



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

ELIANE SANTANA DE MENDONÇA

A RELAÇÃO ENTRE ARTE E VERDADE EM HEIDEGGER

Salvador

2012

ELIANE SANTANA DE MENDONÇA

A RELAÇÃO ENTRE ARTE E VERDADE EM HEIDEGGER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Acylene Maria Cabral Ferreira

Salvador

2012

M539 Mendonça, Eliane Santana de
A relação entre arte e verdade em Heidegger / Eliane Santana de Mendonça. –
Salvador, 2012.
88 f.

Orientadora: Profª Drª . Acylene Maria Cabral Ferreira
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia
e Ciências Humanas, 2012.

1. Filosofia Alemã. 2. Heidegger, Martin – 1889-1976 – Estética. 3. Arte - filosofia.
4. Liberdade. 5. Verdade. I. Ferreira. Acylene Maria Cabral. II. Universidade Federal
da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

ELIANE SANTANA DE MENDONÇA

A RELAÇÃO ENTRE ARTE E VERDADE EM HEIDEGGER

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

Banca Examinadora

Acylene Maria Cabral Ferreira – Orientadora
Doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Thiago André Moura de Aquino
Doutor em Filosofia pela Ludwig-Maximilians Universität, Alemanha.
Universidade Federal de Pernambuco

Jarlee Oliveira Silva Salviano
Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Salvador, 31 de Agosto de 2012.

A minha Mãe,
a minha irmã Carla, meu irmão Rafa e
a Gabriel.

AGRADECIMENTOS

A Acylene, orientadora tão atenciosa, receptiva e paciente, sem a qual não haveria este trabalho.

A Mateus, pelo companheirismo, reflexões e apoio nas revisões do trabalho.

Aos meus queridos amigos e amigas do grupo de estudos em Fenomenologia e Hermenêutica da UFBA pelas discussões e estímulos.

A Teresa e Paulo Bastos pelo apoio e incentivo.

A CAPES, pela concessão da bolsa de pesquisa que muito contribuiu para a minha dedicação ao mestrado.

As amigas Diva, Carol, Leidiane, Lara, Thaís, Eliana, Marina pessoas queridas.

A Inaê, e a todos que direta ou indiretamente participaram desse percurso.

*“Na poesia não há contradições.
Estas existem apenas no mundo real, não no mundo da poesia.
Aquilo que o poeta cria, tem de ser aceito tal como ele o criou.
O seu mundo é exatamente como foi feito.
Aquilo que o espírito poético gerou precisa ser acolhido pela sensibilidade poética.
A análise fria destrói a poesia e não produz nenhuma realidade.
Restam apenas destroços, que não servem pra nada e apenas estorvam.”*

Goethe, 1808

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é investigar como se constitui a relação entre arte e verdade no pensamento de Martin Heidegger, com a finalidade de responder se a sua reflexão sobre a arte pode ser considerada como estética. Para alcançar o propósito do trabalho optamos por discutir, inicialmente, o parágrafo 44 de *Ser e Tempo* onde Heidegger trata a questão da verdade enquanto desvelamento, distinguindo-a da verdade como adequação abordada pela tradição filosófica. A seguir investigamos a verdade juntamente com os conceitos de liberdade e não-verdade para pensarmos sobre a sua essência. A partir desta correlação mostramos a virada que acontece no pensamento do autor, ou seja, em vez de ele direcionar-se para o sentido do ser, ele se dirige para a verdade do ser. Nesse direcionamento o tema da arte apresenta-se como uma das vias possíveis para expor o acontecimento da verdade como desvelamento. Utilizamos o texto *A origem da obra de arte* para refletirmos sobre esta problemática. Neste momento do trabalho, enfocamos como a obra de arte, pensada através da dimensão de verdade, é livre expressão de ser. Neste sentido, a verdade é analisada sob o ponto de vista ontológico através do combate entre *terra* e *mundo*. Nosso intuito com esta discussão é refletir sobre a essência da verdade em seu acontecimento na arte. O trabalho expõe ainda a diferença entre produção e criação assim como a crítica do filósofo aos conceitos estéticos como imitação, forma, matéria, gosto, gênio que, segundo ele, tornam a obra de arte um ente objetivado. Esta investigação pretende, portanto, apontar que a correlação entre arte, liberdade e verdade implica no velamento e desvelamento de ser.

