fatos: ‘uma deusa’ e ‘a verdade’, que está sob proteção divina.”

¹⁸⁸ Segundo a interpretação de Ernst Tugendhat, o termo consciência remete ao conceito de objeto. Heidegger pretende tirar a referência aos objetos, pois o mundo estaria mais de acordo com uma conexão de sentidos do que com uma totalidade de objetos. (Cf. TUGENDHAT, E. *Lições Introdutórias à Filosofia Analítica da Linguagem*. Ijuí: Editora Unijuí, 2006)

¹⁸⁹ Heidegger emprega o termo disposição (*Befindlichkeit*) para expressar o estado de ânimo no qual *Dasein* se encontra. Os estados de ânimo escapam de um conhecimento puramente teórico, sobre o qual se situam as análises científicas. São os humores que revelam o estar-lançado (*Geworfenheit*) no mundo e remetem o homem ao seu mundo histórico, afetivo e prático, sintonizando-o para que as coisas o afetem e despertem seu interesse. Os humores cotidianos fazem o homem aberto a si mesmo e consciente do mundo, dos outros entes e das coisas, fazendo com que ocorra um envolvimento, permitindo que ele reflita sobre suas vivências. O que também já se encontra afetivamente disposta é a compreensão (*Verstehen*). A cada comportamento, o homem já traz em si uma compreensão prévia do mundo e do que ele próprio é. *Dasein* é transcendência: compreender permite se projetar em diversas possibilidades e relações. A compreensão prévia se liberta de uma orientação do homem aos objetos, se efetivando na interpretação (*Auslegung*), quer dizer, a articulação do que fora previamente compreendido. O discurso (*Rede*) é posterior e consiste em uma atividade essencialmente humana. Por conviver e ligar-se aos outros, o homem possui uma compreensão em comum e, através da fala, compartilha suas opiniões, experiências e ações. A linguagem não é objeto, mas “[...] a linguagem é a casa do Ser, edificada em sua propriedade pelo Ser e disposta a partir do Ser.” (Cf. HEIDEGGER, Martin. *Sobre o Humanismo*, p.55) É um momento fundamental para que se realize qualquer experiência com o real, seja no campo da filosofia ou em qualquer outra ciência. A diferença é que, na dimensão das ciências empíricas, o que há são enunciados verificáveis através da experiência. Já o Ser não se diz por enunciados verificáveis e sim, é tematizado em um espaço hermenêutico. A linguagem mediatiza toda a experiência do mundo porque é um acontecimento, não um instrumento e carrega a função de descobrir ou tirar do encobrimento, articulando aquilo que ser-no-mundo compreende em suas convivências e seu agir cotidiano.

condição de aperibilidade, de se poder abrir algo”¹⁹⁰. A discussão sobre a verdade é direcionada à abertura do homem e às suas experiências, destituindo seu conceito das propriedades semânticas e do privilégio da correspondência entre sentença e objeto. Além disso, esse conceito mostra que o homem não pode ser caracterizado como fonte de uma certeza incontestável.

A análise prévia feita em torno das dimensões da abertura conduziu o filósofo à colocação e ao desenvolvimento da questão da verdade. Ele parte do seu conceito tradicional e de sua determinação originária para chegar ao seu caráter derivado, lançando a problemática sobre o modo em que se dá. Somente após desconstruir os pressupostos sobre os quais nosso entendimento sobre o tema estava apoiado torna-se admissível não pensar a verdade como adequação (*adequatio*), mas desvelamento, recuperando o sentido de *aletheia*. Para rever a investigação promovida por Heidegger, adotamos como ponto de partida a seguinte afirmação:

Três teses caracterizam a apreensão tradicional da essência da verdade e a opinião gerada em torno de sua primeira definição: 1. O “lugar” da verdade é o enunciado (o juízo). 2. A essência da verdade reside na “concordância” entre o juízo e seu objeto. 3. Aristóteles, o pai da lógica, não só indicou o juízo como o lugar originário da verdade como também colocou em voga a definição da verdade como “concordância”.¹⁹¹

Não se deve dispensar o fato de que juízos e enunciados podem ter o caráter de verdadeiro ou falso. Trata-se de uma atividade filosófica, que não pode ser levada adiante sem a confrontação com outra postura e sem um discurso com sua conseqüente argumentação. A verdade estaria relacionada à linguagem porque esta traz ao nosso entendimento informações sobre o ente ao qual se refere, dando-nos a entender que as sentenças cumprem a função de emitir a nós o que existe como verdadeiro. Falar sobre algo é apenas um comportamento que nós temos com os outros entes, nos fazendo acreditar que uma relação entre sujeito e objeto está em prioridade.

A primazia em afirmar ou negar algo no mundo, atribuída aos enunciados e pertencente a uma esfera lógica e semântica, é confrontada e questionada por Heidegger: ele busca uma fundamentação para a verdade, tarefa que não pertenceria mais às proposições e este é o tema que guia a parte inicial do parágrafo 44, uma vez que a justificação do conceito de verdade na tradição consistiria no acordo entre o enunciado e o ente que expressa.

¹⁹⁰ STEIN, Ernildo. *Pensar e errar. Um ajuste com Heidegger*, p.21.

¹⁹¹ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.284.

A adequação seria efetivada a partir do momento em que a sentença pronuncia um ente que se ajusta às propriedades mostradas pela linguagem. Ente e sentença entram em conformidade, quer dizer, possuem a mesma perspectiva. A proposição é considerada verdadeira ao concretizar um conhecimento, pois este “deve ‘dar’ a coisa assim como ela é.”¹⁹² Essa concepção poderia nos remeter à relação entre a coisa real e o juízo dotado de um conteúdo ideal; ou fazer um retorno à relação sujeito-objeto, caso fosse buscada uma conveniência entre o conhecimento de um sujeito e àquilo ao qual se refere, seja algo físico, advindo da consciência ou uma adequação entre dois entes.

A consequência mais grave se refere ao nosso julgamento, meio através do qual o conhecimento é posto em exercício. Em qualquer julgamento, o conteúdo avaliado é ideal, enquanto a coisa julgada é real e simplesmente dada. Essa indicação prévia do modo como nós conhecemos esclarece que a verdade fora determinada pela verificação.¹⁹³ Segundo esse método, próprio de um pensamento dominado pelas teorias empíricas e científicas, um enunciado só é verdadeiro mediante a constatação de que o ideal e o real estão em concordância, sem que qualquer outra informação seja adicionada ou sua interpretação seja modificada. Porém, o enunciado proposto não deve apontar para representações e sim, para as coisas mesmas.

Heidegger admite que a verificação precisa se direcionar ao próprio ente e que a formulação de enunciados não tem a função restrita de criar juízos ideais que concordem com as coisas reais. Conforme suas palavras:

[...] o ser que enuncia é para o que está sendo enunciado o mostrar de um ente. Confirma-se *que* ele *descobre* o ente para o qual ele é. Verifica-se o ser-descobridor do enunciado. Cumprindo a verificação, o conhecimento remete unicamente ao próprio ente. É sobre ele próprio que reincide a confirmação. O próprio visado mostra-se *assim como* ele é em si mesmo, ou seja, que, em si mesmo, *ele* é assim como se mostra e descobre *sendo* no enunciado.¹⁹⁴

Ao defender que o enunciado deve se dirigir ao ente e não à sua representação, admitindo que a verificação traz este ente à descoberta, ele ressalta que a teoria da adequação é insuficiente. Em vez de pensar que um ente poderá concordar com outro ente ou com uma sentença, ele toma por base o ser-no-mundo, o qual, à época de *Ser e Tempo*, consistia no

¹⁹² *Ibid.*, p.286.

¹⁹³ Cf. *Ibid.*, pp.287-88: “Quando é que o fenômeno da verdade se torna expressa no próprio conhecimento? Sem dúvida, quando o conhecimento se mostra *como verdadeiro*. É a própria verificação de si mesmo que lhe assegura a sua verdade. No contexto fenomenal dessa verificação, portanto, é que a relação de concordância deve tornar-se visível.”

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.288.

“*fundamento* do fenômeno originário da verdade.”¹⁹⁵ Pensar o desvelamento foi irremissível para levar adiante a tentativa de desvincular verdade e concordância.

Um de seus esforços consistiu na pergunta pela condição de possibilidade do conceito de verdade não se limitar às sentenças, quer dizer, não apoiar-se na opinião segundo a qual a proposição abriga uma verdade. Caberia ao *logos* o papel de dizer o que são as coisas, como os entes se comportam, o que há no mundo, enfim de deixar e fazer ver. Esse conceito foi desenvolvido no segundo parágrafo de *Ser e Tempo*, quando o filósofo delimitou o método fenomenológico da investigação, ao dizer: “A fala autêntica é aquela *que* retira o *que* diz daquilo sobre o que fala, de tal maneira que, em sua fala, a comunicação falada revele e, assim, torne acessível aos outros, aquilo sobre que fala.”¹⁹⁶

Se o enunciado mostra ou propõe uma coisa como aquilo que ela não é, será verdadeiro ou falso a depender se concorda ou não concorda com o objeto apreendido. Porém, na medida em que um enunciado traz algo para nossa visualização, apresenta a possibilidade de não permitir o desvelamento. Do mesmo modo que cada revelação envolve um ocultamento, a verdade engloba a não-verdade. Heidegger assume que o conceito de fala ou discurso, em seu sentido mais íntimo, possui a função de deixar e fazer ver, tirando aquilo sobre o que se fala do velamento. O lugar da verdade não é a proposição; este equívoco surgirá da explicação de que tudo o que se dá no enunciado e se apropria de uma descoberta também deixa e faz ver o ente retirado do encobrimento, em seu mostrar-se.

A verdade não reside na proposição nem existe o critério da concordância, deslocando-se do enunciado para o *Dasein*, mas “como a abertura é o domínio do manifesto, do iluminado, também se poderá dizer que o *Dasein* está localizado na verdade”¹⁹⁷. É feita uma referência ao homem na condição de ser-no-mundo, que descobre os entes intramundanos ou os retira do encobrimento no qual se encontram¹⁹⁸. Essa inversão do lugar da verdade consiste no terceiro ponto fundamental do parágrafo 44, a saber, seu tratamento existencial, onde o homem é sua condição de possibilidade.

Heidegger explicita essa relação com o exemplo das leis de Newton. Ficou determinado, quando Newton declarou suas leis, que ele as descobriu e posteriormente construiu uma verdade acerca dos acontecimentos próprios da natureza, que são independentes do homem. É como se as leis só tenham existido a partir do momento em que o

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.289.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.72.

¹⁹⁷ NUNES, Benedito. *Passagem para o poético. Filosofia e poesia em Heidegger*, p.195.

¹⁹⁸ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.291: “Descobrir é um modo de ser-no-mundo. [...] a descoberta dos entes intramundanos *funda-se* na abertura de mundo.”

físico as declarou, ignorando que tais fenômenos sempre estiveram em operação. Por isso, comumente associamos uma verdade a quem a observou, investigou e declarou como válida para todos.

Esse método foi adotado como prática comum na formulação de verdades científicas, designando cada pesquisador como o grande contribuinte da postulação da veracidade de uma teoria. A descoberta de Newton e dos demais estudiosos de quem temos notícias como declaradores de leis é antes o desvelamento ou o desencobrimento de uma verdade que já se sustentava de forma oculta e subentendida, mas que outras pessoas foram incapazes de perceber por falta de condições de pesquisa ou de um olhar mais atento. O método de verificação guiou as ciências, tendo sido, por consequência, adotado como critério de determinação da verdade nos diversos campos do saber.

O modo segundo o qual compreendemos a verificação recorre à relação sujeito-objeto ao se apoiar na opinião que o sujeito projeta no objeto, mesmo que este traga em si suas próprias características. Não seria possível haver qualquer verdade sem o *Dasein* e assim Heidegger assevera que “*somos e estamos na verdade.*”¹⁹⁹ Embora se encontre radicada no homem, foi necessário dissociá-la dos paradigmas da subjetividade para não pressupor verdades eternas ou negar a presença da tradição e da influência do mundo. Se não existisse uma referência a partir do homem, mas uma relação entre os entes simplesmente dados, como no caso de um enunciado em remissão a um objeto, seria impossível desvincular a verdade da concordância, visto que nosso próprio modo de conhecer exigiria a verificação.

