

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Gabriela Fagundes Dunhofer

A Origem da Obra de Arte
Heidegger e a crítica da representação

Dissertação de Mestrado

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

Orientador: Paulo Cesar Duque-Estrada

Rio de Janeiro
Março de 2010



Gabriela Fagundes Dunhofer

A Origem da Obra de Arte

Heidegger e a crítica da representação

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Paulo Cesar Duque-Estrada

Orientador

Departamento de Filosofia da PUC-Rio

Prof. Luis Camillo Osório

Departamento de Filosofia da PUC-Rio

Prof. Rafeal Haddock-Lobo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade

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

Rio de Janeiro, 04 de Março de 2010

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

Gabriela Fagundes Dunhofer

Bacharel em Filosofia pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Licenciada pelo Instituto a vez do Mestre.

Ficha Catalográfica

Dunhofer, Gabriela Fagundes

A Origem da Obra de Arte: Heidegger e a crítica da representação / Gabriela Fagundes Dunhofer ; orientador: Paulo César Duque Estrada. – 2010.

90 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Filosofia)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Heidegger. 3. Coisa. 4. Mundo. 5. Verdade. 6. Obra de Arte. 7. Representação. I. Duque Estrada, Paulo César. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento Filosofia. III. Título.

Para Paulo e Thomaz,
pelo apoio e confiança.

Agradecimentos

Ao professor Paulo César Duque Estrada pela orientação fundamental para a realização dessa dissertação.

Ao CNPq e a PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

A todos os professores e funcionários do Departamento de Filosofia pelos ensinamentos e pela ajuda.

A três grandes mulheres, Elizabeth, Silvia e Inês por todo apoio, paciência e compreensão.

Ao meu pai Paulo pela educação e estímulo.

Ao Thomaz pela atenção e carinho de todas as horas.

Resumo

Dunhofer, Gabriela Fagundes; Duque-Estrada, Paulo Cesar. **A Origem da Obra de Arte. Heidegger a crítica da representação.** Rio de Janeiro, 2010. 90p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O intuito dessa dissertação é examinar a crítica de Heidegger ao pensamento representacional, principalmente dentro dos domínios da arte. Este trabalho analisa a perspectiva de Heidegger sobre o que seria uma obra de arte, retomando e desenvolvendo questões fundamentais em seu pensamento, como o conceito de ser e de verdade. Investiga-se, assim, a relação entre obra de arte e verdade e seus desdobramentos na filosofia heideggeriana. Numa época em que a experiência da verdade é tomada sobretudo como representação do sujeito cognoscente, qual seria o papel do pensamento? Num tempo como o nosso seria possível o homem procurar uma experiência do pensar que não esteja comprometida apenas com a busca de classificação, de segurança e de controle sobre todas as coisas? Essas e outras questões, como a da arte, da crítica da estética e da possibilidade de superação do pensamento representacional da tradição filosófica, aparecem no caminho daqueles que buscam um aprofundamento na obra deste grande filósofo alemão. Com este propósito, a presente pesquisa teve como fio condutor o ensaio *A Origem da Obra de Arte*, que serviu de base para leitura e interpretação de outras obras de Heidegger também apresentadas nesta dissertação.

Palavras-chave

Heidegger; coisa; mundo; verdade; obra de arte; representação.

Abstract

Dunhofer, Gabriela Fagundes; Duque-Estrada, Paulo Cesar (Advisor). **The Origin of the Work of Art. Heidegger and the critique of representation.** Rio de Janeiro, 2010. 90p. MSc. Dissertation - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The task of this dissertation is to examine Heidegger's critique of the representational thought, specially within the art's domains. This paper analyses Heidegger's perspective over what a work of art would be, revisiting and developing fundamental questions in his thought such as the concepts of being and truth. It investigates, thus, the relation between work of art and truth and its unfoldings in Heidegger's philosophy. In a time when the experience of truth is generally accepted as a representation of the cognizing subject, what would be the role played by the thought? At a time like ours, would it be possible to men pursue a experience of the thinking which is not committed only with the search for classification, security and control of all things? These and other questions, such as the art question, the critique of aesthetic and the possibility of overcoming the philosophical tradition representative thinking, appear in the path of those who seek a deeper understanding of the work of this great German philosopher. With this intention, the present study had as its guiding light the essay *The Origin of the Work of Art*, which was the base for the reading and interpretation of other works from Heidegger that were introduced in this dissertation.

Keywords

Heidegger; thing; world; truth; work of art; representation

Sumário

| | |
|---|----|
| 1. Introdução | 10 |
| 2. Heidegger e a Crítica da Representação | 20 |
| 2.1. A “Destruição” da Estética | 20 |
| 2.2. Heidegger e a Origem | 26 |
| 3. A Coisa e a Obra | 31 |
| 3.1. A Coisa | 31 |
| 3.2. O Par de Sapatos | 37 |
| 3.3. A Crítica de Shapiro | 39 |
| 3.4. Um olhar da Desconstrução | 43 |
| 3.5. Filosofia “versus” História da Arte | 46 |
| 4. O Templo grego | 52 |
| 4.1. A Obra e o Combate Entre Mundo e Terra | 52 |
| 4.2. Obra de Arte e Verdade | 61 |
| 4.3. Pensamento e Poesia | 69 |
| 4.4. Arte e História | 78 |
| 5. Conclusão | 82 |
| 6. Referências Bibliográficas | 88 |

Lista de figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Albrecht Dürer, Lebre jovem, 1502 | 19 |
| Figura 2 - Vincent Van Gogh, O par de sapatos, 1886. | 30 |
| Figura 3 - Roy Lichtenstein, O templo de Apolo, 1964. | 51 |
| Figura 4 - Carl Spitzweg, O poeta pobre, 1835. | 81 |

1. Introdução

Se também no que diz respeito às coisas decisivas aprendi a maior parte delas com Heidegger, então o instante em que ouvi falar pela primeira vez em Frankfurt (1935) sobre a “Origem da obra de arte” foi mais uma confirmação daquilo que eu mesmo buscava há muito na filosofia. Assim, o tema “poetar e pensar” nos conduzirá para o centro das questões que nos movimentam a todos. Nesse caso, não posso senão tentar indicar a direção, na qual gerações mais jovens têm de continuar trabalhando.¹

Um conselho de Hans-Georg Gadamer, grande hermeneuta alemão e aluno de Heidegger, não deve ser ignorado. Como Gadamer também encontrei na *Origem da Obra de Arte* inúmeras questões e temas que não só são fundamentais para aqueles que pretendem estudar a obra de Heidegger, mas também para aqueles que desejam refletir sobre a relação entre arte e filosofia. Tais temas e questões me conduziram por esta dissertação na qual procuro trabalhar a questão da arte e seus desdobramentos no pensamento de Heidegger. Como apontado no subtítulo, espero não só explorar a concepção heideggeriana da obra de arte e elucidar sua visão a respeito da arte, mas também estender esta pesquisa para uma reflexão filosófica mais extensa de crítica da representação, da estética e da metafísica.

No início do século XX, se observamos as artes, podemos ver as rupturas da pintura em seu caminho rumo à abstração, as transformações na música em sua passagem da oitava para o sistema dodecafônico, as mudanças na literatura e nas estruturas tradicionais da narrativa. E a filosofia? Será que esta também abriu suas portas ao espírito inconstante dos tempos recentes? Martin Heidegger procurou pensar questões atuais e urgentes como a questão da técnica e da arte, mas sempre destacou a questão fundamental para o pensamento, que acompanha a filosofia desde a Grécia antiga, a questão do ser. Sua crítica ao pensamento da representação, à metafísica, à estética, são desdobramentos de sua busca pelo

¹ Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva*, p.117.

ser, são corajosos “impulsos” por um pensar que se pretende novo, atual, ao mesmo tempo em que busca aquilo que é mais originário.

No ensaio *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger reflete sobre a essência da arte retomando e desenvolvendo a questão do sentido do ser. Questão filosófica por excelência, que ocupou um lugar central no pensamento de muitos filósofos, a questão do ser toma igualmente lugar central no pensamento de Heidegger desde as suas primeiras obras até as últimas. Segundo o filósofo alemão, não podemos caracterizar o ser: ser, em princípio, não é nada caracterizável, sequer pode-se usar para ele a forma verbal “é”. No máximo, pode-se dizer o que ele *não é*: ele não é o ente, que é, este sim, algo. Do ser, na melhor das hipóteses, o homem pode *por-se à escuta*, explorar as moradias deste que, mesmo assim, permanece no silêncio e no recolhimento mais absoluto.

Para Heidegger nosso mundo é constituído de inúmeros entes, mas apenas um deles questiona-se sobre o ser e seu sentido: o homem. Ele é a abertura do ser a partir do ente. O homem está no mundo como um ente entre milhares de outros entes, mas a diferença é que ele tem a possibilidade de ser e de procurar, e por isso, recebe do filósofo um nome especial, ele é um *ser-aí*, um *Dasein*. *Dasein*, palavra alemã para existência ou *ser-aí*, é usada para referir-se ao ser dos humanos e ao ente ou pessoa que possui este ser. O *Dasein* é o ente que existe compreendendo o ser, e que pode, por isso, interpretar de uma certa maneira a si mesmo e ao mundo, co-assumido nessa compreensão.

A comunicação das possibilidades existenciais da disposição, ou seja, da abertura da existência, pode-se tornar a meta explícita do discurso “poético”.²

Heidegger na sua principal obra, que permaneceu inacabada, *Ser e Tempo* (*Sein und Zeit*), publicada em 1927, propõe a construção de uma ontologia que estabeleça de modo adequado o sentido do ser. A partir de uma crítica radical à tradição filosófica, Heidegger tem como objetivo dar um novo rumo à filosofia, buscando uma retomada da questão sobre o sentido do ser. O filósofo procura o sentido para o ser que restitui ao homem algo como um mundo, onde encontra o

² Heidegger, *Ser e Tempo*, p.221.

que é mais antigo do que ele mesmo e fonte de todo o seu conhecer e de todo o seu agir no meio do ente. A passagem acima é a única menção à poesia ou à arte em todo este livro, na qual nada dava a entender que uma obra de arte pudesse servir de fio condutor para a questão do sentido do ser. Contudo, alguns anos depois na década de trinta, para a surpresa de muitos, a arte se tornaria essencial no pensamento do filósofo, que através de suas reflexões sobre o tema continua a mover-se em busca da essência do ser.

Todo o ensaio de *A Origem da Obra de Arte* se move conscientemente e, todavia, sem o dizer, no caminho pela pergunta pela essência do ser. A meditação sobre o que a arte é está inteira e decisivamente apenas determinada pela questão do ser. A arte não se toma como domínio especial da realização cultural, nem como uma das manifestações do espírito; pertence ao Acontecimento (*Ereignis*), a partir do qual se determina somente o “sentido do ser” (cf. *Ser e Tempo*).³

No trecho acima, o filósofo toma a arte como pertencente ao que ele chama de *Acontecimento* (*Ereignis*). A metafísica se constitui como a história do *esquecimento do ser* (*Seinsvergessenheit*), de seu ocultamento, e caberá ao pensamento, na medida em que for capaz de pensar o *Acontecimento*, por um fim a tal esquecimento. Pensa-se que a metafísica seja algo superado, típico das filosofias antigas, mas não, para Heidegger é exatamente no presente que ela atinge sua consecução. A forma como ela “termina” é a mesma de como ela se realiza plenamente. Portanto, o objetivo deste estudo é refletir sobre a crítica da metafísica e do pensamento da representação feita por Heidegger, principalmente através do texto *A Origem da Obra de Arte*, e nos desdobramentos para a filosofia deste desejo de ultrapassar o pensamento representativo. Para isto, procuro investigar como a arte é um desenvolvimento necessário da busca do filósofo pelo ser como questão fundamental da filosofia. É importante frisar que neste ensaio Heidegger afasta-se de teorias tradicionais acerca da essência da arte e rejeita a noção de arte como reflexão ou imitação da natureza. Portanto o filósofo apresenta uma avaliação de arte bem diferente do que estamos acostumados, apresentando uma explicação da essência da arte nos termos de ser e verdade.

³ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p. 72.

Este pequeno, porém importante texto de Heidegger é fruto de três conferências realizadas em 1936 e publicadas em 1950. *A Origem da Obra de Arte*, na última versão revisada na década de 50, divide-se em três títulos: *A coisa e a obra*, *A obra e a verdade*, *A verdade e a arte*. Esses títulos mostram justamente a predominância da pergunta pela verdade no centro da pergunta pela origem da obra de arte. Devemos notar, em primeiro lugar, que “verdade”, para Heidegger, não significa um conceito abstrato que pode ser aplicado a diversas coisas, indiferentemente. A verdade em questão é a verdade do ser, aquela que *se dá* e vige como acontecimento, fundação e origem.

Estando a questão da verdade intimamente ligada a questão da origem da obra de arte é prudente estabelecer as bases para esta investigação. Assim, no primeiro capítulo desta dissertação trato da questão da origem em Heidegger. Com este intuito, começo com uma breve e introdutória exposição do que Heidegger chama de “destruição da estética” e sua crítica à tradição filosófica. Como dito antes, a história da metafísica para Heidegger se apresenta essencialmente como a história do esquecimento do ser. Portanto, ao investigar a questão do ser, questão que se tornou a preocupação central de seu pensamento, o filósofo faz uma crítica à tradição filosófica que pensa o ser como ente. Esta tradição promoveu uma *coisificação* do ser, e ao apontar que o ser não é uma coisa, Heidegger torna-se um grande crítico do pensamento que compreende o ser como algo presente.

Caso a questão do ser deva adquirir a transparência de sua própria história, é necessário, então, que se abale a rigidez e o endurecimento de uma tradição petrificada e se removam os entulhos acumulados. Entendemos essa tarefa como destruição do acervo da antiga ontologia, legado pela tradição. Deve-se efetuar essa destruição seguindo-se o fio condutor da questão do ser até se chegar às experiências originárias em que foram obtidas as primeiras determinações do ser que, desde então, tornaram-se decisivas.⁴

⁴ Heidegger. *Ser e Tempo*, p.51.

Desde *Ser e Tempo* Heidegger propõe uma destruição⁵ (*Destruktion*) que *des-faz, des-constrói* aquilo que na tradição dos conceitos da filosofia nos foi transmitido. Isto com o intuito de retornar às experiências originárias que presidiram a construção dos conceitos ontológicos gregos para, repetindo a questão do sentido do ser, retomá-los em sua limitação e problematicidade. Segundo o filósofo, a destruição não é separável de uma repetição que, retomando a questão, simultaneamente a delimita e a amplia. Na *Origem da Obra de Arte* essa destruição está voltada para a questão da arte, da estética. Heidegger neste texto faz uma profunda crítica aos conceitos da estética – como os de forma, matéria, gênio, reprodução – e ao primado do museu como o lugar da obra de arte. Percorrendo este caminho apresento uma análise da noção de origem, segundo Heidegger, na filosofia e na arte.

O desenvolvimento do sentido que Heidegger dá à palavra “origem”, no seu ensaio a *Origem da Obra de Arte*, encontrará o sentido de “essencialização” empregado por ele mesmo logo no parágrafo de abertura: a origem significa para o filósofo aquilo a partir e através do qual uma coisa é o que ela é e como ela é. Ora, o que algo é, como ele é, é para Heidegger a sua essência (*Wesen*). Acompanhamos Heidegger nestas reflexões para compreender porque para o filósofo a essência não é uma determinação estática da obra de arte; ela é antes pensada pelo filósofo como algo que vem a ser, como acontecimento. Essência deve ser entendida, assim, como essencialização, e isto aponta imediatamente para sua *proveniência*. De onde vem a obra de arte? De que se faz sua essência? Heidegger adentra, em seguida, num círculo presente na questão que consiste em assumir que tanto é verdade que a obra de arte tem origem na atividade do artista e através dela, quanto é verdade que o artista, como tal, tem sua origem na obra. O círculo se desfeca, porém, na visão de que tanto o artista como a obra *são* cada qual em si e em sua mútua relação através de um terceiro elemento a arte. Mas o que a *arte* seja não pode ser conhecido antes de ser buscada lá onde ela própria

⁵ Cito Gadamer, que nos ajuda a entender melhor este conceito de destruição: “... para o sentimento lingüístico alemão daqueles anos, destruição não significava dizimação, mas desconstrução resoluta das camadas sobrepostas, para que se saísse da terminologia dominante e se retornasse às experiências originárias de pensamento”. (Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva*, p.86)

se essencializa (*west*): na *obra* de arte. Todo o ensaio de Heidegger volta-se, assim, para a especificidade da obra de arte. A pergunta é então : O que e como é uma obra de arte?

Mas, não deve fugir a nossa atenção o termo “coisa” no primeiro título: *A coisa e a obra*. Ora, a obra de arte é um ente. Como o ente que é, em certo sentido palpável, a obra pode ser considerada em primeiro lugar uma “coisa”. Torna-se necessário analisar o que Heidegger entende como coisa, e se a obra de arte pode, com justeza, ser considerada uma coisa. No segundo capítulo desta dissertação, sigo os passos de Heidegger em sua crítica à três grandes formas de se pensar a coisa da tradição filosófica. Destas três grandes formas, a terceira delas, fundada no par conceitual matéria-forma, vai se mostrar orientada pelo comportamento utilitário. Para sair deste comportamento utilitário que impomos as coisas Heidegger utiliza um quadro de Van Gogh que se refere a um apetrecho, um par de sapatos. Para o filósofo, como veremos, o quadro de Van Gogh deixa o par de sapatos ser o que é, ou seja, a obra de arte mostra a verdade do apetrecho em sua dimensão de mundo, deixa-ser, permite que a coisa se desvele. A obra de arte assumiria uma postura de desvelamento, de acontecimento da verdade, coisa que não acontece com a estética. Neste mesmo capítulo aprofundo as diferenças entre o pensamento heideggeriano sobre a arte e o pensamento representacional. Ao demonstrar como a coisa, enquanto obra de arte, mostra o mundo, pelo exemplo deste quadro de Van Gogh, Heidegger gera muitas discussões, as mais famosas com o crítico de arte Schapiro e com o filósofo francês Derrida. Entramos um pouco nesta famosa “discussão” pois ela nos leva a pensar sobre a diferença entre arte e estética.

No terceiro capítulo desta dissertação pretendo esclarecer a noção de confiabilidade na *Origem da Obra de Arte*, junto com o que o filósofo chama de terra e mundo. Através do exemplo de um templo grego, acompanhamos Heidegger nas suas reflexões sobre como a obra de arte tem a capacidade de fundar um mundo ao mesmo tempo em que se recolhe na matéria e a abriga na terra. Vou também trabalhar com maior profundidade, a relação entre obra de arte e verdade. Ainda neste capítulo procuro desenvolver a questão da linguagem e entender o que Heidegger pretende ao se referir à obra como “poesia”. Segundo

Heidegger a linguagem dos poetas, livre da influência metafísica e epistemológica, encontra-se mais próxima do ser, sendo capaz de expressar o sentido do ser de forma mais autêntica. Heidegger compreende que a poesia está na base daquilo que permanece, mas tal não deve ser entendido como o eterno, ou o divino, ou o transcendente: é não-ser, tanto quanto ser. A linguagem não é só enraizamento, mas também deslocação, não é só proximidade, mas também afastamento, não é só o familiar, mas também o estranho. Estes contrários não são integrados pelo filósofo num processo dialético, mas devem ser deixados estar-juntos sem serem identificados ou superados de qualquer modo. Não é por acaso que para Heidegger o poeta alemão Hölderlin se encontra no horizonte de pensamento aberto pelo filósofo grego Heráclito, o qual foi o primeiro a ver a essência do *logos* não como o juntar na unidade, mas como o juntar que mantém e preserva os opostos. A grandeza e o poder da linguagem poética relativamente à experiência vivida encontram-se exatamente no fato de a poesia trazer em si mesma o ser e não-ser.

