



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Luciana da Costa Dias

**Arte e história do ser:
a conferência a *origem da obra de arte* e a gênese do conceito de
história do ser na obra de Martin Heidegger nos anos 1930**

Rio de Janeiro

2011

Luciana da Costa Dias

**Arte e história do ser:
a conferência a *origem da obra de arte* e a gênese do conceito de história do
ser na obra de Martin Heidegger nos anos 1930**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio dos Santos Casanova

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

H465a Dias, Luciana da Costa.
Arte e história do ser: a conferência a origem da obra de arte e a gênese do conceito de história do ser na obra de Martin Heidegger nos anos 1930 / Luciana da Costa Dias. – 2011.
134 f.

Orientador: Marco Antônio dos Santos Casanova.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia

1. Heidegger, Martin, 1889-1976. 2. Filosofia alemã – Teses. 2. Estética - Teses. I. Casa Nova, Marco Antonio dos Santos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 1(430)

Autorizo, apenas para fins Acadêmicos e científicos, a reprodução parcial desta tese.

Assinatura

Data

Luciana da Costa Dias

**Arte e história do ser:
a conferência a *origem da obra de arte* e a gênese do conceito de história do
ser na obra de Martin Heidegger nos anos 1930**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em: 28 de Fevereiro de 2011

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marco Antonio dos Santos Casanova (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof. Dr. Izabela Bocaíuva
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof. Dr. Paulo César Duque Estrada
Departamento de Filosofia da PUC - RJ

Prof. Dr. Ligia Teresa Saramago de Pádua
Departamento de Filosofia da PUC - RJ

Prof. Dr. André de Macedo Duarte
Departamento de Filosofia, Ciências, Letras e Artes da UFPR

Rio de Janeiro

2011

AGRADECIMENTOS

Como não agradecer, antes de mais nada, a meus pais, que me trouxeram à vida e me ensinaram o significado do amor incondicional, capaz de superar todos os percalços? Sem eles, nada mais teria sido possível.

Agradeço também a Leandro, cujo apoio e carinho, sobretudo na reta final deste trabalho, foi imprescindível.

E, é claro, agradeço também, ao meu orientador, pela paciência e incentivo, ao longo desta jornada.

Por último, agradeço à CAPES/PROBAL, pela bolsa e pela possibilidade de realizar o período sanduíche na Alemanha, essencial para o desenvolvimento deste estudo.

“Ich gehe immer noch auf Holzwegen”

Heidegger em carta a Hannah Arendt, 06 de outubro de 1950.

Olho as minhas mãos: elas só não são estranhas
Porque são minhas. Mas é tão esquisito distendê-las
Fechá-las, de repente,
Os dedos como pétalas carnívoras!
Só apanho, porém, com elas, esse alimento impalpável do tempo,
Que me sustenta, e mata, e que vai secretando o pensamento
Como tecem as teias de aranhas.
A que mundo pertença?
No mundo há pedras, baobás, panteras,
Águas cantarolantes, o vento ventando
E no alto as nuvens improvisando sem cessar.
Mas nada, disso tudo, diz: "existo".
Porque apenas existem...
Enquanto isto,
O tempo engendra a morte, e a morte gera os deuses
E, cheios de esperança e medo,
Oficiamos rituais, inventamos
Palavras mágicas,
Fazemos
Poemas, pobres poemas
Que o vento
Mistura, confunde e dispersa no ar...
Nem na estrela do céu nem na estrela-do-mar
Foi este o fim da Criação!
Mas, então,
Quem urde eternamente a trama de tão velhos sonhos?
Quem faz - em mim - esta interrogação?

Mário Quintana

RESUMO

DIAS, Luciana da Costa. *Arte e história do ser: a conferência a origem da obra de arte e a gênese do conceito de história do ser na obra de Martin Heidegger nos anos 1930*. 2010. 134 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

O estudo desenvolvido nesta tese teve por intenção investigar a relação entre a questão da arte e a história do ser, tal como esta irá progressivamente se construir na obra de Martin Heidegger, sobretudo a partir de meados da década de 1930. Com isso, pretendeu-se identificar e destacar o papel fundamental que a abordagem desta questão deteve para a chamada viragem (*Kehre*) e os rumos posteriores da obra deste filósofo, conduzindo seu pensamento para além dos limites da analítica existencial empreendida em *Ser e Tempo* (1927) e em direção à construção da chamada "história do ser" e à questão do acabamento da metafísica como niilismo, na última fase de seu pensamento e em obras como o *Beiträge zur Philosophie* (1938). Para tal, partimos da investigação do ensaio *A origem da obra de arte*, publicado em meados da década de 1930, devido ao caráter central (não apenas em sentido cronológico) que esse texto ocupa para a abordagem do problema, posto nele Heidegger empreender a revisão de conceitos como *Zuhandenheit* e *Vorhandenheit*, de modo a assim abrir lugar, em sua ontologia, para este ente que a obra de arte é, com isso permitindo que o acontecimento do ser pudesse vir a ser pensando em novas bases e em perspectiva histórico-hermenêutica.

Palavras-Chave: Ontologia. Filosofia da arte. Heidegger, Martin.

ABSTRACT

The study developed in this thesis investigates the relationship between the question of art and the "history of Being", as it will progressively be built on the work of Martin Heidegger, especially after the works from the mid- 1930s. Thus, we sought to identify and highlight the key role that the work of art has to the so-called "turn" that happened in his thinking, leading his work beyond the limits of the existential analysis undertaken in *Being and Time* (1927) and towards the construction of a "history of Being", the last phase of his thought, developed in works as *Beiträge zur Philosophie* (1938). In order to accomplish this, the investigation was started at the book *The origin of work of art* (1935), due to the main role (not only in a chronological sense) that this text has to the problem, since in it Heidegger undertakes the review of concepts as *Zuhandenheit* and *Vorhandenheit*, making room in his ontology for a work of art, thus allowing the Being to be thought in a new historical-hermeneutic basis.

Keywords: Ontology. Philosophy of art. Heidegger, Martin.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1	AS MARCAS DO CAMINHO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O PERCURSO DO PENSAMENTO DE HEIDEGGER	17
1.1	Considerações Iniciais: os primeiros passos sobre “a questão do ser”	17
1.2	O que muda nos anos 30: a reformulação da ontologia fundamental e as obras de arte	25
1.3	Heidegger e o caminho do pensamento	37
2	A DIMENSÃO HISTÓRICO-ONTOLÓGICA DA ARTE: FUNDAÇÃO DE MUNDO, HISTÓRIA E SAGRADO	44
2.1	A Arte e uma nova dimensão da abertura	46
2.2	Arte e História	63
2.2.1	<u>O acontecer do Ser na História e a Arte como poesia primordial (<i>Urpoesie</i>): <i>Poiesis, aletheia, physis</i></u>	70
2.3	Terra, Sagrado e o movimento em direção ao aconteci- mento-apropriativo	84
3	A HISTÓRIA DA METAFÍSICA E A ESTÉTICA: CONSEQÜÊNCIAS DE REPENSAR A TRADIÇÃO PARA A “ARTE”	93
3.1	O acontecimento epocal do ser	95
3.1.1	<u>Indícios para se pensar a tradição como metafísica: História e acontecimento-apropriativo</u>	100
3.1.2	<u>Nietzsche: o último Metafísico?</u>	106
3.2	Estética e história da Metafísica	114
4	CONCLUSÃO	124
	REFERÊNCIAS	126

INTRODUÇÃO

Martin Heidegger, mesmo em meio a tantas controvérsias que cercam sua vida e sua obra, pode ser considerado um dos filósofos mais importantes da contemporaneidade – se não o mais importante filósofo do século XX – posto ter refletido precursoramente sobre as mais diversas questões que afligiriam a época atual: as mudanças que o século XX assistiria no Ocidente e que moldariam a face deste começo de novo milênio. Controvérsias a parte, a voz de Heidegger não pode ser ignorada, sobretudo se relacionada a inúmeras questões que envolvam os rumos da ciência, da tecnologia, da arte e do Ocidente em geral. Julian Young é um dos que reforçam a importância de Heidegger, ao acentuar que “*este é o pensador que, apesar de seus muitos erros políticos e mesmo erros filosóficos¹, foi o mais importante dos tempos modernos.*”² Thomas Rentsch³, em seu *Prefácio* a uma coletânea de artigos sobre *Ser e Tempo*, afirma que não seria possível compreender os rumos da filosofia do século XX sem Martin Heidegger – tamanho é o peso de sua herança nos autores subseqüentes. Foram suas considerações sobre o mundo e a existencialidade do homem, cuidado e morte, e, sobretudo, a nova compreensão de tempo e história que inaugura, que possibilitaram a crítica fundamental à filosofia tradicional metafísica, que seria inspiradora de toda uma geração seguinte de filósofos – fossem estes partidários das suas idéias ou mesmo seus críticos ferrenhos.

Como observa também Casanova,

A radicalidade de seu pensamento influenciou toda uma geração de figuras absolutamente decisivas para a construção de nossos padrões atuais de reflexão, assim como despertou as reações mais belicosas entre seus

¹ Entre os “erros de Heidegger”, afoitamente apontados à exaustão (e na maior parte das vezes, de forma superficial) por seus críticos, contam-se sobretudo dois: sua associação com o Nacional-Socialismo na Alemanha, quando de sua posse como reitor na Universidade de Freiburg, nos anos de 1930, nota biográfica que muitas vezes é trazida à tona, inoportunamente, antes de seu pensamento como forma de desacreditá-lo; e, o outro, a leitura toda própria que Heidegger faz da história da filosofia, uma leitura que suscita muitas controvérsias e críticas e que abordaremos no terceiro e último capítulo deste estudo.

² YOUNG, J. *Heidegger's Later Philosophy*, 2002, p. 01.

³ RENTSCH, Thomas(org.). *Sein und Zeit*, 2001.

opositores. A filosofia política de Hannah Arendt, a hermenêutica de Hans-George Gadamer e o projeto desconstrucionista de Jacques Derrida são apenas alguns exemplos de tal influência. Do mesmo modo, a suspeita de uma recaída no mito, levantada pela primeira vez por Theodor Adorno e a exposição do vazio de sentido presente em certas formulações heideggerianas levadas a termo por Rudolf Carnap corporificam bem a virulência contra a filosofia de Heidegger.⁴

Controvérsias à parte, podemos afirmar, como Löwith⁵, que Heidegger “*injetou nova vida à filosofia do século XX, a qual não seria a mesma sem sua influência*”. Apesar da densidade de seus textos, muitas vezes herméticos, e mesmo apesar de suas muitas “artimanhas lingüísticas”, Heidegger procurou (e conseguiu) trazer, de algum modo, algo de essencial de volta ao pensamento filosófico, renovando-o ao re-invocar, se apropriar e re-interpretar conceitos tradicionais da filosofia, muitas vezes exauridos e/ou sedimentados ao longo de 2000 anos de história do pensamento filosófico, procurando ainda pensar “de novo” o já pensado, e até mesmo pensar a possibilidade de um “outro começo” para a filosofia.

Isso se deu tanto por meio de sua busca por recolocar antigas questões e problemas (procedimento que, enquanto ponto de partida, é comum a muitos de seus textos e aulas), muitas vezes questões aparentemente já batidas da tradição filosófica (O que é ser? O que é uma coisa? O que é uma obra de arte? O que é a verdade?, por exemplo), como também por meio da re-apropriação de palavras essenciais do pensamento grego (como *aletheia*, *logos*, *physis*, *ousia* etc.), liberando-as, por meio das possibilidades da língua germânica, de séculos de hábitos de tradução, tentando ir além de seu significado tradicionalmente estabelecido – embora, muitas vezes, suas traduções sejam consideradas “violentas” e de difícil aceitação por parte dos filólogos. Mas não só isso. Justamente por pretender repensar o pensamento ocidental desde sua origem, Heidegger acabou refletindo sobre o próprio Ocidente em sua história como um todo, sobretudo nos elementos que viriam também a ser determinantes do mundo contemporâneo.

Neste estudo, pretendemos refletir sobre o problema da arte em sua obra e, através disto, sobre o modo como esta problemática se insere no contexto do seu

⁴ CASANOVA, Marco Antonio. *Compreender Heidegger*, 2009, p.09.

⁵ LÖWITH, Karl. *Martin Heidegger and the European Nihilism*, 1995, p.41.

pensamento, já que não deixa de ser curioso notar que arte e poesia, elementos que terão, posteriormente, caráter central na obra de Heidegger em direção à construção de uma história do ser (*Seinsgeschichte*), não foram propriamente abordadas naquela que é considerada sua obra capital, *Ser e Tempo*, de 1927⁶. Como se sabe, o *Leitmotiv* do pensamento de Heidegger é a pergunta sobre o ser (mesmo que por hora deixemos em aberto o que quer que isso possa significar). Mas como pode esse questionamento sobre o ser tocar a reflexão sobre a arte? E, mais do que isso, como pode a questão ontológica ser considerada o solo que legitima a própria reflexão sobre a arte?

Em outras palavras, podemos dizer que objetivamos aqui destacar a importância da introdução da questão da arte na obra de Heidegger, enfatizando como a abordagem desta questão foi fundamental para os rumos posteriores de sua obra, conduzindo em direção à construção da chamada "história do ser", temática cada vez mais presente nos últimos anos de sua obra e que teria ainda conduzido o autor à questão do acabamento da metafísica como niilismo, de modo a destacar o papel vital que a introdução da questão da arte e da poesia veio a deter para a assim chamada viragem ou reviravolta ocorrida em sua obra.

E a fim de realizar este objetivo, centraremos-nos no ensaio *A origem da obra de arte*, publicado em meados da década de 1930, devido ao caráter central que esse texto ocupa para a abordagem do problema. Como Harries observa, depois de *Ser e Tempo*, *A origem da obra de arte* pode ser considerado um dos mais lidos e citados trabalhos de Heidegger – sua importância surge não apenas por introduzir a questão da arte em sua obra, mas porque, ao fazê-lo, serve como introdução única ao pensamento de Heidegger como um todo. É um texto que não apenas se encontra no meio do caminho que sua obra seguirá, mas que, estando lá, ao mesmo tempo em que dialoga ainda com a temática aberta em textos anteriores, é um texto que também consegue antecipar muito do que ainda estaria por vir em sua obra, a ponto de alguns afirmarem que "*não há introdução melhor a seu pensamento.*"⁷

⁶ Como veremos no capítulo II, há apenas uma menção à obra de arte em *Ser e Tempo*, no §48, menção esta que de modo algum parece dar conta do fenômeno da arte.

⁷ HARRIES, Karsten. *Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's The Origin of the Work of Art*, 2009, p. v.

De fato, não podemos deixar de observar que, de certo modo, o âmbito de desenvolvimento da questão da arte parece se mostrar indissociável dos rumos empreendidos pela obra deste pensador, se pondo como pedra fundamental e divisor de águas. Este é, ainda, um tema que envolve muitas controvérsias, sobretudo por se relacionar ao momento da polêmica “viragem” ocorrida em sua obra, elemento comumente mencionado por vários comentadores (e pelo próprio Heidegger) e que se caracteriza pelo afastamento, já nos escritos da segunda metade da década de 1930, da linguagem conceitual de *Ser e Tempo* e de suas análises das estruturas da existencialidade.

Ou seja, pretendemos aqui entender o impacto que a introdução da abordagem da questão da arte e da poesia pôde ter trazido para sua obra, que é sim muitas vezes vista como dividida em diferentes fases, visão que acentua, normalmente, os anos de 1930 como o momento no qual algum tipo de mudança radical, ou “viragem” (*Kehre*), teria se processado em seu pensamento. Assim sendo, no *capítulo I* procuraremos explicitar, preliminarmente, como se deu o desenvolvimento da questão do ser em Heidegger. Para isso, buscaremos mostrar o modo como a ontologia fundamental apresentada em *Ser e Tempo*⁸, obra incompleta de 1927 viria a ser radicalmente reformulada nos anos de 1930, conduzindo – posteriormente – à noção de “acontecimento- apropriativo” (*Ereignis*)⁹.

Não defendemos, com isso, a divisão de seu pensamento em fases estanques. Pelo contrário: o que há ao longo da obra de Heidegger é desde sempre a abordagem de uma mesma questão, a questão do ser. Ainda que a abordagem desta questão passe por reformulações ao longo de sua obra, pode ser vista como fio condutor do caminho por ele empreendido – assim apontando para a unidade de sua obra. Neste contexto, pretendemos desdobrar, no primeiro capítulo¹⁰, algumas “marcas” do caminho seguido pelo pensamento de Heidegger, de modo a podermos,

⁸ HEIDEGGER, M. *Sein und Zeit*, GA 2, 1977. / *Ser e Tempo*, partes I e II, 1995.

⁹ Este conceito será, porém, plenamente abordado somente no último capítulo.

¹⁰ Neste sentido, este capítulo inicial será o de maior complexidade, embora deixe questões em aberto, por apresentar um panorama geral e introdutório de elementos que serão melhor delimitados nos capítulos subseqüentes e que chegarão à sua conclusão somente nos capítulos seguintes – mas cuja abordagem preliminar geral, neste capítulo, já se faz necessária para sua compreensão e possibilidade de desenvolvimento.

nos capítulos seguintes, melhor discutir o que está em jogo neste estudo, na medida em que traremos à tona os aspectos mais gerais que precisam ser delineados a fim de que o tema possa, a partir daí, ser adequadamente posto.

A maioria dos estudos gerais¹¹ acerca de Heidegger destaca, de algum modo, a importância de seus textos sobre poesia para a compreensão dos aspectos fundamentais de seu pensamento, sobretudo nos textos posteriores a meados da década de 1930, representativos da assim chamada “viragem” (*Kehre*) ocorrida em sua obra. Contudo, podemos ainda perguntar se a questão da arte é importante para Heidegger em si mesma, ou se é importante apenas como uma “co-pergunta” que aponta o “caminho” para se pôr adequadamente a pergunta acerca do ser, como se fosse um “ponto de transição” (*Transitionspunkt*) para a pergunta acerca do ser?

Realmente, à primeira vista, parece não haver conexões diretas entre ontologia, história e a “compreensão filosófica” da obra de arte, embora a arte constitua, desde finais do século XVIII, um domínio específico de produção e reflexão, o “domínio estético”, consolidado sobretudo com Hegel a partir de sua defesa da possibilidade de se fazer da estética um campo da filosofia. Hegel via na arte e no belo, na medida em que se mostram como produção e conteúdo espiritual, mais do que apenas fonte de sensações ou de “fruição estética”. Contudo, o modo como Heidegger irá conduzir sua discussão acerca da arte em *A origem da obra de arte* primará por sua tentativa de abordagem direta do fenômeno – a própria obra, pretendendo iniciar a questão “sobre novas bases” e parecendo desconsiderar o modo como a questão tradicionalmente veio sendo posta pela estética.

Mas será que suas reflexões sobre a obra de arte, poesia e linguagem podem ser agrupadas sob o emblema de uma “teoria da arte” consistente, mesmo que fuja completamente aos domínios disso que desde a modernidade se considera com tal (como “Estética”)?

De fato, não encontramos em Heidegger nenhuma teoria estética. Não pode, em seus escritos, ser encontrada uma teoria filosófica explícita sobre o ‘belo na arte’. Mas, apesar disso, seus escritos posteriores à década de 30 irão, em suas

¹¹ Cf. VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*, 1989; NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*, 1986; DUBOIS, Christian. *Heidegger: Introdução a uma leitura*, 2004; RICHARDSON, W. J. *Heidegger: Through Phenomenology to thought*, 1963; entre outros.

linhas principais, repetidamente, girar em torno da relação entre poesia, verdade, linguagem, e, também, arte.¹²

No *capítulo II* abordaremos, portanto, como a pergunta acerca da arte se põe no contexto da obra de Heidegger, enfatizando o ensaio *A origem da obra de arte*. De certa forma, parecerá ser na contramão da história da filosofia e da teoria estética que Heidegger vai abordar a obra de arte como *locus* privilegiado de manifestação da verdade – embora correlacionar arte e verdade não represente nenhuma “novidade”, sendo, antes, um antigo “tópico” da história da filosofia, se fazendo presente, em diferentes modos, nas discussões filosóficas sobre a arte desde Platão. Mas se o problema não parece novo, o âmbito em que Heidegger objetivará desenvolvê-lo, por sua vez, será radicalmente diferente: será, sim, no contexto da questão do ser, que este tema será posto, na medida em que Heidegger articula acontecimento temporal do ser, mundo, significabilidade e história, de modo tal que isto já parece implicar uma revisão de certos conceitos apresentados em *Ser e Tempo*.

Justamente, nesse segundo capítulo, abordaremos, então, a dimensão histórico-ontológica da arte, buscando articular como fundação de mundo e história podem ser articulados, na medida em que a arte passa a se constituir como uma espécie de nova possibilidade de instauração da abertura do mundo em sua obra. Ou seja, com isso parece já se evidenciar que as primeiras conclusões de *A Origem da obra de arte*, na segunda metade da década de 1930, acerca da historicidade fundamental de toda obra de arte, serão um marco para o reposicionamento da questão do ser, pois representarão a ênfase na possibilidade de se pensar o acontecimento do ser já em sua abertura articulada como um mundo histórico. A obra heideggeriana cada vez mais se direcionará não apenas para a perspectiva da historicidade inerente ao *Dasein*, como também: procurará pensar o *Dasein* na perspectiva da tradição filosófica. E, com isso, porá a tradição metafísica como determinante dos valores e significados do mundo ocidental ao longo de sua história, o que irá ainda acentuar a necessidade de se pensar a época atual em confronto

¹² KRAFT, Peter B. *Das anfangliche Wesen der Kunst: zur Bedeutung von Kunstwerk, Dichtung und Sprache im Denken Martin Heideggers*, 1984, p.11.

com a tradição a partir da perspectiva do acabamento da metafísica, que hoje se processaria.

E isto apontará ainda para o problema central da fase final do pensamento de Heidegger, relativo à tese da historicidade do ser, desenvolvida em nosso *capítulo III*, onde abordaremos a tradição metafísica como um longo processo historial que chega a algum tipo de “termo final” na época contemporânea. Como explicita Kraft, “*Niilismo em Heidegger significa esquecimento do ser, história do Ocidente: destino do ser*”¹³, no que constitui talvez um dos aspectos mais controversos da obra heideggeriana, posto que seus escritos sobre niilismo, técnica e fim da filosofia são perpassados por suas polêmicas leituras e apropriações de autores da tradição, principalmente do pensamento de Nietzsche.

Sendo a “questão do ser” aquela mesma que é sempre apresentada, em qualquer manual de história da filosofia, como a questão central, se não como a própria questão motriz do pensamento de Heidegger como um todo, e se a abordagem da questão da arte pode ser considerada vital para o desenvolvimento dessa questão ao longo da obra de Heidegger, então a questão da arte parece também deter importância capital para compreensão de sua obra como um todo.

Vemos, assim, que um problema que por muitos nem mesmo é considerado uma questão central da história da filosofia, como a questão da arte¹⁴, não pode – no pensamento de Heidegger – ser isolado da reflexão sobre a história da tradição filosófica ocidental enquanto metafísica, tal como pretendemos alcançar ao fim deste estudo. Temos com isso que, na verdade, Heidegger apenas *parece* desconsiderar o modo como a questão da arte tradicionalmente veio sendo posta (elemento que indagamos antes), posto que querer pôr a questão originariamente não significa que ele ignore a tradição. Muito pelo contrário. Heidegger mergulha profundamente na tradição e no modo como essa tratou a questão da arte: foi a um diálogo com a

¹³ KRAFT, Peter B. *Das anfangliche Wesen der Kunst: zur Bedeutung von Kunstwerk, Dichtung und Sprache im Denken Martin Heideggers*, 1984, p. 07-08.

¹⁴ Desde Platão, e sua crítica à arte como simples *mimesis* (Cf. PLATÃO. *A República*, 1997), a questão do *status* da arte na história da filosofia se revelou controversa, com a arte, quase sempre, sendo desqualificada e/ou “rebaixada”. Isto só mudará com Hegel e suas considerações sobre a estética, obra que irá pela primeira vez defender a validade da arte enquanto “produção espiritual”. (Cf. HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*, vol. I, 1999)

história do ocidente, entendida como metafísica, que o questionamento empreendido por ele acerca do ser acabou por conduzir.

Como veremos, tudo se dá aqui como se houvesse no presente contexto um duplo movimento: abordar a questão da arte em sua obra conduz ao questionamento da própria abordagem da arte no interior da tradição e, com isso, a um questionamento radical da própria tradição e do Ocidente. Não foi por acaso que Pöggeler¹⁵ insistiu que *A origem da obra de arte* não poderia jamais ser simplesmente lido como um "trabalho de estética", posto que, por mais importante que seja sua contribuição para uma "filosofia da arte", ainda assim (como o próprio Heidegger teria assinalado por ocasião da publicação da obra), o que ali importa é, desde o início, "a questão do ser". Só que, ao olhar para a questão da arte a partir desta "nova perspectiva" (a partir da perspectiva do acontecimento do ser), Heidegger lançou, com isso, uma luz completamente nova sobre o problema da arte. Como Harries completa, "o *que torna este ensaio relevante certamente inclui o modo como ele nos convida a pensar a essência da arte em oposição à simples abordagem estética.*"¹⁶ Ou seja: é para além dos limites da estética – já que, como veremos no terceiro capítulo, Heidegger identifica estética e tradição metafísica – que Heidegger quer pensar a arte.

¹⁵ Cf. PÖGgeler, Otto. *Martin Heidegger's path of thinking*, 1987.

¹⁶ HARRIES, Karsten. *Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's The Origin of the Work of Art*, 2009, p. 02-03.

1 AS MARCAS DO CAMINHO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O PERCURSO SOBRE O PERCURSO DO PENSAMENTO DE HEIDEGGER

1.1 Considerações Iniciais: os primeiros passos sobre 'a questão do Ser'

Como começamos a vislumbrar na *Introdução*, ao observarmos a obra da maturidade heideggeriana, é inegável que se processa aí uma transformação radical a partir dos anos de 1930. Essa transformação é marcada sobretudo pela introdução da noção de *Ereignis*¹⁷, que, em si, já marca uma ampliação radical da concepção heideggeriana de ser-aí, fruto, sobretudo, da tentativa de pensar diretamente o caráter histórico das ontologias e respectivas concepções de ser e de como estas podem ser dar. Neste primeiro capítulo, portanto, são alguns dos meandros que cercam o que está por trás desta transformação que iremos investigar, já que esta questão, não por acaso, vai se mostrar paralela à crescente abordagem da questão da arte e da poesia, ocorrida também ao longo da década de 1930 em sua obra.

Com isso, pretendemos entender melhor o impacto que a abordagem da questão da arte e da poesia pôde vir a trazer para sua obra, já que não deixa de ser curioso notar que arte e poesia, elementos que terão, posteriormente, caráter central na obra de Heidegger, não são diretamente mencionadas em *Ser e Tempo*. Como não atrelar a investigação desta questão ao contexto da transformação radical antes mencionada que ocorre então no caminho de seu pensamento? Assim sendo, cabe aqui investigarmos essa transformação, buscando ainda estabelecer algumas “marcas” pelas quais possamos nos guiar ao longo do pensamento de Heidegger: que mudanças se processaram em torno dos anos de 1930 com relação à ontologia fundamental presente em *Ser e Tempo*, sobretudo no texto *A Origem da Obra de Arte*? E como estas mudanças convergem em direção ao que será este “novo elemento”, fundamental, da viragem: o acontecimento-apropriativo ou *Ereignis*? Com

¹⁷ Por ora apenas mencionada, mas que será no terceiro e último capítulo detidamente abordada e aclarada.

isso, este primeiro capítulo pretende preparar terreno propriamente para a abordagem da questão da arte e da estética nos próximos capítulos.

Começamos, então, com algumas considerações iniciais sobre o pensamento de Heidegger, sobre aquilo que aqui chamaremos de o “caminho do seu pensamento” (*Denkenweg*) e sobre como este, de fato, gira em torno daquilo que poderia ser chamado de a “questão do Ser”, que pode, sim, ser considerada a questão central ao longo do caminho do seu pensamento, como Pöggeler enfatizou em seu tão citado livro¹⁸. Falar sobre a questão do ser em Heidegger, porém, não é uma tarefa fácil. Não apenas pela dificuldade intrínseca a seu pensamento, mas porque esta expressão acabou caindo de tal forma naquele tipo de jargão tantas vezes repetido de forma vazia que, embora tomada à exaustão por comentadores, livros e manuais, ainda assim soa, na maior parte das vezes, muito mais enigmática do que esclarecedora.

É por isso que, de início, buscando agora trazer luz para esta expressão, destacamos o caráter central que “a questão do ser” ocupa no pensamento heideggeriano. Heidegger, não por acaso, é conhecido como o “pensador ontológico” do século XX, aquele que, justamente, “ousou” trazer de novo à tona este âmbito de problema julgado anacrônico em sua época (por sua estreita vinculação, na história da filosofia, com o pensamento teológico – do qual a filosofia vinha, desde a modernidade, tentando a todo custo se desvencilhar). No entanto, suas contribuições não se resumem a tal “ousadia”. Ao contrário, Heidegger foi também aquele que trouxe esse âmbito de novo à tona de maneira totalmente desvinculada de toda abordagem teológica, reconfigurando, assim, a abordagem disso que entendemos como ontologia e questão do ser.

E, de fato, isso que se chama de pensamento ontológico em sua obra não pode ser desvinculado de nenhuma outra dimensão de seu pensamento – seja a “política”, a “artística”, a “ética” ou mesmo a “estética”. Ao contrário: ele se mostra como o *leit motiv* por trás de todos os seus escritos, posto que

¹⁸ PÖGGELER, Otto. *Martin Heidegger's path of thinking*, 1987.

O pensamento de Heidegger foi consagrado a uma única questão: o que significa ser? (...) Esse gigantesco abalo produz-se pela primeira vez em 1927, no livro capital que é *Ser e Tempo*. (...) [*E depois disso*] Todos os caminhos do pensamento de Heidegger passam por *Ser e Tempo*, mesmo que para 'ultrapassá-lo'. (...) [*Mas*] *Ser e Tempo* não 'resolve' a questão por ele formulada, é inacabado. Isso significa: ele mantém a questão aberta. Após *Ser e Tempo*, Heidegger vai ser tragado por essa abertura, e, sob a pressão da questão inicial, será levado a uma 'viragem' do pensamento.¹⁹

Heidegger é um autor polêmico, e tanto a forma como sua obra pode ser entendida, como também o modo como pode ser compreendida esta que é considerada sua “questão central” – a questão do ser – em seu desenvolvimento ao longo de sua obra são questões também bastante controversas. Como mencionamos brevemente na *Introdução*, muitas vezes sua obra é dividida em diferentes fases por comentadores, divisão essa que já encontrou tanto entusiastas quanto críticos.

Alguns comentadores defendem a cisão do pensamento de Heidegger em duas fases distintas, sobretudo na bibliografia mais antiga sobre o autor. Se foi possível a separação entre os chamados Heidegger I (de uma “filosofia fenomenológico-existencial”, âmbito que restringiria as análises da questão do ser à temporalidade finita do *Dasein*²⁰ humano como ponto de partida), e o II (o “pensador da história do ser”, crítico da tradição metafísica e da modernidade), como se passou a entender desde a publicação da obra pioneira de Richardson²¹, tal se dá porque diferenças radicais no tratamento da questão pelo mesmo autor de fato se mostram. Contudo, haveria de fato uma cisão radical por trás de tais mudanças?

Afinal, falar em duas fases do pensamento de Heidegger seria acentuar uma ruptura radical entre dois momentos de sua obra. Isso é feito sobretudo por seus

¹⁹ DUBOIS, Christian. *Heidegger: Introdução a uma leitura*, 2004, p. 09.

²⁰ O termo alemão *Dasein* é clássico no pensamento alemão, tendo o sentido “genérico” de existência. Sendo fundamental no pensamento heideggeriano, foi utilizado por Heidegger em sentido próprio, se referindo tão somente às peculiaridades que envolvem a existência do homem enquanto aquele que tem acesso à presentificação, ao dar-se (*es gibt*) do ser (Cf. notas de tradução de Ernildo Stein para a conferência *Tempo e Ser* presente à *Coleção Os Pensadores*). Este termo *Dasein* aparece nas traduções francesas como *être-la* e na maioria das traduções para o português como *ser-aí* (ainda que na edição Brasileira de *Ser e Tempo*, da Editora Vozes, apareça traduzido como *pre-sença*). Algumas vezes, ainda, é mantido no original alemão por alguns tradutores e comentadores. Neste estudo, usaremos tanto o termo original quanto a tradução *ser-aí*, indistintamente.

²¹ RICHARDSON, W. J. *Heidegger: Through Phenomenology to thought*, 1963.

críticos mais ferrenhos, havendo até – como assinala Young²² – uma assunção jocosa comum que circula não oficialmente nos meios acadêmicos mundo afora de que o pensamento realmente “filosófico” de Heidegger seria apenas o de seus primeiros escritos, parando em 1927 com *Ser e Tempo*, e que todo o material posteriormente produzido pelo autor “*seria tanto incompreensível quanto filosoficamente inútil*”, se não “*puro misticismo*”²³. E, realmente, a própria obra de Heidegger parece encorajar esta visão, na medida em que os primeiros escritos e os posteriores têm “estilos” radicalmente diferentes, com um vocabulário e uma escolha de palavras-chave bem própria a cada “momento” – o que pode dificultar o entendimento até mesmo daqueles que estão familiarizados com o âmbito conceitual em que se move a obra de Heidegger como um todo.

Contudo, como Tugendhat²⁴ observa, apresentar os dois momentos de sua obra em termos de uma cisão radical é algo que se mostra problemático, se não *desnecessário*. Não há Heidegger I, muito menos Heidegger II, como pensadores diferentes a abordar distintamente o mesmo problema. Temos, sim, a reformulação crescente dos elementos para tratar da mesma questão, ao longo do caminho que seu pensamento segue em sua obra. No entanto, mais do que a abordagem de uma nova questão ou da mesma questão (a questão do ser) em perspectiva inteiramente nova (que é o que pressupõe uma “viragem”), as mudanças por que passam o percurso da obra heideggeriana, se por um lado parecem mostrar de fato a recolocação da pergunta em âmbito muito mais vasto, por outro lado, ao invés de representar tal mudança radical, antes parecem ser resultado do aprofundamento do próprio âmbito fenomenal em que a questão do ser até então era posta, saindo dos limites da existencialidade do ser-aí para o âmbito mais vasto da história como o próprio acontecimento do “aí” do ser e tentando pensar a partir do próprio fim da história e da filosofia. E é nesta perspectiva de um caminho em desenvolvimento, que aqui escolhemos abordar sua obra.

²² YOUNG, J. Heidegger's Later Philosophy, 2002.

²³ YOUNG, J. Heidegger's later Philosophy, 2002, p. 01.

²⁴ TUGENDHAT, E. Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger, 1983.

Retomando a questão do que Heidegger pretende, como é possível que se determine, na obra de Heidegger, um sentido para os termos ser e ontologia diferente daquele dado e consolidado pela tradição filosófica? Werner Marx, em seu livro *Heidegger e a Tradição*²⁵, defende que a resposta a esta pergunta deve ser procurada e só pode ser encontrada sob a proteção da estrutura do próprio pensamento heideggeriano, uma vez que uma modalidade sistemática deve ser buscada. Ou seja, somente se de fato entendermos o *caminho* do pensamento (*Denkenweg*) de Heidegger, é que podemos entender em que sentido ele pretende repensar a ontologia e a questão do sentido do ser como um todo. Por mais que um leitor desavisado freqüentemente permaneça sob a impressão de que Heidegger ainda lida com os significados tradicionais metafísicos consolidados pela tradição ao se utilizar de conceitos como “ser”, “história”, “verdade” etc., fica claro que isto não ocorre quando se consegue adentrar os meandros que envolvem o pensamento e a linguagem de Heidegger – como pretendemos esclarecer até o final deste estudo.

Aliás, a questão da “linguagem” na obra de Heidegger é uma das maiores dificuldades para os que se interessam efetivamente por sua obra²⁶. O chamado segundo Heidegger, sobretudo, é considerado aquele que busca pensar em “outro sentido” tanto o sentido do ser quanto o do *Dasein* humano, indo em direção a uma linguagem cada vez mais própria. Assim sendo, a questão da linguagem seria, por excelência, a maior dificuldade intrínseca ao pensamento de Heidegger, “*um mestre da língua alemã*”²⁷, o qual – muitas vezes através das figuras de linguagem e do jogo lingüístico não facilmente traduzíveis – se esforça para pôr em palavras coisas que de certa forma tangenciam o indizível.

A própria questão do ser é um exemplo claro disto. A questão do ser é por Heidegger apresentada sobretudo como “mistério”. Como nos diz Karl Löwith,

²⁵ MARX, Werner. *Heidegger und die Tradition*, 1980.