O homem seria o ente capaz de retirar algo do velamento a partir do instante em que ele se depara com tudo o que lhe vem ao encontro dentro do mundo sem precisar ser a medida de todas as coisas. Ao mesmo tempo, *Dasein* é sempre um projeto (*Entwurf*) e, portanto, capaz de “projetar um horizonte, de projetar um pano de fundo sobre o qual algo pode ser dito verdadeiro ou falso.”²⁰⁰ E porque ele é abertura, é igualmente capaz de pressupor a verdade, o que significa compreender algo a partir do que ele mesmo é. Na condição de ser-no-mundo, não há um arbítrio que o coloque em uma posição privilegiada, subjetiva e puramente absoluta²⁰¹. Essa pressuposição ocorre independente da emissão de juízos porque o *Dasein* está em relação direta com a verdade.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.299.

²⁰⁰ STEIN, Ernildo. *Sobre a Verdade. Lições Preliminares ao Parágrafo 44 de Ser e Tempo*, p.171.

²⁰¹ Recorremos à interpretação de Ernildo Stein, para o qual o horizonte de legitimação das verdades “não é mais uma ideia de um transcendental produzido solipsisticamente no interior de um sujeito transcendental. É, sim, algo que se nos apresenta como critério, como limite e é algo que faz com que saibamos administrar as nossas certezas e as nossas incertezas, dando-lhes algum tipo de critério ou garantia.” (Cf. *Ibid.*, p.153)

Ainda que *Ser e Tempo* não dispense o homem da questão aqui tratada, há uma mudança de posição: o *Dasein* é um projeto temporal e fático. Fala-se agora de um indivíduo que existe no mundo e é influenciado por acontecimentos históricos, impedindo a comprovação de fatos eternos e incontestáveis. O filósofo alemão apresenta a possibilidade da não-verdade, contudo, sem a intenção de destruir as atribuições de verdadeiro ou falso²⁰² e sim, enquanto superação teórica de uma fundamentação da verdade nos enunciados. Se o homem é abertura e capaz de compreender o presente, os fatos ocorridos e suas projeções vindouras, ele não possui um total domínio da verdade, o que nos conduz ao pressuposto de que há algo que não se manifesta.

Enquanto o homem se dedica às suas atividades e ocupações, ele se depara com um limite que o impede de tirar todos os entes do encobrimento, já que o mistério permanece atuante e deixa sempre algo não revelado. Partindo da situação de ser-no-mundo, ele se projeta como medida diante do horizonte histórico no qual está inserido e, ao tomar qualquer posição, pode se deparar com o não-desvelamento. Retirado do domínio de um saber absoluto, o homem não dispensa a não-verdade, apresentada por Heidegger de dois modos: encobrimento (*Verbergung*) e errância (*Irre*).

A não-verdade significa encobrimento quando o ente permanece oculto em sua totalidade e quando o mistério, como um velamento originário, preserva essa dissimulação. Mesmo que o homem, ao persistir no caráter do ente que se manifesta, possa retirá-lo do encobrimento, sempre há um ocultamento total operando por trás da verdade. O mistério mais original consiste na verdade do Ser, que permanece não questionada.

A intenção de Heidegger é nos conduzir ao domínio incógnito da verdade, o fundamento sobre o qual não são feitas conjeturas e que não é perguntado como um todo. Ao mesmo tempo em que se coloca como uma medida, o homem deve entender que a ele não é admitida uma certeza absoluta. Persistindo nessa postura e tentando manter-se como medida, ele sustenta os próprios erros, como se não permitisse a si mesmo enxergar o mundo e tomar suas decisões de acordo com um caráter historial, em vez de se prender com exclusividade aos acontecimentos de sua vida corrente. Se o *Dasein* vem a substituir o sujeito moderno, ele não se desvia da iminência do erro.

Ele afirma que a errância permanece como um critério da verdade e faz parte da constituição humana do ser-aí enquanto um ente que tem a permissão de se enganar. Errar é

²⁰² Cf. *Ibid.*, p.173: “[...] a chamada verdade fenomenológica que Heidegger sempre diz que é uma *veritas transcendentalis* não pretende conflitar com a discussão lógica da verdade ou falsidade como propriedades de proposições empíricas.”

parte constitutiva do fundamento da verdade e da abertura do *Dasein*, o campo do jogo entre o mistério que permanece inexplorado e a determinação de suas verdades históricas. Encontram-se, na errância, os diversos modos de engano cometidos pelo homem, dentre os quais podemos apontar a definição do erro conceitual, que significa o erro como não concordância entre sentença e objeto, assim como qualquer desvio acerca do conhecimento que temos de algo.

Somos levados a acreditar que a verdade é qualificada como o contrário do falso.²⁰³ Mas dizer que uma coisa é falsa significa dizer que ela não é correta. A falsidade não pode ser o oposto da verdade, uma vez que esta seria determinada como correção, adequação ou concordância. Nossa crença sobre a questão da falsidade está consolidada na concepção de que a verdade exprime o que é o verdadeiro como o real. Na conferência *Sobre a essência da verdade* seu autor lança uma pergunta sobre o modo pelo qual entendemos tais conceitos, afirmando:

Assim falamos do ouro verdadeiro em distinção do falso. O ouro falso não é realmente como aparenta. Ele é apenas uma ‘aparência’ e por isso irreal. O irreal é considerado o oposto do real. Mas o ouro aparente é também algo real. Por isso dizemos mais obviamente: o ouro real é o ouro genuíno. Mas ambos são “reais” [...] A pergunta se torna de novo: o que significa aqui falso e verdadeiro?²⁰⁴

Nesse contexto, o ouro autêntico seria aquele que concorda com todas as qualidades observadas, segundo as quais entendemos comumente o que seja o ouro na sua forma mais pura, enquanto o ouro falso é aquele que não concorda com a mesma referência, apenas se assemelha a esta. Porém, é preciso ressaltar que o acordo também ocorre entre o enunciado que proferimos e a coisa a qual nos referimos²⁰⁵. Tanto o consentimento entre sentença e coisa quanto entre a coisa e as concepções prévias criadas em torno dela são determinantes do conceito tradicional de verdade, reforçando que “verdade é a adequação da coisa ao conhecimento.”²⁰⁶

Heidegger prefere o uso do termo desvelamento ou desencobrimento (*Unverborgenheit*). Primeiro, porque o *des-encobrimento* deixa subentendido que há algo encoberto. Segundo, o *des-encobrimento* – com ênfase no prefixo *des* – considera a verdade essencialmente conflitante e a ser conquistada na luta, na retirada brusca do ente do

²⁰³ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*, p.59: “Esta oposição é, como dizemos, tão “natural” que a encontramos em toda parte e constantemente nos movemos no seu interior.”

²⁰⁴ HEIDEGGER, Martin. *Vom Wesen der Wahrheit*, p.7.

²⁰⁵ Cf. *Ibid.*, p.7: “Um enunciado é verdadeiro quando, o que ele significa ou diz, coincide com a coisa sobre a qual enuncia.”

²⁰⁶ *Ibid.*, p.8.

velamento. Terceiro, por este termo entende-se que há um jogo de opostos. Não se deve, contudo, retornar à falsidade como o conceito oposto à verdade. É preciso entender essa oposição como um co-pertencimento entre verdadeiro e não-verdadeiro, cuja disputa está sempre em latência. Como ele mesmo destacou:

A verdade é não-verdade na medida em que lhe pertence o âmbito da proveniência do ainda-não-(do *não*-) revelado, no sentido do velamento. Ao mesmo tempo, no des-velamento como verdade vige o outro “não” de um duplo vedar. A verdade vige como tal na oposição de clareira e duplo velamento. A verdade é a disputa originário-inaugural na qual sempre de um certo modo se conquista o aberto, no qual, tudo, que como sendo se mostra e subtrai, se situa, e a partir do qual tudo se retrai. Quando e como esta disputa ecloda e aconteça, através dela os disputantes, clareira e velamento, caminham separados. Assim se conquista o aberto do espaço da disputa. A abertura deste aberto, isto é, a verdade, só pode ser o que ela é, ou seja, esta abertura, se ela e enquanto ela mesma, se dis-põe em seu aberto.²⁰⁷

Ao colocar verdade e não-verdade como dois polos complementares, Heidegger não quer ressaltar as características de veracidade e falsidade acerca dos enunciados. Então, podemos dizer que antes de ser uma mera oposição entre proposições ou uma concordância entre sujeito e objeto, o que existe é o conflito entre velamento e desvelamento. Ao investigar a essência da verdade, ele não se preocupa em relacioná-la às experiências técnicas, científicas ou reflexivas, mas investigar a sua determinação como tal, procurando estabelecer sua instauração a partir de si mesma. A palavra *aletheia* significa a tentativa de uma recusa do velamento. Essa característica do ente em não estar encoberto retira uma referência necessária ao homem.

Mesmo porque não cabe ao homem conhecer e dominar tudo o que se dispõe. Sempre há algo diante dos entes, algo que os ilumina e os circunda, a saber: a clareira. O nome clareira²⁰⁸ designa um centro iluminado e livre entre os caminhos sinuosos e fechados da floresta. Um lugar aberto através do qual o homem tem conexão com os entes, mas que não o permite acessá-los por inteiro, seja porque a aparência dos entes consegue nos iludir, seja porque o velamento acontece como uma camuflagem ou uma recusa natural da própria verdade de se deixar esclarecer. A verdade é o próprio desvelamento e não pertence às coisas

²⁰⁷ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, pp.153,155.

²⁰⁸ Sobre o termo, diz Inwood que “*Lichtung* e *lichten* originam-se de *Licht*, ‘luz’, mas já perderam esta ligação, tendo passado a significar, em seu uso mais comum, ‘clareira, senda’ numa floresta, ‘clarear’ uma área. Heidegger retoma a sua associação com a luz, de modo que significam ‘iluminação, iluminar’.” (Cf. INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*, p.39)

ou aos enunciados.²⁰⁹ Esta seria a sua essência: nunca renunciar por completo ao seu acobertamento, em disputa originária (*Urstreit*) com a claridade do que se desvela.

Não resta dúvida de que podemos considerar as explicações encontradas no parágrafo 44 fundamentais. Não somente porque nele Heidegger apresenta uma nova visão sobre a verdade, mas também porque, ao pensar a estrutura da abertura do *Dasein*, condição humana de estar-aí, conferiu importância ao mundo. Segundo Ernildo Stein, é neste “aí onde se dá o velamento e o desvelamento, a partir de onde se coloca a questão da verdade.”²¹⁰ Seu confronto com a Terra será indispensável na perspectiva de *A Origem da Obra de Arte*, onde nosso autor articula a verdade com um Mundo e a Terra, que estão em incessante combate. Sua intenção foi nos levar a entender o acontecimento desse jogo através da obra de arte.

3.2. A verdade entre o conflito Mundo-Terra

Os conceitos de Mundo e Terra são apresentados em *A Origem da Obra de Arte* como dois elementos complementares ao tema da verdade proposto no ensaio. Quando o homem é apresentado como um ente entre outros entes, que pertence a uma tradição, que utiliza os utensílios a fim de realizar seus planos e cria obras de arte, já está pressuposta a existência de um Mundo, que significa o espaço de abertura onde está inserido e da Terra, que consiste no abrigo fundador que faz o ente aparecer.