Palavras-chave: verdade, arte, liberdade, estética, terra, mundo.

ABSTRACT

The following dissertation aims to investigate the relationship between art and truth in Martin Heidegger's works, in order to clarify if his thought can be considered aesthetic. Firstly, we expose Heidegger's definition of truth as unconcealment, as seen in paragraph #44 of *Being and Time*. After that, the essence of truth is pursued through its relationship with to the concepts of freedom and untruth. By correlating these concepts, the movement of *Kehre* (turning), in which Heidegger's investigation turns from the sense of being to the truth of being, is clarified. This conceptual movement open new ways of investigating art as a happening of truth as unconcealment, which are most evident in the essay *The Origin of the Work of Art*. At this point, the dissertation focuses on showing how the work of art, seen through the dimension of truth, is a free expression of being. In this sense, truth is analyzed in an ontological perspective through the combat between Earth and World. Our objective, with this discussion, is to think about the essence of truth and its happening in the artwork. The dissertation also ponders on the difference between production and creation, as well as Heidegger's critic of aesthetic concepts such as imitation, form, matter, taste and genius, which, in his opinion, take art as object. Hence, the objective of this work is to point that the correlation of art, freedom and truth implies in the concealment and unconcealment of being.

Keywords: truth, art, freedom, aesthetic, earth, world.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: A QUESTÃO DA VERDADE	
1.1 – A Verdade em <i>Ser e Tempo</i>	14
1.2 – A Essência da Verdade.....	22
1.3 – Verdade do Ser.....	28
CAPÍTULO 2: A VERDADE E A OBRA DE ARTE	
2.1 – Verdade Originária.....	34
2.2 – O advento da verdade na obra de arte.....	41
2.3 – A obra de arte e a relação entre Mundo e Terra.....	49
CAPÍTULO 3: HEIDEGGER E A ESTÉTICA	
3.1 – Criação e produção.....	56
3.2 – A crítica à Estética.....	65
3.3– A arte como jogo.....	72
CONCLUSÃO	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84

INTRODUÇÃO

A questão da verdade, marcante na história da filosofia ocidental, é um tema central na obra de Martin Heidegger. Nela, ser e verdade estão fundamentalmente correlacionados, pois verdade significa desvelamento de ser. O tema da arte aparece em seus estudos somente depois de sua principal obra *Ser e Tempo* (1927), no ensaio *A origem da obra de arte* (1936) em que é vista enquanto um dos modos possíveis de acontecimento da verdade. O presente trabalho pretende investigar como se estabelece a relação entre arte e verdade no pensamento de Heidegger.

Amparado nesta relação, sustenta-se o problema central de nosso trabalho, qual seja, decidir em que medida a reflexão heideggeriana sobre a arte pode ser considerada como estética. O problema surge a partir da crítica do filósofo ao modo como a estética concebe a obra de arte através de conceitos que não abarcam o ser do ente. Porém, se ele também faz análise da obra, isso não seria ainda de algum modo uma estética? Nosso objetivo busca esclarecer essa possível contradição.

Ao adentrar na abordagem da arte no pensamento do filósofo, é necessário, antes de tudo, esclarecer a questão da verdade a partir da primeira exposição do filósofo sobre o tema, na obra *Ser e Tempo*. O primeiro capítulo visa, portanto, contrapor a verdade concebida pela tradição filosófica, enquanto adequação ou concordância entre a proposição e o seu objeto, e o conceito heideggeriano de verdade enquanto desvelamento.

Após a década de 30, o conceito de verdade de Heidegger enquanto desvelamento é visto em sua essência como liberdade, que possui o sentido de um modo de ser do homem de se abrir à manifestação do ente, de deixar-ser o ente. O conceito de liberdade é abordado na conferência *Sobre a essência da verdade* de 1930 - todavia publicado apenas em 1943 - que já aponta para a virada (*Kehre*) que ocorre no pensamento do filósofo. Daí em diante, Heidegger

passa a partir não mais dos existenciais da *presença* para responder sobre a questão do sentido do ser, mas vira-se para o acontecimento da verdade do ser.

