

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Gabriela Fagundes Dunhofer

Heidegger e as artes visuais
O pensamento da arte para além da representação

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Paulo Cesar Duque-Estrada
Co-orientadora: Prof. Ligia Teresa Saramago Pádua

Rio de Janeiro
Setembro de 2014



Gabriela Fagundes Dunhofer

Heidegger e as artes visuais

O pensamento da arte para além da representação

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Prof. Paulo Cesar Duque-Estrada

Orientador
Departamento de Filosofia - PUC-Rio

Prof. Ligia Teresa Saramago Pádua

Co-orientadora
Departamento de Filosofia - PUC-Rio

Prof. Vera Cristina de Andrade Bueno

Departamento de Filosofia - PUC-Rio

Prof. Edgar de Brito Lyra Netto

Departamento de Filosofia - PUC-Rio

Prof. Alexandre Marques Cabral

Departamento de Filosofia - UERJ

Prof. Bernardo Barros Coelho de Oliveira

Departamento de Filosofia - UFF

Prof^a. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia e
Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 15 de Setembro de 2014

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Gabriela Fagundes Dunhofer

Bacharel em Filosofia pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Licenciada pelo Instituto a vez do Mestre. cursou o Mestrado em Filosofia na PUC-Rio (2008-2010), obtendo o título de mestre com a dissertação *A Origem da Obra de Arte – Heidegger e a crítica da representação*.

Ficha Catalográfica

Dunhofer, Gabriela Fagundes

Heidegger e as artes visuais: o pensamento da arte para além da representação / Gabriela Fagundes Dunhofer; orientador: Paulo César Duque Estrada; co-orientadora: Ligia Teresa Saramago Pádua. – 2014.

161 f.; cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Heidegger. 3. Arte. 4. Representação. 5. Verdade. 6. Estética I. Duque Estrada, Paulo César. II. Pádua, Ligia Teresa Saramago. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento Filosofia. IV. Título.

CDD 100

Ao meu pai, Paulo Dunhofer.

Agradecimentos

Ao CNPq e à PUC - Rio pelos auxílios concedidos, que possibilitaram a realização deste trabalho.

Ao Departamento de Filosofia, professores e funcionários, pelos ensinamentos e pela ajuda.

A Paulo Cesar Duque-Estrada, pela orientação fundamental para a realização dessa tese.

A Ligia Saramago, minha co-orientadora, por tudo que me ajudou, por me receber sempre com gentileza e paciência.

A Vera Cristina Bueno, por me acolher em suas aulas, pelos estudos sobre Kant e pelo exemplo de docente comprometida com a formação de seus alunos.

A Edgar Lyra por incentivar meu retorno à filosofia. Serei sempre grata pelo seu apoio e cordialidade.

Aos meus queridos amigos Alexandra de Almeida, Pedro Bonfim Leal e Thiago Costa Faria pelo nosso convívio na Puc, pelos debates filosóficos, pelas angustias partilhadas, por tudo que me ajudaram e pela amizade, que quero cultivar por toda a vida.

Agradeço igualmente a Guilherme, Jean e Marina pela amizade constante e firme de tantos anos.

Agradeço imensamente a Maria Amélia Penido Sampaio, pelo cuidado e apoio ao longo destes últimos anos.

Aos meus adorados alunos, fontes de alegria e aprendizado constante.

A minha querida irmã Roberta e minhas amadas sobrinhas, Ana e Paula, pelos momentos de alegria e aconchego em São Paulo.

A minha querida tia, Elizabeth, com quem aprendi o gosto pela arte e pela leitura.

A Thomaz, pelo zelo, amor e principalmente por todo incentivo, não apenas para a realização dessa tese, mas em todos os meus projetos e trabalhos – “Aquilo que o amor olha no seu olhar essencial é algo que fica”¹.

Por fim, agradeço ao meu pai, pelo seu pleno apoio, compreensão e afeto. Graças a ele e sobretudo a ele, consegui reunir as forças necessárias para terminar esse escrito – “Desse agradecimento que não apenas agradece por algo, mas que apenas agradece poder agradecer”².

¹ Heidegger. *Explicações da poesia de Hölderlin*.

² Heidegger. *Serenidade*.

Resumo

Dunhofer, Gabriela Fagundes; Duque-Estrada, Paulo Cesar (Orientador). **Heidegger e as artes visuais – o pensamento da arte para além da representação**. Rio de Janeiro, 2013. 161p. Tese de Doutorado - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente tese procura desvelar na filosofia de Martin Heidegger a questão da representação nas artes visuais. O pensamento acerca da arte em Heidegger se desvincula da estética, visto que ele se distancia de qualquer maneira de lidar com a arte enquanto objeto de apreciação subjetiva do ser humano. Assim, apresento uma exposição da crítica da metafísica e do pensamento da representação empreendidas pelo filósofo, principalmente nos domínios da arte. Com este propósito investigo a própria obra de arte, retomando e desenvolvendo questões fundamentais no pensamento heideggeriano, como o conceito de ser e de verdade. No ensaio *A Origem da Obra de Arte*, a concepção de verdade surge como abertura originária e desvelamento e a arte é pensada como formadora e transformadora de mundo. A história da arte é compreendida então como uma história de descontinuidade, na qual cada mudança é uma ruptura, um espaçamento que faz origem, que abre um novo mundo. Assim é próprio da arte desvelar a verdade de uma época histórica. O passo seguinte é dado ao abordar o escrito *Sobre a Sístina*, em que Heidegger traz importantes elementos para a reflexão sobre a arte e a crítica da estética. Por fim, remeto-me aos escritos em que Heidegger trata da questão da escultura e de sua relação com o espaço: *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço e A Arte e o Espaço*. Aqui investigo as noções de espaço e lugar na obra do filósofo e o modo que elas dialogam com as obras dos escultores Eduardo Chillida e Bernhard Heiliger. Em um último esforço, reflito sobre como a arte possibilitaria um pensamento não representativo. Na arte temos espaço para um novo tipo de pensamento, não mais ordenador e calculante, mas poético, do permanente devir do ser que faz parte da sua essência originária. Em suma, procura-se neste estudo articular o pensamento heideggeriano com uma análise orientada pelas artes visuais aprofundando a questão da representação e da crítica à metafísica.

Palavras-chave

Heidegger; artes visuais; estética; representação; verdade.

Abstract

Dunhofer, Gabriela Fagundes; Duque-Estrada, Paulo Cesar (Advisor). **Heidegger and the Visual Arts – The thinking of art beyond the representation**. Rio de Janeiro, 2013. 161p. Doctoral Thesis - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis seeks to reveal, in Martin Heidegger's philosophy, the issue of representation in the visual arts. Thinking about art in Heidegger departs from the aesthetic, since he distances himself of any form of dealing with art as an object of subjective appreciation of the human being. Thus, I present a critique of the metaphysics and the thought of representation undertaken by the philosopher, mainly in the fields of art. For this purpose I investigate the work of art itself, resuming and developing fundamental issues in Heidegger's thought, as the concept of being and of truth. In the essay *The Origin of the Work of Art*, the conception of truth emerges as an original opening and unveiling, and art is thought as creating and transforming the world. The history of art is then understood as the history of discontinuity, in which each change is a breach, a gap that originates a new world. Therefore the art typically reveals the truth of a historical era. The next step is taken by addressing the writing *About Sistine*, where Heidegger brings important elements for reflection on criticism and aesthetics. Finally, I refer to the writings in which Heidegger comes to the subject of sculpture and its relationship to space: *Observations on Art - Sculpture - Space and The Art and Space*. Here I investigate the concepts of space and place in the work of the philosopher, and the way they relate with the works of sculptors Eduardo Chillida and Bernhard Heiliger. In one last attempt, I reflect on how art would allow an unrepresentative thought. In art there is space for a new kind of thinking, not orderly and systematic anymore, but poetic, from the continuous transformation of the being that belongs to its original essence. In summary, this study seeks to articulate Heidegger's thought with an analysis guided by the visual arts, getting more in depth in the matters of representation and metaphysics' critique.

Keywords

Heidegger; visual arts; aesthetics; representation; truth.

Sumário

1	Introdução	12
2	A questão da representação	19
2.1.	O problema da representação na história da filosofia	19
2.2	Heidegger e o problema da representação	20
2.2.1	Representação e história da metafísica	26
2.2.1.1	Os primeiros sábios	26
2.2.1.2	A Escola de Atenas	32
2.2.1.3	A atualidade medieval	39
2.2.1.4	A modernidade e o obscurecimento do mundo	40
2.3	O problema da estética na perspectiva da <i>destruição</i>	46
2.3.1	Representação e arte	46
2.3.2	Heidegger e a destruição da estética	52
3	A Origem, a Coisa e a Arte	62
3.1	A origem como fonte	62
3.2	A coisa, a confiabilidade e a pintura	71
3.2.1	A coisa	71
3.2.2	A confiabilidade e a pintura	79
3.3	O templo, o mundo e a terra	84
3.3.1	O templo	84
3.3.2	O mundo e a terra	92
3.3.3	Obra de arte e verdade	99
3.4	A salvaguarda	102
3.4.1	A arte e a salvaguarda	102
3.4.2	A arte acontece na Poesia	106
4	O Espaço Essencial - a arte e a questão do lugar	110
4.1	Uma janela pintada? Uma breve introdução ao enigma da <i>Madona Sistina</i>	110
4.1.1	Uma pintura, muitos lugares – Piacenza, Moscou, Dresden	111

4.1.2 O “quadro” como janela – Heidegger e a questão da imagem	114
4.2 Onde a arte acontece — Heidegger e a questão do lugar da arte	116
4.2.1 A escultura e o espaço	120
4.2.2 Heidegger e a questão do espaço	121
4.3 O lugar onde a verdade acontece	127
4.4 O espaço poético	131
4.4.1 O próprio da linguagem	131
4.4.2 O caminho do pensamento e da poesia	135
5 Considerações finais – A arte e o pensamento futuro	142
5.1 O pensamento em tempo indigente	142
5.2 O diálogo do pensamento com a poesia	146
5.3 O pensamento para além da representação	151
6 Referências Bibliográficas	157

Lista de figuras

Figura 1 - A condição humana. René Magritte, 1935.	19
Figura 2 - As meninas. Diego Velázquez, 1656.	46
Figura 3 - Camponesa a Atar Feixes. Vincent Van Gogh,1889.	71
Figura 4 - Par de sapatos velhos. Vincent Van Gogh,1886.	72
Figura 5 - O templo de Juno. Caspar David Friedrich,1830.	84
Figura 6 - A Madona Sistina. Rafael Sanzio, 1512.	110
Figura 7 - A Flama. Bernhard Heiliger, 1962-1963.	120
Figura 8 - Elogio horizonte. Eduardo Chillida, 1989.	127
Figura 9 - Monte Sainte-Victoire. Paul Cézanne, 1890.	151
Figura 10 - Lebre jovem. Albert Dürer, 1502.	156

1 Introdução

Possui algo certamente elucidativo dizer que o caminho de pensamento de Martin Heidegger se apresenta como uno, mesmo que haja aí tantas voltas e viradas. De qualquer modo, pode-se manter em vista, desde o princípio, a direção da meta desse pensamento: a superação da subjetividade do pensamento moderno.³

Hans-Georg Gadamer, aluno e amigo de Heidegger, constata que desde suas primeiras obras, o filósofo alemão pretende pensar para além da representação ou seja, desde o início de seu caminho ele compreende como não somos sujeitos cartesianos autoencerrados e autocentrados, mas **aberturas**⁴ receptivas voltadas para o mundo. Nessa introdução pretendo elucidar o que me levou a escolher o tema da representação e a crítica feita por Heidegger, abordando, sobretudo, a sua reflexão sobre esta questão no âmbito das artes visuais (pintura, escultura e arquitetura). Aqui apresento alguns pontos sobre a relevância de se tratar esse tema na atualidade. Além disso, procuro pensar como se deu a aproximação de Heidegger da questão da arte no começo dos anos 1930 e esclarecer como ele vincula a arte ao seu interesse filosófico principal: “o pensamento do ser”.

A presente tese percorre o caminho das reflexões heideggerianas sobre o tema da arte. Trata-se de seguir o caminho em um diálogo constante com o pensamento de Heidegger e com a arte, sem a preocupação de se chegar a um determinado ponto ou um fim. Como diz o próprio Heidegger: “Um diálogo sem fim não é falta. É sinal do ilimitado que resguarda, em si e para o pensamento, a possibilidade de uma transformação⁵”. Nesse caminho, o percurso certo, delimitado, racional, objetivo dos conceitos já solidificados deve dar lugar a uma nova trajetória, dinâmica, na qual o vigor do espanto que germina o pensamento se reinstale. Conclusivamente, é preciso esclarecer que a tese se concentrará nas obras de artes visuais, ou seja, mesmo tendo consciência da enorme importância da poesia

³ Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva – Heidegger em retrospectiva*, p.13.

⁴ Grifo meu.

⁵ Heidegger. *Moira (Parmênides, fragmento VIII, 34-41) em Ensaios e conferências*, p.226.

para Heidegger, não irei aprofundar, nesse estudo, a questão da linguagem e da obra de arte poética – ainda que não haja como não tratar dela.

Partindo desse pressuposto, a tese se desenvolveu em três capítulos seguidos por considerações finais. Nessa caminhada, optei por uma abordagem cronológica do assunto, seguindo principalmente alguns escritos do autor que abordavam diretamente o tema da arte. Meu objetivo no primeiro capítulo da tese, *A questão da representação*, é contextualizar filosoficamente o problema da representação e seus desdobramentos no pensamento heideggeriano. Trata-se de explicar como, desde a concepção grega do *to hypokeimenon*, passando pelo *subjectum* moderno, o pensamento ocidental se estabeleceu como o pensamento representativo. Nesse primeiro momento, me proponho estabelecer uma relação entre o pensamento da representação e a crítica fundamental de Heidegger sobre o “esquecimento do ser” que marcaria a tradição filosófica. Na modernidade, a essência dos entes reside no seu caráter de objeto representado para um sujeito. Essa concepção transforma também a própria essência da verdade que passa a ser definida como certeza da representação. O pensamento cartesiano transformou a verdade em algo que é ditado pela ciência, implicando a redução do ser à objetividade, a qual é um resultado de um método de pesquisa e portanto um produto de uma atividade do sujeito. A partir dessas reflexões sobre a história da metafísica, Heidegger deixa claro que, como hermeneuta, suas intenções movem-se num espaço em que se busca o compreender e não o fundamentar.

Ainda nessa parte do caminho, trato do problema da representação na história da filosofia e na história da estética. Volto aos estudos heideggerianos sobre o pensamento de Anaximandro, Parmênides e Heráclito, nos quais o filósofo alemão procurava uma experiência mais originária do ser. Para tanto, Heidegger promove um retorno aos termos gregos fundamentais – *alétheia*, *logos*, *phýsis* e uma releitura das experiências mais originárias do pensar até a metafísica de Aristóteles. Também procuro compreender como a filosofia medieval formou, a partir dos conceitos gregos, seu próprio pensamento. Assim, faço uma reflexão sobre as consequências das transformações dos conceitos gregos em conceitos latinos e do pensamento pagão em um pensamento cristão.

Mais adiante, nesse capítulo, faço uma reflexão sobre o conceito heideggeriano de “destruição” (mais especificamente de destruição da estética). Para tanto, pareceu-me importante recorrer à obra *Nietzsche - Volume I* (1961),

principalmente ao Capítulo I “Vontade de poder como arte”. Com o auxílio dessa obra, procuro pensar como a reflexão heideggeriana sobre a arte é uma ruptura com a estética em geral. A intenção deste movimento é apresentar a crítica heideggeriana à estética e também a desconstrução ou “destruição” que o filósofo faz dela se desligando de conceitos fundamentais que durante muito tempo guiaram as reflexões filosóficas sobre a arte. O que se espera aqui é estabelecer as bases da discussão heideggeriana sobre a arte para que então, em uma etapa seguinte, possamos passar para a reflexão sobre o outro sentido que o filósofo dá para a arte: o de uma experiência mais originária, onde o acontecimento da verdade está em obra. A obra de arte seria um acontecimento histórico da verdade, uma origem que permitiria fundar, iniciar uma época nova e única. Para tal, como ainda veremos adiante, o pensamento deve ser não representacional, e por isso como Heidegger definiria, poético. O que dará ensejo para apresentar o segundo capítulo, *A origem, a coisa e a arte*, no qual, a partir do ensaio *A origem da obra de arte* (1936), trato da compreensão heideggeriana da arte como origem. É importante destacar que Heidegger faz nesta obra uma profunda crítica aos conceitos da estética da tradição – como os de forma, matéria, gênio, reprodução – e ao primado do museu como o lugar da obra de arte.

No segundo capítulo, busco pensar sobre o que seria uma obra de arte, retomando e desenvolvendo questões fundamentais no pensamento heideggeriano, como as questões de *ser* e de *verdade*. Neste ponto do estudo, pretendo discutir a arte como “origem”, instauração de algo novo. Com este intuito, antes de apresentar a primeira reflexão heideggeriana sobre uma obra de arte visual, uma pintura de um par de sapatos, é necessário pensar sobre o caráter de coisa presente nas obras de arte. Ora, a obra de arte é um ente. Como o ente que é, em certo sentido palpável, a obra pode ser considerada em primeiro lugar uma “coisa”. Deste modo, Heidegger elabora uma detalhada crítica à visão da coisa na história da filosofia para buscar um novo olhar sobre aquilo que consideramos tão próximo e tão evidente. Portanto, torna-se necessário tratar do que Heidegger entende como coisa, e se a obra de arte pode, com justeza, ser considerada uma coisa. Aqui, retomo sua crítica às três grandes formas de se pensar a coisa da tradição filosófica. Destas três grandes formas, a terceira delas, fundada no par conceitual matéria-forma, vai se mostrar orientada pelo comportamento utilitário. Para sair deste comportamento utilitário

que impomos às coisas Heidegger menciona uma pintura de Van Gogh que se refere a um apetrecho, um par de sapatos.

Assim, nesse capítulo, ao acompanhar Heidegger em sua descrição bastante original da pintura do par de sapatos, de Van Gogh, discuto sobre como é possível desconstruir um pensamento da arte analítico e construir um pensamento poético. Nessa parte da tese, problematizo a perspectiva da tradição sobre a representação que promove a valorização de um certo “sentido” de obra de arte, em detrimento da materialidade mesma (a cor, o som, etc., em que ela se encontra constituída enquanto obra). Deste modo, visio compreender como na obra de arte (uma pintura por exemplo), a “coisidade da coisa” se revela, se desvela. Começo então a tratar de uma das mais importantes questões contidas no ensaio de Heidegger: a concepção da verdade que, na sua obra, surge como “abertura” originária e “desvelamento” (*Alétheia*). Para isso será preciso pensar aquilo que o filósofo denomina “confiabilidade”: anterior à própria utilidade existe um contexto, um mundo, ao qual o par de sapatos pertence. Só há serventia porque antes existe a confiabilidade. Dando prosseguimento a essa reflexão sobre a confiabilidade, passo para uma segunda etapa na qual confronto a confiabilidade com a inquietude presente nas obras. A obra de arte não pode ser dita “confiável”, no sentido de tranquilizadora, de confirmadora daquilo que estamos acostumados, pois nela apresenta-se o abalo, o desvelamento, a quebra do habitual. O quadro dos sapatos de Van Gogh é muito mais que a representação dos sapatos. Ele projeta todo um mundo da camponesa, a terra, o solo, o arado, a dificuldade da lida dos campos.

Neste ponto da tese atendo-me também à questão da “salvaguarda” como mais uma forma de ir contra o pensamento representativo. A salvaguarda heideggeriana responde ao choque da obra de arte, ela deixa a lógica da representação do artista como gênio ativo versus o expectador passivo para afirmar uma comunidade de salvaguardadores, um povo histórico. Ou seja, com esse importante conceito, o filósofo supera os dualismos estéticos da contemplação e da criação, do gosto e do gênio. E ainda, ele traz mais uma novidade, a saber, em última instância, a arte, salvaguarda criadora da verdade da obra, na medida em que deixa advir a verdade do ente, é *Dichtung*, isto é, poesia. Qualquer obra de arte (escultura, pintura) pode ser poética, pois ao fazer erigir mundo e terra, ao abrir o acontecimento da verdade, é um evento inaugural

No último tópico do capítulo, acompanho a reflexão heideggeriana da segunda obra de arte visual abordada pelo pensador em *A origem da obra de arte*: o templo grego, uma obra de arquitetura. O templo seria a apresentação de um mundo e produção da terra. Procuo compreender como mundo e terra estão em um combate, no qual um pretende sobrepujar o outro; o mundo como pura abertura não admite a terra, embora tenha as raízes nela. A terra deseja fechar em si também o aberto do mundo. Ambas as ordens sustentam o conflito que instiga a origem da obra. Segundo Heidegger neste embate o resultado não é negativo, pois dele pode emergir algo novo. Sendo assim, nesse momento, retorno a um ponto do caminho em que questiono como a história da arte é compreendida por Heidegger como uma história de descontinuidade, na qual cada mudança é uma ruptura, um espaçamento que faz origem, que projeta um mundo, um novo lugar, um espaço essencial, *Wesenraum*. Essa reflexão sobre o “espaço essencial” estabelecido pelas obras é desenvolvida por Heidegger no escrito *Sobre a Sístina* (1955), abordado do capítulo seguinte.

No terceiro capítulo da tese, *O espaço essencial – A arte e a questão do lugar*, trato de uma pintura do artista renascentista Rafael Sanzio e de sua interpretação no texto *Sobre a Sístina*, escrito por Heidegger para servir de posfácio à monografia de uma aluna, Marilen Putsher. Aqui, meu intuito é fazer uma breve apresentação da pintura da *Madonna Sístina* e do porquê de ela ser considerada uma obra tão enigmática para a história da arte e para a filosofia. Ainda nessa etapa, retomo a discussão entre a unidade da obra e o seu lugar de origem, e procuro repensar a questão da “imagem” em contraste com a representação: “O nome que se costuma dar à fisionomia e aos aspectos de uma coisa é ‘imagem’ (*Bild*). A essência da imagem é: deixar ver alguma coisa”⁶. Assim reflito sobre como, para Heidegger, a essência da imagem é um deixar ver algo.

Também no terceiro capítulo, busco compreender o que Heidegger chama de lugar, *topos*, visto que, em sua obra, “as coisas em si mesmas são lugares e não apenas pertencem a um lugar”. Como pensar o lugar enquanto espaço original que permite que a obra de arte se manifeste? Para isso, faz-se necessário compreender a relação de obras como *A Madonna Sístina* e a questão do sagrado, do lugar do sagrado. Deste modo, considero os diferentes sentidos desse conceito, que desde a

⁶ Heidegger. *Poeticamente, o homem habita em Ensaaios e conferências*, p.200.

década de 1930, sob influência do poeta alemão Hölderlin, toma importância no pensamento heideggeriano. Esse é o ponto que introduz a necessidade de uma reflexão sobre o espaço. Para tanto, os textos em que Heidegger aborda a questão da escultura e sua relação com o espaço: *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço* (1964) e *A Arte e o Espaço* (1969) são fundamentais. A intenção é entender como Heidegger delinea o espaço como um conceito filosófico amplamente discutido, e como este, o espaço, se consolida no pensamento sobre a arte do filósofo. Portanto, procuro pensar o fenômeno do espaço e o espaçar principalmente pela via da obra de arte. Penso sobre conceitos fundamentais em Heidegger, notadamente sobre espaço e arte, e o modo que estes dialogam com as obras e o pensamento dos escultores Eduardo Chillida e Benhard Heiliger. À luz dos textos heideggerianos sobre a escultura, e das obras de Chillida e Heiliger, considero como, na obra de arte plástica, aquele que se revela repentinamente é um “espaço verdadeiro”.

Recorro, para o final desse capítulo, a alguns textos nos quais Heidegger complementa e enriquece a reflexão acerca do espaço trazendo a questão da linguagem e da poesia. Como compreender a consideração heideggeriana de que toda arte é poética e que, quando o filósofo afirma isso, ele não pretende reduzir todas as artes a um sistema ordenado pela poesia, e sim colocar a linguagem como limiar de toda experiência artística? Termino com essa discussão que é uma espécie de “salto” para um novo tipo de pensar, tema da conclusão da tese.

Nas considerações finais discorrerei sobre como a arte possibilitaria um pensamento não representativo. Na arte, temos espaço para um novo tipo de pensamento, não mais ordenador e calculante, mas poético, do permanente devir do ser que faz parte da sua essência originária. Portanto, a arte pode salvar o pensamento através de uma transformação, da sua capacidade transformadora. Aqui a questão a ser trabalhada é a denúncia heideggeriana sobre a condição “gravíssima” da nossa época da tecnociência, que enquanto modo de pensar que calcula, não pensa (no sentido da demora) mas “pula” de um ponto a outro em busca de resultados. Esse operar dos nossos tempos é mais interessado em resultados do que em caminhos. Portanto, na última parte de meu trabalho, trato da experiência do pensar poético, *dichtend Denken*, visando ao não representativo no dizer da linguagem. A tarefa da filosofia é pensar sobriamente aquilo que foi dito na poesia, e que ainda permanece como não dito. Segundo Heidegger, esta é a vida da história

dos ser. Para isso recorro ao escrito *Para quê poetas?* (1946), no qual o filósofo reflete sobre o diálogo do pensamento com a poesia, diálogo esse que pertence à própria história do ser. Também faço algumas considerações sobre o escrito *Serenidade* (1955). Ao final desse processo pretendo ter estabelecido um caminho em direção a possibilidade das obras de arte permitirem um pensamento para além da representação, ou o que Heidegger chama de um “pensamento futuro”.

Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.⁷

⁷ Mía Couto, escritor moçambicano.

2 A questão da representação

2.1. O problema da representação na história da filosofia

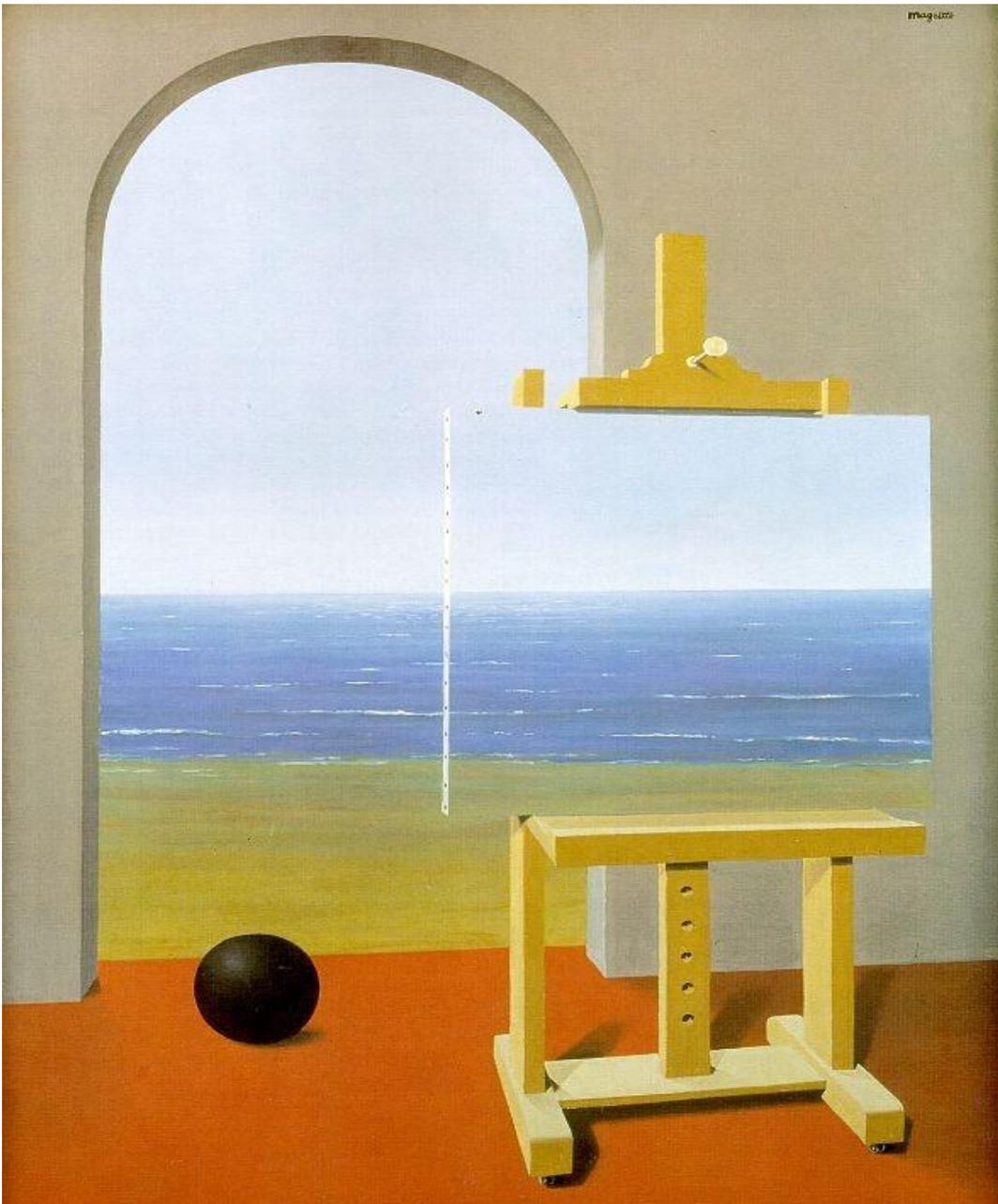


Figura 1: *A condição humana*. René Magritte, 1935.

2.2 Heidegger e o problema da representação

Será condição do homem viver na representação? “A condição humana” de René Magritte é uma pintura dentro de uma pintura, em que uma porta para o exterior se confunde a uma tela, a qual reproduz exatamente a mesma paisagem externa. A tela dentro da tela em “A condição humana” não possui moldura, não é ainda um “quadro”, ela apresenta uma espécie de ilusão pictórica na qual nos encontramos entre fronteiras: nem dentro, nem fora – na abertura. É comum a utilização da moldura para determinar a separação da pintura do mundo real: ela define o que é “enquadrado” como oposto ao que está fora da moldura. Não seria difícil estabelecer uma analogia entre a pintura de Magritte e o pensamento heideggeriano, que chama nossa atenção para o problema da representação, sobretudo para o movimento que levou o homem a tomar por ser⁸ (*das Sein*) o ente (*das Seinde*). “Para a representação, tudo se torna um ente”⁹ afirma Heidegger sobre a representação e, em outro momento, **“É verdade que a metafísica representa o ente em seu ser e também pensa, assim, o ser do ente. Todavia, ela não pensa o ser como tal, não pensa a diferença entre os dois”**.¹⁰

Desde *Ser e tempo* (1927), Heidegger tem como objetivo repensar a tradição filosófica, buscando uma retomada da questão sobre o sentido do ser. O ser é muitas vezes considerado como a mais vaga das abstrações, o aspecto mais geral de tudo que é, ou até mesmo algo “absurdo” de ser definido, como diz Pascal: ‘Não se pode tentar definir o ser sem cair no seguinte absurdo: quer se o exprima, que se o subentenda, para se definir o ser seria dizer é e assim empregar a palavra definida para a sua própria definição’.¹¹

Heidegger não procura uma definição, mas sim o sentido do ser. Segundo o filósofo alemão, não podemos caracterizar o ser: ser, em princípio, não é nada caracterizável, sequer pode-se usar para ele a forma verbal “é”. No máximo, pode-se dizer o que ele não é: ele não é o ente, sendo este sim, algo: “chamamos de ‘ente’ muitas coisas e em sentidos diversos. Ente é tudo de que falamos, tudo que entendemos, com que nos comportamos dessa ou daquela maneira, ente é também

⁸ Cf. Inwood, *Dicionário Heidegger*, verbete ‘ser’.

⁹ Heidegger. *Moira – Parmênides VIII, 34-41* em *Ensaio e conferências*, p.213.

¹⁰ Heidegger. *Carta sobre o humanismo em Marcas do caminho*, p. 335 (grifo meu).

¹¹ Pascal. *Pensées e opuscles*, p. 169. Heidegger usa essa citação em uma nota na obra *Ser e tempo*.

o que e como nós mesmos somos”¹². Em *Ser e tempo* Heidegger denuncia como muitos filósofos se desencaminharam ao tentar compreender o ser porque tenderam a pensá-lo como uma propriedade ou essência permanente nas coisas, fazendo, assim, uma confusão do ser com os entes. Para ele, ser e ente não são a mesma coisa, são diferentes, e essa distinção é chamada no pensamento heideggeriano de “diferença ontológica”. Para o filósofo, a metafísica¹³ e o pensamento da representação “falharam”, pois a entidade que temos a tarefa de compreender somos nós mesmos: “O ser está ainda aguardando para se tornar digno, ele próprio, de ser pensado pelo homem”¹⁴. A metafísica e o pensamento da representação não compreenderam a essência do homem, dando a ela uma série de denominações que não dão conta do ser, como Heidegger expressa na seguinte passagem:

Assim como a essência do homem não consiste em ser um organismo animal, assim tampouco pode-se afastar e compensar essa insuficiente determinação da essência do homem com o argumento de que o homem está dotado de uma alma imortal, de uma capacidade racional, ou ainda do caráter de pessoa. Todas estas tentativas passam ao largo de sua essência, e, em verdade, com base no mesmo projeto metafísico.¹⁵

Deste modo, a filosofia heideggeriana é uma crítica ao “projeto metafísico”, ao pensamento ocidental e sua “pretensa clareza”. Não estamos “enquadrados”, bem definidos, nem como animais racionais, almas imortais ou sujeitos pensantes. Não somos uma consciência que conhece bem si mesma separada de um corpo ou um mundo que está “fora”. Somos existências históricas finitas, ligadas ao mundo sem a delimitação de uma “moldura”. Somos um “ente que é no mundo”.¹⁶ Deste modo, em Heidegger, o problema da representação é tratado a partir de uma crítica ao modo de pensar próprio da metafísica que ainda não perguntou pela verdade do ser: “[...] o pensar que pensa a partir da questão da verdade do ser pergunta de modo mais originário do que pode questionar a metafísica”.¹⁷ É precisamente no contexto de uma crítica à metafísica que Heidegger fornece algumas indicações significativas para a compreensão do problema da representação:

¹² Heidegger. *Ser e tempo - Volume I*, p. 32.

¹³ Segundo Gianni Vattimo a partir do escrito *Introdução à Metafísica* de 1935, o termo “metafísica” assume em Heidegger uma conotação decididamente negativa: metafísica é todo pensamento ocidental que não soube separar o ser do ente. Cf. em Vattimo, *Introdução a Heidegger*.

¹⁴ Heidegger. *Carta sobre o humanismo em Marcas do caminho*, p. 335.

¹⁵ *Ibid.*, p.337.

¹⁶ Cf. Heidegger, *Ser e tempo - Volume I*, p. 101.

¹⁷ Heidegger. *Carta sobre o humanismo em Marcas do caminho*, p. 364.

Na medida em que, constantemente, apenas representa o ente enquanto ente, a metafísica não pensa no próprio ser. A filosofia não se recolhe em seu fundamento¹⁸. Ela o abandona continuamente e o faz, em verdade, por meio da metafísica. Dele, porém, jamais consegue fugir. Na medida em que um pensamento se põe a caminho de experimentar o fundamento da metafísica, na medida em que esse pensamento procura pensar na própria verdade do ser, em vez de apenas representar o ente enquanto ente, ele já abandonou, de certa maneira a metafísica.¹⁹

Para recuperar uma experiência mais originária do pensamento, “procurar pensar na própria verdade do ser”, Heidegger acredita ser necessária uma reflexão sobre a representação. Deste modo, primeiro é preciso compreender o que é isso que em filosofia se chamou de representação? Esse termo, pode ter vários sentidos. Trata-se de uma palavra de origem latina, oriunda do vocábulo *repraesentare* que significa “tornar presente” ou “apresentar de novo”. No latim clássico, seu uso é reservado para objetos inanimados, coisas, e não possui relação com pessoas ou, por exemplo, algo como o Estado romano. Mais tarde, o termo representação passa a significar também “retratar” ou “figurar”. Comumente, chamamos de representação a operação pela qual a mente tem presente em si mesma uma imagem mental, uma ideia ou um conceito correspondendo a um objeto externo.

Ao longo da tradição filosófica tornou-se comum tomar como conhecimento²⁰ verdadeiro aquele em que a representação é idêntica à realidade. Essa posição entende o conhecimento como representação, ou seja, conhecer seria representar o que é exterior à mente. Seria obter uma “imagem” do mundo, projetada na consciência. Conhecer, por exemplo, um sapato, consistiria em formar uma representação, uma “imagem” adequada de um sapato em nossa mente. Portanto, representar seria tornar presente à consciência a realidade externa, tornando-a um objeto da consciência, e estabelecendo assim a relação entre a mente e o real.²¹ O conceito de representação entendido desta maneira manifesta uma concepção de mundo dualista. De um lado está o mundo físico existente e de outro as representações que os homens fazem deste. Assim, a mente representa ou espelha as coisas por meio das ideias.

¹⁸ “Ser e fundamento: o mesmo” (nota de rodapé do próprio Heidegger).

¹⁹ Heidegger. *Introdução a “O que é metafísica”* em *Marcas do caminho*, p. 379.

²⁰ Sobre a filosofia e a importância dada a questão do conhecimento: “Estamos habituados a distinguir o conhecimento de todas as outras relações que o homem mantém com o real e com os seus semelhantes”. (Lévinas. *Descobrir a existência com Husserl e Heidegger*, p. 97.)

²¹ Cf. Mora, *Dicionário de filosofia*, verbete ‘representação’.

Portanto, de acordo com a visão tradicional e representacionista do conhecimento, há basicamente dois polos no processo de conhecer: o sujeito conhecedor (nossa mente, nossa consciência) e o objeto conhecido (a realidade, o mundo, os fenômenos). Na história da filosofia, o homem, transformado em sujeito, é o centro de referência do ente enquanto tal, ente que, por sua vez, foi transformado em objeto²² ou, como reflete Gianni Vattimo: “os filósofos limitaram-se a caracterizar negativamente o ser do homem em relação ao ser das coisas – o sujeito é o “não-objeto”²³. O objeto, por definição, só é objeto para um sujeito. O sujeito representa para si e em si o objeto – como algo que é encontrado ou criado pelo sujeito. Assim, o pensamento se volta unicamente para o ente e as coisas começam a aparecer não como elas verdadeiramente são, e sim apenas como objeto para o conhecimento do homem. Conhecer, desde a Grécia Clássica, é uma das principais preocupações da filosofia ocidental, sendo inaugurada, na segunda metade do século XIX, uma nova etapa do pensamento filosófico, que deixa de ser influenciado pelo idealismo alemão e se volta principalmente para Kant e para a “teoria do conhecimento” (*Erkenntnistheorie*). Assim, os chamados “neokantianos” devotaram-se à *Erkenntnistheorie*, como disciplina filosófica que visa estudar os problemas levantados pela relação entre o sujeito cognoscente e o objeto conhecido. Heidegger era um crítico da *Erkenntnistheorie*²⁴:

O conhecimento não é um ir do sujeito para um objeto simplesmente-presença ou vice-versa, a interiorização de um objeto (originariamente separado) por parte de um sujeito originariamente vazio. O conhecimento é antes a articulação de uma compreensão originária em que as coisas já estão descobertas.²⁵

O pensamento heideggeriano pretende fazer uma “desconstrução” dessa concepção de conhecimento da tradição filosófica, ou, como diz Vattimo, a filosofia heideggeriana não participa da “metafísica da subjetividade”, não relaciona o conhecimento com a representação. Para Heidegger, o sujeito do conhecimento da tradição filosófica é o mesmo da representação (*Vorstellung*) que converte o mundo em imagem: o ente é somente na medida em que é estabelecido pelo homem que o re-apresenta (*Vor-stellen*): “A *repraesentatio*, a representação determina-se como

²² Veremos posteriormente nessa tese, que foi, principalmente, a partir de Descartes, Kant e Baumgarten, que passou-se a usar ‘objetivo’ para designar o que não reside no sujeito, em contraposição a ‘subjetivo’, entendido como o que está no sujeito.

²³ Cf. Vattimo, *Introdução a Heidegger*, p. 26.

²⁴ Cf. Inwood, *Dicionário Heidegger*, p.20.

²⁵ Vattimo. *Introdução a Heidegger*, p. 36.

ante-por-se a si (o eu) em percebendo o que aparece”²⁶. O homem, enquanto sujeito (o eu), passa a ser o fundamento de tudo, de tal forma que o mundo se transforma em “concepção de mundo” ou “imagem de mundo”:

A imagem de mundo entendida de modo essencial, não significa uma imagem do mundo, mas o mundo concebido enquanto imagem. O ente em sua totalidade agora é tomado de tal forma que ele só passa a ser na medida em que é posto por um homem que o representa e o produz. Quando surge uma imagem de mundo, uma decisão essencial se consuma a respeito do ente em sua totalidade. O ser é buscado e encontrado na representabilidade do ente.²⁷

Como dito antes, geralmente, define-se representação por analogia com a visão e com o ato de formar uma imagem de algo. No ensaio *O tempo da imagem de mundo* (1938), Heidegger trata da questão da imagem de mundo, típica da modernidade, época determinada por um novo projeto metafísico, isto é, por uma nova interpretação do ente e por uma nova forma de apreensão da verdade²⁸. O problema da representação atravessa toda história da filosofia, mas é na modernidade, com filósofos como Descartes, Kant e Hegel, que a razão humana torna-se cada vez mais centrada na sua própria estrutura. Heidegger reflete como a “filosofia moderna faz a experiência dos entes como objetos”²⁹.

Heidegger faz um deslocamento importante na filosofia e na questão do conhecimento ao pensar que existe algo originário, anterior ao sujeito: o *Dasein*. *Dasein* é uma palavra alemã composta pelo verbo “ser” (*sein*) e pelo advérbio aí (*da*). Traduzindo para o português o *Dasein* como “Ser-aí”, podemos compreender o “aí” como o espaço exterior onde “as coisas já estão descobertas”. Segundo Heidegger, o *Dasein* é o “ser lançado no mundo”, ou seja, o mundo está dado de modo tão imediato quanto a própria existência. Por isso, o tradicional problema das teorias do conhecimento tributárias do pensamento da representação e da subjetividade – a saber: o modo como se realiza a transposição da barreira entre sujeito e mundo – não faz mais sentido. Assim, o *Dasein* heideggeriano, jamais se presta a uma subjetivação, ele não é um novo modo de pensar o sujeito como Heidegger deixa claro em *Ser e tempo*: “Sujeito e objeto não coincidem com *Dasein*

²⁶ Heidegger. *Moira – Parmênides VIII, 34-41*, p.208 em *Ensaaios e conferências*

²⁷ Heidegger. *O tempo da imagem de mundo*, p.7.

²⁸ Ainda nesse capítulo, tratarei com mais profundidade da representação na modernidade e da questão da verdade.

²⁹ Heidegger. *Moira – Parmênides VIII, 34-41* em *Ensaaios e conferências*, p.208.

e mundo”. Paulo Cesar Duque Estrada, no trecho seguinte, esclarece essa diferença fundamental para a compreensão do que é o *Dasein*:

Por sua vez, o modo de ser do *Dasein* consiste em orientar-se em direção às suas futuras possibilidades de seguir sendo a partir do que ele já é e com base no que ele já foi, em sua relação, ou, melhor, em sua abertura essencial ao ente em seu modo de ser enquanto tal. Não é outro, aliás, o sentido do termo “existência” que Heidegger reserva, em *Ser e Tempo*, especificamente para designar o modo de ser do *Dasein*: comporta-se em direção ao ser dos entes em geral, inclusive em direção ao seu ser próprio. *Dasein* é, essencialmente, o acontecer deste comportamento, e nada mais. Dito de outro modo, *Dasein* é o acontecer da experiência fundamental do estar vinculado ao ser, e de ser apenas este vínculo. No acontecer dessa experiência se dá o aparecimento tanto do ente, em seu modo de ser enquanto tal, quanto do próprio *Dasein*, em seu modo de ser aberto ao ser do ente enquanto tal. Trata-se, portanto, de um momento mais fundamental do que aquele de uma relação de adequação entre sujeito e objeto e, neste sentido, mais fundamental também do que toda instância de auto-confirmação da consciência, em suas variadas formas de apropriação objetiva do ente.³⁰

O *Dasein* não é o sujeito “fechado” da tradição filosófica, ele está “aberto”, é a própria “abertura do ser”. Com o *Dasein*, Heidegger propõe uma volta ao ser, e não ao que é representado. A questão do ser parece muito óbvia, mas é um questionamento profundo, mais fundamental do que é o homem. Para Heidegger o próprio homem se coloca em questão ao colocar a “questão do sentido do ser”: “Designamos com o termo *Dasein* esse ente que cada um de nós mesmos somos e que possui em ser a possibilidade de questionar”.³¹ Assim, a metafísica é o “esquecimento do ser” (*Seinsvergessenheit*), o esquecimento dessa questão fundamental sobre o sentido do ser, desde o pensamento ocidental grego até a filosofia de Friedrich Nietzsche³². Deste modo, a tradição filosófica, ao longo de seus períodos históricos, foi desviada de seu caminho mais radical que a conduzia em direção à questão do ser. Dito de outra forma, a história da filosofia nada mais é do que a história de tal esquecimento. Heidegger, em sua crítica à representação, propõe uma volta à essa questão original da filosofia, buscando reconquistar um pensamento mais originário. Para tanto, é necessário compreender o papel da representação na história da filosofia.

³⁰ Duque Estrada. *Sobre a Obra de Arte como Acontecimento da Verdade*, em *O que nos faz pensar* n° 13, p. 69.

³¹ Heidegger, *Ser e tempo - Volume I*, p. 43.

³² Essa atitude “polêmica” de Heidegger é muito criticada por outros filósofos, que não concordam com o lugar de Nietzsche como o último dos metafísicos.

2.2.1 Representação e história da metafísica

2.2.1.1 Os primeiros sábios

Outros povos nos deram santos, os gregos nos deram sábios.

Ao trazer essas palavras de Nietzsche³³, meu objetivo é ressaltar a importância dos primeiros filósofos gregos para a tradição filosófica e para o pensamento heideggeriano. Heidegger, a partir da década de 1930, faz um movimento de retorno às origens do pensamento grego³⁴ – uma volta à compreensão do ser como *phýsis* e à uma experiência mais originária da linguagem, principalmente através de suas leituras dos fragmentos de Anaximandro, Heráclito e Parmênides. Heidegger pretende pensar o que é mais inicial (*früh*), a madrugada (*die Frühe*) da filosofia, isto é, um tempo anterior à metafísica e que aparece nos primeiros pensadores gregos quando procuravam captar o que era o ser. Assim, neste momento da tese, pretendo tratar da questão da representação na história da filosofia ocidental desde os seus primórdios, nas colônias da Grécia, nos séculos VI e V a.C.. Para isso, farei uma reflexão breve da interpretação das origens gregas por Heidegger³⁵, que parte do fragmento mais antigo que chegou até nós, o célebre fragmento de Anaximandro: “Todas as coisas se dissipam onde tiveram a sua gênese, conforme a necessidade; pois pagam umas às outras castigo e expiação pela injustiça, conforme a determinação do tempo”.³⁶

Heidegger questiona-se: como é possível compreender esse fragmento de mais de dois mil e quinhentos anos atrás? Para ele, não devemos entender o

³³ Segundo Heidegger, Nietzsche, quando professor da Universidade de Basileia, deu cursos sobre o pensamento dos filósofos “pré-platônicos”. Para Heidegger, a designação nietzschiana de filósofos pré-platônicos diz o mesmo que a mais usual: pré-socráticos. Ou seja, em ambas está implícito que o padrão de interpretação dos pensadores antigos é a filosofia de Platão e Aristóteles. Cf. Heidegger, *O dito de Anaximandro*.

³⁴ Segundo Gadamer, a filosofia grega foi uma presença constante no pensamento heideggeriano: “Com Heidegger teve início algo novo, uma nova proximidade e um novo questionamento crítico do início grego, uma proximidade e um questionamento que orientam seus primeiros passos autônomos e o acompanharam constantemente até os seus últimos dias”. (Gadamer. *Os gregos*, em *Hegel, Husserl e Heidegger*, p.383).

³⁵ Digo breve, pois não é intenção dessa tese tratar com a profundidade a influência do pensamento grego na filosofia heideggeriana.

³⁶ Bornheim (org). *Os filósofos pré-socráticos*, fragmento 1, p.25.

fragmento sob a perspectiva que considera “o Dito” (de Anaximandro) como objeto de um texto historiográfico (*der Gegenstand der Historie*) e nem simplesmente analisá-lo como um processo da atividade humana (*der Vollzug menschlichen Tuns*): “O Dito não nos pode induzir no propósito inútil de calcular historiograficamente (...) o que é que estava realmente presente, naquele tempo, como estado da sua representação do mundo, no homem que se chamou Anaximandro de Mileto”³⁷. Segundo Heidegger, só podemos compreender “o Dito” em uma experiência mais originária da linguagem (*Sprache*): “O pensar do ser é um modo originário do poeitar. Só nele, antes de qualquer outra coisa, a linguagem se torna linguagem, quer dizer, se torna aquilo que é”³⁸.