A questão do Mundo é ontológica e nuclear em *Ser e Tempo*, diretamente relacionada à analítica existencial do *Dasein* e à sua cotidianidade. A situação de ser-no-mundo²¹¹, conquistada a partir da desconstrução do modelo subjetivo defendido pela teoria do conhecimento²¹², revela a importância que reside nos conceitos introduzidos por Heidegger. Contudo, se subjaz a ideia de um homem que compreende e de um mundo suscetível de ser entendido, explorado e articulado, como eles se integram? Talvez a resposta se encontre em

²⁰⁹ Cf. HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, pp.135,137: “O desvelamento (verdade) não é nem uma propriedade das coisas, no sentido do sendo, nem uma propriedade das proposições.”

²¹⁰ STEIN, Ernildo. *Sobre a Verdade. Lições preliminares ao parágrafo 44 de Ser e Tempo*, p.23.

²¹¹ Faz parte da essência do *Dasein* “ser em um mundo (*Sein in einer Welt*)”, (Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.49). Ser-no-mundo – constituição fundamental, inseparável e necessária do *Dasein* – é o ponto de partida da analítica existencial, pois indica implicação com o mundo. Enquanto é capaz de compreender o Ser, ele é igualmente capaz de compreender o mundo e os entes que se dão ao encontro.

²¹² A propósito dessa mudança paradigmática, afirma Ernildo Stein: “Heidegger procura pensar o ‘sum’ do ‘cogito’ e, ao criticar a separação da ‘mens’ e da ‘res’, a ‘res corporea’, ele afirmará que o ‘mundo’ é o correlato do ‘sum’; por isso, *ser-no-mundo*. Antes da evidência de qualquer teoria e ponto de partida da ‘teoria do conhecimento’ e antes de qualquer subjetividade fundante, há uma evidência operando na situação de ser-no-mundo. Esta evidência está encoberta pelo óbvio do cotidiano, da separação consciência-mundo, pelo modelo da relação sujeito-objeto.” (Cf. STEIN, Ernildo. *Seis Estudos sobre Ser e Tempo*, pp.25,26)

uma afirmação do nosso filósofo em um período anterior a *Ser e Tempo*, na qual lemos que “mundo é o que vem ao encontro.”²¹³

Vir ao encontro não significa estar disposto como um objeto, mas movimentar-se na compreensão e nas atividades práticas que operam em consonância. O mundo está articulado com o *Dasein* em uma relação de familiaridade, significância e ocupação, conjurado com seus diversos modos de ser. Ainda assim, não é fácil apresentar uma definição que contemple o mundo em sua essência, que não seja guiada por uma atividade meramente descritiva e de uma enumeração de entes que se encontram dentro dele. Mesmo porque a análise girava em torno do ente que nós somos e não dos entes intramundanos, quer sejam as coisas naturais ou as coisas dotadas de valor.

Heidegger toma, portanto, a precaução de a conceituação sobre mundo não ser guiada por uma postura perspectivista, que impediria a manifestação de um mundo compartilhado, ao não admitir as diversas posições que podem ser tomadas diante dos demais entes²¹⁴. Os utensílios do nosso trato cotidiano, aquilo que pertence à natureza e os outros²¹⁵ vêm ao encontro dos homens. O mundo também é um espaço de relações através da estrutura do ser-com (*Mitsein*) e, com o caráter de convivência que é parte integrante do *Dasein*, o pensador alemão fortifica a destituição de um sujeito isolado.

Por todas essas relações que mantêm com os outros e a capacidade de dominar os entes diversos, por experimentar uma imersão no mundo e transcendê-lo, somente a ele é possível atribuir o adjetivo mundano e o existencial da mundanidade²¹⁶. Na ontologia fundamental ocorre o início do projeto sobre uma instância que vai além de um espaço de vivências, de uma soma de entes, lugar de acontecimentos históricos ou a expressão da realidade e da visão de cada um. Mundo significa “ao mesmo tempo, solo e palco, pertencendo, como tal, à ação e à transformação cotidianas.”²¹⁷

²¹³ HEIDEGGER, Martin. *Ontologia (Hermenêutica da faticidade)*, p.90.

²¹⁴ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.174: “Todas essas coisas vêm ao encontro a partir do mundo em que elas estão à mão para os outros. Este mundo já é previamente sempre o meu.”

²¹⁵ Cf. *Ibid.*, p.174: “Os ‘outros’ não significam todo o resto dos demais além de mim, do qual o eu se isolaria. Os outros, ao contrário, são aqueles dos quais, na maior parte das vezes, *não* se consegue propriamente diferenciar, são aqueles entre os quais também se está.”

²¹⁶ O conceito de mundanidade é explicitado segundo o modo da cotidianidade e as práticas a partir daquilo que vêm ao encontro no seu mundo circundante, quer dizer, o mundo mais próximo e inerente ao homem. Não é possível recorrer a uma definição de mundo que esteja voltada para características anteriormente referidas no curso da história da filosofia e em outros campos de pesquisa. É preciso dispensar as definições apoiadas nos entes intramundanos ou no caráter extensional atribuído às coisas, dirigindo-se ao co-pertencimento originário que existe entre homem e mundo. Há uma despotencialização de um sujeito que não está simplesmente dado, mas que é essencialmente neste mundo, horizonte de compreensão, engajamento e relações. Igualmente isento de primazia é o mundo que, sem o caráter de totalidade de entes ou de universo de representações, não é concebido sem a existência do homem.

²¹⁷ *Ibid.*, p.480.

Heidegger não faz alusão à espacialidade, constituição essa que caberia aos entes intramundanos. No que se refere ao homem, o espaço²¹⁸ é um campo de possibilidade de remissão e ocupações. A espacialidade possui dois caracteres indispensáveis tanto para as atividades práticas quanto para o modo de compreendermos o mundo: o distanciamento (*Entfernung*) e o direcionamento (*Ausrichtung*). Direcionamento é o destino para o qual a ocupação aponta após terem sido declaradas as dimensões que compõem e orientam seu mundo; distanciamento significa a tentativa humana em superar a distância que há entre si e os utensílios, a fim de aproximá-los e torná-los acessíveis.

Distância e proximidade existentes entre nós e as coisas são determinadas pelo hábito que cultivamos, pela circunvisão adquirida na cotidianidade e pelas possibilidades oferecidas. Transcrevemos aqui o exemplo da estrada percorrida, cuja distância não pertence a uma medida física, mas à sensação que provoca no caminhante e na importância do destino ao qual ele pretende chegar: “Ao caminhar, toca-se a estrada a cada passo e, assim, aparentemente, ela é o mais próximo e mais real dos manuais, insinuando-se, por assim dizer, em determinadas partes do corpo, ao longo das solas dos pés.”²¹⁹ O homem pertence, portanto, ao seu mundo.

Em *Ser e Tempo*, Heidegger havia explorado este conceito sem explicitar a noção de Terra, um contra-conceito ao mundo²²⁰. Mas encontramos a natureza (*Natur*), que se torna descoberta entre tudo o que vem ao encontro no mundo circundante e está em íntima relação com as realizações do homem, segundo a explicação colocada pelo filósofo:

A mata é reserva florestal, a montanha é pedreira, o rio é represa, o vento é vento “nas velas”. Com a descoberta do “mundo circundante”, a “natureza” assim descoberta vem ao encontro. Pode-se prescindir de seu modo de ser à mão e determiná-la e descobri-la apenas em seu modo de ser simplesmente dado. Nesse modo de descobrir, porém, a natureza se vela enquanto aquilo que “tece e acontece”, que se precipita sobre nós, que nos fascina com sua paisagem.²²¹

A natureza não é limitada a um objeto de pesquisa das ciências naturais. Antes, irrompe como a fonte da matéria-prima da qual o homem faz uso, elemento fundamental do seu mundo circundante, aproximando-se ao futuro conceito de Terra – mas sem nos dar uma

²¹⁸ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*, p.136: “O espaço, porém, não é algo que se opõe ao homem. O espaço nem é um objeto exterior e nem uma vivência interior. Não existem homens e, além deles, espaço.”

²¹⁹ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.161.

²²⁰ Cf. GADAMER, Hans-Georg. *Para introdução*, p.69: “esse conceito do mundo tinha no conceito de *terra* um contra-conceito [*Gegenbegriff*]. Pois enquanto que o conceito do mundo, como o do todo no qual se insere a auto-interpretação humana, era passível de se elevar a uma intuição evidente a partir da autocompreensão do ser-ai humano, o conceito de terra soava como uma entoação primordial mítica e gnóstica, que teria direito de cidadania no máximo no mundo da poesia.”

²²¹ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, p.119.

indicação prévia de seu significado autêntico. Essas considerações nos alertam para a mudança que intervém na posição do nosso filósofo a partir dos anos 30, consequência imediata do período no qual está inserido²²². Posteriormente, ele sugeriu a presença da Terra, não em harmonia, mas em conflito com o Mundo, compondo uma relação a partir da qual há uma manifestação da verdade.

É certo que Mundo, em *A Origem da Obra de Arte*, ainda mantém um caráter prático. Porém, a possibilidade da arte é inserida, o que percebemos através do par de sapatos da camponesa. O quadro de van Gogh é declarado como um meio de acesso ao ser-utensílio e através dessa obra ocorre a apresentação de um Mundo, efetivado pelas atividades cotidianas da camponesa. Mencionamos agora que os sapatos revelam a Terra e seu apelo²²³. Esses conceitos são aprofundados na análise do templo grego.

Antes, julgamos ser necessário expor um esclarecimento apontado por Gerd Bornheim. Quando Heidegger fala da apresentação de um Mundo (*Aufstellen einer Welt*)²²⁴, está implicada uma dimensão fenomenológica, obtida a partir da desconstrução do paradigma da representação. Ao ser exposta, a obra põe em presença todo o seu Mundo, que deve ser apresentado àqueles que a contemplam. Essa atitude não se limita a um mero comunicar porque a obra não é um ente objetificável colocado diante de um sujeito. Conforme Bornheim:

A comunicação pertence, sim, à própria essência da obra de arte no sentido de que ela é, por exemplo, apresentação do mundo – mas essa comunicação se verifica no plano ontológico: nós *somos* o mesmo mundo da obra, e por isso podemos ter acesso a ela. Erigir, porém, a comunicação imediata (que se dá num plano, digamos, gnosiológico) em critério não faz mais do que limitar a arte ao ser-visto do objeto na vitrina, e tudo ficaria restrito ao deslumbramento ou ao impacto de duas exterioridades que se encontram.²²⁵

²²² Cf. INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*, p.187: “Em meados da década de 30, sob a influência de Hölderlin e da tecnologia, Heidegger recuperou o conceito de terra, mas agora como um contraponto ao mundo.”

²²³ Cf. HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.81: “Nos sapatos vibra o apelo silencioso da Terra, sua calma doação do grão amadurecente e o não esclarecido recusar-se do ermo terreno não cultivado do campo invernal.”

²²⁴ Sobre o uso do verbo *stellen* (pôr ou colocar em alemão), consultamos a interpretação de Marco Aurélio Werle, onde lê-se: “É importante aqui acompanhar a expressão original alemã e atentar para os desdobramentos do verbo *stellen*, que é pensado desde a proveniência terrena da obra de arte, pelo *her-stellen*, que também pode ser pensado como ‘re-constituição’ ou como ‘re-posicionamento’, bem como pela projeção mundana instituidora e construtora do *auf-stellen*. Os dois movimentos remetem ao modo de ser da terra e do mundo, sendo a terra aquele elemento que oferece resistência e possui a tendência de ocultar-se ou de se fechar, ao passo que o mundo é a abertura como espaço das decisões humanas e históricas. A obra de arte como produção apoia-se na terra, de onde vem (*her-stellen*) e se eleva (*auf-stellen*) num mundo.” (Cf. WERLE, Marco Aurélio. Heidegger e a produção técnica e artística da natureza, in *Trans/Form/Ação*, v.34, pp:96-7)

²²⁵ BORNHEIM, Gerd. *Metafísica e Finitude*, p.208.