No decorrer desta dissertação apresento o desenvolvimento de todas estas questões para então junto com o filósofo buscar, na conclusão, um caminho para fora do pensamento da representação. Em um outro texto seu, *Identidade e Diferença*, Heidegger fala de um salto para fora da representação. Através deste salto, saltamos para onde sempre estivemos, ou seja, para o pertencimento de homem e ser, para a condição originária de ser solicitado e de responder à solicitação do ser. A questão da representação possui destaque não apenas no pensamento heideggeriano, mas em toda história da filosofia. Grosso modo, entende-se representação como uma operação na qual a mente tem presente em si mesma uma imagem mental, uma idéia ou um conceito correspondendo a um objeto externo. Representar é tornar presente à consciência a realidade externa, tornando-a um objeto da consciência, e estabelecendo assim a relação entre a consciência e o real. Como dito antes, segundo Heidegger, a representação está presente em toda história da filosofia, desde os gregos até os contemporâneos, e geralmente define-se representação por analogia com a visão e com o ato de formar uma imagem de algo. Mas Heidegger aponta que, mesmo presente desde a antiguidade, é no pensamento moderno, sobretudo no racionalismo cartesiano,

que esta noção assumirá um papel que transformará toda a história do Ocidente. É Descartes que compreende a subjetividade da consciência de si como o fundamento absolutamente seguro do representar, ou seja, o ente em sua totalidade transforma-se no mundo subjetivo de objetos representados, e a verdade em certeza subjetiva.

No começo da filosofia moderna encontra-se a sentença de Descartes: *ego cogito, ergo sum*, “eu penso, logo eu sou”. Toda consciência das coisas e do ente na totalidade é reportada à autoconsciência do sujeito humano como fundamento inabalável de toda certeza. A realidade do real determina-se no tempo subsequente como objetividade, como algo que é concebido *por meio* do sujeito e *para* este como aquilo que é lançado e mantido em oposição a ele. A realidade do real é o ter-sido-representado pelo sujeito representador e para este.⁶

Na passagem acima Heidegger fala de uma realidade representada por e para um sujeito representador. O embate com a noção de representação (*Vorstellung*) atravessa a obra deste filósofo e é fundamental para sua crítica ao pensamento da tradição e sua busca pelo ser. Heidegger critica este tipo de pensamento que não respeita os objetos, as coisas, e deseja construir um pensar no qual seja possível permitir que a coisa se mostre e que seja na sua verdade. Heidegger quer pensar a verdade nas coisas, para que as coisas possam se mostrar e continuar sendo aquilo que elas são. Para a filosofia contemporânea este pequeno escrito de Heidegger ocupa uma posição-chave crítica da representação feita pelo filósofo, portanto, mais do que um convite à reflexão sobre o papel da arte no mundo e sua relação com nossa existência, as reflexões de Heidegger servem como forma de aproximação a questões decerto ainda muito presentes no pensamento e na crítica de arte mais recente. Faz-se necessário explicitar, ainda, que este trabalho não pretende responder completamente a todas as questões suscitadas pelo texto, mas apontar a relevância de se trabalhar com tais questões. Embora não haja uma maneira de tornar fácil o pensamento de Heidegger, existe um esforço aqui de explorar com algum detalhe como um dos filósofos mais originais e influentes do nosso tempo pode ajudar à tarefa de

⁶Heidegger. *Nietzsche II*, p.95.

pensar temas e assuntos tão pertinentes não só à filosofia mas a nossa vida em geral. O esforço é por tornar mais clara à indispensável tarefa de pensar⁷.

O pensar futuro já não é mais a filosofia, pois pensa de modo mais originário que a metafísica, nome que, no fundo diz a mesma coisa. Mas o pensar futuro tampouco pode desfazer-se do nome de “amor à sabedoria”, como exigia Hegel, e converter-se na própria sabedoria, na figura do saber absoluto. O pensar está descendo para a pobreza de sua essência provisória. O pensar reúne a linguagem no dizer simples. Deste modo, a linguagem é a linguagem do ser, como as nuvens são as nuvens do céu. Com seu dizer, o pensar abre sulcos imperceptíveis na linguagem. Esses são ainda mais imperceptíveis que os sulcos que a passos lentos o camponês abre pelo campo a fora.⁸

⁷ Durante os anos 30 e 40, Heidegger começou cada vez mais a caracterizar sua obra não como ontologia fundamental, hermenêutica ou mesmo como fenomenologia, mas como um “pensar” (*Denken*). Numa época em que a metafísica chega a um fim, culminando na tecnociência moderna, Heidegger identifica como nossa tarefa algo muito simples, e ao mesmo tempo extremamente complexo, pensar. E como veremos mais adiante nesta dissertação, aquilo que resulta da experiência pensante tem um caráter poético.

⁸ Heidegger. Carta Sobre o Humanismo – Marcas do Caminho, p.376.



1. Albrecht Dürer, *Lebre jovem*, 1502
(Aquarela e guache sobre papel).

2. Heidegger e a Crítica da Representação

2.1. A “Destruição” da Estética

Na primeira parte desta dissertação apresento uma breve exposição da crítica da metafísica e do pensamento da representação empreendidas por Heidegger, principalmente nos domínios da arte. Para o filósofo alemão a história da metafísica se constitui essencialmente como a história do *esquecimento do ser*. Os filósofos, a começar por Platão⁹, se desencaminharam ao tentar compreender o ser porque tenderam a pensá-lo como uma propriedade ou essência permanente nas coisas. Em outras palavras, caíram na metafísica da presença, que pensa o ser como substância. A tradição metafísica acredita que seria possível alcançar um correto entendimento do ser, ou seja, aquele que definiria bem o ser. Heidegger, no entanto, pensa que a noção do entendimento correto do ser é uma confusão do ser com os entes. Para o filósofo o ser não é o tipo de coisa que podemos dominar, ou mesmo que nos domine. Não pode ser definido pelas relações de poder, pelas relações meios-fim, que relacionam os entes uns com os outros. A partir de uma crítica radical à tradição filosófica Heidegger pretende dar um novo rumo à filosofia, buscando algo mais originário, a superação destas concepções equivocadas que levam o pensamento a se voltar unicamente para o ente, o que seria, segundo o filósofo, a mais radical objetivação. Quando o pensamento se volta unicamente para o

⁹ Heidegger no texto *A doutrina de Platão sobre a verdade* expõe como a metafísica clássica procurou o sentido do ser indagando os entes. A metafísica identificou o ser com a objetividade, isto é, com a simples presença dos entes. Heidegger reflete como Platão seria o responsável por este acontecimento, pois os primeiros filósofos (Anaximandro, Parmênides e Heráclito) conceberam a verdade como um desvelar-se do ser (*aletheia*), enquanto que Platão rejeitando a verdade como “não-ocultamento” do ser, subverteu a relação entre ser e verdade, no sentido de que a verdade estaria no pensamento que julga e estabelece relações entre os próprios conteúdos ou “idéias”, e não no ser que se desvela ao pensamento. Na dissertação, quando analiso a questão da verdade, trato da crítica de Heidegger ao platonismo de forma mais completa.

ente as coisas começam a aparecer não como elas verdadeiramente são e sim apenas como objeto de conhecimento do homem. Podemos compreender bem como o homem objetiva as coisas a partir da análise de obras de arte. Por exemplo, as obras expostas em museus e galerias, aparecem como objetos para fruição de indivíduos interessados em arte, ou melhor, interessados no universo estético. Para Heidegger, quando a arte passa a ser considerada como mais um objeto da vida dos homens a obra de arte passa a ser objeto de vivência. A obra então torna-se objeto sob o aspecto da vivência de quem a contempla. Heidegger fala sobre isso no trecho abaixo:

As considerações precedentes concernem ao enigma da arte, o enigma que a arte em si mesma é. Longe de nós a pretensão de resolver tal enigma. A tarefa consiste em ver o enigma.

Desde o tempo em que despontou uma reflexão expressa sobre a arte e os artistas tal reflexão se chamou estética. A estética toma a obra de arte como um objeto e, mais precisamente, como o objeto da *αἴσθησις*, da apreensão sensível em sentido lato. Hoje esta apreensão denomina-se vivência (*Erleben*). O modo como a arte é vivenciada pelo homem é que deve fornecer a chave sobre a essência da arte. Vivência é a fonte determinante, não apenas para o apreciar da arte, mas também para a sua criação. Tudo é vivência. Todavia, talvez a vivência constitua antes o elemento em que a arte morre. O morrer ocorre tão lentamente que leva alguns séculos.¹⁰

Na *Origem da Obra de Arte* Heidegger faz uma crítica à transformação da arte, e de todo pensamento sobre arte, em estética. No posfácio do ensaio o filósofo esclarece que suas reflexões tocam o enigma da arte, o enigma que a própria arte é, e que não se trata de solucionar o enigma, mas, antes de tudo, vê-lo. Com esse esclarecimento, ele destaca em primeiro lugar a diferença entre as suas reflexões e uma teoria da arte, uma estética, no sentido de que uma teoria da arte toma a obra de arte como um objeto da *αἴσθησις*, do perceber sensorial em amplo sentido. Esse perceber, segundo Heidegger, trata do modo como o ser humano vivencia a arte. A vivência é, porém, para o filósofo, talvez o elemento no qual a arte morre. Mas por que Heidegger se distancia da consideração estética da arte, e como? Ele se distancia dessa consideração porque tomar a

¹⁰ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.65.

obra como objeto estético e considerar a relação dos homens às obras como vivência seria considerar a arte a partir da perspectiva do ente, tomá-la como ente. Heidegger quer se distanciar desta visão e, portanto evita o caminho da estética, por ser esta uma disciplina que se propõe a estudar a obra de arte, ou seja, ela já objetiva o seu objeto de estudo. O filósofo nos convida a olhar a obra de arte e a própria arte com outros olhos, para além do objeto, além do que se vê, procurando a verdade, o ser.

Escutou-se freqüentemente, nas últimas décadas, a queixa de que as inúmeras considerações e investigações estéticas sobre a arte e sobre o belo não foram capazes de empreender nada e não ofereceram nenhum auxílio ao acesso à arte, que elas tampouco contribuíram de alguma maneira com a criação artística e com uma educação segura para a arte. Não há dúvida de que tal queixa é correta e de que ela se mostra como particularmente válida no que diz respeito ao que circula hoje ainda sob o nome “estética”.¹¹

Como dito antes a palavra *Ästhetik*, do grego *aisthesis*, “percepção” desagradava o filósofo, pois desde Baumgarten¹², no século XVIII, é usada para nomear uma teoria filosófica da arte que focaliza a beleza superficial e perceptível da obra. Acompanhando Heidegger podemos ver que a base de toda teoria da arte e estética é o par conceitual “matéria e forma”. Tal par não está presente apenas na estética, mas provém do pensamento da representação, herdado de uma longa tradição do pensamento ocidental. A consideração estética que pensa de acordo com esse par vê a obra de arte como uma coisa material, que receberia forma, sendo esta última a responsável por sua determinação artística. A origem da obra de arte estaria aí de alguma forma no processo de criação do artista, na materialidade amorfa e na própria forma na qual se enforma esta matéria. Dar-se-ia um processo de cópia, representação, da forma na matéria, através da percepção e imaginação do artista. O artista, com a entrada da arte no horizonte da estética, ganha o status de gênio, termo fundamentado por Kant na sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790). Nesta obra,

¹¹ Heidegger, *Nietzsche I*, p.73.

¹² Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), filósofo alemão, é considerado o criador da Estética Moderna. O termo estética foi usado por Baumgarten para designar o estudo da sensação, “a ciência do belo”, referindo-se à empiria do gosto subjetivo, aquilo que agradaria aos sentidos.

Kant emprega a palavra estética num sentido mais completo que o de Baumgarten, e faz um estudo do gosto que completaria seu grande sistema crítico ¹³. No trecho abaixo retirado do texto *Poética do Pensamento*, Benedito Nunes reflete sobre como foi que nesta época, na modernidade, a estética mudou o jeito de se pensar a arte.

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

Eis o marco referencial em que se enquadram o artista e o destinatário da obra na Época Moderna, quando a arte, na condição de bem cultural, ao mesmo tempo com valor inestimável e circulando como mercadoria sujeita à lei concorrencial de compra e venda, gera, dentro do sistema de exploração sistemática que tudo se impõe, relações transacionais de produção, consumo, e acumulação patrimonial (*Kunstbetrieb*), além daquelas de avaliação crítica e de levantamento histórico, propiciadas

¹³ Na *Crítica da Razão Pura*, Kant emprega o termo estética no sentido de uma *Estética Transcendental*, isto é, de uma ciência dos princípios *a priori* da sensibilidade. Mais tarde, na sua *Crítica da Faculdade do Juízo* Kant fornece outro sentido para estética: ela toma lugar no projeto de uma crítica do Juízo para definir o juízo do gosto pelo qual o sujeito pode distinguir o belo na natureza e no espírito. Nesta, que é sua terceira crítica, Kant pretende analisar os juízos de gosto, fundamentos da estética (aqui no sentido de arte), e os juízos teleológicos (de finalidade). Kant examina nesta obra a idéia de natureza como dotada de uma finalidade. A beleza, na medida em que possui um sentido estético, é definida pelo filósofo como uma “finalidade sem fim”. Um dos pontos mais significativos desta obra está no fato de Kant considerar que o juízo estético não pode ser simplesmente subjetivo, devendo ser, em princípio, dotado de objetividade e universalidade. Segundo Kant, o juízo estético tem como objeto algo de particular, considerado em si mesmo, sem nenhum interesse específico por parte do sujeito além da consideração do próprio particular. E esta ausência de interesse que garante sua objetividade e universalidade. A riqueza desta obra é imensa e além de ter exercido forte influência sobre a estética do romantismo alemão também foi objeto de estudo do próprio Heidegger (que deu destaque ao caráter desinteressado do juízo estético kantiano).

pela organização de coleções particulares, galerias comerciais e museus.¹⁴

Desde a Antiguidade as obras de arte e o belo foram objetos de investigação da razão, da filosofia. Para os gregos o belo não era um domínio apenas do artístico, neste sentido, eles distinguiram vários tipos de beleza, termo que era aplicado tanto às coisas e objetos fabricados quanto à alma e às virtudes. Platão e Aristóteles desenvolveram teorias que buscavam compreender o lugar da arte na vida humana e no âmbito do conhecimento. Já na Época Medieval a beleza passou a ser associada ao divino, ao religioso. Assim, nessas duas épocas não teria faltado a apreciação das obras, segundo o fim a que se destinavam e a espécie de beleza a que deveriam servir. Contudo é na modernidade que a arte passa a ser compreendida e praticada esteticamente e dependente do sentimento, o belo e a arte tornaram-se objeto de fruição individual. Como dito antes, é também nesta mesma época, principalmente a partir de Kant, que a obra de arte passa a ser fruto do gênio, ou seja, a origem da obra é o artista criador e seu destinatário o indivíduo apto a recebê-la fruitivamente. A obra de arte é então colocada como objeto para um sujeito. Sujeito que, hoje em dia, frequenta museus e galerias onde num só espaço encontram-se obras desvinculadas de seus lugares de origem, desvinculadas de culturas e civilizações de onde procediam. No espaço do museu as obras tornam-se iguais, aparecem como que niveladas, todas elas frutos da atividade criadora do homem (ou do gênio), sendo testemunho de sua época ou testemunho de épocas e civilizações passadas. O museu expõe de maneira educativa, engajadora, e até mesmo enganadora, suas obras de arte.

Segundo Heidegger é na modernidade, com o pensamento da representação, que o mundo passa a ser concebido como imagem. O ente agora só é quando representado e produzido. O mundo se *desmundaniza* para ficar pronto para o uso do homem, do sujeito. O mundo torna-se então imagem do homem. Tudo passa a ser imagem do homem e o sujeito torna-se fundamento da realidade, portanto, ganha um poder incondicional. A arte deste tempo torna-

¹⁴ Nunes, *Artepensamento*, pg. 399.

se estética, cultura. Para o filósofo a arte deve ser emancipada desta maneira de abordar as obras que nasce na modernidade, ou seja, Heidegger defende uma transformação na relação do homem com as obras ao mesmo tempo que faz uma crítica a estética. Contudo é importante frisar que esta determinação heideggeriana de deixar a esfera estética do sujeito do gosto para poder compreender a obra não é um retorno a uma concepção pré-moderna da arte. A destruição da estética empreendida pelo filósofo vai além, já que também pretende se desligar de conceitos fundamentais platônicos e aristotélicos os quais, durante muito tempo, guiaram a filosofia e a arte. Heidegger pretende abandonar o pensamento de toda uma tradição filosófica sobre a arte para compreender a obra no que ela possui de mais fundamental, para compreendê-la como potência veritativa de um mundo.

Para o filósofo a obra de arte é um acontecer da verdade, e essa é a grande novidade do pensamento heideggeriano. Pensamento que não deseja retornar ao classicismo, que harmonizou arte com verdade através da bela imitação da natureza, nem tão pouco quer retomar a intuição romântica, que igualou o belo artístico à verdade. Nestes dois casos a arte poderia expressar a verdade, racional para os clássicos, supra-racional para os românticos, mas não seria o seu acontecer. Para tal, o pensamento deve ser não representacional, e por isso como Heidegger definiria na *Origem da Obra de Arte*, poético. Portanto, a destruição da estética heideggeriana pode ser compreendida analogamente com a sua destruição da ontologia, na qual o filósofo não pretende aniquilar aquilo que atinge, mas desconstruir princípios e fundamentos, voltando-se para o mais originário, para as origens que estão encobertas. Acompanharei então Heidegger na sua busca pela origem da obra, de onde ela vêm, como ela surge, em que momento ela se dá, procurando compreender porque esta pergunta sobre a origem da obra representa um dos aspectos centrais das reflexões do filósofo sobre a arte.

2.2. Heidegger e a Origem

Origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. Ao que uma coisa é, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência.¹⁵

Logo no início do ensaio *A Origem da Obra de Arte* Heidegger lança a pergunta pelo fundamento da obra de arte: o que faz obra ser obra? Ou seja, indaga-se pela sua proveniência, por aquilo que torna a obra tal como ela é. Assim, a discussão sobre a obra de arte deve fundar-se na pergunta pela origem. Através de uma crítica da representação o filósofo trata da questão da origem e da essência da arte. Para Heidegger a arte não tem origem ela é origem na sua própria essência. A palavra alemã usada pelo filósofo, *Ursprung*, traduz-se normalmente para o português como origem. Podemos pensar que o que Heidegger procura dizer com esta palavra é semelhante ao que os gregos diziam quando pronunciavam a palavra *arché*, ou seja, a busca pelo que algo é, que ao mesmo tempo em que diz o princípio contém o movimento do sempre principiar e a plenitude deste ato, como uma fonte originária que em si, traz tudo o que algo é e como é. *Ursprung* aproxima-se deste sentido, pois é formada pelo verbo *springen*, “pular, saltar”, e o prefixo *Ur-* que tem o sentido de “original, primordial”. A palavra *Ursprung* pode, assim, ser entendida como o *salto primordial* que é ontológico, ou seja, que é o *vir-a-ser* que a própria realidade é, em seu acontecer. Portanto a origem não deve ser entendida como simplesmente aquilo que precede no tempo, ela não é um ponto no começo de algo. Origem deve ser compreendida aqui como aquilo que fornece às coisas sua identidade, a unidade essencial que impulsiona à sua existência. Diferente do pensamento representativo o pensamento heideggeriano postula que a essência das coisas deve ser entendida no sentido da essencialização das mesmas. Estamos a todo momento nos tornando aquilo que somos. A origem não é um ponto de partida, mas um devir, alguma coisa pelo qual algo é e continua sendo.

¹⁵ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.11.

Este caráter de origem é efetivamente aquilo que a estética sempre negou à arte. Para a estética, a arte nunca esteve presente: as obras expostas ao olhar estético das exposições e dos museus, já não se encontram presentes, não são mais do que aquilo que um dia foram. São quase como “fantasmas”, pois para o filósofo a obra de arte que se vê num museu têm algo de morta, despotencializada. O modo de representação do museu nivela tudo na uniformidade da “exposição” (*Ausstellung*). Analiso esta postura um tanto polêmica de Heidegger, que se mantêm ao longo de todo o texto, já que ele afirma que é como tendo-sido que as obras de arte se encontram perante nós, na perspectiva da tradição e da conservação. A obra de arte perdeu sua independência e foi rebaixada ao nível de objeto, tanto para a fruição estética quanto para a história da arte.