Heidegger compreende que no pensamento dos pré-socráticos a linguagem aparece como o próprio modo de abrir-se da abertura do ser. Para designar a linguagem os gregos usavam *logos*³⁹, para as coisas e os estados de coisas enunciados, ou *glotta*, uma expressão para a língua e para os sons linguísticos. O *logos* grego carrega em si a possibilidade de se velar e se desvelar: “a linguagem ‘arranca’ do velamento, traz para o desvelamento, para a palavra e para o risco do pensamento. O ser e a aparência – e não sinceridade e mentira – são os novos grandes temas do pensamento ocidental desde Parmênides”⁴⁰. A linguagem é velamento enquanto tem em vista dizer algo a cada vez. Ela é desvelamento porque permite que as coisas no mundo sejam passíveis de serem ditas. Ela é um bem, pois graças à linguagem o homem pode compreender e denominar os entes em cujo meio se encontra, abrindo um mundo e uma história. A linguagem possui assim uma grande importância tanto para o pensamento primordial quanto na filosofia heideggeriana, pois é a própria essência do homem, é a “morada do ser”⁴¹:

A linguagem é a morada do ser. Na habitação da linguagem mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardiões dessa morada. Sua vigília consiste em levar a cabo a manifestação do ser, na medida em que, por seu dizer, a levam à linguagem

³⁷ Heidegger. *O dito de Anaximandro*, em *Caminhos de Floresta*, p. 379.

³⁸ *Ibid.*, p.380.

³⁹ *Logos* vem do grego *legein* (falar, reunir). Na língua grega clássica equivale à “palavra”, “sentença”, “discurso”, “pensamento”, “razão”, “definição”. Supõe-se que em seu sentido etimológico originário de “reunir”, estaria contido o caráter de combinação e ordenação do *logos*, que daria assim sentido às coisas. (Cf. Japiassú e Marcondes, *Dicionário básico de filosofia*, verbete ‘logos’).

⁴⁰ Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva – Heidegger em retrospectiva*, p.44.

⁴¹ Sobre esta “morada”, diz Gadamer: “Pois ‘morar’ também é efetivamente uma palavra para designar o fato de que não nos encontramos diante dos objetos para dominá-los. Nós habitamos no habitual. No interior desse habitual também se acha a linguagem, algo em que vivemos, moramos e nos sentimos em casa.” (*Hermenêutica em retrospectiva – Heidegger em retrospectiva*, p.45).

e nela a custodiam. (...) Libertar a linguagem da gramática, conduzindo-a para uma estrutura essencial mais originária, é uma tarefa reservada ao pensar e ao poetar.⁴²

Essa “estrutura essencial mais originária” da linguagem, segundo Heidegger, é o “poetar”, no sentido originário da *poiésis* grega (produzir, fazer, fabricar). Então, o “pensar” do ser seria a maneira originária de produção, através da qual e somente a partir dela, a linguagem se dá, ou seja, a linguagem atinge a sua essência. Anaximandro e os pensadores pré-socráticos, por ainda possuírem uma linguagem poética (de produção de sentido), e por não estarem presos às amarras da metafísica (que transformou o ser no conceito mais geral e indeterminado), possuem uma experiência do pensar em seu modo mais originário: “um pensamento originário é a coragem de descer às raízes da própria possibilidade de pensar. Um pensamento originário é um pensamento radical. Procura interpretar os modos de ser da realidade, restituindo as estruturas de suas diferenças à identidade do mistério”.⁴³

Na citação anterior, Carneiro Leão esclarece que um “pensamento originário” não é uma simples retomada histórica dos primeiros gregos, mas antes, a possibilidade de reconduzir a filosofia até as suas raízes, até a sua possibilidade mais radical. A partir de um desejo de compreender esse pensamento originário, Heidegger promove uma volta aos termos gregos fundamentais, como *alétheia*: “O Dito fala daquilo que chega surgindo no não-encoberto e que, aqui chegado, se vai, afastando-se disso⁴⁴”. Segundo Heidegger, o pensador grego fala do desaparecer e do surgir das coisas (o não-encoberto), do encobrimento e do desencobrimento. Na interpretação heideggeriana o desencobrimento (*Unverborgenheit*) é a tradução para a palavra grega *alétheia* (verdade)⁴⁵.

Alétheia teria originalmente, na tradição poética e mítica grega, o sentido de manifestação, de desvelamento, de desencobrimento do ser. Etimologicamente, *alétheia* é uma palavra formada pelo *alpha* privativo grego, designando a negação,

⁴² Heidegger. *Carta sobre o humanismo*, em *Marcas do caminho*, p. 326-327.

⁴³ Carneiro Leão. *Filosofia grega - uma introdução*, p. 118.

⁴⁴ Heidegger. *Carta sobre o humanismo*, em *Marcas do caminho*, p.397.

⁴⁵ Sobre o motivo da tradução da palavra *alétheia* por desencobrimento: “Se traduzo obstinadamente o nome *Alétheia* por descobrimento, faço-o não por amor à etimologia, mas pelo carinho que alimento para com a questão mesma que deve ser pensada, se quisermos pensar aquilo que se denomina ser e pensar de maneira adequada à questão. O descobrimento é como que o elemento único no qual tanto o ser como o pensar e seu comum-pertencer podem dar-se. A *Alétheia* é, certamente, nomeada no começo da filosofia, mas não é propriamente pensada como tal pela filosofia nas eras posteriores.” (Heidegger, *O fim da filosofia e a tarefa do pensamento*, em *Conferências e escritos filosóficos*, p. 79).

que serve de prefixo ao termo *lethe* significando véu, encobrimento. Heidegger reflete que não se deve considerar que aquilo que se ausenta (o encobrimento) está separado daquilo que se apresenta (o desencobrimento) como partes distintas. Na realidade ambos se unem no ser do ente. Este “jogo” de presenças e ausências, é chamado por outro pré-socrático, Heráclito, de “natureza”. Diz ele em um de seus fragmentos: “a Natureza ama esconder-se”⁴⁶. Natureza é a tradução para o português da palavra grega *phýsis*, essencial para o pensamento antigo. Contudo, como diz Gerd Bornheim:

[...] a palavra *phýsis* designa outra coisa que o nosso conceito de natureza. Vale dizer que na base do conceito de *phýsis* não está a nossa experiência de natureza, pois a *phýsis* possibilita ao homem uma experiência totalmente outra que não a que nós temos frente à natureza. Assim, a *phýsis* compreende a totalidade daquilo que é; além dela nada há que possa merecer a investigação humana. Por isto, pensar o todo real a partir da *phýsis* não implica em “naturalizar” todos os entes ou restringir-se a este ou aquele ente natural. Pensar o todo do real a partir da *phýsis* é pensar a partir daquilo que determina a realidade e a totalidade do ente.⁴⁷

Como dito antes, os pré-socráticos, por estarem junto ao nascimento da própria filosofia, não estariam “contaminados” pela linguagem conceitual, que gerou e guiou toda a metafísica. Daí a grande diferença entre a palavra *phýsis* grega e a palavra natureza, que hoje tende a confundir-se como o objeto das ciências da natureza, com algo que pode ser dominado pelo homem, que pode ser posto a seu serviço e canalizado em termos de técnica ou cultura. Os pré-socráticos falaram de maneiras diferentes dessa “presença manifesta” que constitui a *phýsis*: Heráclito compreende a *phýsis* como unidade dos contrários⁴⁸ que se atraem um ao outro na luta, unificando-se⁴⁹, sendo que a unificação que cada ente encerra o faz aparecer como parte do todo. Já para Parmênides, a *phýsis* abrange o pensa e o ser⁵⁰:

A relação de pensar e ser movimenta toda reflexão ocidental sobre o sentido. Essa relação permanece sendo a pedra de toque em que se pode ver até onde e de que modo se favorece e propicia a capacidade de se aproximar daquilo que, enquanto

⁴⁶ Bornheim (org). *Os filósofos pré-socráticos*, fragmento 123, p.43.

⁴⁷ Ibid., p. 14.

⁴⁸ “Tudo se faz por contraste; da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia” (fragmento 8, em Bornheim (org). *Os filósofos pré-socráticos*, p.36).

⁴⁹ “É sábio que os que ouviram, não a mim, mas as minhas palavras (logos), reconheçam que todas as coisas são um”. (fragmento 50, em Bornheim (org). *Os filósofos pré-socráticos*, p.39).

⁵⁰ “Pois o mesmo é pensar e ser”. Para Benedito Nunes “o verso parmenídico não apenas afirma o enlace recíproco de um e de outro – do pensar e do ser – a partir do mesmo. Mas alcança-o no dizer que concretiza esse enlace. Denominada ser do ente, a *phýsis* que abrange tal reciprocidade ou correspondência, retrocede a dobra do presente e da presença, do manifestante e do manifestado, que o *lógos* e o desvelamento implicam”. (Nunes. *Passagem para o poético*, p. 216).

o a-se-pensar, faz apelo ao homem histórico. Parmênides nomeia essa relação na seguinte sentença do fragmento III:

“Pois o mesmo é pensar e ser”⁵¹

Para Benedito Nunes, Heidegger interpreta o fragmento de Parmênides como uma experiência mais originária de pensamento: “É o mais recuado da origem, o mais originário da *phýsis*, o que nos revelaria a sentença do fragmento 3 de Parmênides⁵²”. Heidegger afirma que na sentença do pensador pré-socrático, pensar e ser estão em uma relação de reciprocidade e não de identidade. Porém, segundo o filósofo, na modernidade, a sentença de Parmênides e o pensamento do ser passam por uma nova interpretação em que “ser é em virtude do representar”:

Ser é igual a pensar (relação de identidade) à medida que a objetividade dos objetos se constitui na consciência capaz de representações, composta do “eu penso alguma coisa”. À luz desse enunciado sobre a relação de pensar e ser, a sentença de Parmênides adquire a posição de uma indiscutível forma prévia da doutrina moderna acerca da realidade e seu conhecimento.⁵³

Enquanto a filosofia moderna quer conhecer a verdade do ente e torná-la “objeto” da consciência, a filosofia dos pré-socráticos, entre eles Parmênides, quer compreender o significado de ser e torná-lo “presente” à consciência. Segundo Heidegger, o ser dos entes é percebido pelos gregos como o “estar presente”, como a presença (*Anwesenheit*) dos entes. “Esta presença, os gregos a conceberam como *to hypokeimenon*, ou seja, como ‘o elemento nuclear das coisas... que subjaz e já existe sempre’”⁵⁴. Neste sentido não se pode falar em representação como traço determinante da experiência grega do ente, sendo então o pensamento pré-socrático mais próximo do ser. Sobre isso diz Gadamer:

Seus estudos sobre Anaximandro, Parmênides e Heráclito deveriam tornar visível a originariedade plena da experiência do ser, em cuja proximidade esses primeiros passos do pensamento grego ainda se achavam. No entanto, todas essas tentativas incansáveis de evocar os pré-socráticos como testemunhas não podiam iludir Heidegger por muito tempo quanto ao fato de um real pensamento da alétheia, isto é, da dimensão na qual o ser se desvela, uma dimensão que também é, com isso, a

⁵¹ Heidegger. *Moira – Parmênides VIII, 34-41*, p.205 em *Ensaios e conferências*.

⁵² Nunes. *Passagem para o poético*, p. 215-216.

⁵³ Heidegger. *Moira – Parmênides VIII, 34-41*, p.208 em *Ensaios e conferências*

⁵⁴ Duque Estrada. *Ciência e pós-representação: notas sobre Heidegger*, em *Política & Trabalho*, p. 59.

dimensão na qual ele se retira, não ser apreensível em parte alguma no pensamento grego.⁵⁵

Na passagem anterior, Gadamer ressalta que apesar da proximidade do pensamento pré-socrático com a experiência do ser, mesmo nesta “madrugada do pensar”, o ser não foi compreendido em sua totalidade enquanto *alétheia*. Contudo, nessas primeiras tentativas do pensamento ocidental, as palavras gregas fundamentais como *logos*, *phýsis* e *alétheia* conduziram a reflexão heideggeriana para caminhos que ainda se acham antes de todo pensamento conceitual da representação. Isso fica ainda mais claro com as mudanças no pensamento grego feitas por Platão e Aristóteles: “O ato de nascimento da Filosofia como Metafísica, firmada nos diálogos platônicos, e consolidadas nos tratados aristotélicos, assinala o início de uma descontinuidade em relação à *phýsis*, que permeará toda a História do ser até nossos dias”⁵⁶. Essa passagem do pensamento originário para um pensamento metafísico, dividiria a própria filosofia e transformaria suas bases. Diz Heidegger:

A “ética” surgiu pela primeira vez junto com a “lógica” e física” na escola de Platão. Estas disciplinas surgem em uma época em que ao pensar é permitido tornar-se “filosofia” e em que a filosofia, porém, se transforma em *ἐπιστήμη* (ciência) e a própria ciência, em assunto de escola e de atividades escolares. Nesta passagem pelo que se compreende assim como filosofia vem à tona a ciência, perece o pensar. Os pensadores anteriores a essa época não conhecem nenhuma “lógica”, nem “ética” e nem “física”. Mas nem por isto seu pensar é ilógico ou amoral. No entanto, eles pensaram a φύσις em uma profundidade e amplitude nunca mais alcançada por toda “física” posterior.⁵⁷

Heidegger reflete como a “escola de Platão” seria responsável por transformar o pensamento ocidental. O filósofo grego, diferente dos pensadores originários, procurou o sentido do ser indagando os entes. Enquanto os primeiros pensadores (Anaximandro, Parmênides e Heráclito) conceberam a verdade como um desvelar-se do ser (*alétheia*), Platão rejeitou a verdade como desencobrimento do ser transformando a relação entre ser e verdade. Para a filosofia platônica, a verdade estaria no pensamento que julga e estabelece relações entre os próprios conteúdos ou “ideias”, e não no ser que se desvela ao pensamento, ou seja, “Platão

⁵⁵ Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva – Heidegger em retrospectiva*, p. 22.

⁵⁶ Nunes. *Passagem para o poético*, p.217.

⁵⁷ Heidegger. *Carta sobre o humanismo*, em *Marcas do caminho*, p. 366-367.

assinala um início de uma descontinuidade em relação à *phýsis*, que permeará toda História do ser até nossos dias”⁵⁸.

2.2.1.2 A Escola de Atenas

(...)se o artista, cada vez que a verdade se desvela, permanece em suspense, extasiado com o véu que permanece depois do desvelamento, o homem teórico é aquele que tem sossego e satisfação ao ver o véu arrancado e não conhecer prazer maior do que conseguir, por suas próprias forças, tirar novos véus. A ciência não existiria se não tivesse por única deusa a verdade nua e nada mais.⁵⁹

Na passagem acima, Friedrich Nietzsche faz uma crítica ao “homem teórico” que procura apenas o lado desvelado da verdade, não compreendendo, como o artista, a importância que o velado também possui para a existência humana. Impossível não comparar tal trecho e crítica ao pensamento heideggeriano, que busca uma compreensão mais originária do ser como *alétheia*, na qual o encobrimento (*lethe*) é tão fundamental quanto o desencobrimento (*alétheia*). Como visto no tópico anterior, a *alétheia* é também a *lethe*, isto é, ela contém em si uma reserva, uma ausência, que permite a manifestação da presença. Em seus escritos sobre Heidegger, Gadamer destaca a importância dessa “copertinência” no conceito de *alétheia*: “O ponto essencial é a copertinência interna entre mostrar-se e esconder-se, entre a ascensão até a propriedade e decadência”.⁶⁰ O ser é desvelamento e velamento. Assim, Heidegger compreende que o ser desvela e vela, tanto a si mesmo quanto aos entes. Dito de outra forma, o ser mesmo é o que se mostra e se esconde. Tal qual Nietzsche⁶¹, Heidegger identifica Platão como o

⁵⁸ Nunes. *Passagem para o poético*, p.217.

⁵⁹ Nietzsche. *O nascimento da tragédia*, §15.

⁶⁰ Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva – Heidegger em retrospectiva*, p. 21.

⁶¹ Segundo Nietzsche, foi Sócrates o responsável pela decadência da filosofia ocidental, transformada em metafísica. Nietzsche faz críticas ao pensamento de Sócrates e de seu mais famoso discípulo, Platão. Para ele, o platonismo instaurou o modo de pensar dualista típico da metafísica, estabelecendo a oposição de valores, a partir de uma compreensão de mundo dividido em uma realidade empírico-sensitiva, relativa à ordem mundana, e uma estrutura inteligível subjacente a toda realidade – as “ideias puras”. Portanto, Nietzsche percebe é que a partir do legado metafísico socrático- platônico, a filosofia assume uma busca pela verdade (pelas ideias) fundada no supra-sensível. Sobre isso, diz Deleuze: “A degenerescência da filosofia aparece claramente com Sócrates. Se definimos a metafísica pela distinção de dois mundos, pela oposição da essência e da aparência,

responsável pela desvalorização “do que se esconde”, por uma mudança na relação entre ser e verdade e pela própria instauração da “filosofia” como um olhar ascendente em direção às “ideias”. A partir de Platão o pensar deve ir “além” daquilo que é experimentado (apenas sob a forma de sombra e cópia) na natureza, em direção das “ideias”. Desde essa nova compreensão platônica, o pensar sobre o ser do ente tornou-se metafísico (além do mundo físico), antecipando o evento ou advento da representação⁶².

No texto *A teoria platônica da verdade* (1931/1932,1940), Heidegger faz uma reflexão sobre a “alegoria da caverna”⁶³ e indica como Platão relaciona verdade a uma adequação, a uma retidão do olhar, marcando para sempre a história da filosofia. Sobre isso, diz Heidegger: “Já não é mais como desvelamento que a verdade é o traço fundamental do próprio ser. Em consequência da subordinação à ideia como retidão, ela se torna desde então a caracterização do conhecimento do ente⁶⁴”. Dito de outro modo, enquanto desvelamento, desencobrimento (*alethéia*), a verdade permanece como um traço fundamental do próprio ente. Enquanto adequação do olhar (*ortóthes*)⁶⁵ torna-se uma caracterização do comportamento humano frente ao ente: o homem assume o centro do ente.

Desvelamento em grego chama-se *alétheia*, palavra que se traduz por “verdade”. E desde há muito tempo, para o pensamento ocidental, “verdade” significa adequação da representação pensante com a coisa: *adequatio intellectus et rei*.⁶⁶

A expressão em latim mencionada por Heidegger, (*veritas est adaequatio intellectus et rei*), diz que a verdade é a adequação do conhecimento à coisa, adequação da representação pensante com a coisa. Isto significa pensar a verdade como conformidade – afirma-se que algo é verdadeiro se estiver de acordo com a realidade, adequado aos fatos. Geralmente, supõe-se que a verdade como adequação seria um conceito aristotélico (desdobrado pelo pensamento escolástico), mas Heidegger discute esta interpretação e identifica o pensamento platônico como o

do verdadeiro e do falso, do inteligível e do sensível, é preciso dizer que Sócrates inventou a metafísica: ele faz da vida qualquer coisa que deva ser julgada, medida, limitada, e do pensamento, uma medida, um limite, que exerce em nome dos valores superiores – o Divino, o Verdadeiro, o Belo, o Bom”. (Deleuze. *Nietzsche*, p.19).

⁶² Cf. Duque Estrada. *Ciência e pós-representação: notas sobre Heidegger*, em *Política & Trabalho*.

⁶³ Cf. Platão. *República*, Livro VII.

⁶⁴ Heidegger. *A teoria platônica da verdade*, em *Marcas do caminho*, p.246.

⁶⁵ De acordo com essa concepção, a verdade liga-se à exatidão, em grego, *ortóthes*, e é oposto do inexacto, do falso.

⁶⁶ Heidegger. *A teoria platônica da verdade*, em *Marcas do caminho*, p.230.

responsável pelo declínio da *aletheia* para a “correção”. Segundo Heidegger, a “‘alegoria da caverna’ contém a ‘doutrina’ platônica da verdade, pois se fundamenta no processo tácito do assenhorar-se da *ideia* sobre a *alétheia*”⁶⁷. Diz ainda: “O que permanece não-dito aí é uma virada na determinação de ssência da verdade. Que essa virada realiza, (...), é isto que deve ser explicitado por uma interpretação da “alegoria da caverna”⁶⁸.

A famosa “alegoria” conta a história de alguns homens, prisioneiros em uma caverna, que apenas enxergam sombras da realidade projetadas por uma fogueira. Segundo Platão, o interior da caverna é o “mundo das sombras”, da experiência cotidiana na qual o homem considera como a realidade autêntica o “sensível” e não se dá conta de que tudo o que vê só é possível à luz das ideias. Subitamente, um dos prisioneiros se solta de suas correntes e caminha para fora da caverna, com dificuldade, adequando o seu olhar acostumado apenas às sombras. A ascensão do prisioneiro para fora da caverna, esta transição de uma situação a outra é, segundo a análise heideggeriana, uma “correção” progressiva da visão deste que, agora, consegue ver as coisas na sua realidade, na sua *ideia*, sob a luz do sol. Sobre isso, reflete Benedito Nunes:

Numa direção ou noutra, seja a do prisioneiro que se liberta, seja a do liberto que retorna à prisão, a fim de tentar converter os seus companheiros de infortúnio, há sempre um acendrado esforço, ou para suportar a luz ou para o novo habituar-se à sombra, e sempre, quer num caso, quer noutro, o esforço é dirigido no sentido de ajustar as imagens distinguidas, dentro e fora, às ideias com as quais devem concordar.⁶⁹

Para Platão o “mundo das ideias” é o mundo das essências, que é encontrado à luz do dia, e, ele mesmo, é iluminado pelo sol, (“ideia suprema”, o “sumo bem”). *Ideia* vem da palavra grega ἰδέα, substantivo que corresponde ao verbo *idein*, “ver”. *Ideia* equivale, portanto, etimologicamente a “visão”⁷⁰. O termo *ideia* foi usado por vários pré-socráticos (por exemplo, Xenófanes, Anaxágoras e Demócrito), mas sem possuir o significado, ao mesmo tempo mais preciso e complexo, que o vocábulo adquiriu na filosofia de Platão. Em Platão encontramos uma extensa explicação do que seriam as ideias. O filósofo grego usou o termo

⁶⁷ Heidegger. *A teoria platônica da verdade*, em *Marcas do caminho*, p.241-242.

⁶⁸ *Ibid.*, p.215.

⁶⁹ Nunes. *Passagem para o poético*, p. 218.

⁷⁰ Cf. Inwood, *Dicionário Heidegger*, verbete ‘aletheia e verdade’.

principalmente para designar a forma de uma realidade, sua imagem ou perfil “eternos” e “imutáveis”: “Nas ideias reside o objeto do verdadeiro conhecimento, da teoria enquanto contemplação do mais real, que confere ao sujeito cognoscente a posse da sabedoria. Quem ama as ideias, cultivando as ciências teóricas que cultivam o espírito, gradualmente, do sensível ao inteligível, para além da *phýsis* – *metà tà physikà* – é o filósofo”⁷¹.

Segundo Platão, as ideias constituem o que é mais real, o que deve ser “objeto” de conhecimento do filósofo. Enquanto as interpretações tradicionais da alegoria se apegam aos momentos iniciais e finais da caminhada do prisioneiro, Heidegger dá importância, primeiramente, ao esforço que acompanha a passagem efetuada, tanto na transição do meio obscuro ao luminoso, quanto, inversamente, na transição do meio luminoso ao obscuro, quando o prisioneiro, que já se habituara à claridade exterior, ganha, de novo, o interior da caverna, para contar aos outros o que viu lá fora. Para Platão, o filósofo seria como este prisioneiro da caverna, capaz de adequar a sua visão durante as transições. Por isso, é frequente em Platão, que a visão de uma coisa, ou melhor, de uma coisa em sua verdade, seja equivalente à visão da forma da coisa sob o aspecto da ideia. Heidegger, no trecho abaixo, descreve como a mudança no “olhar” do prisioneiro muda a essência da verdade:

A transição de uma situação a outra consiste em tornar o olhar mais reto. Tudo depende da ὀρθότης, da retidão do olhar. Por meio dessa retidão, o ver e o conhecer tornam-se retos, de tal modo que, por fim, encaminham-se diretamente à ideia suprema, firmando-se nessa “direção reta”. Neste voltar-se de modo reto, o notar iguala-se àquilo que deve ser visto. Este é o “aspecto” do ente. Em consequência desta adequação do notar como um ἰδεῖν à ἰδέα, dá-se uma ὁμοίωσις, uma concordância do conhecimento com a coisa mesma. Assim da primazia da ἰδέα e do ἰδεῖν frente à ἀλήθεια dá-se a transformação da essência da verdade. Verdade torna-se ὀρθότης, retidão do notar e enunciar.

Nesta mudança da essência da verdade dá-se igualmente uma mudança do lugar da verdade. Enquanto desvelamento ela continua sendo um traço fundamental do próprio ente. Enquanto retidão do “olhar”, porém, torna-se uma caracterização do comportamento humano frente ao ente.⁷²

Nesta mudança da essência da verdade dá-se igualmente uma mudança do lugar da verdade. Enquanto desencobrimento, desvelamento (*alétheia*) ela continua sendo um traço fundamental do próprio ente. Enquanto “retidão do olhar” (*ortóthes*), porém, torna-se uma caracterização do comportamento humano frente ao ente. Para Heidegger, em Platão se produz uma passagem (*Übergang*) da

⁷¹ Nunes. *Passagem para o poético*, p. 219.

⁷² Heidegger. *A teoria platônica da verdade*, em *Marcas do caminho*, p.242-243.

alétheia enquanto desencobrimento (*Unverborgenheit*) para a verdade (*Wahrheit*) como corretude (*Richtigkeit*). Heidegger compreende essa passagem como um acontecimento (*Geschehen*) que marca o destino do pensamento como metafísica⁷³.

Considerando isso tudo, o subtexto, que a interpretação heideggeriana lê nas entrelinhas do mito da caverna, encerra os dois acontecimentos interligados que motivam a doutrina platônica, de que esse mito⁷⁴ é a ilustração exemplar: um, relativo à essência humana, concebida segundo um ideal de formação (*paidéia*), que liga o homem ao mundo superior das ideias, na medida em que estas se imprimem na sua alma e a modelam (*bilden*); outro relativo à essência da verdade, circunscrita pela visibilidade, isto é, pelo modo como as coisas se evidenciam, segundo um foco que as mostra sob determinada forma (*ideia*, *eidos*). O primeiro é o precedente germinal da tradição humanística⁷⁵. O segundo é o advento de uma transmutação da *alétheia*, da verdade como desvelamento à verdade como concordância (*omoíosis*)⁷⁶.

(...) No encadeamento dessas imagens e desses conceitos centrais do platonismo, pode-se decifrar o começo simultâneo da Metafísica e do humanismo, de tal modo que o Livro VII de *A República* forma o primeiro capítulo da História do ser, relativamente à qual a *phýsis* se tornaria o começo principiativo, a camada “arqueológica” profunda latente e recalcada das doutrinas filosóficas. Como História da Metafísica, História do ser desenvolve-se ia, até à fase moderna, culminando na Lógica de Hegel, através de um eixo ontoteológico, que está traçado na ciência primeira de Aristóteles – ciência da verdade como *orthótes* – em que o Estagirita responde à pergunta *tí tò ón*.⁷⁷

A citação acima, de Benedito Nunes, toca em diversos pontos importantes da abordagem heideggeriana de Platão e Aristóteles. Todavia, não os esgotaremos, pois o que importa agora é compreender o papel do *Estagirita* na história da metafísica e da representação. Um dos impulsos que motivou o pensamento de Heidegger foi, ele mesmo revela, a sua leitura, desde muito jovem, dos escritos de Aristóteles, vindos até ele por meio da obra de Franz Brentano *Sobre o significado múltiplo do ente segundo Aristóteles* (1862)⁷⁸. Por ela, Heidegger entra em contato

⁷³ Cf. Inwood. *Dicionário Heidegger*, verbete ‘aletheia e verdade’.

⁷⁴ A alegoria da caverna também é conhecida como “mito da caverna”.

⁷⁵ Sobre a influência da *paidéia* platônica e grega para o humanismo, diz Heidegger: “Expressamente sob seu nome, a *humanitas* só vem pensada e postulada pela primeira vez na época da República Romana. O *homo humanus*, aqui, é o romano, que eleva a *virtus* romana, enobrecendo-a pela incorporação da *paidéia* adotada dos gregos. Os gregos são aqueles da greicidade tardia, cuja cultura era ensinada nas escolas de filosofia. Refere-se à *eruditio et institutio in bonas artes*. A *paidéia* assim compreendida é substituída pela ‘*humanitas*’. A verdadeira romanidade do *homo romanus* consiste nessa *humanitas*. É em Roma que encontramos o primeiro humanismo”. (Heidegger. *Carta sobre o humanismo*, em *Marcas do caminho*, p.333).

⁷⁶ A palavra grega *omoíosis* (concordância, adequação) usada por Benedito Nunes possui um sentido similar a *homoíosis* (semelhança, assimilação, conformação) usada por Inwood em seu Dicionário Heidegger. A *homoíosis* grega teria se tornado a *adequatio* e depois, na modernidade, *concordância* do sujeito e do objeto. Cf. em Inwood. *Dicionário Heidegger*, verbete ‘aletheia e verdade’.

⁷⁷ Nunes. *Passagem para o poético*, p. 218-219.

⁷⁸ Cf. Volpi. *Heidegger e Aristóteles*.

com a interrogação aristotélica, presentes nos livros de sua *Metafísica*: “o que é o ente, o ente em seu ser? (*tí tò ón*)”; bem como a sua constatação: “o ente se diz de muitas maneiras⁷⁹”. Diante da tese de Brentano, “a questão que Heidegger se coloca é a seguinte: se, como a indagação de Brentano põe em evidência, o ente se diz de múltiplos modos, qual é então o fundamento último sobre o qual se rege esta plurivocidade, qual é o sentido unitário do ser?⁸⁰”. Como caminho para a compreensão dessa questão de Heidegger, mostra-se necessário voltar a uma das significações possíveis do ser aristotélicas: a do “ser segundo as categorias” (*on kata ta schemata ton kategorion*). A resposta da pergunta pelo ser segundo as categorias repousa sobre a ideia de que as categorias em todas as suas acepções circunscrevem-se ao âmbito de apenas uma, a saber, da noção de substância (*ousía*). Segundo Aristóteles, *Katagorein ti kana tinos* significa “atribuir alguma coisa a alguma coisa”. No juízo “o homem é magro”, “homem” entra na categoria da substância, ao passo que “magro” entra na de qualidade. Neste sentido, a substância se destaca entre todas as outras categorias, pois estas são atributos ou afecções daquela⁸¹. Ou, como diz Benedito Nunes: “a *ousía* pressupõe a compreensão indeterminada do ser, implícitas as quatro diferentes acepções do que é o ente”.⁸²

O vocábulo *ousía* (οὐσία) é uma substantivação do participio presente feminino do verbo *einai* (εἶμι, infinitivo, εἶναι), isto é, “ser⁸³”. Originariamente *ousía* significou “propriedade”, “o que uma pessoa tem”. Se o que ela tem, ela obteve por si mesma, a *ousía* como propriedade é equivalente à “propriedade presente” ao “ser próprio”. Nesse sentido primordial, segundo Heidegger, a palavra *ousía* não deve ser entendida como substância, como um ente em particular, mas como propriedade presente (em alemão *Anwesen*), presença (*Anwesenheit*). Ou

⁷⁹ Segundo Brentano, para Aristóteles, o ente possui diversos sentidos, os quais estariam divididos em quatro significações fundamentais: do ente em si (*on kath'auto*) e do ente por acidente (*on kata symbebekos*), depois do ente como verdadeiro (*on hos alethes*), em seguida do ente como a potência e o ato (*on dynamei kai energeiai*), e por fim das categorias (*on kata ta schemata ton kategorion*). Para Brentano, que interpreta a doutrina aristotélica como doutrina da substância (a primeira das categorias), é este último significado o mais importante entre os quatro. Cf. Volpi. *Heidegger e Aristóteles*.

⁸⁰ Volpi. *Heidegger e Aristóteles*, p. 44.

⁸¹ Cf. Pellegrin, *Vocabulário de Aristóteles*.

⁸² Nunes. *Passagem para o poético*, p. 219-220.

⁸³ Em grego, *einai* (εἶναι) é o infinitivo do verbo ‘ser’ e se traduz por ‘ser’ em português, correspondendo no latim a *essere* e no alemão a *sein*. Os gregos também usaram a substantivação verbal *tò óv* (literalmente, ‘o sendo’, ‘o que é’, traduzida para o português como ‘o ser’, correspondendo em latim a *essere* e, segundo alguns casos, a *ens* e no alemão *das Sein*). Cf. Ferrater Mora, *Dicionário de Filosofia*, verbete ‘ser’.

seja, “em busca da ‘proveniência comum’ das distintas acepções do ser que o Estagirita se esqueceu de interrogar, Heidegger retraduziu a *ousía* como presença e consistência, no sentido de algo determinado ou acabado (*enéргеia*) (...)”⁸⁴. Benedito Nunes apresenta mais uma forma de interpretação do ser aristotélico feita por Heidegger: o ser como *enéргеia*. No ano de 1931, Heidegger dá um curso inteiramente dedicado a Aristóteles em que compreende o significado fundamental do ser como *enéргеia* – “ato”. A palavra *enéргеia* (ato) não deve ser interpretada à luz do conceito moderno de energia. Ao encontrar o ser na “atualidade da coisa presente” e não numa “ideia” transcendente, Aristóteles, diz Heidegger está pensando no movimento, “que para os gregos, enquanto um modo de ser, tem o caráter do advir à apresentação”⁸⁵.

A metafísica aristotélica surge, em vários aspectos essenciais, como uma espécie de regresso às experiências primordiais que deram origem ao pensamento grego, e é provavelmente o que explica o lugar importante que Heidegger lhe concedeu na sua obra. Isto não quer dizer, no entanto, que Aristóteles tenha conquistado o sentido do ser, pois o seu pensamento se desenvolve no quadro conceitual traçado pela escola platônica. A filosofia aristotélica pertence, pois, à história do platonismo, e não escapa a esse título à história do esquecimento do ser. História que continua, como diz o próprio Heidegger: “*Enéргеia*, o estar em obra no sentido de ganhar a presença no aspecto, foi traduzido pelos romanos por *actus*, e, com um só golpe, o mundo grego foi assim posto por terra; de *actus*, *agere*, *operar*, o termo passou para *actualitas* – a ‘realidade’⁸⁶. Assim, na passagem do mundo grego para o romano, traduziu-se para o latim⁸⁷ toda uma tradição de pensamento e a *enéргеia* aristotélica tornou-se a *actualitas* dos filósofos cristão da Escolástica. Sobre essa “tradução” ou “encontro histórico das linguagens” diz ainda Heidegger:

⁸⁴ Nunes. *Passagem para o poético*, p.220.

⁸⁵ Heidegger. *A essência do conceito de phýsis em Aristóteles (1939)*, em *Marcas do caminho*, p.261.

⁸⁶ *Ibid.*, p.298.

⁸⁷ Sobre as traduções e modificações das palavras gregas, diz Heidegger: “O pensar romano assume as palavras gregas, traduzidas sem a experiência igualmente originária que corresponda ao que elas dizem, sem a experiencial palavra grega. Com este traduzir começa a carência de chão firme do pensamento ocidental”. (Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 53.) Diz ainda: “Uma mera tradução causou isto? Porém, talvez aprendamos a refletir sobre o que pode acontecer no traduzir. O autêntico encontro histórico das linguagens (Sprachen) históricas é um acontecimento de apropriação silencioso. Nele fala, porém, o destino do ser”. (Heidegger. *O dito de Anaximandro, em Caminhos de Floresta*, p. 438).

A actualitas torna-se realidade. A realidade torna-se objetividade. Mas até esta precisa ainda, para permanecer no seu estar-a-ser, no ser-objeto, do caráter do estar-presente. É a presença (Präsenz) na representação do representar (in der Repräsentation des Vorstellens). **A viragem decisiva no destino do ser como enérgeia está na passagem á actualitas.**⁸⁸

2.2.1.3

A atualidade medieval

“O curso contínuo da metafísica desde o seu começo essencial abandona esse começo e leva consigo, contudo, um elemento fundamental do pensamento platônico-aristotélico⁸⁹”. Como reflete Heidegger, o pensamento grego continua presente na história da metafísica quando a *ideia* platônica transforma-se em “representação”, ou ainda, quando a *enérgeia* torna-se a *actualitas*. A compreensão aristotélica do ser como *enérgeia* domina todo pensamento medieval cristão, sendo traduzida para o latim por *actualitas* (realidade efetiva) e, atribuindo a “atualidade”, antes de mais nada, a Deus (que seria ato puro⁹⁰). Assim, o pensamento medieval, concebe Deus como o verdadeiramente real, *actualitas*, que efetua e produz a presença das criaturas: “o ente que não for Deus é *ens*⁹¹ *creatum*⁹²”. Portanto, na Idade Média o ente se desvela como obra, criação da divindade (o ente supremo).

Segundo Heidegger, os teólogos cristãos medievais, principalmente os membros da escolástica, como Santo Tomás de Aquino, aprofundaram esta interpretação do ser como criador. Para estes pensadores, Deus é idêntico ao seu próprio ser (*esse*, em latim): “Deus não é apenas sua essência (...), mas é também seu ser⁹³”. Sobre essa “identidade”, diz Benedito Nunes: “(...) Deus, em que a essência e a existência coincidem, é o ente por excelência, de quem se dirá, contudo, que é simplesmente aquele que é. *Deus est auum esse* (Deus é o seu próprio ser)⁹⁴”. Dito de outro modo, o Deus da escolástica é um ente (*ens*), mas um ente de um tipo

⁸⁸ Heidegger. *O dito de Anaximandro*, em *Caminhos de Floresta*, p. 438 (grifo meu).

⁸⁹ Heidegger. *Nietzsche – Volume II*, p. 316.

⁹⁰ O Deus da filosofia medieval pode ser considerado um desdobramento do “Primeiro Motor Imóvel” aristotélico, que é ato puro, forma sem matéria, substância imóvel que movimenta a realidade.

⁹¹ O participípio presente do verbo grego εἶναι (ser), ὄν, equivale no latim a *ens* (ente).

⁹² Heidegger. *Ser e tempo - Volume I*, p. 138.

⁹³ Tomás de Aquino. *Suma Teológica*, I, q. 3, a. 4.

⁹⁴ Nunes. *Passagem para o poético*, p.221.

bem peculiar, idêntico ao seu próprio ser (*esse*) e à sua própria essência. Para Heidegger, em Santo Tomás de Aquino, na *Suma Teológica*, encontramos a distinção entre duas modalidades de ser – isto é, entre *essentia* (*quidditas*, o que uma coisa é) e *existentia* (*quodditas*, que uma coisa é ou existe)⁹⁵ – distinção que antecipa o nascimento da metafísica moderna e que “perpassa de ponta a ponta o destino da história ocidental”.⁹⁶

2.2.1.4

A modernidade e o obscurecimento do mundo⁹⁷

A metafísica apagou em si mesma a cena fabulosa que a produziu e que permanece, no entanto, ativa, turbulenta, inscrita com tinta branca, desenho invisível e oculto no palimpsesto.⁹⁸

Na citação acima, o filósofo Jacques Derrida fala da metafísica como “inscrita” (visível e invisível) em um palimpsesto. Palimpsesto é um pergaminho (ou papiro) cujo texto foi eliminado para permitir a sua reutilização. Esta prática foi adotada principalmente na Idade Média devido à escassez do material e ao seu alto preço; assim, o pergaminho era usado duas ou três vezes, depois de passar por uma raspagem do texto anterior. A passagem de Derrida remete ao caminho da história do ser⁹⁹ (ou do esquecimento do ser), no qual é possível notar “traços¹⁰⁰” do pensar representacional, ainda que “apagados”, “velados”, já no mundo grego e medieval.

⁹⁵ A palavra latina *essentia* invariavelmente contrasta com *existentia*; elas referem-se ao ser-o-que e ao ser-como de algo. Cf. Inwood, *Dicionário Heidegger*, verbete ‘essência’.

⁹⁶ Heidegger. *Carta sobre o humanismo*, em *Marcas do caminho*, p.341.

⁹⁷ “Em Introdução à metafísica, Heidegger definiu a modernidade como a época do ‘obscurecimento do mundo, da fuga dos deuses, da destruição da terra, da massificação do homem, da suspeita odiosa contra tudo o que é livre e criador’”. (Duarte. *Vidas em risco – crítica do presente em Heidegger, Arendt e Foucault*, p. 20).

⁹⁸ Derrida. *Mythologie blanche (La métaphore dans le texte philosophique)* em *A Metáfora Viva*, p. 439.

⁹⁹ “A história do ser nunca é uma sequência de ocorrências por que passa o ser. Ela também não é um objeto para novas possibilidades de representação historiográfica, que se pudesse usar, por considerá-la um saber melhor, como um substituto da consideração até hoje corrente da história da metafísica”. (Heidegger. *Moira – Parmênides VIII, 34-41* em *Ensaio e conferências*, p. 223)

¹⁰⁰ Jacques Derrida foi leitor e crítico de Heidegger. Pode-se dizer que ele levou às últimas consequências o pensamento não representacional proposto pelo filósofo alemão. A noção de “traço” (*trait*) ocupa uma posição importante no pensamento de Derrida. Para ele o traço faz surgir a memória formadora de uma identidade: “Uma interrupção e um excesso para além da identidade, o traço é esse lembrete e resíduo gráficos, que, irredutíveis a – outro que não – seja forma ou conteúdo, representação ou significado, marca uma passagem entre o visível e a invisibilidade (...)”. (Wolfreys. *Compreender Derrida*, p. 131).

Contudo, mesmo que presente desde a antiguidade, é na modernidade, sobretudo com o racionalismo cartesiano, que a noção de representação assumirá um papel que transformará toda a história do Ocidente. É o francês René Descartes que compreende a subjetividade da consciência de si como fundamento absolutamente seguro do representar, ou seja, o ente em sua totalidade transforma-se no mundo subjetivo de objetos representados, e a verdade em certeza subjetiva. A esse respeito, Heidegger afirma:

No começo da filosofia moderna encontra-se a sentença de Descartes: *ego cogito, ergo sum*, “eu penso, logo eu sou”. Toda consciência das coisas e do ente na totalidade é reportada à autoconsciência do sujeito humano como fundamento inabalável de toda certeza. A realidade do real determina-se no tempo subsequente como objetividade, como algo que é concebido por meio do sujeito e para este como aquilo que é lançado e mantido em oposição a ele. A realidade do real é o ter-sido-representado pelo sujeito representador e para este.¹⁰¹

René Descartes é considerado “o pai da filosofia moderna” ao eleger a consciência como ponto de partida da investigação filosófica e enfatizar a capacidade do sujeito humano de construir o próprio conhecimento. O propósito inicial da filosofia cartesiana era encontrar um método seguro que o conduzisse à verdade indubitável. Logo, o filósofo buscava uma verdade primeira, uma certeza inteiramente indubitável que servisse de fundamento para o conhecimento humano. Duvidando de tudo, dos sentidos, do senso-comum, da realidade do mundo exterior e até da realidade de seu próprio corpo, Descartes se depara com o seu próprio ser que duvida:

(...) enquanto eu queria assim pensar que tudo era falso, cumpria necessariamente que eu, que pensava, fosse alguma coisa. E, notando que esta verdade eu penso, logo eu existo era tão firme e tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos céticos não seriam capazes de abalar, julguei que podia aceitá-la, sem escrúpulo, como o primeiro princípio da filosofia que procurava.¹⁰²

O cogito cartesiano consiste na frase latina *ego cogito, ergo sum* (eu penso, logo eu sou). Descartes enuncia essa proposição como um conhecimento “claro e distinto” e “por meio dessa proposição, a essência do conhecimento e da verdade é determinada de maneira nova.”¹⁰³ Assim, Descartes iniciou o processo pelo qual o homem foi conduzido a conceber-se como fonte de conhecimento, verdade e

¹⁰¹ Heidegger. *Nietzsche – Volume II*, p.95

¹⁰² Descartes. *Discurso do método*, p. 54.

¹⁰³ Heidegger. *Nietzsche – Volume II*, p. 110.

realidade de todas as coisas. A leitura heideggerina da sentença de Descartes “*ego cogito, ergo sum*”, apresenta uma compreensão do *cogito* como “*me cogitare*”¹⁰⁴. Para ele, na proposição de Descartes *ego cogito, ergo sum*, o *ego cogito (ergo)*¹⁰⁵ *sum*, é mais que uma proposição, é uma intuição imediata de si mesmo. Diz Heidegger: “O ‘ergo’ não pode significar ‘consequentemente’”. A sentença de Descartes “é uma conclusio como reunião imediata daquilo que essencialmente se compertence e daquilo que é assegurado em sua co-pertinência”¹⁰⁶ Ou seja, não deve-se entender a conjunção logo (*ergo*) como a conclusão de um raciocínio dedutivo e sim como uma intuição pura, pela qual o ser pensante é percebido. Diz ainda Heidegger: “(...) o ego cogito é para Descartes o que já se representa proposto e im-posto, sendo o vigente, o inquestionado, o indubitável, o que, cada vez já está no saber, o certo e sabido em sentido próprio, o previamente consolidado, o que põe tudo em referência a si e deste modo se contra-põe a todo outro¹⁰⁷”. Em outras palavras, o significado do *cogito* enquanto *cogito me cogitare* elucidada que a consciência humana é essencialmente consciência de si:

Em sua presença afirmativa, existindo enquanto pensa, em si mesmo e para si mesmo, o Eu reflete a consciência da antiga ousia, transporta à permanência e a identidade da substância. Concomitantemente, o sujeito se torna a realidade do real, sua medida sua ratio, livre para determinar-se e determinar as coisas que o cercam. Todo conhecimento passa a fundamentar-se no homem.¹⁰⁸

Como diz Benedito Nunes, o que se passa na modernidade é uma transformação na própria essência do homem, a partir da qual ele passa a ser concebido como sujeito que se determina (consciência de si) e determina todas as coisas. Somente em sua “presença afirmativa”, “somente como uma tal consciência de si que a consciência dos objetos é possível”¹⁰⁹, afirma Heidegger. É a partir da época moderna que o homem como *subjectum* torna-se o centro de referência da totalidade do ente, e que enquanto sujeito, tem diante de si objetos, para os quais deve buscar um conhecimento objetivo, estatuto que teria sido impensável para o homem antigo ou medieval. Segundo Heidegger, antes da modernidade, o sujeito

¹⁰⁴ Heidegger traduz *cogitare* por “pensar”. Cf. em Heidegger, *A superação da metafísica em Ensaios e Conferências*, p. 64 ou em *Nietzsche – Volume II*, p. 109.

¹⁰⁵ O *ergo* latim pode ser traduzido para o português como “logo”, “portanto”, “assim sendo”, “por isto”, etc.

¹⁰⁶ Heidegger. *Nietzsche – Volume II*, p.120.

¹⁰⁷ Heidegger. *A superação da metafísica em Ensaios e Conferências*, p.64.

¹⁰⁸ Nunes. *Passagem para o poético*, p.221-222.

¹⁰⁹ Heidegger. *Nietzsche – Volume II*, p.115.

(como *hipokeimenon* ou *subjectum*) não estava vinculado ao homem ou ao eu (*ego*).

No trecho seguinte, Heidegger reflete sobre o domínio do sujeito na modernidade:

Perguntamos: Como se chega ao posicionamento enfático do “sujeito”? De onde emerge esse domínio do elemento subjetivo que dirige toda a humanidade moderna e toda a sua compreensão do mundo? Essa pergunta é justa porque até o começo da metafísica moderna com Descartes e mesmo ainda no interior dessa própria metafísica todo ente, na medida em que é um ente, é concebido como sub-iectum. Sub-iectum é a tradução e interpretação latinas do termo grego ὑποκείμενον, e significa aquilo que subjaz, aquilo que se encontra na base, aquilo que por si mesmo já se encontra aí defronte.¹¹⁰

O *ego* cartesiano é sujeito por ser consciente de si sempre que é consciente de algo posto diante de si. O conceito de objeto refere-se a esse algo diante de outro algo. A palavra objeto deriva de *objectum*, particípio passado do verbo *objicio*, que significa “lançar para diante”, “oferecer-se”, “expor-se a algo”, “apresentar-se aos olhos”. Pode-se dizer que objeto (*objectum*) significa em geral, o contraposto.¹¹¹ Assim, enquanto o sujeito é o que subjaz e que está aí por si mesmo, o objeto é esse algo que está à disposição. Na compreensão heideggeriana do *cogito* como representação, o eu (*ego*) é sujeito por se re-presentar ao mesmo tempo em que representa todo e qualquer objeto: “Em verdade, com a determinação do *cogito me cogitare*, Descartes também não tem em vista que em todo ato de re-presentar um objeto, ‘eu’ mesmo, aquele que representa, também seria ainda representado enquanto tal e transformado em objeto”¹¹².