²⁶ O Heidegger tardio não mais entenderá a linguagem como em *Ser e Tempo*, como a expressão dos significados articulados em nosso ser-no-mundo, mas além e acima de tudo como a “casa do ser”. De forma a evitar significados “batidos”, sedimentados por dois mil anos de tradição metafísica, Heidegger se verá obrigado a evitar o uso de termos tradicionais à filosofia e, com isso, se tornando distante do discurso da tradição, que ao contrário, busca reinterpretar. Observamos ainda que esta transição será visível sobretudo nos textos que compõem as *Contribuições à filosofia (Beiträge zur Philosophie)*, escritos entre os anos de 1936 e 1939, mas só recentemente publicado.

²⁷ MARX, W. *Heidegger und die Tradition*, 1980, p. 09.

Heidegger “*não sustenta saber o que o ser é. Ao contrário, ele sustenta que não se pode saber*”. Não que o ser seja algo como “*um conhecimento secreto esotérico para iniciados*”²⁸, mas antes porque, como veremos no próximo capítulo, Heidegger sustentará, cada vez mais, que uma dimensão de velamento²⁹ é dimensão constitutiva da existência humana em sua articulação originária com o próprio acontecimento de ser.

A pergunta que Heidegger põe não é sobre o “ser” em nenhum dos termos de uma metafísica ou ontologia tradicional. Requestionar a pergunta acerca do ser significou, para Heidegger, recolocar todo o âmbito no qual esta fora posta e foi, já para além dos limites da tradição e do modo como a metafísica entende a ontologia – isto é: será para além da ontologia da substância e da entificação do ser – que Heidegger pretenderá reabordar a questão do ser. Ou seja, Ser, em Heidegger, não se referirá a nenhum tipo de categoria ou “essência transcendente” do real. Como observa Rorty³⁰, “*a linha entre ser e linguagem é tênue em Heidegger*”, a pergunta acerca do ser seria, de certa forma, a própria indagação acerca dos sentidos do “verbo” ser, não como simples “categoria gramatical”, mas como referindo-se à instância-matriz de possibilidades de significação e significabilidade³¹, àquilo que nos possibilita pensar cada ente singular.

Sem dúvida, é impossível falar da obra de Heidegger como um todo sem falar de *Ser e Tempo*, a obra magistral que projetou seu autor, na qual ele pretendeu, pela primeira vez, recolocar originariamente a questão do ser e a ontologia, retrocedendo a pergunta pelo ser à sua origem: até o único ente capaz de fazer tal

²⁸ LÖWITZ, Karl. *Martin Heidegger and the European Nihilism*, 1995, p.46.

²⁹ A questão do velamento será apresentada pela primeira vez por Heidegger no §44 de *Ser e Tempo*, ao tratar da questão da verdade originária em contraposição à verdade como concordância/adequação, apresentando a verdade originariamente como *alétheia* cujo desvelamento aponta para o velamento que lhe é anterior. Heidegger questionará, em *Ser e Tempo*, o sentido tradicional de ser e verdade – e também de substância e de sujeito, na busca por superá-los. Esta superação será cada vez mais profundamente desenvolvida em seus escritos posteriores, que terão uma ênfase cada vez maior na temporalidade e na historicidade do *Dasein* e nas conseqüências que isto trará para seu pensamento, sobretudo com relação ao modo como o acontecimento do ser se dá.

³⁰ RORTY, R. *Essays on Heidegger and others*, 1991, p.38.

³¹ “*Heidegger não visa a estabelecer a ‘lei’ sobre a natureza do ‘ser enquanto tal’.* Seu assunto é bem menos grandioso – o significado do ser – e esse significado, como explica, não é algum mistério que ‘jaz atrás do ser’, mas simplesmente o sentido, seja qual for, que o termo possua no interior de nossas linguagens e compreensões ordinárias.” (RÉE, Jonathan *Heidegger: história e verdade em Ser e Tempo*, 2000, p.10.)

pergunta, o próprio homem. A retomada da questão ontológica foi a proposta matriz de *Ser e Tempo*, cuja radicalidade consistiu em procurar pensar a ontologia a partir da suspensão de todos os pressupostos ou termos tradicionalmente aceitos, procurando formular a questão ontológica a partir do âmbito da própria existencialidade cotidiana do homem – entendido assim sempre como ser-no-mundo – por ser este entendido como o único ente capaz de compreensão³² de ser.

Deste modo, a proposta motriz de *Ser e Tempo* fora pensar a questão do ser para além de todos os pressupostos tradicionalmente aceitos, antes a pensando a partir do âmbito da própria existencialidade cotidiana do *Dasein*, em uma investigação fenomenológica acerca deste ente, que fora entendido como único ponto de partida possível para a questão. Nesta época, falar em ontologia fundamental era sinônimo de falar em analítica existencial. Em *Ser e Tempo*, o caráter ontológico do homem vem do fato de Heidegger entender o homem como abertura ao ser. O homem é abertura porque compreende, vendo os entes como coisas que “são”, providas de um “é” (dotadas de significado próprio), e que, por tal, acaba sempre por se movimentar em meio a uma totalidade significativa articulada, o mundo no qual se insere. Este seria um âmbito aberto na e pela compreensão, no qual todos os entes ganham significado – inclusive o ente que ele mesmo é.

A compreensão já garante ao ser-aí estar sempre em um aberto que é seu espaço de jogo, seu espaço de possibilidades, constituído na mesma medida que sua existência e a partir do qual toda interpretação e todo discurso poderá vir a se constituir. Tal espaço de jogo é o “mundo”, no qual o ser-aí está inserido – ou jogado. O ser-aí, assim entendido como o ente que também é sempre ser-no-mundo, se torna, portanto, o ponto central no projeto de uma ontologia fundamental, em virtude de seu caráter privilegiado em termos ônticos tanto quanto ontológicos,

³² Como observa Benedito Nunes, “o homem é o ente que existe compreendendo-se e compreendendo o ser. Sua existência já é [desde sempre] ontológica.” (NUNES, B. *O dorso do Tigre*, 1969, p. 84). Compreensão é um elemento que detém um caráter peculiar em Heidegger. Por seu caráter de “abertura ao ser”, foi apontada por Heidegger como existencial decisivo constitutivo da estrutura da existência humana. Ele evoca o próprio caráter transcendente do homem que, compreendendo o ente, pode significá-lo, projetando-se para além deste. O homem nunca está apenas na “ambiência velada dos entes”. Ele já foi sim sempre “além”. “*É através dela [da compreensão] que o ser-aí sempre está aberto, antecipando um sentido que o orienta*”. (HEIDEGGER, M. *Sobre o Humanismo*. Col. Os pensadores, 1973, p. 356.) O ser-aí não é apenas um ente dado que se acha em meio a outros entes dados. Ele é capaz de se relacionar (compreensivamente) com os entes na totalidade, deste modo se relacionando com o ser.

abertura ao ser e à significância. E mais do que isso, sua capacidade de compreender e pensar o ser o torna, na verdade, a única base a partir da qual mundo, campo ôntico entendido como semântica sedimentada, vinha então se constituir.

Se destaca que o que mudará nos textos posteriores a *Ser e Tempo* é, sobretudo, o modo como Heidegger entende mundo e como este pode se fundar³³. De fato, observamos que "mundo" é um elemento que se ampliará, ganhando novas nuances e, com isso, a própria ontologia fundamental será reformulada. O cerne para se entender esta reformulação será o surgimento da noção de *Ereignis*, como diversos comentadores³⁴ apontam. Contudo, se por um lado este termo (por ora ainda deixado em aberto) responderá posteriormente como pode ser fundada historicamente a determinação do ser do ente na sua totalidade, no chamado "último Heidegger", por outro lado, não conseguimos desvencilhar desta modificação o peso e o caráter determinante que a introdução da abordagem da questão da arte e da poesia trouxe para a ontologia fundamental ao longo dos anos 1930, de modo a conduzir a esta reformulação.

E isso por um elemento simples: no modo como a ontologia fundamental fora estruturada em *Ser e Tempo*, não havia lugar para as obras de arte, entes cuja peculiaridade se destaca por ser um ente no qual a abertura pode se mostrar como abertura: não como a abertura de um *Dasein* singular, mas como algo que dá forma à abertura do ser-aí de uma época ou mesmo de um povo – e essa ampliação e reconfiguração da abertura do mundo será essencial no segundo Heidegger, agora re-estruturada de um modo que, no contexto de *Ser e Tempo*, teria sido impossível. Antes, havia um peso grande demais no ser-aí, impondo a Heidegger que revise, após *Ser e Tempo* e ao longo dos anos 1930, a ontologia fundamental. Em definitivo, podemos dizer que tal revisão só se completa com o acontecimento-apropriativo (*Ereignis*). Tanto o *Dasein* quanto a abertura se transformarão radicalmente, se aprofundando e ganhando nuances bem mais complexas – como o

³³ CASANOVA, Marco Antonio. "Pensiero in transizione": Heidegger e l'"altro inizio" della filosofia. In: *Giornale di metafisica*, 2009.

³⁴ FIGAL, G. *Heidegger zur Einführung*, 1992; SALLIS, J. *Echoes after Heidegger*, 1990; entre outros.

ensaio *A Origem da Obra de Arte* mais tarde o demonstrará, posto que neste Heidegger articulará pela primeira vez história, sagrado e acontecimento do mundo, dando uma ênfase cada vez maior na questão da retração/velamento e em como mundo pode se dar a partir de uma abertura que já é, desde o início, compartilhada. Será este ponto (isto é: o modo como a ontologia fundamental parece ter sido “reformulada” e ampliada no citado ensaio) que iremos investigar a seguir.

1.2 O que muda nos anos 30: a reformulação da ontologia fundamental e as obras de arte

Em *Ser e Tempo*, a abertura do mundo é o horizonte fático de manifestação de cada ente, sem o qual nenhum outro comportamento intencional pode se dar. Nesta obra, mundo é assim visto como pluralidade de significados articulados e sedimentados, o que permite a compreensão do que cada ente em particular é, sendo que o ser-aí não pode se referir ao ente sem a prévia abertura do mundo, abertura esta que, como mencionado, é dependente de um único comportamento intencional existencial de base do ser-aí, o que põe no ser-aí singular toda a “responsabilidade” pela transformação da semântica cotidiana.

Neste contexto, Heidegger descreve, em *Ser e Tempo*, como sendo dois os modos pelos quais o ser-aí pode se relacionar com os entes, dois comportamentos, que se constituem como dois “níveis” na lida com os entes, diferentes daquele comportamento de base que seria a abertura do mundo: *Zuhandenheit* e *Vorhandenheit*³⁵. Esclarecendo-se ambos de forma sucinta, temos que o primeiro destes modos é o da ocupação e do uso, que se configuraria como o modo imediato do homem em sua lida com os entes, a “dimensão cotidiana” da abertura em que o ser-aí se movimenta. O modo de ser da *Zuhandenheit* é o dos entes disponíveis “para a mão”³⁶, os entes tomados apenas a partir de seu caráter utensiliar. De início e na maioria das vezes, os entes não apareceriam ao ser-aí como entes existentes

³⁵ HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo* - Parte I, 1995, §18 e seguintes.

³⁶ *Zuhanden* em alemão vem das junções dos termos zu, “para”, e *Hand* “mão”. É outro dos termos que fazem parte do “alemão particular” de Heidegger, por que ele também o retoma em sentido próprio.

em si mesmos, mas como *pragmatas*, como coisas com que o homem lida em sua ocupação no mundo³⁷.

Neste modo de se relacionar com os entes, a questão acerca do ser dos entes não tem lugar, já se encontrando, assim, aí sempre encoberta. Em seu ser no mundo, o *Dasein* tem como primeira atitude a lida irrefletida com os entes, que se apresentam a ele na abertura já dotados de sentido e utilidade, oriundos da facticidade já sedimentada de seu mundo. É por tal que se pode dizer que o uso é um modo ateórico, no sentido de ser regido por aquilo que, no vocabulário conceitual próprio a *Ser e Tempo*, é denominado de “circunvisão” (pela qual o ser-aí já “captou”, de todo, a totalidade utensiliar em que o mesmo se insere de modo não-reflexivo). Tentar refletir acerca do ser de um utensílio seria perdê-lo em sua realidade imediata como utensílio, pois, como observa Heidegger:

Rigorosamente, um utensílio nunca é. O utensílio só pode ser o que é num todo utensiliar que sempre pertence ao seu ser. Em sua essência, todo utensílio é ‘algo para...’ (...) Na estrutura ‘ser-para’(*Um-zu*), acha-se uma referência de algo para algo. (...) Ao se lidar com o utensílio no uso, a ocupação se subordina ao ser- para (*Um-zu*) constitutivo do respectivo martelo [por exemplo], quando menos se olhar de fora a coisa martelo, mais se sabe usá-lo, mais originário se torna o relacionamento com ele e mais desentranhado é o modo em que se dá ao encontro naquilo que ele é, ou seja, como utensílio. O próprio martelar é que descobre o manuseio específico do martelo.³⁸

Os utensílios enquanto utensílios são, portanto, sempre uma coisa “para alguma coisa” que, a bem da verdade, por extensão, acaba sempre também por remeter ainda a outro utensílio, em uma totalidade referencial: o martelo remete aos pregos que remetem à tábua, que remete ao telhado, compondo a totalidade conformativa³⁹ em virtude da qual, em última instância, os utensílios se referem

³⁷ HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo* - Parte I, 1995, §15, p. 109.

³⁸ HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo* - Parte I, 1995, §15, pp. 110-111.

³⁹ “*Junto com este manual que chamamos martelo, age a conjuntura de pregar, junto com o pregar dá-se a proteção contra as intempéries; esta é em função de abrigar o ser-aí, de uma possibilidade de seu ser.*”(HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo* - Parte I, 1995, §18, p. 128)

sempre ao ser do *Dasein* e às suas possibilidades enquanto ser-no-mundo, pois dessas possibilidades é que eles recebem suas possibilidades de utilização⁴⁰.

Já o modo da *Vorhandenheit*⁴¹, por sua vez, estaria à base do outro comportamento discriminado em *Ser e Tempo* pelo qual o ser-aí poderia se relacionar com os entes. O modo de ser dos entes-simplesmente-dados (*Vorhandenheit*) diz respeito, em primeira instância, à tentativa de se tomar o ente “em si mesmo”, em uma neutralidade artificial, como que desprovido de suas redes de referência (presentes no modo de ser da ocupação). Essas seriam as coisas objetivadas, no modo habitual de a filosofia e de a ciência tratarem os entes (isolando-os, pondo os como um objeto com o qual um sujeito se defronta).

Um utensílio qualquer, como, por exemplo, um sapato ao ser calçado, em seu uso, pertence ao mundo familiar, em sua totalidade utensiliar. É o que há de mais próximo e, por sua própria proximidade e familiaridade, não é “pensado”, passando despercebidamente. Não vemos o ente como ente quando o temos sempre à mão em sua disponibilidade (*Zugänglichkeit*), absortos que estamos na “lógica da ocupação”. Porém se desviarmos nosso olhar para o sapato, objetivando ver o ente em si mesmo, buscando vê-lo em suas características ônticas, ainda assim estas se apresentarão a partir deste âmbito em que se insere e a partir do qual ganha sua utilidade. O sapato será apertado ou largo, confortável ou desconfortável, bonito ou feio, por exemplo, ainda a partir do âmbito de utilidade em que ele se insere.

A passagem da *Zuhandenheit* para a *Vorhandenheit*⁴² seria uma segunda dimensão da abertura, a partir da qual os entes podem se mostrar. Esta seria a dimensão derivada da tentativa teórica de se perceber especificamente aquilo que antes se mostrara utensiliarmente, se mostrando como a tentativa de suspensão dos nexos referenciais que permitiriam o ser-aí se dispersar em sua lida com os entes. É

⁴⁰ HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo* - Parte I, 1995, §16, p. 114 / *Sein und Zeit*, 1993, §16, p.72.

⁴¹ Cabe observar aqui que *Vorhandenheit* é um termo de tradução complexa do alemão para o português. Diz respeito ao modo de ser dos entes como *Vorhandensein*, que é o ente tomado como “ente simplesmente dado”, “simples-presença”, “ente à vista” ou ainda “ente por si subsistente”, em algumas das traduções possíveis. É o ente “diante” (“*vor*”) da mão.

⁴² Literalmente. Cabe atentar para os termos em alemão: é a passagem de ‘ente para (*zu*) a mão (*Hand*)’ para ‘ente diante (*vor*) da mão (*Hand*)’, o que espelha a quebra da utilidade do ente, expressando sua descoberta “diante da mão” mas sem que esta consiga utilizá-lo. A utilização traz em si um encobrimento do ente, que, nesta passagem, se dispersaria.

o buscar apreender um ente apenas em si mesmo, na dimensão da abertura em que ele se mostra como “simples-presença” (*Vorhandenheit*), fora do âmbito de sua aplicabilidade, destacando-o de suas redes de referência.

Como observa Inwood em seu Dicionário Heidegger, *Zuhandenheit* é anterior a *Vorhandenheit*, pois aquilo com que nós em primeiro lugar e imediatamente nos deparamos são coisas providas de um uso, e não com coisas neutras.

Quando vemos um utensílio, não o vemos primeiramente apenas como *Vorhanden* e depois os interpretamos como, por exemplo, um livro para ler. Até mesmo em uma língua desconhecida, nós o veremos como um livro para ler em uma língua desconhecida e não como simples papéis marcados com tinta preta.⁴³

Contudo, a passagem de um modo de abertura ao outro, da *Zuhandenheit* para o modo teórico da *Vorhandenheit* dependeria, fundamentalmente, do *Dasein*, e de seu comportamento intencional, que funda a abertura do mundo. Em *Ser e Tempo*, destacamos, seria neste âmbito de abertura originário que os modos pelos quais os entes podem se mostrar, tanto a *Vorhandenheit* quanto a *Zuhandenheit* vão encontrar a origem de sua própria possibilidade no ser-aí.

Não podemos deixar de destacar, nesta altura de nossa investigação, que, na caracterização de Heidegger, dentre os entes que vem ao encontro do *Dasein* com o mundo, não se encontram as obras de arte. Estas não são descritas em *Ser e Tempo*. Neste modo de ver os entes, uma obra de arte não se distinguiria do conjunto dos demais objetos de uso, aí disponíveis. As obras de arte não encontram seu lugar em *Ser e Tempo*.

E, neste contexto, não podemos deixar de levantar a pergunta acerca da "obra de arte": podem de fato os entes que as obras de arte são ser compreendidos por meio do modo de ser de um utensílio, como um utensílio cujo uso talvez fosse o da fruição estética ou o da decoração? Ou será a arte uma mera coisa à vista, a “coisa nua”, que visamos tomar desprovida de uma rede de utilidade, como algo

⁴³ INWOOD, M. *Dicionário Heidegger*. 2002, p. 113-114.

simplesmente presente à nossa atenção? Um objeto (“estético”, talvez?) com o qual nos defrontamos?

Com este tipo de questionamento, o que se percebe, na verdade, é que nada parece encaixar bem ou dar conta do fenômeno que a arte representa: *não há lugar para obras de arte em Ser e Tempo*, estas muito mal poderiam caber em uma dessas duas dimensões da abertura lá caracterizadas sem que algo pareça “faltar”. E, de fato, as obras de arte não são propriamente sequer mencionadas ao longo das mais de 100 páginas que compõe o livro. O mais próximo, em *Ser e Tempo*, de uma menção às obras de arte, é uma breve menção a um quadro/pintura (“*Gemälde*”) no §48. Lá, Heidegger, ao diferenciar o que caracteriza o findar específico do ser-aí, contrapõe este ao “*acabamento de um ser simplesmente dado (eines Vorhandenen): com a última pincelada o quadro está pronto.*”⁴⁴

É a referência mais próxima a uma obra de arte que Heidegger faz em *Ser e Tempo*, mesmo que indireta. Só que, com isso, ele articula diretamente o quadro com o modo de ser de um ente simplesmente dado, numa perspectiva deveras reducionista do fenômeno da arte, sobretudo se comparado ao modo como ele mesmo irá depois caracterizá-la, a partir de meados de 1930, em *A origem da obra de arte*. A obra de arte não tem lugar, *Ser e Tempo* não tem um lugar específico, em sua ontologia, para a reflexão sobre a arte. Como, e por que isso ocorre?

Vorhandenheit e *Zuhandenheit*, elementos-chave em *Ser e Tempo*, de maneira nenhuma são facilmente aplicáveis ao ente que se mostra como obra de arte, em seu estatuto ontológico diferenciado, tal como Heidegger, alguns anos depois, no texto de *A origem da Obra de Arte*, irá apresentá-lo. A arte parece escapar totalmente aos termos formulados por Heidegger até então em sua ontologia fundamental. E afirmar isso não é nenhuma novidade, ainda que procuremos aqui em nossa tese afirmar que isso foi mais revolucionário, dentro do contexto da obra de Heidegger, do que habitualmente se imagina.

⁴⁴ HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo* - Parte II, 1995, §48, p. 26 / *Sein und Zeit*, 1993, §48, p.245.

A fim de apropriadamente conceber o modo de ser desse ente que a obra de arte é, autores como Gianni Vattimo⁴⁵ já defendiam que Heidegger acabou por realizar, a partir de 1929, uma retomada dos modos de ser dos entes diferentes do homem, isto é: desprovidos do caráter existencial do ser-aí, ainda que sem ir tão longe na análise do que esta retomada acabou por representar dentro do todo de sua obra. Acentua-se assim que a insuficiência no modo de pensar a arte a partir da *Zuhandenheit* ou da *Vorhandenheit* parece obrigar Heidegger a rever estas mesmas noções, tal como tinham sido explicitadas em *Ser e Tempo*.

Se em *Ser e Tempo* o ser das coisas intra-mundanas (isto é: que vêm ao encontro junto com o mundo) fora explicitado a partir dos modos da utensiliaridade (*Zuhandenheit*) e dos entes-por-si-subsistentes (*Vorhandenheit*), em *A Origem da Obra de Arte* percebe-se de modo definitivo que estas concepções se mostram insuficientes. Neste texto, Heidegger amplia de forma definitiva o “campo das relações” do homem com os entes, indo além de *Ser e Tempo* – não negando o campo lá aberto, mas ampliando este sobre novas bases e possibilidades e, sobretudo, modificando essencialmente a abertura do mundo. Tal se dá pelo próprio foco no qual *Ser e Tempo* se concentra, que é o foco da nos comportamentos existenciais do ser-aí. Após *Ser e Tempo*, a ênfase saiu cada vez mais do ser-aí em seu “caráter descobridor” e se encaminhou paulatinamente para o foco do próprio ser em seu dar-se na abertura, que deixa de depender do Ser-aí singular e de seu comportamento para acontecer (*ereignet*). É por isso que, a fim de investigar o ser dos entes (como por exemplo no próprio ensaio *A origem da obra de arte*), Heidegger não mais centra sua análise no comportamento “utilitarista” do *Dasein*, antes passando a investigar o próprio processo de essencialização do ser na história.

Como assim? Prossigamos com calma. Esta reviravolta na ontologia fundamental começara poucos anos antes, logo em seguida a *Ser e Tempo* (1927), como os textos *Introdução à filosofia* (1928/1929) e *Conceitos Fundamentais da Metafísica* (1930) o refletem, pois se no primeiro texto Heidegger retoma a problemática do *Zuhandenheit* e do *Vorhandenheit* já com um acento maior na

⁴⁵ VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*, 1989, p. 114.

questão da verdade, no segundo já irá tematizar a *physis* em seu puro emergir, elemento que não pode ser entendido como pura e simplesmente *Vorhandenheit*. Neste sentido, gostaríamos ainda de frisar, se mostra claramente que não se pode falar em uma cisão radical entre os chamados “primeiro” e “último” Heidegger: antes há uma continuidade progressiva de transformação em seu pensamento, até chegarmos ao texto *A Origem da Obra de Arte*, que passará a incluir no âmbito da *Vorhandenheit*, as “meras coisas” (*das bloÙe Ding*), que absolutamente não se inserem em uma conjuntura de utilização, como as coisas da natureza, animais e plantas, em seu modo de ser como *physis*⁴⁶ – que não podem ser alcançadas plenamente somente a partir da experiência de uma simples retirada de suas redes de referência – e os entes distintos ainda de todos estes, as obras de arte. Como esclarece Duque Estrada,

Embora a estrutura pareça ser a mesma, o argumento que se desenvolverá aqui já não é o mesmo daquele desenvolvido em *Ser e Tempo*. Se em *Ser e Tempo* o comportamento utilitarista [*do Dasein*] cumpria uma função esclarecedora tanto do modo de ser do utensílio quanto do modo de ser do objeto, agora, ao contrário, ele se mostra como fator de limitação de nosso encontro com as coisas à perspectiva da utilidade.⁴⁷

Por exemplo, em *Ser e Tempo* a palavra “*Ding*” implicava invariavelmente o modo de ser da *Vorhandenheit*. Porém, é só posteriormente (como no próprio ensaio *A origem da Obra de arte* e em outros a partir de meados da década de 1930)⁴⁸, que *Ding* (enquanto *das bloÙe Ding*, “mera coisa”) virá a ganhar autonomia. Se antes detinha um sentido sobretudo negativo, como muitas vezes podia ser depreendido do modo de ser do *Vorhanden*, de coisa simplesmente tomada em si mesma, destituída de sua rede de significações, agora passa a ter um sentido positivo, incluindo os entes naturais em seu modo de dar-se como *physis*, o que não fora tematizado em *Ser e Tempo*. Se os utensílios precisavam de uma totalidade

⁴⁶ Os entes naturais são aqueles que não dependem em absoluto do homem para serem, e se mostram como tal em seu vir a ser constante e vigência em si mesmo, tal como caracterizado por Heidegger em *Conceitos Fundamentais da Metafísica* (1930).

⁴⁷ DUQUE ESTRADA, P. C. *Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade*, 1999, p. 72.

⁴⁸ Cf. INWOOD, M. *Dicionário Heidegger*. 2002.

conformativa em *Ser e Tempo* para ganharem contorno, os entes naturais não mais precisam, pois parecem bastar a si mesmos em seu dar-se.

Como anteriormente também mencionado, a característica marcante de um utensílio, seja ele qual for, é seu caráter de “servir para” (“*Um-zu*”, elemento já destacado por Heidegger ainda no âmbito de *Ser e Tempo*⁴⁹), pois seu ser explicar-se-ia por sua utilidade. Uma obra de arte, porém, não pode ser assim explicada. Para que serviria uma obra de arte?⁵⁰ Muito menos, pode-se dizer que seja o modo ateuórico da circunvisão que conduz o homem à presença marcante de uma obra de arte. Necessita a obra de arte de uma totalidade utensiliar que lhe dê contexto? Também não. A obra de arte, ao contrário dos utensílios, apresenta semelhança com as meras coisas no sentido de sua independência ante a rede de relações exterior, posto não ser algo explicável somente em função de suas relações de aplicabilidade, muito menos algo necessitante de contextos para ser entendida (mesmo quem não esteja familiarizado com o Renascimento e seu mundo histórico é capaz de se deter no interior da Capela Sistina e ser tocado por aquilo que se abre diante de seus olhos, por exemplo. Já para se usar uma caneta como o utensílio de escrita que esta é, ao contrário, necessita-se de toda uma familiaridade com o mundo no qual esse ente encontra sua função e contexto). A obra de arte distingue-se essencialmente de um utensílio, mas nem por isso pode ser confundida com uma mera coisa, como uma simples pedra.

O utensílio (*das Zeug*), por exemplo o utensílio sapato, enquanto feito, repousa também em si, como a mera coisa, mas não tem o caráter espontâneo de um bloco de granito. Por outro lado, o utensílio apresenta também uma afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo produzido pela mão do homem. Porém, a obra de arte, pelo seu estar-presente auto-suficiente, assemelha-se antes à mera coisa, que é

⁴⁹ HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo* - Parte I, 1995, §15.

⁵⁰ De maneira alguma pode a obra de arte ser entendida a partir da utensiliaridade. Pode-se mesmo dizer que Heidegger pretende, em *A Origem da Obra de Arte*, demonstrar que a obra de arte não é um objeto cuja “função” seja a fruição estética — como o pretendem algumas das teorias estéticas da modernidade. Não é a sensação de prazer ou desprazer que está em jogo na caracterização do ser da obra de arte, e esta não é por Heidegger nem mesmo considerada.

espontânea a nada impelida. Todavia, não incluímos as obras de arte entre as meras coisas.⁵¹

Ninguém é capaz de confundir uma obra de arte nem com um utensílio fabricado, seja ele um sapato ou uma vassoura, nem com uma simples pedra, como um bloco de granito bruto. Mas o que é isso que a distingue de ambos? O que distingue a obra de arte, sobretudo, de um utensílio?

Como uma pedra e ao contrário de uma vassoura, ela [a obra de arte] não tem propósito específico e contém essencialmente materiais conspícuos, naturais, 'coisas'. Como uma vassoura e ao contrário de uma rocha, ela é feita por seres humanos, embora a criatividade do artista possua afinidade com a criação sem propósitos da natureza.⁵²

Como observa Gianni Vattimo⁵³, a obra de arte virá a surgir, nesse ensaio, configurada como uma espécie de “termo médio” entre a mera coisa em seu consistir autônomo, e o utensílio, enquanto produto do obrar do homem – indo Heidegger, assim, além de *Ser e Tempo*. Embora falar em “termo médio” seja uma posição algo restrita – já que o que está em jogo no ensaio *A Origem da obra de arte* ao caracterizar a arte vai muito além, como veremos, do que ser apenas um “meio termo”, esta é uma posição que precisa ser considerada por destacar que o ente que é a obra de arte não pode de modo algum se restringir um destes dois modos de ser previamente descritos no âmbito de *Ser e Tempo*.

Embora a obra de arte compartilhe sua “origem fabricada” (por ser sempre produto de uma *Téchne*) com os utensílios, vimos que a obra de arte não se dá do mesmo modo que estes, pois estes, na maioria das vezes, passam despercebidos devido à dinâmica envolvida no próprio uso. A obra de arte como tal, ao contrário, tem o poder de evidenciar a si mesma, se destacando.

⁵¹ HEIDEGGER, M. 'A origem da obra de arte'. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso, 2002, p. 22 / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, p. 13 / *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa, 2000, p. 21

⁵² INWOOD, M. *Dicionário Heidegger*. 2002, p. 09.

⁵³ VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*, 1989, p. 114.

Neste texto, Heidegger configura a arte como o “pôr-se em obra da verdade”, a própria produção (*poiesis*) da verdade do ser. Este pôr-se em obra, destacamos, se daria em um duplo movimento ao longo do texto, acentuado pelos dois exemplos de que Heidegger lá se utiliza: *a pintura de Van Gogh dos sapatos do camponês* e um *templo grego*. Através da descrição fenomenológica da pintura de Van Gogh, ele alcança, por um lado, o fato de a arte ser o acontecer da verdade do ente, pois esta pode possibilitar a descoberta dos entes em caráter originário, trazendo visibilidade para estes diretamente na abertura do ser – coisa que a perspectiva da utensiliaridade, tal como descrita em *Ser e tempo* e anteriormente abordada por nós, não permitiria. Já através da descrição do exemplo do templo grego, alcança ele o fato de a arte ser também a própria abertura do ser no combate entre as instâncias que ele denomina como mundo e terra⁵⁴, por ela instalada em si mesma. Este segundo movimento do texto heideggeriano acabou, ainda, por se mostrar como o aspecto mais importante, por ser, inclusive, o que possibilita o primeiro movimento mencionado (o de, através da arte, os entes singulares ganharem expressão, como os entes que são, em sua facticidade específica).

O mais importante é que a arte, por ser entendida como *poiesis*, termo grego que Heidegger traduz como “produção do ser”, pode se constituir como acontecimento essencial do ser. É, portanto, a possibilidade de *uma nova dimensão da abertura*, na qual a *própria abertura se viabiliza como abertura e o combate da constituição ontológica se essencializa*, podendo vir a ser fixado como tal em uma configuração específica (as obras de arte individuais), que vemos a importância de suas considerações sobre a arte se mostrar, quando pensamos esta na perspectiva do caminho que sua obra seguirá. Ao tematizar a abertura desta nova forma, muito mais profunda que os limites da ontologia fundamental permitira, Heidegger vai com isso (com essa nova dimensão originária da abertura do ser), muito além dos modos da *Zuhandenheit* e da *Vorhandenheit*, que limitavam o dar-se do ser a um comportamento do ser-aí.

⁵⁴ Os elementos em questão serão aprofundados no próximo capítulo, quando aprofundaremos a questão da arte. Por hora, nos limitamos a mencioná-los para marcar – como enfatizado no início do presente capítulo – o caminho do pensamento de Heidegger.

Ou seja: em *A Origem da Obra de Arte*, a abertura do ser é tematizada em sua possibilidade de instauração por meio da obra de arte, o que já a amplia radicalmente com relação a *Ser e Tempo*. Neste ensaio, Heidegger irá caracterizar as obras de arte como capazes de manifestarem em si uma dimensão própria da abertura, trazendo em si o que Heidegger denomina como sendo o combate da constituição ontológica dos entes, combate este que estaria por trás da instauração da abertura, de toda possibilidade de desvelamento do ser e de verdade originária. Tais considerações teriam sido impensáveis no contexto da ontologia fundamental, tal como construída em *Ser e Tempo*, a partir da temporalidade extática de um ser-aí singular como ponto central e de base de toda possibilidade ontológica.

O que defendemos aqui é que a mudança pela qual o modo como a abertura em seu acontecer se aprofundou foi um dos elementos determinantes da viragem. Heidegger irá reformular a analítica existencial para que haja lugar para a arte na ontologia, com isso reconfigurando totalmente a concepção de Abertura. E mais do que isso: as obras de arte ganharão um lugar/*status* ontológico privilegiado para a possibilidade de acontecimento do ser em seu dar-se.

A obra de arte passa a ter, assim, um estatuto ontológico bem próprio, se não único. E mais do que isso: ela mantém a abertura como abertura, o combate entre desvelamento e retração se fixaria nas obras de arte na “fissura” (*Riß*) de sua forma (*Gestalt*), no caso, como uma “tensão” que nunca se resolve, e que antes daria às obras de arte sua dinâmica própria. É por trazer em si este combate que Heidegger aproximou as obras de arte em sua essência da *physis*, que em sua origem se ligaria fundamentalmente à *alétheia*: a *physis* como o próprio emergir daquilo que se desvela na *alétheia*⁵⁵. Toda obra de arte seria em si mesma *poiesis*, por ser a produção que possibilita a própria eclosão do ser como verdade, “fixando” a verdade na forma.

Só que toda obra de arte é sempre histórica: é o ponto de culminância e a concreção daquilo que está em jogo em sua época, expressão do modo como cada “mundo” sedimentado irá, coletivamente, se determinar essencialmente. O combate

⁵⁵ A relação entre *physis*, *alétheia* e *poiesis* será retomada e aprofundada no próximo capítulo.

entre velamento e desvelamento, que cada obra fixa na forma abre um mundo histórico específico, mas sem jamais esgotá-lo.

Segundo André Duarte,

De fato, foi (...) ao longo dos anos trinta que se iniciou o longo processo reflexivo que levou à viragem (*Kehre*) em seu pensamento, com o conseqüente abandono do projeto da ontologia fundamental e, portanto, da concepção da história enquanto estrutura ontológica derivada da temporalidade originária do ser do Dasein, em favor da concepção da história do Ocidente como história epocal do ser. A partir de meados dos anos trinta, Heidegger já não se contentava mais em encontrar no Dasein a raiz ontológica da possibilidade dos acontecimentos históricos, pois queria pensar a própria possibilidade da mudança histórica, da transformação do presente, abrindo-o para a um novo começo.⁵⁶

Ou seja: a partir da tematização do que está em jogo na arte, podemos dizer que se acentuou de forma marcada a reformulação da ontologia fundamental, o que destaca o papel fundamental da obra de arte, principalmente no texto de *A Origem da Obra de arte*, por ser nesta que Heidegger articula pela primeira vez história, sagrado e acontecimento do mundo, clareira e quaternidade, dando uma ênfase cada vez maior na questão da retração/velamento e em como o aberto pode se dar, para muito além dos comportamentos de lida com os entes do ser-aí.

Mas como e de fato pode a obra ser considerada fundadora de um mundo epocal histórico e apontar para a questão do sagrado? E o que é sagrado, elemento que se tornará posteriormente cada vez mais importante na obra de Heidegger? Estas perguntas deixamos em aberto aqui. Elas serão retomadas no próximo capítulo, que irá relacionar o acontecimento da obra com o acontecimento-apropriativo (*Ereignis*), cuja relevância se evidenciará na obra de Heidegger também cada vez mais a partir daí. Por hora, nos contentamos em observar o impacto que estas considerações tiveram para a obra de Heidegger, demarcando assim, seu caminho.