Origem diz respeito à verdade originária, ou seja, a aparição da obra como acontecimento da verdade realçada neste texto nas descrições de um quadro de Van Gogh (o par de sapatos) e de um templo grego. Segundo Heidegger a noção de origem aqui tende a afirmar não já a excelência do arcaico relativamente ao moderno, nem a exemplaridade clássica do passado relativamente ao presente, mas, pelo contrário, a descontinuidade radical do evento artístico relativamente a tudo aquilo que o antecede, o circunda e o segue. Heidegger pretende subtrair a obra a todas as relações que esta mantém com tudo aquilo que não é ela mesma: porém, isto não quer dizer retirá-la da história, mas, pelo contrário, atribuir-lhe uma dimensão mais profundamente histórica, de instauração da história. Arte e origem são como sinônimos, pois não existe arte que não seja origem, salto, instauração no presente. Mas, o que garante a obra sua existência enquanto tal?

Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir e através da atividade do artista. Mas por meio e partir de que é que o artista é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um

terceiro, que é o primeiro, a saber, graças aquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte.¹⁶

Em um primeiro momento Heidegger demonstra que toda obra de arte surge a partir e através da criatividade do artista. Os sapatos pintados surgem pelas mãos de Van Gogh, o templo é fruto da criatividade dos arquitetos gregos. Mas e o artista, por meio e a partir de que ele é? Através da obra, isto é, apenas através de sua obra que um artista é reconhecido como tal. Heidegger observa então que o artista é a origem da obra e a obra a origem do artista. Artista e obra são frutos de um terceiro elemento: a arte. Artista e obra devem ser considerados em relação mútua, ao mesmo tempo sustentados pela arte. Mas o que é a arte, e pode ser ela uma origem? O filósofo se questiona através destas reflexões onde e como a arte se apresenta. A arte aparece efetivamente nas obras de arte.

O que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra. O que seja a obra, só podemos experienciar a partir da essência da arte. Qualquer um nota com facilidade que nos movemos em círculo. O senso comum exige que se evite este círculo, porque constitui uma violação da lógica. Pensa-se que pode colher o que seja a arte através de uma observação comparativa das obras de arte existentes e a partir destas. Mas como poderemos estar certos de que são de fato, obras de arte que pomos como fundamento para uma tal contemplação, se não sabemos antecipadamente o que é a arte?¹⁷

Para Heidegger precisamos percorrer o círculo que do ponto de vista de um lógico seria um círculo vicioso, um absurdo. Segundo o filósofo não podemos rompê-lo partindo da arte como princípio determinado filosoficamente para assim definir o que é uma obra ou o que não é, nem tampouco reunir um determinado número de obras de arte para então chegar ao conceito de arte. Neste círculo, nesta experiência pensante do círculo, Heidegger entende que para encontrar a real essência da arte é necessário que se pergunte à obra o que ela é e como ela é. Todos nós conhecemos obras de arte. Estão aí através da arquitetura, nos museus e até mesmo em algumas praças públicas. Se formos ao

¹⁶ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.11.

¹⁷ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.12.

MAM encontraremos obras de diversos artistas brasileiros expostas de modo tão natural como todas as outras coisas. Um “bicho” da artista plástica brasileira Lygia Clark está exposto em um salão ao lado de um extintor ou de uma mesa com panfletos. Heidegger chama nossa atenção para este caráter de coisa da obra. As obras de arte estão presentes na nossa vida como todas as outras coisas.



2. Vincent Van Gogh, *O par de sapatos*, 1886.
(Óleo sobre tela)

3. A Coisa e a Obra

3.1. A Coisa

*“O que resta de grandeza para nós são os desconhecidos – completou.
Para enxergar as coisas sem feitiço é preciso não saber nada.
É preciso entrar em estado de árvore.
É preciso entrar em estado de palavra.
Só quem está em estado de palavra pode enxergar as coisas sem feitiço.”¹⁸*

Para Heidegger a arte encontra-se na obra de arte que é acima de tudo uma coisa (*Ding*), tem um caráter de coisa. Mas, o que é uma coisa? Em *Ser e Tempo* uma coisa (*Ding*) tem para Heidegger o caráter de um ser-simplesmente-dado, um objeto de contemplação neutra, em contraste com o apetrecho e com o *Dasein*. Mais tarde, na década de 30, o filósofo desenvolve uma análise mais complexa da coisa, e a questão reaparece então inserida em uma crítica à maneira objetivista de se tratar a obra de arte como um objeto estético, como algo material no qual uma forma estética se adere. Para Heidegger o problema dessa perspectiva estaria em promover a valorização de um certo “sentido” da obra de arte em detrimento da materialidade mesma (a cor, o som, etc) em que ela se encontra constituída enquanto obra.

Todas as obras têm este caráter de coisa (*das Dinghalf*). O que seriam sem ele? Mas talvez fiquemos surpreendidos com esta perspectiva assaz grosseira e exterior da obra. Em perspectivas destas a respeito da obra de arte podem mover-se o vigia e a mulher a dias do museu. Há que considerar as obras tal como se deparam aqueles que delas tem a

¹⁸ Manoel de Barros, *Retrato do Artista Enquanto Coisa*.

vivência e as apreciam. Mas também a muito falada experiência estética não pode contornar o caráter coisal da obra de arte. Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro. Há som na obra falada. Há sonoridade na obra musical. O caráter de coisa está tão incontornavelmente na obra de arte, que deveríamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira. O quadro está na cor. A obra da palavra está no som da voz. A obra musical esta no som. Evidentemente, dir-se-á. É certo. Mas o que é este óbvio caráter de coisa na obra de arte?¹⁹

Ao trazer este aspecto inesperado de coisa para a obra de arte, Heidegger critica a estética por esta promover uma objetivação da obra. Segundo o filósofo, não fazemos justiça à obra se só destacarmos o lado estético, isto é objetivo, sem levarmos em conta o caráter coisal presente nela. Todas as coisas, chamadas naturais ou artificiais, são, antes de tudo, entes disponíveis para o homem no mundo. No trecho abaixo, o filósofo chama atenção para que mesmo um quadro de um famoso pintor, uma chamada “obra-prima”, pode estar em uma parede como o mais banal dos objetos, ou então, embalado como qualquer outra coisa.

O quadro está pendurado na parede, como uma arma de caça, ou um chapéu. Um quadro como, por exemplo, o de Van Gogh, que representava um par de sapatos de camponês, vagueia de exposição em exposição. Envia-se obras como o carvão do Ruhr, os troncos de árvore da Floresta Negra. Em campanha, os hinos de Hölderlin estavam embrulhados na mochila do soldado, tal como as coisas da limpeza. Os quartetos de Beethoven estão nos armazéns das casas editoriais, tal como as batatas na cave.²⁰

Para Heidegger um quadro é acima de tudo uma coisa. No entanto, distingue-se de outras coisas que existem no mundo, precisamente, porque não tem em primeiro lugar um caráter instrumental. Em linguagem heideggeriana, não é um apetrecho. Assim, tudo o que na obra está para além do caráter propriamente de coisa, constituiria a sua dimensão artística. Como dito antes, o filósofo é quase provocador ao mostrar que um quadro de um artista como Van Gogh está pendurado na parede da mesma forma que uma simples arma de caça. O quadro por mais fantástico, belo e inovador, é uma coisa. E o que é uma

¹⁹ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.13.

²⁰ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.13.

coisa? O pensamento ocidental, através de três grandes grupos de respostas, tentou dar conta do que é uma coisa e Heidegger reflete sobre tais tentativas. A primeira delas define as coisas como suporte de múltiplas características, propriedades:

Uma simples coisa é, por exemplo, este bloco de granito. É duro, pesado, extenso, maciço, informe, rude, colorido, ora baço, ora brilhante. Tudo o que acabamos de enumerar podemos encontrar na pedra. Tomamos assim conhecimento das suas características. Mas as características indicam que é peculiar à própria pedra. São as suas propriedades. A coisa tem-nas. A coisa? Em que pensamos quando nos referimos aqui à coisa? Manifestamente, a coisa não é apenas o somatório das características, tampouco a acumulação das propriedades através da qual somente surge o todo. A coisa é, como todos julgam saber, aquilo em torno do qual estão reunidas as propriedades.²¹

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

A segunda tentativa, ou o segundo grupo aposta na sensibilidade e pensa a coisa como unidade de múltiplas sensações. Ao pensarmos assim demonstramos o pressuposto de que estamos mais próximos das coisas pela mediação da sensibilidade, mas também aí não fazemos justiça as coisas.

²¹ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.16

Segundo Heidegger nós não temos sensações, e sim o que chega ao homem são coisas apreendidas pela sua sensibilidade. Não é possível que as coisas se apresentem imediatamente a nós como puras sensações. Quando ouvimos um motor de automóvel, não ouvimos apenas o ruído e sim ouvimos a coisa motor. Para ouvir um mero ruído, para ver uma mera cor, para ter uma mera sensação, temos que deixar as coisas, abstraí-las totalmente. Logo, esta concepção também não consegue dar conta da verdade da coisa.

No conceito de coisa agora referido, não há tanto um ataque à coisa quanto a tentativa exagerada de trazer as coisas a uma imediatez tão grande quanto possível em relação a nós. Mas uma coisa nunca aí chega, enquanto lhe atribuímos o que é percebido na sensação como o seu caráter coisal. Enquanto a primeira interpretação da coisa no-la mantém à distância e demasiadamente afastada de nós, a segunda fá-la vir excessivamente sobre nós. Em ambas as interpretações, a coisa desaparece. Importa, por isso, evitar os excessos destas duas interpretações. A coisa deve deixar-se no seu estar-em-si. Deve apreender-se no caráter de consistência que lhe é própria.²²

O terceiro grupo define a coisa como matéria enformada. Apesar de esta ser a única definição que poderia se aplicar igualmente bem às coisas da natureza e às coisas do uso, aos apetrechos, o filósofo também vê aqui uma violência à coisa, já que a estrutura matéria e forma não se organiza a partir das coisas, mas na experiência produtora, fabricante de apetrechos. Para o filósofo é a partir da relação utilitária com as coisas que a estrutura matéria e forma se dá. Isto porque é apenas quando o apetrecho vem-a-ser que surge a distinção entre matéria e forma. A forma determina a organização da matéria. Esta organização implica expressamente na escolha da matéria. Um cântaro, que levará água, deve ser impermeável, feito de algum material como o barro, e não de algodão; um machado deve ser feito de um material bastante sólido, como o ferro, e mais uma vez o algodão seria inapropriado aqui. A utilidade, a serventia, é o traço fundamental do apetrecho, e esta serventia apresenta-se na separação entre a forma, que determina o objetivo do ente criado, e a matéria, que possibilita que o ente tenha serventia. Este olhar utilitário também é um “ataque” ao ser-coisa da coisa.

²² Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.19.

Os três modos referidos de determinação da coisa concebem a coisa como o suporte das características, como a unidade de uma multiplicidade de sensações, como matéria enformada. No decurso da história da verdade sobre o ente, as referidas interpretações ainda se combinaram entre si, o que agora não teremos em conta. Nesta combinação, reforçaram ainda a amplitude de que se revestem, de tal modo que valem igualmente para a coisa, para o apetrecho e para a obra. Assim se constitui a partir delas o modo de pensar segundo o qual pensamos não só sobre a coisa, o apetrecho, a obra em particular, mas também sobre todo o ente em geral. Este modo de pensar, que há muito se tornou corrente, antecipa-se a toda a experiência imediata do ente. A antecipação veda a meditação sobre o ser do ente, de que cada vez se trata. É assim que os conceitos dominantes de coisa nos barram o caminho, tanto para o caráter coisal da coisa, quanto para o caráter instrumental do apetrecho, e, a fortiori, para o caráter de obra da obra (*Werkaften des Werkes*).²³

A metafísica ocidental, da qual a estética é parte, se mostrou incapaz de pensar a coisa. As três concepções de coisa da metafísica (como substância, como objeto percebido pelos sentidos e como matéria enformada) constituem outros tantos modos de violência e agressão à essência da coisa. Para Heidegger estas três formas tradicionais de se pensar a coisa fracassam e é inútil inventar uma quarta. Heidegger quer pensar a coisa, mas também quer respeitá-la. E isso a tradição não fez. Em um outro ensaio o filósofo critica como a coisa nunca pôde ser, aparecer:

Na verdade, porém, a coisa como coisa, continua vedada e proibida, continua reduzida a nada e, neste sentido, anulada. É o que aconteceu e acontece, de modo tão essencial, que não somente já não se permite nem aceita que as coisas sejam, como também que jamais tenham podido aparecer, como coisas.²⁴

Segundo Heidegger é preciso compreender que a coisa comporta na sua própria essência uma resistência ao pensamento. A própria coisa não se deixa penetrar, ela não é transparente, não se deixa iluminar pelos conceitos. Seguindo por este caminho, o filósofo classifica as coisas de três formas: A mera coisa, um grão de areia, por exemplo, é despojada de todo caráter de serventia e de fabricação. O apetrecho seria algo trabalhado pelo homem, como um sapato. A obra de arte, *que está por ela mesma*, não têm utilidade prática. Tanto o

²³ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.23.

²⁴ Heidegger, *Ensaio e Conferências – A Coisa*, pg.148.

apetrecho, como a obra de arte são frutos do trabalho humano, mas, segundo Heidegger, a criatividade do artista possui afinidade com a criação sem propósitos da natureza.

Na maior parte das vezes as coisas vêm ao nosso encontro sem precisarmos pensar sobre elas. O tipo de coisa mais próximo ao homem é o apetrecho. Para conceber apropriadamente a obra de arte, Heidegger revisa o conceito de apetrecho que constitui a noção chave utilizada em *Ser e Tempo* para definir o modo de ser das coisas, isto é, dos entes diferentes do homem. Logo, o conceito com que *Ser e Tempo* definia o ser das coisas intramundanas era o conceito de apetrecho. Mas, se tentarmos aplicar tal conceito à obra de arte, percebemos que ele é insuficiente. Nos relacionamos toda hora com o apetrecho, estamos tão imersos na lida com coisas como mesas, cadeiras, canetas, que nunca refletimos sobre elas, sobre o seu verdadeiro ser. O apetrecho, pelo menos enquanto funciona bem, não atrai atenção sobre si, ou seja, é no uso que o apetrecho aparece. Ao se parar e pensar sobre o apetrecho, ele deixa de ser apetrecho. O modo de ser do apetrecho residiria então na sua utilidade. O apetrecho possui um caráter instrumental.

Contudo, Heidegger chama atenção para a superficialidade desta resposta, pois a utilidade não é a verdade mais essencial do apetrecho. Para sair deste comportamento utilitário que impomos as coisas Heidegger utiliza um quadro de Van Gogh que se refere a um apetrecho, um par de sapatos. O quadro de Van Gogh deixa o par de sapatos ser o que é, ou seja, a obra de arte deixa-ser, permite que a coisa se desvele. A partir do quadro o ser do apetrecho, do instrumento sapato, se revela. A obra de arte é uma maneira para esse ser aparecer. O que o quadro dos sapatos mostra é a verdade do apetrecho em sua dimensão de mundo. Estávamos à procura do ser do apetrecho, do ser da coisa, a fim de pensar o ser da obra, e a obra ela mesma nos mostrou o que era o ser do apetrecho, inscrevendo-o em seu mundo. Portanto, é pela obra, pela sua capacidade de mostrar, que o apetrecho e talvez a coisidade da coisa podem ser

pensados. A obra de arte assume então uma postura de desvelamento, de acontecimento da verdade.

3.2. O Par de Sapatos

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

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humildade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar vibra o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa a ansiedade pela certeza do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. Este apetrecho pertence à terra e está abrigado no mundo da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo.²⁵

A partir deste momento no texto, Heidegger apresenta um complexo processo de construção de um pensar menos analítico e mais próximo do poético, com o intuito de romper com a representação e, conseqüentemente, não se apropriar das coisas: procura-se o “Pensar” em vez de o “Representar”. O filósofo ao falar dos sapatos não os descreve com detalhes, como a cor do couro ou dos cadarços, mas em um estilo mais próximo do poético, ressitua em sua narrativa a utilização deste apetrecho, de modo a mostrar como ele está ligado à

²⁵ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.25-26.

vida de uma camponesa, ao seu mundo e à sua terra. Para Heidegger, através do quadro dos sapatos de Van Gogh, o modo de ser próprio do apetrecho se revela, na pintura, e é denominado pelo filósofo confiabilidade (*Verlässlichkeit*). Anterior a própria utilidade existe um contexto, um mundo, no qual este par de sapatos pertence. Segundo o filósofo só há utilidade porque antes existe a confiabilidade. Toda ordem de sentido e toda materialidade estão aqui.

Portanto, a confiabilidade vai se mostrar como mais original do que o ser-disponível próprio à utilidade do utensílio, apetrecho. Cada apetrecho diz respeito a um âmbito de aparição das coisas. A confiabilidade pode ser entendida como uma ligação íntima, profunda entre mundo, que quer dar sentido, e terra, que diz respeito à materialidade em que o mundo recebe acolhida. Todo produzir se dá em um mundo e em uma terra. E a capacidade que a obra de arte tem de abrir-nos um mundo vai diferenciá-la das outras coisas. O mundo é a ordem de sentido, é o que torna possível explicar as coisas. Todo mundo é acolhido por uma materialidade, por uma coisalidade, que é opaca, ou seja, resiste às investidas do mundo. Esta materialidade é a terra. Esses dois momentos se encontram em cada apetrecho que existe, no sapato da camponesa, na pá que ela usa no solo, ou na casa que a abriga. A confiabilidade é a junção de mundo e terra no apetrecho. Sem mundo e terra não haveria produção, fabricação. No quadro de Van Gogh vemos mais que a simples representação de um apetrecho, vemos a tensão entre mundo e terra, a totalidade de um mundo rural que se projeta através da pintura do par de sapatos da camponesa. Para Heidegger este simples par de sapatos pintados nos mostra muito mais do que sua simples forma, cor, material. Eles projetam toda a existência de uma mulher dos campos. Os sapatos, como ele explica, são simples apetrechos, que servem a camponesa por anos, e, que pela força de seus constantes e confiáveis serviços, contribuem para a existência dela neste mundo. O filósofo diz:

O ser-apetrecho do apetrecho reside, sem dúvida, na sua serventia. Mas esta, por sua vez, repousa na plenitude de um ser essencial do apetrecho. Denominamo-la a confiabilidade (*Verlässlichkeit*). É graças a

ela que a camponesa por meio deste apetrecho é confiada ao apelo calado da terra; graças a confiabilidade do apetrecho, está certa do seu mundo. Mundo e terra estão, para ela e para os que estão com ela, apenas aí: no apetrecho. Dizemos “apenas” e estamos errados, porque a confiabilidade do apetrecho é que dá a este mundo tão simples uma estabilidade e assegura à terra a liberdade do seu afluxo constante.²⁶

Graças à confiabilidade do apetrecho a camponesa pode lançar-se à terra, e está certa de seu mundo. No apetrecho, mundo e terra *estão-aí*. É a confiabilidade que dá ao mundo a estabilidade e à terra a liberdade. Como dito antes, a utilidade do apetrecho é mera consequência essencial da confiabilidade, que é o ser-apetrecho do apetrecho. E pelo apetrecho, pelo par de sapatos, a camponesa tem um mundo, porque se mantém na abertura do ente. O apetrecho, segundo Heidegger, confere ao mundo uma necessidade e uma proximidade. A confiabilidade torna evidente a terra que é o solo onde repousa o mundo e que ao mesmo tempo instaura um mundo, que repousa na terra. Através desta tela de Van Gogh podemos ter uma experiência filosófica, que não conseguiríamos ter apenas com um par de sapatos real. Assim, a arte, a grande arte, se mostra capaz de revelar o que é mais essencial ao pensamento. A obra de arte revela, nos tira do lugar que habitualmente costumamos estar. E funda o nosso modo de ser. Isso fica ainda mais claro quando o filósofo fala do templo grego, mas antes de percorrer este caminho, vou desviar um momento para refletir sobre as críticas de Schapiro e Derrida a este trecho da obra de Heidegger.