Portanto, para Heidegger, na metafísica moderna a essência dos entes reside em seu caráter de objeto representado para um sujeito, concepção que implica uma transformação na própria essência da verdade, que passa a ser definida como certeza da representação: “Algo verdadeiro é aquilo que o homem por si mesmo coloca diante de si de maneira clara e distinta, a-presentando-o como algo que é assim trazido para diante de si (re-presentado), a fim de, em uma tal apresentação, se assegurar do representado. A segurança de uma tal re-presentação é a certeza¹¹³”. É na modernidade, com o pensamento de Descartes, que o homem passa a ser o fundamento que se encontra na base de toda representação do ente e de sua verdade. Como consequência, todos os entes transformam-se em objeto para este sujeito e o

¹¹⁰ Heidegger. *Nietzsche – Volume II*, p.104.

¹¹¹ Cf. Mora, *Dicionário de Filosofia*, verbete ‘objeto’.

¹¹² Heidegger. *Nietzsche – Volume II*, p 114.

¹¹³ *Ibid.*, p. 329.

homem passa a pensar as coisas e o mundo pelo viés da instrumentalidade, da objetividade. Na modernidade as coisas tornaram-se reais apenas na medida em que são objetiváveis e representáveis para um sujeito cognoscente. Nenhum ente pode resistir face ao poder representativo, auto-reflexivo e antropocêntrico da razão humana.

A redução cartesiana do ser verdadeiro (e do verdadeiro ser) à certeza do sujeito não é senão por parte do eu, e tem o caráter de uma tomada de posse: a redução do ser à certeza é, por último, a redução à vontade do sujeito. Os grandes sistemas metafísicos do século XX, os sistemas de Fichte, de Schelling e, sobretudo, de Hegel, não seriam concebíveis sem este sujeito animado pela vontade de reduzir tudo a si mesmo; a própria forma do “sistema” filosófico, como redução do real a um único princípio, só pode surgir nessa época do eu concebido como vontade de redução da totalidade do ente a si mesmo.¹¹⁴

Como diz Vattimo, os grandes sistemas metafísicos, sobretudo o cartesiano, acreditaram que seria possível alcançar um completo conhecimento da consciência, ou seja, um correto entendimento do ser. Heidegger, no entanto, pensa que a redução cartesiana (e metafísica) do ser verdadeiro (e do verdadeiro ser) à certeza do sujeito é determinada por uma “confusão” do ser com os entes. Para o filósofo, o ser não é o tipo de coisa que podemos dominar, ou mesmo que nos domine. Não pode ser definido pelas relações de poder, pelas relações meios-fim, que ligam os entes uns com os outros. Por isso, para Heidegger, a história da metafísica se constitui essencialmente como a história do esquecimento do ser. Os filósofos, antes mesmo de Descartes, a começar pelos pensadores gregos, se desencaminharam ao tentar compreender o ser porque tenderam a pensá-lo como uma propriedade ou essência permanente nas coisas. Em outras palavras, caíram na metafísica da presença, que pensa o ser como substância. Contudo, a filosofia moderna apresenta uma grande transformação na compreensão do ser do ente, que não é mais pensado como uma substância (*enérgeia* ou *actualitas*) e sim como um fundamento absoluto e indubitável, o sujeito consciente de si¹¹⁵. O sujeito moderno, a partir do qual o ente toma a forma de objeto, é o próprio homem como sujeito da representação, levado a se assegurar de si mesmo e de seu mundo – de objetos.

¹¹⁴ Vattimo. *Introdução a Heidegger*, p. 96.

¹¹⁵ Como dito anteriormente, embora Heidegger reconheça “traços” do pensamento representacional desde “a madrugada do pensar”, para ele tanto o homem grego, quanto o homem medieval não se consideravam fundamentos inquestionáveis da possibilidade de conhecer. Também nessas épocas o conhecimento não dependia de experimentos levados a cabo de maneira metódica e sistemática.

Conforme Heidegger, quando o pensamento se volta unicamente para o ente as coisas começam a aparecer não como elas verdadeiramente são, e sim apenas como objeto de conhecimento do homem. Uma das melhores formas para compreender como o homem moderno objetiva as coisas é a partir do fenômeno da arte. Por exemplo, as obras de arte expostas em museus e galerias, aparecem como objetos para fruição de indivíduos interessados em arte, ou melhor, interessados no universo estético. Para Heidegger, quando a arte passa a ser considerada como mais um objeto da vida dos homens, a obra de arte passa a ser objeto de vivência. Heidegger fala sobre isso no trecho seguinte:

Desde o tempo em que despontou uma reflexão expressa sobre a arte e os artistas tal reflexão se chamou estética. A estética toma a obra de arte como um objeto e, mais precisamente, como o objeto da *αἴσθησις*, da apreensão sensível em sentido lato. Hoje esta apreensão denomina-se vivência (Erleben). O modo como a arte é vivenciada pelo homem é que deve fornecer a chave sobre a essência da arte. Vivência é a fonte determinante, não apenas para o apreciar da arte, mas também para a sua criação. Tudo é vivência. Todavia, talvez a vivência constitua antes o elemento em que a arte morre. O morrer ocorre tão lentamente que leva alguns séculos.¹¹⁶

O fragmento acima faz parte do ensaio *A origem da obra de arte*, no qual Heidegger faz uma crítica à transformação da arte, e de todo pensamento sobre arte, em estética. No posfácio do ensaio o filósofo destaca a diferença entre as suas reflexões e uma teoria da arte, uma estética. Heidegger pretende se distanciar das considerações estéticas da arte que tomam a obra como um objeto e consideram a arte a partir da perspectiva do pensamento representacional. Heidegger quer se afastar desta visão e, portanto evita o caminho da estética, por ser esta uma disciplina que se propõe a estudar a obra de arte, ou seja, ela já objetiva o seu objeto de estudo. O filósofo nos convida a olhar a obra de arte e a própria arte com outros olhos, para além do objeto, além do que se vê, procurando a verdade, o ser.

¹¹⁶ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.65.

2.3

O problema da estética na perspectiva da *destruição*



Figura 2: *As meninas*. Diego Velázquez, 1656

2.3.1

Representação e arte

Na grande voluta que percorria o perímetro do ateliê, desde o olhar do pintor, sua palheta e sua mão suspensa, até os quadros terminados, a representação nascia, completava-se para se desfazer novamente na luz; o ciclo era perfeito.¹¹⁷

¹¹⁷ Foucault. *As palavras e as coisas*, p. 21.

A citação anterior está na obra *As palavras e as coisas* (1966) do francês Michel Foucault. Como Heidegger, e até mesmo influenciado pelo seu pensamento, Foucault também refletiu sobre o problema da representação. Ele inicia *As palavras e as coisas* com uma descrição da pintura *Las Meninas* do espanhol Diego Velázquez¹¹⁸. O filósofo francês descreve e interpreta a pintura de Velázquez em termos de representação e sujeito. Embora suas reflexões não sejam as mesmas de Heidegger¹¹⁹, ambos os pensadores problematizam a representação e os princípios metafísicos a partir dos quais a realidade é pensada (como o cogito cartesiano, que transforma o conhecimento numa busca por ideias claras e distintas). Ainda que não pretenda fazer uma análise das similaridades e diferenças entre seus pensamentos, começo esse tópico através da interpretação de Foucault da obra de Velázquez, reconhecendo nela proximidades com a compreensão heideggeriana da representação, do sujeito e da questão da arte.

O que chama a atenção de Foucault em *As meninas* é o “ciclo da representação” dos personagens da pintura – nela estão presentes os personagens da corte (inclusive os reis em um reflexo no espelho), os ambientes, os campos de luz e até mesmo o próprio pintor – tudo está exposto ao expectador que “ocuparia”, na interpretação do filósofo, o lugar que seria o do espelho, refletindo toda a cena e os personagens. Para Foucault, essa pintura é um “ícone de uma época em que o mundo era concebido como espaço puro da representação¹²⁰”, ou seja, do tempo que a representação tornou-se concepção de mundo. Época que o filósofo francês chamou de clássica (século XVII), marcada pelo pensamento cartesiano que inaugura um novo método filosófico, fundamentado no conhecimento de si. Nessa

¹¹⁸ Velázquez pintou essa tela quando trabalhava, no século XVII, na corte de Filipe IV, rei da Espanha. Aparentemente, é apenas um retrato da família de um monarca. Contudo, o artista, inseriu na obra alguns elementos que a transformou em alvo de inúmeras leituras, dentre elas a de Foucault. Para o filósofo francês, nessa obra os reis são os modelos (visualizados em um espelho), e ao mesmo tempo, os espectadores, na medida em que são observados pelo próprio Velázquez da tela.

¹¹⁹ Ainda que ambos os filósofos sejam críticos do pensamento representacional, Heidegger e Foucault apresentam grandes diferenças temáticas e metodológicas. Enquanto Heidegger delinea uma hermenêutica epocal do ser, Foucault, inspirado por Nietzsche, desenvolve uma pesquisa histórico-genealógica. Foucault reflete sobre a questão da representação e do sujeito levando em consideração o que ele chama de “*episteme* clássica” e “*episteme* moderna”. Em *As palavras e as coisas* Foucault definiu “*episteme*” como o “espaço comum” a partir e em função do qual os saberes de uma época tornam-se possíveis. Para ele existem duas grandes discontinuidades na “*episteme*”: uma inaugurando a idade clássica (séculos XVI-XVII) e outra inaugurando a modernidade (séculos XVIII-XIX). Segundo Foucault, Descartes é um pensador da “*episteme* clássica”, descrita por ele como a “idade da representação”. Para Foucault na “*episteme* clássica” a representação ainda não foi tornada objeto de pensamento, tal como ocorre na época moderna com Kant e o sujeito transcendental. Cf. Foucault, *As palavras e as coisas*.

¹²⁰ Castelo Branco. *Michel Foucault: a literatura, a arte de viver em Os filósofos e a arte*, p. 317.

época nasceria a concepção do sujeito do conhecimento. O que nos traz de novo para a visão heideggeriana e nos revela uma proximidade maior entre Foucault e Heidegger do que poderíamos pensar antecipadamente: ambos os pensadores compreendem que a filosofia cartesiana funda uma nova época em que o conhecimento humano deve ser “claro e distinto” e fruto do “método” (científico). Como um dos fundadores da metodologia científica, Descartes mostrou-se preocupado com a maneira como o “conhecimento objetivo” tornaria possível aos homens adquirir controle sobre todas as coisas. Assim, as ciências na modernidade, por meio de métodos e procedimentos de investigação, pretenderiam decifrar e classificar o mundo e até mesmo o próprio sujeito¹²¹.

Deste modo, na época moderna, até mesmo o pensamento sobre a arte se transforma em ciência: a “ciência do belo” (*Kunstwissenschaft*). Esse termo é usado pela primeira vez por Alexander Gottlieb Baumgarten, filósofo alemão, considerado o criador da “Estética Moderna”. Como já dito, na estética moderna as obras de arte tornaram-se objetos para sujeitos que irão vivenciá-las de uma maneira bem específica, intensa e significativa. Logo, essa nova abordagem da arte deriva da metafísica antropocêntrica da modernidade e vai ao encontro com a concepção dos entes como aquilo que é objetivamente representável para um sujeito. No trecho abaixo, Benedito Nunes reflete sobre essa época da “entrada da arte no horizonte da Estética”:

Episódio da História do ser, a entrada da arte “no horizonte da Estética” assinala, finalmente, o predomínio da variante moderna do ente, que ascendeu com o Cogito cartesiano, determinando a ascendência metafísica do sujeito pensante interpretado por Descartes como substância, *res cogitans* _ e de sua sensibilidade. Firmando-se na evidência do Eu, a verdade converte-se em certeza, adequação das ideias entre si, enquanto representação do real, de que o homem ocupa o centro como indivíduo. A esse novo fundamento remete o fenômeno paralelo ao da entrada da arte “no horizonte da Estética”, que integra a configuração da Época Moderna: A unificação normativa do conhecimento teórico pela ciência físico-matemático da Natureza, modelo do saber organizado, quantitativo e previsor, a que se associará a transição da técnica à tecnologia. A verdade científica assegura ao indivíduo o seu posto central e a técnica lhe permite, numa confirmação do prognóstico de Descartes e Bacon, exercer progressivo controle sobre as coisas, dispondo, mediante previsão e cálculo, da totalidade do ente, alvo de exploração sistemática, extensiva à arte, submetida ao valor de troca no mercado¹²².

¹²¹ A psicologia, por exemplo, estuda a mente humana como um objeto a ser conhecido.

¹²² Nunes. *Artepensamento*, p. 399.

As concepções racionalistas, sobretudo sob a influência de Descartes, dominaram o conjunto da atividade humana na modernidade, inclusive nos domínios da arte. Embora o próprio Descartes nunca tenha redigido um tratado de estética, suas ideias de clareza e ordem influenciaram as reflexões sobre a arte e a questão do belo. No século XVIII, a estética define-se como ciência e filosofia da arte; isso significa que agora a compreensão das obras de arte deve possuir rigor metodológico e um sistema com noções, conceitos e categorias similar ao das ciências tradicionais, como a lógica, a física ou a biologia. Deste modo, a novidade da estética de Baumgarten não estava em seu conteúdo (o belo, arte), mas na busca por unificar, em uma ciência sistemática, as regras da sensibilidade e da beleza.

Em sua obra mais conhecida, *Estética* (1750)¹²³, Baumgarten formulou seu sistema para sustentar esse novo campo do conhecimento. Nesse trabalho, publicado em dois volumes, a beleza era apresentada como uma das características possíveis da manifestação sensível dos objetos. A beleza era, assim, uma das formas da verdade, sendo percebida como o modo mais marcante do conhecimento sensível, ao passo que a estética era, então, uma “teoria do belo”. Baumgarten, influenciado pela filosofia racionalista, considerava o belo, fundamentado na sensibilidade, consequência da emoção, sendo esta, inferior à clareza da razão: “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnosiologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do *análogon* da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo”¹²⁴. Assim, para Baumgarten, o conhecimento estético era uma forma de conhecimento inferior e confuso diante de outros conhecimentos como a lógica ou a ética: o próprio filósofo define que a estética, como ciência, é a “irmã mais nova da lógica”¹²⁵.

O título “estética”, usado para definir a meditação sobre a arte e sobre o belo, é recente e remonta do século XVIII. No entanto, a coisa mesma que é denominada pelo nome, o modo de questionamento da arte e do belo a partir do estado sentimental daquele que frui e daquele que produz, é antiga: tão antiga quanto a meditação sobre a arte e sobre o belo no interior do pensamento ocidental. A meditação filosófica quanto à essência da arte e do belo já começa como estética.¹²⁶

¹²³ O título da obra “Estética”, derivaria da palavra grega *aisthesis*, “percepção” ou “sensação”.

¹²⁴ Baumgarten. *Estética. A lógica da arte e do poema*, §1, p.105.

¹²⁵ Cf. Mora, *Dicionário de Filosofia*, verbete ‘estética’.

¹²⁶ Heidegger. *Nietzsche – Volume II*, p. 73.

Segundo Heidegger, embora a disciplina Estética seja “recente”, remonte do século XVIII, o pensamento filosófico e metafísico da arte já estava presente no mundo grego. Desde a Antiguidade as obras de arte e o belo foram objetos de investigação da razão e da filosofia. Para os gregos o belo não era um domínio apenas do artístico, neste sentido, eles distinguiram vários tipos de beleza, termo que era aplicado tanto às coisas e objetos fabricados quanto à alma e às virtudes. Platão e Aristóteles desenvolveram teorias que buscavam compreender o lugar da arte na vida humana e no âmbito do conhecimento. Já na Época Medieval a beleza passou a ser associada ao divino, ao religioso. Assim, nessas duas épocas não teria faltado a apreciação das obras, segundo o fim a que se destinavam e a espécie de beleza a que deveriam servir. Ou seja, a arte já era objeto de estudo da filosofia antes da época moderna e já traziam em si indícios do pensamento representacional. Benedito Nunes reflete sobre essa tradição filosófica que pensou a arte:

Ora, a Estética representa uma posição interpretativa em face ao belo e da obra de arte, posição que criou tradição e que nos impôs, sob uma pauta comum do pensar, certas categorias de que até hoje nos servimos para falar da arte e da sua essência. Ela encerra uma experiência sedimentada na qual se acha resumido todo um ciclo histórico de pensamento. Esse ciclo abrange o conceito platônico de belo, a teoria da imitação de Aristóteles, o sentido da palavra *tekne* para os gregos, os transcendentais da escolástica, as ideias de belo natural, de arte como artifício ou produção da beleza, da contemplação desinteressada, de representação, de vivências – enfim, toda uma gama de noções através das quais a obra de arte é pensada. São noções que pertencem a um contexto filosófico determinado. Peças essenciais de uma interpretação do ser, elas trazem a metafísica que lhes é subjacente.¹²⁷

Em sua reflexão sobre a representação, Heidegger condena à transformação da arte, e de todo pensamento sobre arte, em estética. Para ele, desde a antiguidade, o homem elabora teorias estéticas, no sentido de pensar a obra de arte como objeto do perceber sensorial, enquanto que para o filósofo a arte está ligada à questão do ser. Assim, Heidegger propõe uma destruição (*Destruktion*)¹²⁸ que *des-faz, des-constrói* aquilo que na tradição dos conceitos da filosofia nos foi transmitido. Isto com o intuito de retornar às experiências originárias que presidiram a construção

¹²⁷ Nunes. *O dorso do tigre*, p. 52.

¹²⁸ “Caso a questão do ser deva adquirir a transparência de sua própria história, é necessário, então, que se abale a rigidez e o endurecimento de uma tradição petrificada e se removam os entulhos acumulados. Entendemos essa tarefa como destruição do acervo da antiga ontologia, legado pela tradição. Deve-se efetuar essa destruição seguindo-se o fio condutor da questão do ser até se chegar às experiências originárias em que foram obtidas as primeiras determinações do ser que, desde então, tornaram-se decisivas”. (Heidegger. *Ser e tempo – Volume I*, p.51)

dos conceitos ontológicos gregos para, repetindo a questão do sentido do ser, retomá-los em sua limitação e problematicidade. Tal destruição requer que recuperemos o horizonte original no qual foram desenvolvidos pela tradição tais conceitos que se tornaram autoevidentes.

(...) Heidegger encontra-se, pois, perante a necessidade de refletir sobre as bases e o significado da metafísica, isto é, da concepção do ser que ele acha substancialmente unitária e presente em toda tradição ocidental. O seu pensamento poderá desenvolver-se apenas na medida em que, projetando-se, assume efetivamente o seu próprio passado, a sua própria condição histórica, que é a de pertencera uma certa tradição a uma certa linguagem conceitual.¹²⁹

Como diz Vattimo, a destruição não é separável de uma repetição que, retomando os conceitos e as questões mais fundamentais, simultaneamente os delimita e os amplia. A destruição “traz a luz a tarefa do pensamento”. Portanto, destruição para Heidegger não tem um objetivo negativo, pois ela não busca eliminar a tradição. Cito ainda Gadamer, que nos ajuda a entender melhor este conceito de destruição: “(...) para o sentimento linguístico alemão daqueles anos, destruição não significava dizimação, mas desconstrução resoluta das camadas sobrepostas, para que se saísse da terminologia dominante e se retornasse às experiências originárias de pensamento”¹³⁰.

Portanto, devemos então empreender o que Heidegger chamou de uma *Destruktion der Geschichte der Ontologie*: “destruir a história da ontologia” na tradução clássica, embora pudéssemos empregar o termo do filósofo francês Jacques Derrida – desconstrução¹³¹. Destruir ou desconstruir a história da ontologia

¹²⁹ Vattimo. *Introdução a Heidegger*, p. 66-67.

¹³⁰ Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva – Heidegger em retrospectiva*, p.86.

¹³¹ Sobre as similaridades e diferenças entre o termo destruição e desconstrução, diz Paulo Cesar Duque Estrada: “A palavra *desconstrução* acabou se consagrando na utilização que dela foi feita para denominar a obra de Jacques Derrida. Mas é importante lembrar que, num certo sentido, tal palavra é anterior a Derrida; ela vem de Heidegger. (...) Muito sinteticamente, Heidegger pretendia retomar a experiência do sentido do ser que caíra no esquecimento, no decorrer da tradição, com a progressiva adesão do pensamento ao sentido objetivo das coisas. Derrida, por sua vez, percebeu ser impossível evitar a conotação fortemente negativa caso vertesse o termo alemão para o francês *destruction*. O termo “desconstrução” (*deconstruction*) lhe pareceu mais apropriado para captar esta ideia – de uma desmontagem que desenclausura e libera, permitindo a re-tomada de uma experiência originária de pensamento ocultada pela familiaridade conquistada no manejo dos conceitos – inicialmente contida no projeto de Heidegger. Mas isso não quer dizer que a desconstrução seja uma mera repetição ou uma simples versão francesa do projeto heideggeriano. Atravessada por muitas outras influências, notadamente o pensamento de Nietzsche, a psicanálise, uma certa literatura, a linguística e o pensamento do *outro* em Levinas, a leitura derridiana de Heidegger assume um estilo inteiramente diverso e envereda por caminhos muito distintos daqueles percorridos pelo filósofo alemão”. (Duque Estrada. *Desconstrução e incondicional responsabilidade - Os caminhos da desconstrução, de Heidegger a Derrida*, em *Revista Cult*).

não é aniquilar a filosofia da tradição, mas recuperá-la como uma filosofia que está por vir, uma filosofia futura, que irá olhar para seu passado e saltar para um pensamento novo. Para recuperar as experiências originárias do pensamento, precisamos nos “engajar” na destruição. O que se alcança na destruição não é uma cópia do pensamento original; ela é o pensamento tentando pensar através do que foi originalmente pensado. Diz Heidegger: “A questão do ser só receberá uma concretização verdadeira quando se fizer a destruição da tradição ontológica¹³²”. Com base nessa afirmação do filósofo, podemos concluir que a questão da arte também só receberá uma “concretização verdadeira” quando se fizer a destruição da tradição estética. Sendo assim, o próximo passo dessa tese é investigar a “destruição” heideggeriana da estética e buscar compreender em que sentido a crítica de Heidegger se relaciona com a vivência que temos hoje da arte.

2.3.2 Heidegger e a destruição da estética

A estética está para o artista assim como a ornitologia está para os pássaros¹³³

O interesse de Heidegger pela questão da arte e sua crítica da estética se inicia por volta de 1930 e encontra uma primeira forma em algumas conferências sobre *A origem da obra de arte*, que depois, em 1950, se torna um texto da coletânea *Caminhos da floresta (Holzwege)*, e assim a arte permanece um tema constante ao longo de todo pensamento posterior do filósofo. Segundo Lacoue-Labarthe a “destruição da estética” heideggeriana é realizada, sobretudo em *A origem da obra de arte* e também em *A vontade de potência enquanto arte*, que faz parte do primeiro volume de Heidegger sobre *Nietzsche* (1961) – de modo ainda mais preciso, nos trechos aí incluídos e intitulados: “Cinco sentenças sobre a arte” e “Seis fatos fundamentais a partir da história da estética”¹³⁴. Para Heidegger, pensar sobre o tema da arte implica, entre outras coisas, na reflexão sobre a própria obra de arte, sobre o quê a caracteriza como obra de arte, sua essência, sobre a sua criação. Heidegger pensou essas questões e compreendeu que a reflexão sobre o caráter de

¹³² Heidegger. *Ser e tempo – Volume I*, p. 56.

¹³³ Barnett Newman, artista plástico americano

¹³⁴ Cf. Lacoue-Labarthe. *A imitação dos modernos – Ensaio sobre arte e filosofia*.

arte da obra implica, antes, no estabelecimento da correlação entre arte e verdade, pois, para ele, é próprio da arte participar da verdade do ser e do ente. Nessa perspectiva, a arte encontra-se, intrinsecamente, relacionada com a ontologia. Heidegger nega que a arte tenha de ser referida como objeto da estética, posto que isto implica numa coisificação do objeto artístico e na perda do seu caráter ontológico, isto é, do reconhecimento do ser. Sobre isso, diz Gadamer:

Para reconhecer qual é o significado fundamental que a questão acerca da essência da obra de arte possui e como esse significado está em conexão com as questões fundamentais da filosofia, necessita-se naturalmente da intelecção dos preconceitos que residem no conceito de uma estética filosófica. Necessita-se antes de mais nada de uma superação do conceito da própria estética.¹³⁵

Nesse sentido, o pensamento heideggeriano sobre a arte é uma crítica da obra de arte como um objeto da estética e uma crítica da história da metafísica. Por isso, para Heidegger, é fundamental pensar sobre o problema da representação na arte desde Platão e Aristóteles até os tempos modernos marcados por Descartes, Baumgarten e Kant, no qual teria se iniciado uma compreensão estética que marca ainda a nossa época. “Estética designa então, no contexto do pensamento heideggeriano, a apreensão metafísica (platônica e pós platônica, Nietzsche inclusive¹³⁶) da arte e do belo”.¹³⁷ Portanto, a destruição da estética heideggeriana pode ser compreendida analogamente com a sua destruição da ontologia, como comenta Benedito Nunes:

Na acepção heideggeriana, destruir filosoficamente é denunciar os pressupostos em que se apoia a metafísica. A metafísica nos oferece a interpretação do ser resultante de uma descoberta, de uma experiência fundamental, possível num determinado momento, mas que se tornou para nós, por destino histórico, uma tradição pacífica, uma pauta comum do pensar. Suspendendo a vigência comum da tradição consolidada e assim surpreendendo a contingência na historicidade da própria tradição, o ato de destruição permitirá retomar-se o problema do ser em sua origem.¹³⁸

¹³⁵ Gadamer. *Hegel – Husserl – Heidegger*, p.338.

¹³⁶ Como dito antes, segundo Heidegger, o pensamento nietzschiano ainda faria parte da metafísica: “Nietzsche pensa o ente em seu ser e experimenta o ente enquanto vontade de poder. De acordo com isso, ele só está constantemente em condições de dizer: o ente enquanto tal é vontade de poder. O problema é que Nietzsche diz algo mais. Ele diz peremptória e ininterruptamente o que é a vontade de poder. Mas, com isto, ele pensa o ser. Com certeza. Mas ele pensa a vontade de poder, o que ele é enquanto vontade de poder, **mas não o que o ser é a partir da essência do ser mesmo.**” (Heidegger. *Nietzsche – Metafísica e Nihilismo*, p. 220. Grifo meu).

¹³⁷ Lacoue-Labarthe. *A imitação dos modernos – Ensaio sobre arte e filosofia*, p. 230.

¹³⁸ Nunes. *O dorso do tigre*, p.52.

Como mencionado anteriormente, a destruição proposta por Heidegger não pretende aniquilar aquilo que atinge, mas desconstruir princípios e fundamentos, voltando-se para o mais originário, para as origens que estão encobertas. Contudo, é importante frisar que esta determinação heideggeriana de deixar a esfera estética do sujeito do gosto para poder compreender a essência da arte e da obra de arte não é um retorno a uma concepção pré-moderna das mesmas. A destruição da estética empreendida pelo filósofo vai além, já que pretende se desligar de conceitos fundamentais da história da filosofia, entre eles os platônicos e os aristotélicos, os quais, durante muito tempo, guiaram o pensamento da arte. Heidegger também não espera retornar ao classicismo, que harmonizou arte com verdade através da bela imitação da natureza, nem deseja retomar a intuição romântica, que igualou o belo artístico à verdade. Nestes dois casos a arte poderia expressar a verdade, racional para os clássicos, supra-racional para os românticos, mas não seria o seu “acontecer”. Para o filósofo “a obra de arte é um acontecer da verdade”, e essa é a grande novidade do pensamento heideggeriano. A obra de arte é um “projeto por meio do qual surge algo novo como verdadeiro¹³⁹”.

Como crítico da metafísica ocidental, Heidegger identifica que desde o esquecimento da “diferença ontológica” (entre o ser e o ente), desde que a *alétheia* (verdade como desencobrimento e encobrimento) tornou-se *omoíosis* (verdade como adequação), a filosofia não atinge mais a essência do ser. Sendo assim, à história da metafísica e a transformação da essência de verdade correspondem a história da essência da arte ocidental. Para voltar a compreender o significado mais originário da obra de arte, para compreendê-la como “acontecimento apropriativo”, como formadora e transformadora do nosso mundo histórico, Heidegger precisa destruir a metafísica. A destruição da estética heideggeriana busca nas origens a capacidade que a obra de arte tem de fazer despontar um mundo, como reflete Gadamer, na seguinte passagem de um de seus textos sobre Heidegger:

Seu ser (da obra) não consiste no fato de ela se tornar vivência, mas ela mesma é, por meio de sua própria existência, um acontecimento apropriativo, um impulso que reimpulsiona tudo o que havia de habitual até aqui, um impulso no qual se abre um mundo, que nunca tinha estado aqui dessa forma.¹⁴⁰

¹³⁹ Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva – Heidegger em retrospectiva*, p. 107.

¹⁴⁰ Gadamer. *Hegel – Husserl – Heidegger*, pg. 343.

Ao refletir sobre a destruição da estética heideggeriana, Gadamer traz duas noções importantes para o pensamento do filósofo: “vivência” e “acontecimento apropriativo”. Para Heidegger a obra de arte pertence ao que ele chama de “acontecimento” (das *Ereignis*)¹⁴¹. A palavra alemã *Ereignis* vem de *sich ereignen*, “acontecer”, “ocorrer”. Heidegger também usa *Ereignung*, “acontecimento apropriador”. Em *Ser e tempo* a noção *Ereignis* é usada para um acontecimento pessoal, como a reforma da minha casa ou à chegada de um amigo. Mais tarde, a noção passa a ter outro significado e uma maior importância em seu pensamento: refere-se ao acontecimento que constitui o *Anfang*, “começo”, o essencializar do ser, a revelação do ser que pela primeira vez nos capacita a identificar os entes¹⁴². Portanto a arte, diz Heidegger “é, na sua essência, uma origem: um modo eminente como a verdade se torna ente, isto é histórica¹⁴³”. Sobre esse caráter de início, de origem da obra Michel Haar afirma que “o artista nos faz remontar das formas à sua formação, do que aparece ao próprio aparecer, e com isso descobre o jamais visto (...) ou o nunca ouvido¹⁴⁴”. Com a entrada da arte no horizonte da estética, a arte afasta-se de sua origem, e passa de uma experiência “onde o acontecimento da verdade está em obra”¹⁴⁵ para uma simples vivência de um sujeito apreciador de obras de arte. Diz Heidegger:

Uma vez que a obra de arte é determinada no interior da consideração estética da arte como o belo produzido pela arte, a obra é representada como o que o que suporta e suscita o belo no que diz respeito ao estado sentimental. A obra de arte é estabelecida como “objeto” para um “sujeito”. A ligação sujeito objeto é normativa para a sua consideração, e, com efeito, como uma ligação sentimental. A obra torna-se objeto em sua superfície que está voltada para a vivência.¹⁴⁶

Heidegger elabora sua crítica da estética empregando a noção de vivência (*Erleben*), compreendida como o modo na qual as obras de arte representam experiências, que seriam capazes de trazer beleza e encantamento para a vida ordinária. A estética considera a obra de arte objeto de uma vivência e a arte mais uma expressão da vida humana. Quando a arte passou a ser compreendida e

¹⁴¹ Segundo Vattimo, Heidegger escolhe a palavra *Ereignis* porque, devido à sua raiz, o vocábulo permite conceber a relação entre o homem e o ser como apropriação recíproca (*eigen* = próprio). Cf. Vattimo, *Introdução a Heidegger*.

¹⁴² Cf. *Dicionário Heidegger*, verbete ‘acontecimento, evento, ocorrência’.

¹⁴³ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 62.

¹⁴⁴ Haar. *A obra de arte – Ensaio sobre a ontologia das obras*, p. 113.

¹⁴⁵ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.46.

¹⁴⁶ Heidegger. *Nietzsche – Volume I*, p.72.

praticada esteticamente, o belo e a arte tornaram-se objeto de fruição de um sujeito. Na relação sujeito-objeto, o sujeito, seja o criador ou o apreciador, se relacionaria com a arte em um nível transcendental ou ideal (forma), ao passo que a própria obra, de modo isolado, teria a estrutura de coisa (matéria) e, em última instância, seria um objeto para a sensibilidade. Assim, a arte corre o risco de se tornar apenas um meio que promova experiências psicológicas no homem, como já dito, vivências: “A ligação sujeito objeto é normativa para a sua consideração, e, com efeito, como uma ligação sentimental. A obra torna-se objeto em sua superfície que está voltada para a vivência”¹⁴⁷. Portanto, as noções e os conceitos mais fundamentais da tradição filosófica sobre a arte devem ser repensados, suspendidos, destruídos: “Suspendendo as noções correntes e os conceitos interpretativos comuns, a destruição da Estética, que acompanha a destruição da metafísica, levamos à mais radical problematização da obra de arte e de seu sentido”¹⁴⁸.

Acompanhando Heidegger, podemos ver que a base de toda teoria da arte e estética é o par conceitual “matéria e forma”: “A distinção entre matéria forma, e decerto nas mais diferentes variedades, é o esquema conceitual por excelência para toda a estética e teoria da arte”¹⁴⁹. Em seus “Seis fatos fundamentais a partir da história da estética”¹⁵⁰, que fazem parte da obra *Nietzsche I*, Heidegger diz: “Nos gregos, a grande arte e a grande filosofia corriam, a princípio, paralelamente. A estética só começou aí, por sua vez, no instante em que a grande arte, assim como a grande filosofia chegaram ao seu fim.¹⁵¹” Esse fim, para Heidegger, foi marcado pelo pensamento de Platão e Aristóteles e pelos conceitos elaborados por esses pensadores gregos. Dentre esses conceitos o par matéria e forma, derivado do *eidōs*

¹⁴⁷ Heidegger. *Nietzsche – Volume I*, p. 72.

¹⁴⁸ Nunes. *O dorso do tigre*, p. 56.

¹⁴⁹ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 20.

¹⁵⁰ Nesse ensaio, Heidegger faz uma reflexão sobre a arte desde seu início na Grécia antiga até a época atual. Os “Seis fatos fundamentais a partir da história da estética” são: (1) a compreensão heideggeriana que “a grande arte grega permanece sem uma meditação conceitual pensante que corresponda a ela” e (2) quem muda isso, fundando o pensamento estético na antiguidade é Platão e Aristóteles. O terceiro (3) fato registra a reflexão estética moderna, que agora é regulada pelo sujeito consciente de si. O quarto fato (4) considera que “no instante histórico em que a estética conquista o seu ápice, a grande arte chega ao fim”. A arte perde força para o pensamento absoluto com a Estética de Hegel. O quinto fato (5) está ligado à Richard Wagner e sua busca em realizar “a obra de arte integral”. E é aqui que Heidegger reflete sobre o pensamento da arte de Nietzsche. No sexto fato (6) Heidegger aponta a convergência entre o fim da arte hegeliano e o niilismo, “desvalorização dos mais altos valores”, inclusive estéticos, reconhecida pela crítica de Nietzsche. “Mas enquanto para Hegel, em contraposição à religião, à moral e à filosofia, a arte se viu presa ao niilismo, se tornando algo passado e irreal, Nietzsche busca na arte o contramovimento”. Cf. Heidegger, *Nietzsche – Volume I*.

¹⁵¹ Heidegger. *Nietzsche – Volume I*, p. 74.

platônico, desde então aplicado aos entes naturais, estende-se, através da ideia do belo, também ao que a arte produz¹⁵². A consideração estética que pensa de acordo com esse par vê a obra de arte como uma coisa material, que receberia forma, sendo esta última a responsável por sua determinação artística. Dar-se-ia um processo de cópia, representação, da forma na matéria, através da percepção e imaginação do artista. Diz Heidegger:

Forma e matéria são os conceitos de tudo, nos quais tudo e qualquer coisa cabem. Quando se liga a forma ao racional e a matéria ao irracional, considera-se o racional como o lógico e o irracional como o ilógico, e quando se acopla ao par conceitual forma-matéria ainda a relação-sujeito objeto, então o representar dispõe de uma mecânica conceitual a qual nada pode se impor.¹⁵³

Como já dito, Heidegger pretende superar essa dicotomia tão cara à tradição filosófica, de sujeito e objeto, ou seja, do eu (que representa) e do objeto contraposto (representado). No pensamento heideggeriano, é na época moderna que essa dicotomia ganha evidência. Ao localizar a certeza na minha própria consciência, o filósofo moderno René Descartes, introduz um tom de primeira pessoa no conhecimento que irá dominar toda a filosofia seguinte. O terceiro fato fundamental, para Heidegger, seria essa “consciência de si” própria da filosofia cartesiana: “Meu estado e minha condição, o modo como me encontro junto a algo, são essencialmente co-normativos para o modo como eu descobro as coisas e tudo o que vêm ao meu encontro¹⁵⁴”. Portanto, é na modernidade que a meditação sobre a arte volta-se “de maneira acentuada e exclusiva, para o interior da ligação do estado sentimental do homem (...)”¹⁵⁵. Dito de outra forma, é com Descartes que a razão passará a ser centrada no sujeito e o pensamento se tornará, de fato, representativo. Logo, a principal façanha de Descartes, diz Heidegger, não foi o fato de ter considerado o *ego* como uma coisa, mas o fato de ter igualado o ser com o ser-representado por um sujeito. A filosofia cartesiana tornou possível à humanidade interpretar o mundo como uma imagem (*Bild*) cuja a realidade era avaliada de acordo com a maneira como a imagem se apresenta em relação aos padrões de um sujeito pensante e produtor. Na época moderna, compreendemos a nós mesmos como sujeitos que representam o mundo para si próprios. Diz

¹⁵² Cf. Heidegger, *Nietzsche – Volume I*.

¹⁵³ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 63.

¹⁵⁴ Heidegger. *Nietzsche – Volume I*, p. 77.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.77.

Heidegger: “A imagem de mundo, entendida de modo essencial, não significa uma imagem do mundo, mas o mundo concebido enquanto imagem. O ente em sua totalidade agora é tomado de tal forma que ele só passa a ser na medida em que é posto por um homem que o representa e produz”¹⁵⁶.

Em um artigo no qual procura refletir sobre a época moderna, chamado *O tempo da imagem de mundo* (1950)¹⁵⁷, Heidegger enumera cinco fenômenos essenciais dos tempos modernos: O primeiro deles é o surgimento da ciência como conhecimento que inclui, em qualquer forma ou medida, uma garantia da própria validade; o segundo é a questão da técnica mecanizada; o terceiro e o mais importante para este estudo é a transformação da arte em estética; o quarto consiste na interpretação cultural de toda história do homem, ou seja, a enorme valorização da cultura dos nossos tempos; e o quinto é o processo de desdivinização, ou seja, o estado de indecisão sobre Deus e os deuses. Apresentados aqui, de forma bem resumida, estes cinco fenômenos essenciais da nossa época revelam a direção na qual a humanidade se move. E a principal característica que Heidegger observa nessa direção é o subjetivismo, ou, em outras palavras, nós vivemos em uma época em que o homem aspira calcular, controlar e moldar todas as coisas, inclusive a arte:

Um terceiro fenômeno da época moderna, igualmente importante, reside no processo por meio do qual a arte entra para o domínio da estética. Isto significa que a obra de arte se transforma em objeto de uma vivência. Do mesmo modo, a arte passa a equivaler a uma expressão da vida humana.¹⁵⁸

No trecho acima, Heidegger fala do episódio de como a arte na Modernidade tornou-se estética. A época moderna transforma-se na época da estética, na medida em que acreditamos que o mundo permanece fundamentalmente o mesmo, e que nós simplesmente desenvolvemos diferentes perspectivas subjetivistas de vê-lo, diferentes “imagens de mundo”. Para Heidegger isso não acontecia na época antiga ou na época medieval: “As expressões coloquiais “imagem do mundo da época moderna” e “imagem do mundo moderna” repetem a mesma coisa e dão a entender algo que nunca pode existir antes, a saber, as imagens do mundo medieval e

¹⁵⁶ Heidegger. *O tempo da imagem de mundo*, pg.7.

¹⁵⁷ Segundo Gadamer, o artigo *O tempo da imagem de mundo* data do ano de 1938, mas só foi publicado como parte da obra *Caminhos de floresta*, em 1950.

¹⁵⁸ Heidegger. *O tempo da imagem de mundo*, p.7.

antiga.”¹⁵⁹ Ou seja, segundo o filósofo, na Antiguidade não se compreendia de maneira alguma o mundo como composto de representações de sujeitos. E na Idade Média o mundo era compreendido não como o que era representado subjetivamente, mas sim como a criação de Deus.

É na Modernidade que o mundo passa ser um “objeto” para um “sujeito” e o pensamento da arte ajusta-se ao saber moderno, cartesiano, “consciente de si”. A estética passa a ser um “complemento” do pensamento metafísico, uma disciplina filosófica, como a lógica e a ética. Como já dito, a disciplina acadêmica da estética começa no século XVIII, com o filósofo alemão Alexander Baumgarten e em pouco tempo o termo “estética” passa a conhecer um sucesso considerável com Kant, que em 1790 utiliza-o no subtítulo da primeira parte da *Crítica da faculdade de julgar: Crítica da faculdade de julgar estética*; com Schiller, que em 1795 redige as *Cartas sobre a educação estética do homem*; e com Hegel, que se prepara para ministrar suas famosas *Lições de Estética*. A partir desses pensadores, passou-se a usar “objetivo” para designar o que não reside no sujeito, em contraposição a “subjetivo”, entendido como o que está no sujeito. A crítica heideggeriana ao pensamento representativo se opõe ao sentimento mais imediato que temos de nós mesmos – à dicotomia entre mente e mundo, ou entre subjetividade e objetividade, a qual, além de ser a base da tradição filosófica ocidental, mescla-se ao próprio tecido da nossa vida cotidiana. A tarefa fundamental do pensamento de Heidegger requer uma vontade de transformação, de construção de algo mais originário. Um novo pensamento, inclusive sobre a arte, isto é, o pensador alemão inaugura uma nova forma de reflexão e de compreensão do fenômeno artístico através de sua destruição da estética.

Escutou-se frequentemente, nas últimas décadas, a queixa de que as inúmeras considerações e investigações estéticas sobre a arte e sobre o belo não foram capazes de empreender nada e não ofereceram nenhum auxílio ao acesso à arte, que elas tampouco contribuíram de alguma maneira com a criação artística e com uma educação segura para a arte. Não há dúvida de que tal queixa é correta e de que ela se mostra como particularmente válida no que diz respeito ao que circula hoje ainda sob o nome “estética”.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Heidegger. *O tempo da imagem de mundo*, p.10.

¹⁶⁰ Heidegger. *Nietzsche – Volume I*, p.73.

Portanto, para Heidegger, não se trata de elaborar uma nova estética, uma filosofia da arte diferente daquela da tradição metafísica. Acompanhando o filósofo na sua crítica à metafísica e ao pensamento da tradição, é possível compreender que a superação do pensamento representacional não pode ser só uma operação do pensamento, mas uma mudança muito mais vasta e radical do modo de ser do homem no mundo, na relação com as coisas, mudança na qual o pensamento é apenas um dos aspectos. O pensamento para além da representação não pode ser simplesmente uma negação da representação, pois assim ainda estaria preso a ela. Ele deve ser outra coisa. Na representação tudo se tornou imagem para o homem, para o sujeito. Com isso, o sentido de imagem se satura, pois o mundo está saturado de imagens. Heidegger apresenta então um outro sentido de arte, não mais inserido na problemática da imagem e sim relacionado com a verdade:

A obra de arte não pode situar-se no mundo, mas ela própria abre um mundo porque representa uma espécie de “projeto” sobre a totalidade do ente e, neste sentido, é novidade radical. Por isso, pode definir-se como “um pôr em obra da verdade”.¹⁶¹

Para compreender como a obra de arte se define como “um pôr em obra da verdade”, é necessário retomar a reflexão heideggeriana sobre a arte e a destruição da estética presente no ensaio *A origem da obra de arte*, tema do próximo capítulo dessa tese. Em *A origem da obra de arte*, Heidegger apresenta inúmeras questões e temas que não só são fundamentais para aqueles que pretendem estudar a obra do filósofo, mas também para aqueles que desejam refletir sobre a relação entre arte e filosofia. Tais temas e questões conduzem esse estudo no qual procuro trabalhar a questão da representação nas artes plásticas. Assim, o ensaio, com suas famosas passagens sobre uma pintura de Van Gogh e um templo grego, se mostra fundamental no caminho para uma compreensão da concepção heideggeriana da arte e também para uma reflexão filosófica mais extensa de crítica da representação, da estética e da metafísica. Numa passagem de um de seus textos sobre o pensamento de Heidegger, Gadamer confirma a importância e a centralidade dessa obra:

Se também no que diz respeito às coisas decisivas aprendi a maior parte delas com Heidegger, então o instante em que ouvi falar pela primeira vez em Frankfurt (1935) sobre a “Origem da obra de arte” foi mais uma confirmação daquilo que eu mesmo buscava há muito na filosofia. Assim, o tema “poetar e pensar” nos

¹⁶¹ Vattimo. *Introdução a Heidegger*, p.126.

conduzirá para o centro das questões que nos movimentam a todos. Nesse caso, não posso senão tentar indicar a direção, na qual gerações mais jovens têm de continuar trabalhando.¹⁶²

¹⁶² Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva – Heidegger em retrospectiva*, p.117.

3

A Origem, a Coisa e a Arte

3.1

A origem como fonte

A Fonte Romana¹⁶³
Eleva-se o jato de água e, caindo, enche
Por inteiro o redondo da taça de mármore,
E a taça, enchendo-se, extravasa
Sobre o fundo de uma segunda taça;
E a segunda, tomando água a mais,
dá à terceira, em ondas, o seu jorro,
e cada uma ao mesmo tempo toma e dá
e jorra e repousa.¹⁶⁴

Ao ler o poema do suíço Conrad Ferdinand Meyer é possível sentir a presença da própria fonte¹⁶⁵, não só pela beleza da poesia, mas pelo ritmo do poema, que transmite o movimento da água de taça em taça. O que é uma fonte? Uma fonte é algo que não cessa de dar origem à correnteza, de emanar, jorrar. O substantivo alemão *Ursprung* tem o sentido corrente de “origem”, “originário”, mas, inicialmente esta palavra significava “brotar”, “emanar”, ou ainda “fonte (espelho de água)” como a fonte do poema de Meyer presente no ensaio *A origem da obra*

¹⁶³ Poema de C.F Meyer in Heidegger, *A origem da obra de arte*, p.28-29.

¹⁶⁴ No original: Der römische Brunnen

Aufsteig der Strahl und falled gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die, zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

(Heidegger. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, p. 32)

¹⁶⁵ Embora em sua linguagem original, o alemão, o ritmo da fonte, sua presença, seja muito mais evidente como diz Irene Borges-Duarte, tradutora do ensaio para o português: “Conrad Ferdinand Meyer (1825 -1898, poeta e prosista suíço, é autor de alguns poemas considerados entre os mais perfeitos escritos na língua alemã, ao conseguir captar poeticamente uma harmonia, velada na mera realidade. É neste sentido que Heidegger recorda este texto exemplar, que “retrata” a fonte romana, sem ser “cópia” de nenhuma coisa. A perfeição de estilo, ritmo e rima do poema perdem-se contudo, na tradução.” (*A origem da obra de arte*, p. 33, editora Calouste Gulbenkian).

de arte. O filósofo francês Jean Beaufret, em seu prefácio à tradução francesa da obra de Heidegger *Der Satz vom Grund*¹⁶⁶ chama atenção para um modo de pensar que consiste em “remontar, ou descer às fontes”. Beaufret destacou que há em Heidegger uma autêntica e constante preocupação com a questão da origem. Esta já se manifestava em *Ser e Tempo* como investigação a partir de uma “fonte mais essencial”. Em outras obras do filósofo essa tendência se acentuou. O “retorno aos gregos” e especialmente aos pré-socráticos não é, portanto, manifestação de interesse puramente arcaico, mas expressão de um pensamento que busca as origens. Desse modo, a filosofia heideggeriana consiste em um constante retornar à sua origem enquanto fundo (*Grund*), em uma incessante volta às fontes, mas não para fazer disso um reviver do passado, mas para fundar, fundamentar (*begründen*). E a arte, segundo Heidegger, é uma origem se entendermos origem (*Ursprung*)¹⁶⁷ como salto (*Sprung*) que permite projetar, fundar cada vez a história, como a água da fonte, que caindo de taça em taça, inaugura uma nova etapa.¹⁶⁸ E mais, *Ursprung* pode ser tomado como “salto original, primordial”, ou seja, o significado do termo adquire um aspecto histórico, é também “um pulo adiante”.

