

O pôr-se em obra da verdade em *A Origem da Obra de Arte*

São três os textos conhecidos, escritos por Heidegger, chamdos *A Origem da Obra de Arte*. Em 13 de novembro de 1935, há a primeira elaboração do tema na conferência *Vom Ursprung des Kunstwerkes*, proferida na *Sociedade para as Ciências da Arte* de Freiburg im Breisgau; em janeiro de 1936, é apresentada uma segunda elaboração do mesmo texto de 1935, com o mesmo título, em conferência na Universidade de Zürich. Em novembro e em dezembro de 1936, nas conferências no *Frei Deutsche Hochschule* em Frankfurt-am-Main, há uma terceira elaboração do tópico, cujo texto é publicado em 1950 na coletânea [Holzwege]¹⁴⁴, “*Caminhos da Floresta*”, traduzida também por “*Caminhos que não levam `a parte alguma*”. Na edição alemã de bolso *Reclam* aparece pela primeira vez um suplemento escrito em 1956, além de uma importante introdução redigida por H.G. Gadamer.

Michel Haar apontou para dois antecedentes desta “virada para a arte” ocorrida em *A Origem da Obra de Arte*. O primeiro estaria na análise sobre um poema de Rilke em *Problemas Básicos de Fenomenologia*, de 1927, e o segundo, já no período da *Kehre*, no comentário sobre o coro da Antígona de *Introdução à Metafísica* [*Einführung in die Metaphysik*], de 1935¹⁴⁵.

Também Jacques Taminiaux deteve-se na questão da gênese deste texto, lembrando ainda que no seminário *Zähringen*, ocorrido em setembro de 1973, Heidegger afirmou o papel decisivo de sua meditação sobre *A Origem da Obra de Arte* em sua *Kehre*¹⁴⁶. Taminiaux mostra que o interesse pela obra de arte aparece em certas conferências deste período, incluindo o *Discurso do Reitorado* [*Die Selbstbehauptung der deutschen Universität*] de 1933, e que, logo após o discurso do reitorado e precedendo o primeiro texto de *A Origem da Obra de Arte*, dois cursos vão tratar da questão da arte/techné. São eles, *A primeira conferência sobre*

¹⁴⁴ Holzwege [GA 5], publicado por Vittorio Klostermann em Frankfurt-Am-Main em 1950, foi a primeira publicação de Heidegger após a guerra e reúne textos importantes de seu pensamento de “segunda fase”.

¹⁴⁵ HAAR, M. *The song of the earth*, p.102.

¹⁴⁶ TAMINIAUX, J. *The Origin of ‘The Origin of the Work of Art’*, p.153.

Hölderlin [*Hölderlins Hymnen “Germanie” und “der Rhein”*] de 1934-35 e *Introdução à metafísica*¹⁴⁷. Em 1936, Heidegger, além de conferenciar sobre Schelling, apresenta em Roma, *Hölderlin e a essência da Poesia* [*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*] e, a seguir, o curso *Filosofia alemã e européia* além de um curso sobre Nietzsche, o qual originará o texto *Nietzsche: Vontade de poder como arte* [*Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*]. Em 1938 apresenta *A época da imagem do mundo* [*Die Zeit des Weltbildes*], e no outono de 1945 é publicado o texto final de *A Origem da Obra de Arte* [*Der Ursprung des Kunstwerkes*] na coletânea *Holzwege*. Esta é a versão mais conhecida e traduzida, a mais citada por autores, e é a que refiro-me nesta monografia, tomando por base a tradução portuguesa de M.C. Costa.

As novidades introduzidas nesta conferência levaram certos comentadores à elegê-la como a marca da viragem na filosofia de Heidegger, incluindo Vattimo, Gadamer e Haar, que apontam para as mudanças frente à ST nos conceitos de utensílio e de mundo além da introdução do conceito de terra e do início de um movimento para a meditação sobre a linguagem e a poesia que se seguiu. Mas é principalmente na definição de uma nova idéia de verdade, que, em continuidade ao empenho heideggeriano contra a tradição representacionista baseada na verdade como adequação, se prolonga a tarefa anunciada em ST, levando adiante, diferenciadamente, as questões inicialmente faladas neste tratado, como afirma Duque Estrada, “Heidegger não vai fazer com que a analítica do *Dasein* englobe a arte, reservando para esta um novo espaço em seu edifício conceitual. Ao contrário, é a arte que vai englobar a analítica do *Dasein*”¹⁴⁸.

Em *A Origem da Obra de Arte*, a associação entre arte e verdade, já ocorrida em outros momentos da filosofia da arte, não parte da noção de verdade tradicionalmente entendida como conteúdo ideal, mas, colocando em questão tanto a noção tradicional de obra quanto a de verdade, afasta-se radicalmente, da atitude dominante na compreensão moderna do campo do artístico, ainda de certa forma persistente na atitude naturalizada dos discursos contemporâneos, sejam triviais, midiáticos ou mesmo acadêmicos, que consideram a arte como objeto de contemplação estética, consideração esta que é vista por Heidegger como a concepção metafísica da arte.

¹⁴⁷ Idem, p.154.

¹⁴⁸ DUQUE-ESTRADA, P.C. *Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade*.

Retomando mais radicalmente a sua rejeição da tradicional noção da oposição entre ser e aparência, Heidegger retorna à noção grega de *techné* como um saber, encontrando na obra de arte em sua afirmatividade concreta de uma produção humana, a mais essencial abertura da auto-manifestação do ser. Neste texto, A obra de arte seria um dos cinco modos originais para a verdade advir ao se instituir no ente que ela mesma abre, e que são por Heidegger listados: a arte; o ato de fundação de um Estado; a filosofia enquanto o pensamento do ser; o “sacrifício essencial” e a religião, ao pensar o mais ente entre os entes”¹⁴⁹.

Definindo uma nova noção de verdade que ao se pôr em obra opera a *Gestalt*¹⁵⁰ que inaugura um novo ser em uma nova época em *A Origem da Obra de Arte*, a questão da obra de arte para Heidegger seria assim, da ordem do campo ontológico e não uma tentativa de resolver questões estético-culturais, dominadas pela concepção moderna do domínio do artístico, que a vê a obra como um objeto de um determinado campo, o campo da estética, como afirma,

“... (perguntar pela obra como uma coisa e como um utensílio) é a questionação da Estética. A forma como ela considera antecipadamente a obra de arte está sob o domínio da interpretação de todo ente enquanto tal... Mas o abalo desta questionação habitual não é o essencial. O que importa é uma primeira abertura do olhar para o fato de o caráter de obra, o caráter instrumental do utensílio, o elemento coisal da coisa, só se tornar mais próximo de nós, se pensamos primeiro o ser do ente.”

Heidegger inicia seu percurso sobre as concepções tradicionais da obra de arte após uma introdução onde se detém sobre o problema da origem. Após a exposição sobre a tradição da estética, mostrando que esta se mostra incapaz de delimitar diferenciando o ser-obra-de-arte da simples coisa e do utensílio, apresenta uma nova noção frente à noção de utensiliaridade de ST, a confiabilidade [*Verlässlichkeit*], que seria a essência do utensílio, essência esta

¹⁴⁹ É de se notar o fato de Heidegger ter deixado a ciência fora desta lista, pois, nas palavras do próprio filósofo, a ciência é “sempre a exploração, a cada vez, de um domínio da verdade já aberto e, mais propriamente, mediante a apreensão e fundamentação do que é correto, possível e necessário, se mostra o seu domínio. Sempre que, e na medida em que, uma ciência ultrapassa o correto em direção a uma verdade, a saber, um desvelamento essencial do ente como tal, ela é filosofia.”, HEIDEGGER, M., *A origem da obra de arte*, p. 50. M. Zimmerman observa o fato de Heidegger nos final dos anos 30, em razão de sua desilusão com Hitler, ter excluído o fundador de estado do estatuto dos autênticos criadores, acentuando mais os poetas e pensadores, onde a criatividade seria o fruto do poder linguístico-ontológico em obra por meio destes indivíduos que não possuiriam o “dizer” da linguagem mas seriam, como o Dasein coletivo, pela linguagem possuídos. ZIMMERMAN, *Heidegger's confrontation with modernity*, p. 114.

¹⁵⁰ Para o esclarecimento do termo *Gestalt*, conferir a nota 207.

que aparece na obra de arte em seu desencobrir dos entes, desencobrir que ao acontecer pela primeira vez se dá na inauguração de mundos históricos. A confiabilidade, por sua vez, expõe a ligação entre mundo e terra, que, na e pela obra de arte, acontece como o combate essencial entre encobrimento e desencobrimento da verdade da alétheia. Esta seria a outra nova noção, a terra, que aparece neste texto, trazendo consigo ainda a transformação da noção de mundo de ST, que lhe é intimamente associada. Após deter-se nas implicações destas novas noções, destacando-se a suspensão do conceito do artista como gênio criador e o lugar do espectador na tradicional relação sujeito-objeto, Heidegger pergunta-se pela verdade como tal, e nota que esta ocorre, de tempos em tempos, como obra de arte, no seu rompimento com o habitual e instauração de um novo sentido do ser. A verdade é então entendida como o acontecimento de um novo ser, em seu novo modo de clarear e encobrir o ente e a arte é definida como o pôr-se-em-obra da verdade, que é a mais essencial verdade da obra de arte, mostrando por fim, ao findar o texto, que a essência da arte é o dizer projetante da poesia.

Mas, voltando ao início das problematizações deste ensaio de Heidegger, o que seria mais precisamente esta tradição da Estética que este problematiza e como esta tradição tem entendido a obra de arte?

3.1

A concepção estética da obra de arte

A aplicação no campo do artístico do termo “estética”, originado do grego *aisthetikós* cuja raiz estaria em *aisthanesthai* (perceber, sentir), foi iniciada pelo filósofo racionalista Alexander Baumgarten no séc. XVIII. No estudo das condições e dos efeitos da criação artística, Baumgarten buscava estabelecer uma ciência do belo, tendo por princípio a sensação proporcionada pela obra de arte no gosto subjetivo. Nesta ciência do “conhecimento do belo”, haveria uma verdade estética no sentido da concepção aristotélica de verosimilhança, baseada na verdade por correspondência.

Kant em sua 3^a crítica, define o gosto como um juízo originado da “faculdade de julgar o belo”, distinto e irreduzível ao julgamento lógico por ele tratado anteriormente na *Crítica da Razão Pura*. Na tentativa de resolver o problema da exigência de validade universal versus a arbitrariedade do gosto subjetivo no juízo do belo, Kant, que já na *Crítica da Razão Pura* havia se afastado do uso do termo estética como a ciência do belo, tal fora especificado por Baumgarten¹⁵¹, promove um divórcio entre estética e filosofia da arte, ao reconhecer na experiência do belo e da arte uma problemática propriamente filosófica. A concepção antropológica-psicológica de Kant refuta a tentativa de submissão do julgamento crítico do belo a princípios racionais de uma ciência, formulando que a beleza não estaria nas coisas mas no julgamento subjetivo, julgamente este chamado reflexivo, que não aplica um conceito a um objeto mas que através do qual encontramos uma ligação necessária entre um sentimento de prazer e uma representação. Em sua fundamentação da estética, a filosofia de Kant promove uma tríplice emancipação da arte: a emancipação do amador, onde “o gosto cultiva-se sem ser aprendido”; a emancipação do criador, que guiado por seu gênio simultaneamente original e exemplar afasta-se da condição clássica de artesão; e, por fim, a emancipação da própria obra de arte, que o gosto

¹⁵¹ Na CRP, Kant reserva o termo estética para as formas puras da intuição: o espaço e o tempo.

“desinteressado” permite que tenha uma independência incondicionada por necessidades práticas ou lógicas¹⁵².

Enquanto Kant, Hegel e Schopenhauer são considerados os pais da chamada estética moderna, Nietzsche, por sua vez, já estaria marcando uma estética que poderia ser chamada de “pós-moderna”¹⁵³. Nietzsche, que denunciara ter o sistema de Kant transformado a beleza em um valor, continua ainda a associação entre a arte e a natureza encontrada em Kant, que via no belo natural uma superioridade sobre o belo artístico, mas, reinterpretando esta ligação homem-natureza nos termos que desenvolve, a pulsão apolínea e a pulsão dionisíaca, a natureza é ela própria artista e o indivíduo imita a natureza no que encarna este impulso para o artístico. A questão da verdade na arte, para Nietzsche, não está no âmbito da possibilidade de julgar, tal como fora formulado por Kant, nem na atividade do espírito encarnada em obras tal pensara Hegel, mas na superação da própria idéia de verdade, em nome da pureza da vontade de aparência, que atribui à inocência do devir. Nietzsche denuncia a decadência da arte moderna que, dedicada à busca do efeito sobre as massas, afastara-se de seu sentido mais fundamental, a beleza simples e concentrada do “grande estilo” clássico de uma vontade de forma¹⁵⁴.