Negando esse pressuposto, abandona-se, ao mesmo tempo, a permanência de um sujeito pronto para atribuir um valor à obra a partir de suas conceituações, um receptor que é a medida para a fruição e classificação da arte. A apresentação não pode se reduzir a comunicar ou expor, pois esgotaria as possibilidades de revelação da obra, consumindo-se no momento de fascinação e geração de qualquer sentimento, o que teria por consequência inevitável o retorno à concepção de que a obra é uma expressão de vivências. Como afirma Bornheim, neste caso, “o objeto tende a esvaír-se no ser visto.”²²⁶

Apresentar a obra atinge um sentido mais profundo: o erigir (*das Errichten*). Essa fundamentação diverge da instalação da obra em um lugar específico ao permitir o que Heidegger chama de “consagrar e glorificar”²²⁷. No templo, consagrar é convocar o deus para que se torne aberto; glorificar significa o respeito e o culto ao brilho do seu esplendor. A obra não é uma coisa colocada diante do homem porque não é um ente limitado às vivências subjetivas, mas comporta, na sua composição de ser-obra, a capacidade de abertura que abarca uma pluralidade de experiências, inclusive com aquilo que consideramos intangível.

Erigir é instituir um mundo, o aspecto cultural que pertence a um povo, seus costumes e crenças. É essa a manifestação que vigora no templo grego. Há o requisito de que a obra, em sua propriedade, não cumpra o papel de se reduzir na objetificação de imagens, formas, sons ou palavras. Cabe à obra a revelação de um Mundo que só pertence àqueles que são capazes de atingir a abertura dos entes e questionar sua validade. A camponesa, o escultor e o filósofo têm seu mundo, ao contrário de uma pedra, uma jarra e de todos os entes que não podem sequer interrogar sobre o lugar que ocupam dentro de uma totalidade de situações.

A Origem da Obra de Arte oferece a seguinte definição para o Mundo:

Mundo não é a reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mundo também não é uma moldura apenas imaginada e representada em relação à soma do existente. O mundo mundifica, sendo mais do que o que se pega e percebe, com o que nos acreditamos familiarizados. Mundo nunca é um objeto que fica diante de nós e pode ser visto. Mundo é o sempre inobjetivável, ao qual ficamos subordinados enquanto as vias de nascimento e morte, bênção e maldição nos mantiverem arrebatados pelo ser. Onde acontecem as decisões mais essenciais de nossa história, que por nós são aceitas e rejeitadas, não compreendidas e de novo questionadas, aí o mundo mundifica.²²⁸

O mundo é indispensável no esclarecimento da obra de arte. Contudo, não é possível se aprofundar na análise sem aquilo que fornece a matéria da obra e que está concentrada em

²²⁶ *Ibid.*, p.208.

²²⁷ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.107.

²²⁸ *Ibid.*, pp.109,111.

seu fundamento. Fala-se agora da produção da Terra (*Herstellen der Erde*), origem de toda materialidade. Ao esclarecer em uma relação de combate as dimensões Terra e Mundo, Heidegger fornece uma alternativa ao par conceitual matéria-forma, segundo o qual o homem imprime um conceito a uma matéria e lhe atribui mecanicamente uma forma, se encerrando na produção. Quer seja o mármore, o bronze, a letra ou a melodia, cada um desses componentes emerge a partir da produção de uma obra.

A matéria é redescoberta e o que se desgastava no uso cotidiano do utensílio agora faz questão de sobressair. Isso se torna claro através do seguinte exemplo: a pedra do templo grego não é um componente qualquer da natureza, mas realçada a cada vez que o admiramos, evocando sua eternidade. A pedra não se torna aparente e durável na condição de utensílio, como no momento em que compõe o machado ou a ponta de uma lança. No caso, Heidegger afirma que: “A obra-templo, ao contrário, no que ela instala um mundo, não deixa a matéria desaparecer, mas, sim, aparecer em primeiro plano”²²⁹.

O que significa o conceito de Terra? Michel Haar lhe atribuiu quatro definições específicas sob a perspectiva heideggeriana:

Primeiro, e principalmente, a terra designa o *material* de que é feita a obra, no caso o mármore. Em segundo lugar, o templo se ergue em um lugar, em um sítio particular, familiar, sobre uma colina ou ao pé de uma falésia rochosa, como em Delfos. Além deste *sítio* particular que a obra reúne, o templo revela uma natureza, no sentido grego de *physis*, a expansão de todas as coisas, céu, sol, chuva, vento, animais, vegetação, que aparecem em contraste com a obra humana. Enfim, a terra é, por princípio, o que se esconde aos olhos, o que se fecha, uma *reserva secreta* dentro mesmo do desenvolvimento de todas as coisas: ela faz parte daquilo que os gregos denominavam de *lèthè*, o “esquecido”, o velado, o que não pode ser revelado, o obliterado.²³⁰

A Terra fornece o material e suporta o que é construído, mas também é a instância que recolhe todo o sentido. Possuir a capacidade de manutenção da matéria significa resguardar o sentido da *physis*. Esse é um conceito originário e expressa a eclosão própria dos entes, que acontece de maneira velada. Esse velamento a transforma em um fundamento que doa e acolhe simultaneamente, enfim, “que faz surgir e que abriga”²³¹.

Heidegger já havia mencionado o quadro de van Gogh ao tratar do caráter utensiliário. O par de sapatos da camponesa apresenta mais que o utensílio, alcançando seu Mundo, revelando a fadiga de sua caminhada, a ideia de que ela precisa cumprir exaustivamente a mesma atividade todos os dias. As solas dos sapatos estão desgastadas, mostrando o impacto

²²⁹ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.113.

²³⁰ HAAR, Michel. *A obra de arte. Ensaio sobre a ontologia das obras*, pp.86-87.

²³¹ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.115.

de seu percurso e a terra que fica presa durante as horas de trabalho na lavoura. Através dessas observações, notamos que o quadro de van Gogh não é um adorno. Também não é um meio de representação dos sapatos com os quais o artista se deparou, mas nos remete ao próprio Mundo da camponesa a fim de nos situar em suas experiências ainda que, na condição de observadores, façamos parte de outra época.

O mesmo acontece com o templo grego, obra explorada na conferência acerca da delimitação do aparecimento da verdade na arte. Ele o examina deliberadamente porque julga mais fácil clarificar suas intenções através de uma obra arquitetônica. Com o templo, não estamos diante de somente ruínas ou uma atração turística. Em primeiro lugar, há o aparecimento da matéria, pois a pedra com que o templo fora construído torna-se destaque, em vez de se definir como uma matéria à qual foi atribuída uma forma. Nota-se uma relação recíproca entre matéria e Terra: o templo “se ergue simplesmente aí em meio às rochas escarpadas do vale.”²³²

Não está mais em questão a matéria da qual o templo emerge e com a qual ele é construído. Existe uma fundamentação sobre as rochas, há um encontro entre a construção e o céu, o vento e as tempestades que tocam a sua estrutura. Através de suas colunas o homem observa o movimento constante das ondas do mar. Existem ainda a luz e o brilho do sol em contraste com a escuridão da noite. Todos os elementos naturais que cercam o templo e aqueles que aparecem em uma figuração própria remetem à noção de *physis*, sobre a qual Heidegger diz:

Este surgir e desabrochar em-si e no todo, os gregos denominaram, há muito tempo, a *physis*. Ela clareia ao mesmo tempo aquilo sobre o que e em que o homem funda seu morar. Isso nós denominamos a *Terra*. Do que a palavra Terra aqui significa deve-se afastar tanto a representação de uma massa de matéria aglomerada como também, segundo a astronomia, a ideia de planeta. A Terra é aquilo em que se reabriga o desabrochar de tudo que, na verdade, como tal, desabrocha. Nisso que desabrocha, a Terra vige como a que abriga.²³³

A Terra é instaurada e a revelação de um momento histórico que ocorre através da manifestação de um Mundo é o segundo ponto acerca da importância da análise do templo desferida pelo filósofo. Segundo Bornheim: “A arte é irrepetível, e um templo grego só é possível na Grécia porque é manifestação do mundo grego, é o templo que nos permite uma inspeção, um olhar para dentro desse mundo.”²³⁴ Embora não tenha sido construída para nossa

²³² *Ibid.*, p.101.

²³³ *Ibid.*, pp.103,105.

²³⁴ BORNHEIM, Gerd. *Metafísica e Finitude*, p.210.

época, a obra de arte mencionada nos permite adentrar em um novo universo. O templo funciona como um enlace entre o Mundo histórico e a época do povo grego que se revela através da arte em comunhão com a materialidade oferecida pela Terra.

A obra não é imitação de um modelo previamente determinado nem a expressão de uma vivência. A relação entre Mundo e Terra, quer dizer, a apresentação de um Mundo que ocorre simultaneamente com a produção da Terra, deságua na unidade e plenitude que é a obra de arte²³⁵. Convém ressaltar que essa relação de desvelamento é conflituosa e evoca um combate, retornando ao jogo de opostos heraclítico²³⁶, o que já se torna evidente na relação que pertence entre o repousar-se-em-si da obra e o movimento de criação e de manifestação histórica, características que não são excludentes.

A relação entre abertura do Mundo e fechamento da Terra pode ser colocada sob a forma de velamento e desvelamento da verdade ou de encobrimento e desencobrimento. O Mundo está relacionado às decisões próprias do destino dos homens, é o lugar dos acontecimentos históricos, das suas atividades práticas e de todas as criações artísticas. O Mundo é essencialmente abertura, o que exige que tudo adquira um significado e se permita revelar aos homens.

Essa clarificação depende do jogo com o obscurecimento refletido pela Terra. Enquanto o Mundo pode ser aberto e revelado, a Terra não é decifrável, é irreconhecível e permanece no velamento. Segundo Heidegger: “A Terra é essencialmente a que se fecha-em-si. Elaborar a terra significa: trazê-la ao aberto como a que se fecha a si mesma.”²³⁷ O fato de que ela pode pertencer ao aberto não dispensa sua característica inerente de ser fechada. Trata-se de despontar na criação da obra mantendo sua essência e a necessidade do jogo conflitante com um Mundo.

Não existe uma provocação que convide os dois elementos à discórdia, como se dessa batalha pudesse resultar uma separação radical. Caso fosse assim, haveria somente destruição, porém a arte é uma criação – indo além da criação artesanal que segue uma técnica de formação e combinação de materiais. Existe uma disputa (*Streit*), na qual a clareira (*Lichtung*) entra em confronto com o encobrimento (*Verbergung*) sem permitir que um elemento se encerre ou dispense o outro:

²³⁵ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.119: “O instalar um mundo e o elaborar a Terra são dois traços essenciais do ser-obra da obra. Porém, eles se co-pertencem na unidade da obra.”

²³⁶ Heidegger se baseia em Heráclito, para quem “o conflito é o pai de todas as coisas: de alguns faz homens; de alguns, escravos; de alguns, homens livres” (Cf. HERÁCLITO. *Os pensadores – Pré-socráticos*, fragmento 53). Há sempre dois polos que, enquanto permanecerem em tensão, possibilitam a continuidade do conflito.

²³⁷ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.117.

O mundo é a abertura manifestante das amplas vias das decisões simples e essenciais no destino de um povo histórico. A Terra é o livre aparecer, a nada forçada, do que permanentemente se fecha e, dessa forma, do que abriga. Mundo e Terra são essencialmente diferentes um do outro e, contudo, nunca separados. O mundo fundamenta-se sobre a Terra e a Terra irrompe enquanto mundo. Ocorre que a relação entre Mundo e Terra de modo algum se esgota na unidade vazia dos opostos que nada têm a ver entre si. O mundo aspira, no seu repousar sobre a Terra, a fazê-la sobressair. Ele não tolera, como o que se abre, nenhum fechamento. Porém, a Terra tende, como a que abriga, cada vez a abranger e a conservar em si o mundo.²³⁸

Essa tradição persiste porque Terra e Mundo estão em intimidade e não podem existir separadamente, porém não estão juntos como uma soma de elementos apontados pelo filósofo: o Mundo com o qual o homem se familiariza e ao qual atribui significados repousa no fechamento da Terra. Por isso, a disputa não significa a tentativa de um elemento destruir o outro, o que implicaria no aniquilamento de si mesmo. Qual seria então o papel da obra de arte? A obra desponta como o impulso da disputa e não uma atividade conciliadora, como se fosse uma espécie de síntese; ela própria tem sua unidade alcançada nesse combate, mas nunca se resolve.