3.3. A Crítica de Schapiro

Seriam estes sapatos mesmo de uma camponesa? Esta passagem do texto de Heidegger gerou polêmica através do professor de estética Meyer Schapiro. Considerado um dos mais influentes críticos e estudiosos de arte, Schapiro dedicou quarenta anos de sua vida acadêmica à arte dos séculos XIX e

²⁶ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.26.

XX, sendo respeitado como um dos maiores especialistas na obra de Van Gogh. No ensaio *The Still Life as a Personal Object*, Schapiro apresenta uma série de argumentos contestando a maneira como Heidegger reflete a respeito do quadro. Para Schapiro tais sapatos seriam do próprio pintor, e o que Heidegger faz é uma “descrição fantasiosa” da pintura, carregada de um determinado *pathos* político (no caso, nazista).

Alas for him, the philosopher has indeed deceived himself. He has retained from his encounter with Van Gogh's canvas a moving set of associations with peasants and the soil, which are not sustained by the picture itself. They are grounded rather in his own social outlook with its heavy pathos of the primordial and earthy. He has indeed “imagined everything and projected it into the painting.” He has experienced both too little and too much in his contact with the work.²⁷

No ensaio de Schapiro temos três críticas mais fundamentais ao texto de Heidegger: A primeira acusa o filósofo alemão de não respeitar a singularidade do quadro, de projetar um *pathos* sobre a obra. Segundo Schapiro ao falar das coisas Heidegger quer respeitá-las, mas na hora de falar da pintura de Van Gogh existe um desrespeito, uma imposição da visão do filósofo sobre a obra. Ao refletir sobre a pintura Heidegger dá a ela duas conotações “falsas”; A primeira é que o sapato seria de um camponês, e a segunda que seria de uma mulher, ou seja, de uma camponesa. Nada na pintura evidencia tais afirmações e aqui Schapiro pode estar certo ao dizer que Heidegger fez projeções de tais imagens no quadro. Os camponeses holandeses na época usavam tamancos e não sapatos de couro. O sapato parece mesmo de um homem da cidade. O porque de Heidegger atribuir o sapato a um camponês, aliás, a uma camponesa, é um mistério. Mistério de certa forma “resolvido” por Schapiro que acusa o filósofo de uma descrição fantasiosa, de uma projeção subjetiva, arbitrária e violenta, carregada de uma subjetividade nazista que pregava a volta aos campos, que glorificava o camponês ariano. Heidegger aqui, ao apelar ao rural, ao mundo camponês, estaria claramente projetando uma ideologia política sobre a obra de

²⁷ Schapiro. *The Still Life as a Personal Object*, p.138.

arte. Além do mais, para Schapiro, tudo isso poderia ser dito sem a pintura, só com um par de sapatos real.

Heidegger em março de 1930 visitando Amsterdã viu dois quadros de sapatos de Van Gogh numa exibição. E entre 1930 e 1935 escreveu o ensaio *A Origem da Obra de Arte* no qual, como dito antes, fez uma interpretação bem pessoal dos sapatos de Van Gogh, mas não deixou claro a qual pintura está se referindo, já que o pintor têm mais de um quadro com sapatos. Schapiro então escreve ao filósofo em 1965 para saber de que sapatos ele fala, e chega à conclusão através da resposta que só poderia ser um quadro datado de 1886, cadastrado no catálogo *De la Faille* como o número 255. Este aparente descaso de Heidegger quanto à singularidade da pintura está presente no pequeno artigo de Schapiro, publicado três anos depois.

Professor Heidegger is aware that Van Gogh painted such shoes several times, but he does not identify the picture he has in mind, as if the different versions are interchangeable, all disclosing the same truth. A reader who wishes to compare his account with the original picture or its photograph will have some difficulty in deciding which one to select.²⁸

Heidegger pretende ser um pensador que respeita as coisas, mas não respeita a obra do pintor, já que não faz a menor questão no texto de especificar o quadro mencionado²⁹. Esta seria a segunda crítica, e a terceira aponta para a falta de respeito também ao artista, à presença de Van Gogh na obra. Para Schapiro os sapatos da pintura seriam do próprio pintor e seriam também uma espécie de “auto-retrato” de Vincent. Portanto, o filósofo perde a presença do artista na obra, do que há de pessoal nestes famosos sapatos. Heidegger não daria atenção nenhuma para a história de vida de Van Gogh e sua relação com os sapatos. Em outro ensaio sobre o pintor Schapiro defende a ligação da obra de Van Gogh com sua história pessoal de luta e sofrimento. Para o esteta a pretensão de realizar uma interpretação puramente filosófica, como a de

²⁸ Schapiro. *The Still Life as a Personal Object*, p.136.

²⁹ Van Gogh, segundo Schapiro, têm oito pinturas de sapatos.

Heidegger, perderia a intenção do artista num momento específico de sua vida e o significado autobiográfico que os objetos teriam para o pintor.

Mesmo a escolha de Van Gogh por objetos de natureza-morta, embora possam parecer triviais ou incidentais, dificilmente é indiferente; constitui para ele um mundo íntimo e necessário. Ele precisa de objetividade, do tipo mais humilde e óbvio, como outros necessitam de anjos e deus ou de formas puras; rostos amigáveis, as coisas não problemáticas que ele vê nas proximidades, flores, estradas e campos, seus sapatos, sua cadeira, o chapéu e o cachimbo, os utensílios pousados sobre a mesa, são seus objetos pessoais que se adiantam e se dirigem a ele.³⁰

É fato conhecido por todos que Van Gogh, embora genial, era emocionalmente instável. Para Schapiro não podemos falar de sua pintura sem fazer ligação com sua difícil biografia, na qual objetos seriam extensões de si próprio e representariam as qualidades e condições necessárias para sua saúde mental. Como justificativa de sua interpretação em relação aos sapatos Schapiro recorre a uma analogia literária do romance *Hunger* escrito por Knut Hamsun em 1880. Nele o autor fala de seu par de sapatos como um meio de entender sua própria personalidade. Hamsun chega a comparar seu envelhecimento com o de seus sapatos.

As I had never seen my shoes before, I set myself to study their looks, their characteristics, and when I stir my foot, their shapes and their worn uppers. I discover that their creases and white seams give them expression_impact a physiognomy to them. Somethig of my own nature had gone over into these shoes; they affected me, like a ghost of my other I_a breathing of my very self.³¹

Os sapatos podem realmente ter pertencido a Van Gogh, ele mesmo mencionou sapatos em suas famosas cartas, mas não há como ter certeza disso. Gaugim, artista que chegou a morar com o pintor, fala dos sapatos de Van Gogh em suas memórias. Tais sapatos podem também ter sido de seu irmão Theo ou de algum amigo.³² Schapiro é um grande defensor do pensamento

³⁰ Schapiro. *Sobre um Quadro de Van Gogh*, p.144.

³¹ Hamsun. *Hunger*, p.27.

³² H.R.Graetz, autor do livro *The symbolic language of Van Gogh*, concorda com Schapiro, e acredita que os sapatos poderiam funcionar como um auto-retrato do pintor, mas os identifica também com Theo, onde os sapatos simbolizariam a relação dos dois irmãos. O sapato da

representativo, defende a representatividade das artes. A arte não é apenas da ordem do imaginário, ela fala as coisas. Schapiro defende o rigor teórico no discurso sobre arte, mas no meio de sua crítica bastante objetivista do texto de Heidegger lança mão de uma obra literária, o romance *Hunger*, perdendo o rigor que tanto preza no seu próprio discurso.

3.4. Um olhar da Desconstrução

Esta discussão possui uma maior importância do que aparenta, ela vai além da investigação sobre quem seria o dono de tais sapatos; ela entra no âmbito das diferenças entre a filosofia e a história da arte, entre um pensamento que deseja escapar da representação e outro que pretende objetividade. Schapiro recebeu críticas pelo seu ensaio, a mais famosa delas do filósofo francês Jacques Derrida. O pensamento da “desconstrução” de Derrida possui uma forte influência das idéias heideggerianas, especialmente sobre o caráter não-representacional da linguagem. Em 1978 a revista de arte francesa *Macula* publica os dois textos (o de Heidegger e o de Schapiro) mais um novo, um ensaio bem-humorado de Derrida no qual Schapiro é acusado de um “delito dogmático”. Derrida faz excelentes observações sobre a crítica de Schapiro à Heidegger, entre elas, aquela que diz que o filósofo alemão toma uma das pinturas de sapatos de Van Gogh e fala dela sem fazer relação com as demais; Segundo Derrida o próprio Schapiro faz isso ao tecer uma crítica a uma passagem da *Origem da Obra de Arte* sem relacioná-la com o resto do texto e com as demais obras do filósofo alemão.

And if Schapiro is right to reproach Heidegger for being so little attentive to the internal and external context of the picture as well as to the differential seriality of the eight shoe paintings, symmetrical, analogous

esquerda, mais dobrado, gasto, seria Vincent, e o da direita, Theo. O cordão do sapato, na visão deste autor, uma espécie de cordão umbilical que ligaria os dois irmãos. Uma teoria interessante, mas como a de Schapiro, também não pode ser provada.

precipitation: that of cutting out of Heidegger's long essay, without further precautions, twenty-odd lines, snatching them brutally from their frame which Schapiro doesn't want to know about, arresting their movement and then interpreting them with a tranquillity equal to that of Heidegger when he makes the "peasant's shoes" speak.³³

Heidegger nomeia as coisas, mas não é um filósofo da objetividade. Contudo, como sustenta Derrida, ainda é um filósofo que busca o originário. Derrida encontra nos dois textos um desejo de retorno à origem. Schapiro ao contextualizar os sapatos de Van Gogh está buscando a origem objetiva da obra, enquanto Heidegger, com sua análise, busca uma origem mais radical, mais originária. Qualquer pensamento da origem repousa numa certeza, seja ela até mesmo ontológica como a do filósofo alemão. A filosofia de retorno à origem de Heidegger não é uma filosofia do sujeito, mas segundo Derrida pode ser ainda algo mais poderoso. O esquecimento do ser é o esquecimento da origem e para o filósofo francês isso é uma potencialização de uma filosofia do sujeito. O projeto heideggeriano é ainda de retomada, e esta vontade de retornar, esta origem que eles tanto procuram segundo Derrida é inalcançável. Inalcançável porque nunca existiu, o que temos são reconstruções (sempre precárias).

É necessário começar em algum lugar, mas não existe um começo absolutamente justificado (GR, 233; M, 6-7). Não se pode, devido a razões essenciais que deveremos explicar, retornar a um ponto de partida a partir do qual todo o resto poderia se constituir conforme uma ordem das razões (POS, 12) nem segundo uma evolução individual ou histórica (POS, 65-6). Quando muito, podemos dar uma justificativa estratégica para essa medida (GR, 102).³⁴

Bennington, na passagem acima, faz uma série de referências à obras de Derrida que tratam do problema da origem, com intuito de esclarecer como "o começo" ao longo dos séculos foi sempre sendo reconstruído, mas nunca alcançado. Derrida aponta para a impossibilidade da origem, como ela está sempre perdida. Para Derrida, diferente de Heidegger, o conceito não pode ser restituído, reduzido ou retornar a sua origem, ao seu momento inaugural. Toda origem já se encontra referida ou suplementada por um conceito. Ela nunca se

³³ Derrida. *The Truth in Painting*, p.285.

³⁴ Bennington, *Jacques Derrida*, p.19-20.

manifesta como alguma coisa que, enquanto tal, já se encontra presente em algum lugar, livre de todo e qualquer suplemento. Ao contrário, ela sempre se deixa representar pelo suplemento de um conceito que, de uma só vez, promete e adia a sua presença. E, sendo efetivamente isto que ocorre, então não é mais possível pensar em uma origem. Se há algo de originário, trata-se, antes, desta estrutura suplementar, o que Derrida chamou de "suplemento de origem", e não de uma origem dada em si mesma. Isto teria uma implicação teórica e prática. Para Derrida então nos restam as repetições, desde o princípio o que existe é a repetição e com ela o desejo de restituição. Schapiro restitui os sapatos de Van Gogh à Van Gogh, enquanto Heidegger quer restituí-los ao mundo e à terra.

Segundo Derrida tanto Schapiro quanto Heidegger ainda desejam se apropriar das coisas. Mesmo em Heidegger, que abre um caminho muito importante na história da filosofia no sentido de querer formar um pensamento que deixe a coisa ser coisa, ainda há um pensamento apropriador. Derrida acredita que sempre exista um investimento apropriador e temos como tarefa fundamental reconhecer este fato e resistir a ele. Dessa forma caminhamos para um pensamento que verdadeiramente respeite as coisas. De quem são os sapatos? De Van Gogh? Da camponesa imersa na confiabilidade? Derrida, de forma irônica, responde a questão com uma dúvida: Seriam tais sapatos realmente um par, ou dois pés de sapatos diferentes? Se observarmos bem o quadro um dos sapatos parece mesmo virado para o lado, ou seja, é possível ter a impressão que seriam dois sapatos do mesmo pé.

... detached from one another even if they are a pair, but with a supplement of detachment on the hypothesis that they don't form a pair. For where do they both_I mean Schapiro on one side, Heidegger on the other_get their certainty that it's a question here of pair of shoes?³⁵

Derrida, ao analisar o quadro, nota que o par de sapatos está deslaçado e que isso pode ser um sinal de que ele por natureza não pertença a contexto nenhum. Os sapatos simplesmente estariam lá, como algo que resta, ou seja,

³⁵ Derrida. *The Truth in Painting*, p.261.

poderiam ser feitos apenas para restar, permanecer. Restar, restância, são termos muito usados pelo filósofo francês, que emprega estas palavras em outros textos como grafemas ou marcas. A restância é a permanência não presente de uma marca diferencial separada de sua pretensa produção ou origem. Ela funciona independente do originário, do querer dizer do autor ou do pintor. É da estrutura do par de sapatos de Van Gogh não pertencer, apenas restar. Essa postura bastante original de Derrida diante dos famosos sapatos, como dito antes, mostra que desde a origem o que temos são restâncias, rastros. E esse pensamento não pode ser um pensamento da presença, com um encaminhamento restitutivo. Não é possível restituir, a coisa escapa a qualquer restituição. Mas mesmo assim, é preciso que se pense sobre ela.

Restance is never entirely restful, it is not substantial and insignificant presence. I've also got things to do with these shoes, giving them, maybe, even if I were content to say at the end: quite simply these shoes do not belong, they are neither present nor absent, *there are (il y a) shoes, period.*³⁶

Em todo trabalho de atribuição, de restituição, de dar sentido as coisas, existe um desejo de apropriação. Mesmo Heidegger que quer resistir à objetivação, ainda tem o desejo de voltar à origem das coisas, ainda nomeia as coisas. Derrida não faz uma crítica ao filósofo alemão, mas ao propor esta nova maneira de pensar o sujeito, traz um pensamento que negocia, que questiona radicalmente sem nunca colocar “a questão”. Derrida põe em questão “a questão” em nome do exercício de questionamento.

3.5. Filosofia “versus” História da Arte

Derrida aponta que muitas coisas estão presentes nesta discussão, inclusive a biografia dos envolvidos. Schapiro teve um grande professor, muito

³⁶ Derrida. *The Truth in Painting*, p.274

estimado, que por ser judeu sofreu muito na Alemanha nacional-socialista. Foi este mesmo professor que apresentou o texto de Heidegger a Schapiro e chamou sua atenção para o possível *pathos* negativo dele. Derrida sugere que possa haver uma solidariedade de Schapiro com seu mestre, que enquanto sofria perseguições, tinha em contrapartida na Alemanha que assistir a ascensão intelectual de Heidegger. Fora todo este aspecto pessoal, existe uma diferença muito grande entre filosofia e história da arte; nem Heidegger nem Derrida querem pensar Van Gogh historicamente, através de um contexto histórico, como faz Schapiro. Os dois filósofos possuem olhares de “não-especialistas” e são novas vozes que falam de arte. Heidegger critica a postura dos estetas que fazem da arte um objeto de investigação, e com isso perdem o que há de mais fundamental na experiência artística.

Assim, as próprias obras encontram-se e estão penduradas nas coleções e nas exposições. Mas estarão elas porventura aqui em si próprias, como as obras que elas mesmas são, ou não estarão antes aqui como objetos do funcionamento das coisas no mundo da arte (*Kunstbetrieb*)? As obras tornam-se acessíveis ao gozo artístico público e privado. As autoridades oficiais tomam a cargo o cuidado e a conservação das obras. Críticos e conhecedores de arte ocupam-se delas. O comércio de arte zela pelo mercado. A investigação em história da arte transforma as obras em objetos de uma ciência. Mas, no meio de toda esta diversa manipulação, vêm as próprias obras ainda ao nosso encontro.³⁷

A arte, na condição de bem cultural, ao mesmo tempo que possui valor inestimável, circula como mercadoria sujeita à lei concorrencial da compra e venda. A arte agora estaria dentro de um sistema de relações de produção, consumo e acumulação patrimonial, além daquelas de avaliação crítica e de levantamento histórico, propiciadas pela organização de coleções particulares, galerias comerciais e museus. O quadro de Van Gogh, nos dias de hoje, dificilmente será encontrado fora de um museu. No espaço museológico todas as obras se igualam, como equivalentes de uma mesma atividade humana criadora, e são símbolos do passado que permanece no presente. Nestas obras em exposição não encontramos mais o mundo a que pertenciam e a que deram acesso. Ao nivelarmos todas as obras pela Estética perdemos a temporalidade da

³⁷ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.31.

arte, ou seja, a existência histórica efetiva de cada obra. Quando os historiadores da arte transformam as obras em objeto de uma ciência, Heidegger chama a atenção para uma factual perda da experiência artística. Para o filósofo a arte supera toda e qualquer experiência representacional, ela escapa das definições científicas, estéticas. Heidegger está interessado no acontecimento da arte e como ela pode nos abrir novas possibilidades. Heidegger não rejeita as explicações técnicas da história da arte, mas pretende dar uma nova visão para a pintura dos sapatos.

Que significados podemos tirar de um par de sapatos? Heidegger fala em toda sua obra de apetrechos, utensílios, ferramentas. Ele reflete sobre a atitude utilitária que temos diante do apetrecho, como não pensamos neles, ou só pensamos quando estes não funcionam. Mas podemos pensar os apetrechos, os sapatos de uma outra maneira. Um sapato, por exemplo, sempre pertence a alguém, pega a forma do pé desta pessoa, é capaz de lembrá-la até mesmo de alguns lugares por onde passou. Mesmo que tenha associado de uma forma um pouco equivocada a uma camponesa (digo um pouco, pois Van Gogh é tradicionalmente tido como um pintor dos campos), Heidegger está deixando os sapatos irem além do caráter utilitário deles. Os sapatos mesmos não estão no quadro, apenas a representação pictórica destes. O verdadeiro dono dos sapatos também não está lá, mas ao mesmo tempo os sapatos pintados trazem esta questão sobre quem os usou, qual a sua história, porque estão tão gastos. Não podemos responder de maneira precisa, com certeza, como quer Schapiro. Derrida chega a sugerir que tais sapatos podem simplesmente não pertencer a ninguém. Este texto de Derrida é sobre o falar sobre Van Gogh. E ele nos mostra como o pintor escapa. Ele escapa porque é infinito. Van Gogh, ou qualquer outra singularidade, é um foco de disseminação, e sempre escapa. Talvez, no pensamento de Derrida e na sua leitura original do par de sapatos, esteja presente um maior respeito à singularidade de Van Gogh do que em Schapiro ou até mesmo em Heidegger.