Heidegger observa que Nietzsche, que condenara a “fisiologia aplicada”, que via como fraqueza, em que se transformara a concepção de arte de seu tempo, continua na sua metafísica do artista, a metafísica cartesiana do eu subjetivo, fato que considera ser um apego à velha tradição metafísica. O diálogo de Heidegger com Nietzsche permeia o texto de *A Origem da Obra de Arte* e se estende à consideração da tecnologia da *techné* em seus escritos que se seguem, onde Nietzsche é radicalmente interpretado como o mais acabado platonista e último filósofo, o arauto da época do fim da metafísica, dominada pela técnica moderna.

¹⁵² Cf. Em LACOSTE, J. *A filosofia da arte*, p.3.

¹⁵³ A não muito clara delimitação dos limites do que se convencionou chamar “pós-moderno” ou ainda “contemporâneo” não se inclui no escopo desta monografia, lembrando ainda que a palavra estética além de sua vinculação inicial com as teorias da percepção sensível tem sido adotada como sinônimo dos regimes normativos modernos da arte, donde pode-se dizer entretanto que, “No panorama contemporâneo, podemos marcar três grandes momentos: o primeiro, mais ligado à fenomenologia; o segundo, à teoria crítica; e o terceiro, à chamada pós-modernidade. No primeiro, herdeiro do pensamento de Edmund Husserl, poderíamos pensar um certo elo entre as filosofias da arte de Heidegger, Merleau-Ponty e Levinas, sobretudo na preocupação em refletir sobre a relação entre “arte” e “mundo”, seja esse pensamento em termos ontológicos ou éticos.” HADDOCK-LOBO, R. *Os filósofos e a arte*, prefácio.

¹⁵⁴ LACOSTE, J. *A filosofia da arte*, pps 75-76.

Portanto, na tradição moderna, de Kant aos românticos e ainda em Hegel, a arte tem sido vista como um objeto, pertencente ao campo da *áisthesis* e da representação [*Vorstellung*], por meio do qual o acesso a uma idéia orienta a experiência privada da estética da *Erlebnis*, com sua centralidade na experiência vivida e na figura do sujeito. A metafísica do sujeito havia sido exposta por Heidegger desde ST como tendo sido um desenvolvimento da noção lançada na concepção entitativa do ser como presença constante, que se constituiu nos primórdios da filosofia grega. Esta crítica atravessa o texto de *A Origem da Obra de Arte* do início ao fim, pois que traz consigo a crítica heideggeriana à certeza do sujeito que reduz tudo o que há à condição de objeto de sua representação [*Vorstellung*], ao contrapô-las diante de si, como afirma,

“Sem dúvida, o subjetivismo moderno interpretou logo mal o elemento criativo, no sentido da atuação genial do sujeito soberano. A instauração da verdade é instauração não apenas na acepção da livre oferta, mas também ao mesmo tempo instauração, no sentido deste fundar, que põe o fundamento”¹⁵⁵.

Assim, para Heidegger, o mistério da arte não residiria em um enigma a ser desvendado na relação sujeito-arte. Jacques Taminiaux explica exemplarmente o problema que Heidegger vê na tradição da estética do sujeito, que estaria interpretando de forma inautêntica o enigma da arte:

“O enigma consiste nisto, que o trabalho trabalhe, que o discurso discursse, que o mundo mundifique, que o tempo temporalize e o ser seja. Com referência à *Erlebnis*, o trabalho deixa de trabalhar. A enigmática consistência de sua identidade e diferenciação dissolve e é transformada em diversão, emoção e excitação vital”.¹⁵⁶

Heidegger não visa a acabar com as abordagens estéticas, mas sim apontar para uma insuficiência neste modo tradicional de análise da obra de arte para resolver o problema do critério e da origem da medida do próprio da arte, que vai associar por fim à pergunta pela verdade do ser. Apontando para a limitada compreensão da obra de arte pela via da *áisthesis*, que vê na obra de arte uma extensão da compreensão do objeto geral, Heidegger mostra que a noção de percepção sensível tanto de um bloco de mármore pouco trabalhado, quanto de uma escultura de mármore de Michelangelo são igualmente experiências dos

¹⁵⁵ HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*, p. 48, edição norte americana.

¹⁵⁶ TAMINIAUX, J. *The Hegelian legacy*, p.128.

sentidos, sem privilégio algum para um possível domínio artístico. Afastando-se da tradição que toma como base a possibilidade de verdade objetiva e absoluta, tornada verdade como correspondência entre nossas representações “internas” de objetos tomados como “dados externos”, Heidegger vê, contrariamente, esta experiência artístico-cultural como um sintoma do esquecimento do ser ao manter inquestionada uma noção mais original de verdade. Partindo da fenomenologia-hermenêutica, orienta, assim, a sua investigação da obra de arte na direção de uma suspensão da atitude corrente que a vê como um objeto que se contrapõe a um sujeito. Enfrentando a atitude estética fundada na tradição moderna de pensamento e já naturalizada, Heidegger mostra então a obra de arte não como produto mas como origem essencial, i.e., não como originada mas originadora.

É pela apresentação de um círculo hermenêutico, problema lógico tratado no início da analítica de ST, que se inicia o texto da conferência *A Origem da Obra de Arte*. Ao colocar arte e artista remetendo-se mutuamente e a origem da arte unificando-os no enigma da própria arte, Heidegger problematiza o fato artístico no ser-artista do artista e no ser-arte da obra de arte, localizando a origem da arte na própria arte, sem sair portanto desta aporia, mas, ao contrário, alojando-se nela.

“... a obra surge a partir e através da atividade do artista. Mas por meio e a partir de quê o artista é o que é? Através da obra. ... a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro.”¹⁵⁷

A nossa movimentação em uma circularidade, que Heidegger mostrara ainda em ST não ser passível de escape, pois um momento inicial de entrada nela não seria determinável, é compreendida aqui em termos de um “como” hermenêutico de uma inescapável circularidade contra a tradicional questão do “*quid*”, das pretensões de ver o mundo como um ente. O retorno à origem [*Ursprung*] tanto neste ensaio quanto em outros textos heideggerianos, tem um significado determinado de retorno à gênese essencial, à origem da essência, onde a pergunta pela origem da arte é acima de tudo um questionamento sobre a origem da verdade, que seria a origem da origem, não significando “origem” um ponto em algum passado “dado” ou alguma causa mas sim a proveniência através da

¹⁵⁷ HEIDEGGER, M. *A Origem da obra de arte*, p.11.

qual algo se essencializa no algo singular que é. “Origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. Ao que uma coisa é como é, chamamos a sua essência”¹⁵⁸. “*Ursprünglich(keit)* não significa original(idade) no sentido de novidade, excentricidade. Sugere primitivo, primevo, original. *Ursprung* aproxima-se de *Herkunft*: origem, extração, linhagem, lit., de onde algo provém”¹⁵⁹.

A origem [*Ursprung*] é, assim, da ordem da primazia da fonte da qual algo, qualquer coisa, emerge, como a essência [*wesen*] que faz algo ser em sua singularidade. Heidegger pergunta pela singularidade da obra de arte e observa que as concepções tradicionais sobre a arte não tem atendido ao próprio da arte. Na pergunta pela origem da obra Heidegger vai suspender a subjetividade como este lugar e mostrar a insuficiência dos conceitos tradicionais, fundantes das estéticas clássicas, românticas e modernas no entendimento do que caracterizaria uma obra de arte enquanto tal, “o que é e como é ... sua imediata e plena realidade”. Procede então na apresentação dos caminhos tomados pela tradição, descrevendo as noções fundamentais que sustentam estes conceitos.

Reafirmando o caráter de coisa [*das Dinghaft*] da obra de arte, “os quartetos de Beethoven estão nos armazéns das casas editoras como batatas na cave”, Heidegger empreende a seguir um estudo do que seja na verdade uma coisa e que tipo de coisas seriam as obras de artes. Segundo Heidegger, a obra de arte estaria tradicionalmente sendo abordada indiferenciadamente das outras coisas, tomados tradicionalmente como objetos, e neste confronto com a coisa, Heidegger pergunta pela coisicidade da coisa [*die Dingheit*], “o que é na verdade uma coisa na medida em que é uma coisa?”¹⁶⁰, e investiga primeiramente o caráter coisal da arte, o seu ser-coisa [*Dingsein*], questionamento que elucida mais essencialmente, por fim, a própria coisa, o ser do ente, ao entender a obra de arte como a própria abertura da manifestação da verdade do ente.

∴

¹⁵⁸ HEIDEGGER, M. *A Origem da obra de arte*, p.11.

¹⁵⁹ INWOOD, M. *Dicionário Heidegger*, p.134.

¹⁶⁰ HEIDEGGER, M. *A Origem da obra de arte*, p.14.

3.2

A coisa e a obra

Em Kant, *Gegenstand* é uma coisa situada no tempo e no espaço, que é apreendida pelos sentidos e constituída na consciência como objeto da experiência, enquanto todo *Objekt* é um objeto de pensamento, sendo os próprios tempo e espaço eles mesmos considerados como objetos. Nesta distinção, que inclui ainda a palavra *Ding*, Kant demarca diferentes modos de coisidade, a partir de uma distinção que remonta à distinção feita no direito romano entre pessoas e coisas. A etimologia de *Gegestand*, no sentido de “estar em oposição”, utilizada pela tradição epistemológica que supõe a distinção sujeito-objeto como ocorrendo entre o confronto de dois objetos, já havia sido explicitada anteriormente por Heidegger para expor os supostos da metafísica do sujeito e do ente em geral, desde sua herança dos avanços da fenomenologia husserliana e sua noção de campo intencional no lugar da consciência subjetiva apartada de mundo.

A consideração da obra de arte no domínio da relação matéria-forma teria, segundo Heidegger, tradicionalmente exercido uma violência interpretativa à natureza da obra de arte, considerada como uma coisa [*res, ens, ente*], na busca de sua objetivação. Heidegger, que pensara na mesma época em Freiburg a problemática da “coisa” no âmbito da CRP de Kant, na conferência “*O que é uma coisa*”¹⁶¹, enfrenta aqui as várias concepções tradicionais sobre a coisa, a fim de examinar o caráter coisal da obra. Estas seriam: a) a coisa como suporte de múltiplas características; b) a coisa como unidade de múltiplas sensações; e c) a coisa como matéria enformada do par conceitual matéria-forma.

O primeiro destes conceitos entende a coisa como uma unidade onde o substrato [*hipokeimenon*], ou núcleo, seria o suporte essencial de suas múltiplas características ou acidentes. De antecedentes na filosofia de Aristóteles e evoluída na modernidade para a noção de sujeito ao qual se acrescentariam atributos, esta concepção corresponde ao olhar há muito naturalizado sobre as coisas. Na tradução latina, o *hipokeimenon* é tornado *subjectum* e a *hipóstasis* vira *substantia*

¹⁶¹ HEIDEGGER, M. *O que é uma coisa* [*Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*, GA 41] de 1935.

compondo inclusive o fundamento da proposição enunciativa, ou sendo por esta estrutura proposicional fundada, nos diz Heidegger, apresentando uma questão esquecida pela metafísica, afirmando ainda ter este esquecimento incluído o esquecimento da origem mais essencial destas.

O segundo, explica a coisa como um objeto alvo de uma percepção sensível [*áisthesis*] captada através das sensações, onde a coisa seria uma unidade que reuniria em si estas múltiplas sensações dadas aos sentidos de um sujeito. A esta concepção, Heidegger mostra estarem as coisas elas mesmas muito mais próximas de nós do que as nossas sensações subjetivas e privadas, tão centrais na filosofia moderna, considerando que, “Enquanto a primeira interpretação da coisa no-la mantém à distância e demasiadamente afastada de nós, a segunda fá-la vir excessivamente sobre nós. Em ambas as interpretações, a coisa desaparece”¹⁶².

A terceira concepção, baseia-se no par conceitual matéria-forma, que vê a coisa como matéria enformada. Esta tem, segundo Heidegger, comandado todos os domínios da filosofia ao instituir uma metafísica fabricadora de raízes platônicas que se desdobram na teoria aristotélica das quatro causas do ente em geral de Aristóteles, onde a coisa é entendida como matéria [*hylê*] que recebe uma forma [*morphê*]. Esta estrutura poiética ou fabricadora estendeu-se a seguir na noção medieval do *ens creatum*, com um deus cristão criador de criaturas que tem no homem feito à sua semelhança, por extensão, o poder da fabricação, noção que na modernidade prolongou-se pela via do transcendental kantiano.