⁵⁶ DUARTE, André. "Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político". In: *Revista Artefilosofia*, jul. 2008.

1.3 Heidegger e o caminho do pensamento

Na seção anterior, tratamos de forma geral do que mudou na obra de Heidegger em torno dos anos 30, de modo a podermos situar melhor o contexto em que a introdução da questão da arte em sua obra se deu, e assim desenvolver as repercussões de tal introdução para o modo como a abertura e o acontecer do ser podem ser entendidos.

Ou seja, consideramos aqui que, ao se olhar o desenvolvimento da obra heideggeriana como um todo, o texto *A Origem da Obra de Arte* marca uma importante mutação em sua reflexão filosófica, por introduzir a obra de arte em seu “caráter histórico-político”⁵⁷, que reconfigurou o modo de ser da abertura e do ser “se dar”, possibilitando, mais tarde a viragem (*Kehre*), com o “conseqüente abandono do projeto da ontologia fundamental e, portanto, da concepção da história enquanto estrutura ontológica derivada da temporalidade originária do ser do *Dasein*, em favor da concepção da história do Ocidente como história epocal do ser.”

Neste sentido, o texto de *A Origem da obra de arte* seria um momento decisivo para a avaliação das transformações que marcam o caminho do pensamento de Heidegger, pois, por um lado, temos que, inicialmente, nem a arte nem a política possuíam relevância em *Ser e Tempo* (1927) ou no projeto mesmo da ontologia fundamental como um todo (que se estenderia até o início dos anos 1930), por outro lado, não temos como negar que, a partir de meados da década de trinta do século XX, Heidegger queria pensar a própria possibilidade da mudança histórica, da transformação do presente, abrindo-o para a possibilidade de novos começos, o que ele não conseguira fazer partindo do *Dasein* singular como “raiz ontológica” da possibilidade dos acontecimentos históricos. Como enfatiza Duarte⁵⁸, o estatuto da relação estabelecida por Heidegger entre “história, política e filosofia” começa neste período já a se transformar, e isso se dá já em sintonia com o início da tese da *Seinsgeschichte*, isto é, da história ocidental concebida com envios

⁵⁷ Cf. DUARTE, André. “Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político”. In: *Revista Artefilosofia*, jul. 2008.

⁵⁸ DUARTE, André. “Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político”. In: *Revista Artefilosofia*, jul. 2008.

historiais ou epocais do ser – tese que será desenvolvida no terceiro e último capítulo deste trabalho.

Nos aproximando da conclusão deste capítulo inicial, embora seja inquestionável que uma transformação radical da obra de Heidegger se processa ao longo de meados da década de 1930, podemos nos perguntar se há de fato uma mudança aqui (no sentido de uma cisão ou rompimento) ou se o discurso posterior sobre a história do ser e seu acontecer epocal como significância se manterá sobre as fundações abertas em *Ser e Tempo*. Afinal, como vimos, esta é uma das principais polêmicas que cercam a obra de Heidegger desde o final dos anos de 1960, sobretudo desde a publicação da obra de Richardson⁵⁹, polêmica esta que se faz presente na maioria dos estudos a respeito (como problematizado de início neste mesmo capítulo).

O que se dá é que, em Heidegger, como procuramos evidenciar neste capítulo, não só a concepção de mundo, ou mesmo o de *Dasein* e de abertura do mundo, e, com isso, a própria questão da ontologia fundamental, mudam ao longo de sua obra. Por isso mesmo, quando surgiu a oportunidade de ordenar e publicar suas “Obras completas”⁶⁰, Heidegger sugeriu que estas fossem denominadas “*Wege nicht Werke*” (“Caminhos, não obras”), em um trocadilho que visava marcar bem o conjunto de sua obra não como algo unívoco e sistematizado no sentido tradicional, mas sim como processo ou percurso ao longo do qual o pensamento teria se desenvolvido – “*Denkenweg*”.

Para David Krell⁶¹, é latente que o pensamento de Heidegger, após ter de certo modo percorrido o terreno da questão acerca da relação entre ser-aí e ser, em todos os sentidos, nos cursos do final dos anos 1920, se viu obrigado a uma “reviravolta” decisiva em seu caminho, de modo a encontrar um meio de manter-se a

⁵⁹ RICHARDSON, W. J. *Heidegger: Through Phenomenology to thought*, 1963.

⁶⁰ As obras completas (*Gesamtausgabe*) de Heidegger estão sendo publicadas pela editora Vittorio Klostermann, de Frankfurt, desde 1972. A organização de seus volumes foi planejada pelo próprio Heidegger, e sua publicação ainda está longe de sua conclusão. Sua organização integral encontra-se dividida em quatro seções, a saber: I. Escritos publicados de 1910-1976 (vol. 1-16); II. Preleções de 1919-1944 (vol. 17-63), sendo: A) Preleções de Marburgo de 1923-1928 (vol. 17-26), B) Preleções de Friburgo de 1928-1944 (vol. 27-55) e C) Primeira preleções de Friburgo de 1919-1923 (vol. 56-63); III. Tratados inéditos (vol. 64-81); IV. Apontamento e notas (vol. 82-102).

⁶¹ KRELL, David Farrell. *Intimations of mortality. Time, truth and Finitude in Heidegger's thinking of being*, 1991, p.07.

caminho: em direção ao mesmo “objetivo” visado sim, mas por diferente “rota”. A viragem não seria, então, um abandono do caminho, mas um momento inerente ao próprio caminho. E ‘*Kehre*’, a chamada “viragem”, será como Heidegger mesmo denominará este movimento mais profundo de seu pensamento, que o leva de *Ser e Tempo* ao acontecimento do ser. Que virá cada vez mais à luz a partir da obra *Contribuições à filosofia*. O ser não se dá mais a partir do ser-aí como fundamento à questão do ser, mas o próprio ser-aí é ser-aí por seu responder ao ser, que se dá como acontecimento essencial – o acontecimento dessa apropriação, na qual o ser do homem advém do e para o ser, onde o ser é guardado em sua verdade. Com isso, existir não mais significa auto-transcendência no projetar do mundo, mas passa a significar ek-sistência como permanecer na verdade do ser. “O significado de projetar se altera, não mais o ser-ai é jogado no ‘aí’, mas passa a se relacionar de forma extática na clareira do ser.”⁶²

Podemos então dizer que a tal mudança radical é uma mudança de ênfase, entre uma fase e outra? Não mais *Ser e Tempo*, mas *Tempo e Ser*, com uma grande diferença de ênfase, ora num, ora noutro? Sim e não. Há uma mudança de tom, mas esta não deixa de ser uma mudança radical no cerne mesmo do problema, que ganha toda uma perspectiva nova, mais ampla e reconfigurada. No entender de Löwith⁶³, as mudanças de acento, as mudanças de uma analítica do *Dasein* finito em direção ao dar-se do Ser, em seu acontecer (*ereignet*) temporal não só modificam a concepção de ontologia fundamental como, principalmente, o expandem até esta “nomenclatura” perder o sentido: ontologia em Heidegger deixará de ser a análise de um *Dasein* como fundamento da questão do ser e, em vez disso, se tornará a tentativa de expor o fundamento sem fundamento (*Abgrund*) da ontologia.

Como Löwith destaca, Heidegger diz sempre uma única coisa, mas o diz de diferentes formas, algumas vezes complicadas, embora seja algo extremamente simples. Seria “a filosofia de um só arranjo”⁶⁴, que ecoa como pano de fundo em diferentes notas através de seus escritos. E a nota central a ecoar é a questão do

⁶² KRAFT, Peter B. *Das anfängliche Wesen der Kunst*, 1984, p.50.

⁶³ LÖWITH, Karl. *Martin Heidegger and the European Nihilism*, 1995.

⁶⁴ LÖWITH, Karl. *Martin Heidegger and the European Nihilism*, 1995, p. 37-38.

ser. A questão motriz do pensamento de Heidegger sempre foi a questão do ser, e a análise da existência humana em *Ser e Tempo* foi dada somente como passo inicial para se fundamentar o alcance de tal questão, e sua importância como os primeiros passos neste “*Holzweg*”⁶⁵ são inquestionáveis.

Assim sendo, apesar de haver diferenças, gostaríamos de acentuar aqui que se pode dizer que o Heidegger da analítica existencial (o chamado “primeiro Heidegger”) se “completa” quando referido ao Heidegger do “acontecimento-apropriativo” (o chamado “último Heidegger”), ao Heidegger da experiência originária e direta do ser, pois seu pensamento deve ser entendido como um contínuo e não como uma quebra. A tematização da existência encontra seu pleno sentido quando entendida como preparação para se pensar a questão do ser na dimensão primordial que lhe é própria, como ponto de partida para o “salto rumo ao ser” e à ausência de fundamento, mais tarde empreendida.

Finalizando, como buscamos acentuar neste primeiro capítulo, estando no ponto intermédio da obra heideggeriana, a questão pela arte envolve questões que se configuram como ponto central desta passagem⁶⁶. É possível ver os textos dos anos 30 como a “passagem poética”⁶⁷ que liga o Heidegger da analítica existencial e o Heidegger do niilismo e desconstrução da história do ser? Sim. Sobretudo porque estes textos parecem se mostrar como essenciais para que não se perca a “visão de conjunto” da obra de Heidegger, como Ernildo Stein também assinalara ao afirmar que “*perderíamos, no entanto, a visão de conjunto do pensamento heideggeriano se*

⁶⁵ “*Holzwege*” é uma expressão alemã que designa certos caminhos no interior de uma floresta, muitas vezes abertos por animais ou mesmo por lenhadores, e que parecem se interromper subitamente, não conduzindo assim de lugar nenhum a lugar algum específico. Assim sendo, é uma expressão que também pode ser usada com o sentido de “caminho sem saída”, “caminhos que não levam a lugar algum”, nome com o qual Martin Heidegger batizará o volume com a coletânea de textos no qual *A Origem da Obra de Arte* e outros textos do mesmo período foram publicados. Na primeira página, ele escreveu: “*Na floresta há certos caminhos que freqüentemente se perdem, recobertos de ervas, no não-traçado. A gente os chama de Holzwege (...). Cada um segue seu próprio caminho, mas na mesma floresta. Freqüentemente, parece que um assemelha-se a outro. Mas isto é apenas a aparência. Lenhadores e guardas conhecem os caminhos. Eles sabem o que estou dizendo: se empenhar num Holzwege*” (HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, 1977 /HEIDEGGER, M. *Caminhos da floresta*, 2002). Pode-se dizer ainda que esta expressão serve para designar um “aspecto importante do filosofar de Heidegger, tendo um sentido hermenêutico profundo, na medida em que se afasta do pensamento calculador racional moderno e converge em um caminho cujo objetivo é o próprio caminho, não um ponto de partida ou de chegada definido, mas antes a plenitude da própria clareia que se abre na floresta”. (Consultar notas de tradução em: GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica em Retrospectiva* (vol. Único), 2010)

⁶⁶ Cf. FIGAL, G. *Heidegger zur Einführung*, 1992; KRELL, D. F. *Intimations of mortality. Time, truth and Finitude in Heidegger's thinking of being*, 1991; SALLIS, J. *Echoes after Heidegger*, 1990.

⁶⁷ NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*, 1986.

*não integrássemos numa unidade o problema da analítica existencial e a questão da viravolta em Heidegger.*⁶⁸ E isto empreendemos aqui, ao mostrarmos o caráter centro do ensaio *A Origem da Obra de Arte* para a reconfiguração do caminho do pensamento ontológico de Heidegger.

Como observa ainda André Duarte⁶⁹,

Na perspectiva da análise do desenvolvimento da obra heideggeriana temos aqui o indício de uma importante mutação em sua reflexão filosófica, pois sabemos que nem a arte nem a política possuíam relevância em *Ser e Tempo* (1927) e no projeto mais amplo da ontologia fundamental, que se estendeu até o início dos trinta.

Enfatizando isso, destacamos que Jacques Taminiaux (1993), em seu texto *The Origin of “The Origin of the Work of Art”*, explica que existem duas versões do ensaio *A Origem da Obra de Arte*, que embora sigam uma a outra em um curto período de tempo, ainda assim apresentariam profundas diferenças conceituais, como se a primeira (1935) fosse uma espécie de rascunho da segunda (1936). Segundo Taminiaux, o peso da ontologia fundamental de *Ser e Tempo* seria ainda proeminente na primeira versão, muito mais do que na segunda que, por sua vez, surgiria no mesmo lapso de tempo que *Introdução à metafísica* (1936), pendendo já mais para este lado em seu cadinho conceitual. É esta segunda versão que foi publicada na *Gesamtausgabe*, as obras reunidas de Martin Heidegger, no volume V, intitulado *Holzwege*, e cuja tradução encontra-se difundida⁷⁰ — sendo inclusive a versão consultada para a presente tese.

Neste contexto, vemos que o ensaio *A Origem da Obra de Arte* deteve, sim, papel central no todo da obra Heideggeriana, posto que muitos dos elementos que nele se configuram apresentam um papel intermediário entre os chamados “primeiro” e “último Heidegger”, acentuando a *continuidade* mesma de seu pensamento. Neste ensaio, elementos presentes em *Ser e Tempo* são retomados.

⁶⁸ STEIN, Ernildo. *Compreensão e finitude: estrutura e movimento da interrogação Heideggeriana*, 2001, p.100.

⁶⁹ DUARTE, André. “Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político”. In: *Revista Artefilosofia*, jul. 2008.

⁷⁰ Cf. TAMINIAUX, Jacques. *Poetics, Speculation, and Judgement: The Shadow of the Work of Art from Kant to Phenomenology*, 1993.

No entanto, isso não se dá mais sob o foco da analítica existencial e da singularidade do Dasein humano, mas a partir da ênfase no próprio ser em seu processo de essencialização, em seu próprio vir a ser. Inclusive, seria neste único sentido que podemos afirmar que a questão da utensiliaridade foi “revista” por Heidegger em *A Origem da Obra de Arte*.

Este ensaio encontra-se no contexto⁷¹ de uma retomada das estruturas criadas em *Ser e Tempo*, com a presença de elementos que lá não foram configurados, talvez não só por aquela primeira parte ter sido circunscrita à analítica do ser-aí (que não trouxera a necessidade de sua tematização), mas também pelo próprio caráter incompleto desta obra⁷². E sobre o inacabamento de *Ser e Tempo*, podemos ainda considerar, como Dubois observa, que

inacabamento não é fracasso, nem impasse. A viragem em questão deve ser entendida como um ziguezague em vereda de montanha, onde a direção só se inverte para melhor chegar ao cume, numa adaptação ao terreno.⁷³

É então sob o prisma de uma continuidade fundamental – *Denkenweg!* Caminho de seu pensamento, mesmo que não seja linear – entre seus diversos escritos, que empreendemos o estudo que por hora levamos a cabo. E para fazer isso, como Löwith⁷⁴ diz, é inevitável nos envolvermos no “*círculo mágico da linguagem de Heidegger*”, muitas vezes hermética, por vezes soando mística (embora não o seja realmente), e outras tantas vezes de fato poética, mas – sobretudo – como pretendemos deixar claro, sempre precisa.

Contudo, a fim de prosseguirmos neste estudo, não podemos deixar de perguntar, como Krell⁷⁵, por que o questionamento que, desde *Ser e Tempo*, com

⁷¹ Esta ampliação pode ser observada em outros ensaios anteriores a *A Origem da obra de arte* poucos anos, como *Introdução à filosofia* (1929/1930) e *Conceitos fundamentais da Metafísica* (1930), nos quais já começara a ocorrer, através da retomada da temática em questão.

⁷² Cf. INWOOD, M. *Dicionário Heidegger*, 2002 e RICHARDSON, W. J. *Heidegger: Through Phenomenology to thought*, 1963.

⁷³ DUBOIS, Christian. *Heidegger: Introdução a uma leitura*, 2004, p. 100.

⁷⁴ LÖWITH, Karl. *Martin Heidegger and the European Nihilism*, 1995.

⁷⁵ KRELL, David Farrell. *Intimations of mortality. Time, truth and Finitude in Heidegger's thinking of being*, 1991, p.07.

naturalidade suficiente se desenvolveu até a investigação da verdade e da história do Ser, culminaria em uma poética do Ser? Porque não produziu uma lógica, ou mesmo proclamou uma ética? Ou pelo menos, promulgou uma estética?

Este questionamento – porque o caminho percorrido, da ontologia fundamental e suas descrições da experiência de vida fática até uma metáfora da clareira e da presença conduziu a uma espécie de poética do Ereignis e do acontecimento do ser – deixamos em aberto. Com isso, pretendemos, de certo modo, determinar o “tom” do próximo capítulo.

2 A DIMENSÃO HISTÓRICO-ONTOLÓGICA DA ARTE: FUNDAÇÃO DE MUNDO, HISTÓRIA E SAGRADO

Talvez um dos conceitos de mais difícil definição seja justamente o conceito de arte. Afinal, isso que hoje usualmente se entende geralmente por “arte”, nunca teve uma definição (ou sequer um *status*) de caráter unívoco ao longo da história do pensamento ocidental. Pelo contrário: sempre em meio a controvérsias, foi percorrido um longo caminho até que se consolidasse em sua forma atual, que é fruto sobretudo das estéticas da modernidade, que se caracterizaram, no geral, por dois pontos: 1) pela afirmação do Belo como intrínseco à arte (daí as “grandes artes” serem sempre as “Belas artes”: música, poesia, teatro, pintura, escultura e arquitetura); e 2) pela afirmação da arte (a “bela obra”) seja como fruto do gênio criador de um artista, seja como expressão do estado afetivo do artista, seja como algo que causa um dado estado afetivo no espectador. Modernidade e subjetividade são elementos que não podem ser separados.

Olhando arte a partir deste contexto, como já observara André Duarte⁷⁶, à primeira vista pode parecer não haver conexões diretas entre ontologia, história e a “compreensão filosófica” da obra de arte. Embora a arte constitua, desde finais do século XVIII, um domínio específico de produção e reflexão, o “domínio estético”, cuja consolidação começara com Kant, mas encontraria sua forma definitiva, sobretudo, com Hegel (a partir de sua defesa da possibilidade de se fazer da estética um campo da filosofia, por ver na arte e no belo, na medida em que é produção e conteúdo espiritual, mais do que apenas fonte de sensações ou de “fruição estética”), a abordagem que Heidegger introduz pretende marcar algo de muito novo. O modo como Heidegger irá conduzir sua discussão acerca do conceito de arte em *A origem da obra de Arte* primará por sua tentativa de abordagem direta

⁷⁶ DUARTE, André. “Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político”. In: *Revista Artefilosofia*, jul. 2008.

do fenômeno – a própria obra⁷⁷, pretendendo iniciar a questão “sobre novas bases”, para além do modo como a tradição (estético-metafísica) a vinha pondo.

Como já observado na *Introdução*, será na “contramão” da história da filosofia que Heidegger vai abordar a obra de arte como *locus* privilegiado da verdade acontecer, embora correlacionar arte e verdade não represente nenhuma “novidade”, sendo antes, um antigo “tópico” da história da filosofia – tópico esse que se faz presente, de diferentes modos, nas discussões filosóficas sobre a arte desde Platão⁷⁸. Mas se o problema não parece novo, o âmbito em que Heidegger objetivará desenvolvê-lo, por sua vez, será radicalmente diferente: é no contexto da retomada da questão do ser⁷⁹, da questão ontológica acerca da constituição do mundo – que começamos a desdobrar no capítulo anterior – que este problema será posto.

o fato de a pergunta sobre a arte conduzir-nos imediatamente para o interior da pergunta prévia a todas as perguntas [*a pergunta pelo ser*] já indica que ela abarca em si, em um sentido excepcional, ligações essenciais com a questão fundamental e diretriz da filosofia. Inversamente, a clarificação da essência da arte alcança sua conclusão correta a partir da pergunta sobre a verdade.⁸⁰

Assim sendo, neste segundo capítulo, vamos abordar diretamente a questão da arte, buscando entender o que dá a essa um estatuto único no pensamento de Heidegger, nos detendo especificamente em elementos que antes haviam sido só

⁷⁷ Mesmo que preliminarmente, é importante destacar que a compreensão que Heidegger pretende em sua abordagem do fenômeno da arte requer abandonar criticamente os conceitos “tradicionais” da abordagem estética (como, por exemplo, o par matéria e forma ou o mesmo o conceito de *mimesis*) – firmados em uma longa tradição metafísica que encontrariam suas raízes no modo como a filosofia pensara a arte desde a Antiguidade grega. Em *A origem da obra de Arte*, ao investigar o que seja a arte, Heidegger se refere à “obra de arte” e não apenas à “arte”, de uma maneira geral e vaga. Isso significa que, ao investigar sobre o que seja a arte, ele não pretende tomar como ponto de partida nenhuma conceituação prévia em geral, mas antes dirigir-se diretamente ao fenômeno, em uma *abordagem hermenêutico-fenomenológico*. Pode parecer um ponto de partida dúbio, afinal como diferenciar a obra de arte das demais coisas, sejam naturais ou igualmente fabricadas? Esta discussão, sobre a diferença entre a coisa, o utensílio e a obra de arte toma toda a primeira parte das três que compõe a versão final do ensaio *A Origem de obra de Arte*, e não será propriamente abordada nesta tese, posto já ter sido por nós investigada em nossa dissertação de mestrado, defendida no PGFIL/UERJ em 2004.

⁷⁸ Cf. PLATÃO. *A República*, livro X, 1993.

⁷⁹ RISSER, James (Org.) *Heidegger toward the turn. Essays on the work of the 1930s*, 1999.

⁸⁰ HEIDEGGER, M. *Nietzsche I*, 2007, p. 153.

delineados, e que serão agora aprofundados, sobretudo de modo a explicitar como se deu a reconfiguração da abertura propiciada pela obra de arte, reconfiguração esta que se mostrará primordial para o redirecionamento de sua obra em direção à história como horizonte de acontecer do Ser, mudança radical com relação a *Ser e Tempo*, porém necessária para a reconfiguração de seu pensamento e para que o conceito de *Ereignis* pudesse, posteriormente, aparecer.

2.1 A Arte e uma nova dimensão da abertura

Por ora, o que pretendemos investigar é algo de certa forma pontual: como pode uma obra de arte se constituir como espaço de abertura de um mundo? O que dá a uma obra de arte o seu caráter ontológico? E para entendermos como isso pode acontecer, teremos que refazer, ao menos em parte, o caminho que Heidegger segue no ensaio *A Origem da Obra de Arte*. O primeiro exemplo de que lá Heidegger se utiliza refere-se a uma pintura que apresenta um par de sapatos de camponês, exemplo que não foi escolhido ao acaso. Ao contrário: com isso, já temos uma inovação, pois a partir desta pintura, a natureza de tal utensílio será alcançada por Heidegger, sem recorrer ao comportamento utilitarista do *Dasein* (o modo de ser da *Zuhandenheit*, tal como apresentado em *Ser e Tempo*, que vimos no capítulo anterior), mas, antes, se valendo de uma obra de arte tomada como recurso: será na pintura de Van Gogh que virá a se mostrar o modo de ser próprio ao utensílio, fato que, por si só, já representa uma mudança e reestruturação significativa com relação a *Ser e Tempo*⁸¹.

Como começamos a ver no capítulo anterior, mundo em *Ser e Tempo* era uma rede de relações, significados e referências sedimentadas, que dizia respeito, sempre e necessariamente, ao homem que, enquanto ser-aí, existe essencialmente como poder-ser, isto é: como fonte de possibilidades, como aquele que projeta sua

⁸¹ E como pretendemos alcançar aqui, esta “mudança significativa” ocorrida na caracterização do ser do utensílio ocorreu no bojo de uma mudança maior, decorrente do próprio itinerário do pensamento heideggeriano e da reconfiguração de sua obra: a mudança de foco do ser-aí para o foco no próprio ser em seu acontecer, em sua essencialização, característicos da última fase de seu pensamento (Cf. RICHARDSON, W. J. *Heidegger: Through Phenomenology to thought*, 1963 e KRELL, D.F. *Intimations of mortality. Time, truth and Finitude in Heidegger's thinking of being*, 1991).

existência no tempo. Lá, eram estas possibilidades que davam origem ao horizonte de remissões cujo todo formava o mundo no qual o ser-aí se encontrava inserido. Com isso, o mundo em sua facticidade dependia sempre do ser-aí singular e de seu comportamento.

Mas sendo mundo essa espécie de trama maior de significações que se assenta sobre sentidos próprios em virtude dos quais são possíveis as diversas ações do ser-aí, assim como o horizonte que estabelece para os utensílios seu local e função, podemos dizer que um mundo também se abre na obra de Van Gogh, como um todo coeso acerca das possibilidades de existir da camponesa. Como assim?

Heidegger, através de uma descrição hermenêutico-fenomenológica do que se mostra nesta obra, irá descrever como, ao fixarmo-nos nesta pintura, vemos mais que apenas tintas e a tela sobre a qual esta foi posta em pinceladas curtas e ligeiras. Como nos diz Heidegger, ao vermos o par de sapatos, parecemos ver como,

da abertura escura do interior gasto dos sapatos, a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador olha-nos fixamente. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a dureza 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 [marca] da umidade e da fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pelo cair da tarde. No utensílio para calçar impera o apelo calado da terra, o seu presentear silencioso do trigo que amadurece e seu recusar inexplicável na desolada improdutividade do campo de inverno.⁸²

É uma miríade de elementos que parecem falar através do quadro. Como tonalidades sonoras que, reverberando, parecem desdobrar toda a “realidade” que perpassa aqueles sapatos velhos. Algo acerca dos sapatos e do mundo cujas trilhas são com eles percorridas, das certezas que permeiam o mundo da camponesa, parece falar por meio da pintura. Algo que, de outro modo, talvez não pudesse ser expresso. Como se algo que permaneceria arraigado ao uso e ao dia-a-dia – presente, mas não proeminentemente, como uma presença muda – pudesse se

⁸² HEIDEGGER, M. ‘A origem da obra de arte’. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso, 2002, pp. 28-29 / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, pp. 18-19 / *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa, 2000, pp. 25-26.

descortinar através da pintura. A própria camponesa, entretanto, só calçaria tais sapatos, ou os deixaria a um canto quando os descalçasse, sem nada pensar acerca disto que parece nos espreitar através do quadro. “*Tudo isso ela sabe sem perceber ou refletir a respeito.*”⁸³ Ela confia no utensílio que calça, assim como confia em todo o mais que constitui seu mundo cotidiano, sem jamais necessitar pensar a respeito de seu próprio mundo, que está sempre, para ela, disponível. Através da pintura, a totalidade do mundo rural da camponesa, em suas dores e alegrias, parece se mostrar para nós, com mais clareza que se dele fizéssemos parte.

(...) O par de sapatos (...) está abrigado no mundo da camponesa. (...) É a partir deste pertencimento abrigado que o próprio produto surge para o seu repousar-se em si mesmo. Mas tudo isso só vemos no sapato que está no quadro. A camponesa só os calça. O ser-utensílio do utensílio reside nesta serventia. Porém esta serventia repousa ela mesma na plenitude essencial do utensílio. Chamamo-lhe ‘confiabilidade’ (*Verlässlichkeit*). Em virtude dela, a camponesa é confiada ao apelo silencioso da terra, em virtude da confiabilidade do utensílio, ela está certa de seu mundo.⁸⁴

A confiabilidade⁸⁵ é o que torna um utensílio um utensílio, na medida em que, sendo a possibilidade de seu ser, sendo sua “plenitude essencial”, possibilitaria que este se desvaneça ao ser utilizado. O utensílio é aquilo que se mostra sempre tão disponível à mão, que se mostra desnecessário de ser pensado, posto o uso banalizar o ente utensiliário, e o tornar nada além de seu uso. No uso, não

⁸³ HEIDEGGER, M. ‘A origem da obra de arte’. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso, 2002, p. 29 / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, p. 19 / *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa, 2000, p. 26 .

⁸⁴ HEIDEGGER, M. ‘A origem da obra de arte’. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso, 2002, p. 29 / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, pp. 18-19 / *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa, 2000, pp. 25-26.

⁸⁵ Este termo é de tradução controversa. Na edição das Edições 70 (Tradução de Maria da Conceição Costa), foi traduzido como “solidez”. Já na edição da Fundação Calouste Gulbekian (Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso), foi traduzido como “fiabilidade”. Preferimos aqui, contudo, utilizar-nos da tradução por “confiabilidade”, que acreditamos manter-se mais fiel ao proposto por Heidegger com o uso deste termo, pois o verbo *verlassen* embora signifique “abandonar”, pode também significar “confiar em” (como *sich verlassen auf*, literalmente, “abandonar-se a”). Já *verlässlich* é o adjetivo que qualifica aquilo que é “de confiança”, aquilo a que pode haver uma entrega confiada — e por isso mesmo o confiável, o fiel, o seguro. (Cf. KELLER, A. F. *Michaelis: dicionário alemão- português, português- alemão*, 1994). A substantivação de tal termo através do sufixo “-keit” representaria, portanto, a confiabilidade com que o homem mediano se entrega (com a qual “se abandona” propriamente) ao uso dos utensílios que compõem seu mundo, que tornam por isso sua “existência segura” pelo conhecimento prévio que detém deles, sem lugar para a angústia, frente ao mistério que é inerente à existência humana sobre a terra.

percebemos o ente em seu ser, porque ele é o sempre “familiar”, o sempre disponível que, funcionando bem, fortalece as certezas que o homem tem acerca de seu mundo e seus valores. O ser dos utensílios advém de sua confiabilidade – da familiaridade que torna desnecessário o “pensar” para usar. É a confiabilidade no utensílio que possibilita o usar em si mesmo, como uma entrega do ser-aí a própria dinâmica do uso, um abandonar-se à rede de significações que trazem em si tal possibilidade de uso e que, por isso mesmo, não é assim questionada.

A natureza do utensílio não é mais definida, em *A Origem da obra de arte*, mediante a análise do comportamento utilitarista do *Dasein*, como o fora em *Ser e Tempo*, mas antes o é através de uma obra de arte tomada como recurso. Esta seria a “mudança significativa” ocorrida nesse ensaio com relação a *Ser e Tempo*⁸⁶. É na pintura de Van Gogh que veio a ser revelado o modo de ser próprio ao utensílio. A abertura que neste se dá visibiliza o ente na totalidade, trazendo ainda visibilidade para a própria abertura enquanto tal. O modo de ser do utensílio revelou-se ali como confiabilidade, como “aquilo em que se pode confiar”, por ser aquilo a que o ser-aí “se abandona” em seu agir no mundo, sendo “mais original” à caracterização do utensílio que o seu simples “ser-para...”, descrito em *Ser e Tempo* – sendo antes a própria possibilidade de seu “ser-para...”.

A camponesa não percebe os sapatos ao utilizá-los – porque se encontra “imersa” no mundo, no contexto prático da lida com o utensílio. O utensílio pertence a seu mundo, do qual depende essencialmente, está “aderido” a este. Por trás desta adesão está a confiabilidade. A adesão ao mundo prático, em suas relações ônticas, faz parte do próprio modo do aí de dar. A confiabilidade está por trás do “esquecimento de toda contenda”, vem do próprio esquecimento da questão do ser, que não é nunca posta em questão. A confiabilidade é o repousar em si mesmo do

⁸⁶ Poder-se-ia dizer que esta “mudança significativa” ocorrida na caracterização do ser do utensílio ocorreu no bojo de uma mudança maior, decorrente do próprio itinerário do pensamento heideggeriano: a mudança de foco do ser-aí para o foco no próprio ser em seu acontecer, em sua essencialização, características da última fase de seu pensamento (Cf. RICHARDSON, W. J. *Heidegger: Through Phenomenology to thought*, 1963 e KRELL, D.F. *Intimations of mortality. Time, truth and Finitude in Heidegger's thinking of being*, 1991).

“combate entre mundo e terra”⁸⁷, como pode ser apreendido da citação do texto de *A Origem da obra de arte*, feita anteriormente:

Em virtude dela, a camponesa é confiada ao apelo silencioso da terra, em virtude da confiabilidade do utensílio, ela está certa de seu mundo. Para ela e para aqueles que, compartilham seu modo de estar aí, mundo e terra está apenas assim: no utensílio (...) dando ao mundo sua estabilidade e à terra seu afluir constante.⁸⁸

A certeza nos utensílios que a cerca, em sua utilidade sempre presente à mão, advém do próprio equilíbrio das instâncias mundo e terra – que não se anulam em seu combate, mas antes repousam, neste caso, em equilíbrio. A confiabilidade do ser-aí em seu mundo permite que este se entregue a ele, de forma cega, vendo seu mundo como inquestionável, esquecendo-se de tudo que há de incerto ou provisório.

Pode ser observado que dois termos, aparentemente enigmáticos, apareceram nas descrições do utensílio alcançadas pela obra de arte: *Mundo* e *Terra*. Mas a que se referem tais instâncias? O que significa afirmar que travam um combate? Como pode a confiabilidade advir por sobre um combate? Em que medida este combate se relaciona com verdade e ser? Contudo, por ora, já se faz necessário uma conceituação prévia a fim de que possamos dar continuidade ao desenvolvimento da questão em jogo neste capítulo: procurando diferenciar obra de arte e utensílio, acabamos por alcançar a possibilidade de, através da obra de arte, chegarmos à compreensão de um ente outro (no caso escolhido, o próprio utensílio) que não a própria obra de arte.

Ao me aproximar do quadro de Van Gogh, não são apenas tintas e cores em uma tela que vejo, nem é a mera cópia ou representação de um sapato que se destaca à minha visão. Tudo é bem mais complexo que isso. A pintura torna

⁸⁷ Terra é um novo elemento que surge, em *A Origem da Obra de Arte*, quando da tematização do mundo por Heidegger, tornando-se vital para a compreensão do que estará em jogo a partir deste ensaio. Este conceito, por ora, mantido "em suspense" será devidamente tematizado ainda neste capítulo.

⁸⁸ HEIDEGGER, M. 'A origem da obra de arte'. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso, 2002, p. 29 / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, p.18-19 / *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa, 2000, p.25-26.

possível a compreensão do mundo da camponesa, a partir da qual o ente singular pode também vir à luz. A partir da pintura, Heidegger descreve como seria possível ver “*a fadiga do andar laborioso, os sulcos na terra lavrada, o cuidado pelo ganhapão, e posso ver tudo isso olhando o quadro, porque minha visão está sempre dirigida pelo ser do utensílio [em sua utilidade], que se descortinou [no quadro]. Essa descrição (...) me dá, em vez de um objeto, o ente [em sua totalidade] não representável, mas aberto na obra, sob o foco do qual minha visão recaiu.*”⁸⁹

Temos, assim, que o que propriamente caracterizaria uma obra de arte é que esta é, em si mesma, um todo coeso, que não necessita de nada externo a si para fazer sentido. Em *Ser e Tempo*, os utensílios enquanto tal sempre se referem a outros utensílios, em uma totalidade utensiliar da qual tiram sua função e sentido (como o martelo, que precisa do prego e da tábua para ter um sentido, só o tendo na conjuntura do próprio martelar). A obra de arte não. Uma obra de arte não remete para nada além de si mesma, retirando todas as suas referências de si mesma e em si mesma encontrando seu sentido: a obra de arte parece abrir sua própria totalidade referencial. E ainda mais do que isso, como veremos.

A obra não serviu, simplesmente, como à primeira vista poderia parecer, para uma melhor visualização daquilo que um utensílio é. Pelo contrário, é só pela obra, e apenas nela, que o ser-utensílio se manifesta de modo expresso. O que é que acontece aqui? O que é que, na obra, está em obra? A pintura de Van Gogh constitui a abertura do que o utensílio, o par de sapatos de camponês é em verdade. Este ente emerge para o desvelamento do seu ser.⁹⁰

Se de fato Heidegger consegue alcançar, em *A Origem da Obra de Arte*, a essência da arte como acontecer da verdade, tal se dá porquê, ainda antes, procedera a retomada da possibilidade de uma verdade originária, para aquém da noção corrente de verdade como adequação ou concordância. Isso significa que a verdade a que Heidegger se refere é aquela cujo sentido ele associou à palavra grega *alétheia*, da qual se apropria e traduz como “desvelamento”

⁸⁹ NUNES, B. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*, 1999, p. 96-97.

⁹⁰ HEIDEGGER, M. ‘A origem da obra de arte’. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso, 2002, p. 31 / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, p. 20 / *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa, 2000, p. 27.

(*Unverborgenheit*), e a qual deteria um sentido bastante diferente do conceito de verdade perpetuado pela tradição por se referir diretamente ao que se mostra na abertura. Verdade como alétheia seria o próprio momento de instauração de um âmbito de abertura, do cerne de toda possibilidade de significação, que advém do aparecimento em um horizonte conjuntural (hermenêutico-compreensivo). Conectar arte e verdade é conectar arte e abertura essencialmente.