Através dessa nova perspectiva, a arte se mostra como uma via possível para expor a verdade enquanto acontecimento de ser. A obra de arte possui a capacidade de abertura de um mundo visto através de um âmbito poético que quebra com o habitual da existencialidade. Nesse sentido, o segundo capítulo tem por objetivo mostrar que esse âmbito coincide com a interpretação que Heidegger faz da verdade em seu sentido originário, enquanto desvelamento. Num segundo momento, ainda no mesmo capítulo, o modo como a arte põe em obra a verdade é mostrado, tendo como base o ensaio *A origem da obra de arte*. A verdade recebe a noção de *clareira* enquanto o aberto que possibilita o aparecimento do ente. Por fim, pretende-se expor o desenvolvimento dos conceitos de *terra* e *mundo* como o argumento heideggeriano principal para pensar o acontecimento da verdade na arte.

Cabe destacar que a idéia da reflexão heideggeriana não é buscar uma nova e verdadeira teoria da arte, mas de propor um caminho que abarque a obra de arte em seu ser e que se defina, portanto, como uma ontologia da arte. A estética é a mais jovem das disciplinas filosóficas e está carregada de pressupostos metafísicos que não apreendem o ente em seu ser. Sob o seu estatuto, então, a obra é vista enquanto objeto do conhecimento sensível, como um elemento coisal objetivo que consegue se transformar no suporte de valores adicionais de uma validade apenas subjetiva, sem ser apreendida a partir dela mesma, como uma doação originária da verdade do ser.

No terceiro capítulo expõe-se, pois, a crítica de Heidegger à estética a partir da diferença entre criação e produção, mostrando-se como a criação da obra de arte está atrelada não à instância de uso, como está a produção enquanto confecção do utensílio, mas ao aberto do ente. A essência do criar no pensamento heideggeriano é determinada a partir da sua relação com a essência da verdade enquanto desvelamento. Na criação se instala a abertura do mundo de um povo que pertence a uma determinada época. E, a partir da obra, se revela ou se abre esse mundo histórico, essa verdade epocal para outros tempos, para outros povos que venham a receber a obra posteriormente.

O capítulo expõe também os conceitos estéticos de gosto, gênio e vivência, a partir de Hans-Georg Gadamer para amparar a crítica heideggeriana à estética. Pretendemos, particularmente, abordar o conceito de arte como jogo ainda em Gadamer e a poeticidade do mundo na arte em Kostas Axelos, que desdobram a tese de que há uma abertura de mundo na obra e que nela está em obra acontecimento de ser. Ou seja, almejamos expor algumas investigações que dão continuidade ao pensamento de Heidegger e que contribuem para a reflexão da ontologia da arte.

CAPÍTULO 1 - A QUESTÃO DA VERDADE

1.1- A verdade em *Ser e Tempo*

O nosso objetivo neste capítulo é evidenciar a análise heideggeriana da verdade na sua principal obra *Ser e Tempo* (1927). Em seguida, abordaremos a verdade na conferência *Sobre a essência da verdade*, proferida em 1930 e publicada pela primeira vez em 1943. E ainda trataremos da questão da verdade na virada (*Kehre*) que ocorre no pensamento do filósofo.

A questão condutora da metafísica tradicional ocidental desde o seu início (com Parmênides) é pensar sobre o que é o ser. Segundo Heidegger, essa questão foi colocada de maneira insuficiente pela ontologia/metafísica antiga (Platão e Aristóteles). A partir de uma citação de *O Sofista*, de Platão,¹ sobre o ente e da afirmação aristotélica de que o ente pode ser enunciado de múltiplos modos, Heidegger enraiza o seu pensamento na pergunta pelo ser. Para ele, talvez a metafísica tenha esquecido a vida em sua efetividade e historicidade, ou tenha esquecido de pensar sobre o sentido do ser e a sua conexão essencial com o tempo.