Heidegger em *A origem da obra de arte*¹⁶⁹ apresenta a questão da origem, do originário já no próprio título. Usualmente a palavra origem é tida como um sinônimo de começo, de uma causa identificável, inscrevendo-se, portanto, no tempo interpretado de forma linear e histórica. Contudo, ao refletir sobre essa questão, o filósofo não trata nem da determinação da origem como gênese empírica, nem como formação psicológica na alma criadora do artista, do gênio. Essas espécies de origem já são derivadas, uma vez que só se pode falar delas dentro de certos tipos de representação, próprias da Estética, isto é, que ainda restringem a compreensão da obra de arte à metafísica da tradição filosófica. Tal concepção metafísica da obra de arte, longe de esclarecer a sua essência e origem, antes a perverte, ou seja, este tipo de compreensão da arte, típico da Estética, procuraria fazer dela uma manifestação cultural sempre reconduzível ao homem e às suas vivências. Para Heidegger estas nada mais são do que a aplicação de valores da tradição ocidental, que em nada clarificam a essência da obra de arte,

¹⁶⁶ Cf. J. Beaufret, Preface, In *Le Principe de Raison*, Paris, Gallimard.

¹⁶⁷ Em alemão, a palavra *Ursprung* é formada do verbo *springen*, saltar ou pular, precedida do prefixo *Ur*, o primordial.

¹⁶⁸ Cf. Inwood, *Dicionário Heidegger*.

¹⁶⁹ Em alemão, *Der Ursprung des Kunstwerke*.

negligenciando ainda sua fundamentação na problemática ontológica, verdadeiro nexo de seu pensamento. Assim, o que Heidegger pretende ao buscar as origens não é determinar uma causa que produziria o surgimento da obra de arte como seu efeito, e sim, a compreensão originária da obra de arte ou ainda: a compreensão da obra como sendo, ela mesma, origem. Para tratar desse argumento recorro ao filósofo Benedito Nunes, que diz a respeito:

Uma vez que a perspectiva estética tenha sido reduzida fenomenologicamente, veremos na obra de arte um dos fulcros originários da projeção. Ela se apresentará como uma fonte por onde a verdade jorra. Em vez de depender de outras verdades, a arte passará a encarnar o fundamento que possibilitou a própria abertura do mundo.¹⁷⁰

A origem da obra de arte é fruto de três conferências realizadas em 1936 e publicadas em 1950. Na última versão revisada na década de 50, Heidegger promove uma reflexão sobre três obras de artes diferentes: uma pintura de um par de sapatos de Van Gogh, o poema transcrito acima, “A fonte romana” de Conrad Ferdinand Meyer e um templo grego (possivelmente o templo de Hera, em Pesto). Cada uma das obras pertenceria a uma das três principais épocas da história do ser, respectivamente a época moderna, a medieval e a antiga. No final da referida conferência, Heidegger vai afirmar que, a cada manifestação do ser no ente, a arte aparece e anuncia um “novo começo” na história. E segundo o filósofo, foi assim que ocorreu na Grécia, na Idade Média, na Idade Moderna, quando em cada um desses momentos, aconteceu historicamente a desocultação do ente. Assim, é próprio da arte desvelar a verdade de uma época histórica, isto é, para Heidegger a arte projeta a historicidade do homem e é capaz de trazer à luz um mundo que antes estava encoberto. Em *A origem da obra de arte*, Heidegger pensa a arte como acontecimento historial¹⁷¹ que transforma o já conhecido pela instituição em uma nova e determinada configuração histórica da verdade, da clareira do ser. Para

¹⁷⁰ Nunes. *O Dorso do Tigre*, p. 54.

¹⁷¹ “O termo ‘historial’ (*Geschicklich*) é um neologismo criado por Heidegger a partir da fusão dos substantivos *Geschichte* (História) e *Schicksal* (destino, envio) e tem por finalidade nomear o modo como o ser se dá ou se envia aos homens a cada vez na história. Cada época histórica se constitui não por meio de uma referência convencional marcada cronologicamente, mas como a resposta humana, diferente a cada vez, a um ‘envio do destino’ (*Schickung des Geschikes*), a um determinado modo de desvelamento do ser dos entes. Dessa maneira, o termo historial é empregado aqui para marcar a diferença com o plano da história e seus acontecimentos ônticos, os quais sempre se dão num determinado regime historial do desvelamento do ente na totalidade. Historial, portanto, é o acontecimento referido à abertura da clareira do ser, pensado como instauração do histórico enquanto tal.” (Duarte. *Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político* em *ARTEFILOSOFIA*, p. 23.)

Heidegger sempre que a grande arte acontece, também a história acontece de maneira originária, ou seja, como abalo (*Stoss*) e abertura de uma nova época historial do ser, de um novo pôr-se em obra da verdade.

Sempre que a arte acontece, a saber, quando há um princípio, produz-se na história um choque (*Stoss*), a história começa ou recomeça de novo. História não quer dizer aqui o desenrolar de quaisquer fatos no tempo, por mais importantes que sejam.¹⁷²

Nesta passagem fica claro que Heidegger não está mesmo falando da história como uma sucessão de fatos no tempo ou como uma disciplina que se volta para os grandes acontecimentos do passado. Em *A origem da obra de arte* o filósofo pretende fazer uma reflexão sobre a própria possibilidade da mudança histórica, da transformação do presente, dos novos começos, da origem como salto. “Mas pode alguma vez a arte ser a origem? Onde e como é que há arte?”¹⁷³. Essas perguntas de Heidegger, que estão nas páginas iniciais de seu texto, demonstram a preocupação do filósofo não apenas com a questão da arte em geral, mas também com a questão da arte de seu próprio tempo.¹⁷⁴ Poderia a arte dos nossos dias ainda ser uma origem, um salto capaz de reiniciar a história do ser? Logo, a questão da arte está inserida dentro do pensamento sobre o ser, dando continuidade à questão filosófica por excelência, que ocupou um lugar privilegiado no pensamento de muitos filósofos, e toma igualmente lugar central no pensamento heideggeriano desde suas primeiras obras até as últimas. Quer dizer, em *A origem da obra de arte*, Heidegger reflete sobre a essência da arte retomando e desenvolvendo a sua questão fundamental: a questão do sentido do ser.

Todo o ensaio de *A origem da obra de arte* se move conscientemente e, todavia, sem o dizer, no caminho pela pergunta pela essência do ser. A meditação sobre o que a arte é está inteira e decisivamente apenas determinada pela questão do ser. A arte não se toma como domínio especial da realização cultural, nem como uma das manifestações do espírito; pertence ao Acontecimento (*Ereignis*), a partir do qual se determina somente o “sentido do ser” (cf. *Ser e Tempo*).¹⁷⁵

¹⁷² Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 62.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷⁴ “Perguntamos pela essência da arte. Porque é que assim perguntamos? Perguntamos para poder perguntar mais autenticamente se a arte é ou não uma origem, no nosso ser-aí histórico, se, e em que condições, pode e tem de o ser”. (Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 62.)

¹⁷⁵ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 72.

No trecho anterior, o filósofo toma a arte como pertencente ao que ele chama de Acontecimento de apropriação (*Ereignis*)¹⁷⁶, tema importante nesse momento e que se manterá como uma noção-chave em outras obras do filósofo. Segundo Heidegger, a metafísica se constitui como a história do esquecimento do ser (*Seinsvergessenheit*)¹⁷⁷, de seu ocultamento, e caberá ao pensamento, na medida em que for capaz de pensar o Acontecimento de apropriação, por um fim a tal esquecimento. Pensa-se que a metafísica seja algo superado, típico das filosofias antigas, mas não: para Heidegger, é exatamente no presente que ela atinge sua consecução. A forma como ela “termina” é a mesma de como ela se realiza plenamente. E a arte é um desenvolvimento necessário pela compreensão do ser como questão fundamental da filosofia. O que torna *A origem da obra de arte* um marco no pensamento sobre a questão da arte é que Heidegger recusa as teorias tradicionais estéticas e expõe uma compreensão do tema que apresenta uma explicação da essência da arte nos termos de ser e verdade. O filósofo pensa a obra de arte como um “acontecer da verdade” (*Geschehen der Wahrheit*), isto é, como o desvelamento do ente na totalidade. Segundo Heidegger, a obra de arte põe a verdade do ente em obra, traz o ente à luz do ser. “A arte faz brotar a verdade. A arte faz assim surgir, na obra, a verdade do ente. Fazer surgir algo é trazê-lo ao ser no salto que instaura, a partir da proveniência essencial – eis o que quer dizer origem”.¹⁷⁸

Por isso, a arte não teria que ver em primeiro lugar com o belo e a beleza, nem com a criação do artista ou com a experiência estética do observador, tal como o tema costuma ser abordado pela tradição da estética, mas estaria relacionada à

¹⁷⁶ Já mencionado no primeiro capítulo dessa tese, *Sich ereignen* é o acontecer (originário) de apropriação. *Das Ereignis* refere-se frequentemente ao acontecimento que constitui o começo, *Anfang*, o essencializar do ser, a revelação inicial do ser que pela primeira vez nos capacita a identificar os entes. (Cf. Inwood, *Dicionário Heidegger*).

¹⁷⁷ Na sua crítica à história da metafísica Heidegger traça o caminho e aponta as características daquilo que considera o esquecimento do ser, inaugurado no pensamento ocidental com Platão, indo até mesmo à Nietzsche (atitude polêmica de Heidegger, muito criticada por outros filósofos que não concordam com o lugar de Nietzsche como o último dos metafísicos). Porém, para o filósofo, é principalmente com Descartes, e depois com o idealismo alemão, de Kant a Hegel, que a razão humana torna-se cada vez mais centrada na sua própria estrutura. Em vez de existir na abertura do ser para que os entes possam se manifestar apropriadamente, o homem nascido na metafísica moderna, anula qualquer possibilidade de abertura e coroa o esquecimento do ser. Segundo Heidegger o esquecimento do ser não é um fato que atinge só o pensamento, mas determina todo o modo de ser do homem no nosso mundo. Portanto a metafísica não é só o pensamento da tradição, mas também toda existência inautêntica, na qual o homem pensa as coisas e o mundo pelo viés da instrumentalidade, da objetividade.

¹⁷⁸ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.62.

verdade no sentido de desvelamento, isto é, com o trazer do ente à luz. Heidegger pretende abandonar o pensamento de toda uma tradição filosófica sobre a arte para compreender a obra no que ela possui de mais fundamental, para compreendê-la como potência veritativa de um mundo. Para o filósofo, a obra de arte é um acontecer da verdade, e “verdade” em *A origem da obra de arte* não significa um conceito abstrato que pode ser aplicado a diversas coisas, indiferentemente. Tão pouco é a noção metafísica de verdade, a qual limita-se a estabelecer relações de identidade ou adequação entre o homem e as coisas. Heidegger reflete sobre as concepções mais comuns de verdade e chama nossa atenção para a negligência com que nós e toda tradição filosófica tratamos deste assunto, e isso fica claramente expresso nas palavras do filósofo:

A pequenez e a obtusidade do nosso conhecimento da essência da verdade evidenciam-se na negligência com que nos abandonamos ao uso desta palavra fundamental. Por verdade entende-se, a maior parte das vezes, esta e aquela verdade. Quer isto dizer: algo de verdadeiro. O verdadeiro pode ser um conhecimento que se expressa num enunciado. Mas também dizemos verdadeiro não só um enunciado, mas também uma coisa, o ouro verdadeiro em oposição ao falso. Verdadeiro quer dizer aqui o mesmo que autêntico, o ouro autêntico. O que é que aqui quer dizer real? Para nós, é real aquilo que é na verdade. Verdadeiro é o que corresponde ao real e real é o que é na verdade. O círculo voltou a fechar-se.¹⁷⁹

Em um movimento circular Heidegger expõe o que o senso comum entende por verdade. As palavras alemãs para “verdadeiro, verdade” são *wahr*, *Wahrheit* e originalmente significam confiável, seguro. Como disse o filósofo, para nós algo é verdadeiro quando aparece como real, em contraste com o que é falso, apenas aparente. Dizemos que coisas são verdadeiras, como também pessoas e até sentimentos. Também apontamos como verdadeira uma declaração, história ou teoria se esta possuir adequação com os fatos ou com a realidade. Portanto, através destas reflexões Heidegger aponta como tendemos a pensar a verdade como a concordância do conhecimento (de um sujeito) com o seu objeto.

Geralmente supõe-se que a verdade como adequação seria um conceito aristotélico, mas, como visto antes, Heidegger discute esta interpretação e identifica outro filósofo grego, Platão, como o responsável pela criação desta ideia. Para ele foi esse filósofo, na sua obra *República*, o primeiro a fazer esta redefinição no conceito de verdade. Como já dito, na *Alegoria da caverna* Platão inaugura a

¹⁷⁹ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 39-40.

verdade como correção (*orthótes*) e instaura todo um modo de ver instrumental. Heidegger nega que a verdade seja primariamente a adequação do intelecto (e da visão) à coisa e sustenta, de acordo com o significado grego mais original, que a verdade é *alétheia*, ou seja, desvelamento. E segundo o filósofo alemão é importante destacar que o desvelamento não é apenas o desvelar, mas também o desvelado. Numa passagem de seu livro sobre o pensamento heideggeriano, Gianni Vattimo faz uma reflexão sobre a importância do ocultamento na *alétheia*:

A obra é a abertura da verdade, mesmo num sentido mais profundo e radical: não só abre e ilumina um mundo ao propor-se como um novo modo de ordenar a totalidade do ente, mas além disso, ao abrir e iluminar, faz que se torne presente o outro aspecto constitutivo de toda abertura da verdade que a metafísica esquece, isto é, a obscuridade e o ocultamento de que procede todo desvelamento. Na obra de arte, está realizada a verdade não só como desvelamento e abertura, mas também como obscuridade e ocultamento.¹⁸⁰

Com a palavra *alétheia* Heidegger nos convida a um pensar mais radical, mais originário, defendendo a necessidade de procurarmos a essência da verdade. A verdade em questão é a verdade do ser, aquela que se dá e vige como acontecimento, fundação e origem. “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, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência.”¹⁸¹

Assim a origem não é um ponto de partida, mas um devir, alguma coisa pela qual algo é e continua sendo. “Origem” diz respeito à verdade originária, ou seja, à aparição da obra como acontecimento da verdade, realçada neste texto principalmente nas descrições de duas obras de artes visuais: uma pintura de Van Gogh (um par de sapatos) e uma obra arquitetônica (um templo grego). Portanto, a noção de origem aqui tende a afirmar não já a excelência do arcaico relativamente ao moderno, nem a exemplaridade clássica do passado relativamente ao presente, mas, pelo contrário, a descontinuidade radical do evento artístico relativamente a tudo aquilo que o antecede, o circunda e o segue. Arte e origem são sinônimos, pois não existe verdadeira arte que não seja origem, salto, instauração no presente, início (*Anfang*). Logo, a origem da obra é a própria arte, enquanto acontecimento da verdade, e a criação artística é o lugar de um desvelamento dos entes. Por meio da arte, obra e artista afirmam sua existência, ou seja, sua origem; é pela arte que o

¹⁸⁰ Vattimo. *Introdução à Heidegger*, p. 126.

¹⁸¹ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.11.

artista e a obra tornam-se possíveis. A arte conecta o artista à obra, pois, se por um lado, é na presença da arte que a obra se manifesta, por outro lado, também é na presença da obra que o artista cria. A experiência da arte é uma experiência privilegiada do possível, é uma abertura para realidades novas, como expõe o filósofo no trecho abaixo:

A obra como obra de arte assinalaria, pois, a sua própria existência em função da presença que nela se produz. Mas nenhuma instância externa decide de seu direito de existir; ela conquista sua efetividade somente através do que pode abrir. Longe de afirmar-se nas vivências isoladas de um sujeito receptor, tal efetividade é o que também a ela nos abre, pela disponibilidade do estado de ânimo, da disposição da conduta que nos coloca em seu âmbito.¹⁸²

Ainda neste trecho, Heidegger dá continuidade à crítica da representação e defende que uma obra não é uma obra de arte porque um sujeito receptor vivenciou uma experiência estética. Heidegger quer superar o pensamento da representação, por isso não vemos em *A origem da obra de arte* elementos subjetivos como gênio ou gosto. Esta obra de Heidegger não serviria para fornecer critérios para legitimar a validade estética de obras particulares, como a poesia de Meyer ou a pintura de Van Gogh. Contudo, as reflexões heideggerianas, proporcionariam uma compreensão mais autêntica da arte, já que para o filósofo uma obra de arte é uma obra porque traz à luz o ente em sua verdade. Ou como diz Michel Haar a respeito da obra de arte:

(...) apresenta uma coesão, uma unidade orgânica tão poderosa, que ela remete mais a si mesma que a qualquer outro ente em seu mundo. Toda obra digna desse nome retira-se do mundo, reflete-se em si mesma, e no entanto, mesmo estando voltada sobre si mesma, como que mostra um mundo, faz ver de um modo novo nosso universo cotidiano.¹⁸³

A obra de arte “fala”, faz “ver” de um modo novo nosso *ser-aí* histórico, “abre” novos lugares em que habitualmente não costumamos estar, é uma abertura para realidades novas. A arte dá a ver a verdade, que é um desvelamento e não uma simples adequação. Como já mencionado, não se trata aí da verdade como correspondência, na qual o ente da obra corresponde a uma realidade exterior a ela própria, tal qual na ideia da arte como cópia, imitação ou representação de algo. E o modo de ser da obra de arte não se esgota nem na subjetividade do artista, nem

¹⁸² Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.11.

¹⁸³ Haar. *A obra de arte*, p. 6.

na objetividade da coisa representada. Assim, para Heidegger, a arte não é uma cópia ou uma representação de realidades singulares, que exigem correspondência ou adequação, mas é a restituição da essência, do caráter originário das coisas. Porém, só compreenderemos isso, a arte e a própria questão da arte como verdade, voltando-nos para as próprias obras, para a *clareira aberta* por elas. “Por ser um tal ‘trazer à luz’ (*Holen*), toda criação (artística) é um ‘tirar’ (*Schöpfen*) (tirar a água da fonte).”¹⁸⁴ Por ser um modo privilegiado de pôr o homem em relação com a verdade da origem, mostra-se imprescindível buscar compreender a arte no seu acontecer, em sua fonte. Assim sendo, junto com o filósofo, analisaremos uma obra em particular, a pintura de um par de sapatos de Van Gogh presente em *A origem da obra de arte*.

¹⁸⁴ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 61.

3.2 A coisa, a confiabilidade e a pintura

3.2.1 A coisa



Figura 3: *Camponesa a Atar Feixes*. Vincent Van Gogh, 1889.

They will never be able to understand what painting is. They cannot understand that the figure of a laborer – some furrows in a ploughed field, a bit of sea, sea and sky – are serious subjects, so difficult, but at the same time so beautiful, that it is indeed worthwhile to devote one's life to expressing the poetry hidden in them.¹⁸⁵

O trecho acima faz parte de uma das muitas cartas de Vincent Van Gogh para seu irmão Theo. E a imagem é uma das diversas pinturas do artista sobre o campo e os camponeses. Muitos de seus desenhos e pinturas tendem a centrar-se

¹⁸⁵ Vincent Van Gogh, *letter to Theo Van Gogh*, 26 August 1882.

nas vidas de camponeses e trabalhadores pobres, além das paisagens desertas nas quais viviam. Van Gogh costumava pintar até mesmo seus objetos, como um chapéu de palha ou um velho e desgastado par de sapatos. Uma dessas pinturas de sapatos, “Par de sapatos velhos”¹⁸⁶ é mencionada por Heidegger em *A origem da obra de arte*.



Figura 4: *Par de sapatos velhos*. Vincent Van Gogh, 1886.

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger faz “uma primorosa descrição fenomenológica”,¹⁸⁷ bastante original desse par de sapatos rústicos. Esta descrição fenomenológica nos leva a pensar em algumas questões: o que poderia haver de filosófico na obra de Van Gogh? Qual o significado artístico de pintar um par de sapatos? Por que haveria alguma particularidade poética nos sapatos pintados por Van Gogh?

Iain Thomson afirma que não é mera coincidência a primeira obra de arte abordada no texto ser o par de sapatos de Van Gogh¹⁸⁸. Por meio da pintura dos

¹⁸⁶ Trata-se de uma pintura relativamente pequena (37,5 por 45 cm) que pertence ao acervo do *Museu Van Gogh*, de Amsterdam.

¹⁸⁷ Como descreve Benedito Nunes em *Da arte como poesia*, p. 344.

¹⁸⁸ “It is not a coincidence that Van Gogh’s painting is the first example of an actual work of art that Heidegger mentions in “The origin of the work of art,” and the context, when examined closely, is revealing. Heidegger is introducing the concept of a “thing”, a seemingly obvious idea the complex history of which he goes on to explicate in great detail, thereby undertermining its initial appearance of obviousness.” (Thomson. *Heidegger, Art and Postmodernity*, p. 78-79).

sapatos podemos compreender como o pensamento ocidental se voltou unicamente para o ente, e a partir daí as coisas deixaram de aparecer como elas são e passaram a ser tratadas como objetos para um sujeito. Segundo Heidegger, o homem costuma objetivar tudo aquilo que está ao seu redor, principalmente o que ele conhece como coisa, e as obras de arte estão presentes na sua vida como todas as outras coisas. Todos nós conhecemos obras de arte. Estão aí através da arquitetura, nos museus e até mesmo em algumas praças públicas. Se formos ao MAM encontraremos obras de diversos artistas brasileiros expostas de modo tão natural como todas as outras coisas. Um “bicho” da artista plástica brasileira Lygia Clark está exposto em um salão ao lado de um extintor ou de uma mesa com panfletos.

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger pretende compreender a arte onde não há dúvida que ela vigora, ou seja, na própria obra. A pergunta inicial do ensaio, por conseguinte, é acerca do que é a obra de arte. Numa primeira aproximação, torna-se evidente que as obras estão aí de modo tão natural como qualquer outra coisa (*Ding*). Heidegger chama nossa atenção para este caráter de coisa (*Dinghafte*) da obra e para a necessidade de uma reflexão sobre essa questão buscar um caminho alternativo à maneira de se tratar a obra de arte como um objeto estético, como algo material no qual uma forma estética se adere. Para isso, refletindo sobre a pintura dos sapatos, Heidegger começa a elaborar uma crítica sobre a questão da coisa na história do pensamento ocidental em busca de um novo olhar sobre aquilo que consideramos tão próximo e tão evidente. Abordando especificamente a pintura, recorda-nos Heidegger que uma obra de arte é – assim como um par de sapatos – antes de tudo uma “coisa”. Não costumamos pensar em obras de arte como coisas. Assim, o filósofo é quase provocador ao mostrar que um quadro de um artista consagrado como Van Gogh está pendurado na parede da mesma forma que uma simples arma de caça ou um chapéu.

O quadro está pendurado na parede, como uma arma de caça, ou um chapéu. Um quadro como, por exemplo, o de Van Gogh, que representava um par de sapatos de camponês, vagueia de exposição em exposição. Enviam-se obras como o carvão do Ruhr, os troncos de árvore da Floresta Negra. Em campanha, os hinos de Hölderlin estavam embrulhados na mochila do soldado, tal como as coisas da limpeza. Os quartetos de Beethoven estão nos armazéns das casas editoriais, tal como as batatas na cave.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.13.

Essa abordagem singular e até mesmo polêmica de Heidegger nos leva a refletir com maior profundidade sobre algo que parece tão óbvio e usual: a coisa. Pensamos sobre as coisas? Sabemos o que é uma coisa? O que é o ser de uma coisa? E que tipo de coisa é a obra de arte? De fato, lidamos todos os dias com todos os tipos de coisa e pode-se inclusive dizer que tudo o que existe é uma coisa: a pedra, o sapato, a pintura de Van Gogh, o homem, a morte e até mesmo Deus. Nesse sentido, a coisa é um ente (*Seiend, ens*). Ao mesmo tempo, Heidegger constata que hesitamos em chamar de coisas seres vivos, mesmo que sejam apenas plantas. “Para nós, as verdadeiras coisas são a pedra, o outeiro, o pedaço de madeira. As coisas inanimadas da Natureza e do uso.”¹⁹⁰ Ou seja, considera-se que uma coisa é uma entidade individual, e especialmente uma entidade individual material (como a pedra, o outeiro e o pedaço de madeira). O pedaço de madeira é também uma coisa, embora faça parte, ou tenha feito parte, de outro pedaço de madeira maior, ou de uma árvore. Até as realidades materiais designadas com nomes coletivos – como água, areia, etc. – são consideradas coisas.

Nesse ensaio, Heidegger conclui que a tradição do pensamento ocidental pensou a coisa de três maneiras: a coisa como substância, como objeto percebido pelos sentidos e como matéria enformada. Ou seja, a filosofia, através de três grandes grupos de respostas, tentou dar conta do que é uma coisa e Heidegger reflete sobre tais tentativas. Nas palavras de Heidegger a primeira delas define as coisas como suporte de múltiplas características, propriedades:

Uma simples coisa é, por exemplo, este bloco de granito. É duro, pesado, extenso, maciço, informe, rude, colorido, ora baço, ora brilhante. Tudo o que acabamos de enumerar podemos encontrar na pedra. Tomamos assim conhecimento das suas características. Mas as características indicam que é peculiar à própria pedra. São as suas propriedades. A coisa tem-nas. A coisa? Em que pensamos quando nos referimos aqui à coisa? Manifestamente, a coisa não é apenas o somatório das características, tampouco a acumulação das propriedades através da qual somente surge o todo. A coisa é, como todos julgam saber, aquilo em torno do qual estão reunidas as propriedades.¹⁹¹

Tradicionalmente, ligou-se a noção de coisa à de substância. A coisa, assim como a substância, tem propriedades. Aparentemente, este modo de compreender a coisa corresponde ao nosso olhar cotidiano sobre elas. Mas esta naturalidade que sentimos vem de um antigo hábito: o hábito de projetar o modo como se concebe a

¹⁹⁰ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.15.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.16

coisa no enunciado sobre a estrutura da própria coisa (o que transpõe, sem que seja nem ao menos perguntado como, a estrutura da preposição —sujeito-predicado— para a coisa, sem que a própria coisa tenha se tornado visível); esta interpretação não é natural e, para Heidegger, afasta a coisa de nós, pois a leva para o campo do discurso. E esta interpretação da coisa como suporte de suas características não vale apenas para a coisa, mas para todo o ente. Por isso, não é suficiente para distinguir o ente coisal do ente não-coisal, ela é geral demais. Este modo de compreender a coisa deve, portanto, ser afastado. Um bloco de granito, por exemplo, pode ter muitas características, como duro ou pesado. Todas as características que possui não conseguem dar conta do que ele realmente é em sua essência, ou seja, o que é a coisa granito sem suas propriedades.

A segunda maneira como tradicionalmente se pensou a coisa aposta na sensibilidade e considera a coisa como uma unidade de múltiplas sensações. Esta segunda concepção é estética, no sentido de apontar para o sujeito como o centro da “experiência”, como aquele que experimenta as sensações. Ao pensarmos assim demonstramos o pressuposto de que estamos mais próximos das coisas pela mediação da sensibilidade, mas também aí não fazemos justiça às coisas. Segundo Heidegger nós não temos sensações, e sim o que chega ao homem são coisas apreendidas pela sua sensibilidade. Não é possível que as coisas se apresentem imediatamente a nós como puras sensações. Quando ouvimos o som de um violino, não ouvimos apenas um som isolado, e sim ouvimos a coisa violino inserida no mundo. Para ouvir um mero som, para ver uma mera cor, para ter uma mera sensação, temos que deixar as coisas, abstrai-las totalmente. Logo, esta concepção também não consegue compreender a verdade da coisa como diz Heidegger:

No conceito de coisa agora referido, não há tanto um ataque à coisa quanto a tentativa exagerada de trazer as coisas a uma imediatez tão grande quanto possível em relação a nós. Mas uma coisa nunca aí chega, enquanto lhe atribuímos o que é percebido na sensação como o seu caráter coisal. 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. Importa, por isso, evitar os excessos destas duas interpretações. A coisa deve deixar-se no seu estar-em-si. Deve apreender-se no caráter de consistência que lhe é própria.¹⁹²

¹⁹² Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.19.

Seria então o terceiro grupo de resposta, que define a coisa como matéria enformada, aquele que “apreende a coisa no caráter de consistência que lhe é própria”? Apesar de esta ser a única definição que poderia se aplicar igualmente bem às coisas da natureza e às coisas do uso, aos apetrechos¹⁹³, Heidegger também vê aqui uma não compreensão da coisa, já que a estrutura matéria e forma não se organiza a partir das coisas, mas na experiência produtora, fabricadora de apetrechos. Esse existente, o apetrecho, apresenta-se de modo especial ao homem, por que chegou a ser, graças a produção humana. Apenas quando o apetrecho vem-a-ser, em sua produção, que emerge a distinção entre matéria e forma. A forma determina a organização da matéria. Esta organização implica expressamente na escolha da matéria. Um cântaro, que levará água, deve ser impermeável, feito de algum material como o barro, e não de algodão; um machado deve ser feito de um material bastante rígido, como o ferro, e mais uma vez o algodão seria inapropriado aqui. A determinação da coisa pela matéria e forma provém de uma interpretação do ser apetrecho do apetrecho. Para o filósofo é a partir da relação utilitária com as coisas que a estrutura matéria e forma se revela. A utilidade, a serventia, é o traço fundamental do apetrecho, e esta serventia apresenta-se na separação entre a forma, que determina o objetivo do ente criado, e a matéria, que possibilita que o ente tenha serventia. Este olhar utilitário também não compreende o ser-coisa da coisa.

Os três modos de determinação da coisa constituem ao longo da história, por vezes de forma simultânea, o modo de pensar sobre o ente em geral. E para o filósofo esta antecipação da experiência do ente barra o caminho tanto para o caráter de coisa (*das Dinghaft*) da coisa, do apetrecho, e da obra de arte. Ou seja, estas três formas tradicionais de se pensar a coisa são fenomenologicamente inadequadas, não conseguiram chegar ao seu real significado, a essência do que realmente a coisa é, e seria inútil simplesmente inventar uma quarta. Ao revelar a incapacidade da filosofia da tradição em relação à questão da coisa, à essência das coisas, Heidegger constrói uma demonstração crítica das impossibilidades do próprio pensamento.

Porém, isso não significa que Heidegger não quer pensar a coisa, muito pelo contrário, para ele é preciso que se pense, mas compreendendo que a coisa comporta na sua própria essência uma espécie de resistência ao pensamento. Existe algo na

¹⁹³ A noção de apetrecho será trabalhada com maior cuidado ao longo desse item.

coisa que não se deixa penetrar, ela não é transparente, não se deixa iluminar totalmente pelos conceitos. Isto é, o manter-se em reserva da coisa, a dificuldade na determinação da “coisidade da coisa” (*die Dingheit*) leva a crer que faça parte da sua própria essência este não dizer. Heidegger quer pensar a coisa, mas também quer respeitá-la. E isso a tradição da filosofia não fez. Em uma conferência intitulada *A Coisa*¹⁹⁴ (*Das Ding*), o filósofo faz uma crítica como a coisa nunca pôde ser, aparecer:

Na verdade, porém, a coisa como coisa, continua vedada e proibida, continua reduzida a nada e, neste sentido, anulada. É o que aconteceu e acontece, de modo tão essencial, que não somente já não se permite nem aceita que as coisas sejam, como também que jamais tenham podido aparecer, como coisas.¹⁹⁵

Como dito antes, na maior parte das vezes as coisas vêm ao nosso encontro sem precisarmos pensar sobre elas. Lidamos todos os dias com os mais diversos tipos de coisa. Todas as coisas, chamadas naturais ou artificiais, são, antes de tudo, entes disponíveis para o homem no mundo. Em *A origem da obra de arte*, Heidegger pretender refletir sobre a questão da coisa, com o intuito de explicitar primeiro o que é uma coisa, para então compreender a coisalidade da obra propriamente dita. Seguindo este caminho ele conclui que podemos pensar a coisa de três formas: como mera coisa, como apetrecho e como obra de arte. Na seguinte passagem, o filósofo explica essas três formas:

O apetrecho (das Zeug), por exemplo, o apetrecho sapatos, enquanto acabado, repousa também em si mesmo, como a pura coisa, mas não tem a forma espontânea do bloco de granito. Por outro lado, o apetrecho revela também uma afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo fabricado pela mão do homem. Porém, a obra de arte, pela sua presença auto-suficiente, assemelha-se antes á mera coisa, dando-se em si própria e a nada forçada. Todavia não incluímos as obras entre as simples coisas. São sempre as coisas de uso à nossa volta, as coisas mais próximas e as coisas propriamente ditas. Neste sentido, o apetrecho é meio coisa porquanto determinado pela coisidade e, todavia, mais; ao mesmo tempo é meio obra de arte e, todavia, menos porque não tem a auto-suficiência da obra de arte. O apetrecho tem uma peculiar posição intermédia, a meio caminho entre a coisa e a obra, supondo que é legítimo uma tal disposição.¹⁹⁶

¹⁹⁴ *A Coisa* é um texto que tem por base um curso do Semestre de Inverno de 1935/6, dado por Heidegger na Universidade de Friburgo. Para essa tese uso a tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback para a Editora Vozes (*Ensaios e conferências*).

¹⁹⁵ Heidegger. *A Coisa em Ensaios e conferências*, p.148.

¹⁹⁶ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.21.

Portanto, para Heidegger a mera coisa, um grão de areia ou um bloco de granito, por exemplo, seria despojada de todo caráter de serventia e de fabricação. A mera coisa significa a pura coisa, que é simplesmente coisa e nada mais. O apetrecho seria algo trabalhado pelo homem, como um sapato ou um martelo. A obra de arte, também seria algo trabalhado pelo homem, contudo, está por ela mesma, não têm utilidade prática. Ou seja, tanto o apetrecho, como a obra de arte são frutos do trabalho humano, mas, segundo Heidegger, a criatividade do artista possui afinidade com a criação sem propósitos da natureza. Das três formas de nos relacionarmos com as coisas, o apetrecho é a mais próxima. Nos relacionamos toda hora com o apetrecho, estamos tão imersos na lida com coisas como mesas, cadeiras, canetas, que nunca refletimos sobre elas, sobre o seu verdadeiro ser.

O conceito de apetrecho ou instrumento, não é novo no pensamento do filósofo. Para conceber apropriadamente a obra de arte, Heidegger revisa o conceito de apetrecho que constitui a noção chave utilizada em *Ser e Tempo* para definir o modo de ser das coisas, isto é, dos entes diferentes do homem. O conceito com que o filósofo em *Ser e Tempo* definia o ser das coisas intramundanas era o conceito de apetrecho. Nesta obra, uma coisa (*das Ding*) tem para Heidegger o caráter de um ser-simplesmente-dado em contraste com o apetrecho (*das Zeug*) e com o *Dasein*. Mais especificamente, no capítulo 15 de *Ser e Tempo*, Heidegger define apetrecho, como um instrumento, como algo que é na medida que é usado cumprindo a sua serventia¹⁹⁷. No cerne do uso (*der Umgang*) o ente “aparece” como apetrecho.

O apetrecho possui um caráter instrumental e o modo de ser do apetrecho residiria justamente na sua utilidade¹⁹⁸. Isto significa que a instrumentalidade de uma caneta (apetrecho para escrever) só pode advir se ela estiver funcionando (escrevendo), e em relação com o papel, mesa, luz, etc. Assim, a caneta é um apetrecho para escrever na medida em que o *Dasein* encontra-se totalmente junto dela, isto é, absorvido pelo seu uso. Como dito antes, em *Ser e Tempo*, Heidegger

¹⁹⁷ “Rigorosamente, um instrumento nunca “é”. O instrumento só pode ser o que é num todo instrumental que sempre pertence ao seu ser. Em sua essência todo instrumento é “algo para...” Os diversos modos de “ser para” (N16) (Um-zu) como serventia, contribuição, aplicabilidade, manuseio constituem uma totalidade instrumental” (Heidegger. *Ser e Tempo – Volume 1*, p.110).

¹⁹⁸ Porém, como atesta Vattimo, o pensamento heideggeriano pensa a coisa (e o apetrecho) fora da lógica da representação: “Que as coisas sejam antes de mais instrumentos (apetrechos), não quer dizer que sejam todas meios que empreguemos efetivamente, mas sim que as coisas nos apresentam, antes de mais, dotadas de certo significado relativamente à nossa vida e aos nossos fins”. (Vattimo. *Introdução a Heidegger*, p. 28.)

constata que o tipo de coisa mais próxima ao homem é o apetrecho¹⁹⁹. O apetrecho, pelo menos enquanto funciona bem, mesmo próximo, não atrai atenção sobre si, ou seja, é no uso que o apetrecho desaparece ou aparece (quando quebra, por exemplo, notamos a caneta por que precisamos trocá-la). Ao se parar e pensar sobre o apetrecho, ele deixa de ser apetrecho. Portanto, a utilidade define o apetrecho como um ente que está à mão por exercer a sua funcionalidade dentro de uma rede de referências, que deixa vir à tona o que o filósofo chama de mundanidade do mundo²⁰⁰. O fato do instrumento, pelo menos enquanto funciona bem, não atrair atenção sob si é sinal de que ele se resolve todo no uso, no contexto do mundo ao qual pertence. A mundanidade do mundo está relacionada com a totalidade referencial dos entes intramundanos no modo da manualidade e da utilidade com o *Dasein*.

Mais tarde, na década de 1930, o filósofo desenvolve uma reflexão mais complexa do que é a coisa e do conceito de mundo, e a questão do apetrecho reaparece no contexto de uma crítica do pensamento representacional. Para sair deste comportamento utilitário, objetificante que impomos às coisas Heidegger traz uma obra de arte, uma pintura de Van Gogh que se refere a um par de sapatos.

3.2.2 A confiabilidade e a pintura

Heidegger inicia sua reflexão sobre a pintura de Van Gogh com a simples questão do que é um sapato. Toda a gente conhece sapatos, estamos mais que habituados aos calçados como um apetrecho que serve para a vestimenta dos pés. Portanto, a princípio, os sapatos são como todos os outros apetrechos e possuem uma determinada utilidade. Conforme seu uso, se para o trabalho no campo ou para a dança, a matéria e a forma usadas na sua feitura podem ser diferentes, como atestam as palavras de Heidegger:

¹⁹⁹ É importante destacar que Heidegger chama de instrumento (apetrecho) não só entes como o martelo, a caneta, o sapato. Para ele a casa é um instrumento de habitar, o caminho é um instrumento para se chegar a uma destinação, etc.

²⁰⁰ Em *Ser e Tempo* Heidegger aborda a questão do mundo por uma interpretação das ações cotidianas do homem ou *Dasein* no mundo familiar que o circunda. Ser-no-mundo (*In-der-Welt-sein*) possui quase o mesmo significado que *Dasein*. Somente *Dasein* é no mundo. Entidades não-humanas estão “dentro do mundo”, são intramundanas (innerweltlich), mas não “no mundo”. Cf. Heidegger, *Ser e Tempo*.

Escolhemos como exemplo um apetrecho conhecido: um par de sapatos de camponês. Para a sua descrição, não é preciso ter à frente autênticas peças deste tipo de apetrecho de uso. Toda a gente os conhece. Mas como se trata de uma descrição direta, talvez seja bom facilitar a presentificação intuitiva (*Veranschaulichung*). Para fornecer esta ajuda, basta uma representação pictórica. Para tanto escolhemos uma conhecida pintura de Van Gogh, que pintou várias vezes calçados deste gênero. Mas o que é que há aí de especial para se ver? Toda a gente sabe o que faz parte de um sapato. Se não são socos ou chanatos, há uma sola de couro e o cabedal que cobre, ajustados um ao outro por costuras e pregos. Um apetrecho deste tipo serve para calçar os pés. Consoante a serventia, se para o trabalho no campo, ou para dançar, assim diferem matéria e forma.²⁰¹

Como dito antes, na maior parte tempo lidamos com as coisas sem precisarmos pensar sobre elas. Calçamos e usamos nossos sapatos sem pensarmos muito sobre eles. Que significados podemos tirar de um par de sapatos? Heidegger fala em toda sua obra de apetrechos, utensílios, ferramentas. Ele reflete sobre a atitude utilitária que temos diante do apetrecho, como não pensamos neles, ou só pensamos quando estes não “funcionam”. Mas ao olharmos os sapatos da tela de van Gogh, algo diferente acontece. Seguindo este argumento de Heidegger, a caracterização do apetrecho com base na sua utilidade é apenas uma caracterização superficial deste. Uma caracterização mais originária do apetrecho encontra-se naquilo que Heidegger chama de confiabilidade (*Verlässlichkeit*). A utilidade (*Dienlichkeit*) do apetrecho é decorrência da confiabilidade, que é o ser-apetrecho do apetrecho. Portanto, não somente o ser do apetrecho repousa em sua utilidade, mas anterior a própria utilidade existe um contexto, que é a confiança atribuída ao apetrecho, que, no cerne do uso, assegura este uso, a relação com o ente no uso. E essa confiança, por sua vez, o que ela assegura? Graças à confiabilidade do apetrecho a camponesa pode lançar-se à terra, “e estar certa de seu mundo”. Um mundo, ao qual este par de sapatos pertence. O apetrecho, na sua confiabilidade, “confere ao mundo uma necessidade e uma proximidade”. Diz Heidegger:

Enquanto, pelo contrário, tivermos presente um par de sapatos apenas em geral, ou olharmos no quadro os sapatos vazios e não usados que estão meramente aí, jamais apreenderemos o que é, na verdade, o caráter instrumental do apetrecho. A partir da pintura de Van Gogh não podemos sequer estabelecer onde se encontram estes sapatos. Em torno deste par de sapatos de camponês, não há nada em que se integrem, a que possam pertencer, só um espaço indefinido. Nem sequer a eles estão presos torrões de terra, ou do caminho do campo, algo que pudesse denunciar a sua utilização. Um par de sapatos de camponês e nada mais. E todavia...

²⁰¹ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.24-25.

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humildade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar vibra o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa a ansiedade pela certeza do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. Este apetrecho 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.²⁰²

A grande novidade do pensamento heideggeriano é que o par de sapatos pintados por Van Gogh não é apenas um “quadro” que se pendura na parede de um grande museu e nem a representação de um objeto do nosso cotidiano. Na passagem acima, Heidegger mostra como a obra de arte tornou visível o mundo da camponesa e “na arte, mais importante do que ver é tornar visível” como disse o artista Paul Klee²⁰³. Os sapatos gastos e velhos, presentes na pintura, trazem consigo a presença da própria lavoura, evidenciando o peso do trabalho árduo, da manhã que se inicia no caminho para o campo, do suor da lida, do sol no verão, do inverno rigoroso. Na pintura, que exhibe apenas um par de sapatos velhos, revela-se o vasto mundo de que deles se acerca. Assim, pelo apetrecho a camponesa tem um mundo, porque se mantém na abertura do ente. O par de sapatos é uma abertura, ou seja, a obra torna visível, manifesta o trabalho da camponesa em seu acontecer, junto ao cansaço, ao sol quente, com a paisagem que a circunda. Ao erigir-se da obra, todos os elementos constitutivos do mundo da camponesa ganham sentido, aparecendo no seu movimento próprio de vir à luz. A pintura revela um mundo, apresenta a singularidade de um mundo.

Em *A origem da obra de arte* o filósofo ao falar dos sapatos não os descreve com detalhes, como a cor do couro ou dos cadarços, mas em um estilo mais próximo do poético, ressitua em sua narrativa a utilização deste apetrecho, de modo a mostrar como ele está ligado à vida de uma camponesa. O par de sapatos só se constitui enquanto obra pelo abrir-se da essência do ser-sapato, que remete ao mundo da camponesa. Na proximidade da obra, está-se de repente, em outro lugar diferente daquele em que se costuma estar. Pela descrição heideggeriana da pintura de Van

²⁰² Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.25-26.

²⁰³ Cf. Klee, *Diários*.

Gogh, fica claro que a obra instala um mundo, isto é, faz-se como clareira (*Lichtung*) que clareia o ente. Clareira, quer dizer abertura, termo muito caro à filosofia grega – na interpretação de Heidegger – e de importância fundamental no pensamento dele. Além disso, é apenas através da obra de arte que se revela e se explicita o ser essencial do apetrecho, a confiabilidade, o caráter daquilo com que se pode contar, conquanto conecta (a camponesa) ao seu mundo e à sua terra. Como dito antes, só há utilidade porque antes existe a confiabilidade. Para Heidegger, a utilidade do apetrecho não é senão consequência essencial de sua confiabilidade. A confiabilidade do apetrecho torna evidente a terra, que é o solo onde repousa o mundo, e instaura um mundo, que repousa na terra. Toda ordem de sentido e toda materialidade estão presentes nesse conceito:

É graças a ela que a camponesa por meio deste apetrecho é confiada ao apelo calado da terra; graças à confiabilidade do apetrecho, está certa do seu mundo. Mundo e terra estão, para ela e para os que estão como ela, apenas aí: no apetrecho. Dizemos “apenas” e estamos errados, porque a confiabilidade é que dá a este mundo tão simples uma estabilidade e assegura à terra a liberdade do seu afluxo constante.²⁰⁴

Apesar do apetrecho, o par de sapatos pintados por Van Gogh, ter manifesto o ser dos entes e do ente enquanto ente, não teria sido ele a verdadeiramente instaurar este modo de ser. Ou seja, o passo definitivo para o desenvolvimento da questão da verdade que acontece na obra será dado na passagem para o exemplo do templo grego; antes de passar a ele, Heidegger já anunciara: “Portanto, na obra, não é de uma reprodução do ente singular que de cada vez está aí presente, que se trata, mas sim da reprodução da essência geral das coisas.” A obra de arte, o par de sapatos de Van Gogh, é como uma “coisa” que não se limita a pertencer a uma abertura de mundo, mas abre, revela essa própria abertura. Essa posição de Heidegger é completamente diferente da concepção estética que apresenta a obra de arte como tendo um primeiro aspecto superficial, de coisa, que possui uma função de estrutura, sobre a qual se alça o sentido artístico propriamente dito, aquilo que a transforma efetivamente em arte. Ou seja, Heidegger não quer dizer que a obra seja uma coisa distinta de uma coisa, que ela deva ser procurada num além da coisa, como “símbolo” ou “alegoria” — pois, ao contrário, toda divisão “em dois” da obra (forma-matéria, conteúdo sensível-conteúdo espiritual) é descartada por Heidegger.

²⁰⁴ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 26.

Mas onde está e como é essa essência geral, para que as obras de arte lhe possam ser conformes? A que essência da coisa é que será conforme um templo? Quem ousaria afirmar o impossível que na obra arquitetônica está representada a ideia do templo em geral? E, todavia, numa tal obra, se é uma obra, é a verdade que está posta em obra ²⁰⁵

O templo grego se mostra essencial para a compreensão de dois aspectos fundamentais na filosofia de Heidegger e nas suas reflexões sobre arte: mundo (*Welt*) e terra (*Erde*). Já expostos anteriormente, com o exemplo da pintura dos sapatos, quando é dito que a obra de arte faz surgir e mantém aberto um mundo que repousa sobre e na terra. Em *A origem da obra de arte*, a obra de arte surge como um conflito entre essas duas ordens: o mundo que a obra abre explicitamente nas várias interpretações, e a terra. A interpretação da pintura lançou, mas ainda não resolveu completamente, a pergunta por como deve ser pensada a verdade na relação à essência da obra. Heidegger dá maior enfoque ao templo grego do que à pintura de Van Gogh. Isso pode ser explicado principalmente por dois motivos: o primeiro deles é o fato de que na Alemanha existia uma certa recusa da arte moderna e dos movimentos vanguardistas, em oposição ao forte sentimento nostálgico em relação a antiguidade Clássica²⁰⁶. Além disso, segundo o próprio Heidegger, no caso do quadro de Van Gogh, a projeção da terra não se dá de um modo orgânico à própria obra, como ocorre no caso do templo. A pintura é capaz de manifestar o ser dos entes, porém não o instaura.²⁰⁷ Portanto Heidegger percorreu uma espécie de “desvio” necessário para poder chegar ao cerne da questão da arte. O próprio filósofo fala desse “desvio”²⁰⁸, reconhecendo que a colocação inicial da pergunta pela obra fora feita, perguntando não pela obra, mas sim em parte por uma coisa e em parte por um apetrecho. Trata-se de um desvio na sua reflexão na qual o importante foi ter chegado a uma primeira percepção de que o caráter de obra da obra, o caráter de apetrecho do apetrecho e o caráter de coisa da coisa só se aproximam de nós “se pensarmos o ser do ente”. Logo, o desvio foi necessário e

²⁰⁵ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.28.