A questão de uma verdade originária é referendada, sobretudo, pelo texto *Sobre a Essência da Verdade (Vom Wesen der Wahrheit)* que, embora publicado somente em 1943, fora escrito em 1930 — anterior, portanto, a *A Origem da obra de arte*. Tal temática se configurou, contudo, pela primeira vez, ainda no §44 de *Ser e Tempo*. Veio, porém, a ser retomada plena e especificamente na conferência *Sobre a essência da Verdade*. A este respeito, devemos observar que a questão da verdade, em seu nexos com abertura e compreensão, é sem dúvida um dos elementos mais importantes na obra de Martin Heidegger, perpassando praticamente toda sua obra, ainda que com pequenas diferenças que indicam a evolução desta questão ao longo de sua obra. Em *Ser e Tempo*, verdade muitas vezes parecia ser tão somente a abertura do ser perpetrada pela compreensão (humana). Já em sua obra posterior, verdade se configurará como a iluminação (*Lichtung*) pelo ser, sua própria “clareira”⁹¹.

Desde o início, a verdade a que Heidegger se refere como estando em jogo na arte é aquela cujo sentido ele associa àquilo que os gregos denominavam *alétheia*, por ele traduzida como *Unverborgenheit*, “desvelamento”, e que detém um sentido bastante diferente do conceito de verdade perpetuado pela tradição (que seria o de verdade como adequação — *adaequatio*, em latim, e *homoiósis*, em grego). Assim sendo, cabe aqui ainda uma observação realizada pelo próprio Heidegger: “quando apreendemos aqui e em outros casos, a verdade como desvelamento, não nos refugiamos apenas numa tradução mais literal de uma palavra grega. Recordamo-nos daquilo que, como não experimentado, e impensado,

⁹¹ Cf. KRELL, D. F. *Intimations of mortality. Time, truth and Finitude in Heidegger's thinking of being*, 1991; STEIN, E. *Seminário sobre a verdade: lições introdutórias à leitura do §44 de Ser e Tempo*, 1993.

subjaz à essência da verdade corrente para nós, e por isso mesmo desgastada, de verdade como adequação."⁹²

Como Franco de Sá⁹³ enfatiza, o que se dá é que, a partir de 1930, Heidegger começará a destacar que a não-verdade, o mistério, está inserida na própria essência mais originária da verdade. A verdade agora alberga em si a não-verdade, a essência da verdade consiste agora numa originária não-verdade, não-verdade esta que passa a ser constitutiva da própria essência do *Dasein* enquanto ser-no-mundo.

E será este conflito – entre verdade e não verdade, entre o que se mostra e o que se oculta na mostração dos entes e do mundo na abertura – que, em um jogo de “luz e sombras”, vem delinear o ser do utensílio na pintura. É este conflito que subjaz (ainda que esquecido) ao uso do utensílio, esquecimento que resulta, como no exemplo usado por Heidegger, na confiança da camponesa no uso (no "lugar" e função") de seus sapatos, que reafirma a certeza que esta tem de seu mundo. O que está em jogo na arte é a verdade como este dar-se conflituoso originário dos entes em seu ser, que na arte encontraria um modo próprio de eclosão⁹⁴.

Por meio de sua abordagem, Heidegger nos mostra como o quadro de Van Gogh tornou possível a apreensão de um utensílio em sua verdade – apreensão essa que aquele que o utiliza não é capaz de alcançar ao utilizar, pelo próprio caráter de confiabilidade envolvida no uso, que traz a reboque uma entrega “cega” (por isso “confiabilidade”) às certezas de cada mundo, que não são nunca questionadas na atitude cotidiana. O conflito permanece impensado, esquecido, na utilização dos utensílios, graças à confiabilidade envolvida no uso. No uso, a

⁹² HEIDEGGER, M. 'A origem da obra de arte'. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso, 2002, p. 51 / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, p. 37 / *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa, 2000, p. 51.

⁹³ FRANCO DE SÁ, Alexandre. Heidegger e o fim do mundo. In: *Investigaciones fenomenológicas*, n.6, 2008.

⁹⁴ No quadro de Van Gogh podemos ver como a obra de arte é capaz de revelar toda a realidade do par de sapatos — o que não pode ser confundido, porém, com a mera descrição subjetiva do mesmo, posto que, como observa Benedito Nunes, "(...) realidade, aqui, possui um sentido ontológico. O quadro é uma porção de espaço recortada. Entretanto, nessa porção de espaço opera-se o deslocamento dessa realidade imediata, que seria o par de sapatos, para uma apreensão do que o utensílio é, e não sua mimesis. Pode-se dizer, então, que o quadro é uma abertura, (Eröffnen), cujo sentido é o mesmo da *Erschlossenheit* de Ser e Tempo daquilo que aprofunda verdadeiramente o utensílio, o ente que é o par de sapatos nos é revelado, desvelado em, seu ser. Os gregos nomearam alétheia esse estado de não ocultação" (NUNES, B. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. 1999, p. 101.)

camponesa está certa de seu mundo: tem a certeza do cotidiano, se esquecendo de toda incerteza, e de toda não verdade, mesmo naquilo que “mundo” tem de incerto: “o vento agreste”, a “solidão dos campos” e até mesmo “a inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo do inverno” – tudo isto subjaz a seu mundo e, constituindo o apelo calado da terra, ainda assim sustenta a certeza de seu mundo, o mantém aberto, mas sem conflito aparente, já que este se obnubilou nas certezas cotidianas que sustentam a vida diária dos homens.

O mundo que é posto pela obra não é a soma do ‘presente para a mão’, nem sua estrutura, muito menos um objeto defronte nós. É como uma ‘escolta’ (*geleit*) que é mais ser do que todas as coisas ‘disponíveis para a mão’ e tocáveis, em meio às quais, na cotidianidade, nós acreditamos estar em casa. Aquilo que está em obra na obra, tal como posto, é a rejeição (*Abweisung*) do usualmente presente para a mão⁹⁵

O quadro, ao contrário do uso, trouxe visibilidade ao utensílio naquilo que esse tem de apreensível e de inapreensível, de certo e de incerto, para além das certezas cotidianas de sua prontidão para mão (*Zuhanden*) e simples-presença (*Vorhanden*), anteriormente apresentados, e que neste ensaio se mostraram constituir duas dimensões limitadas da abertura, que não mais dão conta do que se processa por meio da obra de arte.

Por nos fixarmos no quadro e não no utensílio real, isso possibilitou o afastamento do modo de ser da utensiliaridade (em sua entrega "cega"), trazendo à luz essa confiabilidade como ser do utensílio – que seria aquilo que possibilitaria todo comportamento utilitarista do *Dasein*. O *Dasein* é sempre marcado por uma entrega e confiança plena nas certezas de seu mundo. Deste modo, deu-se que a possibilidade de apreender o utensílio por meio da obra de arte surge da abertura que a obra de arte propicia. Aquilo que mais propriamente caracteriza uma obra de

⁹⁵ TAMINIAUX, J. The Origin of ‘The Origin of the Work of Art’. *Poetics, Speculation, and Judgement: The Shadow of the Work of Art from Kant to Phenomenology*, 1993, p. 401.

arte não é simplesmente o representar pictórico de algo⁹⁶. Antes se relaciona àquilo que a obra “desdobra” para além de si.

Jacques Taminiaux⁹⁷, referendando essa posição, aponta que o utensílio, previamente definido no âmbito da ontologia de *Ser e Tempo* apenas por sua “prontidão para a mão” (*Zuhandenheit*), agora, em *A Origem da obra de arte*, se tornaria uma testemunha, em sua confiabilidade, da mais profunda verdade a qual o homem pode se entregar em sua existência sobre a terra – do jogo entre desvelamento e velamento, que permite a constituição ontológica dos entes, mas que se vela na cotidianidade.

Se vela na cotidianidade, mas não se vela na obra de arte. Por trazer visibilidade à este conflito é que a obra de arte pode instaurar uma nova dimensão da abertura, na qual a abertura se visibiliza como tal. É que a arte representa, de certo modo, a “destruição do habitual”, por possibilitar esta apreensão originária dos entes no momento mesmo do desvelamento do ser, que Heidegger denominará como o combate entre mundo e terra. As obras possuem o estranho como traço essencial. Para Heidegger, o “choque da obra” é o próprio permanecer da obra como tal:

Quanto mais solitariamente a obra, fixada na forma, está em si, quanto mais parece dissolver todas as relações com os homens, tanto mais simplesmente irrompe no aberto o choque de tal obra ser, tanto mais essencialmente embate o abismo intranquilizante e se subverte o que anteriormente parecia tranqüilizante.⁹⁸

É nesse sentido, a arte representa, para Heidegger, a mencionada “destruição do habitual”, por possibilitar esta apreensão originária dos entes no momento mesmo do desvelamento do ser, que Heidegger denominará como o combate entre

⁹⁶ Ainda que o exemplo até aqui trabalhado, a representação pictórica de um utensílio, possa sugerir isto. A análise heideggeriana não deve ser limitada à arte como imitação, como *mimesis*. Em *A origem da obra de arte*, Heidegger trabalha ainda outros exemplos, como o de um templo grego, que não representaria nada além de si mesmo. Esse exemplo será abordado a seguir.

⁹⁷ TAMINIAUX, J. The Origin of 'The Origin of the Work of Art'. *Poetics, Speculation, and Judgement: The Shadow of the Work of Art from Kant to Phenomenology*, 1993, p. 401-402.

⁹⁸ HEIDEGGER, M. 'A origem da obra de arte'. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso, 2002, p. 53 / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, p. 67.

mundo e terra. E será em *A Origem da obra de arte* que Heidegger apresentará pela primeira vez a relação indissociável entre mundo e terra como uma relação de luta, um *Urstreit*, um "combate originário", vital para a formação de um mundo e no qual cada um dos elementos envolvidos na contenda apenas pode ser si mesmo em virtude da própria contenda e do outro, que a ele se contrapõe. Este conflito seria a contenda da constituição ontológica dos entes, entre identidade e diferença, que somente através da obra de arte pode se tornar visível como tal. É o próprio vir-a-ser da verdade como *aletheia*, que Heidegger tantas vezes desdobrou em sua obra e que, no geral, se vela ao mesmo tempo que desvela.

A obra de arte se perfaz assim, como depreendemos a partir da análise Heideggeriana, em um *duplo movimento* que caracteriza a obra de arte como pôr-se-em-obra da verdade, acontecimento da verdade. Se, *por um lado*, a arte é o vir à tona da verdade do ente, que possibilitou sua descoberta em caráter originário, diretamente na abertura do ser; *por outro*, também é a própria abertura do ser no combate mundo e terra, por ela instalado em si mesmo. Esta é talvez sua dimensão mais importante, a qual, inclusive, fundamenta a possibilidade de, por meio da arte, os entes singulares ganharem expressão em sua facticidade específica, como os entes que são (como vimos acontecer no exemplo dos sapatos do camponês).

A obra de arte é, portanto, esta possibilidade de *uma nova dimensão da abertura*, na qual a *própria abertura é visualizada como abertura e o combate da constituição ontológica se essencializa*, podendo vir a ser fixado em uma configuração específica (as obras de arte individuais) — indo-se por meio desta dimensão originária da abertura do ser já além dos modos da *Zuhandenheit* e da *Vorhandenheit*, que Heidegger discriminara em *Ser e Tempo*. A partir da tematização do que está em jogo na arte, alcançou-se uma nova possibilidade ontológica, uma nova possibilidade de alcance do ser dos entes em sua verdade.

Enquanto o mistério se subtrai, se retraindo no esquecimento. O homem historial é levado a permanecer na vida corrente, distraído com suas criações. Assim (...) a humanidade completa 'seu mundo' a partir de suas necessidades e de suas intenções mais recentes e o enche de seus projetos e cálculos. Deles o homem retira suas medidas, esquecido do ente em sua totalidade. Nestes projetos e cálculos, o homem se fixa munindo-se

constantemente com novas medidas, sem meditar o fundamento próprio desta tomada de decisões e a essência do que dá estas medidas.⁹⁹

O ser, sendo aquilo que permite falar acerca das coisas, ainda assim é retração. De início e na maioria das vezes, quando se move nos modos de ser da cotidianidade, tomando os entes como se fossem todos da mesma maneira, o homem não percebe o ser para além de toda determinação ôntica. O ser está sempre “esquecido”. É nessa perspectiva que a camponesa se move, quando tem “certeza de seu mundo” por meio da confiabilidade em seus utensílios, não vendo o combate que incessantemente se dá entre desvelamento e velamento, mundo e terra. O velamento é condição inescapável de toda possibilidade de desvelamento, o limite de todo conhecimento possível. A possibilidade de verdade se dá no movimento mesmo do desvelamento do ser. “*A verdade é o combate (Urstreit) originário no qual é a cada vez conquistado o aberto no qual se introduz e do qual se reserva tudo aquilo que se mostra e se subtrai como ente*”¹⁰⁰. O ser se vela na constituição do ente — sendo, porém, em seu afastamento, o subsídio de tal constituição. O ser é aquilo que necessariamente escapa ao pensar, escapa à linguagem, o que se retrai. Mas, no movimento de sua retração, sustém o “é” dos entes, sua aparição, lhes dá contorno, sendo, portanto, a raiz de toda possibilidade humana de pensar e falar. É como um jogo de luz e sombras, a partir do qual haveria a possibilidade de os entes assomarem e se fazerem visíveis — e, se nos mantivermos na metáfora da luz, podemos dizer que, da mesma forma que na plena escuridão nada pode ser visto, também não o pode ser na iluminação plena, como se fosse o próprio contraste que tornasse os entes visíveis. Esse metafórico jogo de

⁹⁹ HEIDEGGER, M. *Sobre a Essência da Verdade*. Col. Os pensadores, 1973, p. 340.

¹⁰⁰ HEIDEGGER, M. ‘A origem da obra de arte’. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso, 2002, p. 62 / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, p. 51 / *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa, 2000, p. 49 .

luz e sombras é que seria o próprio combate da constituição ontológica¹⁰¹, entre desvelamento e velamento.

Temos assim que, ao pôr na obra de arte a visibilidade do conflito de constituição ontológica dos entes, o que Heidegger faz, na verdade, é reconectar arte e verdade em sentido originário. Verdade, neste sentido, seria o próprio processo de aparição dos entes na abertura, que a obra seria capaz de revelar porque nela é possível que se dê o estabelecimento de um tal espaço de jogo, de um campo relacional no qual um mundo e suas relações podem vir à eclosão. E com isso, chegamos ao ponto que representa a diferença significativa do que é caracterizado em *A Origem da Obra de Arte* com relação a *Ser e Tempo* e a *Ontologia Fundamental*. Como observamos no capítulo anterior, aquilo que Heidegger entende como abertura se reconfigurou quase que completamente, se ampliando – o que se traduz na inversão do tratamento que Heidegger dá a essência da verdade. Como Alexandre Franco de Sá¹⁰² ressalta,

“em 1927, a verdade surgia para Heidegger como a base a partir da qual a não-verdade era possível, em 1930, na sua conferência *Vom Wesen der Wahrheit*, Heidegger apresentará a não-verdade (*Un-wahrheit*) como sendo mais originária do que a própria verdade. Uma tal apresentação tem lugar, como é sabido, a partir de uma meditação acerca do “a” privativo da palavra grega para verdade: *aletheia*. E a *aletheia* grega surge aqui, antes de mais, como a indicação de que, na sua essência, o ente só pode aparecer, configurando-se na sua individualidade, a partir do ocultamento do ente no seu todo (*Seiendes im Ganzen*) e do mundo que o sustenta”.

A partir da década de 1930, a ênfase no mistério e na finitude da compreensão humana será cada vez maior, na medida em que a não- verdade se torna uma nota de fundo essencial de toda e qualquer abertura de mundo. Em 1943, Heidegger irá enfatizar, de modo definitivo, que o estar-encoberto do ente no seu

¹⁰¹ A diferença entre ser e ente, que não deixam de ser os dois pólos da mesma questão, é denominada por Heidegger como “diferença ontológica” (*die ontologische Differenz*), e jaz no centro da questão acerca do sentido do ser. Diferença essa a qual o homem é o único ente que tem acesso, caracterizando a essência daquilo que mais propriamente constituiria o “humano”. A existência humana situa-se no âmbito da diferença fundamental entre ente e ser, pois o homem tem acesso àquilo que está implícito na manifestação do ente – o ser como o fundamento de toda a manifestação. (Cf. HEIDEGGER, Martin. *Identidade e diferença*, 1973)

¹⁰² FRANCO DE SÁ, Alexandre. Heidegger e o fim do mundo. In: *Investigaciones fenomenológicas*, n.6, 2008, p. 315.

todo, a não-verdade autêntica, é mais antigo do que qualquer revelação possível do ente.

De certa forma, tentar explicitar o ser é sempre deixar algo “no escuro”, pois o ser nunca poderá revelar-se em sua plenitude, esgotar-se em significados já dados. Essa será uma tematização que ganhará cada vez mais força na “fase posterior” do pensamento de Heidegger, porque representa os esforços do filósofo de confrontar esse fundo que parece ficar sempre inacessível a qualquer tentativa de compreensão ‘racional’. Toda abertura, todo desvelamento se dá a partir do velamento como sua própria condição de possibilidade.

Se o desvelamento nasce do próprio velamento, pois supõe o oculto como condição de possibilidade, o ser – sendo aquilo que permite falar acerca das coisas – seria, ainda assim, sempre retração. O ser se vela na determinação do ente — sendo, porém, em seu afastamento, o subsídio de tal determinação. O ser é aquilo que necessariamente escapa ao pensar, escapa à linguagem, o que se retrai, mas que no movimento de sua retração sustém o “é” dos entes, sua aparição, lhes dando contorno. Seria, portanto, a raiz de toda possibilidade humana de pensar e falar, porque, sendo insignificável, ainda assim é a própria origem de todo e qualquer significado.

Assim sendo, uma abordagem possível consiste em seria destacar a radicalização filosófica da finitude¹⁰³ da compreensão humana na obra de Heidegger. Destaca o autor que este processo de “enraizamento da não-verdade na essência da verdade” reflete mudanças definitivas no modo de a abertura se constituir e na compreensão de mundo e de como este se dá.

¹⁰³ Cf. KRELL, David Farrell. *Intimations of mortality. Time, truth and Finitude in Heidegger's thinking of being*, 1991; FRANCO DE SÁ, Alexandre. Heidegger e o fim do mundo. In: *Investigaciones fenomenológicas*, 2008.

Heidegger tem aqui de pensar a presença no próprio seio do mundo do *Dasein* enquanto ser-no-mundo daquilo a que, em *Vom Wesen der Wahrheit*, chama o mistério. E é como uma manifestação do mistério intrínseco ao mundo que este, enquanto condição possibilitante da abertura do *Dasein* e da manifestação do ente, surge, a partir dos anos 30, intrinsecamente associado à terra e, nessa medida, a uma potência telúrica que, no seu fechamento sobre si mesma, se contrapõe ao caráter pura e simplesmente aberto do próprio mundo¹⁰⁴

Terra é um elemento que não se fazia presente em *Ser e Tempo*, quando da tematização de Mundo. Vem a surgir somente em *A Origem da obra de arte*, apresentado íntima conexão com a própria concepção de mundo (ao qual se opõe essencial e fundamentalmente) e, assim, também com a própria possibilidade de constituição dos entes. Neste sentido, destacamos aqui que Terra é a grande "inovação" que Heidegger apresenta em sua investigação quanto à obra de arte e a este mistério inerente – embora seja de difícil tematização, por apontar para aquele “fundo” necessariamente inconceituável, que escaparia ao pensamento, a não verdade originária. Corresponde àquilo que Heidegger denomina, em diferentes textos, de “velamento” – este fundo que necessariamente escapa e é deixado para trás no próprio movimento do desvelamento. Este é o “mistério” subjacente a toda "aparição", o qual, permanecendo impensável, é a própria origem de toda possibilidade de dizer e pensar — como o silêncio que, por ser aquilo que pontua os sons, permite que esses se articulem em palavras, não vindo ele, contudo, jamais a poder ser expresso em palavras.

Retomando nosso exemplo, como observa Taminiaux (1993), o cerne da conferência *A Origem da obra de arte* não é ver o “enigma da arte” mas, antes, o modo como se prepara uma alteração nas possibilidades de abertura e desvelamento do ser. Na pintura de Van Gogh, pudemos aceder ao mundo da camponesa com mais clareza que se dele fizéssemos parte, e alcançar seu par de sapatos com mais propriedade do que se o calçássemos, como se a obra de arte erigisse *uma nova dimensão da abertura*, por meio da qual o ser pode ser alcançado originariamente.

¹⁰⁴ FRANCO DE SÁ, Alexandre. Heidegger e o fim do mundo. In: *Investigaciones fenomenológicas*, n.6, 2008, p. 316.

Como Franco de Sá¹⁰⁵ enfatiza, *em Ser e Tempo*, mundo ainda aparecia no pensar heideggeriano apenas como a condição de possibilidade da abertura do Dasein ao ente, o contexto de referências necessário. Já a partir da associação seminal entre mundo e terra, surgida alguns anos depois neste ensaio, que trouxe a terra para o âmago do mundo, tornando-a naquilo a que se poderia chamar "o correlato agônico" do mundo, pode-se dizer que Heidegger pôde então completar a sua revisão do *Dasein* enquanto ser-no-mundo. Será a partir do modo como este combate se configura neste texto, que se pode afirmar que, na medida em que a verdade acontece como combate originário entre clareira e encobrimento, na medida em que a terra irrompe pelo mundo e o mundo se funda na terra, tem-se que este combate se mostrará vital para a reconfiguração da abertura empreendida no texto.

A obra de arte permite a saída do modo de ser prático da cotidianidade, por possibilitar que se alcance a verdade em caráter originário. Como mencionado antes, é a segurança do habitual, do sempre disponível, que faz esquecer do eterno combate entre mundo e terra, do velamento subjacente ao desvelar, do "abissal" da existência — dando estabilidade ao mundo na cotidianidade, por meio da confiabilidade na entrega ao mundo ôntico. Vemos, com, isso se configurar a diferença fundamental entre utensílio e obra de arte. Se o utensílio em sua utilização atórica conduz cada vez mais à certeza do habitual, à certeza e à dispersão no mundo, a arte trabalha na direção inversa. Tal se dá, enfatizamos, porque *não há a mencionada confiabilidade* no uso da obra de arte, não há uma entrega irrefletida do ser-aí a essa. Pelo contrário, a experiência da arte seria uma experiência sempre nova a cada vez, capaz de destruir e de reconstruir o "mundo" a qualquer instante, a partir de seu combate com a terra, que seria o combate entre retração e desvelamento, encobrimento e verdade. É a ênfase cada vez maior na finitude, no fundamento sem fundo, no mistério que subjaz e que ameaça cada constituição de mundo. De modo algum ela conduz à certeza do mundo como algo já dado e sempre disponível à mão, mas antes nos lembra a cada e toda vez do abissal por trás do mundo, do inominável para além dos nomes e linhas do mundo, a abertura em sua totalidade e conflito.

¹⁰⁵ FRANCO DE SÁ, Alexandre. Heidegger e o fim do mundo. In: *Investigaciones fenomenológicas*, n. 6, 2008.

E é esse conflito originário, acima mencionado, que se torna visível na arte como a contenda entre mundo e terra. Este conflito é o próprio “combate” inerente à constituição ontológica dos entes, é também a possibilidade de toda constituição de mundo, o fundo sem fundo da abertura. Mas sendo sua possibilidade, é aquilo que tem de ser necessariamente esquecido, porque este é o modo como “mundo mundifica”. É este esquecimento que permite ao ser-aí ver tudo como “já dado” e passível de ser utilizável, indiferente ao mistério, não só de sua própria ek-sistência, como também da própria existência (em sentido lato) de todo mais.

Ou seja, é a abertura do ente em seu ser, que a reboque traz à luz o próprio combate entre mundo e terra, que se processa em toda obra de arte. A abertura do ente em seu ser nada mais é que o acontecimento da verdade, seu pôr-se-em-obra. Na obra de arte pôs-se em obra a verdade do ente. “*O ser do ente acede na obra por estar na clareira do seu ser.*”¹⁰⁶ A luz que ilumina aquilo que a arte desdobra é a própria luz imanente do ser. As obras de arte se distinguiriam, então, dos demais entes, por apresentarem, em seu ser, um novo nível da abertura, manifestando o combate da constituição ontológica — entre identidade e diferença, velamento e desvelamento, não-verdade e verdade, terra e mundo etc. — como tal.

Como destaca Michel Haar,

toda obra, e particularmente toda grande obra – como a *Paixão de Baco* ou o *Don Giovanni* de Mozart, ou uma pintura de Van Gogh ou de Cézanne, ou em *Busca do tempo perdido* – apresenta uma coesão, uma unidade orgânica tão poderosa, que ela remete mais a si mesma que a qualquer outro ente no mundo. Toda obra digna desse nome retira-se do mundo, reflete-se a si mesma, e, no entanto, mesmo estando voltada sobre si mesma, como que mostra um mundo, faz ver de novo nosso universo cotidiano.¹⁰⁷

André Duarte¹⁰⁸ explica ainda que a obra “revoluciona o cotidiano”, na medida em que abre uma nova dimensão para o existir humano. E mais, ao se descortinar o acontecer da verdade como essência da Arte, destacamos que Heidegger deu à arte

¹⁰⁶ HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*, 2000, p. 27 / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, p. 21.

¹⁰⁷ HAAR, M. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, 2000, p. 06.

¹⁰⁸ DUARTE, André. “Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político”. In: *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, IFAC/UFOP, jul. 2008, n. 5.

um papel central em sua ontologia, por pôr sua origem no próprio cerne da possibilidade de toda ontologia – no próprio dar-se do ser. Por meio da obra de arte pode ser experienciado o criativo combate entre mundo e terra – que é o próprio combate da constituição ontológica, do desvelamento dos entes.

Somente na obra de arte o combate do vir a ser dos entes pode se tornar visível como o combate entre mundo e terra: o abissal (o caráter terrestre) que eternamente tenta eclipsar o mundo versus o mundo que tenta eternamente mundanizar a tudo, encobrendo o abissal com sua miríade de elementos já estabelecidos — e entre os quais o ser-aí erra e cai em esquecimento.

2.2. Arte e História

Fica evidente, assim, que o conflito mundo e terra jamais poderia vir à luz por meio do próprio uso dos utensílios, pois esse se encobre necessariamente na sedimentação da cotidianidade. Este conflito somente vem à luz por meio da obra de arte. A obra de arte fez saber o que o utensílio para calçar de fato é, para além do caráter atóxico implicado em seu uso pleno e para além de uma visada artificial que o retirasse de sua rede de relações, porque traz à tona o ente no momento originário da contenda entre mundo e terra. Resguardar a obra é ser levado pela obra a um lugar extraordinário em que antes jamais se esteve, é ser exposto à ameaça do historialmente novo.¹⁰⁹

Neste sentido, como observa Michel Haar,

(...)o que a obra provoca não é (...)uma 'experiência estética', é antes o próprio 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- terra à qual estamos incessantemente expostos, mas que, sob a pressão do cotidiano, seguidamente esquecemos. A arte nos devolve

¹⁰⁹ DUARTE, André. "Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político". In: *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, IFAC/UFOP, jul. 2008, n. 5.

mundo e terra em estado nascente, isto é, com tudo que eles ainda têm de indeterminado, de desmesurado e inquietante.¹¹⁰

Como pretendemos ter alcançado até aqui, a obra de arte, de modo algum, nos conduz à certeza do mundo como algo estabelecido – sempre o mesmo, como algo, assim “disponível à mão”. Antes, abrindo um mundo, ela seria também aquilo que, a cada vez, nos lembra do abissal por trás do mundo, do “inominável” para além dos nomes e limites estabelecidos do mundo – por isso mesmo enfatizando a transitoriedade, para não dizer precariedade, de cada mundo, a falta de fundamento absoluto para suas certezas e valores. O ser-aí, inserido em sua temporalidade (*Zeitlichkeit*) tende a achar seu mundo como sendo único e absoluto, imerso como, de início e na maioria das vezes, está em suas certezas cotidianas, vendo a verdade de sua época como uma verdade também absoluta, chapada e inquestionável, eterna e invariável – o que passa ao largo de qualquer perspectiva histórica sobre sua cultura ou valores, sobre sua visão de mundo e sobre os significados estabelecidos em seu mundo, não alcançando a própria temporalidade¹¹¹ do ser.

A obra de arte, ao contrário, por ser capaz de “fixar”, de algum modo trazendo em sua forma/ configuração (*Gestalt*) o combate inerente à constituição ontológica, nos trás mundo em seu estado nascente, abrindo o ser-aí para a experiência da temporalidade (*Temporalität*) do ser, cujo dar-se acontece no tempo, não como significados absolutos, mas antes epocais, isto é: variáveis à cada configuração entre mundo e terra, isto é: a cada mundo histórico diferente, que a cada vez se mostra como uma medida distinta, resultado de como, naquela vez, o conflito entre

¹¹⁰ HAAR, M. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, 2000, p. 91.

¹¹¹ Temos que fazer nesse contexto uma distinção fundamental, que se perde com a tradução do alemão para o português. Tanto a palavra alemã *Zeitlichkeit* quanto *Temporalität* poderia, indistintamente, serem igualmente traduzidas para o português como “temporalidade”, embora não sejam, a rigor, sinônimos. Para marcar esta distinção, usaremos temporalidade para melhor traduzir *Temporalität*, que é uma palavra usada por Heidegger em referência ao tempo do ser, o tempo de uma época/ epocal, tempo histórico. Cada mundo histórico tem uma “medida”, que mostra como cada ente pode ser compreendido em sua época, ou seja: é o tempo como o horizonte da compreensão e de toda explicitação do ser. Este é o tempo histórico no sentido de incluir a historicidade de cada ser-aí, marcando o modo como os entes podem ser por ele compreendidos. Já temporalidade será usada para traduzir *Zeitlichkeit*, se referindo ao tempo do *Dasein* singular, se referindo sempre à temporalidade ek-stática do *Dasein*, marcado por seu ser-para-a-morte, por sua própria finitude e por sua própria singularidade: é o tempo de sua existência singular, o qual cada *Dasein* tem a tendência de tomar como absoluto, pois nem sempre o homem percebe a historicidade que seu mundo detém. Neste sentido, Temporalidade, *Temporalität*, seria o tempo posto em evidência, ainda que sobre o fundamento da *Zeitlichkeit* como horizonte da compreensão singular do próprio ser, como sentido do ser.

mundo e terra, entre o inominável e os significados estabelecidos, se deu, assim se configurando a tônica de cada mundo histórico específico. Com isso, Heidegger nos mostra que a verdade do ser, o modo como a abertura se abre, estabelecendo este âmbito auto-referenciado de concepções e valores com que os homens significam seu mundo, acontece no tempo – sendo, por isso mesmo, a “verdade” profunda e essencialmente histórica.

Como isso é possível ficará mais claro com o segundo exemplo, que Heidegger cita em *A origem da Obra Arte*, o do templo grego, que abordaremos agora. Na análise do templo são retomados os mesmos elementos – mundo e terra – que se pré- configuraram na análise da pintura de Van Gogh, apesar das diferenças entre ambas as obras. Assim como aquela pintura abriu o mundo da camponesa, também o faz a obra “templo”, que ainda mais profundamente conseguiria expressar as linhas essenciais de seu mundo:

A obra que o templo é, estando aí de pé sobre a rocha, abre um mundo e ao mesmo tempo repõe-no sobre a terra, a qual, desse modo, só então surge como o solo natal (*heimatlich Grund*). Mas os homens e os animais, as plantas e as coisas nunca estão aí nem são tidos como objetos imutáveis a ponto de se oferecerem ocasionalmente à ambiência adequada do templo, que um dia se acrescenta ao que lá está. (...) O templo no seu estar aí de pé (*Dastehen*) dá às coisas pela primeira vez o seu rosto, e aos homens, pela primeira vez a perspectiva acerca de si mesmos.¹¹²

Dizer que a verdade acontece na arte é, entre outras coisas, dizer também que a verdade se faz história — história que Heidegger entende não como mera historiologia, mas como o próprio acontecer da essencialização do ser na história, o “dar-se” do ser no horizonte do tempo, ao longo do qual diversos modos da abertura puderam ser configurados. O mundo grego antigo não é o mundo ocidental contemporâneo. Estes não são distintos só faticamente mas, também, no modo como os entes e as coisas vêm ao encontro com este mundo e terra, em sua medida.

¹¹² HEIDEGGER, M. ‘A origem da obra de arte’. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso, 2002, pp. 40-41 / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, p. 29 / *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa, 2000, p. 33.

A arte é fundamentalmente histórica, porque se dá na abertura de um mundo específico, sendo capaz de trazer em si a experiência de mundo do povo que a originou — seria esta capacidade, inclusive, que daria unidade aos diversos períodos “catalogados” pela historiografia da arte¹¹³.

O templo grego, neste caso, se mostra como o exemplo ideal na demonstração daquilo que Heidegger julga em jogo na arte, porque permite, de modo pleno, a compreensão do mundo grego, que o originou, em sua medida. Como observa Benedito Nunes acerca deste exemplo: “*nenhuma outra obra em particular concretiza tanto o reencontro com a aparência, travado no espaço da polis, que modelou a vida helênica — espaço conflitivo da existência política, onde deuses e homens coabitaram — do que o templo.*”¹¹⁴ O templo é hoje, talvez, um dos poucos elementos ainda capazes de “falar” para nós acerca do mundo grego antigo, que se foi. Mas como podem as ruínas de um templo, como podem as ruínas do templo de Apolo em Delfos, por exemplo, ainda hoje trazer para nós a tônica que caracterizou o ser-aí histórico deste povo que o erigiu? Como elas podem mostrar para nós seu modo específico de configuração da abertura a partir do qual todo o mais, todos os entes eram concebidos, mostrar para nós a plenitude de seu mundo? Para nós, hoje, o templo está em ruínas, e, como tal, é a ruína de um mundo que se foi, na mesma medida em que a Grécia hoje não é mais a Grécia de Eurípedes. Mas estas ruínas permanecem hoje como um marco deste mundo que passou. Talvez por ter sido esta obra aquela em torno da qual se congregavam os valores do povo grego, é que nos é possível vislumbrar nela “*o modo como o sagrado a ele se apresentava*”. É esta possibilidade que torna esta obra arquetônica, mesmo em ruínas, capaz de tornar visível para nós o “espírito” deste mundo. A obra templo é capaz de abrir para nós, mesmo ainda hoje, a verdade deste povo que a construiu, pois a partir dela podemos vislumbrar seu mundo, a própria medida de sua habitação, o modo como

¹¹³ Talvez ajude no esclarecimento do que está aqui em jogo se pensarmos naquilo que dá unidade à um estilo, na pintura por exemplo, como o Barroco, estilo que reúne artistas tão diversos como Caravaggio e Velázquez, porém co-existentes em um mesmo mundo, a Europa por volta do século XVII — uma Europa dividida em monarquias absolutistas, e que buscava a reafirmação dos valores católicos por meio da contra-reforma. Este era um “mundo de extremos”, de valores absolutistas cristãos, os quais podemos ver estigmatizados nas obras destes pintores através na contraposição extrema entre luz e sombras. As figuras que surgem nas pinturas barrocas (como em *A vocação de São Mateus*, pintada em 1598 por Caravaggio), surgem sempre através de um profundo contraste entre áreas de luz diretamente incisiva e áreas ensombreadas, sem meios tons.

¹¹⁴ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*, 1969, pp. 253-254.

este vinha a conceber e constituir sua existência sobre a terra. Mas o que seria, então, dentro deste contexto, o sagrado?

Sendo o conflito entre mundo e terra o próprio combate entre retração e desvelamento do ser, intrínseco à constituição ontológica dos entes, este, de algum modo, se mantém em aberto na obra. Heidegger explica que é como se o equilíbrio dinâmico deste conflito estabelecesse um “contorno”, que perfaria a própria configuração da forma (*Gestalt*) artística. Este contorno Heidegger compreende como o vínculo conflitivo que une terra e mundo e que vem a se expressar na “forma” (*Gestalt*) da obra de arte, como o limite fundamental entre o significável e o insignificável. Este limite Heidegger compreende como uma “fissura” ou “fenda”, através da palavra *Riss*. A “fenda da forma” não é uma fissura, no sentido de ser “uma quebra” ou o “abrir-se de um abismo”, mas antes é a própria intimidade do mútuo pertencimento dos combatentes em sua discórdia originária, em sua perene oposição, na qual estes nem se misturam nem se aniquilam, e ao encontrarem um tipo de equilíbrio dinâmico, um *rasgo epocal* com o qual se forma a medida de um mundo, que se concretiza na forma da obra de arte.