Se Heidegger defende que a obra de arte não deve ser confundida com a coisa, que por sua vez tem como uma de suas definições tradicionais a constituição de matéria formada, fica evidente que o ser-obra não mostra a Terra sob a mesma determinação. A obra revela a Terra sem recorrer ao antigo modelo de formação da matéria, tomando-a no seu sentido mais pleno, que permite seu aparecimento na medida em que não estamos habituados com a obviedade de sua presença. Portanto, a obra permite que a disputa entre coberto e encoberto continue em acontecimento.

Nas palavras de Michel Haar: “A obra de arte é tudo, exceto uma fabricação arbitrária e uma ficção. Ela só é uma obra porque nela aparece a relação mundo-terra, clarão-recolhimento (manifesto-oculto), relação que constitui a essência da verdade.”²³⁹ Estamos diante da relação arte e verdade tal como fora projetada por nosso autor. O ser-obra da obra é a própria disputa entre Terra e Mundo, sem a pretensão de buscar uma superação, mas atingindo o seu repousar-se-em-si. Não é a busca de um equilíbrio e esse posicionamento não esgota a obra de arte em um apaziguamento, mas se constitui como a afirmação de que há uma verdade tentando irromper ou pôr-se-em-obra.

A essência da arte manifesta-se na disputa originária entre Mundo e Terra, aberto e fechado. A clareira que se expressa nas experiências e realizações de um Mundo não é uma

²³⁸ *Ibid.*, p.121.

²³⁹ HAAR, Michel. *A obra de arte. Ensaio sobre a ontologia das obras*, p. 88.

“luz total e absoluta”²⁴⁰, mas depende do contraste com o fechado da Terra que, por sua vez, tem a capacidade de ser campo de manifestação. Mundo e Terra estão compreendidos como dois elementos inseparáveis na medida em que se pertencem na disputa, em uma relação conflituosa. O Mundo se apoia na terra e esta irrompe no Mundo. O pôr-se-obra da verdade se efetiva no conflito e o papel da arte se torna indispensável.

Dentre os poucos modos segundo os quais a verdade acontece, está presente no questionamento do ensaio a apresentação de um Mundo e elaboração da Terra, acontecimentos essenciais da obra. Seja através do templo grego, do quadro de van Gogh ou de uma poesia, a arte não se reduz a uma imitação ou a uma representação que busca concordar com o que está diante de nossos olhos, como se fosse uma espécie de adequação. O que está subentendido no quadro de van Gogh não é a utilidade dos sapatos da camponesa nem uma figura que os retrata com máxima fidelidade, mas um mundo, a saber, das experiências cotidianas da camponesa em conflito com a terra, que fica nas solas desgastadas de seus sapatos.

Uma observação heideggeriana mostra que não deve haver um isolamento radical daquilo que é comumente proposto pelas investigações sobre a arte. Ele diz que “o ser que se vela é iluminado. A luz, assim configurada, dispõe seu aparecer brilhando na obra. O aparecer brilhante, disposto na obra, é o belo. *A beleza é um modo como a verdade vigora enquanto desvelamento.*”²⁴¹ Nosso filósofo não formula uma Estética porque ele desloca a primazia de seus questionamentos do belo para a verdade e a obra não fica mais presa à função de surpreender através de cores, palavras ou formas.

Quando o artista tira a matéria da Terra e a devolve na condição de arte, ele permite que a obra adquira um sentido, que se manifesta através do horizonte de significados que é o Mundo. É isso que diferencia a obra de uma mera coisa, pois a coisa não é capaz de sustentar o acontecimento da verdade. A obra de arte expressa uma relação ontológica que podemos sintetizar da seguinte maneira: a relação entre um Mundo estabelecido por um povo histórico e a Terra que se apresenta como seu enraizamento, onde o templo é envolto pelo céu e o rochedo. Enquanto o Mundo é o horizonte das decisões do homem, a Terra é natural, originária e poética, quer dizer, aquilo que recolhe e traz adiante os entes.

Antes de ser concordância ou uma certeza incontestável, a verdade se conquista no jogo conflitante entre manifesto e oculto. Heidegger escreve no texto *Parmênides* que “‘Verdade’ não é jamais, ‘em si’, apreensível por si, mas necessita ser ganha na luta. O

²⁴⁰ BORNHEIM, Gerd. *Metafísica e Finitude*, p.216.

²⁴¹ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.141.

desencobrimto é conseguido do encobrimento, em luta com ele.”²⁴² A essência da arte (*das Wesen der Kunst*) é a característica de pôr-em-obra a verdade, de permitir seu acontecimento. Nossas considerações sobre a verdade exigem um posicionamento a partir da arte, se quisermos falar do desvelamento recuperando o sentido presente no conceito de *aletheia*.

3.3. A obra de arte e a instauração da verdade

Heidegger procurou um discurso que instaurasse a verdade através da obra de arte e da poesia, portanto, menos ligado à existência do *Dasein*. Dessa convicção nasceram os conceitos tratados nesta pesquisa. O combate originário entre Terra e Mundo não é mero acaso, mas um acontecimento com o qual nos deparamos, conservando um dinamismo próprio. E assim como a origem não desponta de um ponto fixo, o combate não é iniciado em um sujeito nem comandado por ele, mas se aproxima de um acontecimento natural, uma vez que a natureza está em frequente conflito de renovação e em movimento – o que também se desenvolve entre Mundo e Terra, elementos continuamente em transformação.

As avaliações em torno da interpretação heideggeriana sobre o lugar da subjetividade nas questões que envolvem a arte²⁴³ reforçam a presente afirmação de que o combate não é igual a um jogo²⁴⁴. O próprio ato de jogar já é anterior ao jogo, nos fazendo entender que este só existe na medida em que o homem joga e que seu desenvolvimento depende do *Dasein* enquanto um ser-no-mundo guiado por seus estados de ânimo. Todavia, o jogo, assim como o combate, deve possuir autonomia em relação ao homem²⁴⁵. O combate aparece como uma atividade e sob seu domínio se dão diversas relações, inclusive a de ocultamento e manifestação da verdade. Heidegger havia perguntado pela origem da obra de arte, procurando na arte uma fundamentação para a verdade. Desse modo, ele desloca o núcleo da

²⁴² HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*, p.35.

²⁴³ Confirma o item 1.2 desta dissertação.

²⁴⁴ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Einleitung in die Philosophie*, p.312: “Nós não jogamos porque há jogos, mas o contrário: há jogos porque nós jogamos”. O jogo nos conduz à ideia de que se trata de uma atividade informal, porém dotada de regras variáveis. A partir do momento em que está vinculado ao mundo, o *Dasein* se encontra delimitado num espaço onde realiza suas atividades práticas e vai ao encontro dos demais entes, dando início às suas interações.

²⁴⁵ Nas palavras do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, o “jogo não significa aqui o comportamento ou muito menos o estado de ânimo daquele que cria ou daquele que usufrui e, sobretudo, não significa a liberdade de uma subjetividade que atua no jogo, mas o próprio modo de ser da obra de arte.” (Cf. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*, p.171)

experiência do sujeito para a própria obra. A análise do combate é possível a partir do momento em que as reflexões estéticas não são mais guiadas pela consciência estética²⁴⁶.

O combate, neste caso, não se trata de uma luta excludente nem contém a intenção de compreender a obra como uma mera aliança entre as partes envolvidas. O resultado que se busca exige que o conflito permaneça em acontecimento na medida em que se assume como uma figura ou forma (*Gestalt*). É a partir do combate entre claridade e encobrimento, portanto, que a verdade é desvelada. Para isso, é necessário que a própria verdade possibilite a mencionada oposição: ela contém em si uma dis-posição (*Einrichtung*), uma capacidade de pôr a si mesma ao nosso alcance. Porém, ao mesmo tempo em que se revela, também precisa ser conquistada. Não haveria então um mundo ideal que preserva com acuidade tudo o que existe de verdadeiro.

Quando a disputa acontece, tem-se uma abertura (*Offenheit*) que viabiliza o pôr-se-em-obra da verdade de um ente. Heidegger assegura que “A verdade acontece só no modo em que ela se dis-põe na disputa e no espaço de jogo que se abrem graças a ela mesma.”²⁴⁷ No que consiste a mencionada disposição da verdade? Detenhamo-nos ao conceito de produzir (*Hervorbringen*), um trazer para diante. A produção coloca na abertura um ente que ainda não existia. É por isso que a verdade é essencialmente um “impulso para a obra”²⁴⁸, uma vez que nos faz conhecer o ente como obra, não como um produto, ao contrário do que o nome nos levaria a concluir. Produzir seria antes um ato de criação (*Schaffen*) e, quando falamos sobre o criar, recorreremos sempre à noção de obra, algo que foi realizado por um artista²⁴⁹.

A obra de arte não dispensa um fazer manual. O artista é um *technités* porque produz e realiza um trabalho manualmente, mas não é este procedimento que o caracteriza como artista. Sua essência nasce do seu caráter criativo, caráter esse ressaltado na retirada de um ente do velamento. Aqui deve ser lembrada, mais uma vez, a diferença entre criar e produzir, ao considerarmos que a manufatura de um utensílio é uma produção, mas não consiste num ato criativo que traz o ente a partir de seu aspecto. Toma-se como exemplo a inspiração de

²⁴⁶ Acerca disso, recorreremos à opinião de Gadamer, segundo o qual Kant, ao vincular as reflexões estéticas estritamente ao sujeito, delimitou a compreensão da obra de arte. Essa concepção levaria a um isolamento do sujeito em relação ao mundo, onde cada um deteria uma autoridade sobre a obra contemplada. Fundamentando a arte nos juízos estéticos, o espírito histórico e a temporalidade seriam, tal como a verdade, descartados da Estética. A própria arte reivindica sua importância na tarefa da compreensão. Em *Verdade e Método*, lê-se: “Uma vez que encontramos no mundo a obra de arte e em cada obra de arte individual um mundo, este não continua a ser um universo estranho em que, por encantamento, estamos à mercê do tempo e do momento. Nele, mais do que isso, aprendemos a nos compreender [...]. A experiência da arte não pode ser comprimida no descomprometimento da consciência estética.” (Cf. *Ibid.*, pp.168-169)

²⁴⁷ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.157.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.159.

²⁴⁹ Cf. *Ibid.*, p.147: “[...] na palavra obra [*Werk*] ressoa o realizado [*das Gewirke*]. O caráter de obra da obra consiste em seu ser-criado através do artista.”

van Gogh no caminho percorrido pela camponesa, na lama que permanece nas solas de seus sapatos e no seu cotidiano, em vez de o artista ter criado unicamente a partir de si mesmo. A pintura remete à atmosfera do mundo da camponesa e o artista resgata o ente que repousava no encobrimento.

Todavia, é possível tomar o caminho oposto e partir do ser criado para a criação. Por mais que encontremos as mãos do pintor, o elemento ressaltado é a mistura de cores, tons e sombras. À diferença de um instrumento, da coisa ou de qualquer produto fabricado, o ser-criado da obra resguarda suas particularidades. Enquanto a serventia faz a característica peculiar de um utensílio desaparecer no uso, confundindo-se com o hábito e a mera coisa cai então no esquecimento, a obra de arte, enquanto ser criado, faz evocar sua preservação e reivindica que a própria obra possa se sobressair perante o artista. Não é mais o sujeito criador que deve ser eternizado; nem um quadro tem, por exemplo, a função de trazer o artista ao reconhecimento dos espectadores.

Outra indicação importante que se pretende esclarecer em torno do ser criado consiste em sua habilidade em estruturar-se como “o ser-estabelecido da verdade na figura.”²⁵⁰ Essa conclusão foi alcançada ao se relacionar o ato criador e a tensão entre Mundo e Terra, tensão que gera a unidade entre os dois elementos, mas sem permitir que suas características sejam excedidas. Significa que a disputa não vem para apaziguar o conflito entre clareira e velamento, mas conduzi-los a uma entidade inaugural, a qual permite o acontecimento da verdade.