Por isso, em *Ser e Tempo*, o filósofo se propõe a repensar a questão do sentido do ser e desenvolvê-la enquanto pertencente ao tempo. “*Ser e Tempo* é a tentativa de recuperar pensativamente o que ficou impensado, o fundamento esquecido da metafísica, sobre o qual, obviamente, se baseia todo o seu pensado.”² Para atingir o seu objetivo na obra, Heidegger opta por desenvolver a questão temporal do ser a partir de um ente determinado, aquele que questiona e que compreende ser. Ou seja, o ente que somos, o qual ele denomina *Dasein*. Este é um termo de difícil tradução, no Brasil é traduzido por “*Presença*” e por “*Ser-aí*”. Optamos em manter a primeira tradução que se encontra na edição brasileira de *Ser e Tempo*.³

A questão da verdade nesta obra é colocada como sendo própria à presença, enquanto “ser-no-mundo” e não sob o ponto de vista lógico-semântico, antes o juízo ou o enunciado é

¹ PLATÃO apud HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 34.

² PÖGGELER, Otto. *A via do pensamento de Martin Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1963. p. 50.

³ SCHUBACK, Márcia. A Perplexidade da Presença. In: HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 27-28. *Dasein* não significa nem existência, nem homem. Heidegger recusa a utilização desta palavra no sentido de existência do homem porque assim este é colocado como um ente simplesmente dado. Em Heidegger o *Da* é pensado como abertura do ente (homem) para mundo e para o ser. Para evitar a compreensão de *Dasein* enquanto existência, Márcia Schuback traduz esse termo por *presença*, em que o “pre” indica a abertura e a antecipação que constitui o homem.

derivado de uma verdade originária e fundante. É isto o que será desenvolvido nos textos que cercam *Ser e Tempo* no parágrafo 44, intitulado de “Presença, abertura e verdade”. É neste parágrafo que a questão da verdade é mais explicitamente analisada, embora este conceito esteja presente em outros parágrafos da obra. A questão da verdade é importante porque representa um dos principais pontos de confronto com a tradição metafísica ocidental.

Na filosofia, desde os gregos antigos, já se relaciona ser e verdade. Aristóteles afirma na *Metafísica*, que a própria filosofia é considerada como a “ciência da verdade.”⁴ Heidegger critica a definição aristotélica, na medida em que, nela, a verdade é vista enquanto coisa ou como aquilo que se mostra em si mesmo, isto é, tanto como ente quanto como ser. “Se verdade encontra-se, justificadamente, num nexos originário com o ser, então o fenômeno da verdade remete ao âmbito da problemática ontológica fundamental.”⁵

Segundo o filósofo, na tradição filosófica, de Aristóteles a Kant, a verdade tem sua moradia no enunciado, no juízo e a sua essência está na adequação ou concordância entre o juízo e o seu objeto. Então, naturalmente a definição de verdade foi concebida como concordância, e assim, a verdade é a verdade do juízo: verdade proposicional.

A verdade é também vista como uma meta a ser conquistada pelas ciências. Porém, tudo depende do modo que concebemos o conhecimento e a verdade. A lógica enquanto conhecimento é uma conexão de proposições verdadeiras, pois o seu modo de verdade reside na proposição. A conexão de proposições é uma conexão de fundamentação. Assim, para Heidegger, a lógica é definida como a unidade da conexão de fundamentação de proposições verdadeiras.

A proposição “A lâmpada está acesa”, pode ser verdadeira ou falsa. O sujeito “a lâmpada” encontra-se ligado ao predicado “está acesa”. Essa relação do predicado com o sujeito é chamada de relação predicativa. A proposição será verdadeira se o predicado estiver de acordo com o objeto ao qual ela se dirige, neste caso, com a lâmpada.

Aristóteles, o pai da lógica, ao dizer que as “vivências da alma, as representações são adequações às coisas”,⁶ contribui para que posteriormente a essência da verdade fosse definida como *adaequatio intellectus et rei* (adequação do conhecimento à coisa). A lógica e a teoria do

⁴ ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Nova cultural, 1984. (Os pensadores), p. 39.

⁵ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 283.

⁶ ARISTÓTELES apud HEIDEGGER. *Ser e Tempo*, p. 284.

conhecimento tradicionais se ativeram a essa definição de verdade, como propriedade do enunciado, e isso se mostra como uma ligação entre sujeito e predicado, S – P.