Ao dizer, “o que nos parece natural é unicamente o inabitual do há muito adquirido, que fez esquecer o inabitual, donde provém”¹⁶³, Heidegger quer mostrar que o entendimento naturalizado das coisas não seria tão espontâneo como parece à primeira vista, pois o sentido de habitação seria originado do inabitual, do estranho, que seria ainda o maravilhamento inicial [*thauma*], onde a nossa idéia do que a coisa seja, nosso domínio conceitual sobre ela seria frágil e de origens obscurecidas, refratárias ao questionamento. O que conclui ao afirmar ser o recíproco imbricamento da estrutura da coisa e da estrutura da proposição, originados de uma mesma fonte comum esquecida. A coisa seria, assim, distinta até mesmo da concepção moderna desta, que a entende como um mero suporte físico de símbolos e alegorias.

¹⁶² HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*, p.19.

¹⁶³ Idem, p.16.

Após ter demonstrado a insuficiência dos tradicionais conceitos dominantes de coisa, que nos barram o caminho, tanto para “o caráter coisal da coisa, quanto para o caráter utensiliar do utensílio e, a fortiori, para o caráter de obra da obra [*Werkaften des Werkes*]”¹⁶⁴, Heidegger aponta simultaneamente para uma nova noção da obra de arte e um novo entendimento do que seja uma coisa ou um ente. Ao delimitar os modos de ser do ente natural e do utensílio, a pergunta pela essência da verdade é recolocada mais uma vez na busca de uma mais original ordem de verdade, perguntando sobre o autêntico ser-obra da obra, afirmando, “A coisalidade na obra nunca poderá ser encontrada enquanto o puro estar-em-si-mesma [*reine Insichgehen*] da obra não se tiver claramente manifestado”¹⁶⁵. Assim, ao contrário do princípio trivial em torno ao caráter de coisa e objetualidade [*Gegenständlichkeit*] da obra de arte, uma obra de arte, para Heidegger, é caracterizada justamente por não ser objeto, mas por estar em si mesma “em repouso”. A seguir, frente às distinções que se estabelecem entre a obra de arte, a simples coisa e o utensílio, a discussão do modo de ser do utensílio, noção central de ST, é revista.

Em ST, O descobrimento do objeto simples, o ser-simplesmente-dado [*Vorhandenheit*] que a tradição interpretou como subsistindo em si como coisa, foi mostrado como um momento posterior à compreensão imediata do ser-à-mão [*Zuhanden*] que dissolve o objeto na exigência da utilidade da manualidade dos utensílios, mostrada em ST como o modo mais básico do ser-no-mundo do Dasein. Pensando sobre a essência da utensiliaridade, o ser-utensílio do utensílio, a obra de arte se mostrará, por fim, como sendo a origem tanto do utensílio quanto do ente natural. Mostrando que, sendo o utensílio meio simples-coisa, ao ser determinado pela coisalidade, e meio obra e arte, por ter sido fabricado como esta mas sem a sua autosuficiência, a essência do utensílio não estaria na utensiliaridade/instrumentalidade, mas em uma ligação anterior, que denomina confiabilidade [*Verlässlichkeit*]: “A utilidade do utensílio é, todavia, apenas a consequência essencial da confiabilidade”¹⁶⁶. Para exemplificar este conceito, o primeiro dos exemplos de obra de arte que ele nos oferece é uma pintura de Van Gogh, que mostra frontalmente um par de botinas em um fundo aparentemente

¹⁶⁴ HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*, p. 23.

¹⁶⁵ Idem, p. 31

¹⁶⁶ HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*, p.26.

indefinido. Heidegger discorre sobre o aparecimento da verdade dos sapatos retratados e empreende uma descrição fenomenológica dos sapatos¹⁶⁷.

Conforme sua repetida crítica ao ideal de verdade como correspondência e adequação, segundo Heidegger, o quadro de Van Gogh ao descrever uma cena, não obstante ser um exemplo de arte representativa, não quer dizer ou corresponder adequadamente à uma já dada e conhecida realidade. Ao afirmar que “a obra de arte fez saber o que é, na verdade, o par de sapatos”, Heidegger quer dizer que, “...A obra não serviu... para uma melhor presentificação intuitiva daquilo que é um utensílio. Antes sucede que só através da obra, e só nela, o ser-utensílio do utensílio vem expressamente à luz”¹⁶⁸. Assim, apenas no quadro de Van Gogh estaria a verdade mais fundamental destes sapatos, sendo que o desvelar do ente que trata Heidegger aqui ultrapassa a verdade existencial, noção de ST, destes sapatos. Ao pensar a essência da ferramenta, libertando assim a “coisicidade da coisa” do par conceitual matéria-forma que a violenta, Heidegger aponta para a confiabilidade [*Verlässlichkeit*] da ferramenta, que no caso são os sapatos, que antecede o esquecimento do útil, que, em sua utilidade faz desaparecer o ente na praxis da manualidade. Sendo a serventia do utensílio apenas a “consequência essencial da confiabilidade”, é a aliança originária revelada na confiabilidade que revela por sua vez o espaço de abertura da aparição do ser do ente, além e anterior à utilidade, que fala agora Heidegger.

Desta forma, os tais sapatos do quadro não estariam flutuando em um fundo neutro ou indefinido mas estariam antes compondo um mundo, que no quadro se revela, ou, ainda, um mundo que se abre inauguralmente, por meio da confiabilidade, como nos diz Heidegger, “É graças à ela {a confiabilidade} que a camponesa por meio deste utensílio é confiada ao apelo silencioso da terra”. Este novo conceito, a “terra” aparece aqui em uma relação de anterioridade à

¹⁶⁷ É conhecida a polêmica instaurada por Meyer Shapiro que acusou Heidegger de projetar sua subjetividade e seus pressupostos arbitrários sobre o quadro de Van Gogh. Segundo Shapiro, não teria havido da parte de Heidegger nenhuma referência real ao objeto tratado (Shapiro trata de verdade como correspondência aqui). A acusação de Shapiro amplia-se ao ponto de ver sintoma e má-fé, oriundos de uma suposta ideologia nazista que teria impregnado o pensamento de Heidegger e que por este estaria sendo propagada subrepticiamente. Uma mais fecunda discussão com a descrição de Heidegger dos sapatos é encontrada no escrito de J.Derrida *La vérité en peinture*, onde a discussão de Shapiro e questões heideggerianas em geral são avançadas. À respeito das questões de Derrida nesta discussão, conferir em: DUQUE-ESTRADA, Paulo César. *O pensamento da Desconstrução diante da obra de arte*. In: *Os filósofos e a arte*. Organização de Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1ª edição, 2010.

¹⁶⁸ HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*, p. 27.

confiabilidade. A verdade desta aliança entre o mundo humano da manualidade, que é sempre um mundo histórico do sentido e a terra, que é como denomina a matéria que sustenta a obra e que se retrai ao conceito, encontra, segundo Heidegger, na obra de arte o ente privilegiado no seu desvelamento. A pertença do utensílio à terra e seu nexos com o mundo, anuncia o repouso-a-si da obra, que Heidegger caracterizará à seguir como a marca do ser-obra da obra,

“Este utensílio pertence à terra e está abrigado no mundo da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo”¹⁶⁹.

Esta relação apontada no exemplo do quadro de Van Gogh, entre este novo conceito, a terra, e uma repensada noção de mundo, será retomada mais adiante por Heidegger, constituindo o ponto mais importante de sua análise da obra de arte.

Enquanto em ST o dado *alethéico* e historial eram propriedades da praxis do Dasein, o colocar-se-em-obra agora passa a ser mais fundamental, pois a verdade, que deve ser projetada, ocorre somente através e graças à obra, o “lugar” onde o utensílio e o ente natural desvelarão seu ser. Há neste movimento de Heidegger um retorno ao sentido grego da palavra para arte, *techné*, que “nomeia muito mais um modo do saber [Wissen]”¹⁷⁰ que o sentido corrente de produção técnica ou manufatura. Esta *techné* ontologicamente superior, que Heidegger havia falado em *Sobre a essência do fundamento*, *Sobre a essência da verdade* e *Introdução à Metafísica*, encontra-se na produção humana de um trabalho, trabalho este que coloca-em-obra o des-velamento da verdade. Longe de ser matéria enformada, objeto de fruição estética ou suporte de representações simbólicas, a obra de arte nada imita, pois não está se referindo à um real estabelecido. A obra de arte é, nesta concepção, aquilo que põe em marcha a verdade do ente que se torna acessível em seu ser, ao “deixar-entrar-na-aparição” [*in-Erscheinung-treten-lassen*]¹⁷¹ o ser do ente, o que leva Heidegger a denominar a obra de arte o “pôr-se em obra da verdade do ente” [*Sich-ins-werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*]:

¹⁶⁹ HEIDEGGER, M. A origem da obra de arte, p. 26. Substituí aqui a tradução de M.C. Costa de *Zeug* de apetrecho para utensílio.

¹⁷⁰ HEIDEGGER. *A Origem da obra de arte*, edição alemã, p. 58-59.

¹⁷¹ HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*, edição alemã, p. 82.

“Na obra, se nela acontece uma abertura do ente, no que é e no modo como é, está em obra um acontecer da verdade. Na obra de arte, põe-se em obra a verdade do ente. “pôr”, significa aqui erigir. Um ente, um par de sapatos de camponês, acede na obra ao estar na clareira de seu ser. O ser do ente acede à permanência do seu brilho. A essência da arte seria então o “pôr-se-em-obra da verdade do ente.”¹⁷²

Após explicitar o caráter próprio do ser-obra da obra na sua abertura da verdade, onde a verdade do ente que se põe em obra na obra de arte, seria a mais autêntica verdade da alétheia, pergunta-se por fim o filósofo sobre essência da verdade como tal que se instaura na obra, que seria a verdade que abre qualquer descoberta mais originalmente. A verdade que se põe em obra na obra de arte seria o abrir-se do ente em seu ser, que na obra de arte se dá, e que estabelece, nos dirá Heidegger a seguir, o acontecimento [*Geschehnis*] da verdade, ela mesma.

“O caráter coisal da obra não deve ser negado; mas este caráter coisal, se pertence ao ser-obra da obra, tem de pensar-se a partir do caráter de obra da obra. Se assim é, o caminho para uma definição da realidade com o caráter coisal da obra não é um caminho que leva à obra através da coisa, mas antes, ao invés, um caminho que leva à coisa através da obra. A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra de arte acontece esta abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente põe-se em obra na obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade. Que é a própria verdade para que, de tempos em tempos, aconteça como arte? Em que consiste este pôr-se em obra?”¹⁷³

Estudarei, a seguir, a relação entre obra e verdade, no que Heidegger vê a verdade mais original da obra como a obra da verdade, verdade do ser, que não “é”, como uma estrutura estabilizada e perene, mas sim como aquilo que de tempos em tempos “acontece”, i.e., vem-à-aparição fundando primordialmente novas épocas do ser ao abrir novos mundos.

∴

¹⁷² HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*, p.27.

¹⁷³ Idem p.30.

3.3

A obra e a verdade

No suplemento escrito em 1956 e publicado em na edição Reclam de 1960 de *A Origem da Obra de Arte*, há uma reafirmação da intenção deste escrito. A obra de arte, diz Heidegger, que se afasta das tentativas de decifrar o enigma da arte, não é uma manifestação superestrutural de uma verdade estabelecida, tal como a vê a longa linhagem das variadas teorias artísticas, mas é, antes, o lugar mais original da verdade, que se eventualiza raramente.

“Todo o ensaio ‘A Origem da Obra de Arte’ move-se sabidamente, ainda que tacitamente, no caminho da pergunta pela essência do ser. A concentração afetiva sobre o que seja *arte* só é inteira e decisivamente determinada desde a pergunta pelo *ser*. A arte não vale nem como âmbito-guia da cultura, nem como uma aparição do Espírito, ela pertence ao *acontecimento apropriador* [*Ereignis*] unicamente a partir do qual o ‘sentido de ser’ se determina (*vide Sein und Zeit*). O que a arte seja é uma daquelas perguntas sobre a qual no ensaio não são dadas nenhuma respostas. O que dá a aparência disso são encaminhamentos do perguntar”¹⁷⁴

Observando na obra de arte ao fazer brilhar todo ente na aparência o desvelamento do jogo de aparição e ocultamento, de verdade e não-verdade, da verdade *aléthica*¹⁷⁵, conclui assim Heidegger estar na obra de arte o lugar do acontecimento da verdade mesma, tratando-se não do ente particular mas de uma singular essência geral das coisas, que, ao se colocar na obra, “deixa os entes serem” na sua mais próxima familiaridade e simultaneamente em seu maior afastamento como o novo e o estranho. Heidegger recoloca então a pergunta sobre a verdade em vista da obra¹⁷⁶.