É através de tal combate que a verdade se configura na materialidade da obra. Para explicar como isso se dá, Heidegger lança mão de expressões como rasgão (*Riss*), risco fundamental (*Grundriss*), traçado (*Auf-riss*), que destacam como a fixação da verdade na forma é o acontecimento da verdade na arte, tendo como seu lócus a abertura que a própria obra instaura e visibiliza.

Nas palavras de Duarte,

A verdade ganha uma forma histórica determinada na medida em que a criação ou produção (*Hervorbringung*) fixam a verdade da figura (*Gestalt*) na obra. A obra de arte como acontecimento histórico da verdade acontece sempre a partir do nada, não sendo causada por algo que lhe fosse precedente e que pudesse explicá-la causalmente. Heidegger considera a verdade, a obra, a linguagem e a história sob o signo da ruptura, como silenciosa irrupção do novo a partir do nada de ente, ou seja, no desvelamento do ser.¹¹⁵

¹¹⁵ DUARTE, André. “Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político”. In: *Revista Artefilosofia*, jul. 2008.

A verdade que está em jogo na arte é o desvelamento, a desocultação (*die Unverborgenheit*) do ente como ente, pois a arte dá lugar à verdade do ser. É neste sentido que Benedito Nunes nos diz que “o ser criado da obra significa, então, o ser constituído da verdade na forma.”¹¹⁶ A configuração (*Gestalt*) das “formas artísticas particulares” surge assim do *Riss*, da conflituosa união dos elementos que resultam nesta “fenda”— conflito entre terra e mundo, que é — na verdade — o combate originário entre clareira e velamento. E tal é essencialmente um processo histórico porque diz respeito ao modo como este combate originário perfaz o movimento do ser no tempo, nas diversas configurações de mundo¹¹⁷ e de suas “verdades históricas”, redes de significação sedimentadas, que perfazem as configurações específicas das obras de arte (e que dão unidade aos “períodos” em que se divide a história do ocidente — tal como a história da arte também o reflete).

Como Richardson¹¹⁸ destaca, o vir a ser dos entes traria consigo esta discórdia originária (*πόλεμος*) presente já no pensamento de Heráclito¹¹⁹, como o conflito elementar a partir do qual os entes emergem, isto é: aparecem, se desvelam. E é esse conflito originário, acima mencionado, que se torna visível na arte como a contenda entre mundo e terra – tal como Heidegger o reabordará. Esse seria o próprio “combate” inerente à constituição ontológica dos entes, mas é também a possibilidade de toda constituição de um mundo. Mas, sendo sua possibilidade, ele é aquilo que tem de ser necessariamente esquecido, porque este é o modo como o “mundo munda”. É este esquecimento que permite ao ser-aí ver

¹¹⁶ NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. 1999, pp. 104-105.

¹¹⁷ Poderíamos porém observar que por surgir justamente do combate, a arte não engloba só a expressiva configuração de um mundo, mas também o brotar da terra, o que dá a obra de arte seu caráter inefável, misterioso e grandioso, como o acontecimento do ser no tempo capaz de nos tirar da temporalidade cronológica e nos por na grandiosidade do instante, no qual mundo não é mais o desde sempre já dado, mas antes o próprio admirável.

¹¹⁸ RICHARDSON, W. J. *Heidegger: Through Phenomenology to thought*, 1963.

¹¹⁹ No fragmento 53, podemos ler “πόλεμος παντὸν μὲν πατὴρ ἐστὶ” (“a discórdia originária é a origem de todas as coisas” In: KIRK, G. S., RAVEN, J. E. e SCHOFIELD, M. *Os filósofos Pré-Socráticos*, 1994, p. 200). Este conflito seria a origem de todas as coisas porque, como Heidegger interpreta, é o próprio conflito da constituição ontológica dos entes, a contenda dinamicamente equilibrada entre desvelamento e velamento. É o próprio acontecer da verdade como *aléthea*, pois a *physis* é o que emerge com o desvelamento (Cf. HEIDEGGER, M. *Heráclito*, 1998). É com a discórdia originária que descobrimos a essência do combate entre mundo e terra que remete ao combate originário (*Urstreit*) do próprio acontecer da verdade, da constituição ontológica dos entes, residindo no cerne da pergunta acerca de como os entes podem ser, se dar como os entes que são. (Cf. HAAR, Michel. *The song of the earth; Heidegger and the grounds of the history of being*, 1993, pp. 95-99.)

tudo como “já dado” e passível de ser utilizável, na perspectiva da instrumentalidade como nível imediato da abertura, perspectiva que é indiferente ao mistério antes mencionado, não só de sua própria ek-sistência, como também da própria existência (em sentido lato) de todo mais.

Contudo, como observa Duarte,

nos encontramos diante da tentativa inédita de pensar a obra de arte como acontecimento historial, como abalo (*Stoss*) que subverte o já conhecido pela instituição (*Stiftung*) de uma nova e determinada configuração historial da verdade"

Este combate, porém, como o dissemos, pode encontrar visibilidade por meio das obras de arte, sendo ainda a própria condição de possibilidade do ser das obras em específico.

A terra só irrompe através do mundo, o mundo só se funda na terra, na medida em que a verdade acontece em raros momentos essenciais. Um dos modos como a verdade acontece é o ser-obra da obra. Ao instituir um mundo e ao produzir a terra, a obra é o travar desse combate no qual se disputa a desocultação do ente na sua totalidade, a verdade.¹²⁰

A obra é a produção da verdade porque é a produção da terra, a tração do desvelamento; a obra é uma criação, que move e mantém a própria terra no aberto de um mundo. A obra de arte sendo, deixa ser. Traz em si a contenda por trás da essência da *aléthea* (que é a própria possibilidade de todo emergir da *physis*), é produção, *poiesis*, criação capaz de instituir a forma. Resta-nos, agora, entender como isso se faz possível, para, a partir desta base, podermos abordar, posteriormente (no item seguinte 2.3), a pergunta pelo sagrado.

¹²⁰ HEIDEGGER, M. 'A origem da obra de arte'. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso, 2002, p. 56 / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, p. 41 / *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa, 2000, p. 44.

2.2.1 O acontecer do Ser na História e a Arte como poesia primordial (Urpoesie): Poiesis, aletheia, physis

Em outras palavras, arte para Heidegger é sempre poesia, que ele toma em sentido amplo¹²¹ — posto ser sempre *poiesis*, eclosão do ser. “A essência da arte é a poesia. Mas a essência da poesia é a instauração da verdade.”¹²² E é por ser sempre instauração da verdade do ser, uma nova forma da abertura do ser se constituir, muito mais ampla, que Heidegger dará à poesia lugar de destaque em seus escritos, sobretudo a partir da década de 30. Então, pensando agora na pergunta que deixamos em aberto ao fim do capítulo I, sobre o porquê de a investigação da verdade & do Ser, iniciada em *Ser e Tempo*, culminaria em uma “poética do Ser”, entendemos que tal se dá por ter a poesia, para Heidegger, um sentido mais amplo que o usual e, ao mesmo tempo, bem próprio.

A poesia, como *poiesis* autêntica, extrapola o âmbito da arte escrita, estando relacionada com o âmbito primordial de eclosão do ser em significância, referindo-se não só a todas as formas de expressão artística, isto é, a todas as formas de produção da verdade, mas também à própria possibilidade de todo pensamento e de qualquer forma de linguagem. A este respeito, nos diz Benedito Nunes que

a poesia é o limiar da experiência artística em geral por ser, antes de tudo, o limiar da experiência pensante: um *poiein*, como um *producere*, ponto de irrupção do ser na linguagem, que acede à palavra, e, portanto, também de inserção da linguagem com o pensamento.¹²³

Linguagem é sempre *logos*. É desse ângulo que Heidegger afirma a precedência da poesia sobre qualquer outra arte e mesmo sobre a linguagem. A despeito de que todas sejam originariamente poéticas, “*arquitetura, escultura,*

¹²¹ Poesia em sentido estrito é aquilo que usualmente se entende por poesia, é “rima e verso”. Poesia em seu sentido amplo é o que remete à *Poiesis*. E é esta que está em jogo aqui, é a esta que Heidegger se refere quando afirma que toda obra de arte é poética.

¹²² HEIDEGGER, M. ‘A origem da obra de arte’. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso, 2002, p. 80 / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, p. 61 / *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa, 2000, p. 60.

¹²³ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*, 1969, p. 261.

*música e pintura só se produzem quando já se produziu a clareira pela poesia primordial (Urpoesie) da linguagem.”*¹²⁴

A arte como poesia originária seria, para Heidegger, o acontecimento primordial por trás de toda configuração de mundo, porque seu cerne é o próprio constituir de mundo, o momento da abertura do ser no qual estes recebem determinada configuração significativa.

Esse dizer projetante, linguagem originária, é o que Heidegger denomina como “poesia originária” (*Urpoesie*), o próprio *logos* em sua essência criadora, muito antes de poder ser considerado apenas como “pensamento racional”. Como observa Kraft¹²⁵, *logos* é, antes de mais nada, *Ordnung*, “ordenação”. Neste sentido, se entendo a linguagem em sentido hermenêutico amplo, abertura de um mundo: dar nome às coisas/falar seria o mesmo que ordenar e organizar significados, atribuir significados relacionais e isso já depende, originariamente, desta abertura de um todo coeso de significados “ordenados”.

Por meio desta conceituação, podemos chegar à relação entre linguagem como abertura deste espaço primordial que abre um mundo em sua medida, antes de ser o mundo de um ser-aí singular, já é o espaço onde o ser se deu no tempo, um mundo histórico, configuração epocal.

Se mantivermos em mente aquilo que já foi dito acerca da abertura de mundo posta em obra na pintura de Van Gogh, veremos como este pode ser aprofundado, pois o próprio instituir da obra tempo encontrar-se-ia no bojo da constituição do povo histórico que lhe deu origem, daquilo que lhe deu unidade enquanto povo, daquilo que “congrega” (*versammelt*) seus membros em torno de sua unidade, sua unidade de valores e de perspectivas — de uma mesma “visão de mundo” compartilhada, digamos assim. Vejamos melhor como isto pode acontecer.

¹²⁴ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*, 1969, p. 261.

¹²⁵ KRAFT, Peter B. *Das anfängliche Wesen der Kunst*. Frankfurt am Main Verlag Peter Lang GMBH, 1984.

A medida como este congregar se dá é abordada por Heidegger, posteriormente, em seus dois textos sobre Heráclito¹²⁶, a partir da noção de *logos* pré-socrático, que o autor pretende resgatar em seu sentido de “ordenar”, “reunir” e “congregar”. *Legein* e *logos* não diriam simplesmente o mesmo que “dizer” e “discurso”, nem mesmo “raciocinar” ou “razão”, como usualmente se traduz. Heidegger re- pensa a essência de *logos* a partir do fragmento 50 de Heráclito, como sendo aquilo que é capaz de reunir em uma unidade (*hen panta einaî*)¹²⁷ aquilo que já se desvelou com a *alétheia*.

Nestes textos, Heidegger pensa a palavra alemã *Versammlung* (“congregação”, “reunião”)¹²⁸, como sendo a melhor tradução para aquilo a que esta palavra grega originariamente apontaria. Em sua re- interpretação do pensamento heraclítico, o *logos* é retomado em um âmbito que reafirma o co- pertencimento, a ligação originária e direta entre homem e ser, que está por trás da caracterização do homem (o *zoon logon echon* — o animal “provido” de *logos*) como sendo o único ente com caráter de ser-aí, de abertura ao ser. O homem é *logos* porque é abertura ao ser, “enquanto reunidor obediente, o homem está recolhido no ser, onde ‘recolhido’ significa aberto pelo ser.”¹²⁹ É o homem quem “reúne” aquilo que se mostra no desvelamento em um âmbito referencial, em um mundo.

¹²⁶ Referimo-nos aqui às duas preleções – “*Heráclito, a origem do pensamento ocidental*” e “*Lógica. A doutrina heraclítica do logos*” – que compõem o volume 55 da *Gesamtausgabe*, as obras reunidas de Heidegger. Estas duas preleções foram publicados no Brasil em um só volume, intitulado simplesmente *Heráclito* (Petrópolis: Relume-Dumará, 1998). Essas podem ser consideradas como as duas últimas grandes preleções de Heidegger durante a Segunda Guerra Mundial. A primeira é do semestre de verão de 1943 e a segunda, do semestre de verão de 1944. Junto com o textos sobre Nietzsche e o *Contribuições*, podemos considerar que os textos desde o final dos anos 30 repensam a matriz de *Ser e Tempo*, a partir da questão da história do ser e do destino da metafísica ocidental e seu acabamento como niilismo na era da técnica. Ernildo Stein, em resenha publicada na folha a época do lançamento da obra no Brasil chegou a afirmar que “*Heráclito é um dos melhores textos do segundo Heidegger. De uma complexidade fulgurante. (...) é a obra que encerra o segundo Heidegger. (...) Depois de 1946, quase tudo é consequência, seleção, resumos, sínteses de produção dos anos 30 ou explicações e auto- interpretação, também dos anos 30: dos erros e das errâncias.*” (Cf. STEIN, Ernildo. “A despedida de Heidegger”. In: *Folha de São Paulo*, publicado em 10 de outubro de 1998). Neste viés, citar este texto aqui é uma forma de repensar também o processo que estava em jogo ao longo dos anos 30 e melhor entender que mudanças foram estas.

¹²⁷ Cf. HEIDEGGER, M. “Lógica. A doutrina heraclítica do logos”. In: *Heráclito*, 1998, §§03-07.

¹²⁸ Aqui gostaríamos de observar que *Versammlung* foi traduzido na edição brasileira da obra de Heidegger intitulada *Heráclito* (Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Relume-Dumará, 1998) como “co-letividade”. Em nosso texto, porém, utilizaremos a tradução mais literal do termo por “reunião” e/ou “congregação”, a fim de evitar os duplos sentido a que co-letividade está sujeito.

¹²⁹ HEIDEGGER, M. *Heráclito*, 1998, p. 306.

Cada época seria, neste sentido, uma configuração do ser por meio de um reunir/ congregar (*versammeln*) da verdade na forma, que a cada vez abre um mundo “novo”, reconfigurando os horizontes possíveis de significação, redundando nos níveis sedimentados da abertura cotidiana para os seres-aí que dele fazem parte. A verdade, o dar-se do ser, é re-unida, congregada em uma nova configuração epocal.

Seria esta capacidade reunidora do *logos* que permite o surgimento do *legein* como o falar acerca dos entes, pois toda possibilidade de discurso, de enunciação, adviria do já ter se mostrado do ente em um âmbito de significância já “reunido”, de o ente já ter se desvelado como em um mundo estabelecido.

Como Kraft destaca, essa mesma perspectiva já fora apresentada em *Introdução à metafísica*, de 1936 – o texto do qual a segunda versão de *A origem da Obra de Arte* se faz mais próximo – obra na qual *logos/ legein*, foram pela primeira vez caracterizados como reunião/ reunir (*sammeln*) a partir de Heráclito. Tal reunião é congregação de significados (*versammeln*), que sempre se daria como *polemos*: o combate originário já caracterizado na filosofia pré-socrática de Heráclito, antes mencionada, e segundo a qual o vir a ser dos entes (*anwesen*) é o combate originário e recorrente (*Urstreit* e *widerstreit*) a partir dos quais os entes vêm a ser, pois é a partir dele que surgem o mundo e a terra que se vela.

No âmbito da arte, esta como produção já é em si um *legein* e um *poiein*, um congregar e um eclodir da verdade do ser. O *legein* seria para Heidegger o congregar que reúne a *physis* como tal em sua unidade no dizer do pensamento e da poesia. Sendo tal produção *poiesis*, ela é “eclosão do ser”.

Descobrimo o desencoberto, de maneira originária e principal, a palavra como tal congrega um *legein* privilegiado. Por isso, desde o início, enquanto coleta, de maneira fundamentalmente diversa, pensamento ‘do ser’ e poesia dizem originariamente em seu início comum o mesmo: a “produção que recolhe o ser, [conduzindo-o à produção]”¹³⁰.

¹³⁰ HEIDEGGER, M. *Heráclito*, 1998, p. 376-377.

Esta produção, *poiesis*, “é segundo a” / “de acordo com” a *physis* (*kata physin*), porque ocorre segundo o combate primordial entre velamento e desvelamento, terra e mundo, que na obra é fixado por meio de sua configuração (*Gestalt*) específica. Mas nem por isso a obra de arte pode ser inteiramente compreendida como um ente natural, como o são as simples coisas, como a pedra ou uma árvore. Muito menos significa que o artista deve se limitar a “copiar a natureza”, realizar sua mimesis. “*Poiein kata physin não significa ‘fazer alguma coisa segundo a natureza’, na acepção de uma cópia simplesmente dada.*”¹³¹

Para Heidegger, sob o nome de *physis*¹³², antiga palavra grega usualmente traduzida como “natureza”, estaria encerrada uma possibilidade de experiência do ente de todo diversa daquela que habitualmente compreendemos sob o conceito de “natureza”. A questão aqui é que a *physis* não surge como uma “categoria ôntica”, um reino particular do entes assim classificados (como usualmente ocorre sob a categoria “entes naturais”). *Physis* antes é uma determinação que deve ser entendida ontologicamente e não onticamente, pois diria respeito a uma “dimensão” da própria compreensão do ser dos entes em si mesmos. Em seus estudos sobre os fragmentos de Heráclito, Heidegger apontou também a relação entre a *alétheia* e a *physis*. A *physis* traria a *alétheia* em seu cerne como sua própria condição de possibilidade, porque traz, em si mesma, o conflito originário entre velamento e desvelamento, da própria emergência dos entes. A *physis* não é nunca a “mera natureza”, antes seria a própria condição de vir a ser de todo e qualquer ente.

A arte se assemelharia à *physis*, portanto, porque também traz em si esse combate originário que possibilita o vir-a-ser dos entes. Porém, a diferença é que só na arte este combate pode ser plenamente visualizado, e não na *physis* propriamente dita, que também é “esquecida” em prol dos entes naturais. É só por meio da obra de arte que a própria *physis* poderia encontrar expressão como *physis*. No *Conceitos Fundamentais da Metafísica*, Heidegger já observara que a *aléthea* abre a conexão entre o vir-a-ser dos entes como *physis* e o homem. Pois o homem, como ser-aí, é sempre e necessariamente abertura ao ser, sendo quem “*arranca*,

¹³¹ HEIDEGGER, M. *Heráclito*, 1998, p. 374.

¹³² Cf. ZARADER, Marlene. *Heidegger e as palavras da origem*, 1997.

*no logos, a physis, que ‘tende a esconder-se’, ao velamento e assim traz o ente até sua verdade.”*¹³³ A *aléthea*, como o desvelamento dos entes a que o ser-aí tem acesso, se dá na unidade mesma entre *physis* e *logos*. Por *physis* Heidegger compreende a própria possibilidade de todo desvelamento, de toda constituição ôntica. Porém, nunca há puro desvelamento, pois o desvelamento já aponta para o velamento deixado para trás, a *physis* não diz só o que aparece, diz também toda possibilidade de aparecer, de vir a ser dos entes. A *physis* é também o que está por trás de toda possibilidade de desvelamento.

Como observa Foltz¹³⁴, se pensada com relação à *physis*, a terra se faz presente como aquilo que essencialmente abriga e sustenta tudo o que emerge, seu caráter ainda não desvelado — porém sua própria condição de possibilidade.

Esta conexão entre o conceito grego de *physis* e o conceito Heideggeriano de terra é endossado por Michel Haar¹³⁵, que delimita em quatro os sentidos possíveis para terra em Heidegger. Estes quatro sentidos são, porém, essencialmente articulados e não contraditórios, posto serem não só compatíveis entre si como também auto-remissivos. *Primeira* e mais imediatamente, a terra poderia designar o *material* de que é feita a obra (no caso do templo, o mármore). O material é evidentemente tirado da terra, no sentido comum da palavra, que traz à luz os outros aspectos ontológicos da terra, inclusive seu sentido maior de “reserva secreta”. Em *segundo* lugar, terra pode também significar um lugar em particular, um solo nativo para o povo histórico do mundo específico a que determinada obra de arte pertence. Já em *terceiro* lugar, outro possível sentido para terra é o de *physis*, de uma “natureza” como vir-a-ser constante que vem à luz em contraste com a obra humana constituída. Enfim, a terra é, por princípio, em seu *quarto e principal* sentido, que engloba todos os demais, o que se esconde aos olhos, o que se fecha, uma *reserva secreta* dentro mesmo do desenvolvimento de todas as coisas: ela faz parte daquilo que os gregos denominavam de *lèthe*, o “esquecido”, o velado, o que não pode ser revelado, o obliterado, sendo contudo, a fonte do desvelamento. O velamento por

¹³³ HEIDEGGER, M. *Conceitos Fundamentais da Metafísica*, 2003, §08, p.32.

¹³⁴ FOLTZ, V. B. *Habitar a terra; Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza*, 1995, p.167.

¹³⁵ HAAR, Michel. *The song of the earth; Heidegger and the grounds of the history of being*, 1993.

trás de todo desvelar, o incognoscível que subjaz na fronteira de toda possibilidade de conhecimento humano, e ainda assim o manancial inesgotável do que pode vir a emergir da *physis*. A terra é, em última instância, possibilidade do vir a ser mesmo dos entes, de toda constituição ôntica. A terra em si mesma não é visível, antes aponta para esta “reserva secreta” por trás de toda possibilidade de desvelamento, ainda por vir a se desvelar e emergir como *physis*.

Mas a *physis* não é só a “terra”. É também o próprio vir a ser dos entes, é também sua possibilidade de vir a ser, sua reserva secreta, tendo esta “dupla natureza” que é ao mesmo tempo sua unidade. É a própria “discórdia originária” (*Polemos*), o conflito a partir do qual os entes se desvelam. E é este conflito que pode, como o dissemos, encontrar visibilidade por meio das obras de arte, sendo ainda a própria condição de possibilidade do ser das obras, que se destacam como os entes que são por trazerem em si, deste modo, uma nova dimensão da abertura na qual a abertura se mostra como tal, originalmente.

Através da obra de arte podemos alcançar os entes em seu ser, e também os entes no modo de ser da *physis* como tal podem ser alcançados, o que nos permite reafirmar a diferença entre obra de arte e utensílio. A obra de arte não é nunca um utensílio, pois este assim como se desvanece no uso, desaparece com o material de que é feito, no mesmo uso. Um metal como o ferro, ao ser utilizado na fabricação de um martelo, se esvanecerá no uso, junto com o martelo. Já o bronze de uma escultura de Rodin, por exemplo, nos aparece inteiro na obra, em sua textura e cor, através das quais a forma da escultura parece irromper e ganhar vida. O metal é “mais metal” na obra de arte do que no utensílio, por assim dizer, pois só na obra de arte aparece como tal.

Tal só é possível porque a verdade que está em jogo na arte é o desvelamento, do ente como ente, por dar a arte lugar à verdade do ser. É neste sentido que “o ser criado da obra significa, o próprio estabelecer-se da verdade na forma.”¹³⁶ A configuração (*Gestalt*) das “formas artísticas particulares” surgiria da conflituosa união dos elementos, terra e mundo, que é — na verdade — o combate

¹³⁶ NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*, 1999, pp. 104-105.

originário entre clareira e velamento, que em sua união dinâmica delinearía e sustentaria a configuração particular de cada obra. de arte.

O conflito entre mundo e terra é, então, o próprio combate entre retração e desvelamento do ser, intrínseco à constituição ontológica dos entes. É o equilíbrio dinâmico deste conflito que estabelece um “contorno”, perfazendo a própria configuração da forma (*Gestalt*) artística. Este contorno Heidegger compreende como o vínculo conflitivo que une terra e mundo e que vem a se manifestar na “forma” (*Gestalt*) da obra de arte, o próprio limite fundamental entre o significável e o insignificável, entre mundo e terra.

A obra de arte detém parentesco com a *physis*, porque surge do mesmo cerne que esta, do próprio combate da diferença ontológica, trazendo em si o mesmo combate que permite o puro emergir da *physis*. A obra de arte, embora fruto de um *Téchne* (como os utensílios), também é eclosão (*poiesis*) do ser, como o é a *physis*, pois no cerne de ambas reside a origem de todas as suas possibilidades que é a *aléthea*, o próprio desvelamento do ser em caráter mais primordial. O combate entre velamento e desvelamento da clareira do ser (*Lichtung*) é o modo como tanto a possibilidade de vir a ser da *physis* quanto da obra de arte encontram sua origem. Porém, surgindo no mesmo cerne, somente na obra de arte este cerne (em seu “caráter combativo”) é plenamente visualizado.

A abertura é aquilo que o *logos* congrega. E tal processo é essencialmente histórico para Heidegger, porque se perfaz por meio do movimento do ser no tempo – sendo tempo o próprio horizonte de acontecimento do ser. Tal processo é o modo como o ser se historializa, acontece como história. E neste acontecer se dá mundo, como o cristalizar de toda possibilidade nova, a cada vez, surgida na abertura.

A realização artística é uma criação, enquanto doadora de sentido, fazendo comungar o homem no que é a irrupção da verdade, o puro desvelamento do ser. E por ser a obra de arte uma produção da verdade (ainda que histórica: uma produção da verdade realizada pelo homem no tempo), ela é um desvelamento do Ser. E sendo uma forma de desvelamento do ser, a arte é sempre uma produção (*Poiesis* em seu sentido originário de eclosão, vir-a-ser), sendo essencialmente poesia, no sentido amplo do termo.

A obra templo, citada no começo deste capítulo, pode, então, ser entendida como o acontecer da verdade do mundo grego, porque é capaz de abrir este espaço para o acontecimento da verdade deste mundo histórico em sua medida. A criação da obra, de toda grande obra, se dá assim no cerne da história, pois “põe em obra” este momento próprio da essencialização do ser no tempo. É por isso que, a partir da obra, todo o mais adquire seu valor (“*as coisas adquirem seu rosto e os homens a visão de si mesmos*”¹³⁷, como anteriormente já citado), pois a obra mantém aberta a abertura do mundo, que é, como observa Michel Haar, este “(...) *espaço livre de possibilidades*”, posto ser o “*espaço de sentido e das relações que um povo abre com suas escolhas essenciais, suas decisões em relação à vida/à morte, ao verdadeiro/ ao falso, ao humano/ao divino etc.*”¹³⁸ É a abertura deste âmbito de possibilidades que está no cerne da constituição de um mundo, como a medida a partir da qual as demais medidas se concebem, o significado a partir do qual os demais significados se desdobram, e a partir do qual o ser-aí individual vem a pautar suas escolhas – e já são o estabelecimento de todas as possibilidades de escolha. Medida esta que é, em si mesma, imensurável. Esse ponto será retomado mais a frente, quando a questão do sagrado em Heidegger será apresentada como este imensurável além de todas as medidas.

Por hora, finalizando esta questão, como observa André Duarte,

Um dos modos fundamentais em que a verdade acontece é o ser-obra da obra de arte, em que o combate entre instauração de mundo e elaboração da terra abre o domínio historial da clareira da verdade em que os entes são o que são em cada época histórica. O ente privilegiado que põe e sustenta a abertura do aberto dando-lhe posição (*Stand*) e permanência (*Ständigkeit*) é a obra de arte, pois é no seu acontecimento que a clareira do ser conquista o seu contorno propriamente histórico.¹³⁹

¹³⁷ HEIDEGGER, M. ‘A origem da obra de arte’. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso, 2002, p. 40 / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, p. 28 / *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa, 2000, p.33.

¹³⁸ HAAR, M. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, 2000, p. 86.

¹³⁹ DUARTE, André. “Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político”. In: *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, IFAC/UFOP, jul. 2008, n. 5.

Dizer que a verdade acontece na obra de arte é, sobretudo, dizer também que a verdade se faz história. Heidegger entenderá história como mais que mera historiografia ou descrição do acontecer factual, mas como o próprio acontecer da essencialização do ser no horizonte do tempo¹⁴⁰, como um âmbito de significabilidade acerca do “real” que condiciona a própria relação dos homens com os entes e determina a “visão de mundo” específica de cada época.

Para Heidegger, cada época deteria uma concepção cristalizada de ser, assim como cada povo (histórico) tem seu mundo também cristalizado, sedimentado como um horizonte já aberto de significações e referências possíveis, no qual os homens se movem e a partir do qual “valoram as coisas”, a partir do qual se estabelecem suas possibilidades compreensivas e discursivas. Mundo seria esta espécie de “espaço de possibilidades” compartilhado do *Dasein*, historicamente constituído como o espaço hermenêutico-compreensivo a partir do qual toda predicação pode ser proferida.

A dinâmica de constituição de mundo *encerra “as decisões simples e essenciais de um povo histórico”*¹⁴¹, no processo dinâmico em que é estabelecido aquilo que dá a tônica de cada “mundo” em particular. Sobretudo a partir dos anos 30, se torna comum no pensamento Heideggeriano a referência ao “ser-aí histórico de um povo”, em referência a este modo de existir compartilhado no mesmo modo de configuração da abertura.

Quando destacamos a importância do texto de *A origem da obra de arte* para a reconfiguração da abertura que pensa o ser-aí não mais apenas a partir de seu sentido singular – como em *Ser e Tempo* – mas também em seu sentido “coletivo”, como o “ser-aí histórico de um povo”, é que esta mudança se dá em um contexto específico, não só um momento histórico tumultuoso, mas também um momento em que o pensamento heideggeriano parecia se reconfigurar de modo rápido. A menção ao “ser-aí histórico de um povo” já fora feita por Heidegger em outro texto do período, o *Discurso do Reitorado*, que Heidegger proferiu quando assumiu o cargo

¹⁴⁰ Esta tese, que começa a ser aqui delineada, será aprofundada no *Beiträge zur Philosophie*, escrito por Heidegger entre 1936 e 1938.

¹⁴¹ HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*, 2000, p. 38. / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, p. 34.

de reitor da Universidade de Freiburg, anteriormente, portanto, à primeira versão a vir a público¹⁴², em 1935, de *A origem da obra de arte*.

De fato, teria sido somente a partir do período do Reitorado (1933-34)¹⁴³ que Heidegger veio a conceber de forma explícita reflexão filosófica e a atividade política da fundação de Estados como instâncias significativas da instauração de uma *nova* época historial. Como observa Erber¹⁴⁴, se por um lado Heidegger parece de fato ter visto no movimento nacional-socialista uma possibilidade de renovação do povo alemão, e, a partir deste, de todo o ocidente, por outro lado, isso não significa que ele tenha concordado com todos os aspectos da ideologia nazista, sobretudo aqueles racistas e anti-semitas. Quem lê atentamente ou mesmo o seu *Discurso do reitorado*¹⁴⁵, que muitos críticos apontam como seu “texto de engajamento ao nazismo”, já vê nele que a renovação do povo alemão proposta por Heidegger passa ao largo da ideologia nazista: o apelo de renovação “política” que se fazia presente ainda neste texto, porém, irá ser depurado, aos poucos, da obra de Heidegger e, mesmo no *A Origem da Obras de Arte*, a ênfase nisto progressivamente se perderá¹⁴⁶.

¹⁴² Observamos que nos referimos aqui à primeira versão a se tornar pública de *A origem da obra de Arte* e não à primeira a ser escrita. A primeira a se tornar pública foi a versão de 1935, apresentada em Freiburg a 13 de novembro de 1935 na "Sociedade de Ciências da Arte" e repetida - após ter sido significativamente ampliada - em Frankfurt a.M em três sessões (17 de Novembro, 24 de Novembro e 4 de dezembro de 1936). Seria esta última versão, a de 1936, inclusive, que seria publicada, em meados dos anos 1950, com o acréscimo de um posfácio e de notas pelo autor. Contudo, não ignoramos aqui que mesmo a primeira versão a se tornar pública (a de 1935), já fora precedida por um "rascunho", escrito entre os anos de 1931/1932, o qual, porém, Heidegger jamais apresentou como conferência, só tendo vindo a público ao ser postumamente publicada pelo filho de Heidegger, Herman Heidegger. Cf. "*Vom Ursprung des Kunstwerks - Erste Ausarbeitung*". In: *Heidegger Studies*, vol. 5, 1989, p. 05-22.

¹⁴³ Cf. DUARTE, André. "Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político". In: *Revista Artefilosofia*, jul. 2008.

¹⁴⁴ ERBER, Pedro Rabelo. *Martin Heidegger: Política e Verdade*, 2000.

¹⁴⁵ "Se por um lado, já no discurso de 33 se percebe o descompasso do pensamento político de Heidegger e a ideologia oficial do partido nacional-socialista, por outro lado, sua estratégia ali é a de escamotear as divergências, tentando conduzir o próprio movimento nacional-socialista ao caminho por ele traçado. A partir de 1934, ao contrário, o filósofo passa a sublinhar a diferença que o separa do discurso nazista" (in: ERBER, Pedro Rabelo. *Martin Heidegger: Política e Verdade*, 2000, p.57)

¹⁴⁶ Harries cita uma carta de Heidegger à Elisabeth Blochmann de 20 de dezembro de 1935 (anterior, portanto, à redação final, de 1936), na qual este comentaria que os rascunhos de 1931/1932, que teria enviado anteriormente a ela, "*datam do período feliz de trabalho dos anos 1931 e 1932, com os quais agora pude, mais uma vez, alcançar uma conexão mais madura*" – no que parece uma menção aos anos do reitorado não terem sido assim tão felizes ou mesmo fossem "*uma interrupção mal guiada de seu trabalho filosófico*", a ser superada. (HARRIES, Karsten. *Art Matters: A Critical Commentary on Heideggers The Origin of the Work of Art*, 2009, p. 04)

Jacques Taminiaux¹⁴⁷, em seu texto *The Origin of "The Origin of the Work of Art"*, reforça esta posição ao explicar que as duas versões do ensaio *A Origem da Obra de Arte* publicamente apresentadas por Heidegger, embora sigam uma a outra em um curto período de tempo, ainda assim apresentariam profundas diferenças conceituais, como se a de 1935 fosse ainda uma espécie de rascunho da segunda, de 1936. A versão de 1935 ainda segue de perto o *Discurso do reitorado*, além de, segundo Taminiaux, o peso da ontologia fundamental de *Ser e Tempo* se fazer também ainda proeminente nesta versão, mais do que na última¹⁴⁸ que, por sua vez, surgiria no mesmo lapso de tempo que *Introdução à metafísica* (1936), pendendo já mais para este lado em seu cadinho conceitual.

A maior diferença que Taminiaux¹⁴⁹ afirma haver entre as versões de 1935 e de 1936, do ensaio *A Origem da Obra de Arte*, é que a de 1935 dá uma grande ênfase sobre o obrar historial de um povo em sua existência histórica, o que, embora ainda se faça presente nesta última versão, não perfaz mais a tônica principal do ensaio, que se dirigiria, nesta versão ampliada, em direção a uma crítica e a um diálogo cada vez maior com a tradição e com a estética¹⁵⁰.

Taminiaux apontou que a versão de 1935 estaria ainda imbuída de um outro texto do mesmo período, *O Discurso do Reitorado*, no qual Heidegger fizera menção ao *Dasein* como o *Dasein* histórico de um povo – elemento que, de modo algum, é mencionado em *Ser e Tempo*. Para Taminiaux, contudo, de forma nenhuma tal ampliação do conceito de *Dasein* precisa ser entendida como uma descontinuidade com *Ser e Tempo* e com a problemática dos primeiros anos de sua obra.

O modo como isso se constrói ganha um novo tom, que tira progressivamente o peso dos comportamentos do *Dasein* para a constituição e renovação da abertura.

¹⁴⁷ TAMINIAUX, Jacques. *Poetics, Speculation, and Judgement: The Shadow of the Work of Art from Kant to Phenomenology*, 1993.

¹⁴⁸ É esta última versão que seria ainda publicada na *Gesamtausgabe*, as obras reunidas de Martin Heidegger, no volume V, intitulado *Holzwege*, e cuja tradução encontra-se difundida mundo afora – sendo inclusive a versão cujos trechos se encontram citados em português na presente tese. (Cf. HEIDEGGER, M. *Caminhos da floresta*. Trad. de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso, 2002)

¹⁴⁹ TAMINIAUX, J. *Poetics, Speculation, and Judgement: The Shadow of the Work of Art from Kant to Phenomenology*, 1993.

¹⁵⁰ A este respeito, consultar também: HARRIES, Karsten. *Art Matters: A Critical Commentary on Heideggers The Origin of the Work of Art*, 2009, p. 04-05.

Mundo e Terra serão cada vez mais algo que se dá, a medida em que se verá a abertura como um acontecimento epocal, conceito que parece se configurar aos poucos ao longo dos textos dos períodos. A referência ao “ser-aí histórico de um povo”, constante neste ensaio, diria respeito àquilo que é comum a um povo, àqueles que compartilham suas existências, isto é, compartilham um mesmo âmbito de abertura, compartilham de uma mesma medida vinculadora que dá a tônica da abertura história a partir da qual todos os entes podem ser entendidos.