No final da antiguidade e começo da Idade Média, as significações dos juízos tomaram a terminologia latina *affirmatio* (afirmativo) e *negatio* (negativo) ou *verum* (verdadeiro) e *falsum* (falso). E a concepção da verdade – *veritas* – remetia ao *ens*, isto é, ao ente. Havia a seguinte tese: *omne ens est verum*, todo ente é verdadeiro, enquanto criado, pensado por Deus, ou seja, por aquele que não erra, pela verdade absoluta.

Kant se ateu também ao conceito de verdade como adequação, concordância: “Que é verdade? A definição nominal da verdade, a saber, que consiste na concordância do conhecimento com o seu objeto, é aqui concedida e pressuposta.”⁷ O conhecimento é considerado falso quando não concorda com o objeto e a verdade não se encontra no objeto que é intuído, e sim no juízo sobre esse objeto.

Será que, para esclarecer a estrutura da verdade, deve-se apelar para a analítica da consciência, permanecendo-se na esfera do sujeito? Segundo a tradição filosófica, especialmente Kant, somente o conhecimento é verdadeiro e conhecer é julgar. A ação de julgar é considerada um processo psíquico real e o conteúdo julgado ideal. Deve-se, portanto, fazer uma distinção entre esse real e ideal no julgamento, sendo o conteúdo ideal considerado verdadeiro. Ou seja, a verdade é estabelecida a partir do conteúdo ideal do juízo, e não a partir da própria coisa, pois não podemos conhecer a coisa em si, ou a coisa em sua realidade. Assim, é o conteúdo ideal que vai servir de modelo verdadeiro para se fazer a correspondência ou a concordância.

Heidegger não nega que um enunciado possa ser verdadeiro ou falso, ele apenas questiona o fundamento da relação de adequação ou concordância do conhecimento com o seu objeto. Concordância significa a relação de algo com algo, mas em que perspectiva *intellectus* (conhecimento) e *res* (coisa) concordam? O conhecimento deve expor a coisa assim como ela é. Nessa relação de adequação o intelecto faz uma correspondência com a realidade segundo o realismo. A verdade é vista, portanto, como uma identificação do objeto ao sujeito. Assim, para o idealismo, a verdade é a adequação ou o acordo do pensamento consigo mesmo, e para o realismo a verdade é a correspondência entre o intelecto e a realidade.

O enunciado é compreendido imediatamente como um “enunciado sobre” algo e a descoberta como “descoberta de” algo, isto é, de um ente simplesmente dado. Ou seja, a

⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Nova cultural, 1991. (Os pensadores, vol. 1), p. 58.

descoberta é a descoberta de algo antecipado no sentido de ser em geral. Por exemplo, uma casa é compreendida em sua estrutura a partir da idéia de casa em geral. A idéia de casa é dada através de determinadas características, como forma e substância, que fazem a casa ser o que é. As características identificam a casa, ou seja, dão o ser da casa em geral.

A definição tradicional de verdade limita-se numa relação de conformidade entre a representação e o representado. Ela nos diz que a verdade encontra-se no juízo, na relação de correspondência, mas não diz o que é a verdade em seu significado ontológico.

É preciso tentar uma análise do modo de ser do conhecimento e, ao mesmo tempo, visualizar o fenômeno da verdade que o caracteriza. Quando é que o fenômeno da verdade se torna expresso no próprio conhecimento? Sem dúvida, quando o conhecimento se mostra como verdadeiro. É a própria verificação de si mesmo que lhe assegura a sua verdade.⁸

É na verificação, no próprio aparecer do fenômeno, que a relação de concordância é vista. Para demonstrar isso, Heidegger usa o exemplo de um enunciado que diz: “O quadro na parede está torto”. A pessoa que afirma isso encontra-se de costas para a parede onde está o quadro e, ao virar-se ela vai verificar se, de fato, o seu enunciado está de acordo com o quadro na parede. Podemos afirmar que quando a pessoa faz o enunciado sem ver ou perceber o quadro, apenas representando e julgando, de fato ela remete ao quadro real na parede. Certamente ela não remete a representações enquanto processo psíquico, nem a representação de uma imagem da coisa real. O enunciado apenas representa, mas remete ao quadro real que aparece enquanto fenômeno na parede. “O enunciado é um ser para a própria coisa que é.”⁹

Desse modo, o que é verificado no perceber o quadro torto na parede é o próprio ente, pois ele é o visado no enunciado, e não a sua representação. O enunciar sobre algo significa estar junto da coisa que é. No enunciado o ente descobre-se, mostra-se tal como ele é. Afirmar que o enunciado é verdadeiro significa dizer que ele descobre o ente em si mesmo. Porque ele é assim como se mostra e descobre sendo no enunciado.