A associação arte-verdade que concentra o interesse de Heidegger pela obra de arte, representa uma abordagem contrária à tradição que florescera desde o interesse mais filosófico nas artes, originado paradoxalmente da condenação platônica da pintura e da poesia. Platão relacionara arte e verdade ao elevar a produção artesanal de objetos como a verdadeira *poiesis* enquanto rebaixava a

¹⁷⁴ HEIDEGGER. *A Origem da obra de arte*, posfácio.

¹⁷⁵ Introdução de Hans-Georg Gadamer à *Origem da obra de arte*.

¹⁷⁶ HEIDEGGER, M. *A Origem da obra de arte*, p. 32.

obra artística¹⁷⁷ como uma ardilosa mentira, uma perigosa imitação [*mimesis*¹⁷⁸] de aparências, afastada em três graus da verdade eterna da idéia [*eidos*] enquanto elevava o artesão [*demiourgos*] como o verdadeiro poeta¹⁷⁹.

Platão é considerado o primeiro a fazer uso da metáfora da oficina¹⁸⁰ para exemplificar a atividade de produção que, podendo ser repetida a qualquer tempo e em qualquer lugar, serve-se de um só modelo, que por ser perfeito e imutável é esquematizado como Idéia ou Forma. Este esquema, ou padrão invisível, é o que o artesão tem diante de si, do olho de sua mente, para orienta-lo, antes mesmo de iniciar seu trabalho; É uma imagem que sobrevive tanto ao processo de fabricação quanto ao tempo de existência do objeto fabricado, estabilizada em uma eterna duração. Platão visava a uma delimitação do campo do conhecimento teórico puro e objetivo [*theoria*¹⁸¹] fundado na necessidade e possibilidade de um conhecimento rigoroso sobre o mundo, que seria a *Forma da Verdade*.

Em Aristóteles, *mímesis* diz respeito ao valor de verdade das coisas produzidas em seu âmbito, tal como pensara Platão. Mas, ao contrário deste, ao invés de ser o lugar da falsidade e da ilusão onde se produzem simulacros, a *mímesis* é uma operação que orienta a produção de semelhança e verossimilhança, o lugar do vir à existência como re-produção e como re-apresentação. Aristóteles definira as artes poéticas [*teknái poietikai*], onde a *techné* significa um conjunto de meios adequados à realização da *poiesis*, como ocorre com a *mímesis*. O princípio originativo da arte estaria na *mímesis*, que comandaria assim a atividade individual de criação. Aristóteles considera a potência geradora da *mímesis*, como uma causa eficiente, quando aponta para uma analogia da arte com a natureza mostrando haver uma imitação [*mímesis*] da arte em relação a esta, ou ainda um prolongamento dos processos da natureza na produção da *techné*: “As coisas vêm

¹⁷⁷ Segundo Bruno Snell, Aristófanes teria sido o primeiro grego a fazer crítica à uma obra de arte em “as rãs”, e teria proclamado nesta época, antes de Platão, a superioridade da prosa sobre o verso. Cf. SNELL, p.115.

¹⁷⁸ HAVELOCK, E. cap.2. Havelock aponta para as variações de sentido de *mimesis* nos diferentes diálogos platônicos.

¹⁷⁹ “O modelo para o conhecimento do bom há muito, i.e. desde Sócrates, tem sido o artesão e sua *techné*.” SNELL, B. p.222.

¹⁸⁰ Cf. ARENDT, H. *The life of the mind*, p.105.

¹⁸¹ Segundo Bruno Snell, a palavra *teoria* teria se originado do nome *theoreu*, que era o espectador do drama trágico na Grécia clássica. Este nome originou o verbo *theoreuen*, que é o ato de observar um espetáculo e *theoria* como o contemplar das Idéias.

à existência ou por natureza [*physei*], ou por arte [*techné*] ou ainda por acaso. Natureza, arte, acaso, são os três princípios distintos da produção.”¹⁸²

Na *Poética*, Aristóteles afirma a superioridade da poesia dada a sua aproximação com a filosofia, sobre a História. A *mímese* poética seria mais filosófica e mais elevada que a história, por descrever não as coisas acontecidas, mas as que podem acontecer segundo as leis da verossimilhança ou da necessidade. Aristóteles estabelece um nexo de afinidade entre verdade, poesia e filosofia, que ficará difuso até ressurgir distintamente somente com Hegel e com os românticos alemães. Mas esta verdade, que Hegel formula como conteúdo da verdade do absoluto encarnado na forma sensível, continua a concepção platônica da distinção entre idéia e matéria, onde a primeira teria a superioridade essencial. A abordagem fenomenológica da arte ocorre somente com Heidegger e mais tarde com Merleau-Ponty. Heidegger vai estabelecer, tal Aristóteles, o nexo entre verdade, poesia e filosofia e, desde *Introdução à Metafísica*, seu estudo de Hölderlin e de Nietzsche e do texto de *A Origem da Obra de Arte*, este nexo se torna central em seu pensamento tardio.

Contrariando a tradição originada em Platão e continuada no realismo cartesiano, que vê na obra a imitação de uma verdade pré-estabelecida das coisas, inscrita na verdade como adequação de representação e realidade, a arte para Heidegger é o mais real, e é na experiência grega original e esquecida, que encontra um caminho para pensar a arte mais essencialmente:

“A *techné*, enquanto experiência grega do saber, é um produzir do ente, na medida que traz o presente como tal, da ocultação para a desocultação do seu aspecto; *techné*, nunca significa a atividade de um fazer [*Machen*]... A designação da arte como *techné* não quer de modo algum dizer que a atividade do artista seja experimentada a partir da manufatura. Pelo contrário, o que na criação da obra de arte tem um aspecto semelhante ao de fabricação de manufatura é de outro gênero. Este fazer é determinado e afinado pela essência da criação, e permanece retido nesta essência.”¹⁸³

Nesta concepção, Heidegger afasta-se ainda da metafísica da fabricação e a arte é compreendida paradoxalmente como o que antecede à idéia que a possibilita, o que o leva a dizer, “A abertura deste aberto, a saber, a verdade, só pode ser o que é, a saber, *esta* abertura, quando e enquanto ela própria se institui

¹⁸² ARISTÓTELES. *Metafísica Z*, 7.

¹⁸³ HEIDEGGER, M. *A Origem da obra de arte*, p. 47.

no seu aberto”¹⁸⁴, onde no seu fazer aparecer o ser como ente, a obra surge simultaneamente à verdade operante nela instaurada.

Se a arte tem assim a sua essência no que antecede a toda produção ôntica, que é a verdade da arte, e sendo a arte produzida da mão humana, como fica então a relação do Dasein com a obra de arte, uma vez que a arte não é do âmbito da fabricação em geral? Deixando claro que trata então da “grande arte”¹⁸⁵, expressão que explica na sua publicação *Nietzsche* onde dialoga com o sentido que Hegel lhe atribui, Heidegger propõe pensar a obra de arte não mais como na tradição estética da vivências privadas que, partindo da noção de objeto define um sujeito-artista-criador e um sujeito-receptor-consumidor. No texto de *A Origem da Obra de Arte* o ser-criado da obra, é mostrado na sua comunidade com o utensílio ao serem ambos produções humanas da *techné*. Mas, a obra de arte, contrariamente ao utensílio, não remete a outro ente determinado, e sim apenas para si mesma, onde, enquanto o utensílio, encobre a matéria na relação da utilidade, a obra de arte faz a matéria brilhar mais vivamente na estranheza de sua auto-suficiência.

Perguntando sobre o que define o ser-criado da obra, Heidegger diz ser a arte antes, “a custódia criativa da verdade” [*die schaffende Bewahrung der Wahrheit*]¹⁸⁶, que seria um permanecer na verdade que suspende o habitual nos lançando na abertura da obra. Esta noção de criação [*Schöpfung*] emanaria de uma espécie de “recolhimento de um manancial”, que é o nada, onde o artista criador traz-à-luz o antes entranhado na obscuridade da terra. Este recolhimento e ajuntamento do artista, que Heidegger associa à noção grega de *lógos*, afasta-se da idéia de criação e de gênio que a tradição tanto enfatiza, e cuja origens ocultas Heidegger localiza no *ens creatum* da teologia cristã. “Deixar a obra ser uma obra, eis o que denominamos salvaguarda [*Bewahrung*]¹⁸⁷ da obra. Só para a salvaguarda é que a obra se dá no seu ser-criada como efetivamente real, a saber,

¹⁸⁴ HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*, p. 49, griffo do autor.

¹⁸⁵ A polêmica definição do que Heidegger chama de “grande arte”, em *A origem da obra de arte*, p.31, não esconde sua afinidade, embora guarde distância, da tese hegeliana da arte, como quando afirma: “O que faz a arte grandiosa não é apenas e em primeiro lugar a alta qualidade do que é criado. Antes, a arte é grandiosa porque ela é uma ‘necessidade absoluta’”, HEIDEGGER, M, *Nietzsche* pps. 83-84. Heidegger, tal Hegel, localiza um sentido original de “grande arte” além da arte medieval cristã, principalmente na arte helênica, onde seu esplendor estaria na força germinativa desta, que entendia como acontecimento historial, subjacente ao todo da vida grega e do destino da civilização ocidental.

¹⁸⁶ HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*, p. 53.

¹⁸⁷ A palavra *Bewahrung*, salvaguarda, traz em si uma associação etimológica com *Wahr*, verdade, que se perde na tradução.

agora presente no seu caráter de obra”¹⁸⁸. Centrada na noção de adesão comunal, o artista ao deixar-se apropriar pela história do ser conduz o aparecimento da obra, que não é mais entendida como criação individual mas como concretização do configurar singular da verdade que coloca-se em obra. O artista é assim o homem do seu tempo, ao criar a obra em sua habitação no aberto que a própria obra espacializa, fundando no sentido de começo essencial. Este aberto, que exige uma comunidade de partilha de sentido, é então entregue aos seus destinatários, os guardiões [*Bewahrenden*] que fundam a cada vez a própria obra na escuta da verdade do ser. Assim, como uma obra não pode ser sem antes ser criada pelos criadores, tampouco pode o próprio criado tornar-se algo que é sem os guardiões. A pertença à verdade funda assim o ser-com-e-para-os-outros [*das Für-und Miteinandersein*], que são as comunidades humanas, como “exposição” [*Ausstehen*] histórica do Dasein a partir da sua relação com a desocultação, que fazem por sua vez da obra um acontecimento historial. Esta comunidade dos criadores e dos guardiões ao atualizarem de épocas em épocas o que se desvela na obra, resguardariam, assim, a verdade que acontece em obra, onde, o perdurar da verdade é, deste modo, o perdurar da verdade.

No segundo exemplo, o de um templo grego, que analisaremos no próximo tópico, Heidegger explicita mais claramente o sentido ontológico da obra de arte, como nos mostra Laura Moosburger:

“Ao retroceder ao templo grego, não apenas abandonamos o âmbito do figurativo, mas abandonamos o âmbito de uma existência individual criadora – como a de Van Gogh ou a de qualquer artista do Expressionismo alemão – e encontramos algo que se harmoniza com a tese de Heidegger de que o surgimento da obra de arte envolve, originariamente, uma comunidade de artistas e guardiões, e não uma comunidade de gênios ativos – artistas – e gênios passivos – contempladores”¹⁸⁹.

∴

¹⁸⁸ HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*, p.53.

¹⁸⁹ MOOSBURGER, *Tese de mestrado*, p.144.

3.4

A verdade e a arte

A seção intitulada “A verdade e a Arte” finda o texto de *A Origem da Obra de Arte*, ao que Heidegger acrescentou mais tarde um posfácio e um suplemento. Respondendo ao seu questionamento, “O que é a própria verdade para que, de tempos em tempos, aconteça [*sich ereignet*] como arte? Em que consiste este “pôr-se-em-obra?”¹⁹⁰, Heidegger, que já descartara a concepção de verdade como *imitatio* e adequação, que inclui a alegoria e o símbolo, a experiência estética e a matéria enformada, distinguiu o ser-obra da obra de arte do ser utensílio e do ser simples-coisa. A verdade como uma estrutura estável, havia já sido contestada desde o §44 de ST, o que se reafirma em *Da essência da verdade*, em favor da verdade da clareira [*Lichtung*] da aparição do antes oculto. A questão da verdade que atravessa a caminhada filosófica heideggeriana é compreendida neste ensaio de 1930, como a abertura dos horizontes históricos-destinais que ao definirem a experiência de mundo de uma determinada humanidade histórica, torna, após sua instauração, possível a adequação das proposições. A essência da arte foi então identificada aqui com a própria verdade do mostrar-se original dos entes no aberto pela obra instaurado. Esta verdade, que “não é primeiramente dada em si diante-da-mão em algum lugar nas estrelas, para então posteriormente ser baixada, noutra parte, no ente.” É sempre historial [*geschichtlich*]. Definindo a obra de arte como “o resguardo criador da verdade na obra”, pergunta Heidegger agora pela verdade, ela mesma, que se mostra como arte, no ente singular e estranho, que introduz o novo, abrindo a própria possibilidade do novo.