²⁰⁶ Cf. Lacoue-Labarthe, *O mito nazista*, p. 90,91.

²⁰⁷ Cf. Duque Estrada, *Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade*, p.13.

²⁰⁸ “Para tal é necessário que caíam primeiro as barreiras do que é óbvio e que os ilusórios conceitos habituais sejam postos de lado. Eis porque foi preciso fazer um desvio.” (Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 30.)

agora de volta ao caminho²⁰⁹ da arte analisaremos junto com o filósofo um templo grego, e com ele o que o filósofo denomina como mundo e terra.

3.3 O templo, o mundo e a terra

3.3.1 O templo

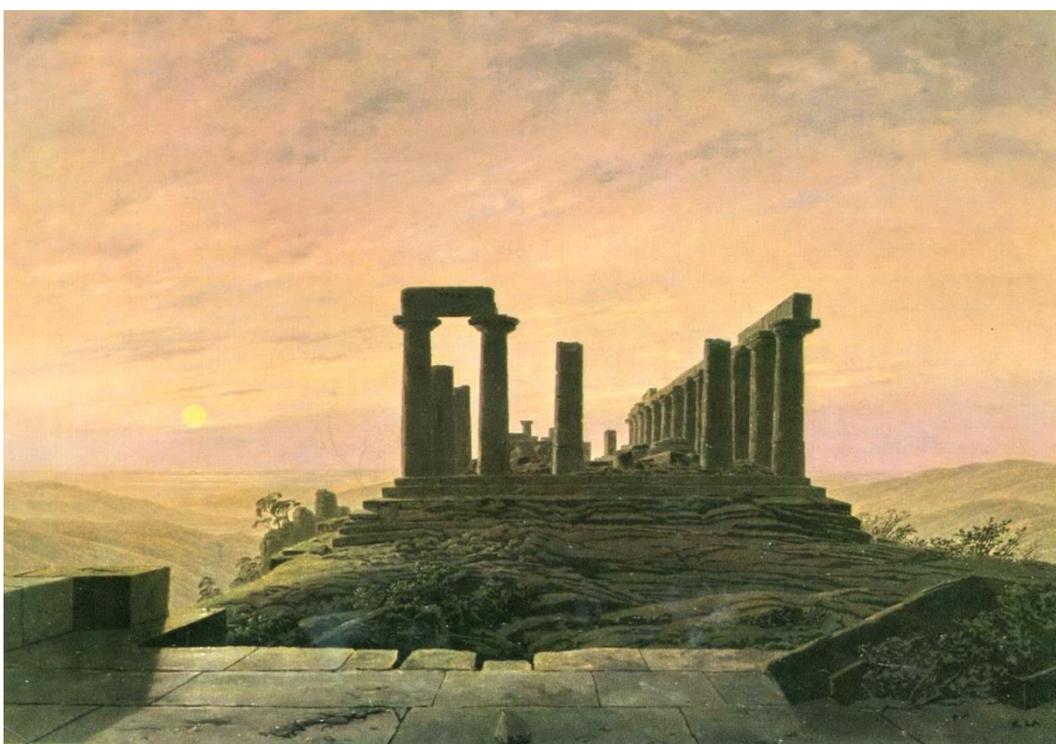


Figura 5: *O templo de Juno*. Caspar David Friedrich, 1830.

A subtração e a ruína do mundo não são reversíveis. As obras não são mais o que foram. São elas mesmas, é certo, que se nos deparam, mas são aquelas que já foram (die Gewesenem).²¹⁰

²⁰⁹ *A origem da obra de arte* faz parte de uma coletânea de ensaios, chamada *Holzwege*, publicada originalmente em 1950. *Holzwege* significa algo como “caminhos de floresta”, caminhos para pegar lenha em um bosque, portanto caminhos cheios de desvios, voltas. Em outras de suas obras Heidegger também adota “caminho”, “estar a caminho”, como que para opor-se a um sistema filosófico completo e autoexplicativo da tradição da representação. Proponho então que, assim como o filósofo nos diz em *A questão da técnica*, atentemos para o caminho sem permanecermos presos a proposições e títulos particulares, e assim possamos refletir a partir de uma livre relação de pensamento.

²¹⁰ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 31.

Em *A origem da obra de arte*, ao tratar da relação entre arte e verdade, Heidegger questiona se em nosso tempo é possível ter uma relação, um “encontro” com as obras ou se atualmente a arte é apenas um objeto de apreciação estética. Refletindo sobre essa questão, o filósofo diz: “A subtração e a ruína do mundo não são reversíveis”. Como compreender essa afirmação tão categórica e definitiva de Heidegger? A pintura do artista alemão Caspar David Friedrich, que retrata a ruína de um templo grego, nos ajuda a percorrer o caminho não só para a compreensão dessa afirmação, mas também para o significado de mundo, da ruína do mundo e do lugar da obra em *A origem da obra de arte*. Segundo Heidegger, por mais elevado que seja o poder de impressão de uma obra de arte (como a própria pintura de Caspar David Friedrich), por mais conservada que esteja (em um museu, no caso dessa pintura, no *Museu de Arte e História Cultural*²¹¹ da cidade de Dortmund), o seu deslocamento a toma de seu mundo. Para o filósofo o mundo desta e de outras obras ruiu. Isto é, o que está em obra na abertura da obra de arte não é sua integração em um museu ou em uma coleção: “As esculturas de Égira no museu de Munique, a *Antígona* de Sófocles, na melhor edição crítica, enquanto obras que estão, são arrancadas ao seu espaço essencial”²¹².

Do mesmo modo, não adianta ir ao local original da obra, porque o espaço em questão já perdeu sua temporalidade própria: “Mas mesmo que nos esforcemos por suprimir tais transferências das obras, indo, por exemplo, procurar no seu local o templo de Pateum, ou a catedral de Bamberg, o mundo destas obras que aí estão ruiu”²¹³. Podemos experienciar as obras de arte como manifestações da sua época e testemunhos da vida de um povo, como sucede com o templo de Pateum ou a catedral de Bamberg, mas a ruína de seu mundo destruiu o seu “ser de obra”. Assim sendo, para Heidegger, mesmo que as coisas, utensílios e obras de arte que pertencem a um mundo resistam em seus locais originários, mesmo que possamos encontrá-los fora deles, em exposições ou nos acervos dos museus (como a pintura do templo de Juno), o seu mundo não pode mais ser restaurado ou restituído. Por maior que seja a qualidade dessas obras, por melhor que seja seu estado de conservação, elas já perderam seu mundo, o seu “espaço essencial” (*Wesenraum*), o único lugar originariamente por eles instaurados em que eles podem ser o que de

²¹¹ *Museum für Kunst und Kulturgeschichte*.

²¹² Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.31.

²¹³ *Ibid.*, p.31.

fato são. Apenas ter acesso a obra de arte não nos permite alcançar o que ela foi na época em que esteve em seu existir mais autêntico. Até o público vê a obra sob outra perspectiva, muitas vezes atribuindo-lhe um valor, ou um significado diferente do que o povo de sua época foi capaz de conceber (como é o caso da pintura de Van Gogh, desvalorizada enquanto o pintor era vivo, ou do templo grego, que atualmente é apenas um local turístico, isto é, perdeu seu poder de manifestar o sagrado). Deste modo, Heidegger compreende que cada obra de arte possui o que ele chama de um “espaço essencial”. A questão do espaço²¹⁴ e das relações da obra com ele, com o seu mundo, ganha destaque em *A origem da obra de arte* como explica Ligia Saramago na seguinte passagem:

Aqui fica clara a importância decisiva que Heidegger atribui à questão da localização física das obras, compreendida como uma relação vital destas com seu “espaço essencial”, indissociável de seu “primigênio-estar-em si”. Somente o permanecer em seu lugar original teria pleno poder de garantir seu perdurar como obra de arte.

A vida de uma obra de arte como obra de arte só pode manter-se no contexto das relações que ela estabelece com seu entorno, e que toma, então. As feições de um mundo. Obras autênticas não se instalam em qualquer local, mas, a partir de seus locais, instalam e determinam seus próprios espaços essenciais.²¹⁵

Ainda assim, mesmo que retiradas de seu “espaço essencial”, é importante que as obras sejam conservadas para que mostrem, em tempos presentes, a historicidade de um povo: “A arte é histórica e, enquanto histórica, é a salvaguarda²¹⁶ criadora da verdade na obra”.²¹⁷ Benedito Nunes diz que as obras “detêm uma historicidade efetiva, melhor dizendo, eventual, na medida em que podemos recuperar a experiência histórica que elas assinalam.”²¹⁸ Essa experiência é fundamental para o ser humano, ente que está sempre entrando em contato com o seu passado, com o passado de seus semelhantes e de diferentes sociedades e culturas, pois é, segundo Heidegger, ser-no-mundo. Sobre isso, Heidegger afirma: “‘Passado’ tem ainda uma curiosa duplicidade de sentido. O passado pertence, indiscutivelmente, ao tempo anterior, aos acontecimentos de então. Mas pode, não obstante, ainda ser simplesmente dado ‘hoje’, como por exemplo as ruínas de um

²¹⁴ Trato da questão do espaço e de seus desdobramentos em outros textos de Heidegger, além de *A origem da obra de arte*, no terceiro capítulo dessa tese.

²¹⁵ Saramago. *A Topologia do Ser*, p. 187.

²¹⁶ Abordarei o tema da salvaguarda com mais profundidade adiante.

²¹⁷ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 62.

²¹⁸ Nunes. *Hermenêutica e poesia*, p.113.

templo grego. Com ele um ‘pedaço do passado’ ainda está “presente”²¹⁹. Portanto, o exemplo do templo grego em *A origem da obra de arte* mostra-se fundamental para compreendermos a relação entre arte, espaço e historicidade (*Geschichtlichkeit*).

Para o filósofo, a história que está em questão aqui não diz respeito apenas ao objeto de um texto historiográfico (*der Gegenstand der Historie*), nem simplesmente ao processo da atividade humana (*der Vollzug menschlichen Tuns*). A história que Heidegger apresenta aqui é o destino (*das Geschick*) que determina a essência de toda história. Esta concepção radical da historicidade do ser implica uma série de consequências; através destas aberturas históricas determina-se o modo do homem se relacionar com os entes. Segundo Heidegger, o homem encontra, por um lado, essas aberturas já dadas, mas, por outro, também contribui para as determinar.²²⁰ Portanto, relacionar arte e historicidade não é descrever períodos da história da arte como classicismo, impressionismo ou dadaísmo. Não significa reunir obras e catalogá-las conforme a sua época de criação. É importante ter em mente que Heidegger não compreende a obra de arte como um objeto de pesquisa para historiadores da arte, estetas e afins. Por que por mais renomados que sejam tais pesquisadores, a interpretação das obras não restitui o seu mundo, o seu “puro estar-em-si-mesma”, como observa Ligia Saramago:

Heidegger aponta para o fato de que haveria uma radical diferença entre o que ele define como “o puro estar-em-si-mesma (das reine Insichstehen) da obra” e sua transformação em “objeto do funcionamento do mundo da arte”. Uma obra, uma vez retirada de seu estar-em-si original e transformada em objeto de exibição ou da investigação por críticos e teóricos, perderia, de forma irrecuperável, sua condição anterior de obra de arte viva, por maiores que fossem os cuidados com sua conservação e o reconhecimento de seu valor artístico. Heidegger fala de um “primigênio estar-em-si”, que garantiria o permanecer de uma obra como obra. Esta condição originária só poderá se preservar enquanto a obra não for arrancada de seu “espaço essencial”, ou seja, de seu mundo.²²¹

Em *A origem da obra de arte*, o fim de um mundo histórico é a sua ruína, ou seja, a perda do mundo de uma obra, é a perda de suas relações, a perda das

²¹⁹ Heidegger. *Ser e Tempo* - parte II, p. 183.

²²⁰ “Como instauração, a arte é essencialmente histórica. Isto não significa apenas: a arte tem uma história, no sentido exterior de ela ocorrer também na mudança dos tempos, ao lado de muitos outros fenômenos, e de aí se ver sujeita a transformações e perecer, oferecendo à história aspectos mutáveis. A arte é histórica, no sentido essencial de que funda a História e, mais propriamente, no sentido indicado.” (Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.62).

²²¹ Saramago. *Espaço e obra de arte nos pensamentos de Heidegger e Gadamer* (em Revista ARTEFILOSOFIA n.1), p.78.

relações estabelecidas por ela e a partir dela desde sua criação. “Aonde é que uma obra pertence? A obra pertence enquanto obra ao campo que é aberto por ela própria. Porque o ser-obra da obra advém, e só advém, em tal abertura.”²²² Logo, para Heidegger, tais relações só se mantêm enquanto permanecer aberto o âmbito originado, ou irradiado, a partir da própria obra. A obra revela um mundo, isto é, ela faz-se como clareira aberta para o advento do ente. É a isso que se aplica a reflexão heideggeriana sobre o templo grego. Heidegger não é o primeiro filósofo que ao falar da arte, se utiliza de um exemplo da arquitetura²²³; na estética, encontram-se repetidas vezes exemplos dessa forma de arte, mas, conduzindo-nos por caminhos diferentes, o filósofo diz: “Um edifício, um templo grego não imita nada. Está ali, simplesmente erguido nos vales entre os rochedos. O edifício encerra a forma dos deuses e nesta ocultação (*Verbergung*) deixa-a assomar através do pórtico para o recinto sagrado.”²²⁴

Heidegger escolhe o templo grego como exemplo para o acontecimento da verdade operado pela obra. Em *A origem da obra de arte*, o exemplo do templo grego reafirma o projeto heideggeriano de um pensamento para além da representação determinada pela história da arte e pela estética. O filósofo deixa isso claro na seguinte passagem:

O templo, no seu estar aí (*Dastehen*) concede primeiro às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for obra, enquanto o deus dela não tiver fugido. O mesmo se passa com a obra de uma imagem (*Bildwerk*) do deus, que o vencedor lhe consagra no campo de luta. Não se trata de uma representação para que, através dela, mais facilmente se conheça que aspecto tem o deus, mas é uma obra que faz advir o próprio deus e que, portanto, é o próprio deus.²²⁵

O templo, segundo o filósofo, não representa nada, ele presentifica a morada da divindade. O povo grego não via o templo como uma obra de arte arquitetônica, e sim como presença do sagrado, como lugar da divindade que os governava e protegia. O templo grego abre espaço para a consagração, possibilita o sagrado e a grandeza de um deus. Através do templo, eles se viam a si mesmos, porque ali

²²² Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.32.

²²³ Outros filósofos também já refletiram sobre a arquitetura, desde Platão e Aristóteles até o suíço Alain de Botton.

²²⁴ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 32.

²²⁵ *Ibid.*, p.33, 34.

existia um sentido próprio que lhes falava. O templo, no seu estar ali, trazia consigo a presença de uma divindade. Assim, ele é obra na medida em que revela através de si um sentido historial (*geschichtlich*), desde sua origem: o lugar do sagrado. O sagrado é o “aberto” se abrindo. Por expor ao homem a presença do deus e tornar visível (a si mesmo) o seu lugar, o templo se faz obra e, no seu fazer-se obra ilumina tudo que congrega o seu existir (isto é, o mundo).

Em *A origem da obra de arte*, ao falar do par de sapatos da camponesa, Heidegger volta a um de seus principais conceitos, a noção de mundo (*die Welt*), sobretudo quando esclarece que o sapato é um apetrecho que pertence ao mundo, já que foi produzido pelo homem. Contudo, nessa obra, mundo não aparece como em *Ser e Tempo*. Agora o filósofo contrasta esta noção com a de terra (*die Erde*). A obra, tanto como a pintura dos sapatos, quanto como um templo grego, evidencia um mundo e o depõe sobre a terra. Aqui é preciso ressaltar que a pintura de Van Gogh apresenta a singularidade de um mundo (o mundo da camponesa), mas não expressa alguma coisa como a mundanidade (*die Weltlichkeit*) do mundo.²²⁶ A pintura revela a verdade do apetrecho sapato, contudo, é só por meio do exemplo templo grego que Heidegger compreende a obra de arte como instauração de um mundo e esta instauração o é a partir de uma terra:

Graças ao templo, o deus advém no templo. Este advento de deus é em si mesmo o estender-se e o demarca-se (*die Ausbreitung und Ausgrenzung*) do recinto como sagrado. O templo e o seu recinto não se perdem, todavia, no indefinido. É a obra templo que primeiramente ajusta e ao mesmo tempo congrega em torno de si a unidade das vias e das relações, nas quais nascimento e morte, infelicidade e prosperidade, vitória e derrota, resistência e ruína, ganham para o ser humano a forma do seu destino. A amplitude dominante destas relações abertas é o mundo deste povo histórico. A partir dele e nele é que é devolvido a si próprio, para o cumprimento da vocação a que se destina. Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar (*Aufruhren*) da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada.

Ali de pé, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, que sobressaem aparentemente graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidade do céu, a treva da noite. O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A impertubabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz aparecer, a partir da quietude que é a sua, como ele está bravo. A árvore, a erva, a

²²⁶ Cf. Dubois, *Heidegger: Introdução a uma leitura*, p. 171, 172.

águia e o touro, a serpente e a cigarra entram na nitidez da sua forma, e desse modo aparecem como o que são.²²⁷

Portanto, além da abertura de mundo, pertence ao ser da obra de arte a criação, por parte do artista, que usa materiais como pedra, madeira, metal, cor, som e linguagem, que historicamente a leitura *hilemórfica* da tradição empobreceu. Desse modo, a produção da obra não implica a passividade da matéria, que “desaparece” sob uma determinada forma dada pelo artista. O filósofo evidencia como o templo grego revela a rocha sobre a qual ele está, a tempestade que o golpeia e a pedra de que é feito. A noção de terra possui uma importância central no pensamento heideggeriano sobre a arte, como diz Hans-Georg Gadamer, na seguinte passagem: “A importante intelecção aberta pelo ensaio heideggeriano sobre *A origem da obra de arte* é o fato de a ‘terra’ ser uma determinação necessária do ser da obra de arte”.²²⁸ Heidegger descreve o lugar onde o templo se situa e por ele inaugurado e, também, como a obra não deixa a matéria desaparecer. Como diz, na seguinte passagem, no apetrecho a matéria deve desaparecer, mas na obra de arte a materialidade deve saltar, ressair:

O apetrecho utiliza a matéria de que se compõe, porque é determinado pela serventia e pela utilidade. A pedra é usada e consumida na fabricação (*Anfertigung*) do apetrecho, por exemplo, machado. Esvanece-se na serventia. A matéria é tanto melhor e mais adequada quanto menos resistência oferecer ao seu desaparecimento no ser-apetrecho do apetrecho. Pelo contrário, a obra-templo, ao instalar um mundo, longe de deixar esvanecer a matéria, fá-la pela primeira vez ressair (*hervorkommen*), a saber, no aberto no mundo da obra: a rocha passa a jazer e a estar imóvel e, só então é rocha; os metais passam a resplandecer; as cores ganham luminosidade; o som adquire a ressonância; a linguagem obtém o dizer. Tudo isso ressaí na medida em que a obra se retira na massa e no peso da pedra, na dureza e na flexibilidade da madeira, na dureza e no brilho do metal, no esplendor e na obscuridade da cor, na ressonância dos sons e no poder nomeador da palavra.²²⁹

Faz-se necessário aqui ressaltar que terra e mundo não são sinônimos para matéria-prima e forma artística. Não se trata aqui de nomear de um modo diferente a mesma coisa, mas de buscar um sentido originário, de percorrer um novo caminho para pensar a essência da obra de arte. “O ser-obra da obra consiste no disputar do combate ente mundo e terra”.²³⁰ Assim, para Heidegger, a essência da obra é um embate (*Streit*) entre mundo e terra, entre o despontar e o encobrimento. Este

²²⁷ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 32/33.

²²⁸ Gadamer. *Hegel – Husserl – Heidegger*, p.338.

²²⁹ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 36.

²³⁰ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.39.

embate constitui e sustenta os próprios combatentes e ao citar o seguinte fragmento de Heráclito no qual o filósofo grego simultaneamente junta (a guerra como pai de todas as coisas) e separa, ao indicar que essa junção nunca se vê livre da diferença (deuses e homens, livres e escravos), Heidegger torna isto ainda mais evidente: “A guerra é o pai de todas as coisas e de todas o rei; de uns fez deuses, de outros homens; de uns, escravos, de outros, homens livres²³¹”.

Como no fragmento do filósofo pré-socrático, mundo e terra mantêm uma oposição fundamental, um como a abertura, o outro como recolhimento, sendo também essa contraposição que garante a sua existência recíproca. Mundo e terra são diferentes ordens, mantidas pela harmonia que criam na obra; são opostos que guardam um vínculo originário, e dessa relação advém de um embate, pois um pretende sobrepujar o outro. O mundo como pura abertura não admite o fechamento da terra, embora tenha as raízes nela. A terra deseja conter em si também o aberto do mundo. Ambas as ordens sustentam o combate que instiga a origem da obra. Segundo Heidegger neste “combate” o resultado nunca é negativo, pois dele pode emergir algo novo e do confronto destas forças antagônicas pode proceder algo criador:

O confronto de mundo e terra é um combate (Streit). Certamente, falsificamos com facilidade a essência do combate, na medida em que confundimos a sua essência com a discórdia e a disputa e, portanto, só o conhecemos como perturbação ou destruição. Todavia, no combate essencial, os combatentes elevam-se um ao outro à auto-afirmação das suas essências. A auto-afirmação da essência nunca é, porém, a cristalização num estado ocasional, mas o abandono na oculta originalidade da proveniência do seu ser próprio. No combate, cada um leva o outro para além de si próprio.²³²

Agora Heidegger chega à “tese ontológica” central de sua reflexão sobre a arte: a obra de arte é o “acontecer da verdade” conquistado no e a partir do “combate primordial entre terra e mundo”.²³³ O mundo tende ao não-encobrimento, já a terra, ao encobrimento. Heidegger pensa essa diferença entre mundo e terra como um combate originário, primordial. Nesse confronto a obra instaura um sentido e mantêm essa abertura de sentido, ou seja, um mundo. Ela levanta, faz surgir um mundo e o mantêm vigente. O mundo está sobre a terra e utiliza matérias primas da sua natureza. A terra é revelada como terra pelo mundo. Antes de refletir sobre esse

²³¹ Heráclito, *fragmento 53*.

²³² Heidegger, *A origem da obra de arte*, p. 38,39.

²³³ Cf. Duque Estrada. *Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade*, p.13

“combate primordial” mostra-se necessário seguir o questionamento heideggeriano: “Mas, o que é isso, um mundo?”²³⁴ Em *A origem da obra de arte* Heidegger faz uma revisão da noção de mundo. Nessa obra, o filósofo não pretende analisar a noção de mundo, não se trata mais de pensar “A temporalidade do ser-no-mundo e o problema da transcendência do mundo”²³⁵, mas compreendê-lo em sua essência original.

3.3.2 O mundo e a terra

O Mundo não se Fez para Pensarmos Nele²³⁶
 O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de, vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...

Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no mundo como num malmequer,
 Porque o vejo. Mas não penso nele
 Porque pensar é não compreender ...

O Mundo não se fez para pensarmos nele
 (Pensar é estar doente dos olhos)
 Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
 Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
 Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
 Mas porque a amo, e amo-a por isso,
 Porque quem ama nunca sabe o que ama
 Nem sabe por que ama, nem o que é amar ...
 Amar é a eterna inocência,
 E a única inocência não pensar...

O poema de Fernando Pessoa²³⁷ diz que não devemos usar simplesmente a razão para pensar o mundo. Como dito antes é precisamente essa a intenção

²³⁴ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 35.

²³⁵ Heidegger. *Ser e Tempo, Volume II*, p. 149.

²³⁶ Alberto Caeiro. *O Guardador de Rebanhos - Poema II*.

²³⁷ Sob o heterónimo de Alberto Caeiro.

heideggeriana: pensar o mundo. Segundo Heidegger, mundo é a totalidade de referências e a rede referencial, o ambiente que dá sentido. Isto é, o mundo é a instância da inteligibilidade, ele busca sempre o sentido. Além disso, o mundo nunca é produto da ação humana, o homem já é no mundo. Logo, o mundo tem uma antecedência ao homem, enquanto simultaneamente estrutura tudo aquilo que é da ordem do humano. Em *A origem da obra de arte* a existência de uma obra só se sustenta no contexto das relações que ela estabelece com seu entorno, e que toma, assim, o aspecto de um mundo. Este contexto no caso do templo grego é o mundo grego com todos seus deuses e mitos, todas as suas relações: “Ao abrir-se um mundo, todas as coisas adquirem a sua demora ou pressa, a sua distância e proximidade, a sua amplidão e estreiteza. No mundificar reúne-se a espacialidade a partir da qual é oferecida ou recusada a benevolência dos deuses, que nos guarda.”²³⁸ O templo grego abre espaço para a consagração, para o sagrado, enquanto faz ver os deuses em suas esculturas faz com que eles próprios se tornem presentes.

A verdadeira obra de arte instaura um sentido e mantém essa abertura de sentido, isto é, um mundo. Segundo Heidegger, a obra de arte vai abrir e vivificar um mundo, que não significa a soma de tudo o que existe e percebemos, nem um objeto diante de nós. Portanto a noção de mundo não pode ser confundida aqui com nada de objetivo, como algo que esteja diante de nós e como diz o trecho, o mundo para o filósofo alemão “mundifica”:

Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes. O mundo mundifica (*Weltweltet*) e é algo mais do que palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objeto, que está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser.²³⁹

A noção de mundo já era um dos conceitos centrais de *Ser e Tempo*. Nesta obra, o filósofo introduz uma estrutura fundamental do *Dasein*: o “ser-no-mundo”. Não há um sujeito sem mundo, o homem “está-no-mundo”. O homem é um ser “lançado” em um mundo já previamente constituído, a partir do qual sua experiência adquire sentido, e em relação ao qual deve estabelecer sua identidade.

²³⁸ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.35.

²³⁹ *Ibid.*, p.35.

O mundo é aquilo que deixa sobressair a vocação que se destina cada coisa na sua existência. Sendo assim, para Heidegger, a pedra, a planta e o animal não possuem um mundo: “A pedra é destituída de mundo. A planta e o animal também não têm qualquer mundo, mas pertencem a aglomeração velada de uma ambiência, em que se encontram inseridos²⁴⁰”. Já o homem tem mundo porque homem é mundo. Pois na nossa existência, diferentemente dos outros entes, está sempre colocada a “questão do ser”: “Descobrir que o homem é o ente que é enquanto está referido ao seu próprio ser como à própria possibilidade, isto é, que é só enquanto pode ser, significa descobrir que o caráter mais geral e específico do homem, a sua “natureza” ou “essência”, é existir.”²⁴¹.

Em *A origem da obra de arte*, a obra consagra um mundo; ela põe a tarefa do homem em seu horizonte, o defronta com seu destino. E, no apresentar um mundo, a obra de arte mostra ao homem as coisas em sua gênese própria. O mundo oferece ao homem a abertura do ente, isto é, a possibilidade de ser, de pôr-se a caminho do próprio, do que é mais original. De acordo com Heidegger, a obra apresenta um mundo e o mantém vigente. O mundo possibilita um espaço de relações, dependências, distâncias, posturas. Desse modo, o mundo não é um objeto que pode ser tomado a priori, mas ele se realiza, somente, no caminho pelo qual os entes se desvelam. O mundo se constitui na ação de tornar visível os entes. A obra de arte não é a expressão de um mundo constituído fora dela e sim a obra de arte apresenta, manifesta, instaura um mundo. Ao mesmo tempo em que a obra instaura um mundo como via de acesso para o ente, apontando o destino de cada coisa, ela resguarda o seu caráter de obra. O templo, na abertura de um mundo deixa a pedra ser pedra, a pintura deixa a cor colorir, mas a obra não se limita nem à cor, nem à pedra: ela se guarda no que Heidegger chama de terra (*die Erde*). O templo grego apresenta um mundo e ao mesmo tempo faz surgir e torna manifesta uma terra. O conceito de terra é novo no pensamento de Heidegger, e surge como uma noção “oposta” à noção de mundo, como expõe Gadamer na passagem seguinte:

A sensação propriamente dita, que significou a nova tentativa de pensamento heideggeriana, foi apresentada pela conceitualidade espantosamente nova que ousou vir à tona junto a esse tema (da arte). Falava-se aí de mundo e terra. Pois bem, o conceito de mundo já vinha se mostrando desde o princípio do caminho heideggeriano de pensamento como o conceito diretriz de Heidegger. O mundo

²⁴⁰ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.35.

²⁴¹ Vattimo, *Introdução a Heidegger*, p. 24.

como totalidade referencial do projeto do ser-aí constituía o horizonte, que se mostrava como anterior a todos os projetos do cuidado existencial humano. O próprio Heidegger esboçou a história desse conceito de mundo e, em particular, legitimou e distinguiu historicamente o sentido antropológico neotestamentário desse conceito, tal como ele mesmo o utilizou, do conceito da totalidade do presente à vista. O espantoso porém, foi o fato de o conceito de mundo ter encontrado no conceito de terra um conceito oposto.²⁴²

Para Heidegger a terra não é o planeta que serve de objeto para a astronomia, nem é alguma espécie de elemento que se mistura com outros elementos. Pensada em toda sua profundidade, a terra é um certo ambiente não construído pela cultura e que o ser humano habita: “Na e sobre a terra, o homem histórico funda o seu habitar no mundo”.²⁴³ E o que isto significa? Parece óbvio: vivemos na Terra, sobre a crosta terrestre, e assim construímos o nosso mundo. Mas não é isso que Heidegger quer dizer. A terra em *A origem da obra de arte* apresenta-se como o fundamento do habitar do homem no mundo: “Ela é o que ressaí e dá guarida (das Hervorkommend-Bergende)”²⁴⁴. A terra “dá guarida”, abriga, ela é o solo a partir do qual o mundo “é a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões simples e decisivas de um povo histórico. A terra é o ressaír forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida”.²⁴⁵ Novamente, nas palavras de Gadamer, a terra é um “contraconceito”:

É pelo anseio por compreender a estrutura ontológica da obra independentemente da subjetividade de seu criador ou daquele que a contempla, que Heidegger utiliza, então, ao lado do conceito de mundo, ao qual a obra pertence e o qual é instaurado e aberto pela obra, o contraconceito ‘terra’. Terra é um contraconceito em relação ao mundo, na medida em que, deferentemente do abrir-se, ela é distinta pelo abrigar-se-em-si e pelo cerramento.²⁴⁶

“A terra é por essência, o que se fecha em si (Sich-Verschliessende).”²⁴⁷ A terra é a dimensão de ocultamento que resguarda a obra do mundo e também a materialidade da obra de arte. Os rochedos, as colunas, o mármore, apresentam a terra no templo grego. A terra é o brilho da pedra, a dureza do mármore. Na obra de arte, a “matéria” e, de um modo mais profundo, a terra, não são utilizadas e exploradas como a matéria de um simples apetrecho, de uma ferramenta. A obra de

²⁴² Gadamer. *Hegel - Husserl - Heidegger*, p. 337.

²⁴³ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 36.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

²⁴⁶ Gadamer. *Hegel - Husserl - Heidegger*, p. 342.

²⁴⁷ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 37.

arte assume a terra e suas qualidades: o peso da pedra, o brilho do metal. Como dito antes, apetrecho e obra são produzidos, porém o primeiro desaparece na sua utilidade, porque ele próprio é esquecimento da terra. A obra de arte manifesta um mundo e ao mesmo tempo produz a terra e apresenta-a como aquilo que se retrai e se fecha, ou, como diz Heidegger:

Esta produção (*Herstellung*) da terra realiza a obra, na medida em que se retira na terra. Todavia, este fechar-se da terra não é um manter-se fechado uniforme e rígido, mas antes revela-se numa plenitude inesgotável de modos e formas simples. Sem dúvida, o escultor utiliza a pedra, tal como, à sua maneira, o pedreiro. Mas não gasta a pedra. Isso só acontece de uma certa maneira onde a obra é mal sucedida. Sem dúvida, o pintor utiliza a tinta, mas de tal modo que a cor não se gasta, mas passa a si a ganhar luz.²⁴⁸

Portanto, segundo Heidegger, se ao ser-obra da obra pertence a apresentação de um mundo, esta não é sem a produção da matéria, ou seja, de uma dada massa que tem peso e ocupa um dado espaço: pedra ou mármore no caso do templo grego. Produzindo a matéria com vista a erguer uma obra como o templo, os arquitetos e escultores gregos, erigiram, deixando surgir uma obra de forma que o ente aparecesse como o ente que verdadeiramente é, no aberto da sua verdade. Logo, a obra, ao instaurar um mundo, deixa surgir através dele a matéria precisamente para aquela amplidão na qual unicamente o ente pode vir a ser o que é, ou seja, pela “abertura do ser como clareira”: “No seio do ente na sua totalidade advém um lugar aberto. Há uma clareira. Pensada a partir do ente, ela tem mais ser do que o ente”.²⁴⁹

O lugar aberto, a clareira (*die Lichtung*), ao qual Heidegger se refere para explicar a especial natureza deste sentir não subjetivo, não psicológico, não é pensável como uma unidade, mas como um “outro”, como algo a custo conhecido que abre e garante tanto o não-ser oculto do ente como o seu ser oculto. A clareira é este âmbito de aparição que é também ocultamento. “Todo ente que vem ao nosso encontro e que nos acompanha mantém esta estranha oposição da presença, na medida em ao mesmo tempo se retém sempre numa ocultação. A clareira em que este ente assoma é em si simultaneamente ocultação”.²⁵⁰ Portanto é preciso compreender que a ocultação do ente não se constitui como uma falta ou uma impossibilidade, ao contrário — a ocultação não é o oposto —, mas um modo da

²⁴⁸ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 37.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 42.

²⁵⁰ *A origem da obra de arte*, p. 42.

própria efetivação da verdade. Um bom jeito de entender tudo isso é pensar em como tanto a sombra como a luz são necessárias para a visão. Se tudo fosse tão claro quanto um holofote não conseguiríamos enxergar nada. Gianni Vattimo nos ajuda a entender melhor essa questão na seguinte passagem:

A obra é a abertura da verdade, mesmo num sentido mais profundo e radical: não só abre e ilumina um mundo ao propor-se como um novo modo de ordenar a totalidade do ente, mas além disso, ao abrir e iluminar, faz que se torne presente o outro aspecto constitutivo de toda a abertura da verdade que a metafísica esquece, isto é, a obscuridade e o ocultamento de que procede todo desvelamento. Na obra de arte, está realizada a verdade não só como desvelamento e abertura, mas também como obscuridade e ocultamento. É isto o que Heidegger chama o conflito entre o mundo e terra na obra.²⁵¹

Terra e mundo entram em tensão no aberto da “clareira do ser” e esse embate é provocado pela obra. Ao mesmo tempo, uma obra de arte é uma obra, porque revela no embate entre mundo e terra o que é um ente em sua verdade. Portanto, a obra de arte é uma obra porque nela “acontece a verdade”: “Um dos modos como a verdade acontece é o ser-obra da obra. Ao instaurar um mundo e ao produzir a terra, a obra é o travar desse combate no qual se disputa a desocultação do ente na sua totalidade, a verdade”.²⁵² Mundo e terra sustentam o embate que instiga a origem da obra de arte. Assim, o mundo surge em parceria com o seu “contraconceito”, pois o surgir de ambos, é a essência do “acontecimento da verdade” enquanto desocultação (*Unverborgenheit*). A verdade, cujo o advento é a essência da obra, é a desocultação, do ente. Assim, para Heidegger, a obra de arte deixa acontecer a desocultação, o desvelamento. A verdade é o acontecimento de uma abertura que é embate, combate, tensão: “Mundo e terra são em si mesmos, cada um segundo a sua essência, polêmicos e beligerantes. Só assim participam no combate da clareira e ocultação.”²⁵³

Em sua essência mundo e terra são “contraconceitos”, estão em oposição, tensão, e, graças a uma fissura (*der Riss*) estão ligados, sem no entanto confundir-se: “É um risco fundamental (*Grundriss*). É traçado (*Au-riss*) que desenha os traços fundamentais da emergência da clareira do ente. Este rasgão não deixa os adversários romper um com outro, traz a adversidade da medida e do limite a um

²⁵¹ Vattimo. *Introdução a Heidegger*, p.126.

²⁵² Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 44.

²⁵³ *Ibid.*, p. 44.

contorno único (Umriss)²⁵⁴. Essa tensão, o combate entre mundo e terra, busca retornar ao originário, ao fundamento. Aqui é importante destacar como em *A origem da obra de arte* Heidegger pretende romper com o pensamento da representação, revelando que mundo e terra não estão em uma relação dualista como forma e matéria, inteligibilidade e sensibilidade ou sujeito e objeto. A arte não está mais no campo da representação e sim da tensão que faz surgir o novo, o originário. Assim, a obra de arte não tem relação com conceitos estéticos tradicionais, mas com a “emergência da clareira do ente”, com a verdade que vem do embate entre mundo e terra. Deste combate originário rompe um espaço de desvelamento em que se manifesta tanto a clareira quanto a ocultação. A obra de arte nos arranca das nossas relações habituais com o mundo e a terra e nos faz permanecer na fissura, na tensão, na verdade que advém nela e por ela. Citando o pintor alemão Albert Dürer, Heidegger reflete:

Pois, na verdade, a arte está na Natureza, e quem daí a consegue arrancar, possui-a”. Arrancar quer aqui dizer fazer aparecer o traço, e gravá-lo com o tira-linhas sobre a prancheta de desenho. Mas, imediatamente, fazemos a pergunta oposta: como é que o traço se pode traçar, e não surge no aberto como traço, ou seja, se não surge antes, graças ao projeto criador entre medida e desmedida?²⁵⁵

Do embate destas forças antagônicas (medida e desmedida) procede algo criador. É certo que a obra de arte é criada, ou como diz o filósofo: “Criar é aqui sempre pensado em relação à obra. Da essência da obra, faz parte o acontecimento da obra”²⁵⁶. Em *A origem da obra de arte* o artista “criador” é compreendido como um “acesso” para o surgimento da obra. Segundo Heidegger, o artista criador não é aquele que aplica conforme suas intenções uma forma a uma matéria, logo essência da criação não está mais restrita ao processo estético do gênio: “Sem dúvida, o subjetivismo moderno interpretou mal o elemento criativo, no sentido da atuação genial do sujeito soberano”²⁵⁷. Apesar da obra de arte ser “criada”, fabricada pelo ser humano ela tem uma “autossuficiência” própria. Esta compreensão heideggeriana da arte desloca o sujeito da posição “soberana” que permitia ao homem se impor pelo julgo estético acerca do mundo. Assim, a obra nos retira das relações ordinárias com o ente, nos expondo a singularidade excepcional do próprio

²⁵⁴ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 51

²⁵⁵ Ibid., p. 56.

²⁵⁶ Ibid., p. 45.

²⁵⁷ Ibid., p.61.

mundo, a partir do qual nossos laços com as coisas, com o outro e conosco mesmos são transformados. Na passagem seguinte, Heidegger reflete como a obra mexe, muda, ou até mesmo ameaça nossas conexões habituais com a terra e o mundo:

O pôr-em-obra-da-verdade faz irromper o abismo intranquilizante, e subverte o familiar e o que se tem como tal. A verdade que se abre na obra, nunca é atestável nem deduzível a partir do que até então havia. Pelo contrário, o que até então havia é que é refutado pela obra, na sua realidade exclusiva. O que a arte instaura nunca pode, por isso, ser contrabalançado, nem compensado pelo que simplesmente é e pelo disponível. A instauração é um excesso, uma oferta.²⁵⁸

Por meio do exemplo do templo grego, Heidegger reflete sobre como a obra de arte tem a capacidade de abrir um mundo ao mesmo tempo em que se recolhe na terra. Na criação da obra de arte o mundo aparece e, ao mesmo tempo, revela-se a terra como um fundo que possibilita e oculta esta manifestação. Do confronto entre mundo e terra se dá o jogo de luz e sombra entre o encoberto e o não-encoberto, no modo de ser da própria verdade. Para o filósofo, neste confronto, não está em jogo uma certa verdade, ou algo de verdadeiro que vem a ser. O que está em jogo é o próprio “advento da verdade” ou “um pôr em obra da verdade”.

3.3.3 Obra de arte e verdade

Segundo Heidegger, o confronto entre mundo e terra nunca é apaziguado²⁵⁹, ou seja, o choque entre essas duas ordens que nos conduz para fora do que é habitual, como um abalo que torna inseguro aquilo que parecia ser imutável e

²⁵⁸ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 60.

²⁵⁹ Como diz Haar: “O conflito entre mundo e terra é impossível de ser apaziguado. O mundo exige a clarificação das formas, espirituais e materiais: ele quer que tudo seja signo e significante. A terra exige o obscurecimento das formas, o nascimento dos símbolos. É o combate do dia e da noite”. (Haar. *A obra de arte – Ensaio sobre a ontologia das obras*, p. 87.) Ao mesmo tempo, Ligia Saramago, chama a atenção para o “caráter espacial” desse conflito e do acontecimento da verdade nas artes plásticas: “É importante ter em mente que esse conflito recíproco é instigado e perpetuado pela obra de arte enquanto esta puder se manter como obra, repousando em si mesma. No caso das artes plásticas, essa condição, como já foi visto, depende por completo da permanência da obra em seu lugar original, e esse fato é duplamente importante no que concerne à noção de lugar: a obra de arte é o *lugar do repousar em si do combate* através do qual a verdade acontece, e ela, como obra, precisa estar *situada no lugar* inicialmente aberto por ela mesma”. (Saramago. *A Topologia do Ser*, p. 203). Esse tema – do lugar – será retomado e desenvolvido nessa tese no capítulo 3.

absoluto, é contínuo, ininterrupto. Sobre esse confronto sem trégua, esse “abalo” provocado pela obra, Michel Haar, observa:

Para ele²⁶⁰ toda obra faz explodir o quadro do que é habitual e ordinariamente admitido. Toda obra digna desse nome perturba, é fora da norma, e por isso, se deixamos de toma-la como objeto de estudo ou prazer, ela é capaz de “transformar as relações ordinárias com mundo e a terra”. O choque que provoca, então, a obra não é mais o de uma “experiência estética”, é o do advento da verdade, do momento em que a História começa ou recomeça. Pois toda obra tem uma dimensão abrupta, inicial, auroral, porque ela repete ou retoma a relação mundo e terra à qual estamos incessantemente expostos, mas que, sob a pressão do cotidiano, seguidamente esquecemos.²⁶¹

Portanto, a compreensão heideggeriana da obra de arte subverte o tradicional conceito de verdade como representação e adequação ao real, pois a obra de arte institui a verdade como desencobrimento do que permanece impensado na representação. A verdade “quer introduzir-se na obra, como combate entre mundo e terra”. A obra de arte é o conflito entre o mundo e a terra, e não a imposição de uma forma sobre um todo primeiro indiferenciado. Deste modo, para Heidegger, forma deve ser entendida como a fixação da abertura instaurada pelo mundo num ente e, por isso, como resultado de um estatuir (*stellen*)²⁶². Como dito antes, através desta nova atitude de pensar a arte, Heidegger busca escapar tanto da ideia de que uma forma que nasce na mente de um artista determina uma matéria, como da concepção moderna que situa a origem da obra na subjetividade do artista (do gênio): “O ressaír do ser-criado da obra não quer dizer que deva tornar-se notório na obra que foi feita por um grande artista. O criado não deve atestar-se como o sucesso de um conhecedor, elevando-se assim o realizador ao prestígio público”.²⁶³

De acordo com Heidegger, o ato de criar pode ser pensado também como um produzir (*Hervorbringen*). Mas, como compreender isso se a fabricação (*Anfertigung*) de uma ferramenta também é uma produção? Como diferenciar estes conceitos: criar, produzir e fabricar. Heidegger volta aos gregos que empregavam

²⁶⁰ Para Heidegger.

²⁶¹ Haar. *A obra de arte – Ensaio sobre a ontologia das obras*, p. 91.

²⁶² Heidegger diz: “o que aqui se chama forma deve sempre pensar-se a partir daquele estatuir (*Stellen*), e do conjunto daquilo que estatui (*Ge-stellen*), como a qual a obra advém, na medida em que se instala e se produz.” (Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.51). Aqui o filósofo aplica o termo *Ge-stell* para falar do “conjunto daquilo que estatui”, resultante do embate entre mundo e terra. Não se trata do *Gestell* como essência da técnica moderna, mas já encontramos neste texto linhas de continuidade com a importante questão da técnica, fundamental no pensamento heideggeriano. No ensaio *A questão da técnica* (1953), Heidegger aponta como técnica e arte compartilham da mesma essência.

²⁶³ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 52.

uma única palavra para designar manufatura e arte: a palavra *tékhnê* (τέχνη). E chamavam também pelo mesmo nome de *tekhnitês* (τεχνίτης) o artesão e o artista. Seguindo a aparência imediata, encontramos na atividade do marceneiro e do escultor o mesmo comportamento. Mas Heidegger, ao dar o exemplo dos gregos, nos alerta para o perigo de se confundir a criação da obra de arte e a fabricação do artesão; para o filósofo a palavra *tékhnê* designa, de fato, um saber, a experiência fundamental da *physis*²⁶⁴, do ente em geral, experiência que o homem encontra-se exposto e procura instalar-se. O filósofo busca então recuperar o sentido grego da palavra *tékhnê*, que não significa manufatura no sentido corriqueiro, tampouco “técnica”, mas nomeia muito mais um modo do saber. E este saber deve ser entendido como um livre direcionar-se no aberto do combate de mundo e terra, como expõe Heidegger:

A designação da arte como τέχνη 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 nessa essência.²⁶⁵

É verdade que grandes artistas prezam muito o saber-fazer da manufatura. Contudo, se o artesão fabricante domina sua fabricação, o artista é, para Heidegger, “instrumento” de uma verdade que se concretiza em obra. Segundo o filósofo, somente certos entes, as obras de arte, permitem que a verdade se instale e fazem ver esta verdade que o mundo familiar dos apetrechos e ferramentas deixa oculto. Deste modo, a verdade é o desvelamento, o desencobrimento, e o prefixo privativo do termo alemão (*Un*) nos recorda que o velamento e o erro pertencem a verdade. A verdade como desvelamento é o combate entre o aberto, a clareira e a ocultação. A verdade é a conquista de uma abertura. Logo, a obra é, sem dúvida, produto do homem, mas ao mesmo tempo é algo mais do que isto, já que o próprio artista, longe de produzir arbitrariamente a obra, está situado com ela e por ela na sua abertura. Mais uma vez, utilizo uma passagem de Michel Haar para esclarecer este ponto do pensamento heideggeriano:

²⁶⁴ A palavra grega *physis* vem de *physen*, crescer ou vir à luz. Em *A origem da obra de arte*, ela significa não apenas os entes como um todo, mas também sua “natureza” ou “essência”. *Physis* também contrasta com *tékhné* (arte, habilidade, técnica). Cf. Inwood, *Dicionário Heidegger*.

²⁶⁵ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 48.

O fato de uma obra pertencer ao que homem algum, por mais genial que seja, pode criar – uma terra e um mundo – rompe com o primado romântico do artista-demiurgo, que modelaria a matéria inerte ao sabor da própria inspiração. É a verdade colocando-se ela mesma no lugar da obra que cria o artista e não o inverso.²⁶⁶

É a obra de arte que vai legitimar alguém como artista e é através dela que se torna possível a existência de uma comunidade humana que a acolha e a conserve. Preservar uma obra não significa colocá-la em um museu ou em uma coleção particular, e sim conservar a verdade que ela abre no cotidiano. É isso que Heidegger chama de salvaguarda (*Bewahrung*), elemento essencial da obra em *A origem da obra de arte*. Diferente da mera coisa, como um grão de areia que é o que é independente de qualquer espectador, e do sapato que têm seu propósito imanente a ele, e como qualquer apetrecho em bom estado, não necessitam de salvaguarda. Mas uma obra de arte precisa de salvaguarda, de preservadores para manter vivo seu “operar”.

3.4 A salvaguarda

3.4.1 A arte e a salvaguarda

Em *A origem da obra de arte*, quando reflete sobre a união do mundo com a terra, Heidegger compreende que ambos repousam na “essencialização da verdade” enquanto obra. Ao elaborar sua exposição sobre “A verdade e a arte”, Heidegger diz mais sobre isso: “A salvaguarda da obra é, enquanto saber, a sóbria persistência no abismo de inquietude da verdade que acontece na obra”.²⁶⁷ Nesse tópico da tese procuro pensar em que consiste isso que Heidegger chama de salvaguarda (*Bewahrung*) e porque ela é “a sóbria persistência no abismo de inquietude da verdade” que se dá na obra de arte. Nesse ensaio, o conceito de salvaguarda significa o trabalho humano de deixar a obra ser o que em verdade é.

²⁶⁶ Haar. *A obra de arte – Ensaio sobre a ontologia das obras*, p. 92.

²⁶⁷ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 54.