O argumento de Schapiro, que toma por norma o ideal de objetividade, não é capaz de dar conta do que de fato está em jogo na reflexão de Heidegger em torno da obra de arte. A pintura de Van Gogh não precisa ter apenas um significado, ela pode estar aberta a inúmeras interpretações. O significado original de 1886 não precisa ser o único significado que ela comporta, porque a pintura traz novas significações de acordo com o tempo, a época, o contexto social, ela é aberta a isso. Porém é preciso saber distinguir entre uma leitura precisa, pertinente, e outra que não tem sentido algum. Uma obra de arte tem uma relativa autonomia e deve sobreviver à época em que foi criada, mesmo assim, é importante ter consciência de que cada obra é também um produto histórico, isto é, reflete a época de que fez parte. A pintura de Van Gogh é parte de nosso mundo, mas também traz nela a época em que foi produzida. Ela continua falando com a gente, porque continuamos usando, e até mesmo pintando sapatos (como pintou de forma tão original o artista americano Andy Warhol).

Heidegger quer superar o pensamento da representação, por isso não vemos na *Origem da Obra de Arte* elementos subjetivos como gênio ou gosto. Esta obra de Heidegger não serviria para fornecer critérios para legitimar a validade estética de obras particulares, como o quadro de Van Gogh. Contudo, os escritos de Heidegger sobre arte, proporcionariam uma compreensão mais autêntica da arte e da poesia, sobretudo, despertariam no leitor uma visão crítica da insuficiência ou incompletude das explicações teóricas nesse campo. Ao criticar a avaliação estética da obra da tradição o filósofo defende que na obra é capaz de *pôr-se em obra* a verdade do ser. Schapiro, defensor da idéia de verdade como adequação, do rigor ao se falar das coisas, não alcança o pensamento de Heidegger e de Derrida. Como dito antes, os dois filósofos querem pensar a arte de uma maneira nova, original. A leitura da obra de arte feita aqui pretende subverter o tradicional conceito de verdade como representação e adequação ao real. Para Heidegger a obra de arte institui a verdade como desocultação do que permanece impensado na representação.

A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra, acontece esta abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra. A arte é o pôs-se-em-obra da verdade.³⁸

O par de sapatos pintados por Van Gogh teria manifesto o ser dos entes e do ente enquanto ente, mas não teria sido ele a verdadeiramente instaurar este modo de ser. O passo definitivo para o desenvolvimento da questão da verdade que acontece na obra será dado na passagem para o exemplo do templo grego; antes de passar a ele, Heidegger já anunciara:

Portanto, na obra, não é de uma reprodução do ente singular que de cada vez está aí presente, que se trata, mas sim da reprodução da essência geral das coisas. Mas onde está e como é essa essência geral, para que as obras de arte lhe possam ser conformes? A que essência da coisa é que será conforme um templo? Quem ousaria afirmar o impossível que na obra arquitetônica está representada a idéia do templo em geral? E, todavia, numa tal obra, se é uma obra, é a verdade que está posta em obra³⁹

Se havia um limite no exemplo do quadro de Van Gogh, esse limite irá se desfazer com o exemplo do templo grego e várias pontos começarão a ficar mais claros, inclusive o caráter historial da obra. A interpretação da pintura lançou, mas ainda não resolveu, a pergunta por como deve ser pensada a verdade na relação essencial à essência da obra. O próprio Heidegger esclarece acerca do “notável desvio”, reconhecendo que a colocação inicial da pergunta pela obra fora feita, perguntando não pela obra, mas sim em parte por uma coisa e em parte por um apetrecho. Mas este é, segundo ele, o modo de questionamento da estética. Trata-se de um passo no questionamento no qual o importante para Heidegger foi ter chegado a uma primeira percepção de que o caráter de obra da obra, o caráter de apetrecho do apetrecho e o caráter de coisa da coisa só se aproximam de nós “se pensarmos o ser do ente”. O desvio foi necessário e agora de volta ao caminho da arte analisaremos junto com o filósofo um templo grego.

³⁸ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.30.

³⁹ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.28.



3. Roy Lichtenstein, *O templo de Apolo*, 1964.
(Óleo sobre tela).

4. O Templo grego

4.1. A Obra e o Combate Entre Mundo e Terra

Um edifício, um templo grego não imita nada. Está ali, simplesmente erguido nos vales entre os rochedos. O edifício encerra a forma do deus⁴⁰ e nesta ocultação (*Verbergung*) deixa-a assomar através do pórtico para o recinto sagrado. Graças ao templo, o deus advém no templo. Este advento de deus é em si mesmo o estender-se e o demarca-se (*die Ausbreitung und Ausgrenzung*) do recinto como sagrado. O templo e o seu recinto não se perdem, todavia, no indefinido. É a obra templo que primeiramente ajusta e ao mesmo tempo congrega em torno de si a unidade das vias e das relações, nas quais nascimento e morte, infelicidade e prosperidade, vitória e derrota, resistência e ruína, ganham para o ser humano a forma do seu destino. A amplitude dominante destas relações abertas é o mundo deste povo histórico. A partir dele e nele é que é devolvido a si próprio, para o cumprimento da vocação a que se destina.⁴¹

O templo grego⁴² se mostra essencial para a compreensão de dois aspectos fundamentais na filosofia de Heidegger e nas suas reflexões sobre arte: Mundo e Terra. Já expostos anteriormente, com o exemplo do quadro dos sapatos, pretendemos neste capítulo esclarecer e aprofundar a importância que estas duas ordens possuem no ensaio *A Origem da Obra de Arte*. Como foi dito no capítulo anterior, a obra de arte faz surgir e mantém aberto um mundo que repousa sobre e na terra. Mas, antes de desenvolvermos o que Heidegger quer dizer com isso, pensemos o que nós entendemos como mundo? O senso comum

⁴⁰ Deuses raramente aparecem no texto *A Origem da Obra de Arte*. Mas no mesmo período, ao falar do poeta Hölderlin, Heidegger introduz o par contrastante de homens e deuses. O filósofo fala dos “deuses” devido à sua admiração pela Grécia clássica e pela natureza, antiga morada desses seres e hoje ameaçada pela tecnociência.

⁴¹ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.32.

⁴² Heidegger dá maior enfoque ao templo grego do que ao quadro de Van Gogh. Na Alemanha existia uma certa recusa da arte moderna e dos movimentos vanguardistas, em oposição ao forte sentimento nostálgico em relação a antiguidade Clássica. Além disso, no caso do quadro de Van Gogh, a projeção da terra não se dá de um modo orgânico à própria obra, como ocorre no caso do templo.

entende mundo como o sistema harmônico composto pela Terra e os astros, podendo essa noção ser generalizada para outros sistemas análogos que possam existir. Geograficamente o mundo é a Terra, incluindo suas diferentes partes, o “velho mundo”, o “novo mundo”; ou também pode caracterizar um período histórico, o “mundo antigo”. Pensando um sentido mais amplo podemos definir mundo como sendo tudo aquilo que existe, o próprio universo. Mundo é um termo que foi muito usado por diversos sistemas filosóficos diferentes, como o “mundo das idéias ou formas” em Platão ou ainda a noção de “mundo da vida (*Lebenswelt*)”, termo utilizado por Husserl e pela fenomenologia para designar o mundo da experiência humana, considerado, no entanto, anteriormente a qualquer tematização conceitual.

Heidegger já tinha na noção de mundo um dos conceitos centrais de *Ser e Tempo*. Nesta obra o filósofo introduz uma característica fundamental do homem: o *ser-no-mundo*. Não há um sujeito sem mundo, o homem *está-no-mundo*. O *Dasein* é essencialmente no mundo e, também, um mundo, em contraste com outros entes. Segundo Heidegger mundo não pode ser confundido aqui com nada de objetivo, como algo que esteja diante de nós. Michael Inwood esclarece melhor este ponto no seu *Dicionário Heidegger*:

“Ser-no-mundo” (*In-der-Welt-sein*) é quase equivalente a “*Dasein*”. Somente *Dasein* é no mundo, e o adjetivo “mundano” (*weltlich*), com o substantivo abstrato “mundanidade” (*Weltlichkeit*), pode ser aplicado unicamente a *Dasein* e aos aspectos de *Dasein*, tais como o próprio mundo. Entidades não-humanas estão “dentro do mundo” (*innerhalb der Welt*, p.ex., ST, 13), são “intramundanas” (*innerweltlich*), ou “pertencentes a um mundo” (*weltzugerörig*), mas nunca “mundanas” ou “no mundo”.⁴³

Na *Origem da Obra de Arte* ao falar do par de sapatos da camponesa Heidegger volta ao conceito de mundo, sobretudo quando esclarece que o sapato é um apetrecho que pertence ao mundo, já que foi produzido pelo homem. Desta vez, diferente de *Ser e Tempo*, o filósofo contrasta este conceito com o de terra (*Erde*) e apresenta a noção de confiabilidade (*Verlässlichkeit*). A obra, tanto como o quadro dos sapatos, quanto como templo grego, evidencia

⁴³ Inwood. *Dicionário Heidegger*, pg. 120.

um mundo e o depõe sobre a terra. Mundo e terra estão em combate. Contudo, mesmo em combate, Heidegger demonstra como terra e mundo são inseparáveis, isto é, precisam um do outro. O mundo está sobre a terra e utiliza matérias primas da sua natureza. A terra é revelada como terra pelo mundo. Como vimos antes, o quadro revela a verdade do apetrecho sapato. Agora o filósofo evidencia como o templo grego revela a rocha sobre a qual ele está, a tempestade que o golpeia e a pedra de que é feito. Este combate, esta luta, constitui e sustenta os próprios combatentes e ao citar o seguinte fragmento de Heráclito no qual o filósofo grego simultaneamente junta (a guerra como pai de todas as coisas) e separa, ao indicar que essa junção nunca se vê livre da diferença (deuses e homens, livres e escravos), Heidegger torna isto ainda mais evidente: “A guerra é o pai de todas as coisas e de todas o rei; de uns fez deuses, de outros homens; de uns, escravos, de outros, homens livres”⁴⁴.

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

Para Heidegger a obra instaura um sentido e mantém essa abertura de sentido, um mundo. Ela levanta, faz surgir um mundo e o mantém vigente. O mundo possibilita um espaço de relações, dependências, distâncias, posturas. Onde a tradição diz forma, Heidegger diz mundo. A obra instala um mundo, isto é, ela faz-se como clareira aberta para o advento do ente. Desse modo, o mundo não é um objeto que pode ser tomado *a priori*, mas ele se realiza, somente, no caminho pelo qual os entes se desvelam, ele se constitui na ação de tornar visível

⁴⁴ Heráclito, *fragmento 53*.

os entes. A obra consagra um mundo, ela põe a tarefa do homem em seu horizonte, o defronta com seu destino. E, no erigir um mundo, a obra de arte mostra ao homem as coisas em sua gênese própria. Portanto, o mundo oferece ao homem a abertura do ente, isto é, a possibilidade de ser si mesmo, de pôr-se a caminho do próprio, do que é mais original.

Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes. O mundo mundifica (*Weltwaltet*) e é algo mais do que palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objeto, que está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser.⁴⁵

Em Heidegger mundo é a totalidade de referências e a rede referencial, o ambiente que dá sentido. Este conceito no templo grego é o mundo grego com todos seus deuses e mitos, todas as suas relações. O mundo é a instância da inteligibilidade, ele busca sempre o sentido. O mundo nunca é produto da ação humana, o homem já é no mundo. O mundo tem uma antecedência ao homem, simultaneamente estrutura tudo aquilo que é da ordem do humano. O homem é um ser “lançado” em um mundo já previamente constituído, a partir do qual sua experiência adquire sentido, e em relação ao qual deve estabelecer sua identidade. É o aí, do *Dasein* e para Heidegger o homem está sempre aí. O mundo é aquilo que deixa sobressair a vocação para a qual se destina cada coisa na sua existência. Sendo assim, a pedra, a planta e o animal não possuem um mundo.

A pedra é destituída de mundo. A planta e o animal também não têm qualquer mundo, mas pertencem a aglomeração velada de uma ambiência, em que se encontram inseridos. Pelo contrário, a camponesa tem um mundo, porque se mantém na abertura do ente. O apetrecho, na sua confiabilidade, confere a este mundo uma necessidade e uma proximidade próprias.⁴⁶

⁴⁵ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.35.

⁴⁶ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.35.

Ao mesmo tempo em que a obra instala um mundo como via de acesso para o ente, apontando o destino de cada coisa, ela resguarda o seu caráter de obra. O templo, na abertura de um mundo deixa a pedra ser pedra, o quadro deixa a cor colorir, mas a obra não se limita nem à cor, nem à pedra: ela se guarda na terra. Enquanto a obra funda a possibilidade de deixar-ser através do mundo, ela também recolhe a obra da matéria e acolhe na terra. Portanto a terra se constitui como plena possibilidade do ente, como lugar do ente na totalidade. Para Heidegger a terra não é o planeta que serve de objeto para a astronomia. Nem é alguma espécie de elemento que se mistura com outros elementos. Pensada em toda sua profundidade a terra é um certo ambiente não construído pela cultura e que o ser humano habita. O que a tradição chama de matéria o filósofo chama de terra. Não se trata aqui de nomear de um modo diferente a mesma coisa, mas de dar um novo sentido, de pensar de um jeito completamente novo a essência da obra de arte. Os rochedos, as colunas, o mármore, representam a terra no templo grego. A terra é a dimensão de ocultamento que resguarda a obra do mundo e também o material de que é feita a obra de arte. É o brilho da pedra, a dureza do mármore.

No apetrecho a matéria deve desaparecer, na obra de arte ela deve saltar, ressair. Logo, a obra de arte não é nem um apetrecho nem uma coisa. De fato, a obra parece ter a realidade de uma coisa porque a terra se ergue na obra. Mas a terra, que, por essência, oculta-se, oferece maior resistência à abertura do aberto, ao advento da verdade. Como dito antes, nem apetrecho nem coisa, a obra é algo único que nos possibilita compreender melhor o que faz com que uma coisa seja uma coisa e um apetrecho um apetrecho. É certo que a coisa deve ser entendida por seu pertencimento à terra, e somente a obra de arte pode revelar a terra. Como também é ela que revela a verdade do apetrecho (como demonstramos antes através do par de sapatos de Van Gogh).

O apetrecho utiliza a matéria de que se compõe, porque é determinado pela serventia e pela utilidade. A pedra é usada e consumida na fabricação (*Anfertigung*) do apetrecho, por exemplo, machado. Esvanece-se na serventia. A matéria é tanto melhor e mais adequada quanto menos resistência oferecer ao seu desaparecimento no ser-apetrecho do apetrecho. Pelo contrário, a obra-templo, ao instalar um mundo, longe de

deixar esvanecer a matéria, fá-la pela primeira vez ressair (*hervorkommen*), a saber, no aberto no mundo da obra: a rocha passa a jazer e a estar imóvel e, só então é rocha; os metais passam a resplandecer; as cores ganham luminosidade; o som adquire a ressonância; a linguagem obtêm o dizer. Tudo isso ressaí na medida em que a obra se retira na massa e no peso da pedra, na dureza e na flexibilidade da madeira, na dureza e no brilho do metal, no esplendor e na obscuridade da cor, na ressonância dos sons e no poder nomeador da palavra.

Para onde a obra se retira e o que ela faz ressair, neste retirar-se, eis o que chamamos a terra (*Erde*). Ela é o que ressaí e dá guarida (*das Hervorkommend-Bergende*). A terra é o infatigável e incansável que está aí para nada. Na e sobre a terra o homem histórico funda o seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instaura um mundo, produz a terra.⁴⁷

Aqui chegamos a um dos pontos mais importantes de todo o texto do filósofo. Heidegger parece querer destacar a importância do caráter material da obra: o mármore do templo, o rochedo, o mar e até mesmo a luz. Contudo deseja também quebrar a antiga assimilação da criação à fabricação. Na obra de arte, a “matéria” e, de um modo mais profundo, a terra, não são utilizadas e exploradas como a matéria de um simples apetrecho, de uma ferramenta. A obra assume a terra e suas qualidades: o peso da pedra, a dureza e a flexibilidade da madeira, a dureza e o brilho do metal. Heidegger coloca assim a terra em evidência, grata, ao passo que o apetrecho, ferramenta fabricada, ingrato, esquece a terra. Apetrecho e obra são produzidos, porém o primeiro desaparece na sua utilidade, porque ele próprio é esquecimento da terra. A obra de arte, por essência é insólita, insondável, porque só mostra o que de ordinário não se vê, ao mesmo tempo se esconde, se retrai. A obra é então este choque, este combate.

O mundo é a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões simples e decisivas no destino de um povo histórico. A terra é o ressair forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo. Mas a relação entre mundo e terra nunca degenera na vazia unidade de opostos, que não têm que ver um com o outro. O mundo aspira no seu repousar sobre a terra, a sobrepujá-la. Como aquilo que se

⁴⁷ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.36.

abre, ele nada tolera de fechado. A terra, porém, como aquela que dá guarida, tende a relacionar-se e a conter em si o mundo.

O confronto de mundo e terra é um combate (*Streit*). Certamente, falsificamos com facilidade a essência do combate, na medida em que confundimos a sua essência com a discórdia e a disputa e, portanto, só o conhecemos como perturbação ou destruição. Todavia, no combate essencial, os combatentes elevam-se um ao outro à auto-afirmação das suas essências.⁴⁸

A unidade da obra de arte nasce desse combate entre terra e mundo. O templo grego pertence ao mundo, porque é histórico, o rochedo, onde ele está, pertence à terra, porque é natural. A plenitude da obra é fruto de um equilíbrio delicado e quase impossível entre um mundo histórico e a terra inumana, como Heidegger expõe na seguinte passagem, fundamental para explicar de que modo isto acontece:

Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar (*Aufruhen*) da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidão do céu, a treva da noite. O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz aparecer, a partir da quietude que é a sua, como ele está bravo. A árvore, a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra adquirem uma saliência da sua forma, e desse modo aparecem como o que são.⁴⁹

Ao abrir um mundo, a obra de arte apresenta um aspecto de clareza que não é único, pois ao mesmo tempo, temos nela também algo como uma reserva. A obra nunca se deixa penetrar completamente, e nós, mesmo ao dar-lhe uma interpretação, temos consciência deste seu caráter de permanente reserva. Podemos chamar de mundo ao que a obra declara explicitamente nas várias interpretações e de terra esta permanente opacidade de significações que ulteriormente (mas nunca de modo definitivo) sempre poderão tornar-se explícitas. Como dito antes, mundo e terra não são coisas, são ordens. A relação

⁴⁸ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.38-39.

⁴⁹ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.33.

entre essas duas ordens é o que Heidegger chama de confiabilidade. Um precisa do outro para existir. O templo grego organiza relações, dá ordem a um universo de relações. Neste sentido o templo é uma obra de arte. O templo não era instalado no lugar, e sim instalava o lugar, dava viabilidade ao lugar. A obra de arte possui esse caráter de instalação, ela inaugura o mundo.

Quando uma obra se acomoda numa coleção ou se coloca numa exposição, diz-se também que se instala. Mas esta instalação (*Aufstellen*) é essencialmente diferente da instalação no sentido de levantar (*Erstellung*) uma obra arquitetônica, do erigir (*Errichtung*) uma estátua, do encenar uma tragédia na celebração da festa. Semelhante instalação significa: o erigir, no sentido de consagrar e glorificar. Instalar não quer dizer aqui o mero colocar. Consagrar quer dizer sagrar no sentido de que, no erigir pela obra, o sagrado é aberto como sagrado e o deus é convocado para o aberto do seu advento.⁵⁰

A obra de arte instala um mundo. E essa instalação (*Aufstellen*) da qual fala Heidegger não é como uma instalação em um museu ou galeria. O termo que o filósofo usa significa elevar, consagrar. O templo apresenta, celebra, instala o mundo ao seu redor. O mundo tem agora uma dimensão mais histórica e no exemplo do templo grego isso fica ainda mais evidente. O mundo não é uma coisa nem um conjunto de coisas, mas o próprio espírito de uma época. É um monumento um testemunho de uma civilização. Segundo Heidegger os gregos não viam o templo como obra de arte, o viam como presença do sagrado, como lugar da divindade que os regia e os fortificava. Através do templo eles se viam a si mesmos, porque ali existia um sentido próprio que lhes falava. O templo, no seu estar ali, trazia consigo o deus. Portanto, ele é obra na medida em que revela através de si um sentido historial, desde sua origem: o lugar do sagrado.