“A verdade nunca é colhida a partir do diante-da-mão e habitual. Muito antes, o abrir-se do aberto e a clareira do ente só acontecem uma vez que a abertura que chega à projeção [*Geworfenheit*] é projetada. Verdade como clareira e acobertamento do ente acontece que na medida em que é composta [*gedichtet*]. Toda arte é, como deixar-acontecer do advento da verdade do ente enquanto tal, em essência composição [*Dichtung*]. A essência da arte, na qual repousam a uma vez a obra de arte e o artista, é o pôr-se-em-obra [*Sich-ins-Werk-Setzen*] da verdade.”

¹⁹⁰ HEIDEGGER, M. *A Origem da obra de arte*, p.30.

Sendo esta luz da verdade eventual uma “meia-luz” que sempre se acompanha de obscuridade, há aqui o afastamento da verdade metafísica da evidência, pois o acontecer que é sempre transitório e singular, é sempre “um” acontecimento, notando-se que Heidegger passa a falar em acontecimentos de mundos, no plural, não mais tratando de um generalizado “mundo”. Este acontecimento singular seria assim, constitutivamente permeado de sua própria mortalidade, como ilustra Vattimo ao comparar a essência fundante da verdade na obra com a palavra poética que “se quebra ... no momento de realização da profecia”¹⁹¹. A verdade da obra, que obreia a verdade do acontecimento de um mundo, não é uma verdade abstrata e eterna, mas é a verdade situada no tempo e no espaço do acontecer da gênese da forma [*Gestalt*] própria de um mundo e de uma terra determinados, que se quer em obra, “a verdade quer introduzir-se na obra como combate de mundo e terra... no combate conquista-se a unidade entre mundo e terra”¹⁹², diz Heidegger, perguntando mais uma vez sobre a essência do ser-criado, e concluindo mais adiante:

“Na obra... o inabitual é que ela como tal seja. O acontecimento [*Ereignis*] do seu ser-criado não ressoa simplesmente na obra, mas o caráter-de-acontecimento [*Ereignisshafte*] do fato de que a obra, enquanto obra, é, projeta a obra para diante de si e sempre a projetou à sua volta. Quanto mais essencialmente a obra se abre, tanto mais plenamente brilha a singularidade do fato de que ela é em vez de não ser. Quanto mais essencialmente este choque irrompe no aberto, tanto mais estranha e solitária se torna a obra. Na produção [*Hervorbringen*] da obra reside esta apresentação [*Darbringen*] do ‘que ela é’.”¹⁹³

A forma da verdade instaurada pela obra, nos diz à seguir Heidegger, instaura-se no acontecimento concreto da obra, que dirige o olhar para a pertença das coisas à “terra”. Se o quadro de Van Gogh revela as cores do seu representado e mais ainda da tinta utilizada em sua confecção, diferentemente do utensílio que esquece a terra em sua dominação da matéria ocultando-a na utilidade, o templo mais ainda como obra de arte, faz a realidade da matéria vir-à-presença de uma maneira extraordinária e estranha, ao fazer brilhar a matéria e simultaneamente desvelando a inacessível opacidade da terra ao respeitar seu natural fechamento. Diferentemente do quadro, o templo não representa uma

¹⁹¹ VATTIMO, G. *O fim da modernidade*. pps 62 – 63.

¹⁹² HEIDEGGER. *Origem da obra de arte*, p.50.

¹⁹³ Idem, p. 53.

cena, mas é ele o tema de si. O templo grego “está simplesmente aí erguido, no vale entre os rochedos escarpados”¹⁹⁴, auto-suficiência que traz um privilégio que Heidegger exporá a seguir. O templo, nos diz Heidegger, nada imita mas encerra em si a forma do deus que advém graças ao templo, “instaurando um mundo e revelando uma terra”. O deus, é o deus determinado de uma determinada comunidade, onde é sua mais suprema autorização e instância significadora de sentido da verdade primordialmente doada, fundante de um mundo. O mundo que é aberto pelo templo e o templo estão em uma relação de co-pertencimento, que reúne em si a unidade onde nascimento e morte, desgraça e dádiva, vitória e derrota, prosperidade e decadência, designam a um Dasein coletivo a forma de seu destino. O que assim vem à frente na obra em sua aparência, é justamente seu ser encerrado em sua constitutiva retração, o que Heidegger denomina simplesmente como “a terra”. A terra, não é apenas a matéria, mas, antecedendo a materialidade da matéria, é aquilo desde onde tudo vem à frente e para onde tudo se recolhe.

Incluindo a obra de arte entre as quatro maneiras pela quais a verdade ocorre, o criar da obra é mostrado como um “trazer-à-frente de um tal ente, que antes disso não era e depois disso nunca mais virá a ser”, e este trazer à presença no acontecimento singular da verdade se dá em um combate, onde a verdade “quer ser direcionada à obra como esse combate de mundo e terra”. A luta essencial entre o mundo e a terra é mostrado como o que define o repouso a si da obra, que em sua não-conciliação mantém o antagonismo conector aberto em obra, numa forma onde o seu vir-à-presença é dinamicamente estabilizado.

“O combate trazido ao traço e assim reconduzido à terra, e com isso firmemente estabelecido, é a *forma* [*Gestalt*]. Ser-criada da obra quer dizer: ser firmemente estabelecido da verdade na forma. Ela é o ajunte pelo qual se ajunta o traço. O traço ajuntado é a junta [*Fuge*] do brilhar da verdade. O que aqui se chama forma é para se pensar sempre a partir *desse* estabelecer [*Stellen*] e armação [*Ge-stell*] que como tal a *obra* essencializa, na medida em que se ergue e se elabora.”¹⁹⁵

Mas, o que seriam mais detalhadamente a terra [*Erde*] e o mundo [*Welt*], estes antagonistas irreconciliáveis e intimamente inseparáveis que delineam no traço aberto em sua polêmica a junta do brilhar da verdade na obra, e como se articulam? É o que se mostrará no capítulo seguinte.

¹⁹⁴ HEIDEGGER. *A Origem da Obra de Arte*, tradução de L. Moosburger, p.27.

¹⁹⁵ Idem, p.47.

3.5

Mundo e Terra

Em *A Origem da Obra de Arte*, o templo é apresentado como desempenhando tal como o quadro de Van Gogh, um desvelamento mais originário que o comportamento prático do Dasein em ST. Mas, enquanto o quadro revela o ente na essência do utensílio no âmbito da confiabilidade, já no templo, o âmbito, i.e., o campo de sentido que funda o ato de objetivação da aparição do ente, seria anterior à confiabilidade, recolocando ainda mais essencialmente a pergunta do ser e da verdade.

Pensando esta questão, Duque Estrada defende a tese que, neste texto, Heidegger vê somente o templo grego a constituir-se essencialmente como obra de arte, estando o exemplo do quadro de Van Gogh a desempenhar uma função mais pedagógica e introdutória. Tal comparação aplicar-se-ia igualmente ao conceito de “terra” e ainda ao de “mundo”, que estariam sendo repensados por Heidegger mais originariamente aqui.

“... o acontecer da verdade mesma, e é isto que, para Heidegger, caracteriza-se essencialmente uma obra de arte enquanto tal, é algo que se pode antecipar na discussão sobre Van Gogh, mas que somente se depreende na discussão sobre o templo. Nos termos da linguagem heideggeriana, se a inseparável ligação de mundo e terra torna-se manifesta na pintura de Van Gogh, a instalação mesma do mundo, bem como a projeção [*Herstellung*] mesma da terra, enquanto dois momentos do acontecer original da verdade, diz respeito, assim nos parece, apenas ao templo.”¹⁹⁶

Veremos a seguir esta mudança, voltando ao conceito de mundo apresentado em ST. Ali, a compreensão do sentido do ser que é o Dasein, havia sido mostrada como cooriginária de sua situação fática e condição existencial de mundo. A desmundanização do mundo operada pela tradição metafísica havia sido denunciada à propósito da interpretação do mundo como *res extensa*, mostrada como seu exemplo mais extremado. Descartes parte da espacialidade para o mundo e não o contrário, fazendo do mundo uma extensão, objeto de pensamento de um sujeito [*res cogitatio*], por sua vez também definido como coisa-substância-pensante [*res cogitans*]. Contrariamente, Heidegger proporá a

¹⁹⁶ DUQUE-ESTRADA, Paulo César. *Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade*.

idéia de mundo onde na expressão ser-no-mundo “... já na sua cunhagem, mostra que pretende referir-se a um fenômeno de unidade”¹⁹⁷. Dasein é descrito como a ex-tensão original, que contrariamente ao conceito tradicional de extensão ocupada por um corpo indiferenciado em um dado espaço inerte, neutro e idealmente pré-formatado, Dasein seria a ex-tensão temporal de si que, na temporalização de sua abertura ek-stática constitui um espaçamento primordial de mundo. Dasein encontra-se portanto, de início e na maioria das vezes, imerso no mundo ôntico das ocupações, designado por Heidegger como o “ambiente” [*Umwelt*] do mundo de referencialidades da praxis cotidiana. A mundanidade, que seria o existencial de um momento constitutivo estrutural do ser-no-mundo que é o Dasein, indica o sentido ontológico de mundo que, tal como o tempo, foi em ST mostrado em um sentido verbal ao contrário da concepção ordinária que o substantiva, entificando-o. Enquanto o tempo não “é” mas sim temporaliza, o mundo tampouco é a determinação de um ente mas com esta palavra designa-se um caráter do próprio Dasein, afirmando Heidegger: “O mundo mundifica” [*Die Welt weltet*], querendo com isto dizer que a abertura de mundo que é o Dasein é, desde sempre, compreensão e afinação, tonalidade afetiva [*Stimmung*]. Haar localiza as raízes deste conceito de terra na *Stimmung* do Dasein detalhada em ST, particularmente na *Stimmung* da angústia, que teria aberto o caminho para uma recolocação não-metafísica e portanto não-histórica, da pergunta sobre o ser.

Mas, se o mundo é uma unidade com o Dasein, a noção de natureza, nos diz Michel Haar¹⁹⁸, estava então em ST meramente derivada da imediatidade da ligação entre Dasein e mundo. A natureza que “aparece” desde sempre, intramundaneamente develada na abertura de Dasein, subsumia-se à abertura do projeto de Dasein, que era o que abria seu próprio campo de inteligibilidade definidor de um âmbito de aparição, o seu “da”, ou “aí”, que é o próprio mundo. Esta noção de “mundo” na descrição fenomenológica do Dasein como ser-no-mundo, teria por consequência “a negação de qualquer idéia de inserção de Dasein na natureza”¹⁹⁹, onde todo ente natural desvelaria-se como ser-à-mão, enquanto a natureza em seu aparecer estaria no que Heidegger chamou de intramundanidade. O “ser” da natureza estaria, assim, misteriosamente inacessível

¹⁹⁷ HEIDEGGER, M. *ST* §12, p 90.

¹⁹⁸ HAAR, M. *The song of the earth.*, p.18.

¹⁹⁹ Idem.

ao mundo, enigma este que não se incluía no escopo de ST. Heidegger não havia até então refletido sobre este “ser” da natureza, um ser mais elemental, que se aproximaria do conceito de *physis*, chamada aqui por Heidegger de “a terra”, onde a natureza-*physis* seria o próprio processo de manifestação ou a própria *alétheia*. Esta consideração, de certa forma adiantada em *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*²⁰⁰, se definirá mais especificamente por ocasião da sua *Kehre*, inicialmente no texto de *Introdução à Metafísica* e agora mais decididamente em *A Origem da Obra de Arte*²⁰¹. Haar enfatiza a importância da mudança no conceito de mundo e de sua relação com a novidade do conceito de terra ao ponto de ver ali a maior evidência da reversão da *Kehre* heideggeriana. É no conceito de “terra” que Haar se detém, vendo na descrição do templo grego o encontro contrariante e indissociável de mundo e terra, que acontece enquanto obra:

“Estando aí erguida, a obra arquitetônica repousa sobre o fundo rochoso. Esse repousar da obra faz sobressair da rocha o obscuro de sua suportação volumosa e contudo impelida para nada. Aí estando, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se alastra, e, assim, revela a própria tempestade em sua fúria. O brilho e o lume dos rochedos, brilhando eles mesmos apenas graças ao sol, mostram pela primeira vez a luz do dia, a amplitude do céu, a escuridão da noite. O erguer-se seguro faz visível o invisível espaço do ambiente. O inabalável da obra resiste ante as vagas do mar e, de seu próprio repouso, deixa-as aparecerem a bramir. A árvore e a grama, a águia e o touro, a cobra e o grilo assumem então o sobressaimento de sua figura e assim vêm à revelação”²⁰².