Ou seja, mais importante do que pensar o ser-aí como a instância ontológica que opera os diferentes modos do desvelamento dos entes [*na abertura*] é a consideração de que o próprio ser-aí somente ‘é’ na medida em que já está sempre lançado no aberto da clareira do ser, a qual, por sua vez, nunca é sempre a mesma pois se transforma conforme o regime historial dos diferentes envios do ser.¹⁵¹

Esta posição é reforçada por André Duarte¹⁵², para quem a posição intermédia deste texto ainda é marcada por sua proximidade a *Ser e Tempo*, posto que o entregar-se e expor-se ao extraordinário do desvelamento do ser seria ainda pensado, em *A Origem da obra de Arte*, em termos de um saber que é um querer, à maneira da resolução (*Entschlossenheit*) de *Ser e Tempo*. Mas já com mudanças: esta entrega e exposição seriam agora pensadas como a inserção ek-stática do homem no desvelamento do ser, pois a abertura já começa a ser pensada como clareira (*Lichtung*) do ser em seu regime historial – posição posteriormente reforçada, quando do surgimento do conceito de *Ereignis*, em sua obra posterior, já que este sim marcará a reformulação definitiva plena do modo do ser se dar com relação a *Ser e Tempo*.

Por certo, Heidegger ainda permanece de certo modo atado ao esquema de consideração da temporalidade ekstática do ser-aí tal como pensada no §74 de *Ser e tempo*, em que a antecipação do porvir impele à repetição apropriadora das possibilidades essenciais que têm sido, mas que permaneceram veladas no passado. No entanto, essa forma determinada de considerar a história a partir da temporalidade ekstática do ser-aí está a ponto de dar lugar a considerações que

¹⁵¹ DUARTE, André. “Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político”. In: *Revista Artefilosofia*, jul. 2008.

¹⁵² DUARTE, André. “Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político”. In: *Revista Artefilosofia*, jul. 2008.

seguem numa direção não prevista anteriormente, nas quais Heidegger visa pensar a constituição epocal da clareira do ser.¹⁵³

Não dá para excluir a abordagem da “obra de arte como lugar onde a verdade acontece” das mudanças progressivas porque passa o modo como o ser se faz história. Vemos nisso também aquilo que Heidegger denomina como a criação e resguardo de uma obra como a citada obra Templo, que reuniria os homens em torno de si, congregando e fundando o ser-com-os-outros (*Miteinandersein*) e o ser-para-os-outros (*Füreinandersein*) no centro da abertura do aberto, que dá a unidade multifacetada em que os entes históricos são o que são em cada época. Cada povo tem seu “mundo”, por que a abertura do ser é única enquanto acontecimento no tempo. Pois a instituição de um mundo, sendo o ato fundamental da existência humana, ainda assim não pode ser visto como um acontecer meramente individual pois, de início e na maioria das vezes, não é um processo *ex nihil*, realizado pelo ser-aí a partir do nada, mas sim a partir daquilo no qual ele já se encontra jogado, como uma rede de significância já estabelecida e sedimentada, a partir da qual todas as suas possibilidades se desdobram. Pois “*mundo significa a existência do homem no convívio histórico.*”¹⁵⁴

Finalizando, agora sim, esta seção, queremos retomar mais uma vez a questão deixada em aberto ao fim do capítulo anterior, sobre o porquê de a investigação da verdade & do Ser, iniciada em *Ser e Tempo*, culminaria em uma “poética do Ser”, para agora a fecharmos em definitivo. Temos que observar ainda que seria por demais “*ingênuo tomar o intenso questionamento heideggeriano da arte como um refúgio do filósofo no campo da estética, após o fracasso*”¹⁵⁵ – seja o fracasso de *Ser e Tempo*, seja o fracasso de seu projeto político da época do *Discurso do Reitorado*.

¹⁵³ DUARTE, André. “Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político”. In: *Revista Artefilosofia*, jul. 2008.

¹⁵⁴ HEIDEGGER, M. *Conceitos Fundamentais da Metafísica*, 2003, §64, p. 314.

¹⁵⁵ ERBER, Pedro Rabelo. *Martin Heidegger: Política e Verdade*, 2000, p. 59.

Se a arte, a partir de meados dos anos 1930, passa a constituir um dos temas centrais da reflexão heideggeriana, é porque esta adquire o que poderia ser chamado de um caráter eminentemente político. A questão é que “política”, para Heidegger vai ganhar uma conotação muito mais essencial.

Lacoue-Labarthe¹⁵⁶, acentua que ao invés de um “*recolhimento decepcionado no esteticismo*”, o discurso sobre a arte de Heidegger é, ao contrário, um “discurso político”. Contudo, isso nada tem a ver com uma estetização da política como a que “*Brecht e Benjamim denunciaram ter sido a pretensão do Nazismo*”. Ao contrário, antes sua abordagem passa por aquilo que Heidegger mesmo denomina de *superação da estética*, e que, completamos nós, não deixa de ser, também, uma superação disso que ônticamente se entende como política.

Cada vez mais, os rumos do pensamento Heideggeriano passarão por um questionamento do ocidente e de sua constituição, a nível ontológico. Heidegger irá entender história do ocidente como história da metafísica, o que poderíamos dizer que acaba por se refletir no questionamento e na reapropriação de todos estes termos, que a nível ôntico, detém, muitas vezes um sentido bem diverso do que Heidegger pretende ao se utilizar deles – tais como estética, arte ou mesmo política.

Esta questão da história do ocidente como história da metafísica será o cerne do próximo capítulo. Contudo, antes de passarmos a este tema, gostaríamos de alinhar um último ponto: como a inserção da questão pela obra de arte, cuja abordagem vimos até aqui, pode ter conduzido a obra Heideggeriana a tamanho questionamento do ocidente em sua história?

2.3 Terra, Sagrado e o movimento em direção ao acontecimento-apropriativo

Para responder este ponto, retrocederemos um pouco na discussão, retomando a questão da terra, para aprofundá-la e assim poder conectá-la com a

¹⁵⁶ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre a arte e filosofia*, 2000.

questão do sagrado, cuja introdução marca de forma indelével a reconfiguração do modo como mundo e a abertura se constituem a partir dos anos 30, para, depois a partir deste ponto, passar ao próximo capítulo.

Como acabamos de ver, pôr a poesia como origem da arte e conectar *poiesis* (“poesia”) e *logos* foi a resposta que Heidegger encontrou a partir dos anos 1930 para a pergunta de como pode a arte se constituir como possibilidade de abertura de um mundo histórico. Neste processo, ele identificou cada época histórica como uma configuração do ser por meio de um congregar (*versammeln* – como ele denomina, em alemão, o “caráter reunidor” do *logos*¹⁵⁷) da verdade em uma forma. Como doação do ser, arrancada à experiência originária, pelo ser mesmo fundada, toda obra de arte é a eclosão da verdade, e é, por isso mesmo, profundamente histórica. Toda obra de arte tem caráter de projeto, enquanto articulação de possibilidades oriundas de um horizonte que ela mesma abre em consonância com o desvelamento do ser. *“O projeto verdadeiramente poético é a abertura daquilo em que o ser-aí, sendo histórico, já está lançado. Isto é a terra, e para um povo histórico, a sua terra, o fundo que se fecha sobre si mesmo, e 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 com o ser-aí, reina como a desocultação do ser.”*¹⁵⁸

O exemplo do templo detém um caráter particular, por representar o próprio âmbito no qual seria circunscrito aquilo que representaria o “sagrado” para o povo grego em questão. A questão do sagrado em Heidegger é extremamente complexa, detendo dificuldades próprias por não poder ser concebida em nenhum modo metafísico. Observamos que o sagrado em Heidegger não têm nenhuma relação com a acepção comum de divindade como uma entidade subsistente em si mesma, mas antes aponta para aquilo que dá a medida de cada mundo histórico, como o âmbito de silêncio a partir do qual se estabelecem e sedimentam todos os demais

¹⁵⁷ Cf. HEIDEGGER, M. “Lógica. A doutrina heraclítica do logos”. In: *Heráclito*, 1998, §§03-07.

¹⁵⁸ HEIDEGGER, M. ‘A origem da obra de arte’. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso, 2002, p. 81 / *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1977, pp. 61-62 / *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa, 2000, pp. 60-61.

valores. O sagrado¹⁵⁹ seria o inominável não valorável que estabelece a medida vinculadora a partir da qual se dá a tônica de cada mundo, a formação de todos os seus demais valores, e com isso se relaciona com o modo que arte se configura como *Urpoesie*, poesia originária, erupção de sentido, instituição da verdade.

Se a obra de arte é instituição da verdade enquanto doação livre que abre o fundo historial no qual o ser-aí se encontra lançado, então a obra de arte é também um início (*Anfang*).¹⁶⁰

Expliquemos melhor. A arte como poesia originária (*Urpoesie*) seria para Heidegger o acontecimento primordial por trás de toda configuração de mundo, porque seu cerne é o próprio constituir de mundo: o momento da abertura do ser no qual estes recebem determinadas configurações significativas que possibilitam a co-existência comunicativa dos seres-aí.

Como observa André Duarte,

Heidegger pensa a essência poética da arte entendendo a poesia como o “dizer projetante” que cunha e nomeia os destinos do mundo e da terra históricos de um povo, portanto, como a saga (*Sage*) que enuncia o possível e o impossível para um povo histórico ao forjar-lhe seus conceitos. Enquanto acontecimento histórico da verdade essencial a grande obra de arte é sempre a instituição de algo novo, algo que nunca antes houve, é sempre ruptura e abertura de uma nova clareira historial. Isto significa que toda instituição de obra é um dom, uma doação rara, algo novo e sem precedentes, um excesso do próprio ser: a obra é, portanto, uma oferta do ser, não o resultado da ação criativa soberana do artista.¹⁶¹

A arte seria poesia por ser *poiesis*, sempre e necessariamente eclosão do ser, sua fixação em uma forma no momento mesmo do combate de seu desvelamento. Benedito Nunes nos diz ainda que, sendo a obra de arte

¹⁵⁹ Cf. HEIDEGGER, M. *Beiträge zur Philosophie: vom Ereignis*, GA 65, 1994. / *Contributions to Philosophy: From Enowning*, 1999.

¹⁶⁰ DUARTE, André. “Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político”. In: *Revista Artefilosofia*, jul. 2008.

¹⁶¹ DUARTE, André. “Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político”. In: *Revista Artefilosofia*, jul. 2008.

Criada ao mesmo tempo que se dá o velamento iluminador numa projeção, a obra é algo que se produz; mas a instrumentalidade técnica do produzir só chega a criar quando abrigada na origem da obra, o acontecer historial da verdade. Como produção, o fazer artístico é um *producere* (*Herkunft*), um fazer emergir algo que não se mostraria se não através da obra e que constitui a essência poética (*dichtend*) da arte. A verdade como clareira e ocultamento do ente acontece na medida em que é poética.¹⁶²

Vemos assim a abordagem radical que Heidegger dá à arte, através do resgate da essência política e historial da arte – a abordagem de como a instauração de um mundo se dá a partir da perspectiva da obra de arte possibilitou que o acento fosse dado ao próprio caráter compartilhado da *alètheia*, ao desvelar-se do ser. E mais do que isso também: a arte como a abertura da *alètheia* é um acontecer fundamental do ser-aí histórico, ela é fundadora da própria existência do homem sobre a terra em cada época. E isso por trazer à tona o âmbito que constitui, em cada época, a face do mundo e a “terra” que o “sustenta”.

E isso implicou que, como visto, a obra de arte em Heidegger não se mostre apenas o lugar de acontecimento da verdade como abertura de mundo. Ela é antes o *locus* onde o acontecimento da verdade em sua ambigüidade fundamental se cristaliza, porque a arte traz visibilidade à dimensão ontológica como tal e não apenas à dimensão ôntica. A arte detém papel fundamental na ontologia de Heidegger, posto que, embora seja profundamente histórica, determinada pela historicidade de seu mundo, é, ao mesmo tempo, a possibilidade de visão dos limites do mundo e de seus significados, parecendo trazer em si também o caráter absolutamente indômito e irreferenciável subjacente a todo sistema de referências.

Como Franco de Sá ressalta, a partir de 1935, “*Heidegger introduz o mistério no mundo*”¹⁶³. Como mencionamos anteriormente neste capítulo, por entender a terra como isso que se retrai e se oculta em todo aparecer, Heidegger reinterpreta a noção pré-Socrática de *Physis* e com isso, coloca a terra como solo e fundamento infundável do mundo. Franco de Sá completa: “*A Erde heideggeriana é o solo (Grund) do habitar humano, mas este solo não é mais pensando como sólido e*

¹⁶² NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*, 1969, p. 259.

¹⁶³ FRANCO DE SÁ, Alexandre. Heidegger e o fim do mundo. In: *Investigaciones fenomenológicas*, 2008, p. 317.

*simplesmente dado, pois enquanto origem de todo aparecer, a terra é o que permanece velado em tudo que aparece*¹⁶⁴.

Young¹⁶⁵ considera que a discussão de Heidegger sobre a arte começa na metade da década de 30 com sua discussão sobre o templo grego e sua declaração "hegeliana" de que uma grande obra de Arte traz em si uma cultura inteira (um "mundo") na celebração afirmativa de sua verdade fundacional. Contudo, destaco autor que este seria apenas o começo de mais de 40 anos de pensamento da questão da arte, e não sua conclusão, pois seria seu trabalho subsequente com Hölderlin – a influência decisiva, conforme identificado pelo próprio Heidegger, de sua filosofia "da maturidade" – que o conduziria para um "engajamento passional" com a arte (de Rilke, Klee, Cézanne... ou mesmo com o Zen Budismo), o liberando das "políticas desastrosas do período" que, como vimos, limitaram em parte as primeiras concepções do ensaio *A origem da obra de arte* em sua abordagem da questão da arte, sendo este sucessivamente reformulado. De início, a obra de arte é o ponto fulcral onde um mundo se funda, momento comparado lá ainda à fundação de uma cidade, eclosão de um povo histórico em sua verdade, elementos que posteriormente perdem força na obra heideggeriana.

Sobre a influência de Hölderlin, mais tarde observará também Gadamer, no ensaio *Heidegger e a linguagem*, de 1990:

Heidegger viu na penúria lingüística Hölderlin sua própria penúria e indigência lingüísticas. (...) desse modo, a poesia de Hölderlin foi para Heidegger uma ajuda (...) do pensamento – e mais do que isso. Ele não compartilhou apenas da penúria lingüística que reconheceu na poesia Holderliana. Ele viu em suas criações poéticas um critério de medida para todo o porvir. Quando Hölderlin evocou a distancia dos deuses em um 'tempo indigente,' essa penúria lingüística da qual ele se queixou foi ao mesmo tempo a sua legitimação poética.¹⁶⁶

Vemos assim que a "decisiva entrada" da poesia de Hölderlin na construção do pensamento de Heidegger não pode ser subestimada. Com ela, a terra ganha

¹⁶⁴ ERBER, Pedro Rabelo. *Martin Heidegger Política e Verdade*, 2000, p.63.

¹⁶⁵ YOUNG, J. *Heidegger's Philosophy of Art*, 2001.

¹⁶⁶ GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica em Retrospectiva* (vol. único), 2010, p. 39.

novo lugar, e com ela, a voz e o clamor dos deuses, o sagrado, tudo aquilo que, inconceituável, subjaz ao mundo e nos lembra do limite de nossa própria compreensão de mundo – todos estes elementos representativos daquela instância de velamento para a qual as palavras não são suficientes, daí se falar em "penúria lingüística".

Se a arte pode ser, para Heidegger, fundadora da experiência do homem no mundo, é porque, ao abrir um âmbito possível de "significabilidade", manteria em aberto os limites da própria significação, apontando para este fundo indizível. A Arte não é apenas "som", significado estabelecido, mas também "silêncio" – o indizível do mundo como a experiência daquele fundo em retração, abissal porque aponta para a falta de fundamento último, o velamento primordial. E será este fundo sem fundo, que, para Heidegger, poderia ser traduzível na experiência daquilo que cada época denominou como "sagrado" – sagrado como aquilo que estabelece o limite mesmo de cada mundo histórico em sua medida.

O sagrado e os "deuses" são elementos apenas brevemente mencionados quando, em *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger fala da terra e do silêncio de sua retração – silêncio este que, justamente, daria voz ao "clamor dos deuses". Contudo, com a influência de Hölderlin, cuja sombra será uma presença cada vez mais constante na obra *Contribuições à filosofia*, estes são elementos que se farão, também, cada vez mais presentes. Como Michael Inwood destaca, são quatro os itens que emergirão do acontecimento-apropriativo: mundo, terra, deuses e homens, com o ser como seu "entre" que acontece no aí que assim se abre. O mundo passa a ser o espaço de jogo aberto por este "jogo de espelhos" da relação de co-determinação destes quatro elementos, cuja simplicidade se mantém no aberto de cada coisa que se erige e assim ganha contorno em tal espaço.

Só alcançamos porém mantendo o ente, cada coisa, no espaço de jogo (*Spielraum*) do seu mistério, sem pensar em agarrar o ser por meio da análise da nossa já firme familiaridade com as suas propriedades.¹⁶⁷

¹⁶⁷ INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*, 2002, p. 189.

É a este âmbito de mistério que o conceito de terra serviu para introduzir, progressivamente em sua obra, que Heidegger vai aprofundar como sagrado, como aquilo que, não sendo mensurável, ainda assim daria a medida de cada mundo histórico. O sagrado se refere, então, ao âmbito a partir do qual se estabelecem e sedimentam todas as demais significações que se congregam em um mundo, se referindo a uma espécie de medida vinculadora de cada mundo, o valor invalorável que lhe dá unidade na abertura do seu aí.

Justamente, como vimos, a obra de arte, porém, não é só a possibilidade de manifestação do mundo histórico em que ganhou sua origem, mas é também a visualização, como aquilo que se fecha e escapa, da terra a este subjacente. Embora toda conformação de mundo histórica tenha uma terra que lhe é própria, a ela subjacente, a terra é aquilo que necessariamente se vela na constituição do mundo – como aquilo que não aparece para o ser-aí, sobretudo quando imerso no modo de ser cotidiano da abertura. Somente através da obra de arte este caráter velado, fundo subjacente a toda constituição de mundo pode se mostrar como tal: a terra se “abre” como aquilo que necessariamente se fecha.

Isso se dá porque a *poiesis* é capaz de preservar o ser em seu momento constitutivo originário por meio da fissura da configuração que estabelece – porque não é só “mundo”, mas é também “terra”, o silêncio anterior a toda significação, e do qual toda significação necessariamente brota. Mais do que ser significado estabelecido, poesia como *poiesis* traz consigo o âmbito do silêncio, anterior ao surgimento das próprias palavras e demais signos, é sua própria possibilidade de vir a ser fixado e estabelecido em sua medida.

A arte nasce da escuta ao silêncio da retração, é o dizer originário (*dichten*) que nasce do silêncio e, por isso, pode dizer o mundo e os entes de modo originário, apontando para o sagrado. A poesia seria o próprio poder de nomeação manifesto – um poder não do poeta ou do artista, mas da linguagem em sua essência, como aquilo que traz à luz o que permanece em suspenso no cotidiano – como o próprio atribuir de uma medida, o fixar desta em formas. “*Poesia diz sua essência genuína*

*tão bem quanto a essência da linguagem como poema original, o poema silencioso do aparecer do ser.*¹⁶⁸

Como procuramos delinear anteriormente, cada época pode ser entendida para Heidegger como uma possibilidade de configuração do ser no horizonte do tempo, um desvelamento da *alêtheia* como constituição de um âmbito hermenêutico específico historicamente constituído pelo qual cada ente pode se dar. O sagrado seria, neste contexto, aquilo que dá a medida ou o tom de cada mundo histórico específico. É no espaço aberto do mundo entendido como âmbito compreensivo que os entes assomam e se fazem presentes. Mas tal presença é antes a constatação das limitações da própria compreensão do que a afirmação da possibilidade de um entendimento total, pleno e chapado. Antes a obra de arte criaria/sustentaria “um espaço”, no qual o “mistério” pode ser acolhido, posto manter em aberto a ambigüidade fundamental do dar-se do ser em sua retração, conectando-se assim arte e sagrado.

Como vimos, ao contrário dos demais entes, que tem em si este velamento primordial indizível constitutivo esquecido e obliterado (para que possam se determinar em um significado compreensivo estabelecido), uma obra de arte é um ente especial porque escapa ao duplo velamento¹⁶⁹ característico da experiência cotidiana do mundo. A experiência cotidiana seria (ao contrário da experiência da obra de arte), a-histórica, posto dar ao homem suas certezas cotidianas, que se sustentam sobre a certeza subjacente na validade definitiva e “universal” de seu mundo e de sua verdade¹⁷⁰.

¹⁶⁸ HAAR, Michel. *The song of the earth; Heidegger and the grounds of the history of being*, 1993, p. 113.

¹⁶⁹ Esta questão do duplo-velamento será melhor desenvolvida por Heidegger em *Sobre a essência da Verdade* (*Der Wesen der Wahrheit*, de 1933), e é determinante para a compreensão do que está em jogo em *A origem da obra de Arte*. Em poucas linhas, podemos falar de duplo velamento porque este se daria em “dois níveis”: o primeiro, justamente este mencionado velamento primordial, constitutivo do dar-se do ser e o segundo, como o esquecimento deste velamento na experiência cotidiana. Cf. HEIDEGGER, Martin. *Sobre a essência da Verdade*, 1973.

¹⁷⁰ É em *A origem da Obra de arte* que Heidegger aborda pela primeira vez o conceito de “confiabilidade” (*Verlässlichkeit*) como essencial para a compreensão da entrega do homem a seu mundo. Seria a entrega com que o homem mediano “se abandona” aos entes e aos significados estabelecidos em seu mundo, que tornam por isso sua “existência segura”, sem lugar para a angústia constitutiva, inerente ao mistério que cerca a existência humana sobre a terra.

Pretendemos aqui neste último item do presente capítulo delinear como a questão de arte, em sua relação com o sagrado, apontou para a questão de como um mundo histórico em sua medida se funda. E ao fazermos isso, bem mais foi alcançado: alcançou-se também que, com a assunção desta relação, a obra de Heidegger se conduziria, cada vez mais, em direção ao questionamento da filosofia e do Ocidente em sua história. Neste sentido, investigar como isso se deu será o cerne do próximo capítulo, ao qual agora passamos.

3 A HISTÓRIA DA METAFÍSICA E A ESTÉTICA: CONSEQUÊNCIAS DE REPENSAR a TRADIÇÃO PARA A “ARTE”

Retomando o que foi visto no capítulo anterior, enfatizou-se que uma das principais conclusões a que *A origem da obra de Arte* conduziu foi a de que, ao pôr na obra de arte uma possibilidade de acontecimento da abertura do mundo, Heidegger deu à arte um papel central, estabelecendo sua origem naquilo que é a possibilidade de toda ontologia: o ser em seu acontecer. Assim sendo, arte e verdade apresentariam, assim, uma relação seminal que não pode ser suprimida, pois é no cerne mesmo do dar-se do ser como o combate originário da constituição ontológica do mundo, que a arte vai encontrar sua origem fundacional.

Vimos ainda, anteriormente, que a questão relativa ao modo de como a abertura se constitui é um elemento que evoluiu ao longo da obra de Heidegger. À medida em que a viragem (*Kehre*) se dava, se consolidou na obra de Heidegger o que podemos chamar de hermenêutica epocal do ser¹⁷¹: na qual cada nova mudança – ou “instauração” de uma “época”/mundo histórico – se daria no interior de uma mesma estrutura metafísica fundamental, desde o início grego da filosofia, entendido como o início de todo o pensamento ocidental. Esta será a visão dominante já no *Contribuições à Filosofia*¹⁷², de 1938, e, a partir daí, também nas obras posteriores.

Inclusive, esta é uma mudança que fica ainda mais evidente quando se compara o texto publicado de *A Origem da Obra de Arte* (que seria sua última versão, a de 1936) com o posfácio que lhe foi acrescentado quando de sua publicação em 1954 – ou mesmo quando o comparamos com o próprio texto do

¹⁷¹ Cf. RISSER, James (org.) *Heidegger toward the turn. Essays on the work of the 1930s*, 1999.

¹⁷² Cf. HEIDEGGER, M. *Beiträge zur Philosophie: vom Ereignis*, GA 65, 1994. / *Contributions to Philosophy: From Enowning*, 1999.

*Contribuições à Filosofia*¹⁷³. Aí vemos que a pergunta acerca da origem da obra de arte, central para o pensamento histórico de Heidegger se desenvolver, já se situava no contexto da tarefa de superação da estética que, por sua vez, resulta, necessariamente, do confronto histórico com a metafísica enquanto tal em sua história.

Na verdade, para Heidegger, o que é arte, o que ela foi ou o que virá a ser, o acesso filosófico imediato à essência da arte é algo que se mostraria problemático em toda a história da metafísica. Aliás, é latente aí que, ao aproximar verdade, arte e acontecimento do ser, Heidegger se distanciou daquilo que a modernidade usualmente entenderia como “estética”, tendo já abandonado criticamente conceitos “tradicionais” da abordagem estética (como, por exemplo, o par matéria e forma ou o mesmo o conceito de *mimesis*) firmados em uma longa tradição metafísica que encontrariam suas raízes no modo como a filosofia pensara a arte desde a Antigüidade grega. É que a abordagem que Heidegger introduziu em *A Origem da Obra de Arte* pretendeu algo de muito novo: a abordagem direta do fenômeno obra, pretendendo iniciar a questão da arte “sobre novas bases”, para além do modo como a tradição (estético-metafísica) a vinha formulando.

Curiosa consequência: até o momento, buscamos investigar nesta tese como a introdução da abordagem da questão da arte foi importante para a viragem (*Kehre*) que se processa na obra de Heidegger, desde a analítica existencial desenvolvida em *Ser e Tempo* em direção à consolidação da concepção de uma história do ser (*Seinsgeschichte*), que investigaremos a seguir. Contudo, não é apenas a arte que influenciou a obra de Heidegger de forma marcante. Essa nova abordagem do fenômeno da arte que Heidegger introduz em sua obra irá, também, marcar de forma indelével o modo como a arte pode ser pensada, pois ao relacionar arte, ontologia e história, Heidegger acabaria por questionar, também, as compreensões sobre o que é a arte, dentro desta perspectiva da “destruição da história da metafísica”, por ele empreendida.

Para nosso autor, a incerteza ou o desconhecimento do que a arte em verdade é foi algo que se fortaleceu na obra dos modernos, a ponto de podermos

¹⁷³ HEIDEGGER, M. *Beiträge zur Philosophie*, 1994, p. 504.

dizer que não encontramos em Heidegger nenhuma teoria estética, pelo contrário: na medida em que a importância da arte como possibilidade de instauração de um mundo se mostra, e na medida em que a crítica à tradição metafísica se consolida (da qual a filosofia estética faria parte), vemos que é como se Heidegger pretendesse “desestetizar” a arte – e para entendermos o que isso significa, é preciso ter, de modo claro, uma visão do que a metafísica significa para este autor.

Se de fato podemos, como Kraft, alegar que a “*pergunta de Heidegger sobre a arte é uma co-pergunta*”. Como Kraft afirma, a arte “*se define através da pergunta pelo ser e sua história*”¹⁷⁴, isso acontece porque Heidegger já pergunta pela arte para além da estética e do modo como a tradição veio a entender arte, desde o início. Neste sentido, a discussão que agora iniciamos se refere à explicitação desta “nova” hermenêutica epocal do ser, até o momento apenas mencionada e da qual, como veremos, decorre a tese do acabamento da metafísica como niilismo. Assim, essa tese possui ligação direta com a questão de saber se é possível pensar a arte para além da estética e da metafísica.

3.1 O acontecimento epocal do ser

No prefácio de seu livro, Kraft¹⁷⁵ coloca que a pergunta acerca do sentido do ser em Heidegger não pode ser desvincilhada da questão da historicidade, uma vez que o ser tem caráter temporal: acontece no tempo. Não é demais repetir, mais uma vez, que o ser se dá, que mundo se abre, como um processo que não se dá a partir do nada – muito pelo contrário. O acontecimento do projeto de um mundo específico, já remonta a uma possibilidade histórica de abertura do ser do ente na totalidade e exercerá, sempre, um poder de articulação que se mostra determinante para os acontecimentos possíveis que se darão posteriormente.

Como observa Zimmerman,

¹⁷⁴ KRAFT, Peter B. *Das anfängliche Wesen der Kunst*, 1984, p.29.

¹⁷⁵ KRAFT, Peter B. *Das anfängliche Wesen der Kunst*, 1984.

Heidegger acreditava que a tarefa do filósofo era descobrir que 'condições transcendentais' tornam possível o conhecimento e as ações humanas, condições que não são em si mesmas coisas, mas, ainda assim, tornam possível nossa compreensão das coisas. (...) Como Hegel, Heidegger sustentava que as atividades humanas não são, de longe, auto-referentes e auto-originais, mas, em vez disso, são guiadas e moldadas por um 'jogo' histórico de linguagem e conceitos que não estão sob o controle dos seres humanos. Este jogo conceitual-lingüístico determina as categorias que moldariam as possibilidades de ação humana, de conhecimento e de crença em épocas históricas determinadas.¹⁷⁶

Observamos, contudo, que, embora haja sim em Heidegger certa influência de Hegel¹⁷⁷ em suas considerações sobre a história, há também um afastamento que deve ser visto como decisivo entre os dois autores: não apenas porque a História é abordada por ele em perspectiva hermenêutica mas, também, porque Heidegger pretenderá desvincular-se da idéia moderna de progresso. Falar em uma continuidade hermenêutica passa ao largo de se falar que há algum tipo de progresso qualitativo/ evolução entre estes momentos. Não pretendemos aqui, porém, desdobrar a questão da história para Hegel. Queremos apenas enfatizar o fato de que compreender a descrição heideggeriana do acontecimento epocal do ser segue um caminho bem diferente do proposto por Hegel em suas considerações sobre a história, na medida em que conduz à modernidade não como realização de um espírito absoluto, mas antes como acabamento final da história da metafísica como niilismo, um movimento iniciado na Grécia com aquilo que pode ser considerado o primeiro início da filosofia. Ou seja, História para Heidegger não é o desenvolvimento de uma "subjetividade absoluta"¹⁷⁸ em progresso na história. Pelo contrário. Não há "juízo de valor" aí, história não é vista como progresso, mas também não é vista como escatologia. Antes, o que há é a percepção de que todo início instaura originariamente seu próprio campo de jogo, dentro do qual tende a se movimentar, em sucessivas configurações e reconfigurações, até seu esgotamento.

¹⁷⁶ ZIMMERMAN, Michael. *Heidegger's confrontation with modernity: technology, politics, and art*, 1990, p. xiv.

¹⁷⁷ Fazemos esta breve menção aqui porque sendo Hegel o filósofo "por excelência" da história, justamente este que delimitou pela primeira vez o âmbito no qual filosofia e história confluíram, este marcaria tal âmbito de forma indelével, delimitando este campo a partir de conceitos como progresso e razão – que não é, porém, o que está em jogo para Heidegger.

¹⁷⁸ Cf. CASANOVA, Marco. "Apresentação". In: HEIDEGGER, M. *Nietzsche I*, 2007.

Deste modo, falar de uma hermenêutica da história ou do acontecimento epocal do ser é “simplesmente” falar dessas sucessivas (re)configurações históricas. As épocas da história seriam estas mudanças na abertura, mudanças no modo como a abertura vem se configurando e reconfigurando ao longo do processo historial do Ocidente. Ou seja, na interpretação de Heidegger, ao longo do percurso da história da metafísica, há a assunção de que, em seus diferentes momentos, as significações ocidentais se sustentaram por uma espécie de medida em comum, que teria assumido diferentes configurações ao longo de sua história, medida essa a partir do qual se podia, a cada vez, determinar a abertura do ente na totalidade, bem como toda possibilidade de relação com os entes. Se pode falar, assim, em destino, em “envio destinamental” (*Geschick*) do ser, porque “*a experiência dos primeiros gregos seria determinante de todo o desenvolvimento posterior da história da metafísica*”¹⁷⁹.

Será então a partir dos *Beiträge* que Heidegger irá compreender e dar forma definitiva à história da metafísica, como isto que estruturaria o “destino” da história ocidental desde o início da tradição filosófica.

Por acontecimento do ser, Heidegger entenderá, aqui, como observa ainda Zimmerman,

os modos que 'modelariam' a história e por meio dos quais os entes revelam a si mesmos. Um de seus objetivos principais será, agora, entender a natureza e o caráter do processo através do qual o 'ser dos entes' mudou através dos séculos até chegar a esta compreensão técnica, unidimensional do ser dos entes no estágio final de uma era (...) iniciada na Grécia antiga.¹⁸⁰

Este livro acentua o fato de o mundo hoje se achar ainda sob o domínio de determinadas decisões, que remontam mais longe no tempo do que se poderia supor. Afinal, “*nós nos movemos há milênios em um projeto do ser, sem que esse projeto tenha podido ser experimentado, algum dia, enquanto projeto (...)*. [pelo contrário, esse projeto permaneceu desde o início esquecido, como um] *impulso*

¹⁷⁹ MARX, Werner. *Heidegger und die Tradition*, 1980, p. 18.

¹⁸⁰ ZIMMERMAN, Michael. *Heidegger's confrontation with modernity: technology, politics, and art*, 1990, p. xv.

*constante para a história das posições metafísicas fundamentais*¹⁸¹ – impulso que permaneceu impensado, nunca tendo sido de fato posto em questão na história da metafísica.

A análise que Heidegger faz da tradição tem por outro lado, o sentido de uma “confrontação histórica”¹⁸², como aquilo que vê o passado não como algo que se encontra distante do presente e do futuro, mas que, antes, se ligaria incessantemente a uma espécie de dimensão do passado que continua decisiva para o presente, encerrando em si, ainda, as possibilidades do futuro, daquilo que poderia “*se mostrar como a voz de uma nova abertura*”¹⁸³

Como acentua Casanova¹⁸⁴, confrontar historicamente é procurar pensar a partir de uma abertura específica do ser do ente na totalidade (ou seja, de uma clareira, de um mundo e uma terra específicos) em articulação com as aberturas anteriores, com as quais ela está essencialmente articulada. Seria aqui, então, o “pôr em questão” as origens de nossa época – “origens” aqui entendidas como suas “determinações essenciais”. Ou seja pensar historicamente não é, então, uma questão de se pensar a partir de modelos passados, ou do que foi, mas antes de se pôr em questão estas “resistências essenciais”¹⁸⁵, insuperáveis, que só podem ser equilibradas por meio de um pensar que questiona o modo de ser de tal início, procurando repensá-lo e entendê-lo em duas determinações.

Como explica também Duarte, “*Heidegger disseminou exigências reflexivas que ainda hoje são determinantes para quem quiser compreender o presente mantendo um olho no passado e outro no futuro*”¹⁸⁶, pois pensar a história da metafísica aponta ainda para este que pode ser considerado como o problema central da fase final do pensamento Heideggeriano, onde a tradição metafísica não

¹⁸¹ HEIDEGGER, M. *Beiträge zur Philosophie: vom Ereignis*, 1994, p. 449.

¹⁸² Observamos que “confrontação histórica” tem aqui alguns matizes específicos que serão mais a frente ressaltados.

¹⁸³ CASANOVA, Marco. “Apresentação”. In: HEIDEGGER, M. *Nietzsche I*, 2007, p.XIV.

¹⁸⁴ CASANOVA, Marco. “Apresentação”. In: HEIDEGGER, M. *Nietzsche I*, 2007.

¹⁸⁵ Cf. HEIDEGGER, *Meditações*, 2010.

¹⁸⁶ DUARTE, André. “Heidegger e a possibilidade de uma antropologia existencial”. In: *Revista Natureza Humana*, jun. 2004.

só representa um longo processo historial, como também um processo que chega a algum tipo de “termo final” na época contemporânea, se esgotando em suas possibilidades. Temos assim que, de fato, a obra Heideggeriana cada vez mais se direcionará não apenas para a perspectiva da historicidade inerente ao *Dasein*, como mais: procurará pensar este na perspectiva da tradição filosófica, pondo a tradição metafísica como determinante dos valores e significados do Ocidente ao longo de sua história, acentuando a necessidade de se pensar a época atual em confronto com a tradição a partir da perspectiva do acabamento da metafísica.

A questão é que é preciso pensar, mesmo que brevemente, que “determinações decisivas” estariam por trás dessa época, que é também a nossa. Não há como fugir desta confrontação com “o que foi essencialmente”¹⁸⁷ – uma confrontação com o que vem à tona no projeto de nosso mundo de maneira essencial: o projeto da metafísica ocidental e a história da filosofia que Heidegger vê como “a voz” desse projeto. Para Heidegger, falar em “Ocidente” e em filosofia como determinação metafísica da ontologia – e logo, de determinação do ser e do ente – são sinônimos.