Por mais rica em conseqüências que tenha sido a recorrência à pintura de Van Gogh, o que inclui toda a discussão sobre o ser do apetrecho e o surgimento do termo confiabilidade, trata-se de uma obra que pode ser contada entre as obras da arte figurativa, trata-se de uma obra pertencente à era da estética. Ao retroceder ao templo grego, não apenas abandonamos o âmbito do figurativo, mas abandonamos também o âmbito de uma existência individual criadora,

⁵⁰ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.33.

como a de Van Gogh ou a de qualquer outro artista, e encontramos algo que se harmoniza com as reflexões heideggerianas de que o surgimento da obra de arte envolve, originariamente, uma comunidade de artistas e salvaguardadores, e não uma comunidade de artistas e contempladores. Ao dizer que a obra de arte institui história, Heidegger não quer dizer que ela é algo que, entre outras coisas, acontece na história e no mundo e assim pode ser observada como um acontecimento histórico entre outros. Quer dizer que, sem a obra, um determinado povo em um determinado instante historial *não poderia ser*.

Contudo, o templo grego hoje em dia não é mais obra de arte já que perdeu a capacidade de instalar um mundo ao seu redor. Ninguém mais vai até lá para levar oferenda aos deuses, ninguém mais cai de joelhos perante uma estátua de Zeus. O templo grego hoje em dia virou ponto turístico, museu, ou seja, perdeu todo seu caráter artístico. Agora o templo é apenas um documento de algo que acabou, está em ruínas. Ele deixa de provocar o choque (*Stoss*) histórico e para o filósofo alemão a obra de arte morre quando este choque não existe mais. Podemos concluir então que Heidegger possui uma certa percepção orgânica de arte, pois a obra de arte só existe enquanto seu mundo existir também. A confiabilidade vibra na utilidade. A carruagem de Dom Pedro, enquanto era usada pelo monarca, tinha um mundo e uma terra, sendo agora apenas um objeto de museu, um simples bem cultural. Segundo Heidegger é a arte que funda nosso modo de ser e não o contrário. E toda obra de arte é um acontecimento, que começa e perdura durante um tempo, mas mesmo assim, um acontecimento da verdade.

Abordamos até agora o fundamento ontológico da obra, com o combate entre mundo e terra e antes dissemos que a obra aponta para algo, fazendo ver a realidade das coisas e do apetrecho. Para isso, utilizamos os exemplos do quadro de Van Gogh e do templo grego; no entanto, o sentido da obra como abertura e deixar-ser não ficou completamente claro, pois faltou referir-se à obra como um modo de desvelamento da verdade. Agora, ao retomar a discussão sobre a essência da verdade, o autor intensificará também o sentido da

contraposição de mundo e terra. Do combate entre essas duas ordens Heidegger caminhará para o jogo de luz e sombra entre o encoberto e o não-encoberto no modo de ser da própria verdade. Neste combate, não está em jogo uma certa verdade, ou algo de verdadeiro que vem a ser. É a verdade mesma que se essencializa.

Mas como é que a verdade acontece? Respondemos: acontece em raros modos 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.⁵¹

4.2. Obra de Arte e Verdade

Só a partir do repousar da obra é que podemos entrever o que na obra está em obra. Até aqui permaneceu sempre uma afirmação antecipativa, o saber, a de que na obra de arte é a verdade que está posta em obra. Até que ponto é que a verdade acontece no ser-obra da obra, isto é, em que medida é que ela acontece no disputar do combate entre mundo e terra? O que é a verdade?⁵²

Ao afirmar que na obra de arte a verdade *está posta em obra*, Heidegger faz uma das mais importantes e constantes perguntas da história da filosofia: O que é a verdade? Enquanto que as ciências têm como objetivo descobrir mais das proposições que dentro do seu domínio são verdadeiras, isto é, quais proposições possuem a propriedade de verdade, a principal preocupação filosófica com a verdade é a de descobrir a natureza desta propriedade. Assim, a pergunta filosófica não é: O que é verdadeiro? Mas, antes como questiona-se Heidegger: O que é a verdade? O filósofo alemão chama nossa atenção para a negligência com que nós e toda tradição filosófica tratamos deste assunto e a necessidade de procurarmos a essência da verdade.

⁵¹ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p. 44.

⁵² Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.39.

A pequenez e a obtusidade do nosso conhecimento da essência da verdade evidencia-se na negligência com que nos abandonamos ao uso desta palavra fundamental. Por verdade entende-se, a maior parte das vezes, esta e aquela verdade. Quer isto dizer: algo de verdadeiro. O verdadeiro pode ser um conhecimento que se expressa num enunciado. Mas também dizemos verdadeiro não só um enunciado, mas também uma coisa, o ouro verdadeiro em oposição ao falso. Verdadeiro quer dizer aqui o mesmo que autêntico, o ouro autêntico. O que é que aqui quer dizer real? Para nós, é real aquilo que é na verdade. Verdadeiro é o que corresponde ao real e real é o que é na verdade. O círculo voltou a fechar-se.⁵³

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

Geralmente supõe-se que a verdade como adequação seria um conceito aristotélico, mas Heidegger discute esta interpretação e identifica outro filósofo grego, Platão, como o verdadeiro responsável pela criação desta idéia. No texto *A teoria platônica da verdade* Heidegger faz uma análise detalhada da *Alegoria da caverna* e indica como Platão relaciona verdade à luz, a uma adequação correta do olhar, marcando para sempre a história da filosofia. Nesta alegoria alguns homens, prisioneiros em uma caverna, apenas enxergam sombras da realidade projetadas por uma fogueira. Um deles se solta de suas correntes e caminha para fora da caverna, com dificuldade, adequando o seu olhar acostumado apenas as sombras. A ascensão do prisioneiro para fora da caverna, esta transição de uma situação à outra é, segundo a análise heideggeriana, uma “correção” progressiva da visão deste que, agora, consegue ver as coisas na sua

⁵³ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.39-40.

realidade, na sua *Idéia*⁵⁴, *sob a luz do Sol*. A partir de Platão a verdade passa a ser adequação, relação de equivalência ou igualdade entre a coisa e a sua representação. Heidegger, no trecho abaixo, descreve como a mudança no “olhar” do prisioneiro muda a essência da verdade.

A transição de uma situação a outra consiste em tornar o olhar mais reto. Tudo depende da ὀρθότης⁵⁵, da retidão do olhar. Por meio dessa retidão, o ver e o conhecer tornam-se retos, de tal modo que, por fim, encaminham-se diretamente à idéia suprema, firmando-se nessa “direção reta”. Neste voltar-se de modo reto, o notar iguala-se àquilo que deve ser visto. Este é o “aspecto” do ente. Em consequência desta adequação do notar como um ἰδεῖν à ἰδέα, dá-se uma ὁμοίωσις, uma concordância do conhecimento com a coisa mesma. Assim da primazia da ἰδέα e do ἰδεῖν frente à ἀλήθεια dá-se a transformação da essência da verdade. Verdade torna-se ὀρθότης, retidão do notar e enunciar.

Nesta mudança da essência da verdade dá-se igualmente uma mudança do lugar da verdade. Enquanto desvelamento ela continua sendo um traço fundamental do próprio ente. Enquanto retidão do “olhar”, porém, torna-se uma caracterização do comportamento humano frente ao ente.⁵⁶

Verdade deve pensar-se no sentido da essência do verdadeiro. Pensamo-la a partir da evocação da palavra dos gregos ἀλήθεια, que quer dizer a desocultação (*Unverborgenheit*) do ente.⁵⁷

Na Grécia clássica, a verdade se dizia *aletheia* (ἀλήθεια). *Aletheia* teria originalmente, na tradição poética e mítica grega, o sentido de manifestação, de desvelamento do ser. Etimologicamente, *aletheia* é uma palavra formada pelo alpha privativo grego, designando a negação, que serve de prefixo ao termo *lethe* significando véu, encobrimento. Heidegger entende então por verdade “desvelamento (*Entborgenheit*)” ou “desocultação (*Unverborgenheit*)”. Michael

⁵⁴ *Idéia* vêm da palavra grega ἰδέα, substantivo que corresponde ao verbo ἰδεῖν, “ver”. ἰδέα equivale, portanto, etimologicamente a “visão”. O termo ἰδέα foi usado por vários pré-socráticos (por exemplo, Xenófanes, Anaxágoras e Demócrito), mas sem possuir o significado, ao mesmo tempo mais preciso e complexo, que o vocábulo adquiriu na filosofia de Platão. Em Platão encontramos uma extensa explicação do que seriam as *idéias*. O filósofo grego usou o termo *idéia* principalmente para designar a forma de uma realidade, sua imagem ou perfil “eternos” e “imutáveis”. Por isso é frequente em Platão que a visão de uma coisa, ou melhor, de uma coisa em sua verdade, seja equivalente à visão da forma da coisa sob o aspecto da *idéia*.

⁵⁵ ὀρθότης, (*orthotes*) é a palavra grega para exatidão do olhar.

⁵⁶ Heidegger. *A teoria platônica da verdade*, p.242-243.

⁵⁷ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.40.

Inwood em seu *Dicionário Heidegger* nos ajudar a entender melhor esta noção tão importante no pensamento heideggeriano:

A explicação de Heidegger da verdade como “desvelamento” possui diversas consequências. A verdade já não é mais algo do qual podemos ou devemos estar certos em um sentido cartesiano ou husserliano. Nós podemos estar certos de proposições, eu estou certo de que isto e isto é assim. A busca pela verdade não é uma busca pela certeza sobre aquilo que já sabemos ou cremos, mas pela descoberta de âmbitos ainda desconhecidos. “Verdade” já não contrasta com “falsidade”.⁵⁸

Heidegger tece críticas a Platão por ter sido o filósofo na sua obra *República* o primeiro a fazer esta redefinição no conceito de verdade. Como vimos anteriormente na *Alegoria da caverna* Platão inaugura a verdade como correção e instaura todo um modo de ver instrumental que funda o Ocidente como conhecemos. Heidegger nega que a verdade seja primariamente a adequação do intelecto com a coisa e sustenta, de acordo com o significado grego mais original, que a verdade é *aletheia* (ἀλήθεια), ou seja, desvelamento, desocultação. E este desvelamento não é uma propriedade do ente, que lhe seja inerente, nem um caráter de um juízo, nem muito menos uma certeza subjetiva.

Segundo o filósofo alemão é importante destacar que o desvelamento não é apenas o desvelar, mas também o desvelado. A palavra grega *aletheia*, que como vimos, é constituída pelo a privativo, indica assim que a manifestação da verdade com o desvelamento pressupõe um esconder-se, um ocultar-se originário, de que procede a verdade. Portanto, para Heidegger, tão importante quanto a aparição, o aparecer, é o esconder, o ocultamento. O lugar aberto, a clareira (*Lichtung*), ao qual Heidegger se refere para explicar a especial natureza deste sentir não subjetivo, não psicológico, não é pensável como uma unidade, mas como um “outro”, como algo a custo conhecido que abre e garante tanto o não-ser oculto do ente como o seu ser oculto. A clareira é este âmbito de aparição que é também ocultamento. Portanto é preciso compreender que a ocultação do ente não se constitui como uma falta ou uma impossibilidade, ao contrário — a ocultação não é o oposto —, mas um modo da própria efetivação

⁵⁸ Inwood. *Dicionário Heidegger*, p.5

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

A obra é a abertura da verdade, mesmo num sentido mais profundo e radical: não só abre e ilumina um mundo ao propor-se como um novo modo de ordenar a totalidade do ente, mas além disso, ao abrir e iluminar, faz que se torne presente o outro aspecto constitutivo de toda a abertura da verdade que a metafísica esquece, isto é, a obscuridade e o ocultamento de que procede todo desvelamento. Na obra de arte, está realizada a verdade não só como desvelamento e abertura, mas também como obscuridade e ocultamento. É isto o que Heidegger chama o conflito entre o mundo e terra na obra.⁵⁹

A verdade acontece no *estar-aí-de-pé (Dastehen)*. Isto não quer dizer que qualquer coisa seja aqui representada e restituída com justeza, mas antes o ente na sua totalidade é trazido e mantido na desocultação. Manter significa originalmente proteger (*hüten*). No quadro de Van Gogh, acontece a verdade. Isso não quer dizer, que algo que está ai diante seja representado com justeza, mas sim que no tornar-se manifesto do ser-apetrecho do apetrecho sapato, o ente na totalidade, mundo e terra, no seu conflito recíproco, conseguem alcançar a desocultação.⁶⁰

O trecho acima, volta ao que foi dito no capítulo anterior desta dissertação, no capítulo sobre *O Par de sapatos*. Nele, Heidegger em sua crítica ao pensamento da representação, mostra como a pintura de Van Gogh não é uma obra de arte porque representa com justeza as botas do pintor holandês, mas sim porque nela manifesta-se o ser-apetrecho do apetrecho sapato. Nela a verdade está em obra. Uma obra de arte é uma obra porque revela o que é um ente em sua verdade. A verdade, cujo o advento é a essência da obra, é a desocultação do ente. A obra de arte deixa acontecer a desocultação, o desvelamento., Portanto, a obra de arte é uma obra porque nela aparece a verdade. Devemos então, segundo Heidegger, indagar agora com mais clareza qual é a essência da verdade para que esta advenha em uma obra.

⁵⁹ Vattimo. *Introdução a Heidegger*, p.126.

⁶⁰ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.44.

É certo que a obra de arte é criada. Para Heidegger o caráter-de-obra da obra está no seu ser-criada (*Geschaffensein*). O criar (*Schaffen*) pode ser pensado também como um produzir (*Hervorbringen*). Mas a fabricação (*Anfertigung*) de uma ferramenta também é uma produção. Criar, produzir e fabricar. Os gregos empregavam uma única palavra para designar manufatura e arte: a palavra *tékhnê* (τέχνη). E chamavam também pelo mesmo nome de *tekhnítês* (τεχνίτης) o artesão e o artista. Seguindo a aparência imediata, encontramos na atividade do marceneiro e do pintor o mesmo comportamento. Mas Heidegger ao dar o exemplo dos gregos nos alerta para o perigo de se confundir a criação da obra e a fabricação do artesão; para o filósofo a palavra *tékhnê* designa, de fato, um saber, a experiência fundamental da *phýsis*, do ente em geral, experiência que o homem encontra-se exposto e procura instalar-se. O filósofo busca então recuperar o sentido grego da palavra τέχνη, que não significa manufatura no sentido corriqueiro, tampouco “técnica”, mas nomeia muito mais um modo do saber. E este saber deve ser entendido como um livre direcionar-se no aberto do combate de mundo e terra.

A designação da arte como τέχνη não quer de modo algum dizer que a atividade do artista seja experimentada a partir da manufatura. Pelo contrário, o que na criação da obra de arte tem um aspecto semelhante ao de fabricação de manufatura é de outro gênero. Este fazer é determinado e afinado pela essência da criação, e permanece retido nessa essência.⁶¹

É verdade que os grandes artistas prezam muito o saber-fazer da manufatura. Contudo, se o artesão fabricante domina sua fabricação, o artista é, acima de tudo, instrumento de uma verdade que se concretiza em obra. Por essência a verdade tende para a obra e só se torna ela própria quando se encarna. A verdade é o desvelamento, e o prefixo privativo do termo alemão (*Un*) nos recorda que o velamento e o erro pertencem a verdade. A verdade como desvelamento é o combate entre o aberto, a clareira e a ocultação. Longe de ser somente contemplada com uma teoria, a verdade é a conquista de uma abertura. E a verdade só pode ser uma abertura se se instala num ente. Portanto,

⁶¹ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.48.

é da essência da verdade se instalar num ente. Segundo Heidegger, somente certos entes, as obras de arte, permitem que a verdade se instale e fazem ver esta verdade que o mundo familiar dos apetrechos e ferramentas deixa oculto. Uma produção é, assim, uma criação quando o ente criado, a obra, faz aparecer a abertura, a verdade como desvelamento.

Como vimos anteriormente nas obras de arte a “matéria”, e de um modo mais profundo a terra, não são utilizadas e exploradas como em um apetrecho. A obra assume a terra, ele coloca a terra em evidência e grata assume suas qualidades. No templo grego o mármore ressaí com todo seu peso e sua dureza, no quadro de Van Gogh são as cores que colorem e evidenciam o ser-criado. A obra nos tira das relações ordinárias com o ente, nos expondo a singularidade excepcional do próprio mundo, a partir do qual nossos laços com as coisas do mundo, com o outro e conosco mesmos são transformados e encontram uma medida. A obra criada nos liberta das nossas relações habituais com o mundo e a terra e nos faz permanecer na verdade que advém nela e por ela. Podemos compreender que o conceito de mundo, tal como aparece em *a Origem da Obra de Arte*, encontra-se em união indissolúvel com o conceito de terra, e que ambos repousam na essencialização da verdade enquanto obra.

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

Assim como uma obra não pode ser obra sem ser criada, assim como precisa essencialmente de criadores, assim também o próprio criado não pode tornar-se ser sem os que salvaguardam.⁶²

A obra é, sem dúvida, produto do homem, mas ao mesmo tempo é algo mais do que isto, já que o próprio artista, longe de produzir arbitrariamente a obra, está situado com ela e por ela na sua abertura histórica. É a obra de arte que vai legitimar alguém como artista e é através dela que se torna possível a existência daqueles que a salvaguardam. A salvaguarda (*Bewahrung*) é um

⁶² Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.53.

elemento essencial da obra de arte para Heidegger. Diferente do grão de poeira que é o que é independente de qualquer espectador, e do sapato que têm seu propósito imanente a ele, e como qualquer apetrecho em bom estado, ainda mais se guardado em um armário, não necessita de salvaguarda. Mas uma obra de arte precisa de preservadores para trazer à luz seu sentido e para receber a luz que ela derrama sobre suas vidas.

Mesmo o esquecimento em que a obra pode cair não é nada; é ainda uma salvaguarda. Vive ainda da obra. Salvaguarda da obra quer dizer: instância (*Innesteher*) na abertura do ente que acontece na obra. Mas a persistência da salvaguarda é um saber. Saber não consiste, todavia, num mero conhecimento ou representação de algo. Quem sabe verdadeiramente o ente, sabe o que quer no meio do ente.⁶³

No trecho acima Heidegger aponta que mesmo o esquecimento de uma obra é uma forma de salvaguarda. Salvaguarda da obra quer dizer: manter-se no cerne da abertura do ente que acontece na obra. A insistência da salvaguarda é um saber. Saber não consiste, todavia, no mero conhecer e representar algo. Quem sabe verdadeiramente o ente, sabe o que quer em meio ao ente. Portanto, a salvaguarda é um saber e uma vontade, que nada tem a ver com a experiência estética individual ou a simples informação erudita. Trata-se de permanecer na verdade do ente que advém pela obra. Com isso, o filósofo alemão põe fim ao privilégio do artista criador, ou seja, é a verdade que, ao instalar-se na obra, cria o artista. Michael Inwood mais uma vez nos ajuda a ver essa questão de forma clara no seu *Dicionário*:

A obra incorpora a verdade antes de tudo, e a beleza sensorial apenas secundariamente. A obra, ou a arte mesma, é primária: ela gera o artista e o preservadores como um rio molda suas próprias margens.⁶⁴

Segundo Heidegger a arte é em sua essência definida como a concretização da verdade em obra, ao mesmo tempo pela criação e pela salvaguarda. A criação e a salvaguarda da obra são modos de ser do *Dasein*, o

⁶³ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.54.