A noção de terra seria, assim, para Heidegger, o equivalente não-metafísico da *physis* grega. Na concepção grega de *physis* teria segundo Heidegger, dois sentidos: No sentido pré-socrático, a *physis* seria “o primevo nome metafísico para o ser dos entes” na noção heraclítica da totalidade dos entes e assim, o primeiro passo à caminho da ontoteologia. Já a análise heideggeriana do fragmento 123 do mesmo Heráclito, cuja tradução é vista por Heidegger como a questão decisiva onde, ordinariamente traduzido por “a natureza ama ocultar-se”, estaria mais aproximado de sua originariedade, nos diz Heidegger, traduzindo como “o surgimento favorece o encobrimento”, o que detalha em seu estudo sobre Heráclito de 1943-44, onde afirma que, “A fim de vigorar, o surgimento propicia um fechamento porque a partir de sua essência o encobrimento favorece o

²⁰⁰ HEIDEGGER. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: Mundo, Finitude, Solidão* [Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt, Endlichkeit, Einsamkeit] de 1929.

²⁰¹ HAAR, M. *The song of the earth.*, p. 102.

²⁰² HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*, p.33.

surgimento no que ele mesmo é”²⁰³, apontando para o jogo de aparição e ocultamento da verdade da *alétheia* como a essência da *physis*²⁰⁴.

“ Para onde a obra se retira e o que ela faz ressair, neste retirar-se, eis o que chamamos a terra [*Erde*]. Ela é o que ressaí e dá guarida [*das Hervorkommend Bergende*]. A terra é o infatigável e incansável que está aí para nada. Na e sobre a terra o homem histórico funda o seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra ... A obra deixa que a terra seja terra.”²⁰⁵

Segundo Haar haveria em *A Origem da Obra de Arte*, quatro sentidos para o uso de Heidegger da palavra terra: 1) O obscuro contraponto da noção de mundo encontrado na noção de situação fática de Dasein; 2) O acordo secreto ou harmonia que sustenta as relações entre os entes, que seria a natureza entendida como *physis*; 3) O material da obra de arte, entendido não-metafisicamente; 4) O suporte da habitação, que Haar nota não nos ser imediatamente doado mas que deve ser antes adotado, o se que aproxima da noção de terra natal que Heidegger encontrara em Hölderlin.

Estes quatro sentidos seriam conectados à coisicidade da obra, que não seria da ordem da matéria, mas seu *Stimmung* e sua “habitação”. Tomados em conjunto apontariam para um pensamento uno de uma base não-fundacional, que, por inacessível, não suportaria as noções de razão, causa ou princípio. Este campo de possibilidades “não-histórico e não-fenomenal”, que Haar observa estar na terra em seu enigmático tornar-possível, seria o que Heidegger chamara *Anfang* ou *Gewesenes*, o pensamento do começo, a obscura concreção anterior às ocorrências que nela se desdobram. “Terra, em *A Origem da Obra de Arte*, emerge através da obra de arte como o fundo/solo/fundamento [*Grund*] e apoio (ou fundação sem princípio) para a própria arte e para a história como uma época”²⁰⁶. Para explicar o enigma do que permanece o mesmo, que seria o que não se historiciza, por ser, tal a terra, a essência de toda historicidade, haveria uma dimensão não-histórica no *Ereignis*, que escapa assim de uma totalizadora história da metafísica²⁰⁷. No pensamento do *Ereignis*, Haar vê o maior dos afastamentos

²⁰³ HEIDEGGER, M. *Heráclito*, p.143.

²⁰⁴ Cf. TAMINIAUX, J. *Heidegger and the earth*, pps. 76-81.

²⁰⁵ HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*, p.36.

²⁰⁶ HAAR. *The song of the earth*, p.101.

²⁰⁷ Taminiaux em seu comentário a este livro, chama a atenção para a coincidência, explorada na investigação de Haar, do fato das noções heideggerianas de terra e de Ereignis terem aparecido na mesma época, situando-se ambos às margens de uma filosofia da história. TAMINIAUX. *Heidegger and the earth*, pps. 76 -81.

entre o modelo hegeliano da história do ser e a resposta de Heidegger no seu diálogo com este pensador.

O desenvolvimento de uma nova noção, a terra, intrinsecamente associada à nova noção de mundo, permitem à Heidegger explicitar uma noção de forma, que apresenta em lugar do tradicional *eidos* platônico, oferecendo-nos uma outra via para se pensar o “aspecto” fora da concepção platônica de forma como um pré-existente *eidos* eterno e imutável situado no mundo ideal. Complementando esta noção de forma como limite [*péras*] histórico, a noção de desígnio, que se dá na abertura de novos horizontes de compreensão dos entes em seu instaurar da verdade que acontece na obra de arte, é mostrada por Heidegger como cisão, fenda ou rasgo [*Riss*]. *Riss*, é a palavra utilizada aqui por Heidegger, e que, em alemão corrente compreende tanto o sentido de “fenda”, “fissura” e “rasgão” quanto “traçado” e “delineamento”, onde, na obra de arte, “O ser-criado desvelou-se como o ser-fixado do combate na forma [*Gestalt*]²⁰⁸, através do rasgão”. Este rasgo seria o sulco marcante de um afastamento essencial que surge da contenda [*Streit*] entre mundo e terra, originada por sua vez do nada da diferença essencial. O rasgão disposto é assim, nos diz Heidegger, “a junta do aparecer da verdade”, onde a noção de forma como a aparência do que vem-à-presença, é repensada aqui por Heidegger inusitadamente. “O que aqui se chama forma deve sempre pensar-se a partir daquele estabelecer [*Stellen*]²⁰⁹ e do

²⁰⁸ HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*, p.53. Para o esclarecimento dos termos *Gestell* e *Gestalt*, geralmente traduzido por “forma”, remeto à nota 22 da dissertação de mestrado de MOOSBURGER, p. 47: “*Stellen* und *Gestell*, nas versões portuguesa, espanhola e francesa, respectivamente: ‘colocar e composição’, ‘situar y composición’, ‘institution et constitution’”. Heidegger esclarece no suplemento que a significação de *Gestell* no ensaio é a ‘reunião do trazer-à-frente, do deixar-assomar no traço como contorno [*péras*]. Através da ‘armação’ assim pensada clareia-se o sentido da *morphé* grega como forma.” Ele observa em seguida que a palavra ‘armação’, posteriormente usada como palavra-guia para exprimir a essência da técnica moderna, é pensada a partir daquela armação de *A Origem da Obra de Arte*. Heidegger esclarece a palavra *Gestell* em *A Pergunta pela Técnica* pela idéia de ‘força de reunião’ [*das Versammelnde*] presente em substantivos iniciados por *Ge-*: *Gebirg*, a força de reunião que originariamente desdobra os morros em formações rochosas e os perpassa em uma junção, e *Gemüt*, a força de reunião originária a partir da qual se desdobram os modos de nosso ânimo (VA, p. 23). *Gestell* seria a força de estabelecimento daquilo que se estabelece. *Gestalt* (forma) é para ser pensada neste sentido de força de reunião: traço que ajunta os traçados. A diferença essencial é que a armação que se realiza como *Gestalt* na obra de arte é o arrumar-se [*einräumen*] da amplitude do mundo, o libertar o livre do aberto e direcionar esse livre em seus traçados [*Gezüge*], mantendo aberto o aberto do mundo, ao mesmo tempo em que é o elaborar a terra como aquela que se recolhe (deixando a terra ser uma terra) e deixando assim armar-se o lugar aberto”.

²⁰⁹ A palavra *Stellen*, na tradução portuguesa de MC Costa é “estatuir”, que difere da tradução brasileira de L. Moosburger e norte-americana de J. Young e K. Haynes, que favoreceram “pôr” e “estabelecer”, pelos quais optei.

conjunto daquilo que estabelece [*Gestell*]²¹⁰, como a qual a obra advém, na medida em que se instala e produz”²¹¹. Resgatando o sentido da *morphé* grega como forma, a forma que surge, tanto quanto desaparece na contenda essencial entre mundo e terra, é uma nova noção de verdade, “A essência da verdade é em si mesma o combate originário em que se conquista o meio aberto, no qual o ente advém e a partir do qual se retira”²¹². Esta suprema contenda [*Urstreit*], refere-se à palavra *pólemos*, traduzida de Heráclito B53 e B80 por Heidegger como *Aus-einander-setzung*, o “pôr-se à parte de um ao outro”, no prefácio da sua coletânea *Nietzsche*. D.F. Krell esclarece que *pólemos* é entendido por Heidegger como a palavra para a iluminação ou clareira do ser onde os entes vêm à presença uns para os outros podendo assim distinguirem-se uns dos outros. Heráclito teria, segundo Heidegger, falado de *ton polemon xynon*, um mútuo espaçar-se, apartar-se no conflito polêmico, que, servindo essencialmente para aproximar, une os contendores²¹³. O mundo que a terra nesta contenda essencial revela, ao ilumina-lo na oposição de seu ocultamento, é o mundo histórico que, radicado na historicidade do acontecimento, está no âmago da questão da obra de arte. Na pertença de mundo e terra que está em obra na obra abrindo a verdade do Dasein, nos mostra Heidegger, é “a verdade mesma” que se essencializa na obra. Esta verdade, como vimos anteriormente, não é uma verdade estabilizada num além, mas a verdade entendida como acontecer historial da verdade. É então, a verdade da obra, o que, ao projetar a terra e iluminar um mundo, abre a história.

No próximo capítulo examinarei esta relação entre arte e história, onde a sombra de Hegel acompanha as noções radicais de Heidegger, que com este filósofo dialoga constantemente, confrontando o seu idealismo com uma radical fenomenologia.

∴

²¹⁰ Para o esclarecimento do termo *Gestell*, conferir a nota 207.

²¹¹ HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*, p.51.

²¹² Idem, p. 44.

²¹³ KRELL. Comentário sobre sua tradução de *Nietzsche* de Heidegger, volumes 1 e 2, p.231.

3.6

Arte e historicidade

Ao afirmar, “A civilização não pode provir senão do significado de uma arte ou de uma grande obra de arte”²¹⁴, Nietzsche centraliza o caráter formador da obra, que juntamente com o caráter histórico do Espírito [*Geist*] da filosofia hegeliana, teriam sido as mais decisivas influências no pensamento heideggeriano da arte²¹⁵. O sentido histórico da obra de arte que havia sido perdido na ascendência da estética moderna, que nos mostra Heidegger, havia sido já em Hegel anunciado na idéia do juízo estético ser um derivado de uma mais anterior adesão comunal, da verdade partilhada, onde o belo seria a “aparição sensível da idéia” que traduz o Espírito em obra artística.

Com um igual acento no histórico e comunal mas sem a noção de subjetividade e com outro sentido de determinismo histórico, a arte não é em Heidegger da ordem da representação mas da doação, onde o que se doa é o ser, ser que, por sua vez, funda o aparecimento do ente. Aproximando-se assim do pensamento hegeliano sobre a arte no que tange o caráter histórico da obra de arte, assim como da consequente consciência do fim da arte enquanto produção cultural, Heidegger orienta-se entretanto para direções muito distintas das de Hegel. A verdade histórica da subjetividade, que permeia a idéia hegeliana da morte da arte enquanto estética e sua superação dialética renascendo como filosofia, é respondida com a noção de “pôr-se em obra da verdade” que é o que Heidegger afirma ser “a natureza essencial da arte”²¹⁶. Dentre as abundantes comparações entre a história do ser e a história do Espírito, Michel Haar sucintamente enfatiza o comum acento na noção de destino: não é o homem que decide mas a “coisa mesma” que fundamenta a história, Espírito ou ser, que decide por ele, ao ponto de Haar afirmar de Heidegger,

“o âmago da necessidade destinal impõe-se aqui com um rigor mais implacável que a necessidade racional em Hegel, e de uma maneira mais aterradora por ser cega e impenetrável”²¹⁷

²¹⁴ NIETZSCHE. O livro do filósofo. Citado por Benedito Nunes, *Passagem para o poético*.

²¹⁵ Cf. NUNES, B., *Passagem para o poético*, p.253.