Esboçamos anteriormente a ideia de um Mundo que, ao se abrir, projeta horizontes e elabora possibilidades. Ao mesmo tempo, acolhe a Terra que se ergue e permanece fechada em si mesma. Os dois elementos estão em uma relação de co-pertença. A consolidação da disputa encontra seu termo na figura ou forma, que nas palavras de Heidegger, deve ser pensada “a partir *daquele* situar e com-posição em que, como tal, a *obra* vige, na medida em que se instala e se elabora.”²⁵¹ O traço (*Riss*) é o vínculo ao qual Terra e Mundo se dispõem em conflito: o traço declara os contornos, delimita e dá a medida da disputa. Se antes havia o entendimento de que uma forma era atribuída a uma matéria temos agora um âmbito que ultrapassa a aparência.

O traço é, portanto, um delineamento com o qual o autor de *A Origem da Obra de Arte* redimensiona o antigo conceito de hilemorfismo. Não se resume a uma mera ruptura, antes se refere ao antagonismo próprio entre Terra e Mundo, conduzindo-os a uma aproximação

²⁵⁰ *Ibid.*, p.163.

²⁵¹ *Ibid.*, p.163.

íntima. É como se o traço fosse medida de uma manifestação artística, que encontra seus limites na figuração. Seria então um traço-limite situado entre terra e mundo, a fim de sustentar a oposição ao mesmo tempo em que preserva a tensão viva e atuante. O ser criado da obra é a verdade fixada na figura, alcançada nesse combate. Após tirar a referência ao homem como ente que caracteriza as obras e considerar o que foi produzido além do campo habitual e cotidiano, nos aproximamos do ser-obra da obra de arte.

Isenta da determinação da sensibilidade, a obra se torna solitária²⁵² – o que não quer dizer que seja inacessível. É daí que vem sua repercussão extraordinária, ao contrário das meras coisas que não possuem um grande impacto sobre nós nem comportam um espaço aberto que possibilita o conflito, do qual a própria obra é um impulso. Essa mudança de perspectiva é importante na medida em que Heidegger quer demonstrar a íntima conformidade entre arte e verdade, como ele afirma: “Seguir este deslocamento quer dizer: transformar as referências habituais com o mundo e com a Terra e, desde então, suspender-se todo o fazer e avaliar, conhecer e olhar corriqueiros, para permanecer na verdade que acontece na obra.”²⁵³

Não foi por acaso que a pergunta pela origem da obra de arte tornou-se tão importante na reflexão heideggeriana em seu debate com a tradição estética. Mesmo quando se pretende chegar ao utensílio e à coisa, todas as perguntas devem ser colocadas a partir da própria obra, significando, porém, que nenhum questionamento anterior havia sido inútil. Não se pode cair no equívoco de pensar a matéria formada no lugar do caráter terreal, pois Heidegger sugere que nosso olhar esteja voltado à Terra que emerge da obra e que está em profundo combate com um Mundo:

O olhar prévio, que dá medida e peso à interpretação do caráter de coisa das coisas, precisa se voltar para o pertencimento da coisa à Terra. A essência da Terra, como a essência que porta e que se fecha forçada a nada, se revela, porém, somente quando se eleva num Mundo, dentro da mútua oposição de ambos. Esta disputa está estabelecida na figura da obra e torna-se patente através desta. O que vale para o utensílio, ou seja, que só experienciamos propriamente o caráter de utensílio através da obra, vale também para o caráter de coisa da coisa. Que não temos um saber direto do caráter de coisa e, se sabemos, é então apenas saber indeterminado, daí precisarmos da obra, isso nos demonstra indiretamente que, no ser-obra da obra, está em obra o acontecimento da verdade, a abertura do sendo.²⁵⁴

Ao sugerir um olhar atento à Terra e ao seu uso, ele declara o seu comprometimento com tudo o que era fundamental, permitindo a realização dos entes. A análise do ser-obra

²⁵² Solitária no sentido de estar isolada das referências do homem tais como delineadas pela Estética moderna.

²⁵³ *Ibid.*, p.169.

²⁵⁴ *Ibid.*, pp.177-179.

serviria como um impulso para atingir a coisidade da coisa isenta das características previamente concebidas e para falar do caráter utensiliar do utensílio sem a perspectiva de um olhar calculador ou sistematizador. É como se o filósofo tentasse, através da arte, retornar à composição, em referência a uma projeção originária em direção ao aberto de um Mundo.

A obra resguarda em si o acontecimento da verdade e possui relação intrínseca com a natureza²⁵⁵, que nos fornece ocultamente as possibilidades de fazer arte, onde a pedra pode virar uma construção arquitetônica e o mármore se transforma em uma escultura. O homem é capaz, a partir dos seus elementos, de conduzir a obra para o aberto e permitir uma nova dimensão, fazendo surgir para nós uma obra de arte e a realidade que comporta: quem a faz, quem a preserva²⁵⁶, quem a desvela, a época à qual pertence e seu mundo. A obra efetiva a manifestação do inabitual e a conjunção de todos esses elementos originados pela própria arte.

Uma vez que a intenção de Heidegger nunca foi definir a arte, ele nos fornece duas indicações acerca do conceito, que se distanciam do entendimento de que seja a expressão de um artista ou provocadora de vivências. Ele afirma que a arte é “o estabelecer da verdade que se dispõe na figura”²⁵⁷, o que acontece como se fosse uma criação; e se o criar não é reduzido a um fazer manual, ocorre como uma realização, levando-o a concluir que arte é “o criativo desvelo da verdade na obra”²⁵⁸. Notamos que as duas assertivas dizem respeito ao pôr-se-em-obra da verdade.

A arte surge em nossas vidas como um modo legítimo de acesso à verdade, assegurada pelo extraordinário. Para que a verdade possa acontecer é preciso cumprir um trajeto que toma a obra como um ponto de partida, mas sem se sujeitar a esta como se fosse um efeito causal. A obra promove a possibilidade de um desvelamento, já que é na sua figura onde se dá o inabitual, o inusitado que se esconde em nossa cotidianidade. Com a sua essência *poietizante*, no sentido de ser compositora, a arte permite a abertura na qual a revelação da verdade resplandece. Quando Heidegger desconstruiu o modelo estético em vigor a partir da modernidade, voltado à habilidade inventiva do artista, suas reflexões deram lugar ao domínio *poietizante*. Isso significa que a discussão sobre o tema não preserva o âmbito da imaginação, da imitação ou das abstrações reservadas aos artistas, que não resguardavam a *poiesis*.

²⁵⁵ Cf. *Ibid.*, p.179: “Mas do mesmo modo também é certo que esta arte na natureza somente se torna manifesta através da obra, pois ela originariamente se encontra dentro da obra.”

²⁵⁶ Cf. HAAR, Michel. *A obra de arte. Ensaio sobre a ontologia das obras*, p.92: “Preservar uma obra não significa pô-la de lado em um museu, nem igualmente gozar de seus encantos, e sim saber e sobretudo querer preservar a perturbadora verdade que ela abre no cotidiano.”

²⁵⁷ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.181.

²⁵⁸ *Ibid.*, p.181.

O emprego desse conceito deve ser esclarecido devido às concepções que suas traduções receberam nos contextos literário e filosófico. A poesia (*Poesie*), estritamente reservada aos versos, deve se aproximar do discurso original sobre o Ser, ultrapassando um ramo estético da linguagem e um gênero literário, posição criticada por Heidegger com a seguinte declaração: “A poesia ou é bem negada como coisa do passado, como suspiro nostálgico, como voo ao irreal e fuga para o idílico, ou então é considerada como uma parte da literatura. [...] Torna-se objeto da literatura quando considerada cientificamente e com fins educacionais.”²⁵⁹

O filósofo recorre ao uso do termo alemão *Dichtung* – o qual mencionamos aqui com a palavra *poiesis* – cujo alcance apresenta uma dimensão fundadora e inaugural, que excede as narrativas e as descrições.²⁶⁰ A poesia é entendida em seu âmbito de pôr algo em obra, de condensação e invenção, sem nos conduzir unicamente à palavra escrita.²⁶¹ O laço conservado entre a poesia e a palavra se estende à sua relação com a estrutura das demais obras porque é capaz de tornar conhecido o seu acontecimento. Afinal, o material tomado como uma forma não é o teor que se destaca na obra de arte. O que fica em evidência em sua composição é o elemento manipulado pelo artista que nunca se desgasta nem cai na repetição do cotidiano; é o que instala um Mundo e elabora a Terra, trazendo a verdade à palavra.

Nesse sentido, “também o poeta usa a palavra, mas não assim como os que habitualmente falam e escrevem”²⁶², e sim como alguém que a deixa ser verdadeiramente palavra. Aqui está em questão se a poesia é um projeto que permite a iluminação de um ente e, por esse motivo, devemos olhar a *Poesie* em sua essência; não como uma invenção da fantasia, mas como elemento fundamental em torno do qual se circunscreve toda e qualquer arte, mostrando a nós que esta não é um dos eixos da arte ou algo que a ela se acrescente. Heidegger parte da *poiesis* para chegar às artes; a poesia no sentido de *Poesie*, referida aos versos, possui um primado na medida em que é fundadora:

Se toda arte é, em essência, *poiesis*, então, a arquitetura, a escultura e a música precisam ser reconduzidas à poesia. Isto é pura arbitrariedade. E o é, enquanto pensarmos que as artes citadas sejam variedades da arte da linguagem, caso nos fosse permitido caracterizar a poesia com este título facilmente passível de interpretações equivocadas. Porém, a poesia é apenas um modo do projetar

²⁵⁹ Cf. HEIDEGGER, Martin. “...poeticamente o homem habita...”, in *Ensaio e Conferências*, pp.165-166.

²⁶⁰ Cf. WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*, p.58: “...a poesia não é um dizer que pretende definir onticamente os entes, descrevê-los”.

²⁶¹ Segundo Inwood, a palavra *Dichtung* vem do verbo *dichten*, que além de significar “inventar, escrever, compor versos”, possui um sentido mais amplo que *Poesie* ao significar também “dispor, ordenar, formar” (Cf. INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*, p.145).

²⁶² HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.119.

iluminante da verdade, isto é, do *poietizar*, neste sentido mais amplo. Não obstante, a obra-de-linguagem, a *poiesis* no sentido mais estrito, ocupa um lugar distinto no todo das artes.²⁶³

Como seria possível a palavra se encontrar tão presente em uma obra arquitetônica como o templo grego ou no quadro de van Gogh? Enquanto a pedra do templo e a tinta manipulada pelo pintor são fisicamente indispensáveis, a palavra também possui seu caráter de fundamento para tais obras. A relação que existe entre um Mundo e a Terra, apresentada em pinturas ou esculturas, só é compreendida através de uma instauração poética da palavra, tornando os entes acessíveis e atingíveis.

Para entender essa pertença, é preciso tomar a linguagem a partir de outra interpretação, sem submetê-la a uma noção instrumentalista e sem lhe atribuir uma função comunicativa. Desde *Ser e Tempo* essa posição fora adotada pelo filósofo porque ele já acreditava que a linguagem não deveria se limitar a uma rede de significados. Além de se revelar como uma atividade humana,²⁶⁴ a linguagem põe o ente a ser descoberto através de seu poder nomeador. Trata-se da descoberta dos entes e de sua verdade a partir do que se diz, de fazer aparecer o que ainda não havia sido revelado. Entendemos o uso do verbo nomear como uma iniciativa originária, a qual faz mais do que indicar nomes para as coisas: o nomear traz o ente “para a palavra e para a manifestação.”²⁶⁵

A *poiesis* cumpre o papel de fundar a abertura de um Mundo e a clausura da Terra, para que sejam exploradas todas as situações em torno do combate entre estes dois elementos e, assim, se realizar uma narração (*Sagen*). A narração vislumbra a possibilidade da iluminação de um ente tal como é e o mesmo acontecimento não dispensa a inserção dos entes em um mundo histórico, conferindo importância à vida fática. A relação entre narrar como o ato de mostrar algo e a questão da verdade se refere ao desencobrimento promovido pelo discurso poético. A poesia torna-se reveladora do que ainda não se manifesta. Dessa característica resulta sua urgência em trazer à luz as demais artes, que não estão isentas do uso da linguagem. Conforme Heidegger:

²⁶³ *Ibid.*, p.185.