⁶⁴ Inwood. *Dicionário Heidegger*, p.9-10.

que garante o caráter e a origem histórica da obra de arte. Também através deste importante conceito, o filósofo supera os dualismos estéticos da contemplação e da criação, do gosto e do gênio. E traz ainda mais uma novidade; em última instância, a arte, salvaguarda criadora da verdade da obra, na medida em que deixa advir a verdade do ente, é *Dichtung*, isto é, poesia. Nesse sentido a verdade é poematizada, posta em poema, toda arte como deixar-acontecer a verdade é em sua essência poesia.

A essência da arte é a Poesia. Mas a essência da Poesia é a instauração da verdade. Entendemos aqui este instaurar em sentido triplo: instaurar como oferecer, instaurar como fundar e instaurar como começar. Todavia, a instauração só é real na salvaguarda. Por isso, corresponde a cada modo de instaurar um modo de salvaguardar.⁶⁵

4.3. Pensamento e Poesia

Oh, os poetas têm razão, nada há, por mais pequeno e pouco que seja, que não possa despertar entusiasmo.⁶⁶

Deve um homem, no esforço mais sincero que é a vida, levantar os olhos e dizer: assim quero ser também? Sim. Enquanto perdurar junto ao coração a amizade, Pura, o homem pode medir-se sem infelicidade com o divino. É deus desconhecido? Ele aparece como céu? Acredito mais que seja assim. É a medida dos homens. Cheio de méritos, mas poeticamente o homem habita esta terra. Mais puro, porém, do que a sombra da noite com as estrelas, se assim posso dizer, é o homem, esse que se chama imagem do divino.⁶⁷

O belíssimo trecho do poema acima marca um dos encontros mais importantes dentro da filosofia de Heidegger. O encontro da filosofia com a poesia. Mais ainda, o encontro da filosofia de Heidegger com a poesia de Hölderlin. O filósofo tem sua obra “marcada”, principalmente a partir de 1934, pela proximidade constante do poeta. Contudo não é o intuito deste trabalho

⁶⁵ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.60.

⁶⁶ Hölderlin. *Hipérion*, p.66.

⁶⁷ Trecho do poema *No azul sereno floresce...* (*In lieblicher Bläue...*) de Hölderlin que faz parte do livro *Ensaaios e Conferências* de Heidegger.

abordar toda a complexidade e riqueza deste encontro, logo nos contentaremos apenas em fornecer algumas indicações que permitam entrar no “diálogo” entre esses dois admiráveis personagens do mundo germânico e refletir sobre a importância da poesia na *Origem da Obra de Arte*.

Friedrich Hölderlin está no coração do pensamento heideggeriano sobre a arte e a linguagem, como abertura em poema de um mundo histórico que reúne um povo, o povo alemão. Em algumas passagens deste texto podemos notar a preocupação de Heidegger em atribuir a arte uma categoria originária que determinaria a existência histórica de um povo. Para Heidegger a arte, principalmente a poesia, permitiria que o povo alemão cumprisse seu destino histórico. A arte é histórica, não no sentido em que teria uma história, mas porque ela mesma é história. E esta arte, para Heidegger, deve estar o mais perto possível da origem, ou seja, deve ser anterior até mesmo a queda da metafísica. Esta reflexão sobre a arte sonha com obras que remetam ao clássico, ao pré-socrático e, portanto, não reserva nenhum espaço para arte moderna, corrompida pela técnica e, além disso, mundializada, ou seja, “desgermanizada”. Por isso Hölderlin, que traz em sua obra o espírito da Grécia Antiga com o sagrado, seus deuses e mitos.

A primeira filha da beleza humana, divina, é a arte. Nela rejuvenesce e recomeça o homem divino. Quer sentir-se a si próprio, por isso confronta-se com a sua beleza. Assim ele deu-se a si próprio os seus deuses. Pois, no princípio, o homem e os seus deuses eram um só, quando existia a eterna beleza, desconhecida para si própria. Falo de mistérios, mas eles existem. A primeira filha da beleza divina é a arte. Assim era para os atenienses.⁶⁸

O trecho acima, retirado da obra *Hipérion*, ajuda a destacar porque a escolha de Hölderlin, autor também dos *Hinos* e de *Empédocles*, por Heidegger, como o poeta por excelência, nada deve ao acaso. O poeta vivia dentro do clima intelectual dos primeiros românticos alemães, Novalis, Goethe, Schelling, que tinham como desejo comum extrair suas fontes de inspiração na Grécia Clássica. Tratava-se de restaurar a literatura e a cultura alemãs e de estabelecer novas

⁶⁸ Hölderlin. *Hipérion*, p.107.

regras da arte poética germânica. Hölderlin cantou o desespero diante das ruínas de Atenas, paraíso perdido, pátria de Platão e de Diotima, “filha do céu”, heroína do Banquete, mas, sobretudo, amor infeliz do poeta. Hölderlin é também aquele que sonha com uma reconciliação entre a Grécia e a Hespéria, isto é, não somente a Itália (para os gregos antigos), mas também seu país natal, a Suábia, a Alemanha, e todo o Ocidente. Logo, o poeta, celebra a volta à terra dos antepassados, ao solo alemão, o que para Heidegger se aproxima a uma viagem às proximidades da origem, do que é mais originário, do ser. Gadamer, no trecho abaixo, fala um pouco da importância do poeta para o pensamento de Heidegger:

Desse modo, a poesia de Hölderlin foi para Heidegger uma ajuda teológica de pensamento _ e mais do que isso. Ele não compartilhou apenas da penúria lingüística que reconheceu na poesia hölderliniana. Ele viu em suas criações poéticas um critério de medida para todo porvir. Quando Hölderlin evocou a distância dos deuses em “um tempo indigente” essa penúria lingüística da qual ele se queixou foi ao mesmo tempo a sua legitimação poética. Heidegger se reconheceu aí.⁶⁹

Para Heidegger Hölderlin tinha o poder de nomear os deuses e todas as coisas no que elas são, ou seja, nomeia sua essência e é assim que a poesia é a fundação do ser pela palavra. Mas, o que Heidegger entende por poesia e o que pretende na *Origem da Obra de Arte* quando afirma que “arte enquanto o pôr-em-obra-da-verdade é poesia”? Heidegger não se limita a definir a obra de arte como um pôr-se em obra da verdade e como abertura de um mundo, mas aponta também que é na poesia (*Dichtung*) que está a essência de todas as artes. O alemão possui duas palavras para poesia: *Poesie*, que vêm do grego *poiesis* (fazer, fabricação, produção, poesia, poema), aplica-se especialmente ao verso em contraste com a prosa. *Dichtung* vêm de *dichten* (inventar, escrever, compor versos). Esta palavra contém um sentido mais amplo do que *poesie*, pois, aplica-se a qualquer escrita criativa, não somente a versos. *Dichtung* é assim criação, instituição de algo novo.

⁶⁹ Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva*, p.47-48.

Em todas as artes o trabalho do artista não cria nem uma suposta matéria, como alguma cor ou como pedra, por exemplo, e nem um símbolo que a ela se teria sobressaído, mas sim deixa que a criação mesma siga em frente. Sendo assim, a arte é essencialmente compositora. Heidegger pensa aqui como *Dichtung*, não a arte poética tomada isoladamente, mas o caráter compositor, como o poema compõe com palavras e revela ou funda a significância de uma língua, é próprio de toda arte. A poesia, como obra da linguagem, é *Dichtung* por excelência, e todas as outras formas de arte como, por exemplo, a arquitetura ou as artes plásticas, só são possíveis pela abertura da linguagem. Segundo o filósofo a poesia é poética, assim como as outras obras de arte o são, ou seja, todas elas somente são possíveis dentro da abertura prévia da clareira produzida pela poesia primordial da linguagem.

Mas a poesia é apenas um modo do projeto clarificador da verdade, isto é, do Poetar neste sentido lato. Todavia, a obra da linguagem, a Poesia em sentido estrito, tem um lugar eminente no conjunto das artes.⁷⁰

Toda arte em sua essência é *Dichtung*, logo, esse termo não significa apenas poesia enquanto gênero literário, embora esta, como foi dito, sobretudo com Hölderlin, ocupe um lugar de destaque no pensamento heideggeriano. Para o filósofo alemão, a poesia como obra da linguagem é uma das formas mais nobres da arte. Heidegger, em suas reflexões sobre a poesia como obra da linguagem, aponta como a relação do homem com a linguagem é muito íntima e também perigosa, pois pode conduzir ao esquecimento do ser e na vida cotidiana se tornar um mero falatório. A linguagem deixa de ser poesia quando ela se torna mera reprodução mecânica, estéril, superficial, desenraizada, ou seja, quando perde contato com seu caráter originário. Portanto, nem todo falar é criação, já que no dia-a-dia o falar é apenas um simples instrumento de comunicação.

Segundo a concepção corrente, a linguagem surge como uma forma de comunicação. Serve para a conversação e para a consertação em geral,

⁷⁰ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.58.

para o entendimento. A linguagem não é apenas__ e não é em primeiro lugar__ uma expressão oral e escrita do que importa comunicar. Não transporta apenas em palavras e frases o patente e o latente visado como tal, mas a linguagem é o que primeiro traz ao aberto o ente enquanto ente. Onde nenhuma linguagem advém, como no ser da pedra, da planta e do animal, também aí não há abertura alguma do ente e, conseqüentemente, também nenhuma abertura do Não ente e do vazio.⁷¹

O século XX ficou marcado pelo aparecimento das filosofias da linguagem sendo Heidegger um dos principais filósofos que chamaram atenção para este “lugar” pouco explorado antes pelo pensamento da tradição⁷². Já em *Ser e Tempo* a linguagem ocupava uma posição peculiar, pois, como signo, revelava a própria estrutura ontológica da mundanidade. A linguagem aparece, portanto, como o próprio modo de abrir-se da abertura do ser. Ela é essencial no processo de desvelamento porque permite que as coisas no mundo sejam passíveis de serem ditas. Ela é um bem, pois graças à linguagem o homem pode compreender e denominar os entes em cujo meio se encontra, abrindo um mundo e uma história. A linguagem é a própria essência do homem. E a poesia, na medida em que, por ela, a linguagem reencontra a sua essência, que é dizer o ser de todos os entes, é pensamento.

Para Heidegger pensar está muito próximo de poetizar, contudo o filósofo aponta que existe uma distância nesta proximidade. No poético, o aspecto originário das coisas lhes é devolvido, como se elas encontrassem a si mesmas no seu dizer. O dizer primordial, essencial, é poético. É um experimentar do mundo, no próprio mundo, mas que permanece no próprio experimentar. Logo, enquanto o filósofo se afasta da experiência para poder buscar suas razões, o poeta se mantém junto a ela. A linguagem dos poetas, livre da influência metafísica e epistemológica, encontra-se mais próxima do ser, sendo capaz de expressar o sentido do ser de forma mais autêntica. Segundo Heidegger a poesia está na base daquilo que permanece, mas tal não deve ser entendido como o

⁷¹ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.59.

⁷² A linguagem, o poder de nomeação da palavra, constitui um dos elementos principais da obra de Heidegger. Gadamer enfatiza bem isso no trecho seguinte: “Se há uma coisa que distingue inconfundivelmente o pensador Martin Heidegger dentre os pensadores de nosso século, essa coisa é o seu sentido para o poder de nomeação da palavra. O que entregou ao seu pensamento a força impulsionadora mais própria foi o fato de ele ter inserido esse poder de nomeação no movimento de seu pensar e de ter sempre acolhido e colocado à prova o direcionamento de seu caminho a partir da linguagem”. (Habermas. *Hermenêutica em retrospectiva*, p.119).

eterno, ou o divino, ou o transcendente: é não-ser, tanto quanto ser. A linguagem não é só enraizamento, mas também deslocação, não é só proximidade, mas também afastamento, não é só o familiar, mas também o estranho. Estes contrários não são integrados pelo filósofo num processo dialético, mas devem ser deixados estar-juntos sem serem identificados ou superados de qualquer modo. Não é por acaso que Hölderlin se encontra no horizonte de pensamento aberto por Heráclito, o qual foi o primeiro a ver a essência do logos não como o juntar na unidade, mas como o juntar que mantém e preserva os opostos. A grandeza e o poder da linguagem poética relativamente à experiência vivida encontram-se exatamente no fato de a poesia trazer em si mesma o ser e não-ser. Heidegger coloca isso muito bem no trecho abaixo, retirado de outro texto do filósofo, o Posfácio a *O que é Metafísica*. Neste trecho observamos que aquilo que está próximo, que é semelhante, está também maximamente separado, distante.

“O pensamento, dócil a voz do ser, procura encontrar para ele a palavra por meio da qual a verdade do ser chega à linguagem. Apenas quando a linguagem do homem histórico emana da palavra, está ela inserida no destino que lhe foi traçado. Atingido, porém, este equilíbrio em seu destino, acena-lhe a garantia da voz silenciosa em ocultas fontes. O pensamento do ser protege a palavra e cumpre nesta solicitude seu destino. Este é o cuidado com o uso da linguagem. O dizer do pensador vem do silêncio longamente guardado e da cuidadosa clarificação do âmbito nele aberto. De igual proveniência é o nomear do poeta. No entanto, pelo fato de o igual só ser igual enquanto é distinto e de o poetar e o pensar terem a mais pura igualdade no cuidado da palavra, ambos estão ao mesmo tempo maximamente separados em sua essência. O pensador diz o ser. O poeta nomeia o sagrado. Não há dúvida de que não podemos analisar aqui como é que, pensado a partir da essência do ser, o poetar, o agradecer e o pensar estão mutuamente referidos e ao mesmo tempo separados. É provável que o agradecer e o poetar se originem, ainda que de maneira diversa, do pensamento inicial que utilizam, sem, contudo, poderem ser para si mesmos um pensar.

Conhecemos, é claro, muitas coisas sobre a relação entre a filosofia e a poesia. Não sabemos, porém, nada sobre o diálogo dos poetas e dos pensadores que “moram próximos nas montanhas mais separadas”.⁷³

⁷³ Heidegger. *Marcas do Caminho, Posfácio a “O que é Metafísica”* p.324.

Segundo Heidegger, o homem neste novo mundo dominado pela ciência e pela teoria, requisitado pela técnica e industrialização, não somente erradicou os mitos, liquidou a teologia, mas também cortou o caminho que o conduzia à essência das coisas, inclusive à sua própria essência. A linguagem com que dizemos e nos relacionamos com esta nova realidade é a do cálculo, da técnica. Como escapar desta realidade de angústia, marcada pela perda do ser? Heidegger ao buscar escapar desta realidade da técnica e retornar a outros caminhos do ser humano, procurou ouvir nos primeiros pensadores gregos a voz do ser, uma voz que não se achava presa às correntes da lógica. Parmênides, um dos pensadores pré-socráticos mais citados por Heidegger, em uma de suas mais famosas sentenças (“O Pensar e o Ser, porém, são o mesmo”), reafirma esta experiência mais originária de pensamento. Neste sentido, segundo o filósofo alemão, não se pode falar em representação como traço determinante da experiência grega do ente, sendo então o pensamento grego mais próximo do ser:

O pensar de Parmênides e Heráclito ainda é poético, o que significa aqui: ainda é filosófico e não científico. Posto que neste pensar poetante, a proeminência, cabe ao pensar, a reflexão sobre o ser do homem adquire uma orientação e uma medida toda sua.⁷⁴

Ao “retornar” aos gregos, ao voltar às experiências originárias de onde provém o pensamento do ser como presença constante, Heidegger pretende lançar velhas questões sobre novas bases. Quando diz que o pensar dos pré-socráticos ainda é poético, não quer transformar o pensamento antigo em poesia, e sim levantar a importância de se pensar a partir da potência da poesia. Nesta caminhada até um pensar mais originário, Heidegger quer refletir sobre as possibilidades de um novo pensamento que deverá surgir para nos salvar da redução a que tudo é submetido por esta nova realidade. Esse pensamento deverá ser poético, porque o poético tem o poder de perturbar a normalidade e exatidão do pensamento calculante, objetivante. Ele permite o desconforto da irrupção do mundo como mundo. Longe de estar dedicado às aparências, como

⁷⁴ Heidegger. *Introdução à Metafísica*, p.168.

pensava Platão⁷⁵, o poeta diz o que é o ente em sua verdade mais fundamental e assim o instaura. Logo, fundando tudo o que é, o homem funda-se a si mesmo, funda o seu habitar. E este habitar para Heidegger quer dizer estar numa relação com os lugares que não é unicamente de vizinhança, mas igualmente de distanciação. A vizinhança conserva, não suprime a distanciação. Para o filósofo, mesmo as coisas próximas continuam a ser inquietantes. O ser humano está à *escuta*, esperando que a vizinhança e a distanciação se mostrem, se desvelem.

O projeto poemático da verdade, que se estatui como forma na obra, nunca se realiza na direção de algo de vazio e de indeterminado. Pelo contrário, a verdade projeta-se na obra para aqueles que, de futuro, a hão-de salvar, isto é, para uma humanidade histórica. O que assim se lança nunca é algo arbitrariamente exigido. O projeto verdadeiramente poemático é a abertura daquilo em que o ser-aí, como histórico, já está lançado. Isto é a terra, e para um povo histórico, a sua terra, o fundo que se fecha sobre si mesmo, sobre o qual repousa, com tudo o que, ainda para si mesmo oculto, já é. Mas é o seu mundo que, a partir da relação do ser-aí, reina como a desocultação do ser. É por isso que tudo o que foi dado ao homem se deve, no projeto, trazer à luz do fundo que se fecha, expressamente nele posto. Só assim é que ele próprio se funda como fundo que sustém.⁷⁶

Na passagem acima Heidegger aponta que o projeto poemático da verdade é fazer acontecer, para além do ente, a abertura de seu ser. A poematização é um projeto que conduz ao ser, compreendido plenamente como mundo histórico. Como compreender a arte como poetização? Como instituição da verdade. E como compreender essa instituição, ou essa instauração? Como um fundar, um começar. A obra de arte abre um mundo para um povo por vir, ao lhe revelar “sua” terra. O projeto poemático projeta um mundo que se funda, de modo adverso, numa terra onde um povo já está lançado. Dentro deste espírito, o filósofo indica, no fim deste grande texto, sem se referir a obras determinadas,

⁷⁵ As idéias de Platão sobre a poesia (e sobre os poetas) são variadas e complexas. Por um lado, o filósofo grego queria expulsar os poetas de sua “*República*” por estes serem “mentirosos”, “imitadores”, que produziriam simulacros de virtude. Nesta cidade ideal onde reinaria a justiça, chega o momento em que se faz necessário excluir os poetas. Por outro lado, ele pensava na poesia como uma loucura, mas uma loucura “divina” e no poeta como um ser inspirado pela divindade. Contudo, em quase todos os casos, a poesia é mesmo definida pelo filósofo grego como uma imitação, uma espécie de sabedoria representativa. Portanto, como as demais artes, levaria o homem para fora da realidade, para um mundo das imagens. Para Platão, só a Filosofia pode salvar o homem da arte.

⁷⁶ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.60-61.

a alguns grandes começos artísticos da história do Ocidente, que correspondem todos a uma mudança da compreensão do ser. A fundação primeira e normativa do ser na Grécia Antiga, à transformação desta compreensão a partir da criação divina na Idade Média, á objetivação dos tempos modernos. A cada um desses grandes começos artísticos correspondia um modo para a verdade de pôr-se em obra. Portanto traçando uma espécie de “história” da arte Heidegger traz também a história do ser.