Em outras palavras, o enunciado indica, “deixa ver” o ente em seu ser e estar descoberto. O “ser-verdadeiro” do enunciado deve ser caracterizado como “ser-descobridor”. Portanto, a verdade não possui a estrutura de uma concordância entre conhecimento e objeto, entre dois entes. Ela é antes, a condição necessária para se fazer um enunciado, este vem depois do fenômeno da verdade, ele é derivado do fenômeno da verdade e não a própria

⁸ HEIDEGGER. *Ser e Tempo*. p. 287- 288.

⁹ *Ibid.*, p.288.

verdade. É partir desta constatação que Heidegger busca o sentido originário da palavra Verdade – *Alétheia* (ἀλήθεια) - que é, para os gregos antigos, aquilo que deixou pra trás o velamento, o desencobrimento ou desvelamento. “A definição proposta da verdade não é um repúdio à tradição, mas uma apropriação originária: e tanto mais quando se conseguir provar que e como a teoria fundada no fenômeno originário da verdade precisou chegar à idéia de concordância.”¹⁰

A verdade no sentido heideggeriano pode ser apreendida através da análise das atitudes da presença. Ela é somente possível ontologicamente com base no “ser-no-mundo”. Enquanto ser-no-mundo, o que a presença descobre em sua ocupação são os “entes intramundanos”. Estes são os outros entes, diferentes do ente mundano, que é a presença. Entes intramundanos são descobertos através da sua “manualidade”, é no uso do garfo, por exemplo, que se desvela o seu ser, e não na enunciação sobre ele. Assim, o ente descobre-se em sua manualidade e a presença, enquanto abertura de mundo, deixa-ser o ente, ou seja, deixa-o vir ao encontro como o ente em seu ser, como instrumento. Os entes intramundanos, no entanto, enquanto descobertos, são verdadeiros. E a presença é o ente primordialmente verdadeiro, pois ela é quem exerce a ação de descobrir esse aberto do ente. Dessa maneira, a verdade é um modo de ser da presença.

“Ser-no-mundo” significa a constituição da presença. Significa “ser-em” junto ao mundo, “ser-familiar” com, habituado a mundo. Isto quer dizer que o mundo não se junta de fora para a presença. Esta última, não é um objeto que ocorre no mundo, muito menos um sujeito sem mundo que tenta construir as pontes para o mundo. A presença existe sendo no mundo, direcionada ao mundo.

A existência [Dasein] como ser-no-mundo está, pelo contrário, sempre junto das coisas. Tal como se encontra junto das coisas, ela também está sempre com os outros. Ela não é um eu, que ainda tenha de iniciar uma relação com as outras pessoas, mas é primariamente um ser-com outros.¹¹

Mundo não deve ser entendido como a totalidade dos entes que se dão dentro dele, mas o contexto em que a presença fática vive, compreendendo e dando-lhe significância. O mundo é, neste sentido, um modo de ser da presença.

¹⁰ Ibid., p. 290.

¹¹ POGGELER, Otto. *A Via do Pensamento de Martin Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1963, p.56.

A presença possui o modo fundamental de “abertura” e a descoberta dos entes funda-se na abertura de mundo. A descoberta, o fenômeno da verdade, se dá somente com e pela abertura (da presença e do mundo). Esta pode ser explicitada através dos existenciais de disposição, compreensão e fala. Tais existenciais caracterizam o modo de existência da presença enquanto ser-no-mundo.

Disposição é modo de ser tocado, afetado pelo mundo. Pela disposição, o ser-no-mundo está lançado no mundo fático determinado e junto a um âmbito de entes intramundanos determinados. Esse lançamento indica a facticidade da responsabilidade da presença sobre o seu próprio ser, que é e comporta um ter de ser. Em sendo, nós sempre temos de ser. A abertura do compreender se dá como “poder-ser”, enquanto projeto ou possibilidades de ser que a presença deve realizar, a partir das possibilidades já realizadas. O poder-ser é o que podemos ser em virtude do que já somos.