Como Werner Marx¹⁸⁸ observa, Heidegger pensa, assim, uma abordagem radical com relação à tradição, a medida em que tenta explicar o desenvolvimento mesmo desta tradição. E para entender isso, é importante que se compreenda a estrutura disso que ele porá como sendo a *Seinsgeschichte* (história do ser), na medida em que Heidegger tenta compreender e dar conta deste envio do ser (*geschick*) desde seu primeiro início até seu pleno desenvolvimento ao longo da história do Ocidente.

A história do ser teria, então, um início (*Anfang*) e uma plenitude/consumação (*Vollendung*), em uma estrutura determinada.

¹⁸⁷ O que foi essencialmente tem um sentido bem diverso de história como historiologia ou análise metodológica e factual do que aconteceu. Antes, *die Gewesenheit* refere-se ao caráter de “ter sido”, substantivo formado a partir do participio passado do verbo ser em alemão (*gewesen*), que possuiria “uma ligação de fundo” com o termo essência (*Wesen*), presente em seu radical. Para ressaltar a ênfase que Heidegger dá ao *Wesen*, aí presente, este pode ser traduzido quase sempre como “o ter-sido essencial”. O que foi essencialmente não se refere a algo que aconteceu entre outras inúmeras coisas que também podem ter acontecido, antes se refere ao próprio acontecimento do ser, como um passado que não está estancado, mas antes, sempre se atualiza no presente, determinando-o, se mantendo, assim, vigente no presente, essencialmente presente no cerne das possibilidades de ser do presente, atraindo para si todo o porvir, e assim gerando suas determinações futuras.

¹⁸⁸ MARX, Werner. *Heidegger und die Tradition*, 1980.

Metafísica tem uma estrutura. É a estrutura de uma pergunta. A metafísica pergunta pelo ente na totalidade, pelo que o define e controla. Heidegger nomeia a estrutura 'ti to ón' a pergunta central da metafísica. (...) pergunta pela entidade do ente, o ente enquanto tal, o ser do ente. (...) pois a filosofia no Ocidente começa com Parmênides (o ente é) e Heráclito (o ente vem a ser/ devem). E também assim o pensamento de Nietzsche seria (...) o retorno do pensamento ao início da filosofia para fechar esta pergunta central, [ao inverte-la].¹⁸⁹

3.1.1 Indícios para se pensar a tradição como metafísica: História e Acontecimento-apropriativo

Para entendermos a nova “hermenêutica historial do ser” que surge em sua obra, precisamos ver em que contexto esta surge e, também, discutir e entender estes “novos conceitos” que, progressivamente, emergem em seus textos de meados da década de 1930 – sobretudo o mencionado acontecimento-apropriativo (*Ereignis*)¹⁹⁰. Assim, acreditamos poder pensar o que está por trás destas mudanças e entendê-las.

Com o acontecimento-apropriativo, Heidegger propõe de maneira nova a proposição antes presente em *Ser e Tempo* segundo a qual não se pode pensar nenhum comportamento do ser-aí sem a prévia abertura do mundo¹⁹¹. Para ele, o que muda é “como a determinação precisa do caráter do mundo” se dá. O ser-aí passa a receber seu caráter próprio do *Ereignis*, é como ele reconquista uma relação própria com a sua possibilidade que acontece graças à superação dos “em-virtude-de” (*worum-willen*) que constituíam o mundo, na ótica da instrumentalidade, assim se apropriando da totalidade do mundo de forma sempre repentina, “de uma vez só”. Por isso, nos *Beiträge*, Heidegger irá se utilizar da metáfora do salto

¹⁸⁹ KRAFT, Peter B. *Das anfängliche Wesen der Kunst*, 1984, p. 27-28.

¹⁹⁰ HEIDEGGER, M. *Beiträge zur Philosophie: vom Ereignis*, 1994. Cf. FIGAL, G. *Heidegger zur Einführung*, 1992; e CASANOVA, Marco Antonio. “A linguagem do acontecimento apropriativo”. In: *Revista Natureza Humana*, 2003.

¹⁹¹ Cf. CASANOVA, Marco Antonio. “Pensiero in transizione”: Heidegger e l’“altro inizio” della filosofia. In: *Giornale di metafisica*, 2009.

(*Spruch*) para falar do acontecimento-apropriativo, referindo-se ao caráter súbito, ou mesmo repentino¹⁹² do evento: o acontecimento apropriativo como tendo uma dinâmica repentina, um movimento instantâneo de rearticulação da historicidade do ser, no qual essa se abre “de uma única vez” em totalidade. Deste modo, o acontecimento-apropriativo representa o “conceito final” dentro das considerações de Heidegger sobre como pode um mundo histórico se estabelecer em sua medida. O dar-se do ser como um mundo não depende mais, assim, do ser-aí para a sua determinação, e nem para a determinação do significado de cada ente que atravessa seu evento.

Antes, isso conduzirá a uma nova consideração da interpretação heideggeriana da história, cujos diferentes momentos podem assim ser – como um todo – compreendidos. O movimento historial do ocidente como história da metafísica seria, então, um todo perpassado por diferentes modos de configuração da abertura do ser (aquele âmbito “hermenêutico-compreensivo” pré-discursivo, subjacente a toda configuração histórica de mundo, antes mencionado), que já sempre se enviou – como diferentes “configurações contextuais” que dariam a cada época seu “tom característico” e marcariam profundamente toda possibilidade de compreensão do ente em cada momento histórico. Aliás, cada mundo histórico se refere a uma reconfiguração da totalidade, que marca assim, em cada época, como cada ente singular pode ser compreendido.

Foi no mundo grego que aconteceu pela primeira vez no Ocidente. O que a partir daí veio a se chamar ‘ser’ foi posto em obra de modo paradigmático. O ente assim aberto na totalidade foi então transformado em ente no sentido do que foi criado por Deus. Isto aconteceu na Idade Média. Este ente, por seu turno, foi de novo transformado no início e no decurso dos tempos modernos. O ente tornou-se objeto calculável, suscetível de ser dominado e devassado. A cada vez irrompeu um mundo novo e essencial.¹⁹³

Vejamos isso de outra forma. Podemos também dizer que a Metafísica, desde o seu primeiro início, com Platão e Aristóteles, compreende o ser como o ente

¹⁹² No sentido de que não é uma decisão da qual possamos nos aproximar através de um processo lógico formal ou através de processo gradual, muito pelo contrário.

¹⁹³ HEIDEGGER, M. “Der Ursprung des Kunstwerkes”. In: *Holzwege*, GA 5, 1977, p. 64-65.

supremo (*óntos ón*), pensamento que “*aquiesce radicalmente à impossibilidade de transformar o ser em objeto de tematização*”¹⁹⁴.

Para que isto possa ser melhor entendido, é preciso entender o que é metafísica em Heidegger. Como já mencionado, há uma conexão essencial entre metafísica e ontologia em Heidegger, oriunda de uma coincidência / ambigüidade inicial que teria se feito presente na história da filosofia desde o começo: a metafísica vai, sobretudo desde Platão, entender o ser como presença constante. E esta determinação metafísica do ser como presença constante não só é infundada (*unbegründet*) como também se ancora no infundável (*unbegründbar*) – como aquilo que Heidegger denominara “diferença ontológica” o demonstra, como iremos agora explicitar.

Dando continuidade ao que emergiu no capítulo anterior, vimos que a terra vem realmente à tona: não como um dos elementos integrantes do próprio horizonte que o mundo é, mas como aquilo que se abre como fechamento, a dimensão velada que traz em si a possibilidade desse horizonte se dar ao mesmo tempo em que acentua a finitude e fragilidade desse, de modo tal que é parte integrante e necessária da própria dinâmica de realização da abertura enquanto tal. Como Heidegger¹⁹⁵ nos mostra, a impossibilidade de se fundar a presença do ser se radica no caráter de não presença do ser: o ser não é um ente. E é essa diferença, justamente, que se chama *diferença ontológica*.

A diferença ontológica não é algo trivial. O ser não é um ente é mais que uma afirmação conceitual é o modo como a totalidade do ser acede e seu caráter se mostra imediatamente como uma facticidade inexorável.¹⁹⁶

Heidegger já mencionara a finitude do ser-aí e, também, de sua compreensão – a finitude como limite de todo conhecimento, mistério inerente essencial, esse mesmo mistério que foi esquecido desde o nascimento da filosofia, duplo

¹⁹⁴ CASANOVA, Marco. A linguagem do acontecimento apropriativo. *Revista Natureza Humana*, dez. 2002.

¹⁹⁵ HEIDEGGER, Martin. *Identidade e diferença*, 1973.

¹⁹⁶ CASANOVA, Marco Antonio. “Pensiero in transizione”: Heidegger e l’“altro inizio” della filosofia. In: *Giornale di metafisica*, 2009.

velamento¹⁹⁷, velamento do velamento: o próprio esquecimento daquilo que Heidegger denomina como diferença ontológica. Para a metafísica, tudo foi visto desde o início como ente, o ser apenas como mais um ente entre outros, ainda que considerado como o “ente supremo”. A diferença ontológica foi assim esquecida, o ser foi “esquecido”.

Recapitulando, na interpretação de Heidegger, o projeto da metafísica ocidental se perfaz desde o seu despontar inicial com Platão e Aristóteles a partir do que ele chama de esquecimento do ser e de toda diferença ontológica, havendo a compreensão do ser como não mais que um ente dado em meio a outros entes dados, mesmo com a assunção do ser como ente supremo, como o “sumamente ente”. Todo combate entre velamento e desvelamento, o mistério primordial subjacente, é obliterado. No interior do projeto da metafísica, o ser nunca está em questão. Por isso, a metafísica poderia ser definida, em uma determinação sintética, como esquecimento de toda diferença ontológica, o que abriu espaço para a interpretação que esta deu ao ser como presença constante. Com isso, a metafísica perdeu de vista toda diferença ontológica e o combate ontológico de constituição de mundo também nunca foi posto em questão em sua história.

A diferença ontológica é aquilo que se mostra na experiência do infundável porque, em última instância, o ser-aí está sempre inserido em um horizonte finito de compreensão¹⁹⁸. Como visto no capítulo anterior, Heidegger denomina este horizonte de clareira (*Lichtung*), entendido como aquele espaço, já mencionado, em que o ser-aí permanece, na metáfora facilmente entendida da floresta, na qual há sempre algo que não se ilumina, que resiste a esta abertura /luz, perfazendo a dinâmica mundo/terra em seu combate. A abertura do ser se funda, em sua totalidade, a partir deste mistério essencial que sempre escapa¹⁹⁹. E é esta experiência, do infundável, do aberto do mundo que, se por um lado a obra de arte se mostrou capaz de manter aberta, por outro lado também é aquilo que é

¹⁹⁷ A respeito deste “duplo velamento” consultar nota de rodapé 94 do capítulo II da presente tese.

¹⁹⁸ Cf. KRELL, D.F. *Intimations of mortality. Time, truth and Finitude in Heidegger's thinking of being*, 1991.

¹⁹⁹ FRANCO DE SÁ, Alexandre. Heidegger e o fim do mundo. In: *Investigaciones fenomenológicas*, 2008.

necessariamente esquecido no nível mais cotidiano da abertura, porque essa é a dinâmica de como o ser se dá, em seu duplo velamento.

Temos, assim, que a diferença ontológica evidencia, em última instância, a impossibilidade de fundamentação última de toda e qualquer ontologia em geral. É por isso que o chamado “segundo Heidegger” não pergunta mais que coisa é o ente, mas antes pergunta “como o ser se essencia (*wie das Sein west*)?”, e a resposta dada será um novo conceito, que Heidegger cunha então: o acontecimento-apropriativo ou *Ereignis*²⁰⁰, que tentará explicar o fato de que o ser se essencia como evento, como acontecimento-apropriativo. Isso significa que a determinação do ente em sua totalidade (que não é a soma de suas propriedades, mas a determinação de um horizonte de abertura, como já mencionado antes), implica também, em outras palavras, a abertura de um horizonte ontológico globalizante do qual provém a medida de cada “é” que se mostra neste horizonte²⁰¹.

No capítulo anterior, vimos que esta “medida” se relaciona com aquele âmbito subjacente ao horizonte de abertura do mundo que Heidegger denominou o “sagrado”, um âmbito de mistério como o limite (e matriz) de todo conhecimento possível. Mas como Franco de Sá²⁰² explicita, a introdução desse âmbito de mistério na concepção de mundo tem várias conseqüências para o pensamento de Heidegger. Se mundo é algo que não pode ser dissociado da terra subjacente, “*se não pode haver abertura de mundo senão como a emergência (Aufgang) de um mundo a partir da terra, ou seja, como a abertura do fechamento já sempre intrínseco à própria terra*”, será a partir daí que Heidegger tentará pensar qual o sentido (*Besinnung*) da mobilização total do ente em sua época.

Nas palavras de André Duarte,

A novidade teórica mais importante de *Origem da obra de arte* em relação a *Ser e tempo* e ao *Discurso do Reitorado* reside no fato de que Heidegger finalmente

²⁰⁰ Etimologicamente, *Ereignis* vem do verbo alemão *ereignen*, que significa ocorrer, acontecer. Contudo destaca-se aqui a presença de *Augen*, “olhar” ou mesmo, como outra possibilidade, *Eigen*, próprio, no radical.

²⁰¹ Cf. CASANOVA, Marco Antonio. “Pensiero in transizione”: Heidegger e l’“altro inizio” della filosofia. In: *Giornale di metafisica*, 2009.

²⁰² FRANCO DE SÁ, Alexandre. Heidegger e o fim do mundo. In: *Investigaciones fenomenológicas*, 2008.

reconhece a necessidade de começar a pensar a modernidade em sua proveniência essencial, metafísica, isto é, enquanto época do ser.

Mas há uma mudança se processando aí. No começo da década de 1930, Heidegger ainda pensa a história sob o signo da instauração de novos inícios – para o que, como vimos, a obra de arte se mostra como um expoente para isso que se chama a irrupção “a cada vez” de um mundo novo e essencial. Isso ainda se mostra presente nas duas versões de *A Origem da Obra de Arte*. Contudo, à medida em que a viragem (*Kehre*) da “*ontologia fundamental para a hermenêutica epocal do ser*” ganha força, aumentará a percepção, por parte de Heidegger, de que “*cada nova mudança se dá no interior de uma mesma estrutura metafísica fundamental*” – que será a visão dominante no *Contribuições à Filosofia*²⁰³, de 1938.

É que, sobretudo a partir do texto do *Contribuições*, Heidegger passará a distinguir entre o primeiro início da filosofia, do qual decorre a história da metafísica como correlata da história do Ocidente, e a possibilidade de superação dessa por meio de um “outro início”, distinções que se tornam marcantes a partir da introdução da noção de acontecimento-apropriativo (*Ereignis*).

Essa mudança fica ainda mais evidente quando se compara o texto publicado de *A Origem da Obra de Arte*, originalmente de 1936, com o posfácio que lhe foi acrescentado em 1954, quando de sua publicação; ou mesmo com o próprio texto do *Contribuições à Filosofia*. Aí vemos que

A pergunta acerca da origem da obra de arte não visa a uma constatação válida intemporalmente da essência da obra de arte que pudesse servir, ao mesmo tempo, como fio condutor para a explicação histórica retrospectiva da história da arte. A pergunta se situa no íntimo contexto com a tarefa da superação da estética e isto significa, simultaneamente, de uma determinada concepção do ente como aquilo que pode ser representado objetivamente. A superação da estética, por sua vez, resulta, necessariamente, do confronto histórico com a metafísica enquanto tal.²⁰⁴

²⁰³ Cf. HEIDEGGER, M. *Beiträge zur Philosophie: vom Ereignis*, GA 65, 1994. / *Contributions to Philosophy: From Enowning*, 1999.

²⁰⁴ HEIDEGGER, M. *Beiträge zur Philosophie*, 1994, p. 504.

Neste sentido, a discussão que terá lugar nas próximas seções deste capítulo se refere a correlacionar a tese do fim da arte com a tese do acabamento da filosofia como niilismo, procurando pensar ainda a que exatamente se refere, neste contexto, à tentativa Heideggeriana de desestetização da arte.

3.1.2 Nietzsche: o último Metafísico?

De fato se processa, como evidenciamos anteriormente neste estudo, uma transformação radical na obra Heideggeriana a partir dos anos de 1930. Essa transformação é marcada sobretudo pelo acontecimento-apropriativo, conceito este que, em si, já marca uma ampliação também radical da concepção heideggeriana de ser-aí, fruto, sobretudo, da tentativa de pensar diretamente o caráter histórico das ontologias e respectivas concepções de ser e de como estas podem se dar – o que, não por acaso, vai se mostrar acontecendo paralelamente à crescente abordagem da questão da arte e da poesia, ocorrida também ao longo da década de 1930 na obra de Heidegger.

Será no período posterior a 1936, em uma época de acontecimentos políticos complexos na Alemanha, que os cursos de Heidegger sobre Nietzsche²⁰⁵ trarão à tona a consolidação da tese heideggeriana de uma destruição da "História do Ser como metafísica"²⁰⁶. Será nestas preleções que esta concepção encontrará, pela primeira vez, seu pleno desenvolvimento²⁰⁷.

²⁰⁵ HEIDEGGER, M. *Nietzsche*, vol. I e II, 1998.

²⁰⁶ Cf. RISSER, James (org.) *Heidegger toward the turn. Essays on the work of the 1930s*, 1999.

²⁰⁷ Não ignoramos que, de certo modo, as raízes desta tarefa auto-imposta se fazem presentes na obra de Heidegger desde *Ser e Tempo* – ainda que com diferenças profundas: lá fora pré-delineada sob o título de "tarefa de uma destruição da história da ontologia". Não havia em *Ser e Tempo* a noção de uma "história do ser". Em *Ser e tempo*, ao contrário, a história seria abordada a partir da historicidade do *Dasein*, acentuando-se a facticidade deste e tentando pensar sua historicidade como abertura para uma história que a determina. "A analítica da temporalidade (*Zeitlichkeit*) do *Dasein* deveria chegar a uma demonstração fenomenológica da Temporalidade (*Temporalität*) do próprio ser" (DUBOIS, Christian. *Heidegger: Introdução a uma leitura*, 2004, p.99), tarefa que não se completa, como o próprio inacabamento da obra mostra.

Não podemos deixar de observar o fato de se destacar, assim, que o pensamento de Heidegger busca trabalhar a tradição em uma espécie de visão histórica totalizante, que surge com o desenvolvimento de uma “história do ser” – que perpassaria as determinações históricas constituintes do próprio Ocidente, que teriam conduzido à consolidação da modernidade como tal –, e não por analisar questões pontuais ou se deter na exegese da obra de autores específicos da história da filosofia²⁰⁸. E talvez justamente por isso é muitas vezes controverso, se não violento, o modo como ele se apropria do pensamento de determinados autores.

Heidegger pensa os filósofos a partir da ontologia histórica em que se inserem, momento epocal do qual, de algum modo, se tornariam a voz. Heidegger conduz sua interpretação dos filósofos a partir desta determinada concepção da tradição enquanto história da metafísica²⁰⁹ – o que vem a marcar profundamente a leitura destes filósofos, conduzindo a uma apropriação do pensamento destes que muitas vezes suscitará críticas, por parecer arbitrário, sobretudo se tirado do contexto interpretativo em que se insere²¹⁰. E de todas essas releituras polêmicas que Heidegger faz da história da filosofia, uma das que mais levanta reações contrárias talvez seja a que se refere a Nietzsche, que abordaremos agora.

Ao nos referirmos à leitura que Heidegger faz de Nietzsche, dois pontos precisam ser destacados. O *primeiro*, é que não dá para negar a importância e o peso, como já mencionamos, que a leitura de Nietzsche vai ter para o pensamento de Heidegger como um todo, nem para o próprio rumo de sua obra. Como Kraft enfatiza, sem a crítica de Nietzsche à história do Ocidente como niilismo,

a ‘viragem’ do pensamento de Heidegger – seja ela agora descrita como a ‘passagem de ser e tempo para tempo e ser’ ou como a ‘viragem de seu pensamento em direção ao próprio ser’ – seria impensável.²¹¹

²⁰⁸ Cf. SALLIS, J. *Echoes after Heidegger*, 1990.

²⁰⁹ Cf. MARX, Werner. *Heidegger und die Tradition*, 1980.

²¹⁰ CASANOVA, M. *Metafísica e controle* (mimeo), 2006.

²¹¹ KRAFT, Peter B. *Das anfängliche Wesen der Kunst*, 1984, p. 15-16.

Essa viragem o conduziu correlativamente em direção ao fim da metafísica ocidental, seu acabamento como Niilismo por meio de sua interpretação de Nietzsche. Foi neste período que Heidegger alcançou uma nova determinação do pensamento de Nietzsche que seria vital para seu próprio re-posicionamento filosófico²¹², em direção à história (da interpretação) do Ser no percurso da filosofia no Ocidente. E isso a ponto de Kraft considerar que a recepção de Nietzsche em seu pensamento marcaria o ponto de virada em direção à compreensão do niilismo como consumação da história da metafísica hoje, abordagem que, curiosamente, se deu a partir da interpretação da valoração que Nietzsche dá à arte como forma de inversão do platonismo e da metafísica²¹³.

Já o *segundo* ponto que precisa ser destacado é justamente quão controversa a leitura que Heidegger dá a Nietzsche se faz. Não é de hoje que se afirma isto nos meios acadêmicos. Esmiuçando melhor esta questão, a atitude de Heidegger diante da tradição, em suas palavras, é a de *Auseinandersetzung* ou “confrontação”, conforme tradução proposta por Casanova, acerca da qual ele explicita:

traduzido ao pé da letra, *Auseinandersetzung* significa ‘pôr-se à parte um do outro’. O termo indica de início claramente o surgimento de um certo afastamento entre os dois aí em jogo, o aparecimento de uma certa tomada de posição indispensável para a plena consideração crítica daquilo que se mostra e para formação do processo de interpretação. (...) por isso a confrontação também envolve um último elemento estrutural. Ela também pressupõe um horizonte a partir do qual cada um dos dois se revela em seu si próprio (...) requer um horizonte hermenêutico a partir do qual a dissensão possa ter lugar.²¹⁴

A posição de Heidegger em relação a Nietzsche é definida por ele como uma confrontação, cujo propósito fundamental é estabelecer o que é próprio a cada um dos pensadores – mas ele mesmo indica que tal confrontação apóia-se na “afinidade mais íntima”. Heidegger afirmou que “*se o pensamento nietzschiano reúne a tradição até aqui do pensamento ocidental e a consuma segundo um aspecto decisivo, então a confrontação com Nietzsche torna-se uma confrontação com o*

²¹² Cf. HEIDEGGER, M. *Beiträge zur Philosophie: vom Ereignis*, 1994.

²¹³ HEIDEGGER, M. *Nietzsche*, vol. I, 1998/ HEIDEGGER, M. *Nietzsche I*, 2007.

²¹⁴ CASANOVA, Marco. “Apresentação”. In: HEIDEGGER, M. *Nietzsche I*, 2007, p. vi-vii.

pensamento ocidental até aqui". É neste sentido que Heidegger considera Nietzsche como o último metafísico, Heidegger chega a esta visão com base na sua interpretação do que considera "os cinco temas capitais do pensamento de Nietzsche": niilismo, vontade de poder, eterno retorno do mesmo, super-homem e transvaloração dos valores²¹⁵.

É claro que situar o autor de *O crepúsculo dos ídolos* na tradição metafísica que este mesmo "sumariou" como a "história de um erro" e deliberadamente pretendeu suplantado não seria nunca uma posição facilmente aceita. Contudo, com Heidegger podemos nos perguntar: teria sido Nietzsche apenas a marca da ruptura com a metafísica, mas não o seu ultrapassamento? O que sabemos é que Heidegger acreditava que sim, ainda que reconhecesse em Nietzsche a abertura ou a indicação da passagem para um novo modo de conceber o pensamento. De certa forma vemos Heidegger explorar sim a trilha aberta por Nietzsche com a declaração "*Deus está morto*" como um sinal da morte de toda valoração supra-sensível. Não obstante, ele reconhece em Nietzsche não apenas um ponto de acabamento da tradição, mas, mais do que isso, de sua culminância²¹⁶.

Para entender o modo como Heidegger entende Nietzsche, é preciso sempre partir do ponto de vista do *Leitmotiv* central de sua obra: a pergunta sobre o ser em seu acontecimento temporal – este é o horizonte hermenêutico em que a "confrontação" entre os dois pensadores acontece e a partir da qual suas considerações sobre Nietzsche precisam ser postas. Somente quando colocamos Heidegger na perspectiva de sua própria interpretação da tradição filosófica como essencialmente metafísica, na perspectiva da pergunta sobre o ser, isto é: a pergunta sobre o sentido da totalidade de tudo que existe, de tudo que "é" tal como foi diferentemente posta ao longo da tradição – é que se faz possível entender sua

²¹⁵ Cf. HEIDEGGER, M. *Nietzsche II*, 1998. Observamos ainda que a obra *Nietzsche II*, assim como a *Nietzsche I*, é derivada da série de cursos sobre Nietzsche que Heidegger realizara em Freiburg entre os anos 1936 e 1940. De certa forma, nestas *Vorlesungen*, Heidegger continuara o trabalho iniciado no ensaio de 1931-32 "*Platons Lehre von der Wahrheit*", no qual já tentara elucidar o significado de Nietzsche para a derrubada da metafísica platônica. Nestas preleções, porém, ele irá agora muito mais longe em sua compreensão de metafísica e correlação desta com o movimento historial do Ocidente.

²¹⁶ Cf. WILKERSON, Dale Allen. The root of Heidegger's concern for the earth at the consummation of metaphysics: the Nietzsche lectures. In: *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 2005.

posição diante da filosofia de Nietzsche e o lugar único que ele dá a Nietzsche dentro desta tradição.

Se não se aceita essa idéia inicial de filosofia como uma tradição histórica que repousa sobre um esquecimento essencial (oriundo da confusão entre ser e ente e o conseqüente esquecimento de toda diferença ontológica), não se faz possível compreender a posição de Heidegger diante de Nietzsche. Somente nesta perspectiva se faz possível entender a interpretação – ou confrontação – de Nietzsche por Heidegger.

Para fazê-lo, Heidegger também busca afirmar o lugar de Nietzsche no interior da tradição ocidental, dentro disto que vê como a antiga questão diretriz da filosofia e sua pergunta pelo ente em totalidade, que contudo, já sempre perdeu a diferença ontológica de vista. Heidegger, já nas primeiras páginas da obra Nietzsche I²¹⁷, em suas “Considerações prévias” (*Vorbetrachtung*), no próprio subtítulo de seu §1, já assinala o terreno controverso em que se moverá ao denominar: “Nietzsche como pensador Metafísico”, em um curso dado por Heidegger no Verão de 1936. Trabalhar com a interpretação heideggeriana do pensamento de Nietzsche é uma tarefa que apresenta inúmeras dificuldades. Encontramos sempre, no interior da tradição – no interior disto que poderíamos chamar de discurso sedimentado da filosofia –, certas asserções sobre os autores e seus conceitos das quais é difícil nos desvencilharmos. Como pensar Nietzsche – aquele que é considerado o mais revolucionário de todos os filósofos, o subversivo, o pai do “pensamento nômade”, como dizem alguns, aquele que buscou martelar a tudo e a todos, o anti- metafísico por excelência... – como pertencente ainda a esta tradição metafísica? Como aquele que trata a metafísica com o “martelo”, poderia não ultrapassá-la?

Não, não ultrapassa – ao menos não quando se entende metafísica como mais que o dualismo rudimentar entre corpo /alma, sensível /inteligível, ou quaisquer que sejam as definições que encontramos nos manuais e dicionários de filosofia, senão antes, como sinônimo da tradição iniciada entre os pré-socráticos e que buscou compreender onticamente o real em sua totalidade – algo que Nietzsche também faz. É neste sentido que Heidegger considera Nietzsche como o último

²¹⁷ HEIDEGGER, M. *Nietzsche I*, 2007.

metafísico. Para Heidegger, o pensamento nietzschiano permanece preso no horizonte da metafísica. Na interpretação que dá, também Nietzsche pergunta “o que é o ente?” respondendo, de uma forma totalizadora, que passaria, também, por cima de toda diferença ontológica: “Vontade de poder”.

Heidegger verá Nietzsche dentro do movimento historial da metafísica porque nele a subjetividade cartesiana, cerne da metafísica moderna, teria sido levada às últimas conseqüências. O conceito nietzschiano de vontade de poder é visto por Heidegger como a consumação da subjetividade moderna: vontade de vontade, que abrirá espaço para o desenvolvimento da técnica moderna em seu paradigma intervencionista. Neste sentido, vontade de poder não é apenas descrição ôntica, é determinação de como os entes se dão, antes responde pela medida vinculadora que daria o tom da época atual.

Em outras palavras, ver Nietzsche como o “último Metafísico” surge, em Heidegger, da sustentação do argumento de que a vontade de poder nietzschiana seria o nome para o “caráter básico” como todos os entes poderiam ser compreendidos na atual abertura epocal do ser – da qual, deste modo, o pensamento nietzschiano seria a voz. Neste sentido, Nietzsche se mostra decisivo para o passado, o presente e o futuro da metafísica ocidental em sua articulação e compreensão. E isso justamente por ser “a voz” de sua consumação, de seu esgotamento – de seu acabamento.

Na época do fim da metafísica, acabamento a que Nietzsche dá voz, não podemos deixar de observar, que ele faz isso retornando ao início da metafísica, na medida que retorna ao pensamento de Platão, visando invertê-lo. Deste modo,

A filosofia de Nietzsche é o fim da metafísica, uma vez que ela retorna ao início do pensamento grego, assume esse início à sua maneira e assim fecha o anel formado pelo curso do questionamento sobre o ente como tal na totalidade.²¹⁸

O modo como Heidegger irá desenvolver, porém, o conceito de Niilismo a partir do pensamento Nietzschiano é vital para a compreensão do que está em jogo

²¹⁸ HEIDEGGER, M. *Nietzsche I*, 2007, p. 346.

aqui. Em Nietzsche, as considerações sobre o niilismo não podem ser desvinculadas da análise genealógica que este realiza, da noção de valor e da defesa da necessidade de uma “transvalorização de todos os valores”. Na re-interpretação que Heidegger dará ao niilismo, contudo, longe de descrever apenas um fenômeno de “crise de valores” ou da simples assunção do nada ou da gratuidade da existência, Ele se referirá antes ao tom da própria abertura do mundo contemporâneo em sua conjuntura, se distanciando de toda noção de valor, e se tornando constitutivo do próprio mundo contemporâneo em sua abertura e verdade.

Niilismo, na análise que Heidegger faz de Nietzsche, seria o “*processo historial pelo qual o supra-sensível é destituído de sua soberania sobre o sensível e de tal modo que o ente ele mesmo acaba por perder seu próprio valor ou sentido*”²¹⁹. O niilismo se instala na tradição a partir de Nietzsche, que dá voz à crescente desvalorização dos valores supra-sensíveis, ao mesmo tempo em que empreende a tentativa de inversão do platonismo, elementos que conduziram ao esvaziamento do modo metafísico de compreensão do entes, que teria nascido da “incapacidade do homem de suportar o devir e a morte”.

Temos assim que, para Heidegger, Nietzsche dá voz ao niilismo, tom da abertura na época atual, que seria, justamente, a época do acabamento ou consumação da metafísica²²⁰, que se manifesta e é levado a cabo no desvelamento do ente na totalidade como técnica, elemento que, para Heidegger, seria também determinante da conjuntura do mundo contemporâneo. Nietzsche é a voz da consumação da metafísica e deste modo, a expressão do niilismo porque, em seu pensamento, se consuma assim uma tradição na qual o ser nunca teria sido questão. A confusão inicial entre ser e ente e o esquecimento de toda diferença ontológica se processou de tal forma ao longo do tempo que, em Nietzsche, o ser simplesmente não é questão. O esquecimento do ser vira abandono do ser, negação, niilismo.

Como vimos, aos períodos da História do Ocidente corresponderiam as transformações e novas (re-)configurações de um horizonte hermenêutico baseado

²¹⁹ HEIDEGGER, M. *Nietzsche II*, 1998, p.35-36.

²²⁰ Cf. HEIDEGGER, M. *Nietzsche II*, 1998.

nessa mesma “origem” esquecida, como diferentes épocas da História do ser como História da Metafísica e suas compreensões de mundo. Como Stein²²¹ esclarece, a metafísica teria atingido suas possibilidades supremas após a afirmação de uma crescente subjetividade transcendente na modernidade até finalmente se desfazer no “surto crescente” das ciências especializadas/tecnicizadas que teriam esvaziado a unidade da problemática filosófica (metafísica) fundamental, deixando a própria filosofia sem lugar no mundo de hoje, ao esgotar seu âmbito tradicional de questionamento.

Faces de um mesmo acontecimento, que culmina na civilização mundial, cenário do fim da metafísica, sob a racionalidade da técnica e da vontade de domínio, que respondem pela essência do Nihilismo, e do qual são signos a devastação da terra, o exílio ou o apatridismo do indivíduo, a massificação, o totalitarismo e a “fuga dos deuses”, como um tom de abandono inerente ao mundo hoje, aberto sob tais signos. Este é o supremo momento do esquecimento de toda diferença ontológica, no qual, após a ontificação absoluta e o esquecimento de todo mistério subjacente à possibilidade mesma de compreensão, tem-se uma ciência que é funcional, reduzida à produção de técnicas que, longe de buscarem a compreensão da realidade, se constituem como ferramentas de “controle” e domínio dos entes, num progresso técnico que retro-alimenta a si mesmo.

²²¹ STEIN, Ernildo. *A questão do método na filosofia: um estudo do modelo Heideggeriano*, 1973.

3.2 Estética e história da Metafísica

Com a metafísica se consuma uma reflexão sobre a essência do ente e uma decisão sobre a essência da verdade. A metafísica funda uma época, na medida em que lhe concede o fundamento da sua configuração essencial através de uma interpretação específica do ente e de uma aceção específica da verdade. Este fundamento governa todas as manifestações que caracterizam uma época.²²²

Em “*A época das imagens de mundo*”, conferência feita por Heidegger em junho de 1938, mas publicada tardiamente, no livro *Holzwege*, Heidegger se refere ao que seriam as “*manifestações mais essenciais da época moderna (Neuzeit)*”: a ciência e a técnica, sim, por um lado, mas também a entrada da arte no domínio da estética que, como Heidegger explica, significaria que, nos dias do niilismo, a obra de arte se transforma em “objeto de uma vivência”, experiência subjetiva, com a arte não passando de mais do que uma expressão da vida humana, mera atividade ou fazer. Esta, junto com o modo como a ação humana passa a ser concebida e consumida, conduzem ao que seria a última manifestação da época moderna, o “desendeusamento” ou “desdeização” (*Entgötterug*), momento em que todo senso de divino ou sagrado parece ter se perdido. Este processo não é entendido aqui como um simples “ateísmo”, como um abandono puro e simples dos deuses, empreendido pelo homem. Antes, quando isto acontece, é porque os deuses já fugiram, todo sentido de sagrado já se perdeu. Mas o que isso significa?

Como visto, o sagrado seria aquela dimensão primordial da abertura, o mistério subjacente, o velamento perceptível apenas na diferença ontológica, mas nunca de modo direto. É antes algo que clama o homem para além do estabelecido na abertura, mesmo que isto fuja completamente à possibilidade de significação, o mistério profundo da existência, apelando para as novas possibilidades de configuração da abertura.

Quando a metafísica, ao longo de sua história, conduz ao esquecimento de toda diferença ontológica, ao calar da contenda entre velamento e desvelamento,

²²² HEIDEGGER, Martin. *A época das imagens de mundo*, s/d.

mundo e terra, temos o progressivo esgotamento deste âmbito, até sua completa negação. É por isso que não é possível deixar aqui de mencionar a relação entre técnica e niilismo, para que a crítica de Heidegger à época atual seja melhor compreendida, posto que ambos ocorrerem neste momento histórico como as duas faces de uma mesma moeda – ambos se dão como a expressão do mesmo âmbito de abertura a partir do qual os entes ganham significado na contemporaneidade. No mundo contemporâneo, a dimensão primordial do velamento foi negada. Esse é o mundo da técnica, o mundo do niilismo, da afirmação máxima do ente, onde tudo é quantificável, mensurável. É um mundo que nega o mistério, negando assim, a própria finitude do conhecimento humano, tendo confundido conhecimento e mensuração. Em um mundo como este, não há lugar para algo como um “sagrado”. Os “deuses” fugiram porque tudo é ente, tudo mensurável, tudo é óbvio e dito de forma “lógica” – com o máximo de clareza possível.