A arte como poesia é instauração no terceiro sentido de instauração do combate da verdade, é instauração no sentido de princípio. Sempre que o ente na totalidade enquanto ele próprio exige a fundamentação na abertura, a arte atinge a sua essência histórica como instauração. Esta acontece no Ocidente pela primeira vez na Grécia. O que futuramente “ser” quer dizer foi posto em obra de modo decisivo. O ente, assim aberto na totalidade, foi então transformado em ente, no sentido do que foi criado por Deus. Isto aconteceu na Idade Média. Mas este ente, por seu turno, foi de novo transformado, no início e no decurso dos Tempos Modernos. O ente tornou-se objeto calculável, susceptível de ser dominado e devassado. De cada vez, irrompeu um mundo novo e essencial. De cada vez, a abertura do ente teve de instituir-se pelo estabelecimento da verdade na forma (*Gestalt*), no próprio ente. De cada vez, aconteceu a desocultação do ente. Ela põe-se em obra; semelhante pôr é levado a cabo pela arte.⁷⁷

Heidegger na *Origem da Obra de Arte* não pretende fazer uma “filosofia da poesia”. Ele renuncia a toda abordagem estética da poesia. E essa decisão, que implica no mais autêntico encontro da filosofia com a poesia, deve ser compreendida em sua mais extrema radicalidade. Da mesma maneira que na arte a terra se torna terra, e não é propriamente usada, ao contrário do que acontece com o apetrecho, absorvido pelo uso, a poesia usa a palavra como palavra, sem gastá-la, libertando o seu poder de nomear, de fundar o ser, de descobri-lo no poema. A linguagem dos poetas, livre da influência metafísica e epistemológica, encontra-se mais próxima do ser, sendo capaz de expressar o sentido do ser de forma mais autêntica.

⁷⁷ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.61-62.

4.4. Arte e História

A interpretação que Heidegger faz da poesia não é um simples comentário, mas um encaminhamento na direção do que é mais essencial no poema. O poema é abertura do mundo, instauração do ser. O poema fala um mundo, ou seja, na poesia um mundo se abre. E para Heidegger esta abertura é de um mundo histórico. O pensamento aqui é diálogo pensante com a poesia, ele se coloca sob a potência da poesia, *põe em obra* ele mesmo na abertura daquilo que o poema abriu, em favor de uma história por vir. A arte, o poetar, é doação, fundamento, e início, início este que produz o que o filósofo chama de choque (*Stoss*), dentro de uma perspectiva histórica.

Sempre que a arte acontece, a saber, quando há um princípio, produz-se na história um choque (*Stoss*), a história começa ou recomeça de novo. História não quer aqui dizer o desenrolar de quaisquer fatos no tempo, por mais importantes que sejam. História é o despertar de um povo para a sua tarefa, como inserção no que lhe está dado.⁷⁸

Como dito antes, Heidegger não procura nenhuma essência geral da obra de arte, nem tampouco faz da obra um objeto a conhecer ou a determinar conceitualmente. Bem diferente da concepção moderna de relação sujeito-objeto (obra de arte), e contra a primazia da experiência e dos juízos estéticos, Heidegger defende que a criação artística e a salvaguarda da obra são modos de ser do *Dasein*, o que garante o caráter e a origem histórica da obra de arte. Outro filósofo alemão, Hegel também possui consciência do caráter histórico da arte e é mencionado por Heidegger na *Origem da Obra de Arte*. Hegel coloca a história no centro de seu sistema filosófico, mostrando que o modo de compreensão da filosofia é necessariamente histórico. Segundo Hegel cada consciência é sempre consciência de seu tempo, mas, ao compreender sua situação histórica, compreende seu lugar na história, o momento em que se situa e, dessa forma, compreende-se como resultado desse processo histórico. Ao compreender o processo histórico, não compreende apenas o seu momento,

⁷⁸ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.62.

mas a própria lógica interna do processo histórico, sua direção e seu sentido, e assim pode transcender o seu momento determinado. Heidegger compreende a noção de história sob uma outra perspectiva. Para o filósofo a história que está em questão aqui não diz respeito apenas ao objeto de um texto historiográfico (*der Gegenstand der Historie*), nem simplesmente ao processo da atividade humana (*der Vollzug menschlichen Tuns*). A história que Heidegger apresenta aqui é o destino (*Geschick*) que determina a essência de toda história. Esta concepção radical da historicidade do ser implica uma série de conseqüências; através destas aberturas históricas determina-se o modo do homem se relacionar com os entes. Segundo Heidegger o homem encontra por um lado essas aberturas já dadas, mas, por outro, também contribui para às determinar.

Como instauração, a arte é essencialmente histórica. Isto não significa apenas: a arte tem uma história, no sentido exterior de ela ocorrer também na mudança dos tempos, ao lado de muitos outros fenômenos, e de aí se ver sujeita a transformações e perecer, oferecendo à história aspectos mutáveis. A arte é histórica, no sentido essencial de que funda a História e, mais propriamente, no sentido indicado.⁷⁹

No posfácio da *Origem da Obra de Arte*, a questão da História aparece de forma decisiva, e Heidegger recapitula e comenta o prognóstico de Hegel sobre a “morte da arte”. Segundo Hegel os belos dias da arte grega e da idade de ouro do período medieval já findaram. Para este filósofo as condições gerais de seu tempo não eram as mais favoráveis à arte. Portanto, para Hegel, o desenvolvimento histórico resultaria num desvigoramento, numa perda de efetividade da arte, que passaria a ser coisa do passado. Heidegger, embora também grande entusiasta da arte grega, comentando o veredito de Hegel, mas o enxerga como um risco, um perigo, um objeto de interrogação.

Na mais abrangente meditação _ porque pensada a partir da metafísica _ que o Ocidente possui acerca da essência de arte, nas *Lições Sobre Estética*, de Hegel, pode ler-se o seguinte: “Para nós, a arte já não figura como o modo supremo em que a verdade a si mesma proporciona existência” (W. W. X, 1, 8.134). “Pode certamente esperar-se que a arte se eleve e se aperfeiçoe sempre mais, mas a sua forma deixou de ser a

⁷⁹ Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.62.

necessidade suprema do Espírito” (Ibid., p.135). “Em todas essas conexões, a arte é e continua a ser, do ponto de vista da sua mais extrema destinação, algo que, para nós, já passou” (X, 1, p.16).

Não conseguimos esquivar-nos ao veredicto que Hegel emite nestas frases, constatando que, desde que Hegel pela última vez apresentou a Estética, no inverno de 1828-1829, na Universidade de Berlim, assistimos ao nascimento de muitas e novas obras de arte e correntes estéticas. Mas esta foi uma possibilidade que Hegel nunca quis negar. Todavia, a pergunta permanece: é a arte ainda uma forma essencial e necessária em que acontece a verdade decisiva para o nosso ser-aí histórico, ou deixou a arte de ser tal?⁸⁰

Na Estética de Hegel a “morte da arte” é uma certeza; para Heidegger uma questão. Hegel concebe a arte a partir da metafísica ocidental, a partir da estética. A estética considera a obra de arte como um objeto voltado para um sujeito. Assim sendo, a arte corre o risco de se tornar mais um dispositivo que promova experiências psicológicas no homem, vivências. Segundo Heidegger isso seria realmente a morte da arte, mas, antes de assumir este veredito, o pensador dos *Holzwege*⁸¹ pretende percorrer os caminhos que possam nos levar a superar a estética, a metafísica e o pensamento da representação.

⁸⁰ Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, pg.65-66.

⁸¹ *Holzwege* é o título de uma coletânea de ensaios de Heidegger, publicada originalmente em 1950, que significa algo como “caminhos do bosque”, caminhos para pegar lenha em uma floresta, portanto caminhos que não levam a lugar nenhum.



4. Carl Spitzweg, *O poeta pobre*, 1835.
(Óleo sobre tela).

5. Conclusão

A quarta e última parte desta dissertação traz a conclusão na qual procuro trazer os desdobramentos destas questões que guiaram esta dissertação através da *Origem da Obra de Arte*. As inúmeras questões apresentadas por Heidegger neste ensaio são formuladas em um clima cultural marcado pelo nascimento da arte moderna e pela irrupção dos movimentos vanguardistas. Suas reflexões sobre arte desenvolvem-se em um contexto histórico particularmente difícil logo após a Primeira Guerra Mundial, no qual a revolução soviética, a ascensão do fascismo na Europa e tantas outras mudanças traziam inquietação e angústia à civilização ocidental. Heidegger pensa a arte no meio desse turbilhão e questiona a modernidade exigindo uma volta aos valores clássicos, um retorno às origens no início do século XX. Um século marcado pela arte moderna, pelos primeiros *ready-made* de Marcel Duchamp, pelas provocações do movimento Dada, pelo cubismo de Picasso, pelas peças atonais de Arnold Schönberg. Estas manifestações artísticas dinâmicas provocavam, rompiam com a tradição, com qualquer classicismo, favorecendo o desaparecimento de valores ligados à beleza, à harmonia e ao equilíbrio. Acompanhando esses tempos turbulentos, mas de uma maneira única, original, o ensaio a *Origem Da Obra de Arte*, teve um impacto impressionante, pois longe de poder ser usado como alguma teoria sobre arte, este ensaio de Heidegger conduz o pensamento através de reflexões em uma nova forma de se relacionar com a arte e com as coisas em geral, não mais segundo o pensamento da representação.

Comecei esta dissertação através de uma breve introdução ao pensamento do filósofo e a sua busca pelo sentido do ser. Sabe-se que a questão do ser constitui a maior preocupação filosófica de Heidegger, talvez a única

capaz de unificar as várias fases do seu pensamento. Isto porque, segundo Heidegger, o ser do homem, ou melhor, o “sendo” do homem é diferente de todos os outros. Só o homem tem o “sendo” entre ente e ser. O homem é único porque mesmo não podendo ver o ser, não tendo acesso ao ser, ou seja, tudo o que ele é é nas relações com os entes, ainda assim, tem como modo de existência o modo de ser no ser. São vários os caminhos que tentamos percorrer para buscarmos sempre de novo dar um sentido ao ser. Através da filosofia, da ciência, da arte e da religião, seja mediante as ordens do conhecimento com seus modelos, da ação com seus padrões e do sentimento com suas vivências. Na sua crítica à história da metafísica Heidegger traça o caminho e aponta as características daquilo que considera o esquecimento do ser, inaugurado no pensamento ocidental com Platão, indo até mesmo à Nietzsche (atitude polêmica de Heidegger, muito criticada por outros filósofos que não concordam com o lugar de Nietzsche como o último dos metafísicos). Porém, para o filósofo, é principalmente com Descartes, e depois com o idealismo alemão, de Kant a Hegel, que a razão humana torna-se cada vez mais centrada na sua própria estrutura.

Na modernidade as coisas tornaram-se reais apenas na medida em que são objetiváveis e representáveis para um sujeito cognoscente. Nenhum ente pode resistir face ao poder representativo, auto-reflexivo e antropocêntrico da razão humana. Em vez de existir na abertura do ser para que os entes possam se manifestar apropriadamente, este novo homem, nascido na metafísica moderna, anula qualquer possibilidade de abertura e coroa o esquecimento do ser. Segundo Heidegger o esquecimento do ser não é um fato que atinge só o pensamento, mas determina todo o modo de ser do homem no nosso mundo. Portanto a metafísica não é só o pensamento da tradição, mas também toda *existência inautêntica*, na qual o homem pensa as coisas e o mundo pelo viés da instrumentalidade, da objetividade. Através destas reflexões, Heidegger chega ao ponto crucial de sua crítica a estética: a estética movimenta-se a partir de conceitos, sempre determinados dentro das linhas interpretativas fundamentais da metafísica. Em nenhum momento, se permite pensar a obra senão como um

objeto do conhecimento lógico-filosófico-científico, dentro de um esquema sujeito e objeto. Este esquema não permite pensar as questões realmente anteriores a isto tudo: a questão do homem, a questão do ser.

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

A análise heideggeriana da obra de arte subverte o tradicional conceito de verdade como representação e adequação ao real, pois a obra de arte institui a verdade como desocultação do que permanece impensado na representação. Na criação da obra de arte o mundo aparece e, ao mesmo tempo, revela-se a terra como um fundo que possibilita e oculta a manifestação. Segundo Heidegger, a obra de arte, por conduzir para fora do que é habitual, é um abalo em que se torna inseguro aquilo que parecia ser imutável e absoluto. Ela ameaça as conexões habituais com a terra e o mundo. Na obra de arte a própria terra é usada na feitura da obra: assim, o som é mais som na música do que em qualquer ruído, a cor é mais cor na pintura, a pedra é mais pedra uma vez talhada na construção arquitetônica. Através destas reflexões e desta nova forma de pensar a arte, Heidegger busca escapar tanto da idéia de que uma forma que nasce na mente de um artista determina uma matéria, como da concepção moderna que situa a origem da obra na subjetividade do artista.

Através das análises heideggerianas do quadro de Van Gogh e do templo grego encontra-se destacada a idéia de desvelamento, na qual uma obra cria o

espaço de abertura em que o ente aparece ou se manifesta. A arte, como já foi dito, produz, cria, instala, mantém a partir do combate entre o mundo e a terra, num jogo de iluminação e ocultamento. A obra de arte é a união entre o mundo e a terra, e não a imposição de uma forma sobre um todo primeiro indiferenciado. Portanto, para Heidegger, a forma deve ser entendida como a fixação da abertura instaurada pelo mundo num ente e, por isso, como resultado de um estatuir (*stellen*⁸²). Logo, a obra de arte é a união que resulta da desocultação. Nesse sentido, a reflexão de Heidegger contida nesse texto faz uma denúncia do conteúdo metafísico do subjetivismo estético.

Como pensar a arte, essa atividade tão humana, que tanto no domínio religioso quanto no profano, têm produzido uma série de obras belas, grotescas, sublimes e muitas vezes polêmicas que são capazes de despertar diversas sensações no homem? Como pensar essa atividade capaz de estruturar mundo, de criar beleza e espanto? Pode a arte salvar o pensamento hoje? Porque Heidegger fala de salvação? Salvar, salvação são palavras tão pesadas, ligadas tradicionalmente a idéias religiosas. Para Heidegger o sentido de salvar não tem nenhum vínculo com o religioso⁸³, mas o filósofo entende como salvação aquilo que buscamos quando estamos em perigo. Mas qual seria este perigo? Para Heidegger o perigo seria a época que vivemos, a “era da imagem do mundo”, a era em que tudo é enquadrado, transformado em fundo de estoque (*Bestand*), em material quer para a manipulação, quer para deleite estético. É uma era de gigantismo, de frenesi estético-tecnológico. É a era do máximo individualismo, que ao mesmo tempo não apresenta espaço para o singular. É a era na qual as pessoas constroem bombas nucleares, capazes de destruir o mundo todo, devastam florestas, tentam criar arte ainda mais pós-moderna do que a do ano anterior e juntam filósofos para comparar as suas respectivas imagens do

⁸² Heidegger diz: “o que aqui se chama forma deve sempre pensar-se a partir daquele estatuir (*Stellen*), e do conjunto daquilo que estatui (*Ge-stellen*), como a qual a obra advém, na medida em que se instala e se produz.” (Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.51). Aqui o filósofo aplica o termo *Ge-stell* para falar do “conjunto daquilo que estatui”, resultante do embate entre mundo e terra. Não se trata do *Gestell* como essência da técnica moderna, mas já encontramos neste texto linhas de continuidade com a importante questão da técnica, fundamental no pensamento heideggeriano. No ensaio *A questão da técnica* (1953), Heidegger aponta como técnica e arte compartilham da mesma essência.

⁸³ Embora em outro contexto o filósofo chegue a falar “que só um Deus pode nos salvar”.

mundo. Heidegger vê todas estas atividades como um grande perigo, aspectos de um único fenômeno: a era da imagem do mundo é a era na qual os homens esquecem completamente o ser: “Mas, aí onde existe o perigo, aí também cresce aquilo que salva”⁸⁴.

Quando cita o poeta Heidegger aponta para a proximidade entre o perigo e a salvação. Segundo o filósofo, através desta enigmática estrofe de Hölderlin, o “perigo”, presente no ponto culminar da metafísica e na essência da tecnociência, abre as portas para a sua própria superação. E a arte poderia ser um “meio” de transformar este pensamento calculador da tecnociência. Para Heidegger a arte pode salvar o pensamento através de uma transformação, da sua capacidade transformadora.

Comecei esta dissertação citando Gadamer que em poucas palavras conseguiu transmitir toda a importância do ensaio *A Origem da Obra de Arte*. Procurei ao longo deste trabalho acompanhar o pensamento heideggeriano por este texto que apresenta noções fundamentais para quem quer refletir sobre a arte e a filosofia através deste grande filósofo. Suas noções, e mais ainda, suas questões, movimentam a filosofia para as tarefas mais urgentes e ao mesmo tempo mais originárias do pensamento. É um pensar que se apropria do que é digno de ser pensado no passado, do que resta ainda de impensado no passado, e que movimenta ao mesmo tempo a vida do pensamento no presente e nos prepara para um pensar futuro. Para destacar isso, para destacar toda a importância de se continuar trabalhando Heidegger e suas questões, termino esta dissertação também com palavras de Gadamer:

Se nós nos perguntarmos agora em conclusão qual é tarefa que permanece para nós todos, nesse caso sempre me parece um pouco cego que as pessoas me perguntem o que ainda temos afinal a aprender com Heidegger. Se ao menos pudéssemos aprender com ele! Não se trata aqui de aprender, mas de um saber-fazer. Em todo caso, deveríamos tentar remontar como ele em nosso pensamento as experiências originárias da própria vida, enfrentar as exigências da vida social e política e romper em tudo isso com o academicismo das avaliações e opiniões já prontas e concebidas por meio da liberdade do juízo intelectual _ mesmo correndo o risco do próprio erro. Não acredito na linguagem universal da humanidade, assim como não acredito em um

⁸⁴ Hölderlin, citado por Heidegger no ensaio *A questão da técnica*, p.37.

clima gerado artificialmente para todos os habitantes da terra. Mas acredito que a humanidade pode aprender a partir de suas próprias experiências. Há experiências originárias para os homens em todas as línguas. Todos aqueles que falam uns com os outros ou que falam também conosco sabem venerar o ouvir _ assim como sabem respeitar e se responsabilizar por aquilo que encobre o futuro comum.⁸⁵

⁸⁵ Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva*, p.48.

6. Referências Bibliográficas

BAYER, Raymond. **História da estética**. Estampa, Lisboa, 1995.

DERRIDA, Jacques. **The Truth in Painting**. Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

DUBOIS, Christian. Heidegger: **Introdução a uma leitura**. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2000.

FOLTZ, Bruce V. **Habitar a Terra**. Instituto Piaget, Lisboa, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica em retrospectiva – Heidegger em retrospectiva**. Editora Vozes, Petrópolis, 2007.

HABERMAS, Jürgen. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. Martins Fontes, São Paulo, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Edições 70, Lisboa, s/d.

_____, **Arte y Poesia**. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____, **Ensaio e Conferências**. Vozes, Petrópolis, 1997.

_____, **Marcas do caminho**. Editora Vozes, Petrópolis, 2008.

_____, **Nietzsche. – Vol.1**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007.

_____, **Ser e tempo – Parte I.** Vozes, Petrópolis, 1995.

_____, **Sobre a Essência da Verdade:** A tese de Kant sobre o ser.
São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Hipérion:** Ou o eremita da Grécia. Editora Assírio e Alvim,
Lisboa, 1997.

INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger.** Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1999.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Editora Unisinos, São Leopoldo, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo.** Forense Universitária, São Paulo,
2005.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte.** Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1986.

LABARTHE, Philippe Lacoue. **A Imitação dos Modernos:** Ensaio Sobre arte e
Filosofia. Paz e Terra, São Paulo, 2000.

NOVAES, Adauto (Organização). **ARTEPENSAMENTO.** Companhia das Letras, São
Paulo, 2006.

NUNES, Benedito. **Filosofia Contemporânea.** EDUFPA, Belém, 2004.

PERNIOLA, Mario. **A Estética do Século XX.** Editorial Estampa, Lisboa, 1997.

SCHAPIRO, Meyer. **The still-life as a personal object:** A note on Heidegger and
Van Gogh. M.L. Simmel, Nova York, 1968.

_____, **A Arte Moderna.** Edusp, São Paulo, 1996.

STEIN, Ernildo. **Compreensão e Finitude**: Estrutura e movimento da interrogação heideggeriana. Editora UNIJUI, Rio Grande do Sul, 2001.

VATTIMO, Gianni. **Introdução a Heidegger**. Instituto Piaget, Lisboa, 2000.

WALKER, John. **Van Gogh Studies**: Five Critical Essays. JAW publications, Londres, 1981.

WALTHER, Ingo, F. **Vincent Van Gogh**. Taschen, Colonia, 2006.