Salvaguardar, guardar, ou proteger a obra é o saber permanecer, o persistir na verdade do ente que advém na obra e pela obra. Podemos dizer, que está no poder da obra trazer ao aberto do ser a verdade do ente, mas não está no seu poder intrínseco manter-se no seu próprio elemento.

O conceito de salvaguarda também é tratado no ensaio *O dito de Anaximandro*²⁶⁸, no qual Heidegger, a partir de uma reflexão sobre uma sentença do filósofo pré-socrático²⁶⁹, tenta resgatar o sentido originário da questão guia do pensamento ocidental: a questão do ser. Nesse ensaio, ao falar do conceito de “guarda”, “proteção” diz Heidegger:

Nossa antiga palavra war [“era”, “foi”] significa “proteção”²⁷⁰. Conhecemo-la ainda, em wahrnehmen [“perceber”, “percepcionar”], isto é, **acolher no domínio do que se preserva descoberto** [in die Wahr nehmen], em gewahren [“descobrir”, “notar”] e verwahren [“guardar”, “preservar”]. Há o que pensar o **“preservar o descoberto” [das Wahren] como o pôr a salvo que faz clarear e reúne** [das lichtend-versammelnde Bergen]. O estar-presente preserva o descoberto [wahrt], no não-estar-encoberto, aquilo que está presente – tanto o que está atualmente presente quanto o que está presente, mas não atualmente²⁷¹

O verbo alemão *wahren* significa “preservar”, “conservar” ou “guardar”. No trecho acima, Heidegger usa-o em relação com *Wahrheit*, com a “verdade” enquanto não-encobrimento, não-estar-encoberto, isto é, como o desencobrimento que caracteriza “o-que-está-presente”. Daí a tradução de *wahren* por “preservar o descoberto”.²⁷² Este preservar ou guardar deve ser pensado como o abrigar que ilumina e ao mesmo tempo recolhe. Segundo Heidegger, um dia aprenderemos a pensar nossa desgastada palavra “verdade” (*wahreit*) a partir da guarda (*wahr*) e aprenderemos que verdade é a salvaguarda (*Bewahrung*) do ser que, enquanto presença, dela faz parte. Aprenderemos que “verdade” não significa um conceito abstrato que pode ser aplicado a diversas coisas, indiferentemente, e nem que é uma mera “propriedade do ente ou do ser” como diz o filósofo:

Ao mesmo tempo, revela-se que o ser como estar-presente do que está presente, em si mesmo, é já a verdade, contanto que pensemos o estar a ser da verdade como reunião que faz clarear e pôe a salvo [lichtend-bergende Versammlung]; contanto

²⁶⁸ Heidegger. *O dito de Anaximandro* (1946) em *Caminhos da Floresta*.

²⁶⁹ Segundo o texto de Heidegger, essa sentença é a mais antiga do pensamento ocidental: “O lugar de onde todas as coisas têm a sua geração é o mesmo em direção ao qual elas têm que ser destruídas, segunda a necessidade; pois elas têm de pagar penitência a ser julgadas pela sua injustiça, segundo a ordem do tempo.” (Heidegger. *O dito de Anaximandro*, em *Caminhos de Floresta*, p.371).

²⁷⁰ “Proteção” ou “guarda”.

²⁷¹ Heidegger. *O dito de Anaximandro*, em *Caminhos de Floresta*, p.405 (negrito meu).

²⁷² Cf. *O dito de Anaximandro*, p. 405.

que nos mantenhamos livres do posterior – e hoje óbvio pressuposto da Metafísica segundo o qual a verdade é uma propriedade do ente ou do ser.²⁷³

De fato, a verdade a que se refere Heidegger tanto em *O dito de Anaximandro*, quanto em *A origem da obra de arte*, não é o “óbvio pressuposto da Metafísica segundo o qual a verdade é uma propriedade do ente ou do ser”; como dito antes, verdade para o filósofo é a essência do verdadeiro, a abertura, a clareira. O artista “põe-em-obra a verdade”, pois criar é produzir o desencobrimento do ser. Porém, como diz Jean Lacoste, “o ser criado não basta para definir a essência da obra”²⁷⁴, ou seja, além da criação, existe um outro elemento essencial da obra de arte, como também expõe o próprio Heidegger:

Deixar uma obra ser uma obra, eis o que denominamos a salvaguarda (*Bewahrung*) da obra. Só para a salvaguarda é que a obra se dá no seu ser-criada como efetivamente real, a saber, agora presente no seu caráter-de-obra.

Assim como uma obra não pode ser obra sem ser criada, assim como precisa essencialmente de criadores, assim também o próprio criado não pode tornar-se ser sem os que salvaguardam.²⁷⁵

Salvaguarda da obra quer dizer: manter-se no cerne da abertura do ente que acontece na obra. A insistência da salvaguarda é um saber. Este saber não consiste no mero conhecer e representar algo. Quem sabe verdadeiramente o ente, sabe o que quer em meio ao ente: “Este saber que, enquanto querer, radica na verdade da obra, e só assim permanece um saber, não arranca a obra do seu estar-em-si, e não a arrasta para o âmbito da mera vivência e não a rebaixa ao papel de um estimulante de vivências”.²⁷⁶ Portanto, a salvaguarda é um saber e uma vontade, que compreende muito mais que a experiência estética individual, a simples informação erudita ou a questão do belo, como também diz Inwood: “A obra incorpora a verdade antes de tudo, e a beleza sensorial apenas secundariamente. A obra, ou a arte mesma, é primária: ela gera o artista e os preservadores como um rio molda suas próprias margens”²⁷⁷. Ou ainda, como sintetiza Haar, na seguinte passagem:

Enfim, toda obra, para existir e para brilhar precisa de uma comunidade humana que a receba e a preserve. Sem essa preservação fiel, e deliberada, que não é um

²⁷³ Heidegger. *O dito de Anaximandro*, p. 407-408.

²⁷⁴ Cf. Lacoste. *A filosofia da arte*, p. 89.

²⁷⁵ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.53.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.53.

²⁷⁷ Cf. *Dicionário Heidegger*, p. 9-10.

“culto”, a obra recai no esquecimento²⁷⁸. Preservar uma obra não significa pô-la de lado em um museu, nem igualmente gozar de seus encantos, e sim saber e sobretudo querer preservar a perturbadora verdade que ela abre no cotidiano. O que a obra exige é um compromisso para com sua apropriada verdade.²⁷⁹

Bem diferente da concepção moderna que envolve a relação sujeito (artista ou expectador) e objeto (obra de arte), e contra a primazia da vivência e dos juízos estéticos, Heidegger defende que a criação artística e a salvaguarda da obra são modos de ser do *Dasein*, o que garante o caráter e a origem histórica da obra de arte. Não se trata realmente de uma experiência estética, mas da fundação de uma história²⁸⁰. Essa questão é apresentada por Heidegger nos seguintes termos: “A arte é histórica e, enquanto histórica, é a salvaguarda criadora da verdade na obra. A arte acontece na Poesia”.²⁸¹ Ou seja, em última instância, a arte, salvaguarda criadora da verdade da obra, é poesia (*Dichtung*), na medida em que deixa advir a verdade do ente. Nesse sentido a verdade é poematizada, posta em poema, e toda arte como “deixar-acontecer a verdade” é em sua essência poesia²⁸².

A essência da arte é a Poesia. Mas a essência da Poesia é a instauração da verdade. Entendemos aqui este instaurar em sentido triplo: instaurar como oferecer, instaurar como fundar e instaurar como começar. Todavia, a instauração só é real na salvaguarda. Por isso, corresponde a cada modo de instaurar um modo de salvaguardar.²⁸³

Sendo assim, Heidegger não se limita a definir a obra de arte como um pô-se em obra da verdade e como abertura de um mundo, mas aponta também que é na poesia (*Dichtung*) que está a essência de todas as artes. O alemão possui duas palavras para poesia: *Poesie*, que vêm do grego *poiesis* (fazer, fabricação, produção,

²⁷⁸ Para Heidegger, até o esquecimento de uma obra ainda é uma forma de salvaguarda: “Mesmo o esquecimento em que a obra pode cair não é nada; é ainda uma salvaguarda. Vive ainda na obra”. (Heidegger, *A origem da obra de arte*, p. 54.)

²⁷⁹ Haar. *A obra de arte – Ensaio sobre a ontologia das obras*, p. 92.

²⁸⁰ Já abordei esse tema da historicidade da arte, mas vale ressaltar que em algumas passagens deste ensaio é possível notar a preocupação de Heidegger em atribuir a arte uma categoria originária que determinaria a existência histórica de um povo. Para Heidegger a arte, principalmente a poesia, permitiria que o povo alemão cumprisse seu destino histórico. E esta arte, para Heidegger, deve estar o mais perto possível da origem, ou seja, deve ser anterior até mesmo a queda da Metafísica: “A arte como poesia é instauração no terceiro sentido de instauração do combate da verdade, é instauração no sentido de princípio. Sempre que o ente na totalidade enquanto ele próprio exige a fundamentação na abertura, a arte atinge a essência histórica como instauração. Esta aconteceu no Ocidente pela primeira vez na Grécia. O que futuramente “ser” quer dizer foi posto em obra de modo decisivo.” (Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.61).

²⁸¹ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 62.

²⁸² Volto ao tema da poesia e de sua importância no pensamento heideggeriano (que busca deixar a representação) nas considerações finais dessa tese.

²⁸³ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 60.

poesia, poema), aplica-se especialmente ao verso em contraste com a prosa. Já a palavra *Dichtung* vêm de *dichten* (inventar, escrever, compor versos). Esta palavra contém um sentido mais amplo do que *poesie*, pois, aplica-se a qualquer escrita criativa, não somente a versos²⁸⁴. *Dichtung* é assim criação, instituição ou como diz Haar: “Ao nomear ou renomear inicialmente as coisas, mas também as atitudes, as pessoas, a poesia as devolve à sua integridade”.²⁸⁵

3.4.2 A arte acontece na Poesia

Baudelaire²⁸⁶

Somente o poeta juntou as ruínas
De um mundo desfeito e do novo o fez uno.
Deu fé da beleza nova, peregrina,
E, embora celebrando a própria má sina,
Purificou, infinitas, as ruínas:

Assim o aniquilador tornou-se mundo.

O poema de Rainer Maria Rilke, que traz no seu título o nome de outro grande poeta, o francês Baudelaire, diz que “somente o poeta juntou as ruínas”. O poeta alemão, muito caro à Heidegger, Friedrich Hölderlin diz algo semelhante: “o que permanece são os poetas que criam”.²⁸⁷ Em ambas as sentenças, o poeta é um fundador. De acordo com Heidegger, poetas como Rilke e Hölderlin tinham o poder de nomear as coisas no que elas são, ou seja, eles nomeiam as coisas em sua essência, e assim a poesia é a “fundação do ser pela palavra”. Heidegger pensa aqui *Dichtung* como algo que é próprio da arte, não apenas a arte poética tomada isoladamente. O caráter compositor, como o poema compõe com palavras e revela ou funda a significância de uma língua, é próprio da obra de arte. Para compreender

²⁸⁴ Cf. Inwood, *Dicionário Heidegger*.

²⁸⁵ Haar. *A obra de arte – Ensaio sobre a ontologia das obras*, p. 95.

²⁸⁶ Rilke. *Poemas*, p.201.

No original: Baudelaire

Der Dichter einzing hat die Welt geeinigt,
die weit in jedem auseinanderfällt.
Das Schöne hat er unerhört bescheinigt,
doch da er selbst noch feiert, was ihn peignigt,
hat er unendlich den Ruin gereinigt:
und auch noch das Vernichtende wird Welt.

²⁸⁷ Cf. Haar, *A obra de arte – Ensaio sobre a ontologia das obras*.

isso melhor, é só pensar como em todas as artes o trabalho do artista não cria nem uma suposta matéria, como alguma cor ou como pedra, por exemplo, e nem um símbolo que à ela se teria sobressaído, mas sim deixa que a criação mesma siga em frente. Sendo assim, a arte é essencialmente compositora. A poesia, como obra da língua, é *Dichtung* por excelência, e todas as outras formas de arte como, por exemplo, a arquitetura ou as artes plásticas, só são possíveis pela abertura da linguagem. Harr, reflete, no trecho seguinte, sobre a poesia como essência de todas as artes:

O primado da poesia não é o de uma vaga fantasia, mas decorre do primado da língua que, mostrando as coisas como tais, desenha o clarão que é a sua aparição. A língua é originalmente poema porque ela descobre o mundo. Nós só compreendemos a arquitetura, a escultura, a pintura, na medida em que os “objetos” que elas nos apresentam fazem parte do dito e do dizível, pertencem a narrativas ou mitos. Todas as artes increvem-se assim, em um “projeto poético”, no qual se articula e se expressa inicialmente a relação entre a ordem explícita de um mundo e fundo terrestre secreto sobre o qual ele repousa.²⁸⁸

Heidegger, para elucidar este “primado da poesia” enquanto “obra da linguagem”, diz: “Mas a poesia é apenas um modo do projeto clarificador da verdade, isto é, do Poetar neste sentido lato. Todavia, a obra da linguagem, a Poesia em sentido estrito, tem um lugar eminente no conjunto das artes”,²⁸⁹ ou seja, em *A origem da obra de arte*, toda arte é em sua essência *poética*. A poesia é poética, assim como as outras obras de arte o são, ou seja, todas elas somente são possíveis dentro da abertura prévia da clareira produzida pela poesia primordial da linguagem. Para o filósofo, a poesia como obra da linguagem é uma das formas mais nobres da arte. Heidegger, em suas reflexões sobre a poesia como obra da linguagem, aponta como a relação do homem com a linguagem é muito íntima e também perigosa, pois pode conduzir ao esquecimento do ser e na vida cotidiana se tornar um mero falatório. A linguagem deixa de ser poesia quando ela se torna mera reprodução mecânica, estéril, superficial, desenraizada, ou seja, quando perde contato com seu caráter originário. Jean Lacoste, reflete como a linguagem pode ser ao mesmo tempo um bem, enquanto “desencobrimento do ser”, e um mal, desviado o homem de sua “possibilidade mais autêntica”:

A linguagem é um bem, visto que, graças a ela, o homem compreende e denomina os entes em cujo o meio se encontra, abre um mundo e uma história. A linguagem

²⁸⁸ Haar. *A obra de arte – Ensaio sobre a ontologia das obras*, p. 93.

²⁸⁹ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.58.

é a própria essência do homem. Mas é perigosa, pois pode conduzir ao esquecimento do Ser e, subjugada às preocupações cotidianas, degrada-se em tagarelice. O homem desvia-se então de sua possibilidade mais autêntica: é a decadência (Verfallenheit).²⁹⁰

Portanto, nem todo falar é criação, já que no dia-a-dia o falar é apenas um simples instrumento de comunicação, como atesta o próprio Heidegger em *A origem da obra de arte*: “Segundo a concepção corrente, a linguagem surge como uma forma de comunicação. Serve para a conversação e para a consertação em geral, para o entendimento.”²⁹¹ Contudo, no mesmo ensaio, o filósofo diz: “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”²⁹². A questão da linguagem não toma em Heidegger o caminho de uma “filosofia da poesia”, ou seja, o filósofo renúncia a abordagem estética da poesia. E essa “decisão”, que implica no mais autêntico encontro da filosofia com a poesia, deve ser compreendida em sua mais extrema radicalidade. Da mesma maneira que na arte a terra se torna terra, e não é propriamente usada, ao contrário do que acontece com o apetrecho, absorvido pelo uso, a poesia usa a palavra como palavra, sem gastá-la, libertando o seu poder de nomear, de fundar o ser, de descobri-lo no poema. A linguagem dos poetas, livre da influência metafísica e epistemológica, encontra-se mais próxima do ser, sendo capaz de expressar o sentido do ser de forma mais autêntica.

Ao tratar do tema da linguagem, o que Heidegger pretende é promover o “encontro” do pensamento com a poesia. Logo, no poema, a língua encontra seu espaço originário: fundação de um mundo (histórico), do ser (histórico). No poético, o aspecto originário das coisas lhes é devolvido, como se elas encontrassem a si mesmas no seu dizer: “A Poesia é a fábula da desocultação 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 reserva²⁹³”. Na seguinte passagem, Heidegger dá continuidade as suas reflexões, ao falar de um “projeto poemático da verdade”.

²⁹⁰ Lacoste. *A filosofia da arte*, p. 90-91.

²⁹¹ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.59.

²⁹² *Ibid.*, p.59.

²⁹³ *Ibid.*, p.59

Essa “poematização” da verdade seria um projeto que conduziria ao ser, compreendido plenamente como mundo histórico:

O projeto poemático da verdade, que se estatui como forma na obra, nunca se realiza na direção de algo de vazio e de indeterminado. Pelo contrário, a verdade projeta-se na obra para aqueles que, de futuro, a hão-de salvar, isto é, para uma humanidade histórica. O que assim se lança nunca é algo arbitrariamente exigido. O projeto verdadeiramente poemático é a abertura daquilo em que o ser-á, como histórico, já está lançado. Isto é a terra, e para um povo histórico, a sua terra, o fundo que se fecha sobre si mesmo, sobre o qual repousa, com tudo o que, ainda para si mesmo oculto, já é. Mas é o seu mundo que, a partir da relação do ser-á, reina como a desocultação do ser. É por isso que tudo o que foi dado ao homem se deve, no projeto, trazer à luz do fundo que se fecha, expressamente nele posto. Só assim é que ele próprio se funda como fundo que sustém.²⁹⁴

Ao desenraizar a obra do seu mundo, tiramos o seu caráter de poesia. A “poematização” é um projeto que conduz ao ser, compreendido plenamente como mundo histórico. Como compreender a arte como poetização? Como instituição da verdade. E como compreender essa instituição, ou essa instauração? Como um abrir, um começar. Essa abertura, esse começo é uma ruptura, um espaçamento que faz origem, que projeta um mundo, um novo lugar, um espaço essencial (*Wesenraum*). Essa reflexão sobre o “espaço essencial” estabelecido pelas obras de arte, que já abordei nesse capítulo, é desenvolvida por Heidegger nos escritos *Sobre a Sístina* (1955), *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço* (1964) e *A Arte e o Espaço* (1969), nos quais o filósofo desenvolve a questão do lugar e do próprio espaço, temas centrais do próximo capítulo.

²⁹⁴A origem da obra de arte, p. 61.

4 O Espaço Essencial - a arte e a questão do lugar

4.1 Uma janela pintada? Uma breve introdução ao enigma da *Madona Sistina*



Figura 6: A *Madona Sistina*. Rafael Sanzio, 1512.

4.1.1 Uma pintura, muitos lugares – Piacenza, Moscou, Dresden

Heidegger, em 1955, escreve um posfácio intitulado *Sobre a Madona Sistina*²⁹⁵, para a monografia de uma aluna, a historiadora da arte Marielen Putscher. Com pouco mais de duas páginas, esse texto traz elementos fundamentais para a reflexão heideggeriana sobre a arte e a crítica da estética. O filósofo francês Philippe Lacoue-Labarthe, atesta a importância desse escrito e sua centralidade para a compreensão da questão da arte no pensamento de Heidegger: “através dele, escutamos ressoar o eco em algumas linhas (e conforme os recursos de seu último léxico), de praticamente tudo aquilo que ele pôde dizer sobre a arte desde, pelo menos, 1935.” Ligia Saramago reitera o caráter decisivo desse escrito:

O posfácio escrito por Heidegger, ainda que sucinto, recoloca, em 1955, as linhas mestras de seu pensamento sobre a arte, trazendo um importante desenvolvimento da natureza do acontecimento único que se dá nas obras. Aqui, a questão levantada por sua aluna abre caminho para uma meditação onde a dimensão espacial desse acontecimento é decisiva para as conclusões do autor.²⁹⁶

Além disso, *Sobre a Madona Sistina* é um dos raros escritos em que Heidegger fala de uma pintura, o que o torna essencial para esse estudo que procura refletir sobre a questão da representação nas artes plásticas. Antes de tratar do próprio texto e de seus desdobramentos para o pensamento da arte, faço um breve desvio no caminho para apresentar a história da *Madona Sistina*, ou a *Madona de São Sisto* desde a sua criação na Renascença.

A *Madona Sistina* foi pintada pelo artista italiano Rafael Sanzio em 1512/1513. Rafael ou Rafaello de Urbino (1483-1520), foi um dos mais jovens e reconhecidos pintores da Renascença. *Rinascita* era como os próprios pensadores e artistas da época designavam o movimento que surgia no século XIV na península Itálica e que se estendeu para o resto da Europa. De maneira geral, os historiadores definem o Renascimento (meados do século XIV até o final do século XVI) como um movimento relativamente breve que marca o início da Idade Moderna e que é

²⁹⁵ No original *Über die Sixtina*. A tradução que será usada aqui é de Nina Melo Franco a partir da francesa feita por Lacoue-Labarthe, transcrita na íntegra em seu artigo *A vera semelhança*, que integra a obra *Mimeses e expressão*.

²⁹⁶ Saramago. *A topologia do ser; lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*, p. 211.

caracterizado pelo progresso técnico e científico e por um retorno à Antiguidade clássica enquanto verdadeira fonte de beleza e saber. Para a cultura do Renascimento, a imitação²⁹⁷ era fundamento de um sistema moral e estético que tinha como referência os valores da Antiguidade. Nas artes plásticas, o conceito de imitação se referia ao retorno às formas da natureza, concebida sobretudo como natureza humana. Em oposição à imobilidade das figuras na arte bizantina, Rafael e os artistas da época estavam interessados na representação dos “afetos” – como eram designadas as atitudes e expressões.²⁹⁸ Mesmo nessa época, poucas pinturas deixam tão evidente esta característica da arte enquanto “representação dos afetos” como a *Madona Sistina*, de Rafael.

Provavelmente, a pintura foi encomendada pelo papa Júlio II para a Igreja do convento de São Sisto, em Piacenza, no norte da Itália. A tela medindo 2,65m x 2,01m mostra uma manifestação divina (epifania). Com o Menino Jesus nos braços, a mãe de Cristo se apresenta ao observador flutuando sobre um tapete de nuvens. Tanto o olhar da Madona quanto o de Jesus em seus braços se dirigem ao espectador, tornando o quadro expressivo e profundo. Além disso, a forma como são retratados o joelho dobrado da Virgem Maria e a posição de seus pés, provocam uma sensação de movimento na pintura. Uma suntuosa e enigmática cortina verde abre-se para os lados, por detrás da Virgem. É possível ver a corda que sustenta as duas partes. Dois mártires se ajoelham a seus pés: o papa Sisto II, que deu nome ao quadro, e Santa Bárbara. Ambos também parecem olhar para fora da pintura, para aqueles que estão diante da obra. O papa Sisto faz um movimento com a mão, como quem aponta para algo ou para alguém. Olhando detalhadamente para o quadro percebe-se que a mão de Sisto tem seis dedos e não cinco. Teria o papa tal anomalia? Foi um erro do artista? Ou representaria uma simbologia especial? Há ainda dois anjos que repousam na parte inferior da tela²⁹⁹ que, como os outros personagens, também parecem olhar para o exterior da pintura. Logo, a *Madona Sistina* é uma pintura que leva o espectador a se relacionar com a obra de forma não usual; ele

²⁹⁷ No Renascimento “imitar não significava copiar, mas assimilar princípios (...). Em tal acepção deve ser compreendido o conceito de imitação como atitude fundadora da nova arte. As obras produzidas não deviam ser iguais, mas se parecer com os modelos tal como os filhos aos pais, segundo exemplo da época”. (Byington. *O projeto do Renascimento*, p. 17).

²⁹⁸ Cf. Byington. *O projeto do Renascimento*.

²⁹⁹ Um fato curioso sobre esta obra é que os dois querubins rechonchudos na parte inferior do quadro iniciaram uma “carreira própria”: Os dois anjinhos estão entre as imagens mais reproduzidas no mundo. Eles podem ser vistos em camisetas, em pôsteres ou até em canecas de café.

observa a pintura, mas ao mesmo tempo sente-se observado. Como dito antes, nessa obra de arte, a expressão dos afetos, ou seja, a variedade de semblantes e de gestos dos personagens é muito rica e bem trabalhada pelo artista que parece contar, representar uma “história”.

Além da “história” pintada, a pintura de Rafael virou um “mito”, envolta em lendas e narrativas sobre seu lugar de origem e seus lugares de exposição. Segundo os historiadores, a Madona Sistina deixou seu lugar de origem em 1755, vendida ao Príncipe Eleitor Augusto III da Saxônia, admirador da obra de Rafael e colecionador de arte. Assim, a obra de arte passou a pertencer à *Gemäldegalerie* em Dresden. Em 1945, já no fim da Segunda Guerra, o exército soviético se apoderou da pintura e a guardou, juntamente com outras 700 obras de arte, num depósito em Moscou durante dez anos. Na primavera de 1955, o governo da União Soviética resolveu devolvê-la a Dresden; antes, porém, ela seria exposta em Moscou durante três meses. Só no final de 1955, a pintura regressou à Alemanha onde está exposta até hoje.

Seu destino e sua localização inicial ainda são objeto de estudo para os historiadores da arte, apresentando diversas interpretações. A aluna de Heidegger, Marielen Putscher, acredita que a pintura teria sido inicialmente uma “janela pintada” situada no fundo da igreja de São Sisto, entre duas janelas reais (esta interpretação da pintura justificaria a existência da “enigmática” cortina). O escritor e teórico das artes renascentista, Leon Battista Alberti, em um de seus textos disse que a pintura devia ser capaz de dar a ilusão de um espaço aberto à semelhança de uma janela através da qual olhamos o mundo representado³⁰⁰. Sobre essa ideia da “janela pintada” Heidegger reflete:

No que diz respeito à “janela pintada”, teríamos que perguntar: o que é uma janela? Sua moldura delimita o aberto do transparecer (*Durchscheinen*) para graças ao limite, uni-lo numa liberação do aparecer (*in eine Freigabe des Scheinens*). A janela, enquanto deixa entrar o aparecer em sua abordagem, é olhar lançado para fora, na direção daquilo que advém (*Ausblick in die Ankunft*).³⁰¹

³⁰⁰ Cf. Byington, *O projeto do Renascimento*.

³⁰¹ Heidegger. *Sobre a Madona Sistina*, em *Mimeses e Expressão*, pg. 22.

4.1.2

O “quadro” como janela – Heidegger e a questão da imagem

Heidegger inicia seu escrito referindo-se à *Madona Sistina* com a palavra “imagem” (*Bild*): “Em torno dessa imagem (*Bild*) se reúnem todas as questões ainda insolúveis da obra de arte”³⁰². Segundo Lacoue-Labarthe, Heidegger, “sem a menor delicadeza com a sua aluna”, elimina já nas primeiras linhas de seu escrito o problema da distinção entre “janela pintada” e “quadro”, frisando que a “imagem” é pensada anteriormente à essa distinção que provém da estética³⁰³. Ou seja, essa distinção não é a questão fundamental na reflexão heideggeriana sobre a *Madona Sistina*:

(...) que a *Madona Sistina* tenha sido algum dia uma “janela pintada”: única (*einzig*) do gênero – a palavra, ou outros aparentados (*ein, einze-In*), é usada uma dez vezes –, ela terá sido sempre, apesar de seus deslocamentos ou de suas metamorfoses (em objeto de museu), um *Bildwesen*, digamos: um *Bild* em sua essência; poder-se-ia até arriscar – um ícone. Como tal, irredutível filosoficamente e refratária a qualquer abordagem estética.³⁰⁴

Portanto, Heidegger usa a palavra “imagem” (*Bild*) como algo diferente dos conceitos estéticos de “quadro” e até mesmo de “janela pintada”. Heidegger chama a atenção para o fato de a *Madona Sixtina* ser, enquanto imagem, um *Bildwesen*, irredutível à qualquer interpretação estética, ou seja, à qualquer interpretação representacional. Diz Lacoue-Labarthe: “A obra em questão, o *Bild*, então, não representa ou não reproduz nada; ela nem apresenta nada, no sentido do *Darstellen*.³⁰⁵”. Dito de outra forma, para Heidegger, a *Madona Sistina* enquanto imagem não é uma representação, não é uma cópia, nem uma imitação: “A palavra ‘imagem’ só está aqui para dizer: ‘rosto’ (*Antlitz*) no sentido de um olhar lançado de frente enquanto advêm (*Entgegenblick als Ankunft*)”³⁰⁶. Segundo Heidegger, a imagem enquanto rosto pode ser compreendida como manifestação, advento, abertura, uma vez que os olhos da Virgem Maria e do Menino Jesus estão lançados para frente, ou seja, a imagem abre um espaço. Pedro Duarte reflete sobre a *Madona Sistina* e esse “espaço aberto” em um artigo sobre a obra do artista Mark Rothko:

³⁰² Heidegger. *Sobre a Madona Sistina*, em *Mimeses e Expressão*, p. 21.

³⁰³ Cf. Lacoue-Labarthe, *A vera semelhança em Mimeses e Expressão*.

³⁰⁴ Lacoue-Labarthe, *A vera semelhança em Mimeses e Expressão*, p. 27.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 27.

³⁰⁶ Heidegger. *Sobre a Madona Sistina*, em *Mimeses e Expressão*, p. 21-22.

Em outras palavras, a obra de arte cria o seu próprio espaço e pede, até exige, que entremos nele para que cheguemos a ela. Não adianta, portanto, conceber a pintura como quadro, se por quadro entendemos somente o espaço de alguma superfície plana que penduramos na parede como qualquer outra de seu tamanho, sem perceber que ele abre, por si mesmo, outro espaço, o seu espaço. Este criar é que faz com que a arte seja arte. Poucas pinturas deixam tão evidente este traço da arte quanto a Nossa Senhora Sistina, de Rafael³⁰⁷

Como diz Pedro Duarte, “a obra de arte cria seu próprio espaço”. Ao entrarmos em contato com o texto da *Madona Sistina* fica nítida a crescente presença da questão do espaço, e com isso também da questão do lugar no pensamento heideggeriano, assim como a sua conexão com o problema da arte. Deste modo, é possível compreender o escrito heideggerino *Sobre a Madona Sistina* principalmente como uma reflexão sobre relação do acontecimento da verdade com espaço e o lugar das obras de arte. Bem como reforça Ligia Saramago: “(...) esse texto retoma precisamente a questão da localização das obras de arte, envolvendo a relação destas com seu lugar original e o fundamental acontecimento da verdade”³⁰⁸. Segundo Heidegger, a criação e o estabelecimento do lugar próprio da obra é um momento fundamental do advento da obra de arte. Para o filósofo a *Madona Sistina* pertenceu a uma certa igreja, no sentido que a essência da obra está vinculada a este local:

A Madona Sistina pertence (gehört) a uma certa igreja de Piacenza, não no sentido da história de antiquário, mas segundo aquilo que é a imagem em sua essência (ihrem Bildwesen nach) De acordo com esta, a imagem nunca vai parar de desejar ardentemente esse lugar.³⁰⁹

Nessa passagem pode-se perceber a importância da questão do espaço quando o filósofo afirma que a obra de arte nunca deixa de “desejar” o seu lugar de origem. Em outras palavras, Heidegger compreende como fundamental a relação entre o espaço e o acontecimento da obra de arte. Portanto, a partir desse momento, é necessário refletir sobre as noções de espaço e lugar, principalmente com relação às artes.

³⁰⁷ Duarte. *A conquista espacial de Mark Rothko em dois pontos - vol.11*, p.169.

³⁰⁸ Saramago. *A topologia do ser; lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*, p. 210.

³⁰⁹ Heidegger. *Sobre a Madona Sistina, em Mimeses e Expressão*, pg. 22.

4.2

Onde a arte acontece — Heidegger e a questão do lugar da arte

“Afinal, acontecer, nada mais é do que ter lugar”³¹⁰. A sentença de Ligia Saramago expressa como a obra de arte é um “acontecimento” capaz de transformar o espaço. A palavra “*Raum*” é usada na língua alemã normalmente para designar um lugar espaçoso (não para um lugar pequeno). *Raum* origina adjetivos como *räumlich*, “espacial”, e o substantivo *Räumlichkeit*, “espacialidade”³¹¹. Desde *Ser e Tempo* o espaço já está presente no pensamento heideggeriano. Tanto o *Dasein*, “ser-aí”, quanto a determinação “ser-no-mundo” possuem uma relação com o espaço. Diz Heidegger nessa obra: “A espacialidade só pode ser descoberta a partir do mundo e isso de tal maneira que o próprio espaço se mostra *também* um constitutivo de mundo, de acordo com a espacialidade essencial do *Dasein*, no que respeita à sua constituição fundamental de ser-no-mundo”³¹². Também em *Ser e tempo*, o filósofo fala do *Dasein* como “abertura” (*Offenheit*) para mundo: “O estar-lançado pertence a constituição ontológica do *Dasein* como constitutivo da sua abertura”³¹³. Deste modo, Heidegger afirma que o *Dasein* “abre” um espaço em volta de si para dar a si mesmo “liberdade de movimento” ou campo de ação³¹⁴.

Assim, desde o início de seu pensamento, a reflexão sobre o espaço foi ganhando importância na obra de Heidegger e ele passa a abordar o assunto principalmente em conexão com seus escritos sobre arte:

Expressões como erigir, instalar, manifestar, liberar ou manter aberto o aberto do mundo são usadas por Heidegger para definir o campo de atuação da obra, não deixando dúvidas quanto ao fato de que uma compreensão plena do espaço em seu pensamento encontra uma via privilegiada no terreno da arte e vice-versa: pensar na arte nos leva, inescapavelmente, a pensar no seu espaço original.³¹⁵

Segundo Heidegger, a criação e o estabelecimento do espaço próprio da obra constituem um momento fundamental do advento da obra de arte. Para o filósofo, a *Madona Sistina* “pertenceu” a uma certa igreja, no sentido que a essência da obra

³¹⁰ Saramago. *A topologia do ser; lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*, p.184.

³¹¹ Cf. Inwood, *Dicionário Heidegger*, verbete ‘espaço e espacialidade’.

³¹² Heidegger. *Ser e Tempo – Volume I*, p. 163.

³¹³ *Ibid.*, p.289.

³¹⁴ Cf. *Ser e tempo – Volume I, C. O circundante do mundo circundante e a espacialidade do Dasein*.

³¹⁵ Saramago. *A topologia do ser; lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*, p.201.

está vinculada a este local. Quando uma obra é movida de seu espaço de origem, sua capacidade de desdobrar e de determinar a partir de si um mundo é afetada, modificada e até mesmo anulada. Por isso ele discorda de seu antigo colega de secundário, Theodor Hetzer, autor de diversos trabalhos sobre a pintura Renascentista. Heidegger sentiu-se “desconcertado” diante da afirmação de Hetzer:

Todavia, sua observação segundo a qual a Madona Sistina “não tem laços com uma igreja em particular, não requer uma localização (Aufstellung) determinada” me desconcertou um pouco. Essa afirmação é justa, pensada do ponto de vista estético, contudo, falta-lhe a verdade propriamente dita. Onde quer que essa imagem possa ainda “encontrar lugar” (aufgestellt sein) futuramente, ela terá perdido seu sítio (Ort). Ser-lhe-á proibido desdobrar de maneira inicial a sua própria essência, i. é., determinar por si mesma esse sítio. Metamorfoseada quanto à sua essência em “obra de arte”, a imagem erra no estrangeiro.³¹⁶

O escrito *Sobre a Madona Sistina* acompanha à destruição da estética feita por Heidegger em *A origem da obra de arte*. Em ambas as reflexões, o autor compreende que a obra de arte instaura um sentido e mantém essa abertura de sentido. Ela instala, manifesta, mantém aberto o aberto do mundo. O mundo possibilita um espaço de relações. Como foi exposto no capítulo anterior, o templo grego não era instalado no lugar, e sim instalava o lugar, dava viabilidade ao lugar. Contudo, o templo grego hoje em dia não é mais uma obra de arte já que perdeu a capacidade de instalar um mundo ao seu redor. O templo grego hoje em dia virou ponto turístico, museu, ou seja é apenas um documento de algo que acabou, está em ruínas. Como o templo, a *Madona Sistina* de Rafael, retirada de seu espaço essencial, perde seu caráter de obra de arte como um modo de desvelamento da verdade. Podemos pensar como realmente é grande a diferença entre o camponês daquela época que venerava não só a beleza da imagem de Maria e do Menino Jesus no templo católico, mas também o aparecer do sagrado, e o turista contemporâneo que visita a *Gemäldegalerie* atrás da beleza e do caráter misterioso do quadro. Na seguinte passagem Ligia Saramago enfatiza a compreensão heideggeriana da importância entre a unidade da obra de arte e o seu lugar de origem.

A remoção da obra de Rafael da Igreja de São Sisto e sua exibição pública num espaço de uma natureza de toda diversa, como o da *Gemäldegalerie* de Dresden, dissolvem essa unidade original — e mesmo ontológica — entre obra de arte e lugar. Com isso, ambos têm a sua essência afetada e o seu ser enfraquecido. O mistério que envolve o aparecer do sagrado e a transubstanciação que este oferece não acontecem no interior de um museu. Poderíamos até dizer que algo de especial

³¹⁶ Heidegger. *Sobre a Madona Sistina, em Mimeses e Expressão*, pg. 22.

sempre ocorrerá quando estamos diante de uma autêntica obra de arte num espaço de exposição, mas, para Heidegger, o evento da verdade, em todo o seu poder desvelador, estará para sempre minado.³¹⁷

Heidegger dá ênfase ao fato de que a obra de arte tenha vida apenas no seu espaço original, e que, depois, não passará de um documento para museu, um arquivo, que não tem mais condições de se relacionar com a verdade: “O modo de representação do museu nivela tudo na uniformidade da exposição (*Ausstellung*). Aqui, só existem locais (*Stellen*), não sítios (*Ortes*)³¹⁸³¹⁹. Assim, Heidegger pretende diferenciar *Ort* (lugar) de *Stelle* (local). Diz o filósofo: “Quando uma obra se acomoda numa coleção ou se coloca numa exposição, diz-se também que se instala. Mas esta instalação (*Aufstellen*) é essencialmente diferente da instalação no sentido de levantar uma obra arquitetônica, do erigir uma estátua, do encenar uma tragédia na celebração da festa”³²⁰.

Como pensar então este lugar/espaço chamado museu? Para Heidegger as obras de arte dos museus e do mercado da arte em algum momento perderam a capacidade de abrir-nos um mundo. Ou seja, uma obra de arte surge provocando um choque, e em algum momento se transforma, fazendo parte do que o filósofo chama de uma “história de antiquário”. A arte do museu, que acaba em um museu, não é nenhuma arte essencial para Heidegger, e nunca poderá ser, porque ela pertence a um mundo que ruiu e junto com ele, internamente, sucumbiu, mesmo quando externamente continue a ser conservada para fins científicos, culturais e comerciais.

Em suas meditações sobre a arte Heidegger pretende pensar o que ele chama de “grande arte” ou “arte essencial”. Segundo o filósofo, só essa arte essencial abre a “clareira-do-ser” e faz irromper o “pôr-se-em-obra-da-verdade”. Mas, é importante refletirmos que a arte nem sempre é “essencial” e talvez não deixe de ser arte por isso. Além do mais, como distinguir uma arte não essencial de uma essencial? Assim, a perspectiva heideggeriana sobre a relação entre a arte e o museu pode provocar controvérsias, pois não pode-se ignorar o papel do museu no mundo artístico contemporâneo. Se antes, podemos tomar como exemplo a estátua grega

³¹⁷ Saramago. *A topologia do ser; lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*, pg. 216.

³¹⁸ Na tradução portuguesa *Ort*, lugar, é sítio.

³¹⁹ Heidegger. *Sobre a Madona Sistina, em Mimeses e Expressão*, pg. 22.

³²⁰ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p.33.

Vênus de Milo, a arte era aprovada pela realidade e fazia parte de um determinado mundo histórico para então passar a ser testemunho de sua própria época em algum museu, na Modernidade isso começa a mudar e o percurso se torna, muitas vezes, o inverso. Muitas obras, primeiro afirmam-se em um museu, para então, depois, tornarem-se parte da realidade. A arte na época moderna fundamenta-se justamente nessa inversão das relações entre as instituições artísticas e a realidade histórica. Além disso, é importante acrescentar que próprio Heidegger era um frequentador de museus, já que foi em uma exposição que o autor viu o famoso quadro dos sapatos de Van Gogh, mencionado em *A origem da obra de arte*. Sendo assim, é provável que o filósofo não rejeite completamente o museu e as explicações técnicas da história da arte, mas pretenda dar uma nova visão à questão da arte, que para ele se mostra capaz de revelar o que é mais essencial ao pensamento.

Ao entrarmos em contato com o escrito da *Madona Sistina* fica nítida a crescente presença da questão do espaço, e com isso também da questão do lugar no pensamento heideggeriano, assim como a sua conexão com o problema da arte. Para dar continuidade à reflexão sobre o espaço em Heidegger, outros dois escritos do filósofo são fundamentais: *Observações sobre Arte —Escultura—Espaço*, fruto de uma palestra proferida por Heidegger em 1964 por ocasião da abertura de uma exposição do escultor alemão Benhard Heiliger e a conferência *A arte e o espaço* de 1969. No próximo tópico desse capítulo procuro compreender como Heidegger parte da escultura para meditar sobre o espaço e a própria arte.

4.2.1 A escultura e o espaço

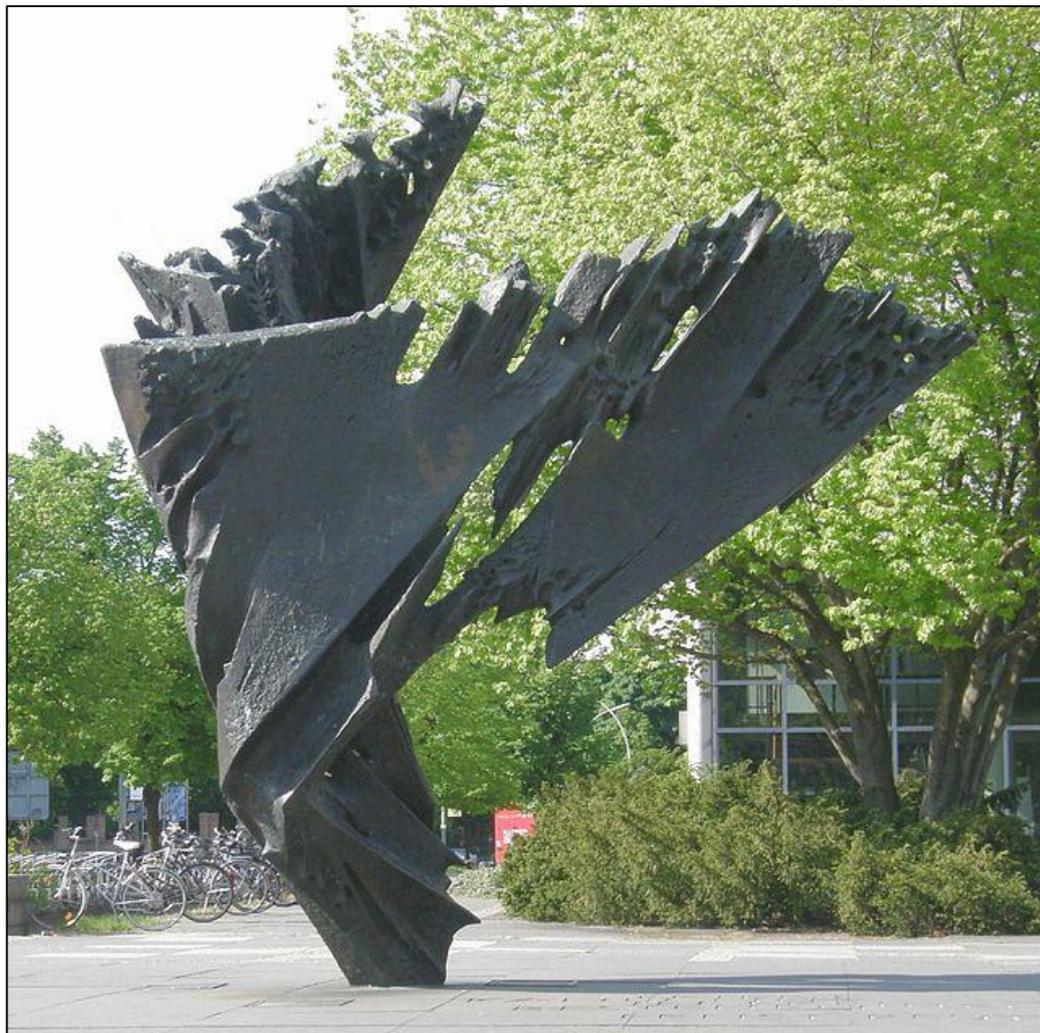


Figura 7: A *Flama*. Bernhard Heiliger, 1962-1963.

Como um fósforo a arder antes que cresça
a flama, distendendo em raios brancos
suas línguas de luz, assim começa
e se alastra ao redor, ágil e ardente,
a dança em arco aos trêmulos arrancos.
E logo ela é só flama, inteiramente.³²¹

³²¹ Rainer Maria Rilke. Trecho do poema *Dançarina espanhola* em *Coisas e Anjo*.

4.2.2 Heidegger e a questão do espaço

Em 3 de outubro de 1964, Heidegger fez uma palestra na abertura de uma exposição do escultor alemão Benhard Heiliger, na cidade de St. Gallen. O escrito foi publicado com o título de *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço*. Nele, já em suas primeiras palavras, é possível constatar que o filósofo continua a tecer críticas à estética e aos teóricos da arte. Diz Heidegger: “Provavelmente nunca, em tempo algum, falou-se e escreveu-se tantas e tão confusas coisas sobre a arte, tão incomprovadas no uso da palavra, como hoje em dia³²²”.

Desde a década de 1930, Heidegger volta-se para a questão da arte. No trecho acima, 30 anos depois, o filósofo dá continuidade às suas reflexões sobre o “enigma” da arte³²³. Heidegger verifica que vivemos em uma época em que se fala e se escreve muito sobre arte. Nosso tempo é mesmo marcado por uma verdadeira multiplicidade de fenômenos artísticos e de reflexões estéticas. O aparecimento de novas formas de arte, a influência da estética industrial e, mesmo posteriormente, da digital, o desenvolvimento de um mercado de arte internacional, a ação das mídias na reprodução e na divulgação, tudo isso exigiria da filosofia, para o filósofo, uma redefinição no modo de se pensar a arte. Ao promover uma reflexão sobre as artes, sobretudo a respeito da escultura, ele não pretende fazer nada parecido com uma estética ou uma literatura sobre a arte:

Em primeiro lugar, é preciso ter em vista o fato de Heidegger atribuir à arte uma posição estrutural que transcende completamente o espaço de realização daquilo que normalmente entendemos como estética: uma disciplina filosófica voltada para a determinação dos critérios artísticos responsáveis pela concretização do belo na obra ou para o estabelecimento das faculdades subjetivas responsáveis pela possibilidade do proferimento de um juízo estético enquanto tal.³²⁴

Como diz Marco Antonio Casanova, o “espaço da arte” para Heidegger não é propriamente o “espaço da estética”. Por isso, mesmo estando em uma galeria moderna, em uma exposição de um escultor moderno, Heidegger não deixa de

³²² Heidegger. *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço* em *ARTEFILOSOFIA* 5, p. 15.

³²³ No posfácio de *A origem da obra de arte*, diz Heidegger: “As considerações precedentes concernem ao enigma da arte, o enigma que a arte em si mesma é. Longe de nós a pretensão de resolver tal enigma. A tarefa consiste em ver o enigma”. (Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 65).

³²⁴ Casanova. *Heidegger e o acontecimento poético da verdade* em *Os filósofos e a arte*, p. 151.

expressar sua crítica à “vivência” (*Erleben*) das obras de arte típica do expectador da modernidade: “A arte do escultor, por exemplo, não necessitava de nenhuma galeria ou exposição, mesmo a arte dos romanos não precisava de nenhuma documenta³²⁵”. Segundo Heidegger, na antiguidade as pessoas tiveram uma relação não-estética com a arte. Dito de outro modo, o filósofo afirma que a arte grega não diz respeito nem a uma estética da obra de arte, nem a uma estética da fruição subjetiva. As obras de arte gregas “falavam por si mesmas (*sprachen selber*)³²⁶”. Já na atualidade, a arte é compreendida e vivenciada através da estética e do pensamento representacional. Ou seja, a forma mais originária de relação com a obra de arte é subvertida pelo subjetivismo e pelo mercantilismo, bem como por outros aspectos que se apresentam desde a modernidade até a época da “tecnociência³²⁷”.