²⁶⁴ A linguagem não é um elemento dispensável nem uma coleta de palavras que se juntam sem um nexo de sentidos, mas está presente em nossas experiências, a partir do momento em que tentamos dividi-las e manifestar nossas ideias. Não podemos, portanto, conceber um sujeito isolado do mundo e dos outros, com quem está em constante convivência, sendo o discurso a articulação do que o homem compreende a partir de seu agir cotidiano. Através dessa esfera, nos pronunciamos e revelamos a nós mesmos, em um modo de acesso ao mundo. Não consiste, portanto, em um mero instrumento, mas comporta a função de tirar do encobrimento.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.187.

A *poiesis* é aqui pensada em um sentido tão amplo e, ao mesmo tempo, numa unidade essencial tão íntima com a linguagem e a palavra, que precisa ser deixada em aberto a questão se a arte, em verdade, em todos os seus modos, - da arquitetura até a poesia -, esgota a essência da *poiesis*.²⁶⁶

Levantar essa questão nos ajuda a reposicionar o lugar da linguagem nas obras de arte, ainda que não estejamos habituados a percebê-la fora da poesia. A descoberta das obras precisa passar pela linguagem porque ela “é *poiesis* em sentido essencial.”²⁶⁷ Ou seja, é capaz de revelar as coisas em sua claridade. É preciso partir da nomeação que ocorre após o primeiro olhar, para assegurar a possibilidade de criar a obra de arte e torná-la acessível.²⁶⁸ Van Gogh não poderia ter retratado o par de sapatos caso não fosse precedido por um discurso poético que narrasse as experiências da camponesa. Ele não criou a realidade de quem utilizava os sapatos, mas explorou e expressou seu mundo através da obra. A diferença entre uma obra arquitetônica ou figurativa e a poesia é que esta possui maior proximidade com a palavra, sendo a arte que mais se aproxima da *poiesis* no seu significado de um dizer fundador.

Enquanto para um templo grego a pedra é retirada da terra, possuindo firmeza e opacidade, a poesia é sustentada nas palavras, que abarcam e conservam as singularidades da *poiesis*. Este seria o primado da poesia sem que signifique uma degradação das outras formas que a arte possui. Afinal, a arquitetura, a escultura e a pintura também são caminhos para a verdade na medida em que são modos de *poietizar*. O templo comunica as crenças de um povo ao nos situar em determinado horizonte histórico. A pintura instaura uma verdade ao identificar formas, perspectivas e cores com o mundo que revela. Feitas essas observações, somos levados a acreditar que o artista cria livremente, traduz seu mundo e o transporta para as obras.

A *poiesis* faz parte da essência da arte no momento da criação e do desvelamento da obra porque obras de arte visam inaugurar algo que não estava sob nosso domínio. Sua essência é o estabelecimento da verdade no ente. Se as obras não representam nossas vivências, elas entram em confronto com tudo aquilo que é habitual e comum aos nossos olhos. A obra de arte é doação (*Schenkung*) e fundamento (*Gründung*), que possuem em si o princípio instaurador. Como Heidegger destacou:

²⁶⁶ *Ibid.*, p.189.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.189.

²⁶⁸ Cf. HAAR, Michel. *A Obra de Arte. Ensaio sobre a ontologia das obras*, p.94: “O artista, embora pense com suas mãos, crie com seu corpo, surge em uma época, isto é, em uma história e em um mundo, cuja palavra, primeiro poética, mítica, sempre estabeleceu antes os contornos e limites. A arte se edifica com base naquilo que só a força de uma palavra inaugural conseguiu desvelar e instaurar.”

A verdade que se inaugura na obra jamais é para ser comprovada e deduzida a partir do até então existente. O até então existente é refutado em sua realidade vigente exclusiva através da obra. Por isso, o que a arte funda não pode ser nunca ser contrabalançado nem compensado através do já existente e do disponível. A fundação é um exceder, uma doação.²⁶⁹

Abrangendo em si todas as artes, a *poiesis* é o elemento que funda a verdade. Esse fundar, ao significar doação, fundamento e princípio, é uma composição que estabelece um caminho para o inexplorado; um caminho projetado a partir do extraordinário, através da obra e para o homem histórico²⁷⁰. O projeto *poietizante* tenta descerrar o horizonte no qual o ser-aí humano está situado. A relação entre Mundo e Terra é permitida pelo advento da arte, que segue seu percurso pelo trabalho do artista, por suas mãos ágeis. Mas a atividade do artista está isenta das exigências previamente tratadas pela Estética. Não se trata mais de uma invenção livre ou de perceber a obra como um objeto. A fundação aqui exigida é de que a obra possa estabelecer seu próprio domínio.

Ao distinguir a origem da obra de arte do caráter primitivo do começo, a origem adquire uma concepção de um salto fundador que não desponta a partir do nada. Tal salto já sabe para onde se encaminha, fazendo com que a fundação não esteja acorrentada ao solo do qual vem a brotar. É isso que faz a disputa entre o imprevisto das obras e o corriqueiro de nossa existência entrar em vigor. A arte se torna uma provocação e um convite, não dos nossos sentimentos ou de nossa visão de mundo, mas incita a verdade.

Mesmo assim, a obra precisa da poesia para ser dita livremente e mostrar algo, apresentando a nós uma época que se abre, ganhando uma nova tonalidade. O problema que Heidegger entrevê consiste na colocação do ente como atributo dessa fundamentação, tanto na filosofia grega quanto na medieval e na moderna. Visto que os entes eram questionados e convertidos em objetos, há um distanciamento entre aquilo que é enunciado e o que deveria ser dito, a saber, a verdade do Ser. Porém, a arte só existe na medida em que é *poiesis*, uma composição. Através da obra de arte, um povo histórico permite que suas verdades sejam trazidas à superfície e, do mesmo modo, cada época adquire voz e conclama uma verdade própria.

A arte é histórica não por ser um fato, mas porque a criação é um ato que faz emergir uma verdade. Em vez de se definir como uma manifestação cultural, uma parte intermediária de nossas vidas ou objeto das sensações humanas, a arte é originariamente o lugar que

²⁶⁹ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.191-193.

²⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p.193: “A verdade na obra é projetada muito mais para os desvelantes vindouros, isto é, para uma humanidade histórica.”

resguarda a verdade em obra. Ao separar beleza, bem e verdade, o que consideramos verdadeiro somente se deixaria determinar pelas ciências. Tal separação não deveria existir, pois o desvelamento é uma eclosão que faz algo aparecer e este aparecer é a própria beleza. É certo que, para Heidegger, o belo não está predisposto a explicações e descrições minuciosas, mas ocorre “sob aquele destino da verdade”²⁷¹, quer dizer, para onde se encaminha e nos faz descobrir o que não havíamos percebido até então.

Quando ele pergunta pela essência da arte, procura apoio num saber que “prepara o lugar à obra, o caminho aos criadores, a dis-posição aos que desvelam.”²⁷² Sua intenção não é resolver um enigma, mas nos permitir enxergar tal enigma sob uma perspectiva inédita. Se ficarmos atentos ao que o filósofo da Floresta Negra explorou em *A Origem da Obra de Arte* seremos capazes de pressupor que a arte não se reduz a uma vivência ou à beleza que salta aos nossos olhos e sim, que na sua essência há sempre uma verdade e um mistério com os quais podemos entrar em contato, ainda que este mistério nunca deixe de existir.

²⁷¹ HEIDEGGER, Martin. *Que significa pensar?*, p.136.

²⁷² HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.199.

CONCLUSÃO

A presente dissertação procurou mostrar, sob a perspectiva de Martin Heidegger, a fundamentação para uma relação entre arte e verdade, com suas conseqüentes considerações. Em vez de apenas procurar na filosofia opiniões sobre a arte, o pensador alemão explorou a problemática a partir de uma revisão dos conceitos defendidos pelos filósofos e estetas no percurso da tradição. Retiramos da sua conferência *A Origem da Obra de Arte* os apontamentos centrais do tema, a fim de elevar a questão da verdade a um conhecimento das obras de arte.

Heidegger já havia perguntado sobre a possibilidade de, ao realizar uma analítica existencial, trilhar o caminho que nos permitisse falar sobre o sentido do Ser. Em *A Origem da Obra de Arte*, por sua vez, ele passa da pergunta do sentido do Ser para a busca da sua verdade mediante novos conceitos. Com isso, ele é conduzido também da destruição da metafísica para a destruição da Estética. Destruição seria uma atitude que se revela no confronto e na apropriação das teorias filosóficas a fim de lhes atribuir uma nova perspectiva em vez de eliminá-las.

Como nos distanciar das concepções de verdade se estas orientaram nosso saber nos campos da filosofia e da ciência? O caminho seria apontar para o Ser, uma vez que a pergunta por seu sentido sequer fora devidamente formulada na história da metafísica. A ciência não possui um caráter originário de pensar a verdade, pois sua execução está mais relacionada a uma apropriação e continuidade de alguns saberes previamente conquistados. E ao perguntar pelo que existe de fundamental, ela já se torna filosofia. O discurso poético seria então aquele capaz de reconduzir nosso olhar à verdade que está em obra. Sem confundir poesia e *poiesis*, Heidegger percorre esse trajeto, na tentativa de resgatar uma relação entre pensar e poetar, no qual o pensamento não é dominado pela técnica nem promove uma entificação do Ser.

O processo que converte o Ser em ente e as obras de arte em objetos de deleite estético resulta do modo como a própria metafísica tratou tais questões. Heidegger se esquivava do subjetivismo moderno, recusando a ideia de que a obra depende do sujeito para que tenha uma validade baseada na sensibilidade e em sua visão de mundo. Segundo Benedito Nunes, uma “experiência estética é só um efeito derivado da verdade da obra de que participamos. [...] nós temos o resguardo dessa verdade”²⁷³. Possuímos esse resguardo não no sentido de que todo homem é um sujeito isolado, onde criador e receptor atribuem à obra sua veracidade e suas

²⁷³ NUNES, Benedito. *Passagem para o poético. Filosofia e poesia em Heidegger*, p.244.

impressões distanciadas da facticidade. É como se estivéssemos diante de um movimento, onde o ente se expõe e se retrai na clareira. Não somos contempladores desinteressados, mas nos colocamos diante do jogo e nos propomos a segui-lo.

Não são as coisas que o artista vê que são reproduzidas nas obras; é a própria verdade que se coloca em obra. Trata-se de perguntar pela origem das obras, para onde é reconduzido o cerne do problema. O par de sapatos nunca está se referindo ao utensílio, mas ao todo ao qual o supracitado ente intramundano pertence. Um poema não é só uma sequência de versos e belos enunciados, tecida em rimas cintilantes, mas uma verdade histórica tentando entrar em vigor através da força das palavras. Heidegger não escolheu por acaso as obras a serem analisadas no ensaio.

O templo está em profunda ligação com a Terra e com uma comunidade histórica. O par de sapatos retratado por van Gogh não seria uma cópia dos utensílios utilizados no trabalho cotidiano, nem de uma mera coisa que viria a cair no esquecimento. O que encontramos, diante desta obra figurativa, é a apropriação do mundo da camponesa em cores, texturas e sombras. Mundo esse que consiste nas expectativas e nas possibilidades, no campo prático e ativo das escolhas dos homens. O confronto com a Terra é exigido quando dela retira sua reserva secreta, pois o artista é um criador, permitindo que a *techné* esteja sempre aproximada da *physis*, de onde os entes podem eclodir.