Desse modo, a presença se compreende a partir de seu próprio poder-ser, do mundo e dos outros entes, projetando-se em direção ao mundo. A fala é a articulação significativa do que se compreende pelo ser-no-mundo. Ou seja, a compreensibilidade do ser-no-mundo se pronuncia como fala. É no enunciado que a fala pronuncia sobre o ente descoberto. “O enunciado comunica o ente no modo de sua descoberta.”¹²

O que é pronunciado preserva a descoberta do ente e torna-se um manual que pode ser sempre retomado e propagado. Desse modo, não é preciso que o ente esteja presente ou diante de nós, a descoberta é feita através de um “ouvir dizer” deste ente que já esteve presente. O enunciado pronunciado, portanto, revela-se como um manual que traz em si mesmo uma remissão ao ente descoberto, tornando-se um ser simplesmente dado. A descoberta torna-se um juízo, uma relação de conformidade entre seres simplesmente dados. “Verdade como abertura e ser-descobridor, no tocante ao ente descoberto, transforma-se em verdade como concordância entre seres simplesmente dados dentro do mundo. Com isso, fica demonstrado o caráter ontologicamente derivado do conceito tradicional de verdade.”¹³

Assim, a unidade dos existenciais da disposição, compreensão e da fala, se dá como abertura. É pela abertura que se alcança o fenômeno da verdade, a verdade da existência. Por isso Heidegger afirma que “sendo essencialmente a sua abertura, abrindo e descobrindo o que se abre, a presença é essencialmente verdadeira. A presença é e está 'na verdade'. Esse

¹² HEIDEGGER. *Ser e Tempo*, p. 295.

¹³ *Ibid.*, p. 296.

enunciado possui sentido ontológico.”¹⁴ Isso significa que a presença existindo no mundo faticamente já é abertura. Para a presença existir de fato, ela tem de ser, por isso ela é ser-no-mundo. As condições existenciais são práticas, ligadas ao mundo que é do ente e no qual ele tem que ser. Isto é verdade existencial, enquanto condição de possibilidade de ser.

O ser-no-mundo em seu viver fático, cotidiano, se perde em seu mundo na impessoalidade, porque ele é “decadência”. Deste termo deve ser descartado qualquer tipo de avaliação negativa. Decadência é um outro existencial, significa decair no mundo das ocupações dos entes, é o empenho da presença na convivência com os outros de modo impessoal. Esta convivência se dá através da falação, curiosidade e ambigüidade. Existir consiste sempre em passar para o mundo, cair e decair nele. Decadência é uma desapropriação do próprio para o impessoal, para a cotidianidade mediana.

Através da falação cotidiana, o falar por falar, o ser-no-mundo vive na tentação constante de decair, conferindo a si mesmo a possibilidade de se perder no impessoal, onde predomina a interpretação pública. Ele vive na pretensão de já ter visto e compreendido tudo, como se tudo estivesse em ordem, e isso o tranquiliza. Mas essa tranquilidade que o move ainda mais para a curiosidade de saber de tudo e de ter uma compreensão universal, acaba o levando para um fechamento e para uma alienação, negação de si, na qual lhe encobre o seu poder-ser mais próprio. É como se uma pessoa tivesse tantas definições que afinal nem sabe direito quem propriamente ela é, porque ela se define através dos conceitos dos outros, através da interpretação pública de quem nós somos. Desse modo, ela cai na impropriedade, na indeterminação do inquestionável.

Na decadência a presença precipitadamente se aprisiona na interpretação pública. Ela faz com que aquilo que se descobre e se abre instale-se nos modos de distorção e fechamento, deixando o seu ser próprio não desaparecido, mas desenraizado. Na decadência criam-se verdades sem fundamentos, conhecimentos sem propriedades, porque todo mundo só ouviu falar, mas não sabe de onde, enfim, cria-se uma ambigüidade. Mas o aparente, o que se distorce e se fecha também faz parte do desvelamento. Fechamento e encobrimento fazem parte da facticidade da presença.