²¹⁶ HEIDEGGER, M. *Origin of work of art*, p.16.

²¹⁷ HAAR. *The song of the earth*, p.70.

Atentando-se porém que o princípio de discontinuidade e da “errância”, o envio destinal [*Schickung*] de origens impenetráveis à razão, em Heidegger não corresponde ao hegeliano “desenvolvimento lógico da *Ideia* racional”, Haar mostra a escatologia presente em seus respectivos conceitos de história. Se em Hegel a história completa-se não apenas em seu fim mas ainda no seu começo, em Heidegger a história é o advento daquilo que não cessa de ser, o essencial “ter sido” [*das Gewesenes*], que desde seu começo “é” insistentemente. O determinismo histórico que em Hegel seria o desdobramento lógico da sucessão progressiva da história, é respondido por Heidegger com uma concepção de história não menos determinista, mas que se afasta da idéia de desdobramento lógico da razão, ao conceber uma escatologia do processo histórico em outras bases, onde o “ser” que fala Heidegger não se confunde com o *Geist* hegeliano, não supondo a noção idealista de “absoluto” nem a primazia do *lógos* da razão²¹⁸, o que faz Richardson afirmar, ao comentar a *Carta sobre o Humanismo*, “...para Hegel, o pensamento domina a história; para Heidegger, a história domina o pensamento”²¹⁹.

Heidegger havia se detido sobre a problemática hegeliana da história no último parágrafo de ST. Após problematizar o nexos entre tempo e espírito estabelecido por Hegel, onde o conceito deste filósofo entende a história como a história da concretização racional do espírito absoluto, Heidegger se contrapõe à possibilidade do espírito “cair no tempo” como história, como sustenta Hegel, ao afirmar que,

“O ‘espírito’ não cai primeiro no tempo, mas ele existe *como temporalização* originária da temporalidade. Esta temporaliza o tempo do mundo, em cujo horizonte a ‘história’, entendida como acontecer intratemporal, pode se manifestar. O ‘espírito’ não cai *no* tempo, mas a existência {a ek-sistência} de fato ‘cai’ *da* temporalidade própria originária na de-cadente. Esse ‘cair’, no entanto, tem a sua possibilidade existencial num modo de temporalização, pertencente à temporalidade”²²⁰.

Na distinção feita no capítulo anterior deste mesmo livro, entre a temporalidade ek-stática do Dasein e o intratemporal, o que está “dentro” do mundo no tempo cronológico, Heidegger acrescentara ainda no §72 de ST, a

²¹⁸ Cf. em GADAMER. *Hegel and Heidegger*.

²¹⁹ Cf. em RICHARDSON, nota 56 da p. 546, comentando a *Carta sobre o humanismo*.

²²⁰ HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*, pps. 249-250.

diferença entre historiográfico [*Historie*] e histórico [*Geschichte*], mostrando estar a determinação hegeliana do tempo ainda presa ao conceito vulgar de tempo, a partir de uma crítica da razão histórica inicialmente empreendida por Dilthey e refinada pelas considerações epistolares do conde de Yorck, que determina o lugar ontológico do problema da historicidade, que acomoda ainda um lugar, limitado, para interpretação vulgar do tempo na noção de intratemporalidade ²²¹.

“A análise da historicidade de Dasein busca mostrar que esse ente não é ‘temporal’ porque se encontra na história mas ao contrário, que ele só existe e só pode existir historicamente porque, no fundo de seu ser, é temporal... mas na medida que o tempo, entendido como intratemporalidade, também ‘brota’ da temporalidade do Dasein, a intratemporalidade comprova-se igualmente originária à historicidade”²²²

A historicidade própria do Dasein estaria no acontecer próprio de uma decisão antecipadora, que mostrou-se nos capítulos anteriores estar radicada na questão da finitude humana, onde o acontecer da história corresponderia ao acontecer do ser-no-mundo do Dasein. No último capítulo de ST, Heidegger reafirma o caráter provisório da analítica do Dasein face a meta da elaboração da questão do ser em geral.

O problema do Tempo e Ser, i.e., da temporalidade do ser, da terceira seção não concluída que deixou Ser e Tempo inacabado, e, que teve, segundo afirma Heidegger em *Carta sobre o Humanismo*, seu maior impedimento na falta de articulação entre a dinâmica de temporalização ek-stática do Dasein e a temporalidade mesma do acontecimento do ser, encontra no pensamento sobre o sentido do ser como tal, entendido como a verdade do ser em torno dos anos 1930, uma noção mais ampla e mais anterior de verdade, que fosse além da compreensão do ser dos entes pelo Dasein. Pensando o ser enquanto ser, Heidegger encontra agora uma possibilidade de pensamento do acontecimento do ser na descoberta do caráter “epocal” do ser como fundamento da história, como esclarece Vattimo, “... há história, isto é, há épocas enquanto a epoché, a suspensão, a reserva, caracteriza o próprio ser. A história existe porque o ser é sempre algo que há de acontecer...” ²²³. O sentido de acontecimento [*Geschehnis*],

²²¹ Para a questão da historicidade em Heidegger remeto à tese de doutorado de BAFFA, M. A *forma da metafísica: sobre a história na obra tardia de Heidegger*.

²²² HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*, pps.181-182.

²²³ VATTIMO, G. *Introdução a Heidegger*, p.147.

antes focado na existência ek-sistente do Dasein, e, desde então já intimamente associado com a sua raiz de história [*Geschichte*] e historial [*geschichtlich*] ²²⁴, se volta, nesta segunda fase de sua filosofia, para a verdade do ser pensado juntamente à essência da história. Na conferência *A Origem da Obra de Arte*, o uma ocorrência mais primordial da verdade, que configura as épocas da história do ser, é apontada como sendo conquistada por meio de um trabalho humano peculiar e inaugurante, que é a obra de arte.

“É a partir desta palavra, *Geschehnis*, acontecimento, que Heidegger empreende o resgate do sentido originário da história e historialidade, notando que *Geschichte*, história, vem da mesma raiz que *Geschehnis*. Esse sentido originário, trabalhado em *Ser e Tempo* como a estrutura da temporalidade e em “A Origem da Obra de Arte” como a história que se conquista com a obra de arte, é distinto da *Historie*, a historiografia que só pode ser construída de forma derivada e sobre a base já irrecuperável do próprio acontecimento enquanto o acontecimento único que ele é.”²²⁵

Heidegger encontra naquilo que se dá na obra, o acontecimento da verdade do ser, que, ele mesmo escapando a toda conceituação, e toda historicidade, instaura o novo, acontecendo na obra e fundando o movimento histórico, dizendo, “Sempre que acontece, a saber, quando há um começo, produz-se na história um choque [*Stoss*]”²²⁶. Haveria assim uma necessidade absoluta, transpessoal, da arte, e é na estrutura do *Ereignis*, o acontecimento apropriador, ele mesmo não figurável e fora da história, que se encontra a principal chave para entendimento desta relação entre obra de arte e o acontecimento de mundo. Como propõe Heidegger pensar o irrepresentável acontecimento do ser, que se instaura como verdade na obra de arte²²⁷?

Desde os curso de Marburg sobre Aristóteles, Heidegger havia falado do presente qualificado na sua autenticidade, o *Augenblick*, como um momento concreto inscrito num contexto ético, político e crítico, onde fala da “atitude crítico-kairológica”, que mais tarde em ST é formulada em termos de “existir no momento para seu próprio tempo” no programa de um retorno destrutivo à

²²⁴ Na palavra “acontecimento” [*Geschehnis*], Heidegger localiza a raiz da palavra alemã para história [*Geschichte*], que considera ter um sentido mais originário, que distingue da outra palavra alemã para história, *Historie*, que associa com a historiografia. Segui a tradução brasileira de ST de historicidade, que alterno por historialidade para *Geschichlichkeit*, conforme a citação utilizada.

²²⁵ MOOSBURGER, L., *Tese de mestrado*, nota 10.

²²⁶ HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*, tradução de L. Moosburger, p.

²²⁷ Sobre o *Ereignis*, ver o item 2.2 desta monografia.

história da ontologia, sendo que analítica existencial prepararia assim para o propósito maior do deciframento do enigma ontológico da movimentação do acontecer em geral. Ao afirmar que a arte é um devir e acontecer da verdade, Heidegger estaria vendo na arte um privilégio daquilo que se dá a própria norma, abrindo com seu aparecer, um novo campo de possibilidades e de normatividade. Este aparecimento, o vir-à-presença da obra, é o acontecimento que essencializa por meio do tempo autêntico. A obra ao abrir um mundo mundifica a experiência de um Dasein, no presente autêntico do instante da decisão que se faz histórico sob o peso de seu destino [*Geschick*] coletivo. Este presente genuíno é o do momento da decisão [*Augenblick*], o instante quando o tempo do cálculo pára e nesta *epoché*²²⁸ há uma fundação epocal. Desta maneira, a obra de arte temporaliza, lançando nesta fundação o fundo do paradigma cultural histórico compartilhado por um povo no acontecimento de um “aí”, um “lugar” próprio em sua singularidade. Em continuação com a primazia dada à temporalidade sobre a espacialidade já anunciada em ST, a obra não estaria assim, *em* um lugar ou em um tempo. Ao contrário da conhecida sentença de Kandinsky que diz que “Toda obra de arte é filha de seu tempo”²²⁹, em *A Origem da Obra de Arte*, a obra é o que faz um lugar e um tempo acontecerem como lugar e tempo, ao instaurar a designação da face de mundos históricos, instauração que como desígnio, é o projeto e delimitação de uma forma, na palavra que lança um destino.

É importante esclarecer que este acontecer historial da verdade sendo, assim, o que abriga o ser-obra-da-obra, é no mesmo movimento pela obra trazido à presença, pois a obra é “criada” surgindo simultaneamente ao seu velamento iluminador de um projeto de um Dasein historial. Esta atordoante noção, a de que a obra de arte abre o lugar da verdade, verdade que, simultaneamente, abre por sua vez a possibilidade da própria obra de arte se dar, é bem explicado por Manoela Baffa, ao citar a tese de Catherine Marabou na abordagem da questão da origem da origem, no tópico que trata do destino lançado na doutrina platônica da verdade:

“Origem [*Ursprung*], na interpretação heideggeriana do início da história, não pode ser pensada em termos de causa. Eis talvez a razão que leva Heidegger a

²²⁸ Cf. INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*, p.83: “Epoché vem de epochein, esperar, parar”. O termo, de origem medieval, foi difundido pela fenomenologia de Husserl.

²²⁹ KANDISNSKY. *Du Spirituel dans l’art, et dans la peinture en particulier*.

insistir nas passagens, nas mudanças, nos deslocamentos, isto é, na dinâmica de uma mutabilidade ou transformabilidade que se põe em marcha desde o começo. Originar-se e transformar-se significam em última instância a mesma coisa. Ou dito apenas de outro modo: Não há propriamente *nada* antes da mudança, o que há é a mais estrita contemporaneidade entre o surgimento do que se transforma e o movimento mesmo da sua transformação.”²³⁰

Heidegger reitera no texto sobre a obra de arte o sentido de origem identificada com um salto [*Ursprung*], que seria ainda uma partida [*Absprung*]. Esta partida não caracteriza um “deixar para trás” mas, antes, uma apropriação mais original da circularidade inescapável de toda historialidade. A atenção para o que chamou de “o início essencial”, se volta aqui para o emergir de algo que, nota Heidegger, somente se mostra se há a obra, apontando no final deste texto que é esta a essência poética da arte, afirmando,

“A verdade, como clareira e ocultação do ente, acontece na medida em que se poetiza. Toda arte, enquanto deixar-acontecer da adveniência {advento} da verdade do ente como tal, é, na sua essência, Poesia²³¹ {composição [*Dichtung*]”²³²

∴

²³⁰ BAFFA, M. *A forma da metafísica - sobre a história na obra tardia de Heidegger*, p.94.