O Mundo que se abre conduz o ser-aí à clareira, enquanto a Terra é o recolhimento do que permanece encoberto. Não há clareira sem a afinidade e o conflito que resistem entre os dois elementos. O desdobramento da *aletheia* só é possível enquanto o ente estiver velado, para que então venha a ser desencoberto. Isso não acontece quando a verdade é interpretada enquanto uma correção, já que qualquer exercício que busque priorizar a concordância acaba tomando a evidência como ponto de partida. Ao contrário, deve-se partir do inaudito e da beleza conciliados na obra. Diante da clareira, Heidegger percebe que: “A luz, assim configurada, dispõe seu aparecer brilhando na obra. O aparecer brilhante, disposto na obra, é o belo. *A beleza é um modo como a verdade vigora enquanto desvelamento.*”²⁷⁴

A clareira aponta para o desvelamento, mas ainda permite que a não-verdade esteja presente. Se verdade e não-verdade fazem parte de um só domínio, é indispensável tratar a relação recorrendo ao desencobrimento. Digamos que a verdade seja uma orientação da sentença ao objeto: não haveria aquele momento de descoberta, quer dizer, da retirada da verdade que estava resguardada, mas existiria apenas um consentimento baseado em uma

²⁷⁴ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, p.141.

comparação. À diferença de *Ser e Tempo*, que trouxe o tema sob uma nova perspectiva, a verdade encontra na arte seu processo de instauração. “Então a arte é o tornar-se e o acontecer da verdade.”²⁷⁵ Esta foi uma conclusão anunciada por Heidegger. A obra de arte é um modo de acesso a uma verdade que se permite acontecer, como algo que se deixa atestar.

É incontestado que estudar Heidegger representa uma atividade com dificuldades teóricas relacionadas à sua linguagem, ao alcance de sua produção e à complexidade de seus temas, bem como à intimidade com a qual os trata. A exigência que se revela quando relacionamos arte e verdade é a de pontuar cada vislumbre de sua obra como um todo. A delimitação do tema pesquisado não significa que este seja o único objeto de suas questões sobre a arte. Em um olhar atencioso ao conjunto de seu pensamento, *A Origem da Obra de Arte* consiste em uma concepção inusitada acerca de questões que percorrem um extenso projeto filosófico e está situada como o começo do que se revela até seu pensamento tardio, no qual o pensador alemão confere à poesia um lugar de destaque.

A poesia desponta na medida em que uma nova maneira de habitar acontece poeticamente, quer dizer, em uma relação inaugural e não dominadora com Terra e Mundo. Heidegger encontrou na poesia um caminho privilegiado em relação a qualquer outro meio de acesso à verdade devido a uma proximidade entre pensar e poetar, como ele sustenta em *Que é isto, a filosofia?* (1955), onde lê-se:

Mas pelo fato de a poesia, em comparação com o pensamento, estar de um modo bem diverso e privilegiado a serviço da linguagem, nosso encontro que medita sobre a filosofia é necessariamente levado a discutir a relação entre pensar e poetar. Entre ambos, pensar e poetar, impera um oculto parentesco porque ambos, a serviço da linguagem, intervêm por ela e por ela se sacrificam. Entre ambos, entretanto, se abre ao mesmo tempo um abismo, pois “moram nas montanhas mais separadas”.²⁷⁶

Montanhas que Heidegger tenta transpor, a fim de apontar um reencontro entre o homem e o Ser. Perguntamos então o que ele tem a nos ensinar com sua conferência, temporalmente já tão distante de nós, mas ao mesmo instante tão atual, uma vez que trata de uma questão ontológica que envolve dois conceitos aos quais nos dirigimos continuamente. Devemos nos desfazer dos pressupostos que negam a relação entre arte e verdade. Tais conjecturas estiveram relacionadas às questões do gosto, das vivências, das representações e de um gênio criador. É importante renunciar à objetificação das obras, como se estas fossem meras coisas ou utensílios. Trata-se ainda de não tomar como regra a concepção de que obras

²⁷⁵ *Ibid.*, p.181.

²⁷⁶ HEIDEGGER, Martin. *Que é isto - a Filosofia*, p.34.

pertencem com prioridade aos museus, mas entender que elas pertencem a um povo e sua época.

Através do olhar deste filósofo, portanto, encontramos uma abertura para novos questionamentos. Somente assim torna-se viável nos confrontarmos com nosso próprio modo de lidar com a arte, atentos agora ao fato de que é na obra, que acaba nos conduzindo ao extraordinário, onde a verdade é instaurada. Não há outro âmbito que seja tão imprevisto quanto este que possa nos apresentar a possibilidade de encontro com a verdade e ainda permitir que o mistério permaneça intocado. É preciso compreender que à arte cabe o jogo constante entre velamento e desvelamento da verdade, talvez com uma autoridade ainda desconhecida por nós.

Em conclusão, mostramos que as reflexões de Heidegger analisadas em nosso trabalho resultam em um acontecimento *poietizante* da verdade, que se põe em obra na obra de arte. Esse acontecimento está relacionado a um processo criativo, que permite ao homem trazer o ente diante de si. Deve-se lembrar, contudo, que produzir não significa que o artista seja conduzido estritamente por uma técnica manufatureira, esquecendo uma relação originária com o saber. Em sua atividade compositora, o que está em exercício constante é o desvelamento. A experiência com a linguagem poética, que nos permite trazer à luz todas as artes, é indispensável porque “poeticamente o homem habita esta terra”²⁷⁷, como nos dizem os versos de Hölderlin, sugerindo uma nova maneira de ser-no-mundo.

²⁷⁷ HÖLDERLIN, Friedrich. No azul sereno. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*, p.257.

REFERÊNCIAS

Obras do autor

HEIDEGGER, Martin. A coisa. In: *Ensaaios e Conferências*. Tradução de Emanuel Carneiro Leão. 7ª edição. Petrópolis: Vozes. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

_____. A época da imagem de mundo. In: *O Outro Pensar*. Tradução de Paulo Rudi Schneider. Ijuí: Unijuí, 2005.

_____. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. A questão da técnica. In: *Ensaaios e Conferências*. Tradução de Emanuel Carneiro Leão. 7ª edição. Petrópolis: Vozes. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

_____. A superação da metafísica. In: *Ensaaios e Conferências*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 7ª edição. Petrópolis: Vozes. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

_____. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. Gesamtausgabe, Band 65. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1989.

_____. Construir, habitar, pensar. In: *Ensaaios e Conferências*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 7ª edição. Petrópolis: Vozes. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

_____. *Einleitung in die Philosophie*. Vittorio Klostermann GmbH: Frankfurt am Main, 1996.

_____. *Meditação*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço*. In: *Artefilosofia*. Tradução de Alexandre de Oliveira Ferreira. Ouro Preto: Editora Tessitura, n.5, p.15-22, 2008.

_____. *Ontologia (Hermenêutica da faticidade)*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2011.

_____. *Parmênides*. Tradução de Sérgio Mário Wrublewski. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

_____. *Que é isto, a Filosofia? Identidade e diferença*. Tradução de Ernildo Stein. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2009.

_____. Que significa pensar?. In: *O Outro Pensar*. Tradução de Paulo Rudi Schneider. Ijuí: Unijuí, 2005.

_____. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006.

_____. *Ser e Tempo*. Coleção Pensamento Humano. 16ª edição. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. *Sobre o humanismo*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 2ª edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

_____. *Vom Wesen der Wahrheit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1997.

_____. Vontade de poder como arte. In: *Nietzsche I*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

Outras obras

ARALDI, Clademir Luís. *Heidegger e Nietzsche: o conflito entre arte e verdade*. In: Cadernos Nietzsche, São Paulo, v. 21, p. 63-76, 2006.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1984.

_____. *Metafísica*. Edição de Giovanni Reale. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____. *Poética*. Tradução e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BASTOS, Fernando. *Panorama das Ideias Estéticas no Ocidente – II. Do Renascimento a Kant*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

BORNHEIM, Gerd. *Metafísica e finitude*. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Maria José Rago. *Arte e Verdade*. São Paulo: Loyola, 1992.

CRAGNOLINI, Mônica B. *Nietzsche por Heidegger: contrafiguras para uma perda*. Cadernos Nietzsche, São Paulo, v. 10, p. 11-25, 2001.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GADAMER, Hans-Georg. Heidegger em retrospectiva, in *Hermenêutica em retrospectiva*. Trad. de Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

_____. Para introdução. Tradução de Laura de Borba Moosburger. In: Laura de Borba Moosburger. *“A Origem da Obra de Arte” de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, 2007.

_____. *Verdade e Método I. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 3ª edição. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

- GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. *Heidegger Urgente. Introdução a um Novo Pensar*. 1ª edição. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- HAAR, Michel. *A obra de arte. Ensaio sobre a ontologia das obras*. 2ª edição. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- HUME, David. Do padrão do gosto. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O Belo Autônomo. Textos clássicos de estética*. Tradução de Luciano Trigo. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica/Crisálida, 2012.
- INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Tradução de Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O Belo Autônomo. Textos clássicos de estética*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica/ Crisálida, 2012.
- _____. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- KNOLL, Victor. *Sobre a questão da Mimesis*. In: Discurso. Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, v. 27, p. 61-81, 1996.
- MARTON, Scarlett. *Nietzsche. Das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Assim Falava Zaratustra*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____. *A Gaia Ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Crepúsculo dos Ídolos*. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKWGB)*. Edição de Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1967. Editor geral: Paolo D'Iorio. Disponível em <<http://nietzschesource.org/texts/eKWGB>>. Acesso em: 13 de setembro de 2013.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia – O pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- _____. *No tempo do Nihilismo e outros ensaios*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- _____. *O dorso do tigre*. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

- _____. *Passagem para o Poético. Filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- ONATE, Alberto Marcos. *O crepúsculo do sujeito em Nietzsche ou como abrir-se ao filosofar sem metafísica*. São Paulo: Discurso Editorial & Editora UNIJUÍ, 2000.
- _____. *Vontade de Verdade: uma abordagem genealógica*. Cadernos Nietzsche, São Paulo, v. 1, p. 07-32, 1996.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Elena Nery Garcez. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes. 1997.
- PLATÃO. *A República*. Tradução e notas de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, 2009.
- REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia. Volume I: Antiguidade e Idade Média*. São Paulo: Paulus, 1990.
- SCHNEIDER, Paulo Rudi. *O outro pensar*. Ijuí: Unijuí, 2005.
- STEIN, Ernildo. *Pensar e Errar. Um ajuste com Heidegger*. Ijuí: Unijuí, 2011.
- _____. *Seis estudos sobre “Ser e Tempo”*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 2006.
- _____. *Sobre a verdade. Lições preliminares ao parágrafo 44 de Ser e Tempo*. Coleção filosofia. Ijuí: Unijuí, 2006.
- TUGENDHAT, Ernst. *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*. Berlin: Walter de Gruyter & Co: 1967.
- _____. *Lições Introdutórias à Filosofia Analítica da Linguagem*. Tradução de Ronai Pires da Rocha. Ijuí: Editora Unijuí, 2006.
- VATTIMO, Gianni. *As Aventuras da Diferença: o que Significa Pensar depois de Heidegger e Nietzsche*. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1980.
- WERLE, Marco Aurélio. A pergunta e o caminho no pensamento de Heidegger. In: Roberto Wu; Cláudio Reichert do Nascimento (Org.). *A obra inédita de Heidegger*. São Paulo: Editora LiberArs, 2012.
- _____. *Heidegger e a origem da obra de arte*. Contextura, UFMG, v. 2011/2, p.70-78, 2011.
- _____. “Heidegger e a produção técnica e artística da natureza” In: *Trans/Form/Ação* (UNESP/Marília), v. 34, p. 95-108, 2011.
- _____. *Nietzsche e Heidegger: a arte como vontade ou fundada na origem?*. Cadernos Nietzsche, São Paulo, v. 21, p. 77-89, 2006.
- _____. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.