É por isso que, em seu livro *Heidegger's confrontation with modernity*, Michael Zimmerman destaca o fato de mesmo o modo técnico de compreensão dos entes, hoje vigente, não poder ser distanciado da abordagem ontológica da história que Heidegger desenvolve. "*A história do Ocidente, segundo Heidegger, é a história de como a 'metafísica producionista' dos antigos gregos gradualmente se tornou técnica moderna*". Entender que a era da técnica desponta no fim da história da metafísica é entender que, de algum modo, esta estava pré configurada desde o início na história da metafísica: "*a técnica moderna, Heidegger acreditava, era o porvir inevitável de sua história.*"²²³

A questão da ciência e da técnica no tempo do niilismo é aqui entendida a partir da perspectiva do *Gestell*²²⁴, conceito que Heidegger criará para dar conta do que está aí em jogo e do que, por seu caráter fundamental, será agora tematizado.

Gestell seria a essência da técnica contemporânea. Este termo, que já existia na língua alemã com o significado de “suporte, montagem, andaime”, algo como um “esqueleto” ou uma “armação” — encontra em Heidegger significância mais ampla, pois, ao enfatizar o verbo *stellen*, Heidegger objetiva enfatizar a essência da técnica

²²³ ZIMMERMAN, Michael. *Heidegger's confrontation with modernity: technology, politics, and art*, 1990, p. xv.

²²⁴ Cf. HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica* (edição bilíngüe), 1997.

contemporânea como Ge-stell no sentido de ser esta uma interpelação do real, algo como uma cobrança, implicando “*uma certa atitude da vontade que transformou a si própria em fim e reconduz indefinidamente tudo a si, um deslocamento que unifica paradoxalmente a desmedida e a exatidão*”²²⁵. Esse deslocamento representaria, então, o domínio irrestrito do reino ôntico, e a negação não só do supra-sensível, mas também do mistério inerente do próprio ser do homem no mundo. Vemos, assim, haver estreita conexão entre a ênfase na técnica como *Gestell* e o Niilismo, como expressão da totalidade como mundo que hoje se abre.

É importante destacar que a reflexão de Heidegger sobre a técnica moderna e a ciência não compreende juízo de valor a seu respeito. Não se trata de demonizá-las, de julgá-las, seja positiva ou negativamente, ou de apenas destacar os “malefícios do mundo cientificista”. Antes Heidegger pretende com isso

um amplo diagnóstico crítico do presente, tendo como contraponto a avaliação da tradição filosófica em seu caráter determinante com relação ao destino da história ocidental. (...) Em outras palavras, o que Heidegger pretendeu foi questionar a pretensão absolutista da ciência, que assume para si a prerrogativa de parâmetro exclusivo de tudo o que é verdadeiro no mundo, mantendo-se cega para os pressupostos ontológicos que fundamentam seus procedimentos metodológicos(...).²²⁶

Mas, afinal, em que medida isso se relaciona com a entrada da arte no horizonte da estética?

Como vimos no capítulo anterior, Heidegger aproximou arte e acontecimento do ser, distanciando-se daquilo que a modernidade usualmente entendeu como “estética”, não se preocupando em construir uma teoria acerca das “sensações” (*aisthesis*) que pudessem ser despertadas em um sujeito por meio de um “objeto artístico”. Seu interesse, antes, era por aquilo que tem lugar na obra de arte como tal, que é o próprio acontecer da verdade do ser.

²²⁵ NUNES, B. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*, 1986, p.137.

²²⁶ DUARTE, André. “Heidegger e a possibilidade de uma antropologia existencial”. In: *Revista Natureza Humana*, jun. 2004.

Além disso, deve ser destacado que a busca de Heidegger pela resposta à questão acerca do modo de ser das obras de arte o fez apontar um “erro” em que a “estética” teria recaído, que é o de considerar antecipadamente a obra de arte sob o domínio da interpretação tradicional do ente – que já é, em si, também um erro, decorrente do esquecimento de toda diferença ontológica, como antes assinalamos.

O título ‘estética’, usado para definir a meditação sobre a arte e sobre o belo, é recente e remonta ao século XVIII. No entanto, a coisa mesma que é denominada de maneira precisa por este 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 o belo no interior do pensamento ocidental.²²⁷

Heidegger porém, ao contrário, busca questionar as obras de arte exatamente neste ponto mais primordial, conectando arte e ontologia. De fato, não é errado dizer que o cerne das considerações de Heidegger sobre a arte é a busca pela desestetização da arte – na medida em que a estética é a “metafísicação” da experiência do fenômeno da obra em sua verdade, entendido apenas como um ente em meio a outros entes. A obra vista como mero, produto do fazer de um artista, de sua subjetividade, expressão de conteúdo subjetivo a ser fruído por um sujeito.

Heidegger explica, no *Nietzsche I*, que arte pode ser considerada como uma das “palavras fundamentais” (as outras são verdade, beleza, ser, conhecimento, história, liberdade), que são aquelas a cujas relações a existência humana está expressamente referida. Portanto, para estas se faz necessário uma clarificação, devido ao caráter velado da essência do que é denominado em tais palavras em cada época.

as palavras fundamentais são históricas. (...) Elas são agora e continuarão sendo futuramente fundadoras de história, sempre a cada vez segundo a interpretação que predomina [em sua época]. A historicidade assim compreendida das palavras fundamentais é uma das coisas que precisam ser

²²⁷ HEIDEGGER. *Nietzsche I*, p.97. \ Tradução Brasileira, p. 73.

necessariamente atentadas em meio ao pensamento interessado em pensar através de tais palavras²²⁸

Como Heidegger nos mostra, a oscilação de tais palavras seria a própria respiração da história, não é apenas o conteúdo formal da significação da palavra que é diverso, mas também a pertinência do dizer a um mundo.

Neste sentido, com a crescente ênfase na subjetividade, marca da modernidade, o conceito de arte mudará radicalmente (bem como os demais conceitos fundamentais da filosofia). A filosofia abordará, então, a arte como estética, que se desenvolve com a entrada da questão da arte no interior da tradição ocidental isto é, da metafísica. Ou seja, a relação entre arte e estética é algo que subjaz à história da metafísica. Para Heidegger, o mesmo processo que conduziu ao niilismo conduziu à estética. Por trás da estética está a mesma visão metafísica que sempre interpretou a obra a partir do ente e do esquecimento de toda diferença ontológica. A obra de arte, como acontecimento da verdade do ser, não fora interrogada na história da metafísica, assim como a própria pergunta acerca do ser passou esquecida.

A este respeito, podemos citar Heidegger:

A estética só começou aí, (...) na época de Platão e Aristóteles, [quando] foram cunhados – no contexto da estruturação da filosofia como um todo – os conceitos fundamentais que futuramente passaram a delimitar o campo de visão de todo questionamento sobre a arte.²²⁹

Heidegger entenderá que, por Platão determinar a filosofia como o saber dominante sobre o ser do ente, é que ele poderá, depois, proceder à sua fundamentação sobre a arte. Neste sentido, em *A República* decide-se a relação metafísica entre arte e verdade e a posição subordinada ocupada pela arte dentro do seu pensamento.

²²⁸ HEIDEGGER. *Nietzsche I*, p. 153. Tradução Brasileira, p. 131.

²²⁹ HEIDEGGER, *Nietzsche I*, p.99. \Tradução Brasileira, p. 74.

Na escala hierárquica dos diversos modos de presença do ente e, com isso, do ser, a arte encontra-se para a metafísica platônica bem abaixo da verdade. Nós nos deparamos aqui com um distanciamento. Todavia, distanciamento não diz discórdia; e não diz antes de mais nada se a arte é colocada – como Platão o deseja – sob o fio condutor da filosofia como o saber acerca da essência do ente.²³⁰

Ou seja, em interpretação que Kraft também endossa, desde Platão, que pôs pela primeira vez a pergunta sobre a relação entre arte e verdade, a arte se viu presa a uma certa configuração do ente, que moldou todo o contexto a partir do qual o ente podia ser interrogado – uma certa configuração que, através também de múltiplas reconfigurações ao longo da tradição, conduziram à pergunta pelo fim da arte na modernidade. Não cabe explicitar longamente estes momentos. Como Heidegger mesmo coloca, recapitular a história da metafísica é pensar essa história apenas como “lembança” – como algo que repercute no presente, e assim sendo, não dá mais do que indicações e rascunha diferentes momentos por que passou. E é essa mesma história da estética enquanto metafísica que não podemos mais do que rascunhar aqui.

Rascunhando alguns indícios, temos o fato de que, como Thomas Kraft²³¹, ecoando Heidegger, enfatiza, estaríamos (nós, “ocidentais”) presos em um *background* conceitual metafísico – e com a “arte” não foi diferente. Não se pode assim deixar de mencionar que a mesma desvalorização progressiva que o “sensível” acabaria por ter – quando da recepção, pelo pensamento latino e medieval, do pensamento platônico – seria, de certa forma também transferida à arte²³².

²³⁰ HEIDEGGER. *Nietzsche I*, p.203. \Tradução Brasileira, p. 168.

²³¹ KRAFT, Peter B. *Das anfangliche Wesen der Kunst: zur Bedeutung von Kunstwerk, Dichtung und Sprache im Denken Martin Heideggers*, 1984.

²³² Por exemplo, será Varrão, escritor romano do século II d.C, quem fará – com base em Aristóteles – a classificação que perdurará por todo o horizonte medieval: “artes liberais” (que seriam aquelas dignas do homem livre – como gramática retórica, lógica, aritmética, geometria, astronomia e música) e “artes servis” (ou “artes mecânicas”, que seriam as próprias do trabalhador manual e/ou dos servos – atividades técnicas ou mecânica, tais como pintura, escultura, arquitetura, tecelagem, medicina, etc. E São Tomás de Aquino justificará, posteriormente, tal diferença a partir da própria cisão radical cristã entre alma (“racional”) e corpo: “somente a alma é livre, o corpo para ela é uma prisão, de sorte que, da mesma forma, as artes liberais são superiores às artes mecânicas”. *Apud* LACOSTE, Op. Cit.

Arte' é uma palavra equívoca. Na Idade Média, as artes liberais ensinadas na universidade eram opostas às artes mecânicas – as operações quase especulativas do espírito às operações quase vulgares da mão. Mesmo a pintura não tinha ainda status de grande arte, e era contada entre as “artes mecânicas”²³³

Com a subjetividade, a arte mudará radicalmente. Será somente a partir do Renascimento – e da ênfase cada vez maior na subjetividade (que eclodirá, finalmente, em Descartes) característicos da modernidade – que o papel do artista começará a ser valorizado, e a busca pela dignidade do homem (que o humanismo nascente do Renascimento assistirá será, também, a luta pela dignidade da arte – entendida, então, como a atividade criadora humana por excelência).

No Renascimento, a compreensão do que é um artista convergirá em direção ao demiurgo platônico, aquele que contempla a idéia e a materializa. Com isso, o artista deixará de ser aquele que copia o real, passando a ser aquele que o aperfeiçoa, por contemplar a idéia diretamente e lhe dar forma. E somente a partir daí poder-se-á falar em belas artes – a arte bela como a arte livre, a arte desinteressada (ainda um ranço de oposição às artes servis ou mecânicas), fruto da criação subjetiva do artista.

Na modernidade surgirá a estética propriamente que se consolidará como a ciência da relação do homem com o belo, sobretudo com o belo artístico. Como observa Heidegger no já citado *Seis fatos fundamentais da História da Estética*²³⁴, “a obra de arte é colocada enquanto objeto para um sujeito. (...) Decisivo para sua consideração é a relação sujeito-objeto e, de fato, as sensações.” A arte passa a ser vista como obra singular e a obra como objeto de uma vivência sensível – e esta como o fundamento da estética. Para Heidegger, esta seria a “suprema metafísica da arte.”²³⁵

Chegamos, assim, ao ponto que, na história da metafísica, marca a entrada da arte no horizonte da estética como aquilo que seria uma das “manifestações mais

²³³ LACOSTE, Jean. *A filosofia da Arte*, 1986, p. 07.

²³⁴ HEIDEGGER. *Nietzsche I*, p. 93. \Tradução Brasileira, p. 73.

²³⁵ HEIDEGGER. *Nietzsche I*, p. 93. \Tradução Brasileira, p. 72.

essenciais da época moderna". E, realmente: o *Posfácio*, acrescentado ao texto *A origem da obra de Arte* na ocasião de sua publicação em 1954, termina com uma indagação "abrupta e perturbadora", acerca das transformações porque a arte passara na modernidade.

É a arte ainda uma forma essencial e necessária em que acontece a verdade para nosso ser-áí histórico, ou deixou a arte de ser tal? Mas se já não é, resta então a questão de saber porque é que isto aconteceu.²³⁶

Heidegger questiona aí, porém sem responder, se em seu próprio tempo a arte ainda poderia ser "uma origem", um acontecer fundamental para o ser-áí histórico do homem contemporâneo, ou se já não seria mais do que uma mercadoria, mero fenômeno cultural banalizado no desenvolvimento técnico de uma civilização que se pretende planetária e detentora de um saber objetivo pleno (e que, por isso mesmo, não deixa margem para o âmbito denominado de "sagrado"), e que aconteceu a partir do próprio percurso da tradição, desde sua primeira tomada de posição diante do ente e passando por suas sucessivas configurações e reconfigurações, até seu esgotamento, hoje.

Podemos lembrar que Otto Pöggeler²³⁷ insistiu no fato de que *A origem da obra de arte* não poderia ser simplesmente lida como um "trabalho de estética" ou mesmo de filosofia da arte – posto que, mesmo que faça uma contribuição importante para a filosofia da arte (e faz), ainda assim, o próprio Heidegger teria insistido, quando da publicação da obra, que o que ali importa é, desde o início "a questão do ser".

É por isso que, como Harries²³⁸ observa em seu livro, a questão sobre o fim da arte posta por Heidegger no posfácio de *A origem da obra de Arte* se refere a muito mais do que apenas interrogar qual seria o "futuro" da arte na época atual.

²³⁶ HEIDEGGER, M. *A origem da Obra de Arte*, 2000, p. 66 / *Der Ursprung des Kunstwerks*, 1994, p. 65-66.

²³⁷ Cf. PÖGGLER, Otto. *Martin Heidegger's path of thinking*, 1987; VON HERMANN, Friedrich-Wilhelm. *Heideggers Philosophie der Kunst*, 1994; SEUBOLD, Günther. "Die Pöggeler – v.HERMANN Kontroverse". In: *Kunst als Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, 1996.

²³⁸ HARRIES, Karsten. *Art Matters: A Critical Commentary on Heideggers The Origin of the Work of Art*, 2009.

Afinal, este seria um texto que deve ser lido como mais que apenas um texto de estética ou mesmo de filosofia da arte. Não que este ensaio não faça uma contribuição significativa para a filosofia da arte, mas, justamente porque Heidegger olha para a questão da arte a partir da perspectiva da questão do ser, ele joga uma luz completamente nova para a questão da arte: este ensaio se torna significativo na medida em que nos convida a pensar a essência da arte em oposição a toda abordagem estética, com isso "desafiando" a própria estética. E à medida que Heidegger desafia a estética, ele também desafia o mundo moderno, posto que a abordagem estética e a modernidade se co-pertencem e co-determinam.

Concluindo esta tese, vemos, assim, que a investigação daquilo para onde a interrogação da hermenêutica da arte desenvolvida por Heidegger no ensaio *A origem da obra de Arte* aponta, sem, porém, problematizar diretamente é, de fato, o questionamento à época contemporânea. Mais do que apenas re-abordar o fenômeno da arte, originalmente, tentando assim remover destes séculos de sedimentação metafísica, Heidegger põe em pauta o modo como arte seria uma das "palavras fundamentais". A partir das sucessivas transformações pelas quais esta palavra passa em sua compreensão, podemos vislumbrar as diferentes re-configurações de um mesmo horizonte epocal. Vemos, assim, que a proposta de confrontação da tradição perfaz um movimento em que Heidegger articula a crítica à metafísica com a entrada da arte no horizonte da estética – por Hegel já proclamada como a "morte da arte". Esta confrontação se dá, ainda, dentro do contexto da reflexão acerca do fim da modernidade e da tese heideggeriana de que a contemporaneidade seria a consumação do pensamento metafísico. E foi esta tese que, sobreposta à tarefa inicial "auto-imposta" pelo autor – de destruição da história da ontologia – que conduziu seu pensamento cada vez mais em direção ao questionamento da tradição enquanto história (de todo o esquecimento) do ser ao longo de seu acontecimento epocal.

Ou seja, ao considerarmos a abordagem do problema da arte e da poesia sob a perspectiva de um fio condutor da obra heideggeriana, encontramos não só esta como estando no cerne da investigação que conduz à tese da historicidade do ser, como também descobrimos ser a *questão do próprio acabamento da metafísica* e esgotamento do modelo vigente no Ocidente *correlata à pergunta acerca do fim da arte*, dentro do cenário da metafísica da subjetividade moderna. Concluimos, assim,

que mesmo a pergunta de Heidegger pela arte já se insere no bojo da sua tentativa de superação do pensamento metafísico. Desestetizar a arte é o mesmo que “desmetafísicá-la”, processo que se deu através da tentativa de Heidegger de resgatar o caráter fundacional da arte, para além de toda interpretação metafísica e/ou estética da arte.

Tudo isto responde, assim, como a interrogação deixada em aberto ao fim do capítulo anterior pode, de fato, ser plenamente entendida. O questionamento iniciado em *Ser e Tempo*, que tomou os rumos de uma investigação da verdade e da história do Ser na obra de Heidegger culminou sim em uma espécie de “poética do Ser”, que, por sua vez, não tem nada de “fuga para o esteticismo” – muito pelo contrário.

Poesia, *poiesis*, arte... são elementos que tem, em Heidegger, um sentido bem específico, relacionado ao acontecer do ser e ao modo como a tradição vem a se constituir, renovando, por isso mesmo, o modo como estes elementos devem ser compreendidos. E, justamente por isso, vemos ocorrer em seu pensamento, também, isso que poderia ser chamado de tentativa de “superação da estética”, tentativa esta que se mostra reflexa da tentativa de Heidegger em compreender e superar a história da tradição, entendida como história da metafísica desde seu primeiro começo grego, e tentando, ainda, pensar o que nesta nunca fora posto em questão. Mas como pensar para além da tradição? É isto de fato possível? Este é o grande passo que Heidegger procurou dar, para além de seu tempo, das determinações de sua época e, também, de certo modo, da própria filosofia.

4 CONCLUSÃO

O estudo desenvolvido nesta tese teve por intenção investigar a relação entre a questão da arte e a história do ser tal como esta irá progressivamente se construir na obra de Martin Heidegger, sobretudo a partir de meados da década de 1930. Com isso, pretendeu-se desdobrar o papel central que a arte ocupa dentro do todo do caminho que segue seu pensamento – afinal, sendo a “questão do ser” aquela mesma que é sempre colocada, em qualquer manual de história da filosofia, como a questão central, se não como a própria questão motriz do pensamento de Heidegger, e se a abordagem da questão da arte pode ser considerada vital para o desenvolvimento dessa questão ao longo de sua obra, então a questão da arte detém importância inquestionável para compreensão de sua obra como um todo.

Ao longo do estudo, evidenciou-se a importância que a análise do fenômeno artístico nos anos de 1930, com destaque para a conferência *A Origem da Obra de Arte*, veio a deter para o contexto da obra heideggeriana em seu desenvolvimento – desde a ontologia fundamental de *Ser e Tempo*, que se construíra sobre a base da analítica do *Dasein* até a última fase de seu pensamento, a meditação sobre o acontecimento-apropriativo e o acontecer do ser na história. Fato que não deixa de ser curioso: um problema que por muitos nem mesmo é considerado uma questão central à história da filosofia, como a questão da arte, não pode – no pensamento de Heidegger – ser isolado da reflexão sobre a história da tradição filosófica ocidental enquanto metafísica, tendo sido, como alcançado, elemento fundamental para sua assunção.

O questionamento iniciado em *Ser e Tempo*, que tomou os rumos de uma investigação da verdade e da história do Ser na obra do Heidegger tardio culminou sim nisto que poderia, estranhamente, ser denominado de “poética do Ser”, que, por sua vez, não tem nada de “fuga para o esteticismo”, como erroneamente algumas vezes acusado. Muito pelo contrário. Poesia, *poiesis*, arte são elementos que têm, em Heidegger, um sentido bem específico, relacionado ao acontecer do ser, renovando, por isso mesmo, o modo como esses elementos devem ser

compreendidos, levando-os para longe do modo como a tradição usualmente os entende.

E, justamente por isso, vemos ocorrer em seu pensamento, também, isso que poderia ser chamado de tentativa de “superação da estética”, tentativa esta que se mostra correlata com a tentativa de Heidegger em compreender e superar a história da tradição, entendida como história da metafísica desde seu primeiro começo grego, tentando, ainda, pensar o que nesta nunca fora posto em questão.

Concluindo esta tese, vemos assim que a investigação daquilo para onde a interrogação da hermenêutica da arte desenvolvida por Heidegger no ensaio *A origem da obra de Arte* aponta, sem porém problematizar diretamente, é, de fato, o questionamento à época contemporânea. Estranha consequência? Ao considerarmos a abordagem do problema da arte e da poesia sob a perspectiva de um fio condutor da obra heideggeriana, encontramos aqui não só esta como estando no cerne da investigação que conduz à tese da historicidade do ser, como também descobrimos ser a *questão do próprio acabamento da metafísica* e esgotamento do modelo vigente no ocidente *correlata à pergunta pelo fim da arte*, dentro do cenário da metafísica da subjetividade moderna. Concluímos, assim, que mesmo a pergunta de Heidegger pela arte já se insere no bojo da sua tentativa de superação do pensamento metafísico. Desestetizar a arte é o mesmo que “desmetafísicá-la”, processo que se deu através da tentativa de Heidegger de resgatar o caráter fundacional da arte, para além de toda interpretação metafísica e/ou estética da arte.

REFERÊNCIAS

BEAUFRET, J. *Dialogue avec Heidegger*. Paris: Les editions de minuit, 1973-4.

BEAUFRET, J. *Introdução às filosofias da existência*. São Paulo: Duas cidades, 1976.

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

CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. (Org.) *Os pensadores originários*. Petrópolis: Vozes, 1980.

CASANOVA, Marco Antonio. A linguagem do acontecimento apropriativo. *Revista Natureza Humana*. São Paulo, v. 4, n. 2, p. 315-343, 2003.

CASANOVA, Marco Antonio. Pensiero in transizione: Heidegger e l'“altro inizio” della filosofia. In: *Giornale di metafisica*. Genova: Tilgher, 2009, v. 31, n.1, p.43-70.

CASANOVA, Marco Antonio. *Compreender Heidegger*. Petrópolis: Vozes, 2009.

CASANOVA, Marco Antonio. *Metafísica e controle* (mimeo), 2006.

CASANOVA, Marco Antonio. *Nada a caminho: impessoalidade, niilismo e técnica no pensamento de Martin Heidegger*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CHATÉLET, François (Org). *História da filosofia: idéias, doutrinas*. Tradução de Hilton Japiassú. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. v. 8.

CLARK, Timothy. *Martin Heidegger*. New York: Routledge Press, 2002.(Col. Routledge critical thinkers: essential guide for literary studies)

DANTO, A. *The philosophical disenfranchisement of Art*. New York: Columbia Press, 1986.

DANTO, A.C. *The Wake of Art: criticism, philosophy, and the ends of Taste*. New York: G & B Arts, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Do espírito: Heidegger e a questão*. Campinas: Papirus, 1990.

DREYFUSS. H. L. *Being-in-the-world: a commentary on Heidegger's Being and time*. Cambridge: MIT Press, 1991.

DREYFUSS. H. L. *Heidegger: a critical reader*. Oxford: Blackwell, 1992.

DUARTE, André. Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político. *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n.5, jul, 2008.

DUARTE, André. Heidegger e a possibilidade de uma antropologia existencial. *Revista Natureza Humana*, jun. 2004, v.6, n.1.

DUBOIS, Christian. *Heidegger: introdução a uma leitura*. Rio de Janeiro: Zahar editor, 2004.

DUQUE ESTRADA, Paulo César. Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade". *O que nos faz pensar*, n.13, abr, 1999.

ERBER, Pedro Rabelo. *Martin Heidegger política e verdade*. Rio de Janeiro: PUC, 2000.

FIGAL, G. *Der Sinn des Verstehens. Beiträge zur hermeneutischen Philosophie*. Stuttgart: FIGAL, G. *Fenomenologia da Liberdade*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005.

FIGAL, G. *Für eine Philosophie von Freiheit und Streit. Politik - Ästhetik -Metaphysik*. Stuttgart/Weimar: Mohr Siebeck, 1994.

FIGAL, G. *Heidegger zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1992.

FIGAL, G. *Lebensverstricktheit und Abstandnahme: verhalten zu sich im Anschluß an Heidegger, Kierkegaard und Hegel*. Tübingen: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.

FIGAL, G. *Phänomenologie der freiheit*. Frankfurt am Main: Verlag Anton Haim, 2000.

FIGURELLI, Roberto. A origem da obra de arte segundo Martin Heidegger. *Revista Brasileira de Filosofia*, mar.1978.

FOLTZ, Bruce V. *Habitar a terra: Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza*. Lisboa: Instituto Piaget, s/d. (Coleção pensamento e filosofia).

FOTI, Veronique M. Heidegger and the way of art: the empty origin and contemporary abstraction. *Continental Philosophy Review*, v.31, n. 4, Oct, 1998, p. 487-488.

FRANCO DE SÁ, Alexandre. Heidegger e o fim do mundo. *Investigaciones fenomenológicas*, n. 6, 2008. Disponível em: <http://www.uned.es/dpto_fim/invfen/InvFen6/16_alexandre franco.pdf>. Acesso em: 09. Out. 2009.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica em retrospectiva*. Tradução de Marco Antonio dos Santos Casanova. . Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

GUIGNON, Charles B. *The cambridge companion to Heidegger*. Cambridge: Cambridge press, 1993.

HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HAAR, Michel. *Heidegger e a essência do homem*. Tradução de Ana Cristina Alves. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

HAAR, Michel. *The song of the earth; Heidegger and the grounds of the history of being*. Translated by Reginald Lilly. Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

HARRIES, Karsten. *Art Matters: A critical commentary on Heidegger's the origin of the work of art*. Yale: Springer, 2009.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*, vol. I. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 1999.

HEIDEGGER, Herman (org.). HEIDEGGER, M. Cf. "Vom Ursprung des Kunstwerks - Erste Ausarbeitung". *Heidegger Studies*, v.5, 1989, p. 05-22.

HEIDEGGER, M. A origem da obra de arte. *Caminhos da floresta*. Tradução de Irene Borges- Duarte e Filipa Pedroso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2002.

HEIDEGGER, M. Der Ursprung des Kunstwerkes. In: *Holzwege*, GA 5. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman, 1977.

HEIDEGGER, M. Die Frage nach der Technik A questão da técnica (edição bilíngüe)". *Cadernos de tradução*, São Paulo, n.2. São Paulo: USP, 1997.

HEIDEGGER, M. "Die Frage nach der Technik". In: *Vorträge und Aufsätze*, GA 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994.

HEIDEGGER, M. *A época das imagens de mundo*. Tradução online de Claudia Drucker. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/heidegger.htm>>. Acesso em: 09 out. 2009.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa.. Lisboa: Edições 70, 2000. (Biblioteca de Filosofia contemporânea).

HEIDEGGER, M. *A questão da técnica*. São Paulo: USP, 1997. (coleção cadernos de tradução n.2.)

HEIDEGGER, M. *Arte y poesia (Der Ursprung der Kunstwerkes y Hölderlin)*. Tradução e prólogo de Samuel Ramos. Mexico (DF): Fondo de Cultura Economica, s/d.

HEIDEGGER, M. *Beiträge zur Philosophie: vom Ereignis*, GA 65. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994.

HEIDEGGER, M. *Caminhos da floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2002.

HEIDEGGER, M. *Carta sobre o "Humanismo"*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

HEIDEGGER, M. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Tradução de Wolfgang Brokmeier. Paris: Galimard, 1996.

HEIDEGGER, M. *Conceitos fundamentais da metafísica: mundo finitude solidão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

HEIDEGGER, M. *Contributions to philosophy: from enowning*. Translated by Parvis Emad e Kenneth Maly. Indianapolis (EUA): Indiana University Press, 1999. (*Col. Studies in Continental Thought*)

HEIDEGGER, M. *Die Technik und die Kehre*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2007.

HEIDEGGER, M. *Einführung in die Metaphysik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1953.

HEIDEGGER, M. *El Arte y el Espacio*. Traducción De Tulia De Dross. Revista Eco. Bogota, Colombia. Tomo 122, Junio 1970.

HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Shuback. Petrópolis: Vozes, 2001.

HEIDEGGER, M. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1971.

HEIDEGGER, M. *Heráclito*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

HEIDEGGER, M. *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman, 1977.

HEIDEGGER, M. *Identidade e diferença*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção os Pensadores).

HEIDEGGER, M. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Tradução de J. M^a. Valverde. Barcelona: Ariel, 1983.

HEIDEGGER, M. *Introdução à Metafísica*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

HEIDEGGER, M. *Introducción a la filosofía*. Tradução de Jiménez Redondo. Madrid: Universitat de València, 2000.

HEIDEGGER, M. *La Vuelta (Die Kehre)*. Traducción de Francisco Soler. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1993.

HEIDEGGER, M. *Língua de tradição e língua técnica*. Tradução de Mário Botas. Lisboa: Veja / Passagens, 1999.

HEIDEGGER, M. *Meditações*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2010.

HEIDEGGER, M. *Meu caminho para a fenomenologia*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção os Pensadores).

HEIDEGGER, M. *Nietzsche I & II*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1985.

HEIDEGGER, M. *Nietzsche I e II*. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1998.

HEIDEGGER, M. *Nietzsche I e II*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

HEIDEGGER, M. *Nietzsche: metafísica e niilismo*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

HEIDEGGER, M. *O caminho do campo*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969.

HEIDEGGER, M. *O fim da filosofia e a tarefa do pensamento*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção os Pensadores).

HEIDEGGER, M. *O princípio de identidade*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção os Pensadores).

HEIDEGGER, M. *O que é uma coisa?*. Lisboa: Edições 70, 1992.

HEIDEGGER, M. *Poetry, Language, Thought*. Translated by Albert Hofstadter. New York (EUA): Harper & Row, 2001.

HEIDEGGER, M. *Protocolo do seminário sobre a conferência tempo e ser*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção os Pensadores).

HEIDEGGER, M. *Que é isto a filosofia?* Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção os Pensadores)

HEIDEGGER, M. *Que é Metafísica?*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção os Pensadores).

HEIDEGGER, M. *Sein und Zeit*. 13. ed. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976.

HEIDEGGER, M. *Seminários de Zollikon*. Petrópolis: Vozes, 2001.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo, Parte I e II*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1995.

HEIDEGGER, M. *Sobre a essência da Verdade*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção os Pensadores).

- HEIDEGGER, M. *Sobre a essência do fundamento*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção os Pensadores).
- HEIDEGGER, M. *Tempo e ser*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção os Pensadores).
- HÖLDERLIN. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991.
- HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas*. Coimbra, Ed. Rês, 1975.
- INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Tradução de Luisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2002.
- KELLER, A. F. *Michaelis: dicionário alemão- português, português- alemão, 1994*.
- KIRK, G. S., RAVEN, J. E. ; SCHOFIELD, M. *Os filósofos pré-socráticos*. Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1994.
- KRAFT, Peter B. *Das anfangliche Wesen der Kunst: zur Bedeutung von Kunstwerk, Dichtung und Sprache im Denken Martin Heideggers*. Frankfurt A.M., 1984.
- KRELL, David Farrell. *Intimations of mortality: time, truth and Finitude in Heidegger's thinking of being*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University press, 1991.
- LACOSTE, Jean. *A filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre a arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LAMARCHE, Pierre. Tradition, Crisis, and the work of art in Benjamin and Heidegger". In: *Philosophy Today*. v. 45:5, SPEG Supplement. Chicago: DePaul University Press, 2001.
- LOPARIC, Zeljko. *Heidegger réu: um ensaio sobre a periculosidade da filosofia*. Campinas: Papirus, 1990.
- LÖWITH, Karl. *Martin Heidegger and the European Nihilism*. Translation Gary Steiner New York: Columbia University press, 1995.
- MARCOVICZ, Digne Meller. *Martin Heidegger: photos*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1985.
- MARX, Werner. *Heidegger und die Tradition*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1980.
- NIETZSCHE, F: *Werke in zwei Band*. München: Carl Hanser Verlag, 1954 (I) e 1955 (II).
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

- NUNES, Benedito. *Heidegger & Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Zahar , 2002.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poetico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1991.
- NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- NUNES, Benedito. *O Nietzsche de Heidegger*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1986.
- PAISANA, João. *Fenomenologia e Hermenêutica: a relação entre as filosofias de Husserl e Heidegger*. Lisboa: Presença, 1992.
- PLATÃO. *A República*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1997.
- PÖGGELER, O. *Heidegger: Perspektiven zur Deutung seines Werkes*. Köln: Athänaum, 1984.
- PÖGGELER, Otto. *Die Frage nach dem Kunst: von Hegel zu Heidegger*. Freiburg/Munchen: Alber, 1992.
- PÖGGELER, Otto. *Martin Heidegger's path of thinking*. Atlantic Highlands: humanities press, 1987.
- RÉE, Jonathan. *Heidegger: história e verdade em Ser e Tempo*. Tradução de José O. de A. Marques e Karen Volobuef.. São Paulo: UNESP, 2000. (Coleção Grandes Filósofos).
- RENTSCH, Thomas (Org). *Sein und Zeit*. Berlin: De Gruyther, 2001.
- RESWEBER, Jean-Paul. *O pensamento de Martin Heidegger*. Coimbra: Livraria Almedina Editora, 1979.
- RICHARDSON, W. J. *Heidegger: through Phenomenology to thought*. New York: The Hague, 1963.
- RISSER, James (Org.) *Heidegger toward the turn: essays on the work of the 1930s*. New York: State University of New York Press, 1999.
- RORTY, Richard. *Essay on Heidegger and others*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

SALLIS, John. *Echoes after Heidegger*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

SCHULZ, Walter. *Philosophie in der veränderten Welt*. Pfullingen: Günter Neske, 1964.

SCOTT, Charles E (Org.). *Companion to Heidegger's Contributions to Philosophy*. Indianapolis (EUA): Indiana University Press, 2001. (Coleção Studies in Continental Thought).

SEUBOLD, Günther. *Die Pöggeler – v. HERMANN Kontroverse*. In: *Kunst als Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*. Bonn: Bouvier, 1996.

SHAPIRO, Gary ; SICA, Alan. *Hermeneutics: questions and prospects*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1984.

SHEEHAN, T. "A paradigm shift in Heidegger research". *Continental Philosophy Review*, 34, 2, Juni 2001, p. 183-202.

SMITH, Gregory B. *Nietzsche, Heidegger and the transition to post-modernity*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

STEIN, E. A despedida de Heidegger. *Folha de São Paulo*, 10 .out. 1998.

STEIN, E. *A questão do método na filosofia: um estudo do modelo Heideggeriano*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

STEIN, E. *Compreensão e finitude: estrutura e movimento da interrogação Heideggeriana*. Ijuí (RS): Ed. UNIJUÍ, 2001. p.100. (Coleção Ensaio: política e filosofia).

STEIN, E. *Racionalidade e existência*. Rio de Janeiro: L&PM, 1988.

STEIN, E. *Seminário sobre a verdade: lições introdutórias a leitura do §44 de Sein und Zeit*. Petrópolis: Vozes, 1993.

STEINER, George. *Heidegger*. Glasgow: Fontana Paperbacks, 1982.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

TAMINIAUX, Jaques. *The origin of the origin of the Work of Art: poetics, Speculation, and Judgment the Shadow of the Work of Art from Kant to Phenomenology*. Tradução de Michael Gendre. New York: State University of New York, 1993.

TUGENDHAT, E. *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*. Berlim, 1983.

VATTIMO, Gianni. *Fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Ms fontes, 1998.

VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Lisboa: Edições 70, 1989;

VOLPI, F. *O niilismo*. São Paulo: Loyola, 1999.

Von HERMANN, F.W. *Heideggers Philosophie der Kunst*. Frankfurt a.M: Klostermann, 1994

WILKERSON, Dale Allen. The root of Heidegger's concern for the earth at the consummation of metaphysics: the Nietzsche lectures. *Cosmos and History: the Journal of Natural and Social Philosophy*, v. 1, n. 1, 2005, p. 27-34.

WOOD, J. *Thinking after Heidegger*. New York: Suny University Press, 2002.

YOUNG, J. *Heidegger's later Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

YOUNG, J. *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

ZARADER, Marlene. *Heidegger e as palavras da origem*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

ZIMMERMAN, Michael. *Heidegger's confrontation with modernity: technology, politics, and art*. Indiana: Indiana University press, 1990.