²³¹ A tradução de *Dichtung* por “ditado poético” adotada nesta dissertação tendo por referência a tradução de M.C. Costa é contestada na tradução de L. Moosburger que prefere o termo “composição”, o que é explicado em sua nota 24 “... Quanto a “ditado poético”, cujo uso se justifica, como a tradução portuguesa dá a conhecer, pela raiz comum que possuem *Dichten* e *Dichtung* e o *dictare latino*, preferimos evitar essa expressão em razão do escopo singular de “A Origem da Obra de Arte”. Durante todo o ensaio, Heidegger aborda a essencialização da verdade em obras de arte que possuem como traço mais marcante o caráter terreno: é o par de sapatos de camponês com que a camponesa trabalha no campo, é, sobretudo, o templo grego que reúne junto a si o mundo e a ambiência terrena; há toda uma discussão acerca do caráter de coisa das obras de arte, que por fim se mostra como a resistência que a obra de arte tem de elaborar (as cores na pintura, a pedra na obra arquitetônica, e assim por diante). Certamente que, uma vez bem compreendida a reflexão heideggeriana sobre a essência da linguagem, “ditado poético” abarca toda e qualquer arte. Contudo, esta reflexão será levada a cabo por Heidegger mais veementemente em outras obras, ao passo que “composição” permite pensar o ser da obra de arte num sentido mais próximo ao que há de mais trabalhado em “A Origem da Obra de Arte”, que é o combate de mundo e terra instaurado na obra de arte, a composição do próprio lugar do ser- aí que a obra de arte abre.” Optei por traduzir *Dichtung* como ditado poético e *Poesie* como poesia, no sentido da arte da palavra.

²³² HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*, p.58

3.7

Arte, linguagem e poesia

Ao localizar na Poesia ou ditado poético [*Dichtung*] a essência de toda arte, no fim de *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger concentra-se no sentido de *Urpoesie*, que seria a matriz essencial de toda produção artística, embora admita um privilégio na específica arte da palavra, ao dizer, “A Poesia é aqui pensada num sentido tão vasto e, ao mesmo tempo numa união tão essencial tão íntima com a linguagem e a palavra”.²³³ Em *A Origem da Obra de Arte*, a obra de arte foi pensada como provindo do nada, nada que, como a origem do projeto poemático põe em obra o aberto da verdade em seu acontecer, que origina o Dasein historial de um povo,

“... O que a Poesia, enquanto projeto clarificante, desdobra [*auseinanderfaltet*] na desocultação e lança no rasgão {traço} da forma, é o aberto que ela faz acontecer e, decerto, de tal modo que, só agora o aberto em pleno ente traz este à luz e à ressonância.”²³⁴

Nesta abertura do ente na sua totalidade, que não é uma “capacidade do sujeito em suas errantes produções”, mas constituinte do fundo de onde emerge o projeto posto em obra na obra de arte, a poesia que nos fala Heidegger é “o projeto clarificante que desdobra na desocultação e lança no rasgão da forma o aberto que ela faz acontecer”²³⁵ O “dizer projetante” [*Ansagen*] da origem da arte, por sua vez, origina a forma que assinala a verdade²³⁶, onde a verdade aberta pela obra de arte é o abalo no habitual e no óbvio onde o abrir-se do aberto e a clareira do ente acontecem na terra ao irromper no mundo e no mundo que, por sua vez e somente desta maneira, se funda na terra.

“O dizer projetante é Poesia: A fábula {o mito, a saga} do mundo e da terra, a fábula do espaço de jogo do seu combate, e, assim, do lugar de toda proximidade e afastamento dos deuses. A Poesia é a fábula da desocultação {saga do não-encobrimento²³⁷} do ente”. Cada língua é o acontecimento do dizer, no qual, para um povo, emerge historicamente o seu mundo e se salvaguarda a terra como

²³³ Idem, p.59.

²³⁴ Idem, p.58.

²³⁵ HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*, p.58, modificado.

²³⁶ Cf. NUNES, B. *Passagem para o poético*, pps. 265 – 267.

²³⁷ Inserir a tradução de L. Moosburger, considerando a pertinência desta opção de tradução.

reserva {a terra é preservada como aquela que encerra}. O dizer projetante é aquele que, na preparação do dizível, faz ao mesmo tempo advir, enquanto tal, o indizível ao mundo. Num tal dizer é que se cunham de antemão, para um povo histórico, os conceitos da sua essência, a saber, a sua pertença à história do mundo.”²³⁸

Feita a associação entre arte, poesia e linguagem, Heidegger esclarece ainda o que entende por potência nomeadora da linguagem em seu fazer-manifesto da verdade.

“A linguagem não é apenas - e não é em primeiro lugar - uma expressão oral e escrita do que importa comunicar. Não transporta apenas em palavras e frases o patente e o latente visado como tal, mas a linguagem é o que primeiro traz ao aberto o ente enquanto ente. Onde nenhuma linguagem advém, como no ser da pedra, da planta e do animal, também aí não há abertura alguma do ente e, consequentemente, também nenhuma abertura do não ente e do vazio.”²³⁹

E lembra ainda que a linguagem não é obra exclusiva dos humanos mas é o que se desdobra do acontecimento apropriativo que co-responde o ser e o homem, e que neste acontecer, o “dizer projetante [*Ansagen*] torna-se ao mesmo tempo a recusa de toda confusão, na qual o ente se vela e se recusa”.

Este primado da poesia reveladora da essência humana, que a poesia mesma funda, foi apresentado inicialmente por Heidegger em duas conferências. No mesmo ano da conferência final sobre *A Origem da Obra de Arte*, a conferência *Hölderlin e a essência da poesia* foi pronunciada em Roma. Apontada por Richardson como contemporânea e complementar à primeira²⁴⁰, Heidegger trata ali de problemas abordados no seu ensaio sobre a obra de arte, que, como já foi apontado, alguns dos quais antecipara principalmente em *Problemas fundamentais da Fenomenologia, Conceitos fundamentais da Metafísica, Sobre a essência da verdade* e em *Introdução à Metafísica*. A partir dos temas de Hölderlin, Heidegger revê mais decisivamente suas noções de mundo, de terra, *Stimmung* e linguagem, antecipadas anteriormente²⁴¹. As noções de autêntico e de inautêntico que caracterizam a verdade dos entes, passam a ser pensadas agora em termos de quanto mais poético, mais autêntico. Na poesia de Hölderlin Heidegger encontrou uma passagem da filosofia para o poético, anunciada em *A Origem da*

²³⁸ HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*, p.59.

²³⁹ HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*, p.59.

²⁴⁰ RICHARSON, W. *Heidegger, Through Phenomenology to Thought*, p. 403.

²⁴¹ Cf. NUNES, B. *Hermenêutica e poesia*, p.120.

Obra de Arte, aproximação que chega à formular mais tarde como, “a poesia que pensa, é na verdade a topologia do ser”²⁴². A importância da reflexão sobre a linguagem e a noção do que signifique Poesia na filosofia de Heidegger é bem ilustrada por Gadamer,

“Em certo sentido, portanto, a ‘composição’ {Poesia}, que deve simbolizar o caráter projetivo de todo criar artístico para Heidegger, é menos projeto que as formas secundárias de construir e figurar a partir de pedra e cor e sons. Na verdade, o compor {ditado poético}, é aqui como que dividido em duas fases: em um projeto que já é sempre acontecido, onde se cumpre uma língua, e em um outro, que deixa a nova criação poética ir à frente a partir desse primeiro projeto. Essa precedência da língua que parece constituir não apenas a distinção especial da obra de arte poética, parece valer por cima de toda obra para cada ser-coisa das coisas mesmas. A obra da língua é a composição {Poesia} mais originária do ser. O pensamento que pensa toda arte como composição {Poesia} e inaugura o ser lingüístico da obra de arte está ele mesmo ainda a caminho da linguagem.”²⁴³

O poético em Heidegger é refletido também por Benedito Nunes, que discerne o empenho heideggeriano em um caminho de pensamento onde a filosofia e a poesia não se confundem mas aproximam-se, numa mútua necessidade. Este caminho seria uma senda onde a linguagem é o lugar [*tópos*] do ser e a residência poética do homem, margeando os limites da linguagem da metafísica:

“... o empenho da topologia do ser, colocando a coisa no lugar da natureza, o Dasein em lugar do homem, a errância historial em lugar do histórico, a linguagem como discurso e a terra como mundo, leva o pensamento aos limites do dizível e do pensável.”²⁴⁴

A noção de tonalidade afetiva ou disposição afetiva [*Stimmung*], que foi associada à noção heideggeriana de situação [*Befindlichkeit*], desde ST, encontra na noção tardia de “lugar”, repensado agora a partir da idéia de terra desenvolvida no texto sobre a obra de arte, a continuação deste sentido de um “sentimento de situação”, de estar situado, disposto, implicando tanto um sentido espacial quanto afetivo, mas, antes de tudo, próprio em sua singularidade. A situação do Dasein vai, neste texto e em sua obra tardia, ser pensada num sentido mais primordial que o de “lugar singular e próprio” de ST, lugar que seria agora precedido de uma condição de possibilidade da própria mundanidade do mundo, onde um “jogo de

²⁴² Cf. NUNES, B. *Passagem para o poético*, p.281.

²⁴³ GADAMER, G. introdução à *A Origem da Obra de Arte*.

²⁴⁴ Cf. NUNES, B. *Passagem para o poético*, p. 289.

espelhos” de uma partição quádrupla seria a serenidade do encontro entre “humanos e divinos, terra e céu”.

Das suas conferências sobre Hölderlin, que define como um pensador-poeta e poeta-pensador, Heidegger toma a palavra *Geviert*. Este denso conceito heideggeriano é elaborado no texto “A coisa” [*Das Ding*],²⁴⁵ onde descreve um jarro que em conecta em si essa quadratura essencial que revela a “auto-manifestação do ser”²⁴⁶. Traduzindo-se por quadratura ou quaternidade, este termo foi por ele melhor explicado ao pensar o ser como acontecendo primeira e fundamentalmente na linguagem onde as coisas seriam mais fundamentalmente coisas na palavra que as nomeia originalmente e as tornam acessíveis à uma possível presença espaço-temporal. Esta concepção do comum e simultâneo aparecer de palavra e coisa, configura-se em detrimento da concepção tradicional das coisas efetivamente presentes num real vigente e dado²⁴⁷, onde as palavras são tomadas por arbitrárias e posteriores “roupas” de pensamento. No seu mostrar como algo feito pelo homem, a obra de arte, pode abrir e fundar a abertura de mundo, Heidegger indica a quadratura como um anterior instante de união das quatro direções ou “os sentidos”, dos quatro pólos organizadores do universo. É notável ainda na idéia de quadratura uma confrontação ao idealismo triádico de Platão, da trindade da tradição cristã e de Hegel, aproximando-se Heidegger mais uma vez dos pensadores pré-socráticos. Seria somente na obra de arte que este encontro que ocorre nas coisas em geral, em um “recoletante fazer mirar junto de si os quatro da quadratura”²⁴⁸, torna presente “não só a verdade como mundo, mas também a não-verdade, na sua essência como poesia”²⁴⁹.

Esta meditação sobre a essência da linguagem e da poesia que aparece inicialmente na reflexão de Heidegger sobre a obra de arte e nos textos sobre Hölderlin, ganha importância juntamente com a reflexão sobre a consumação histórica da metafísica no advento do niilismo, que se deu na mesma época. Se Hölderlin falou do desaparecimento dos deuses, da morte de deus ocupou-se Nietzsche, tornando central o vazio de fundamento do mundo moderno secularizado. A mistura de espanto, respeito, distância, maravilhamento do

²⁴⁵ *A coisa* de 1950, publicado em *Ensaio e Conferências*.

²⁴⁶ Cf. em GUIGNON, C. *Truth as disclosure: Art, Language, History*, p.48.

²⁴⁷ Cf. em VATTIMO. *Introdução à Heidegger*, p.137.

²⁴⁸ *Idem*, p.138.

²⁴⁹ *Idem*.

Thaumazein [*Er-staunen*] grego²⁵⁰, que seria a *Stimmung*²⁵¹ do começo do pensamento, daria agora lugar à ansiedade decaída no pavor [*Erschrecken*] do nada tornado o vazio, como a *Stimmung* histórica fundamental da época do ser do advento do niilismo. A partir de uma série de cursos e seminários da obra de Nietzsche, a atenção de Heidegger vai concentrar-se sobre o envio destinal do mundo contemporâneo, e, pensando sobre a dupla natureza de arte e técnica do sentido original de *techné* que havia investigado inicialmente e, de certa forma, simultaneamente, na obra de arte, Heidegger elabora a seguir a pergunta sobre a essência da técnica moderna. Seu estudo sobre a técnica tem sido considerado como a mais profunda e abrangente crítica da modernidade tardia, modernidade esta considerada por Heidegger como o desdobramento mais acabado do pensamento metafísico.

∴

²⁵⁰ Cf. HAAR, M. *The song of the earth*, p. 43.

²⁵¹ O conceito de *Stimmung* em Heidegger foi tratado em ST, principalmente no estudo da angústia. A *Stimmung* embora assemelhada, não se reduz ao conceito de sentimento, pois não aparece como interioridade mas como algo do mundo ou na margem entre o eu e o mundo, tendo sido traduzida para o português como “humor”, “disposição afetiva” ou “tonalidade afetiva”. Cf. em HAAR, *The song of the earth*, p.41.