Pensando as peculiaridades dessa época (da tecnociência), Heidegger observa como as artes estabeleceram uma nova relação com a paisagem das grandes cidades. O filósofo assinala que, especialmente as esculturas, representam uma espécie de “confrontação com o espaço” urbano muito próprio do nosso tempo. Heidegger parte então da escultura para compreender a questão do espaço³²⁸. Para ele as esculturas “adentram em uma nova relação com a paisagem industrial, ajustam-se à arquitetura e à edificação das cidades. A escultura torna-se co-determinante para o planejamento espacial (*Raumplanung*)³²⁹”. A imagem da escultura *A Flama* de Heiliger (na página 127 dessa tese) é um bom exemplo. A escultura *A Flama* parece relacionar-se com a paisagem urbana, ajustando-se ao edifício moderno e até mesmo às árvores ao redor. Simultaneamente, como o filósofo diz, a escultura “confronta-se com o espaço”. Esse confronto é nítido na mesma imagem (na página 127) na qual a obra de arte se destaca, isto é, a escultura

³²⁵ Heidegger. *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço* em *ARTEFILOSOFIA* 5, p. 15.

³²⁶ *Ibid.* p. 15.

³²⁷ Em sua história da metafísica, Heidegger pensa a atualidade como a época da “tecnociência”. O ser representado coincide, agora, com o ser posto por um sujeito. As coisas são enquanto são produzidas e organizadas pela atividade do homem. Em consequência, as sociedades modernas se apresentam cada vez mais integradas em sua organização produtiva e mais controladas, ao mesmo tempo. O homem mesmo é capital disponível, é matéria para o trabalho. O homem tornou-se manipulador do próprio homem. (Cf. em Dubois, *Heidegger – Introdução a uma leitura*).

³²⁸ Heidegger não desenvolveu um estudo específico sobre o espaço. As reflexões empreendidas por ele sobre esse tema encontram-se inseridas num âmbito maior de seu pensamento que é a sua preocupação com o esquecimento do ser, e a crítica da metafísica. Em *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço*, Heidegger procura pensar o fenômeno do espaço e o espaçar pela via da obra de arte.

³²⁹ Heidegger. *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço* em *ARTEFILOSOFIA* 5, p. 16.

parece estar em uma relação mais “intensa” com o espaço do que os outros objetos ao redor. Logo, o escultor é “um artista que, a sua maneira confronta-se com o espaço³³⁰”. A paisagem industrial, a arquitetura das grandes cidades, o caos urbano, são parte do espaço no qual o escultor contemporâneo confronta-se³³¹.

Antes de refletir sobre o que é a escultura enquanto obra, Heidegger pretende, primeiramente, compreender o que é esse espaço com o qual o artista, o escultor confronta-se? Como a tradição filosófica pensou o espaço? Segundo Heidegger, a primeira discussão dessa questão aparece na *Física*³³² de Aristóteles. Para o filósofo o “fato de Aristóteles discutir a questão do espaço em sua *Física* é algo que tornou-se e permanece decisivo para a representação do espaço no pensamento e no imaginário ocidental³³³”. Uma exposição clara do que seria o espaço para Aristóteles é apresentada por Pierre Pellegrin:

O lugar de Aristóteles – τόπος (τόπος) poderia muitas vezes ser traduzido por “espaço” – não é uma extensão neutra e heterogênea. É lugar de certo corpo e, mais precisamente, “o limite do corpo envolvente no local onde ele toca o corpo envolvido” (*Física* IV, 4, 212 a 5). Aristóteles o compara com as paredes de um vaso que contém o objeto do qual ele é o lugar. Portanto, em cada momento de sua mudança, um corpo dado tem sempre um lugar. Aliás, cumpriria dizer “lugares”, pois determinada coisa que está nesta casa está também em Atenas etc. Mas cada coisa tem seu “lugar próprio”, que é aquele que a envolve como tal e envolve apenas ela.³³⁴

De acordo com Ligia Saramago, Heidegger faz um “resgate da experiência espacial do mundo grego”, como afirma a autora na seguinte passagem: “(...) Heidegger permanece interessado, antes de tudo, na ideia de lugar, com nítida influência aristotélica³³⁵. Assim, em *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço*, Heidegger, traz o pensamento aristotélico e suas duas denominações para o espaço:

³³⁰ Cf. Heidegger, *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço*, p. 16 e 17.

³³¹ Em sua Introdução à filosofia da arte, Benedito Nunes, demonstrando afinidade com o pensamento heideggeriano diz: “Saturado de coisas fabricadas, de mercadorias, de materiais novos, fechado na armação das grandes cidades, e aí em contato com a segunda natureza que a técnica em expansão contínua acrescentou ao mundo físico ou natural, submetido á ação de forças anônimas desencadeadas pela produção industrial, o artista necessitou domar as circunstâncias, alargar e ordenar a sua experiência, inventar as formas claras que se sobrepusessem à confusão. Demiurgicamente ele delineou a figura do cosmo latente na massa caótica com que se defrontou”. (Nunes. *Introdução à filosofia da arte*, p. 122).

³³² A *Física* de Aristóteles é uma coleção de tratados (são ao todo oito livros), que lidam com os princípios mais gerais (filosóficos) do movimento, tanto de seres vivos como de corpos inanimados, ao invés de teorias físicas no sentido atual ou investigações sobre um assunto particular do universo.

³³³ Heidegger. *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço* em *ARTEFILOSOFIA* 5, p. 17.

³³⁴ Pellegrin. *Vocabulário de Aristóteles*, p. 40.

³³⁵ Saramago. *A topologia do ser; lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*, p. 152.

topos (τόπος) que é lugar (*Ort*) e *chōra* (χωρά) que é espaço (*Raum*). Heidegger pensa o conceito grego de *chōra* como espaço na medida em que pode receber e guardar um tal lugar, “(...) é um *onde* que não pode ser compreendido num sentido estritamente espacial ou local. O significado de *chōra*, porém abarca, certamente uma dimensão espacial, não como *extensio*, mas sem se deixar tomar, tampouco, como um sinônimo de *topos*.³³⁶”. Nessa passagem, Ligia Saramago deixa mais claro o conceito de *chōra* e ressalta que este não deve ser pensado como idêntico a *topos*. “O espaço, τόπος, ocupado por um corpo, é um lugar (*Ort*)”³³⁷. A partir dessa reflexão heideggeriana, Ute Guzzoni, em um escrito no qual aborda a questão do espaço na obra do filósofo alemão, diz que o lugar (*Ort*), tanto está em um espaço como é uma parte do espaço. Logo, o lugar é o espaço próprio das coisas (1), é o espaço limitado que um corpo ocupa “no espaço” (2) e é ainda o volume do próprio corpo³³⁸ (3), como o vaso na comparação de Aristóteles.

A mesma autora, Ute Guzzoni, em *A relação entre o espaço e a arte no Heidegger tardio*, destaca a importância que o espaço vai ganhando nas obras do filósofo, principalmente naquelas que abordam o tema da arte. Esse movimento pode ser notado no escrito *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço*, em que Heidegger pretende pensar sobre o que é o “espaço como espaço”. Ou seja, o filósofo trata do espaço a partir de si mesmo sem fazer a referência comum aos corpos. Assim, Heidegger recorre a tautologia “o espaço espaça” (*der Raum räumt*) para dizer o que é o espaço como espaço. Para ele, o espaço deve ser compreendido como um acontecimento “espaçante”, doador e instalador de espaço. O próprio homem não é no espaço como um corpo, e sim como um instalador do espaço. As coisas se mostram na medida em que já se encontram no mundo e desde sempre ocupam um lugar. O homem não. Para Heidegger o homem possui uma relação muito própria com o espaço, diferente daquela pensada pelo senso comum: “Quando se fala do homem e do espaço, entende-se que o homem está de um lado e o espaço de outro. O espaço, porém, não é algo que se opõe ao homem. O espaço nem é um objeto exterior e nem uma vivência interior. Não existem homens e, além deles espaço”³³⁹. O homem não está no mundo como a cadeira na sala e a água no

³³⁶ Saramago. *A topologia do ser; lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*, p. 152-153.

³³⁷ Heidegger. *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço* em *ARTEFILOSOFIA* 5, p. 18.

³³⁸ Cf. Guzzoni, *A relação entre o espaço e arte no Heidegger tardio* em *ARTEFILOSOFIA* 5.

³³⁹ Heidegger. *Construir, habitar, pensar* em *Ensaio e conferências*, p. 136.

copo, diferente de todas as coisas o homem instala o espaço. Ou seja, segundo Heidegger o espaço espaça quando o homem “instala o espaço”.

Ao refletir como se dá a relação entre o homem e o espaço, Heidegger conclui que só a ação humana é capaz de instalar espaço, de permitir o espaço como “espaçante”. Ele usa a expressão alemã *Von ein Einräumen*, que pode ser traduzida para o português como “ceder espaço” ou ainda ‘dar espaço’. Porém isso não faz do homem um sujeito e do espaço um objeto, para Heidegger a relação entre homem e espaço não está no âmbito da representação: “O homem não faz o espaço; o espaço também não é nenhum modo subjetivo da intuição; ele também não é nada objetivo como um objeto”³⁴⁰. Portanto, para Heidegger, o espaço não é nenhum modo subjetivo da intuição, nem um objeto para um sujeito. O filósofo indica que não devemos compreender o espaço em termos da filosofia transcendental de Kant, nomeadamente como o horizonte espacial, projetado por um sujeito, no qual os objetos podem aparecer:

Kant concebe esse espaço, sempre ainda visto a partir do corpo físico, como o modo pelo qual o homem — sendo sujeito para si mesmo — representa de antemão os objetos que o afetam sensivelmente. O espaço torna-se uma forma pura da intuição que precede toda representação dos objetos sensivelmente dados. O espaço não existe em si; ele é uma forma subjetiva da intuição da subjetividade humana.³⁴¹

Deste modo, Heidegger pretende deixar as concepções de espaço da tradição filosófica para pensar o espaço em si mesmo, o espaço naquilo que lhe é próprio, para pensar o espaço e sua relação com a verdade e o ser. No caso da arte, Heidegger defende que cada obra possui um espaço essencial (*Wesensraum*). Em *A origem da obra de arte*, foi posto que o templo grego, por exemplo, além de possuir um sentido de manifestação do sagrado, ocupa determinado lugar e nele permanece – até mesmo por séculos. Porém, hoje em dia, o templo não é mais lugar do sagrado, seu mundo ruiu. O mesmo acontece com uma escultura, como *Pietà* de Michelangelo, ou uma pintura, como a *Madona Sistina* de Rafael, que podem ser retiradas de seu lugar de origem, de uma igreja, por exemplo, e transferidas para um espaço diferente, como um museu ou galeria. Segundo Heidegger, a obra de arte, quando retirada de seu espaço essencial perde a abertura que lhe é própria. Quando uma obra é destituída de seu mundo, por mais que resista ao desgaste do tempo e às

³⁴⁰ Heidegger. *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço* em *ARTEFILOSOFIA* 5, p. 20.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

mudanças, deixa de ser por completo aquilo que já foi um dia. A qual lugar pertence então uma obra de arte? Seu lugar é a própria abertura, que se consagra enquanto vigência e permite a sua realização. Por isso, diz Ligia Saramago: “(...) não seria arriscado dizer que *a ontologia da obra de arte* em Heidegger é também uma *topologia do ser da obra*”³⁴².

Nesse sentido a verdade da obra de arte está intimamente ligada à questão do espaço, da abertura de um espaço. “Na medida em que uma obra é obra, abre o espaço para aquela espacialidade. Abrir espaço quer dizer aqui ao mesmo tempo: libertar o livre do aberto e instituir este livre no seu conjunto de traços. Este instituir (*Ein-richten*) manifesta-se a partir do erigir (*Er-richten*). A obra enquanto obra instala um mundo³⁴³”. Segundo Heidegger a obra de arte, uma escultura por exemplo, seria capaz de instalar um mundo. Em *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço*, Heidegger refletiu sobre a escultura e sobre sua relação com o espaço. Em outro escrito, *A arte e o espaço* (1969), também dedicado à escultura³⁴⁴, o filósofo afirma que é necessário continuar a pensar sobre o espaço e sua relação com a arte (principalmente com as artes plásticas): “As observações sobre a arte, sobre o espaço, sobre o jogo entrelaçado de ambos, um dentro do outro, permanecem questões, mesmo se colocadas na forma de afirmações”³⁴⁵.

No próximo tópico desse estudo procuro compreender o que é característico desse modo de arte plástica (*Plastik = Kunst des Gestaltens*), a escultura, e também as suas relações com as noções de corpo, espaço, lugar e verdade no pensamento heideggeriano. Ao refletir sobre a escultura, Heidegger fala da possibilidade de ‘in-corporar’ própria dessas obras que se “acomodam” mediante uma delimitação, incluindo e excluindo limites através do vazio e de vãos.

Por remeterem sempre a si mesmas e a nada fora delas, as obras de arte instalam seus próprios espaços, a partir de seu ser “obra-lugar”, se assim podemos dizer. Da mesma forma, as obras da escultura in-corporam em si lugares, instalando-os e abrindo a partir de si seus espaços.³⁴⁶

³⁴² Saramago. *A topologia do ser; lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*, p. 188.

³⁴³ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 35.

³⁴⁴ Mais precisamente ao escultor e gravurista espanhol Eduardo Chillida (1924-2002). Apesar de dedicar o escrito a Chillida, Heidegger não especifica nenhuma obra do escultor o qual faz alusão.

³⁴⁵ Heidegger. *A arte e o espaço*, p.8.

³⁴⁶ Saramago. *Sobre a Arte e o Espaço, de Martin Heidegger*, em *ARTEFILOSOFIA* 5, pg.69.

4.3 O lugar onde a verdade acontece



Figura 8: *Elogio horizonte*. Eduardo Chillida, 1989.

Como se somente em outro lugar se tivessem revoltados os mares e se rompessem as orlas dos horizontes.³⁴⁷

A coisa mais importante do caráter de horizonte do mundo é que no interior do horizonte um mundo se abre, mas que essa abertura é ela própria fechada e delimitada. Quando o mundo dos sentidos possíveis é projetado aberto e revelado pelo Dasein, isso é sempre ao mesmo tempo uma delimitação do que é possível para ele e o que ele pode compreender ou fracassar em compreender. É essa abertura projetiva do mundo, esse abrir-se do mundo que também é a delimitação e fechamento do mundo que Heidegger pensa como verdade.³⁴⁸

Como visto, Heidegger produz uma mudança no horizonte³⁴⁹ de colocação do problema da arte. Para o filósofo, a essência da obra de arte é o pôr³⁵⁰-se-em-

³⁴⁷ Wislawa Szymborska. Trecho do poema *Instante* em *Instante*.

³⁴⁸ Greaves. *Heidegger*, p.97.

³⁴⁹ Em grego, *horos* era uma “divisa”, “margem”, “linha divisória”. A palavra deu origem a *horizein*, “marcar fronteiras”, “limites”. Para Heidegger, horizonte significa um ponto privilegiado, de onde se podem enxergar certos problemas, perguntar e responder questões que lhe são apropriadas. Em *Ser e tempo*, Heidegger diz que “o tempo é o horizonte de compreensão do ser”. Cf. Inwood, *Dicionário Heidegger*, verbete ‘horizonte’.

³⁵⁰ Diz Heidegger: “‘Pôr’ significa aqui erigir” (Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 27).

obra-da-verdade (*Ins-Werk-Setzen-der Wahrheit*). A obra de arte é a abertura de um mundo. Em *A origem da obra de arte* já está presente a ideia na qual uma obra cria o espaço de abertura em que o ente aparece ou se manifesta. Essa abertura, porém, nunca elimina por completo o fechamento. Segundo Heidegger: “o artista traz o invisível essencial para a configuração e, se ele corresponde à essência da arte, deixa ver, a cada vez, o que nunca foi visto até então”³⁵¹. No pensamento heideggeriano, a criação do artista não é nem um produto subjetivo, nem um produto simbólico, mas o “resultado” do movimento entre o velamento e o desvelamento, de tal modo que a obra de arte é um “lugar privilegiado de essencialização da verdade”:

Diante das outras coisas produzidas, as obras de arte são coisas especiais que tornam visível o movimento do mundo como tal, o desocultar da verdade do ser, na medida em que elas permitem nelas mesmas um lugar para esse movimento. Poderíamos dizer que as obras de arte são lugares para os lugares, por isso Heidegger as caracteriza como “incorporações de lugares”.³⁵²

“A escultura seria a incorporação de lugares, os quais, preservando e abrindo um canto³⁵³, têm reunidos ao redor deles algo de livre, que assenta todas as coisas permanência e aos homens uma morada no seio das coisas³⁵⁴”. No alto do monte de Santa Catalina em uma praia na Espanha, encontra-se uma das mais famosas esculturas do artista Eduardo Chillida, *Elogio do horizonte* – erguendo-se em dois pilares de concreto, a dez metros do chão, está uma elipse diante do oceano. Surpreende a leveza do monumento de 500 toneladas, que produz um jogo de luzes e sombras, abrindo um espaço próprio. A obra de Chillida nos convida a experimentar a densidade do concreto, ao mesmo tempo em que revela uma surpreendente leveza. “O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar³⁵⁵”. A frase de Heidegger, sobre um templo grego em *A origem da obra de arte*, serviria também para a obra *Elogio do horizonte* do escultor espanhol. Ao refletir sobre um templo grego na década de 1930, Heidegger já compreendia que o “espaço espaça”, ou seja, que o ser da obra de arte “abre” o seu espaço e determina o lugar em que ele mesmo é uma construção. De certa forma, como o templo grego,

³⁵¹ Heidegger. *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço* em *ARTEFILOSOFIA* 5, p. 20.

³⁵² Guzzoni. *A relação entre arte e espaço no Heidegger tardio*, em *ARTEFILOSOFIA* 5, pg.54.

³⁵³ Nessa tradução o termo heideggeriano *Gegend* (região de encontro) foi traduzido como “canto”. Abordarei o tema da “região de encontro” ainda nesse tópico da tese.

³⁵⁴ Heidegger. *A arte e o espaço*, p. 15.

³⁵⁵ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 33.

a obra de Chillida, faz ver de um modo único, pela sua estrutura produzida, a amplidão e a imensidade do céu e do mar que com ela contrastam, reconfigurando a paisagem ao redor³⁵⁶. Heidegger compreende que a obra ao instalar um mundo, enquanto produtora de espaço, permite que o ser do espaço se revele, se desvele.

Em *A arte e o espaço*, o filósofo diz que uma vez acordado que na arte se põe em obra a verdade, e que a verdade designa o desvelamento do ser, pode-se dizer que, na obra de arte plástica (na escultura), aquele que se revela repentinamente é um espaço verdadeiro. A obra abre, instala um mundo, isto é, ela faz-se como clareira para o advento do ente. Como já dito antes, o lugar aberto, a clareira (*Lichtung*) é o âmbito de aparição que é também ocultamento. Assim, o termo clareira pode ser compreendido no seu sentido literal e físico: espaço aberto em íntima relação com a claridade; manifestação de algo que irrompe na e através da luz presente num lugar aberto. Ao falar de clareira, Heidegger reflete sobre a abertura para o espaço da manifestação daquilo sobre o qual e no qual o homem funda o seu habitar. Segundo Heidegger, a escultura (arte plástica) é “um incorporante trazer-na-obra de lugares e com eles uma abertura de confrontações de moradas possíveis dos homens, de possíveis permanências de coisas ao redor e a respeito do homem³⁵⁷”.

Nesse mesmo escrito, Heidegger fala de um “jogo” recíproco entre a arte e o espaço: “O jogo mútuo entre arte e espaço deve ser pensado a partir da experiência do lugar e do canto³⁵⁸. “Canto”, “região de encontro” ou simplesmente ‘região’ são termos usados para traduzir a palavra alemã *Gegend*. Esse termo, conforme Ute Guzzoni elucida, carrega em si o encontro do homem com o lugar: “Pensemos realmente a região de encontro no sentido verbal, como vir-ao-encontro, então ela diz respeito ao homem porque oferece a ele um domínio a partir do qual algo é encontrado e lhe vem ao encontro³⁵⁹”. Assim a região de encontro possibilita o lugar onde se abrem as relações. Heidegger indica que a obra de arte plástica (a escultura)

³⁵⁶ No entanto, é preciso lembrar, que o templo grego não só instalava o espaço e a paisagem ao seu redor como também era lugar do sagrado, advento do deus. Diferente das esculturas de Chillida e Heiliger, o templo era “recinto do sagrado”. Diz Heidegger: “Espaçar é liberação de lugares (que dá lugar) – lugares onde um deus aparece, lugares onde os deuses desaparecem, lugares onde a aparição do divino tarda por muito tempo. Espaçar, isso traz a localidade que prepara a cada vez a morada. Os espaços profanos, voltando a um passado remoto, são sempre a privação dos espaços sagrados”. (Heidegger. *A arte e o espaço*, p.12)

³⁵⁷ Heidegger. *A arte e o espaço*, p. 16.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁵⁹ Guzzoni. *A relação entre arte e espaço no Heidegger tardio*, em *ARTEFILOSOFIA* 5, p. 53.

é uma incorporação dos lugares que abrem uma região de encontro. A obra de arte tem como propriedade incorporar lugares, sendo que um lugar é um ter-lugar: um acontecer, um aparecer, um instalar.

Em A arte e o espaço, a escultura instala uma localidade, permanecendo como “um volume acabado” e em si mesmo. Este ser “um volume acabado” da forma esculpida, por outro lado, não a joga numa contraposição com o espaço, ou num conflito com ele, embora a superfície expressiva e única da escultura se recorte “contra a ambiência” que ao redor dela se instala. Ainda assim, por sua própria natureza, o volume esculpido se impõe como um corpo no espaço.³⁶⁰

Como diz Ligia Saramago, o que a escultura forma plasticamente são corpos. Dito de outra forma, as esculturas são corpos, corpos que ocupam um espaço. O próprio Heidegger afirma que o corpo plástico incorpora qualquer coisa: “sua massa, constituída de diferentes matérias, é diferentemente moldada³⁶¹”. Contudo, incorporará o próprio espaço? “É a arte plástica uma apropriação do espaço, uma dominação do espaço?³⁶²” Refletindo sobre essa questão, Heidegger, conclui que a própria arte plástica não ocupa o lugar, ou seja, a arte plástica não pode ser compreendida como uma ocupação do espaço³⁶³. Diz Heidegger que a “arte plástica: é a incorporação da verdade do ser na sua obra instituidora de lugares³⁶⁴”. E na medida em que ela não ocupa o espaço, e sim o incorpora, abre um diálogo com ele, a arte é poesia. Segundo o filósofo a obra de arte é instauradora, e portanto, poética. A poesia é a fundação do ser pela palavra e na palavra. Para Ute Guzzoni, a poesia possui “um vínculo especial com o espaço” na obra de Heidegger³⁶⁵. Portanto, não apenas as artes plásticas, mas a poesia também está vinculada à noção heideggeriana de espaço. Pode-se observar isso na proximidade entre o dizer poético e o pensar: “A conversa do pensamento com a poesia busca evocar a essência da linguagem para que os mortais aprendam novamente a morar na linguagem³⁶⁶”. Heidegger também fala a respeito desse habitar do homem na linguagem em sua *Carta sobre o humanismo* (1946):

³⁶⁰ Saramago. *Sobre a Arte e o Espaço, de Martin Heidegger*, em ARTEFILOSOFIA 5, p. 69.

³⁶¹ Heidegger. *A arte e o espaço*, p. 9.

³⁶² Ibid., p.9.

³⁶³ Heidegger parte do pressuposto de que a arte e a ciência percebem e tratam o espaço de forma diferente.

³⁶⁴ Heidegger. *A arte e o espaço*, p. 16.

³⁶⁵ Cf. Guzzoni. *A relação entre arte e espaço no Heidegger tardio*, em ARTEFILOSOFIA 5.

³⁶⁶ Heidegger. *A linguagem na poesia em A caminho da linguagem*, p. 28.

A linguagem é a casa do ser. Na habitação da linguagem mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardiões dessa morada. Sua vigília consiste em levar a cabo a manifestação do ser, na medida em que, por seu dizer, a levam à linguagem e nela a custodiam.³⁶⁷

Algumas noções importantes no pensamento de Heidegger, tais como: “caminho”, “salto”, “região de encontro”, “proximidade”, “clareira”, não podem ser pensadas desvinculadas da compreensão de espaço. Segundo Heidegger, a linguagem é a “casa do ser”, o lugar da própria essência do homem. Portanto, a linguagem, o poder de nomeação da palavra, constitui um dos elementos principais da obra de Heidegger. Gadamer enfatiza isso no trecho seguinte:

Se há uma coisa que distingue inconfundivelmente o pensador Martin Heidegger dentre os pensadores de nosso século, essa coisa é o seu sentido para o poder de nomeação da palavra. O que entregou ao seu pensamento a força impulsionadora mais própria foi o fato de ele ter inserido esse poder de nomeação no movimento de seu pensar e de ter sempre acolhido e colocado à prova o direcionamento de seu caminho a partir da linguagem³⁶⁸

No próximo tópico desse capítulo trato da linguagem e da poesia como elementos da reflexão heideggeriana sobre a arte que “abrem espaço” para um pensamento que busca ultrapassar os limites demarcados pela representação em um movimento na direção de um pensar mais original.

4.4 O espaço poético

4.4.1 O próprio da linguagem

Cedo e tarde, em superstição se tece
O próprio se mostra, insinua, acontece.³⁶⁹

Somos, antes de tudo, na linguagem e pela linguagem. Não é necessário um caminho para a linguagem. Um caminho para a linguagem é até mesmo impossível, uma vez que já estamos no lugar para qual o caminho deveria nos conduzir. Mas será que estamos mesmo nesse lugar? Será que somos e estamos na linguagem a

³⁶⁷ Heidegger. *Carta sobre o humanismo*, em *Marcas do caminho*, p. 326.

³⁶⁸ Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva*, p.119.

³⁶⁹ Goethe. *Fausto*. Segunda parte, 5º Ato: *Meia noite*.

ponto de fazermos a experiência de sua essência, de a pensarmos como linguagem, percebendo, numa escuta, o próprio da linguagem? Será que já estamos na proximidade da linguagem mesmo sem uma ação nossa? Ou será o caminho para a linguagem como linguagem o mais longo e extenso que se pode pensar? E não apenas o mais longo, mas também o mais cheio de obstáculos oriundos da própria linguagem tão logo tentamos pensar, genuinamente e sem desvios, a linguagem no que lhe é mais próprio?³⁷⁰

Logo no início do ensaio *O caminho para a linguagem* (1959), Heidegger faz uma série de questões sobre o caminho para a linguagem, sobre o lugar da linguagem e sobre o que é o próprio da linguagem. Todas essas questões do filósofo possuem como objetivo pensar a linguagem no que lhe é mais originário, ou seja, de fazer uma experiência do pensamento da linguagem (*Sprache*). Nesse ensaio, Heidegger parece não estar preocupado em encontrar as respostas no fim do percurso e sim em explorar o próprio caminho, o caminhar. Ou como diz Gadamer: “Heidegger estava consciente de estar sempre apenas a caminho da linguagem – e isso não significa naturalmente estar a caminho da linguagem, mas em meio ao pensamento sobre a linguagem³⁷¹”. Dito de outro modo, Heidegger estava consciente de já sermos e estarmos na linguagem quando pensamos sobre a linguagem: “A linguagem pertence, em todo caso, à vizinhança mais próxima do humano. A linguagem encontra-se por toda parte³⁷²”.

Ao pensar sobre a linguagem, Heidegger, reflete como ela é frequentemente considerada como uma posse, um utensílio ou uma obra do homem. Como dito antes, a relação da linguagem com o homem é tão próxima, que a fala foi até mesmo tomada como um símbolo do ser humano. Só o homem é dotado de fala³⁷³. Mas, essa forma de entendimento da linguagem origina-se da metafísica, do pensamento da representação, e, portanto, é criticada pelo filósofo: “Em sua essência, a linguagem não é a manifestação de um organismo, tampouco a expressão de um ser vivo. Por isto, jamais pode ser pensada de modo essencialmente correto a partir do seu caráter de sinal, e quem sabe nem sequer a partir de seu caráter de significação³⁷⁴”. Paralelamente à rejeição da obra de arte como objeto para um

³⁷⁰ Heidegger. *O caminho para a linguagem* em *A caminho da linguagem*, p.191-192.

³⁷¹ Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva – Heidegger em retrospectiva*, p. 43.

³⁷² Heidegger. *A linguagem* em *A caminho da linguagem*, p. 7.

³⁷³ Na carta sobre o humanismo, Heidegger afirma que os animais não possuem linguagem. Mas, essa afirmação não trata o homem como o único animal racional (caracterização apressada e equivocada para o filósofo). Segundo Heidegger, só o homem possui linguagem porque só ele possui “mundo”. (Cf. Heidegger, *Carta sobre o humanismo*).

³⁷⁴ Heidegger. *Carta sobre o humanismo*, em *Marcas do caminho*, p. 339.

sujeito, Heidegger não concebe a linguagem como um mero instrumento de informação, que interliga o significante ao significado. Dito de outra forma, no pensamento heideggeriano, a linguagem passa de um instrumento para significar, analisar e comunicar a realidade para se tornar a própria abertura do ser das coisas: “A linguagem ‘arranca’ do ‘velamento’, traz para o desvelamento, para a palavra e para o risco do pensamento³⁷⁵”. Desse modo, Heidegger pretende repensar a relação do homem com a linguagem para libertá-la do contexto da gramática e da representação. Diz o filósofo: “Libertar a linguagem da gramática, conduzindo-a para uma estrutura essencial mais originária, é tarefa reservada ao pensar e poeitar³⁷⁶”

A tarefa de pensar a linguagem e a poesia é uma das principais preocupações de Heidegger, desde o início de seu pensamento. Segundo Vattimo, já em *Ser e tempo*,³⁷⁷ a reflexão sobre a linguagem está presente no pensamento heideggeriano. Para Vattimo, nessa obra, a linguagem aparece como o próprio modo de abrir-se da abertura do ser, essencial no processo de desvelamento porque permite que as coisas no mundo sejam passíveis de serem ditas. É através da palavra que o homem nomeia, que se traz à presença as coisas e as torna reconhecíveis e acessíveis³⁷⁸. Nessa mesma obra de Heidegger, o tema da poesia aparece “timidamente” na seguinte passagem: “A comunicação das possibilidades existenciais da disposição, ou seja, da abertura da existência, pode-se tornar a meta explícita do discurso ‘poético³⁷⁹’”. Alguns anos depois, na década de 1930, a poesia ganha destaque no pensamento do filósofo, e passa a ser “protagonista” de diversas obras, através do diálogo do filósofo com poetas como Georg Trakl, Stefan George, Rilke e principalmente Hölderlin. Gadamer, no trecho abaixo, fala um pouco da importância de Hölderlin e da poesia para o pensamento de Heidegger:

Desse modo, a poesia de Hölderlin foi para Heidegger uma ajuda teológica de pensamento _ e mais do que isso. Ele não compartilhou apenas da penúria linguística que reconheceu na poesia hölderliniana. Ele viu em suas criações poéticas um critério de medida para todo porvir. Quando Hölderlin evocou a distância dos deuses em “um tempo indigente” essa penúria linguística da qual ele

³⁷⁵ Heidegger. *Carta sobre o humanismo*, em *Marcas do caminho*, p. 344.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 327.

³⁷⁷ No § 34 de *Ser e tempo* Heidegger trata do *Dasein* e do “discurso” (“A linguagem é o pronunciamento do discurso”) e no § 35 do que ele concebe como “falatório” (“O falatório é a possibilidade de compreender tudo sem se ter apropriado previamente da coisa”). Cf. em *Ser e tempo – Volume I*.

³⁷⁸ Cf. Vattimo, *Introdução a Heidegger*.

³⁷⁹ Heidegger. *Ser e tempo – Volume I*, p.221.

se queixou foi ao mesmo tempo a sua legitimação poética. Heidegger se reconheceu aí³⁸⁰

Para Heidegger, a obra do poeta alemão Friedrich Hölderlin tinha o poder de nomear os deuses e todas as coisas no que elas são, isto é, nomear sua essência, e é assim que a poesia é a fundação do ser pela palavra. Mas, o que Heidegger entende por poesia? Desde *A origem da obra de arte*, o filósofo afirma que “*toda arte*, enquanto deixar –acontecer da adveniência da verdade do ente como tal, é na sua essência *Poesia*.”³⁸¹ Heidegger não se limita a definir a obra de arte como um “pôr-se-em-obra-da-verdade” e como abertura de um mundo, mas aponta também que é na *Poesia* que está a essência de todas as artes. Sobre o sentido da poesia como essência de todas as artes, diz Michel Haar:

(...) é no sentido de que tudo aquilo que será redesenhado pela arte teve que ser primeiramente nomeado, descoberto pelo poeta. O artista, embora pense com suas mãos, crie com seu corpo, surge em uma época, isto é, em uma história e em um mundo, cuja a palavra, primeiro poética, mítica, sempre estabeleceu antes os contornos e limites. A arte se edifica com base naquilo que só a força de uma palavra inaugural conseguiu desvelar e instaurar. Assim, embora toda arte “faça” época, e seja historicamente ancorada por seu estilo, é sempre a poesia que a precede.³⁸²

Na passagem anterior, Michel Haar afirma que só compreendemos as artes (a arquitetura, a escultura, a pintura) na medida em que as obras que elas nos apresentam fazem parte da linguagem, do que é passível de ser dito. Assim, todas as artes, até mesmo as plásticas, possuem uma relação com a linguagem e com a poesia. Portanto, para pensar as artes, é preciso refletir sobre o “projeto poématico heideggeriano”. Como já foi dito, nele, Heidegger não tem pretensão de apresentar uma nova concepção de linguagem, nem formular uma filosofia da poesia. O que Heidegger pretende é refletir sobre o lugar da poesia e sua proximidade com o pensamento³⁸³:

A palavra “lugar” significa originariamente ponta de lança. Na ponta de lança, tudo converge. No modo mais digno e extremo, o lugar é o que reúne e recolhe para si. O recolhimento percorre tudo e em tudo prevalece. Reunindo e recolhendo, o lugar desenvolve e preserva o que envolve, não como uma cápsula isolada mas

³⁸⁰ Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva – Heidegger em retrospectiva*, p.47-48.

³⁸¹ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 58.

³⁸² Haar. *A obra de arte – Ensaio sobre a ontologia das obras*, p. 94.

³⁸³ Para Ligia Saramago, é nítido como ao tratar da poesia determinadas noções espaciais ganham expressividade no pensamento de Heidegger, como por exemplo, lugar, caminho, moradia, vizinhança, etc. (Cf, Saramago, *A topologia do ser*).

atravessando com seu brilho e sua luz tudo o que recolhe de maneira a somente assim entrega-lo à sua essência.³⁸⁴

Portanto, no próximo tópico pretendo pensar sobre o “lugar” da poesia e dos poetas na obra de Heidegger. E também compreender como através de palavras os poetas e a linguagem poética encontram-se mais próximos da verdade e do ser.

4.4.2 O caminho do pensamento e da poesia

Caminhos que vão a parte nenhuma
entre dois prados,
dir-se-ia de seu fim com suma
arte desviados.

Caminhos que não são
frequentemente mais que um lapso
entre o puro espaço
e a estação.³⁸⁵

O que é um caminho? Caminho é o que se deixa alcançar³⁸⁶.

Heidegger, ao conceber o rumo da sua *Edição integral*, a caracterizou com o lema “*Wege, nicht Werke*” (caminhos, não obras), e, ao longo de sua escrita, dedicou amplas passagens à tematização do “caminho” e do “estar a caminho”. Como no poema de Rilke, o caminho heideggeriano é sinuoso, similar ao de um bosque ou de uma floresta³⁸⁷. Na obra *A caminho da linguagem*, Heidegger emprega a palavra *wëgen*, “em-caminhar” para dizer “abrir um caminho”. Para o filósofo, todas as formas de arte como, por exemplo, a arquitetura ou as artes plásticas, só são possíveis no caminho aberto pela linguagem. Ou seja, todas as artes só são possíveis dentro da abertura prévia da clareira produzida pela “poesia primordial da linguagem”. Diz Heidegger: “Toda arte é, cada uma a sua maneira, composição poética³⁸⁸”. Essa passagem está no final do escrito *Observações sobre – Arte –*

³⁸⁴ Heidegger. *A linguagem na poesia* em *A caminho da linguagem*, p.27.

³⁸⁵ Rilke. *De A pequena cascata, Quadras do Valais* em *Rainer Maria Rilke – poemas*.

³⁸⁶ Heidegger. *O caminho para a linguagem* em *A caminho da linguagem*, p.205.

³⁸⁷ Cf. Duarte, *Prólogo à edição portuguesa* em *Caminhos de floresta*.

³⁸⁸ Heidegger, *Observações sobre Arte – Escultura—Espaço*, p.20.

Escultura – Espaço, no qual Heidegger termina interpretando uma frase de Aristóteles:

Também podemos interpretar a frase de Aristóteles da seguinte maneira, dizendo: a arte é mais filosófica que a ciência.

Uma frase que dá o que pensar em nosso tempo, no qual a fé na ciência, sejam as ciências da natureza ou a cibernética, começa a configurar-se como a nova religião.

Mais filosófica que a ciência e mais rigorosa, ou seja, mais próxima da essência da coisa — é a arte.³⁸⁹

Nesse trecho, ao interpretar Aristóteles, Heidegger afirma que a arte está mais próxima das essências das coisas do que a ciência. Aristóteles, na sua *Poética*, afirma que a *poiésis* é mais filosófica, mais próxima da essência das coisas do que a história³⁹⁰. Aristóteles caracterizava a arte através da palavra grega *poiésis*, que significa fazer, confeccionar, produzir, fabricar e também poesia, poema. De *poiésis* vem a palavra alemã *Poesie*, que aplica-se especialmente a poesia, ao verso em contraste com a prosa. Mas, como visto no capítulo anterior, a língua alemã tem ainda outra palavra para poesia, *Dichtung*, que possui um sentido mais amplo do que *Poesie*, pois, aplica-se a qualquer escrita criativa, não somente a versos.

Logo, como Aristóteles, o filósofo alemão também acredita que a arte seja mais filosófica que a história, ou seja, mais filosófica que o pensamento científico, e assim mais próxima da origem. A arte não é algo como a ciência, pois esta se ocupa daquilo que já está aí e a arte ocupa-se daquilo que ainda vem, daquilo que se anuncia: “A partir da essência poetante da arte acontece que, no meio do ente, ela erige um espaço aberto, em cuja abertura tudo se mostra de outro modo que não o habitual³⁹¹”. Assim, a poesia é a fundação do ser pela palavra e na palavra. A poesia é, por excelência, a linguagem originária, instauradora. Deste modo, Heidegger não compreende a poesia como uma arte tradicional, pela qual a linguagem humana é utilizada com fins estéticos. Não é uma manifestação cultural ou entretenimento, como ele diz na seguinte passagem:

³⁸⁹ Heidegger, *Observações sobre Arte — Escultura—Espaço*, p.21.

³⁹⁰ Heidegger substitui (interpreta) a palavra “história” por “ciência”. Para o filósofo, nosso tempo é marcado pelo pensamento científico, considerado o novo âmbito das verdades indubitáveis (quase como uma nova religião). Cf. em Heidegger, *Observações sobre Arte — Escultura—Espaço*.

³⁹¹ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 58.

A poesia não é um enfeite acessório do estar-aí humano, não é apenas um entusiasmo passageiro e muito menos uma simples exaltação e entretenimento. A poesia é o fundamento que sustenta a história e, portanto, tampouco é apenas uma manifestação da cultura e, sobretudo, jamais uma mera expressão de uma alma civilizacional³⁹²

Portanto, a interpretação heideggeriana da poesia não é uma simples análise literária ou estética, mas um encaminhamento do pensamento na direção do que é mais essencial no poema. Diz Heidegger em *A origem da obra de arte*: “O dizer projetante (*Ansagen*) é Poesia (...). O dizer projetante é aquele que, na preparação do dizível, faz ao mesmo tempo advir, enquanto tal, o indizível ao mundo³⁹³”. Ou seja, para o filósofo no poema está presente a “abertura do mundo” e, ao mesmo tempo, a “reserva da terra”. O poema fala um mundo, na poesia um “mundo se abre”. No poético, o aspecto originário das coisas lhes é devolvido, como se elas encontrassem a si mesmas no seu dizer. O dizer primordial, essencial, é poético. Ao deixar a linguagem vir à luz e resplandecer, a poesia permite que a “terra se revele”, pois no poema o seu uso não está a serviço de um utilitarismo, nele a palavra não é matéria para a simples comunicação. A linguagem no poema é o “poetizar de si mesma”. A linguagem dos poetas, livre da influência metafísica e epistemológica, encontra-se mais próxima do ser, sendo capaz de expressar o sentido do ser de forma mais autêntica. Portanto, poesia, na sua essência, é um fazer, criando, nomeando. Diz Heidegger:

O pensamento do ser protege a palavra e cumpre nesta solicitude seu destino. Este é o cuidado com o uso da linguagem. O dizer do pensador vem do silêncio longamente guardado e da cuidadosa clarificação do âmbito nele aberto. De igual proveniência é o nomear do poeta. No entanto, pelo fato de o igual só ser igual enquanto é distinto e de o poeitar e o pensar terem a mais pura igualdade no cuidado da palavra, ambos estão ao mesmo tempo maximamente separados em sua essência. O pensador diz o ser. O poeta nomeia o sagrado. Não há dúvida de que não podemos analisar aqui como é que, pensado a partir da essência do ser, o poeitar, o agradecer e o pensar estão mutuamente referidos e ao mesmo tempo separados. É provável que o agradecer e o poeitar se originem, ainda que de maneira diversa, do pensamento inicial que utilizam, sem, contudo, poderem ser para si mesmos um pensar.

Conhecemos, é claro, muitas coisas sobre a relação entre a filosofia e a poesia. Não sabemos, porém, nada sobre o diálogo dos poetas e dos pensadores que “moram próximos nas montanhas mais separadas”³⁹⁴.

³⁹² Heidegger. *Hölderlin e a essência da poesia* em *Explicações da poesia de Hölderlin*, p. 53.

³⁹³ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 61.

³⁹⁴ Heidegger. *Marcas do Caminho, Posfácio a O que é Metafísica*, p.324.

As palavras acima nos indicam que poesia e pensamento habitam um próximo do outro, vivenciando a mesma vizinhança (o mesmo “cuidado com uso da linguagem”), porém separados pelos seus modos distintos de atuação. Segundo Heidegger, poetas e pensadores são semelhantes, pois, cada um a seu modo, possui a tarefa de trazer o ser à palavra. Porém, são diferentes em suas essências: enquanto o pensamento se esforça para explicitar o ser e o poeta nomeia o sagrado³⁹⁵, respeitando seu “mistério”. Mistério, como define Heidegger, é o traço fundamental daquilo que ao mesmo tempo se mostra e se oculta. Para Heidegger, a poesia está na base daquilo que permanece, mas tal não deve ser entendido como o eterno ou o transcendente: é não-ser, tanto quanto ser. A linguagem não é só enraizamento, mas também deslocação, não é só proximidade, mas também afastamento, não é só o familiar, mas também o mistério. Ou como diz Marco Aurélio Werle: “O dizer poético deve estar em uma intimidade com o mistério, reconhecê-lo a partir de sua inexplorabilidade³⁹⁶”.

Ainda nessa passagem, Heidegger reflete como aquilo que está próximo, que é semelhante, também é o que está maximamente separado, distante (“moram próximos, nas montanhas mais separadas”). Estes contrários não são integrados pelo filósofo num processo dialético, mas devem ser deixados estar-juntos sem serem identificados ou superados de qualquer modo. Não é por acaso que o poeta alemão Hölderlin se encontra no horizonte de pensamento aberto por Heráclito, o qual foi o primeiro a ver a essência do *logos* não como o juntar na unidade, mas como o juntar que mantém e preserva os opostos.³⁹⁷ Heidegger tem sua obra “marcada”, principalmente a partir de 1934, pela proximidade constante com Hölderlin³⁹⁸. Johann Christian Friedrich Hölderlin foi poeta, romancista, dramaturgo e filósofo. Nasceu em 1770 em na região alemã da Suábia, no seio de

³⁹⁵ Segundo Dubois, o “sagrado” vem a Heidegger de Hölderlin, e significa “a natureza”. A natureza é aqui a “abertura primordial”, unindo tudo: é a abertura de um mundo. Diz ainda o autor: “O sagrado é o *Aberto* se abrindo. Enquanto tal, é o que mediatiza tudo: os homens e os deuses, a terra e o céu, que abre o espaço movimentado (litígio, combate) de sua ‘mediatização’, de suas relações. Ele é o imediato”. (Dubois. *Heidegger: Introdução a uma leitura*, p. 217-218).

³⁹⁶ Werle. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*, p. 180.

³⁹⁷ Diz Heidegger sobre o pensamento de Heráclito: “Quanto mais conhecem o que é passível de ser conhecido, mais estranho se lhes mantém o *λόγος*”. (Heidegger. *Aletheia - Heráclito, fragmento 16 em Ensaios e conferências*, p. 248).

³⁹⁸ Não é o intuito deste trabalho abordar toda a complexidade e riqueza deste encontro, logo nos contentaremos apenas em fornecer algumas indicações que permitam entrar no “diálogo” entre esses dois personagens do mundo germânico e refletir sobre a importância da poesia de Hölderlin no pensamento heideggeriano.

uma família burguesa. Em 1784 entrou para um colégio preparatório onde foi amigo e companheiro dos futuros filósofos Hegel e Schelling. Frequentou também aulas dadas por Fichte e Schiller. Estudou filosofia e literatura clássicas, traduzindo para o alemão várias tragédias gregas. Sua poesia acolhe a tradição clássica grega e funde-a com o romantismo de sua época. Assim, sintetizou em sua obra o espírito da Grécia antiga, a percepção dos românticos em relação à natureza tornando-se um dos maiores poetas alemães. Hölderlin está no coração do pensamento heideggeriano sobre a arte e a linguagem, como “abertura em poema de um mundo histórico” que reúne um povo na proximidade da sua origem. Diz Heidegger, em um de seus escritos sobre Hölderlin: “A chegada a casa é o caminho de volta à proximidade à origem³⁹⁹”.

Para Heidegger a arte, principalmente a poesia, permitiria que o povo alemão cumprisse seu destino histórico: “Aí acontece a chegada a casa. Esta chegada a casa, todavia, é o futuro da essência histórica dos alemães. Eles são o povo da poesia e do pensamento⁴⁰⁰”. O poeta Hölderlin, em sua obra *Hipérion*, cantou o desespero diante das ruínas de Atenas, paraíso perdido, pátria de Platão e de Diotima, “filha do céu”, heroína do Banquete. Hölderlin é também aquele que sonha com uma reconciliação entre a Grécia e a Hespéria, isto é, não somente a Itália (para os gregos antigos), mas também seu país natal, a Suábia, a Alemanha, e todo o Ocidente. Logo, o poeta, celebra à volta à casa dos antepassados, ao solo alemão, o que para Heidegger se aproxima a uma viagem às proximidades da origem, do que é mais originário. Sobre esse retorno à terra pátria, diz Marco Aurélio Werle:

A pátria, desse modo, não é só a habitação da terra, ou melhor, é a habitação da terra enquanto terra, enquanto um âmbito que precisa ser cultivado pelo poeta e pelos homens, como o lugar em que se estabelece a existência humana, em que a familiaridade pode ser encontrada.⁴⁰¹

“A localidade a que chegou Hölderlin é um estar-revelado do ser que pertence ele mesmo ao destino do ser e que, a partir deste, está voltado ao poeta⁴⁰²”. Para Heidegger, a poesia de Hölderlin não é simplesmente um belo “jogo de palavras” e sim uma reunião dos homens no fundamento da sua existência: “Cheio

³⁹⁹ Heidegger. *A chegada a casa/aos parentes em Explicações da poesia de Hölderlin*, p.33.

⁴⁰⁰ Ibid., p.40.

⁴⁰¹ Werle. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*, p. 153.

⁴⁰² Heidegger. *Para quê poetas? em Caminhos de floresta*, p. 314.

de mérito, contudo poeticamente habita o homem esta Terra⁴⁰³". Em *Hölderlin e a essência da poesia*, Heidegger cita essa sentença do poeta e explica que "habitar poeticamente" significa "permanecer na presença dos deuses e ser atingido pela proximidade essencial das coisas⁴⁰⁴". Ao refletir sobre a poesia de Hölderlin, o filósofo a relaciona com os deuses, ou seja, ela é um dizer do sagrado. "O 'sagrado' não é uma palavra bem conhecida da história das religiões que Heidegger retomaria para si. O sagrado é o que o poeta funda⁴⁰⁵". Como diz Dubois, o dizer do sagrado acontece em um determinado âmbito poético. Este lugar equivale a um "Aberto", a uma clareira, em que o ser é acolhido e se dá em sua verdade enquanto velamento e desvelamento. O poeta celebra a palavra essencial e celebrando-a, o ente passa a ser nomeado no que é; através desta nomeação, torna-se conhecido enquanto é, pois a poesia é, na sua essência, a "fundação do Ser pela palavra". A poesia seria então um caminho para o homem "retornar" à essência do ser.

Libertar a linguagem da gramática, conduzindo-a para uma estrutura essencial mais originária, é uma tarefa reservada ao pensar e ao poetar. O pensar não é só l'engagement dans l'action para e pelo ente, no sentido do que é real na situação presente. O pensar é l'engagement pela e para verdade do ser. Sua história jamais é passada, está sempre por vir. A história do ser sustenta e determina toda e qualquer condition et situation humaine. Se quisermos uma vez aprender a experimentar de maneira límpida a citada essência do pensar, o que significa igualmente leva-la a cabo, devemos nos livrar da interpretação técnica do pensar.⁴⁰⁶

"Se quisermos uma vez aprender a experimentar de maneira límpida a essência do pensar" ou seja, se quisermos experimentar pensar fora da representação, devemos deixar a linguagem do cálculo e da técnica. Na conferência de 1952, *O que quer dizer pensar?*, Heidegger denuncia que "o gravíssimo desta grave época é que ainda não pensamos". O operar da tecnociência, enquanto modo de pensar que calcula, não pensa (no sentido da demora, da reflexão) mas "pula" de um ponto a outro em busca de resultados. Esse operar é mais interessado em resultados do que em caminhos. Ou seja, o homem neste novo mundo dominado pela ciência e pela teoria, requisitado pela técnica e industrialização cortou o caminho que o conduzia à essência das coisas, inclusive à sua própria essência.

⁴⁰³ Trecho do poema *No azul sereno floresce...* de Hölderlin.

⁴⁰⁴ Heidegger. *Hölderlin e a essência da poesia* em *Explicações da poesia de Hölderlin*, p.53.

⁴⁰⁵ Dubois. *Heidegger: Introdução a uma leitura*, p. 218.

⁴⁰⁶ Heidegger. *Carta sobre o humanismo* em *Marcas do caminho*, p. 327.

Sobre a técnica, enquanto fenômeno que expressa, o modo de ser do homem no mundo, diz Vattimo:

A organização total realizada pela técnica já não está apenas na teoria, mas concretiza-se efetivamente como ordem do mundo. Abolida esta última diferença, fica também abolida a última e pálida recordação da diferença ontológica: do ser já não fica mais nada e só ficam os entes. O ser do ente é total e exclusivamente o ser imposto pela vontade do homem produtor e organizador.⁴⁰⁷

Como escapar desta realidade marcada pela perda do ser? A poesia seria um caminho para o homem “retornar” à essência do ser. A arte e a poesia desempenhariam para Heidegger o papel de um contra movimento na direção de uma tarefa de pensamento mais originário. “Que na verdade a poesia seja também tarefa para um pensamento, eis o que ainda temos que aprender neste instante do mundo⁴⁰⁸”. Assim, a tarefa da filosofia é pensar profundamente aquilo que foi dito na poesia, e que ainda permanece como não dito. Portanto, o caminho que conduz o pensamento a um diálogo com o poeta é também o caminho que conduz o homem em direção a um pensamento além da representação.

⁴⁰⁷ Vattimo. *Introdução a Heidegger*, p. 99.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 318.

5

Considerações finais – A arte e o pensamento futuro

5.1

O pensamento em tempo indigente

Ora, onde mora o perigo
é lá que também cresce
o que salva,⁴⁰⁹

A poesia mostra-se fundamental para Heidegger que pretende pensar para além da representação. Ao discorrer acerca da arte, Heidegger fala que “enquanto deixar-acontecer da adveniência da verdade do ente como tal⁴¹⁰”, toda arte é na sua essência poesia. De tudo o que foi até agora colocado, é importante reiterar que a obra de arte (como, por exemplo, a pintura de van Gogh, as esculturas de Heiliger e Chillida, o templo grego) é uma abertura, á a instituição de algo novo. Assim, a poesia é a essência inventiva de todas as artes, como diz Gadamer: “O pensar é em palavra e conceito aquilo que o poetar é em palavra e imagem. Aí nada é utilizado como um mero instrumento. Aí algo é alçado a clareira, na qual, o mundo muda.⁴¹¹”.

Ao citar a poesia de Hölderlin na conferência *A questão da técnica* (1954), Heidegger compreende a proximidade que existe entre o perigo e a salvação. Segundo o filósofo, por meio dessa estrofe, podemos entender que o “perigo”, presente no ponto culminar da metafísica e na essência da tecnociência, pode também abrir caminho para a sua própria superação. Para Heidegger, a arte enquanto força criativa, abertura, poderia transformar o pensamento calculador da técnica em um “pensamento do sentido”, em meditação⁴¹². Ou, como também diz

⁴⁰⁹ Hölderlin, citado por Heidegger no ensaio *A questão da técnica*, pg.37.

⁴¹⁰ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 58.

⁴¹¹ Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva – Heidegger em retrospectiva*, p.70.

⁴¹² A tradução brasileira da conferência de Heidegger *Wissenschaft und Besinnung* (1953), optou por traduzir o título como *Ciência e pensamento do sentido*. Mas, a palavra *Besinnung* é também traduzida por alguns comentadores do filósofo, entre eles Benedito Nunes, como “meditação”. Já Inwood afirma que Heidegger usa muitas vezes *Besinnung* para o pensar filosófico, que ao contrário do pensamento das ciências, reflete sobre si mesmo. Cf. em Inwood, *Dicionário Heidegger*, verbete ‘pensar e questionar’.

Heidegger, o pensamento enquanto um pensar-poético (“meditação poética) estaria mais próximo das origens, ou seja, mais próximo do ser.

O pensar não supera a metafísica na medida em que a ultrapassa, elevando-se acima dela e suspendendo-a em algum lugar além, mas na medida em que retorna e descende para a proximidade do que é mais próximo.⁴¹³

A filosofia da tradição sempre deseja ultrapassar, avançar. O pensamento heideggeriano não tem o intuito de “progredir”, e sim é um constante retorno às origens, em busca de um “outro começo” que seja um “passo atrás” (*der Schritt zurück*) com relação ao pensamento da tradição filosófica⁴¹⁴. Por isso, nesse estudo, foi preciso acompanhar o filósofo em sua “destruição” do pensamento Ocidental, que pensou sobretudo o homem da metafísica antropocêntrica iniciada por Descartes e o homem da estética iniciada por Baumgarten. Heidegger percorre a história do pensamento representacional, desde suas origens até a “época da técnica” na qual o modo de se manter do ente, de aparecer, não é mais o da objetividade e sim o da disponibilidade, o da possibilidade de ser a todo momento “empregado” e “consumido”⁴¹⁵. Diz Dubois: “O que é perigoso, na técnica, é simplesmente que, respondendo ao seu apelo sem dele ser consciente, o homem por sua vez se compreende aí como disponível, como uma peça entre outras da disponibilidade geral⁴¹⁶”. Deste modo, “técnica” não significa simplesmente o predomínio do técnico e tecnológico característico da atualidade, mas o modo como “o que é” se expõe hoje para nós.

Portanto, a técnica apresenta um sentido de se mostrar e aparecer que determina o nosso tempo e o nosso modo de ser, como percebemos e pensamos acerca de tudo no mundo. Diz Heidegger: “O pensamento que calcula não é um pensamento que medita (*ein besinnliches Denken*), não é um pensamento que reflete (*nachdenkt*) sobre o sentido que reina em tudo o que existe”⁴¹⁷. “O pensamento que calcula” que domina o mundo contemporâneo, está também no âmbito das artes. Na época moderna, com a entrada da arte no “horizonte da

⁴¹³ Heidegger. *Carta sobre o humanismo em Marcas do caminho*, p. 365.

⁴¹⁴ Cf. Dubois. *Heidegger: Introdução a uma leitura*.

⁴¹⁵ Segundo Heidegger, atualmente sujeito e objeto são reduzidos à condição de estoque, ou como o filósofo chama de fundo de reserva (*Bestand*) sempre e já disponível ao cálculo de estratégias e práticas sucessivas e renovadas de apropriação, manipulação e ordenação de tudo. Cf. Dubois, *Heidegger: Introdução a uma leitura*.

⁴¹⁶ Dubois. *Heidegger: Introdução a uma leitura*, p. 140.

⁴¹⁷ Heidegger. *Serenidade*, p. 13.

estética”, a obra de arte torna-se um objeto da “experiência vivida” e com isso a arte passa a ser considerada mais uma expressão da vida humana. Passamos a compreender a arte como um produto para o consumo de um sujeito. Heidegger questiona se esse modo de tratar a obra de arte como um artigo para ser consumido, como uma mercadoria, possibilitaria uma compreensão fundamental acerca do que ela originariamente é:

As obras tornam-se acessíveis ao gozo artístico público e privado. As autoridades oficiais tomam a cargo o cuidado e a conservação das obras. Críticos e conhecedores de arte ocupam-se delas. O comércio da arte zela pelo mercado. A investigação em história de arte transforma as obras em objeto de uma ciência. Mas, no meio de toda esta diversa manipulação, vêm as próprias obras ainda ao nosso encontro?⁴¹⁸

Para Heidegger, se a obra se tornar uma mercadoria no comércio de arte, um objeto para o estudo científico ou uma peça para apreciação estética, ela não poderá ser um modo de acontecer da verdade enquanto desencobrimento. “A vigência da técnica ameaça o desencobrimento e o ameaça com a possibilidade de todo descobrir desaparecer na disposição e tudo apresentar apenas no desencobrimento da disponibilidade⁴¹⁹”. Em *A questão da técnica*, Heidegger, ao mesmo tempo que denuncia o “perigo” da época da técnica, apresenta uma possibilidade de “salvação”. Retornando ao sentido da *techne* grega, Heidegger observa que esta palavra qualificava também o que chamamos hoje em dia de belas-artes. Contudo, as obras não provocavam prazer estético e a arte não era setor de uma atividade cultural. Mas, então, como era a arte? A arte era *techne* (τέχνη), um descobrir produtor e pertencia à *poiésis*. Na Grécia antiga, as artes desvelavam a presença do sagrado e o encontro entre os deuses e os homens. Esses deuses “morreram” com o fim, a “ruína” da *pólis* grega. O Deus cristão também está morto ou por morrer, eliminado, ameaçado, pela metafísica e pelo pensamento da técnica. Diz Heidegger: “Não só se foram os deuses e Deus, como também se apagou na história do mundo o fulgor da divindade. O tempo da noite do mundo é um tempo indigente, porque se tornará cada vez mais indigente⁴²⁰”

Em poucas palavras, a “indigência do mundo” é o tempo do esplendor da técnica. A técnica, no pensamento heideggeriano, marca uma época na história da

⁴¹⁸ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 31.

⁴¹⁹ Heidegger. *A questão da técnica em Ensaaios e conferências*, p. 36.

⁴²⁰ Heidegger. *Para que poetas?* em *Caminhos de floresta*, p. 309.

metafísica, na qual consoma-se o esquecimento do ser; contudo, ela é também a época da superação de si mesma por um pensar originário, apto a colocar em questão a essência não técnica da técnica. Este pensar seria um caminho para “escapar” da radical objetivação de tudo, uma possibilidade de desenvolvimento de um pensamento para além da representação. Na arte temos lugar para um novo tipo de pensamento, não mais ordenador e “calculante”, mas poético. A poesia aparece com intensidade na obra de Heidegger e se mostra como uma nova forma de refletir sobre “o que é digno de ser questionado”. O interesse de Heidegger pelos temas da arte e da poesia acompanhou seu pensamento até seus últimos trabalhos. Dentre estes, destaca-se a conferência *Para quem poetas?* proferida em memória do vigésimo aniversário da morte de Rilke (falecido em 1926). Nela, citando um trecho da elegia “O pão e o vinho” de Hölderlin, Heidegger reflete sobre o “tempo indigente”:

Mas nós, amigo, chegamos demasiado tarde. Certo é que os deuses vivem,
 Mas acima de nós, lá em cima, noutro mundo.
 Aí o seu domínio é infinito e parecem não se importar
 Se estamos vivos, tanto nos querem poupar.
 Pois nem sempre pode um frágil vaso contê-los,
 O homem apenas algum tempo suporta a plenitude divina.
 Depois toda a nossa vida é sonhar com eles. Mas os erros,
 Tal como o sono, ajudam, e a necessidade e a noite fortalecem,
 Até que haja suficientes heróis, criados em berço de bronze,
 De coração corajoso, como dantes, semelhantes aos Celestiais,
 Depois eles chegam, trovejantes. Entretanto penso por vezes
 Que é melhor dormir do que estar assim sem companheiros,
 Nem sei perseverar assim, nem que fazer entretanto,
Nem que dizer, pois para que servem poetas em tempo de indigência?⁴²¹
 Mas eles são, dizes, como sacerdotes santos do deus do vinho,
 Que em noite santa vagueiam de terra em terra.⁴²²

Portanto, para completar este percurso sobre a possibilidade de um pensamento além da representação nas artes, sobretudo, nas artes visuais, é preciso retomar a reflexão presente no fim do ensaio *A origem da obra de arte* sobre a essência poética presente em todas as formas de arte. Assim como a poesia pode proteger as palavras contra a degradação do falatório, é possível, que a essência poética presente nas obras de arte, possa protegê-las da degradação da vivência, da apreciação estética.

⁴²¹ Grifo meu.

⁴²² Hölderlin. *Elegias*, elegia *O pão e o vinho* – *A Heinze* (sétima estrofe).

5.2 O diálogo do pensamento com a poesia

Diálogo

Minhas palavras são a metade de um diálogo obscuro
continuando através de séculos impossíveis.

Agora compreendo o sentido e a ressonância
que também trazes de tão longe em tua voz.
Nossas perguntas e resposta se reconhecem
como os olhos dentro dos espelhos. Olhos que choraram.

Conversamos dos dois extremos da noite,
como de praias opostas. Mas com uma voz que não se importa...
E um mar de estrelas se balança entre o meu pensamento e o teu.
Mas um mar sem viagens.⁴²³

Diz Cecília Meireles em seu poema *Diálogo*: “Conversamos dos dois extremos da noite, como de praias opostas. Mas com uma voz que não se importa...” Como no poema, a poesia e o pensamento são dois “extremos” unidos por uma “voz” (a linguagem)⁴²⁴. O próprio Heidegger reafirma essa diferença, e, no entanto, considera a possibilidade de um “diálogo” entre o poeitar e o pensar: “O dito poético e o dito do pensamento jamais são iguais. Mas um e outro, de modos diferentes, podem dizer o mesmo. Isto só mesmo tem êxito quando o abismo entre poesia e pensamento se abre clara e decididamente⁴²⁵”. Assim, pensamento e poesia não “são iguais”, não estão em uma relação de identidade, mas de diálogo que consiste na “doação” da linguagem, que preserva a palavra e a sua abertura. “Doar, para a palavra, é nomear. Mas nomear não é prover uma coisa de um rótulo, nem significá-la. Nomear é chamá-la a ser dotando-a de um mundo. A palavra, ao nomear, doa o modo a uma coisa⁴²⁶”. Considerando as reflexões heideggerianas sobre a fala e a linguagem, é correto dizer que o processo de nomear as coisas permite ao homem ser no mundo. Portanto, as palavras⁴²⁷ na poesia não são uma mera expressão da

⁴²³ Cecília Meireles. *Viagem & Vaga Música*, poema *Diálogo*.

⁴²⁴ Diz Michel Haar: “é sobre o fundo da linguagem que todo ente, seja ele artístico ou não, nos é acessível”. (Haar. *A obra de arte – ensaio sobre a ontologia das obras*, p. 94)

⁴²⁵ Heidegger. *O que quer dizer pensar?* em *Ensaio e conferências*, p. 119.

⁴²⁶ Dubois. *Heidegger: Uma introdução*, p. 163.

⁴²⁷ A poesia é certamente um âmbito especial da linguagem para o pensamento heideggeriano. Mas, como conclui Gadamer, a palavra, ela própria, é também abertura: “(...) é preciso ver que as palavras podem ser mais e que ela nem sempre desempenham uma função designativa. Isso está certamente dito com o fato de morarmos na palavra e estarmos em casa em uma língua. Desse modo, a palavra sempre se lança para além da respectiva função conceitual que esgota o seu sentido em enunciados”. (Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva – Heidegger em retrospectiva*, p. 46).

alma do poeta ou de alguma cultura. A palavra inaugural do poetar desvela, abre um mundo.

A fundação do ser, na palavra poética que nomeia, tem por fundo essa abertura primordial que, digamo-lo assim, atravessa diametralmente a clareira, mantendo o entrelace das duas regiões – a dos homens e as dos deuses, a dos mortais e a dos imortais. A poesia dimensiona esse espaço de confronto, dimensionando o homem e o mundo que reside.⁴²⁸

Benedito Nunes, autor da passagem acima, compreende o *dichtende Denken* heideggeriano como um pensamento mais originário: “O pensamento que se arrisca a superar a Filosofia⁴²⁹, que recua da Filosofia à possibilidade de uma nova origem, é poema (*Gedichte*), obra do poeta⁴³⁰”. Assim, as considerações de Nunes e a própria reflexão de Heidegger consideram a poesia em seu caráter histórico – o modo de dizer poético “tem por fundo essa abertura primordial”, ou seja, é original, está voltado para as origens. Diz Heidegger:

Hölderlin poematiza a essência da poesia – mas não no sentido de um conceito válido atemporalmente. Esta essência da poesia pertence a uma época específica. Mas não apenas para adequar-se a uma época já constituída. É antes o caso que Hölderlin determina pela primeira vez uma nova época, conforme funda novamente a essência da poesia. É a época dos deuses fugidos e dos deuses vindouros. É a época indigente, pois se encontra em meio a uma falta e negação duplas: ao não mais dos deuses fugidos e ao ainda não dos vindouros.

A essência da poesia, tal como fundada por Hölderlin, é histórica no mais alto grau, pois antecipa uma época histórica.⁴³¹

Em *Para que poetas?* (1946), ao falar da época indigente, Heidegger diz que uma transformação “só poderá surgir se o mundo virar radicalmente, ou seja, dito de uma forma mais precisa, se ele virar a partir do abismo⁴³²”. Logo, o homem deve reconhecer-se no abismo (*Abgrund*)⁴³³ e meditar sobre o abismo. A obra de arte não é baseada em coisa alguma externa a si mesma, pelo contrário, ela emerge do abismo. O pensar deve voltar-se para o abismo, superando a filosofia que moveu-

⁴²⁸ Nunes. *Da arte como poesia*, p. 270.

⁴²⁹ O que Nunes chama de “Filosofia” é a metafísica, a história da filosofia que depois dos filósofos pré-socráticos caiu no esquecimento do ser.

⁴³⁰ Nunes. *Da arte como poesia*, p. 278.

⁴³¹ Heidegger. *Hölderlin e a essência da poesia* em *Explicações da poesia de Hölderlin*, p. 58.

⁴³² Heidegger. *Para que poetas?* em *Caminhos de floresta*, p. 310.

⁴³³ *Grund* possui uma variedade de sentidos, entre eles: fundo, fundação, base, razão. O homem possui no fundo (*Grund*) da sua essência, a capacidade de pensar, a Razão. A palavra recebe prefixos, especialmente como *Abgrund*, que significa literalmente “terra indo para baixo”, isto é, profundidade, abismo. Cf. em Inwood, *Dicionário Heidegger*, verbete ‘fundo, fundamento, abismo’.

se no âmbito da Razão, das certezas, no horizonte da representação: “Não obstante, só pode ficar improdutivo aquilo que contem em si um solo (*Grund*) onde algo possa crescer, como por exemplo um campo agrícola⁴³⁴”. Nessa época indigente, os poetas estão atentos ao abismo, aos sinais do sagrado, apesar do obscurecimento do mundo: “Os poetas são os mortais que, cantando com seriedade o Deus do Vinho, sentem os vestígios dos deuses foragidos, permanecendo sobre esses vestígios e assim apontando aos seus irmãos mortais o caminho da viragem”⁴³⁵.

Deste modo, o poeta não é qualquer indivíduo que faz literatura⁴³⁶; poeta é aquele para quem “a natureza” se mostra como “o desabrochar no aberto”. Rilke e Hölderlin são os poetas que, pondo-se à escuta do ser, são capazes de perceber o “aberto”, suspensos no abismo do mundo. Ao citar um trecho de uma carta escrita por Rilke, Heidegger reflete como o homem está cada vez mais “diante o mundo”, em “frente do mundo” e não mais no mundo, “no aberto do mundo”. Assim, nesta época, em um “tempo indigente”, a poesia se coloca como tarefa do pensamento. Nosso tempo é indigente porque carece do sagrado e se encontra na “escuridão”: “A noite do mundo tende a sua escuridão. Esta era do mundo caracteriza-se pela ausência de Deus, pela ‘falta de Deus’⁴³⁷. Nessa obra ao tratar das carências do nosso tempo, Heidegger vê o diálogo entre o pensamento e a poesia como uma tarefa, uma “necessidade” para o pensamento:

Mas haveria, e há, esta necessidade única, de experimentar pensar sobriamente aquilo que, dito na sua poesia, permanece como não dito. Esta é a via da história do ser. Se caminarmos por esta via, ela conduzirá o pensamento a um diálogo com o poeta, diálogo esse que pertence a história do ser.⁴³⁸

Diz Gadamer: “A partir da poesia de Hölderlin, ele procurou conceptualizar como uma salvação a sua própria visão de um novo pensamento e de um ser do homem ligado ao morar, a sua própria visão de uma nova convivência”⁴³⁹. Nesse trecho, Gadamer fala da importância de Hölderlin no pensamento heideggeriano.

⁴³⁴ Heidegger. *Serenidade*, p. 12.

⁴³⁵ Heidegger. *Para que poetas?* em *Caminhos de floresta*, p. 312.

⁴³⁶ Jean Lacoste questiona se ao relacionar todas as artes com a *Dichtung* (com a palavra nomeadora do poeta), Heidegger não estaria negligenciado a capacidade de “abertura” das artes visuais e das outras formas de arte? (Cf. em Lacoste, *A filosofia da arte*). Para responder essa questão cito Michel Haar que diz: “O primado da poesia não é o de uma vaga fantasia, mas decorre do primado da língua, que mostrando as coisas como tais (...) descobre o mundo”. (Haar, *A obra de arte*, p. 93.). Portanto nós só compreendemos as artes visuais enquanto estas fazem parte do dito, do dizível.

⁴³⁷ Heidegger. *Para que poetas?* em *Caminhos de floresta*, p. 309.

⁴³⁸ *Ibid.* p. 314.

⁴³⁹ Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva – Heidegger em retrospectiva*, p. 48.

Desde a década de 1930, Heidegger dialoga com Hölderlin e outros poetas como Rilke, Trakl e Stefan George⁴⁴⁰. Como dito antes, o homem enquanto o ente ao qual cabe a salvaguarda da “abertura do aberto”, se detém e se move essencialmente na “vizinhança” entre pensamento e poesia⁴⁴¹, e se ele hoje desconhece tal vizinhança é porque a linguagem poética decaiu ao plano da expressão de vivências e o pensamento, na época da técnica, transformou-se em cálculo instrumental por meio de representações. A superação do pensamento da representação ocorre de modo privilegiado na poesia, porque nela a linguagem recupera a sua originalidade. Assim, para ir além do pensamento da representação é preciso dar o “passo atrás” proposto por Heidegger em direção ao pensar futuro, que “pensa de modo mais originário⁴⁴²”:

O pensar futuro já não é mais filosofia, pois pensa de modo mais originário que a metafísica, nome que, no fundo, diz a mesma coisa. Mas o pensar futuro tampouco pode desfazer-se do nome de “amor a sabedoria”, como exigia Hegel, e converter-se na própria sabedoria, na figura do saber absoluto. O pensar está descendo para a pobreza de sua essência provisória. O pensar reúne a linguagem no dizer simples. Deste modo, a linguagem é a linguagem do ser, como as nuvens são as nuvens do céu. Com seu dizer, o pensar abre sulcos imperceptíveis na linguagem. Esses são ainda mais imperceptíveis que os sulcos que a passos lentos o campesino abre pelo campo a fora.⁴⁴³

Na passagem acima, pode-se dizer que Heidegger pretende seguir caminho em direção a um pensar futuro, que não é mais a metafísico, que não é mais representacional. Como visto antes, a obra de arte não dá qualquer contribuição prática para o mundo, mas antes abre um caminho. A meditação sobre a obra de arte é um meio apropriado para ser dado o “passo atrás” e caminhar em direção à uma nova forma de pensar. Esse pensar não seria o do filósofo, e sim o do poeta capaz de reunir a linguagem no dizer simples, “sereno” (*gelassen*). “O poeta tem maior clareza a respeito da serenidade (*Gelassenheit*)⁴⁴⁴”, diz Heidegger. O verbo *lassen* significa “deixar”, “permitir”. O particípio passado de *lassen* é *gelassen*, “(ter sido) deixado”. Também significa “calmo” ou “sereno”. Místicos como

⁴⁴⁰ É também na década de 1930 que Heidegger se deparou com a “questão do ser” nos textos dos pensadores pré-socráticos. Diz Benedito Nunes: “Os primeiros pensadores, como Heráclito e Parmênides, ainda eram poetas” (Nunes. *Da arte como poesia*, p. 277).

⁴⁴¹ Diz Heidegger: “Pensar o sentido do caminho do pensamento é pensar com atenção essa vizinhança”. (Heidegger. *A essência da linguagem em A caminho da linguagem*, p. 139).

⁴⁴² O originário em Heidegger não é cronológico.

⁴⁴³ Heidegger. *Carta sobre o humanismo em Marcas do caminho*, p. 376.

⁴⁴⁴ Heidegger. *A chegada a casa / aos parentes em Explicações da poesia de Hölderlin*, p. 58.

Mestre Eckhart⁴⁴⁵ usavam-na no sentido de “devoto” e *Gelassenheit* significava “a paz que se encontra em Deus ao se tomar distância das coisas mundanas”, ou seja, uma espécie de “desapego”. Para Heidegger, *Gelassenheit* é serenidade, é o pensamento, mas não no sentido da representação. É uma espécie de “aguardamento” (*Warent*), um aguardar que não é um esperar, é aguardar a abertura.

Na época atual, tudo, inclusive o próprio homem, torna-se um objeto disponível. Em consequência, o aberto, o mundo, torna-se menor e pode até desaparecer. O próprio pensamento pode desaparecer: “O homem atual ‘está em fuga do pensamento’”⁴⁴⁶. Heidegger acredita que o pensar da serenidade preservaria o próprio pensamento enquanto espaço aberto do mundo. *Gelassenheit* é a tentativa heideggeriana de manter aberto o aberto do pensamento⁴⁴⁷. Para Heidegger “a serenidade seria, então, não apenas o caminho (*Weg*) mas também o caminhar/movimento⁴⁴⁸”.

Em um discurso intitulado *Serenidade (Gelassenheit)* proferido em Messkirch (sua cidade natal), em homenagem ao compositor Corandín Kreutzer, Heidegger distingue o pensamento que calcula do pensamento que medita. Dessa forma, procuro concluir minha tese refletindo sobre como o pensar da serenidade pode conduzir o homem ao aberto, para além de toda a representação:

Porque o caminho para o que está próximo é para nós, homens, sempre o mais longo e, por isso, o mais difícil. Este é um caminho de reflexão. O pensamento que medita exige de nós que não fiquemos unilateralmente presos a uma representação, que não continuemos a correr em sentido único na direção de uma representação.⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ Mestre Eckhart (1260-1328) foi um frade dominicano alemão, reconhecido por sua obra como teólogo e filósofo e por seu misticismo, que influenciou o pensamento heideggeriano. Contudo, o próprio Heidegger diz que não pensa a serenidade como Eckhart: serenidade “não significa a rejeição do egoísmo pecaminoso, nem o abandono da vontade própria em prol da vontade divina”. (Heidegger. *Serenidade*, p.35).

⁴⁴⁶ Heidegger. *Serenidade*, p. 12.

⁴⁴⁷ Cf. em Inwood, *Dicionário Heidegger*, verbete ‘deixar e serenidade’.

⁴⁴⁸ Heidegger, *Serenidade*, p. 45.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

5.3 O pensamento para além da representação



Figura 9: *Monte Sainte-Victoire*. Paul Cézanne, 1890.

Também o fantasiar só pode ser visto em mundo e acontecer em mundo. O fantasiar de uma montanha dourada sempre só acontece de tal forma que ela também repousa no mundo de algum modo. Num tal fantasiar tampouco está aí apenas a montanha dourada isolada. Tampouco imagino uma montanha dourada em minha consciência ou em meu cérebro, mas sim em um mundo, numa paisagem que, por sua vez, está relacionada com o mundo em que eu existo corporalmente. A montanha dourada está presente como algo imaginado, o que é um modo de presença determinado e possui caráter de mundo. Ela está relacionada com homens, terra, céu e deuses.⁴⁵⁰

“Dizer a verdade em pintura⁴⁵¹” e nada menos que isso era a exigência que Paul Cézanne fazia a si próprio. No Outono de 1907, durante a sua estadia na

⁴⁵⁰ Heidegger. *Seminários de Zollikon*, p. 184.

⁴⁵¹ Jacques Derrida possui uma obra com este título: “A verdade em pintura” (*Restitutions de la Vérité en Peinture*). Essa obra possui um trecho dedicado à leitura do quadro “O par de sapatos” de Van Gogh tal como ela aparece em *A origem da obra de arte*. Derrida empreende uma reflexão sobre essa conhecida leitura heideggeriana de um “par de sapatos de camponês”, elaborando uma crítica a ideia de representação. Situando-se diante do debate acerca da referida pintura de Van Gogh que envolveu Heidegger e o historiador da arte Meyer Schapiro, Derrida chama a atenção para a relação entre representação, verdade e arte nos discursos da filosofia e da história da arte.

França, Rainer Maria Rilke vai a uma retrospectiva de Cézanne (falecido um ano antes). A partir daí, Rilke fica fascinado pela obra de Cézanne, visita várias vezes a exposição do artista e escreve sobre as suas pinturas. Segundo Rilke, a pintura de Cézanne permitia que as coisas se mostrassem tal como elas são, separadas das nossas projeções instrumentalistas. Heidegger compartilha dessa compreensão de Cézanne: “A propósito do pintor Cézanne poder-se-ia dizer: ele caminha em direção a seu motivo. A montanha que ele pinta não é a causa da sua pintura. Mas sim, aquilo que ele viu como tal determina a maneira do agir, seu proceder ao pintar⁴⁵²”.

Este estudo se propôs trilhar o espaço “aberto” da arte, na qual conceitos já solidificados pelo pensamento representacional devem dar lugar a novas reflexões. A obra de arte por essência é uma “novidade”, porque mostra, revela, desvela o que comumente não se vê. Além de Van Gogh e Cézanne, outro pintor moderno é citado por Heidegger em suas reflexões: Paul Klee⁴⁵³. Heidegger, ao escrever para seu amigo Heinrich Petzet⁴⁵⁴, em 1959, se diz “espantado”: “Algo que todos nós ainda nem sequer tínhamos vislumbrado se apresentou na obra de Klee⁴⁵⁵. Dennis J. Schmidt, em sua obra sobre Heidegger e Klee, diz que o artista causou um grande impacto no pensamento do filósofo. Segundo o autor, a partir das obras de Klee, Heidegger repensou sua “condenação” da arte moderna como o reflexo do mundo da técnica. Para Heidegger, Klee seria um artista que trabalha a partir de “um começo”, trazendo coisas imperceptíveis para a visibilidade, ou seja, fora da representação. O próprio Klee diz: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”. Contudo, Heidegger ainda é um crítico da estética, que revela o tempo

⁴⁵² Heidegger. *Seminários de Zollikon*, p. 224.

⁴⁵³ Embora admirasse a obra do artista, Heidegger nunca publicou nada sobre Klee durante sua vida. No período do Nacional Socialismo, Klee foi rotulado como um “judeu” (mesmo que ele não fosse de fato judeu) e um “degenerado”, sendo demitido de seu cargo de professor em Dusseldorf. Perseguido, teve suas obras consideradas como “arte degenerada” e muitas delas foram apreendidas por oficiais nazistas. Ao tratar desse tema é impossível deixar de lado o fato do próprio Heidegger ter se filiado ao partido nazista (no mesmo ano em que foi feito reitor da Universidade de Freiburg). Embora tenha renunciado ao cargo de reitor, um ano depois, Heidegger permaneceu como professor e manteve sua filiação ao partido até o final da guerra. Ao meu ver, essa posição do filósofo não deve ser motivo para condenar sua obra (que vai muito além de sua conexão com o nazismo); contudo, ao estudarmos seu pensamento não devemos desconsiderar essa conexão. “Seria incorrer numa cegueira interpretativa, como lembrou Derrida, desviar os olhos do nazismo quando se lê as obras de Heidegger” diz Benedito Nunes em *O nazismo de Heidegger* (Cf. em Nunes, *No tempo do nihilismo e outros ensaios*).

⁴⁵⁴ Heinrich Wiegand Petzet, foi um historiador de arte alemão e grande amigo de Martin Heidegger.

⁴⁵⁵ Cf. em Schmidt, *Between word and image – Heidegger, Klee and Gadamer on Gesture and Genesis*.

histórico da crescente dominação da ciência e da tecnologia, no qual as atividades artísticas são transformadas em produtos culturais.

Segundo Heidegger, vivemos na época da técnica⁴⁵⁶: não é possível opor-se completamente à tecnologia, ou seja, viver em outro tempo que não o nosso. Portanto, o que nos resta é “resistir”, não abdicando totalmente da tecnologia (o que seria praticamente impossível), e sim adotar uma postura de desapego em relação às invenções tecnológicas. Diz Heidegger: “Estamos dependentes dos objetos técnicos que até nos desafiam a um sempre crescente aperfeiçoamento. Contudo, sem nos darmos conta, estamos de tal modo apegados aos objetos técnicos que nos tornamos seus escravos⁴⁵⁷”. Assim, Heidegger concorda com o uso de objetos tecnológicos de modo que estes possam ser “deixados de lado” a qualquer momento. Como dito antes, o verbo alemão *lassen* significa “deixar”. Dele deriva a noção fundamental de *Gelassenheit*, “serenidade”.

(...), aquilo que é verdadeiramente inquietante não é o fato de o mundo se tornar cada vez mais técnico. Muito mais inquietante é o fato de o Homem não estar preparado para esta transformação do mundo, é o fato de nós ainda não conseguirmos, através do pensamento que medita, lidar adequadamente com aquilo que, nesta era, está realmente a emergir.⁴⁵⁸

Como disse Heidegger, a grande questão da época da técnica é que o pensamento não está preparado para ela. “O pensamento que medita, exige de nós que não fiquemos unilateralmente presos a uma representação, que não continuemos a correr em sentido único na direção de uma representação⁴⁵⁹”. O pensamento da serenidade não é mas uma “corrida” e sim uma espécie de “aguardamento”. O homem deve ser como o camponês, que sabe aguardar que o grão germine e a semente amadureça. “No aguardar deixamos aberto aquilo que aguardamos⁴⁶⁰”. Heidegger diz que este aguardar não deve “estar em expectativa” (*erwarten*), pois o estar em expectativa prende-se já com uma representação e com o seu objeto representado. O pensamento da serenidade não resulta de um ato da

⁴⁵⁶ Heidegger foi um dos pensadores que mais refletiu sobre a questão da técnica. Embora tenha desenvolvido suas reflexões em meados do século passado, elas são bastante atuais, ou seja, podemos pensar questões contemporâneas (do mundo digital, da cibercultura, etc.) através de suas obras.

⁴⁵⁷ Heidegger. *Serenidade*, p. 23.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 23

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.43.

“vontade”⁴⁶¹ de um sujeito, mas de uma espera. Heidegger indica que o aguardar sem representar algo conduz ao aberto. A abertura humana emerge dentro de e a partir de uma abertura ou “Região” maior, não humana. Esta Região (*Gegend*) torna possível uma clareira, ou como diz Heidegger: “A Região é a extensão que faz demorar-se que, tudo reunindo, se abre de modo a que nela o aberto seja mantido e solicitado (*gehalten und angehalten*) a deixar cada coisa abrir-se no seu repouso⁴⁶²”.

É a Região que abarca a abertura. “A serenidade para com as coisas e a abertura ao mistério nunca nos caem do céu. (...) Ambas medram de pensamento determinado e ininterrupto”⁴⁶³. Assim, a serenidade não alude a uma atitude passiva em relação ao mundo como pensa o senso comum, e sim a uma inserção plena no campo de manifestação dos entes e uma liberação do horizonte no interior dos quais os entes conquistam o lugar que é o deles. Logo, o pensamento meditante nada tem a ver com algum tipo de atitude ociosa e cômoda diante dos acontecimentos, nem mesmo significa uma atitude puramente contemplativa e intimista da existência: “O pensamento que medita exige, por vezes, um grande esforço. Requer um treino demorado. Carece de cuidados ainda mais delicados que qualquer outro verdadeiro ofício⁴⁶⁴”. Contudo, o mesmo pensamento meditante não se confunde com o trabalho intelectual especializado; privilégio de uma minoria “pensante”, nem mesmo com a prática meditativa do guru que se eleva às “regiões superiores”. Para Heidegger, cada um de nós, à sua maneira e dentro de seus limites, pode seguir o caminho da meditação ou da serenidade. “Porquê? Porque o Homem é o *ser* (*Wesen*) que pensa, ou seja, que medita (*sinnende*)⁴⁶⁵”. Assim, adotando uma perspectiva otimista, a humanidade ainda pode assumir um novo tipo de pensar, mais originário, o pensar meditante que transforme a relação do homem com a tecnologia, com o mundo e com o seu próprio ser.

Na tradição alemã, há uma história de um menino que pediu ao pai para lhe mostrar uma floresta. O pai concordou e, quando chegaram, ele perguntou se o menino avistava a floresta. Admirado, o menino disse: "Vejo, mas são tantas

⁴⁶¹ Segundo Gadamer: “Não é do domínio da vontade. Heidegger indica que devemos querer um não querer no sentido da recusa do querer, a fim de que, através deste, possamos avançar em direção à procurada essência do pensamento”. (Cf. em Gadamer, *Hermenêutica e retrospectiva – Heidegger em retrospectiva*).

⁴⁶² Heidegger. *Serenidade*, p 41.

⁴⁶³ *Ibid.*, p.26.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p.14.

árvores que quase não consigo ver a floresta". O pensamento que medita permite o acesso ao aberto, permite que se "aviste a floresta". A imagem de uma floresta assemelha-se à existência humana, vários são os caminhos possíveis para se chegar a uma clareira, uma brecha, na qual o ser se ilumina e ilumina-se a compreensão do abismo, o abandono do pensamento da "Razão", da representação. Assim, será possível também o abandono do pensamento da estética. Como já dito, foi na modernidade que Baumgarten conferiu à estética o seu sentido moderno de ciência do belo e do gosto. Heidegger é um crítico da estética que pensa a arte como uma possibilidade de levar o pensamento a iniciar um caminho mais original, "mais próximo da essência das coisas". Através das leituras heideggerianas de pinturas, esculturas, e obras arquitetônicas encontra-se destacada a ideia de desvelamento, na qual uma obra cria o espaço de abertura em que o ente aparece ou se manifesta. Como afirma Heidegger⁴⁶⁶: "(...) Albert Dürer⁴⁶⁷, diz aquelas palavras conhecidas: 'Pois, na verdade, a arte está na Natureza, e quem daí a consegue arrancar, possui-a'. Arrancar quer dizer aqui fazer aparecer o traço e gravá-lo com o tira-linhas sobre a prancheta de desenho"⁴⁶⁸.

Heidegger se refere à Dürer em outra obra, nos seus cursos sobre Nietzsche, precisamente ao refletir sobre o conceito de *mimesis* em Platão. Na sua compreensão, é precisamente o "realismo" da obra de Dürer que se opõe ao mimético, pois em questão está não a representação de algo mas o dar-se à visão, o aparecer. Ou seja, diferente da representação, trata-se de permitir que a coisa se mostre por si mesma, pois ela mesma é a essência em sentido próprio. Diz Heidegger:

Erasmus⁴⁶⁹ legou-nos uma sentença que é dita para caracterizar a arte do pintor Albert Dürer. A sentença expõe uma ideia que cresceu manifestamente no diálogo pessoal do erudito com o artista. Essa sentença nos diz: *ex situ rei unius, non unam speciem sese oculis intuentium offerentem exprimit*; ao mostrar uma coisa a partir de uma situação qualquer dada, ele – o pintor Dürer – não traz a aparência uma única visão singular. Ao contrário – é assim que precisamos complementar – ao

⁴⁶⁶ Esse trecho de *A origem da obra de arte* já foi citado nessa tese, mas achei pertinente trazê-lo novamente para tratar do espaço aberto pela obra de arte.

⁴⁶⁷ Albrecht Dürer (1471 - 1528) foi um gravador, pintor, ilustrador, matemático e teórico de arte alemão e, provavelmente, o mais famoso artista do Renascimento nórdico. Era atraído por temas naturalistas, tendo executado vários estudos de animais e plantas que deram origem a desenhos e aquarelas. Heidegger refere-se a mais conhecida de todas, a *Lebre jovem*, pintada em 1502 (Galeria Albertina, em Viena)

⁴⁶⁸ Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 56.

⁴⁶⁹ Erasmo de Rotterdam (1466-1536) foi um teólogo e pensador holandês.

mostrar o singular como esse modo único em sua unicidade, ele torna visível o ser mesmo: no próprio coelho, o ser coelho; no próprio animal: a animalidade.⁴⁷⁰

Ao longo do percurso aqui trilhado, buscou-se mostrar em que sentido se pode pensar a arte como o crescer “do que salva”, ali mesmo onde está o perigo. Como a lebre⁴⁷¹ de Dürer, que parece pronta para saltar, o pensamento heideggeriano pretende ser este “salto” para o aberto, para além da representação.



Figura 10: *Lebre jovem*. Albert Dürer. 1502.

⁴⁷⁰ Heidegger. *Nietzsche – Volume I*, p. 168.

⁴⁷¹ Ou coelho, como consta na tradução do *Nietzsche I* de Marco Antônio Casanova.

6 Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Física I e II**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: A lógica da arte e do poema**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BAYER, Raymond. **História da estética**. Lisboa: Estampa, 1995.
- BIEMEL, Walter. Elucidações acerca da Conferência de Heidegger “A Origem da Arte e a Destinação do Pensamento”. **O que nos Faz Pensar**, n.10, vol.2. Rio de Janeiro: publicação do Departamento de Filosofia da PUC-RIO, 1996.
- CASANOVA, Marco Antônio. **Compreender Heidegger**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- BORNHEIM, Gerd A. (Org.). **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.
- BYINGTON, Elisa. **O projeto do Renascimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. **Filosofia grega – uma introdução**. Teresópolis: Daimon Editora, 2010.
- CAVALCANTE, Marcia de Sá. **O espaço-entre poesia e pensamento**. Tese. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas - Instituto de Letras e Artes, 1986.
- DERRIDA, Jacques. **The Truth in Painting**. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- DESCARTES, René. **O discurso do método**. São Paulo: L&PM Editores, 2005.
- DUARTE, André. **Vidas em risco. Crítica do presente em Heidegger, Arendt e Foucault**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DUARTE, Pedro. A conquista espacial de Mark Rothko. **Revista Dois Pontos**. Volume 10. Paraná: SER – Sistema Eletrônico de Revistas da Universidade Federal do Paraná, 2013

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. Ciência e Pós-Representação. **Revista Política e Trabalho. Revista de Ciências Sociais**, 2006.

_____, Sobre a Obra de Arte como Acontecimento de Verdade. **O que nos faz Pensar**. Volume 13. Rio de Janeiro: publicação do Departamento de Filosofia da PUC-RJ, 1999.

DUBOIS, Christian. **Heidegger: Introdução a uma leitura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

EDWARDS, Cliff. **The shoes of Van Gogh – A spiritual and artistic journey to the ordinary**. Nova York: The Crossroad Publishing Company, 2004.

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FRANK, Didier. **Heidegger e o Problema do Espaço**. Lisboa: Instituto Piaget, 1986.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica em retrospectiva – Heidegger em retrospectiva**. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____, **Hegel— Husserl— Heidegger**. Petrópolis: Vozes, 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto II**. São Paulo: Editora 34, 2011.

GOMBRICH, E.H, - **A História da Arte**, tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1988.

GREAVES, Tom. **Heidegger**. São Paulo: Penso Editora, 2010.

HAAR, Michel. **The Song of the Earth**. Indianápolis: Indiana University Press, 1993.

_____, **A Obra de Arte – Ensaio sobre a Ontologia das Obras**. Coleção Enfoques – Filosofia. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HADDOCK-LOBO, Rafael (Org.). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.

HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética**. São Paulo: EDUSP, 2001.

- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- _____, **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, s/d.
- _____, **L'Art et l'Espace** em Questions III-IV. Paris: Gallimard, 1996.
- _____, **Arte e Espaço**. Tradução: Márcia Sá Schuback.
- _____, **Arte y Poesia**. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- _____, **Caminhos de Floresta**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1998.
- _____, **Ensaio e Conferências**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____, **Explicações da poesia de Hölderlin**. Brasília: Editora UNB, 2013.
- _____, **Introdução à Metafísica**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1999.
- _____, **Marcas do caminho**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____, **Nietzsche: Metafísica e Nihilismo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- _____, **Nietzsche – Volume I**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- _____, **Nietzsche – Volume II**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____, Observações sobre Arte – Escultura – Espaço. **Revista ARTEFILOSOFIA**. Volume 5. Ouro Preto: Tessitura, 2008.
- _____, **Seminários de Zollikon**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____, **Ser e tempo – Parte I**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____, **Ser e tempo – Parte II**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____, **Serenidade**. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.
- _____, **Sobre a Essência da Verdade: A tese de Kant sobre o ser**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **Hipérion: Ou o eremita da Grécia**. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 1997.
- _____, **Elegias**. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 2000.
- IANNINI, Gilson (Org.). **ARTEFILOSOFIA**. Volume 5. Ouro Preto: Tessitura, 2008.
- INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

- JAPIASSÚ, H. e MARCONDES, D. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.
- KLEE, Paul. **Diários**. São Paulo: São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- LABARTHE, Philippe L. **A Imitação dos Modernos: Ensaio Sobre arte e Filosofia**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- _____, A Vera Semelhança. **Revista Mímese e Expressão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- LABARTHE, Philippe L. e NANCY, Jean-Luc. **O mito nazista**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger**. Lisboa: Instituto Piaget, 2010.
- MEIRELES, Cecília. **Viagem & Vaga Música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- MORA, José F. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NOVAES, Adauto (Org.). **ARTEPENSAMENTO**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NUNES, Benedito. **Filosofia Contemporânea**. Belém: EDUFPA, 2004.
- _____, **Passagem para o Poético – Filosofia e Poesia em Heidegger**. São Paulo: Ática S.A., 1986.
- _____, **Hermenêutica e Poesia – O Pensamento Poético**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- _____, **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- PESSOA, Fernando. **O Guardador de Rebanhos e outros poemas**. São Paulo: Cultrix, 2012.
- PELLEGRIN, Pierre. **Vocabulário Aristóteles**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- PERNIOLA, Mario. **A Estética do Século XX**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

- RÉE, Jonathan. **Heidegger – História e verdade em Ser e Tempo**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- RILKE, Rainer Maria. **Poemas**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- _____, **Cartas Sobre Cézanne**. São Paulo: 7 Letras, 2012.
- _____, **Coisas e Anjo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- _____, **Poemas e cartas a um jovem poeta**. São Paulo: Editora Saraiva de bolso, 2013.
- SARAMAGO, Ligia. **A Topologia do Ser – Lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- SCHAPIRO, Meyer. **The still-life as a personal object: A note on Heidegger and Van Gogh**. Nova York: M.L. Simmel, 1968.
- SCHIMIDT, Dennis J. **Between word and image – Heidegger, Klee and Gadamer on Gesture and Genesis**. Indianápolis: Indiana University Press, 2012
- STEIN, Ernildo. **Compreensão e Finitude: Estrutura e movimento da interrogação heideggeriana**. Rio Grande do Sul: Editora UNIJUI 2001.
- SZYMBORSKA, Wislawa. **Instante**. Lisboa: Relógio d'água, 2006.
- THOMSON, Ian D. **Heidegger, Art, and Postmodernity**. Nova York: Cambridge, 2011.
- VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Theo**, coleção Rebeldes e Malditos. São Paulo: L&PM Editores, 1986.
- VATTIMO, Gianni. **Introdução a Heidegger**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.
- VOLPI, Franco. **Heidegger e Aristóteles**. São Paulo: Loyola, 2013.
- WALTHER, Ingo, F. **Vincent Van Gogh**. Colonia: Taschen, 2006.
- WERLE, Marco Aurélio. **Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger**. São Paulo: UNESP, 2004.
- WOLFREYS, Julian. **Compreender Derrida**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- YOUNG, Julian. **Heidegger's Philosophy of Art**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- ZIMMERMAN, Michael E. **Confronto de Heidegger com a Modernidade**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.