Portanto, a presença é decadente porque do mesmo modo que ela é e está na verdade, ela também é e está na não-verdade. Por isso a presença deve se reassegurar da descoberta, ou seja, deixar que o ente se mostre a cada descoberta, e não deixar-se guiar pela certeza de que

¹⁴ Ibid., p. 291.

algo só pode ser do modo que já se sabe o que é, fechado e nada mais. Isso só faz encobrir cada vez mais a presença em seu ser, lhe retirando as possibilidades de descobertas dos entes em geral e da apropriação de si mesma.

As descobertas se fazem não com base num total encobrimento, mas no modo da aparência, ou seja, algo aparece primeiramente velado, encoberto, porque o que se descobre nunca é totalmente, sempre guarda o velamento. Isto significa que, de certa maneira, o ente já foi descoberto, mesmo que ainda distorcido ou não desvelado completamente. Algo se mostra a partir do que está velado, o ente deve ser retirado, arrancado do seu velamento. É a partir do velar que acontece o desvelar.

Assim, Heidegger não concorda com a tese de que o lugar originário da verdade é o juízo. Ao contrário, ele afirma que o juízo ou enunciado é que se origina da verdade enquanto desencobrimento. “A verdade mais originária é o lugar do enunciado e a condição ontológica de possibilidade para que o enunciado possa ser verdadeiro ou falso (possa ser descobridor ou encobridor).”¹⁵

A verdade se dá através do modo de ser da abertura da presença. Nessa medida, porque é relativa à presença, a verdade só acontece enquanto ela existe. É ela quem descobre o ente em seu ser. Isso significa que podemos afirmar que não existe verdade eterna ou absoluta. Um exemplo que o filósofo usa para demonstrar isso são as leis de Newton. Estas leis só são verdadeiras porque foram descobertas, antes disso, elas não eram nem verdadeiras nem falsas. Porém, isso não significa que o ente que elas demonstram não existisse antes delas, mas foi a partir da descoberta feita por Newton que elas se tornaram verdadeiras.

Ainda assim, por ser relativa à presença, não significa que a verdade seja subjetiva ou esteja no arbítrio do sujeito, uma vez que o desvelamento leva a presença descobridora para o próprio ente e não para o enunciado subjetivo. Ao fazermos a descoberta de um ente, de uma árvore, por exemplo, nos referimos à própria árvore e não ao enunciado sobre ela. Ao descobrir a árvore, libertamos o ente em si mesmo e, somente assim, ele pode se mostrar, no enunciado. Esse libertar o ente consiste num deixar-ser o ente. Trata-se, no entanto, da condição de possibilidade para que algo, como a árvore venha ao encontro, de modo que a presença possa fazer conformações ônticas, ou seja, proposições e enunciações sobre ente.

Existindo, somos e estamos na verdade e, assim, pressupomos que a verdade se dá. Ela não existe como algo que está fora de nós ou como um valor. Pressupomos verdade porque

¹⁵ Ibid., p. 297.

é ela que torna ontologicamente possível com que sejamos de modo a pressupor qualquer coisa. “Pressupor verdade significa, pois, compreendê-la como algo em virtude da qual a presença é.”¹⁶

Pressupor significa supor alguma coisa previamente, antecipadamente, neste caso, a verdade. A presença como abertura, como ser-no-mundo, já está em condições de fazer descobertas; de lidar com os entes; de se ater à realidade ou ao que acontece ao seu redor. Isto quer dizer que, na medida em que a presença é, existe já uma compreensão prévia de ser, ou seja, de que há algo ali presente. Assim, já se pressupõe a verdade, mesmo quando não se emite um juízo, um enunciado. Pressuposição é a compreensão dos entes em seus aspectos ontológicos, é compreender o ente em seu ser.

O ser da verdade encontra-se num nexó originário com a presença. E somente porque a presença é, enquanto o que se constitui pela abertura, ou seja, pelo compreender, é que se pode compreender ser, e uma compreensão de ser torna-se possível.¹⁷

O ser se desvela, ou se revela no ente. Do mesmo modo que a verdade é sempre referida à presença. O modo de ser da verdade transparece nos modos de ser da presença. Antes deste ente realizar qualquer possibilidade de ser, por exemplo, de ser médico, professor ou pai, ele é abertura para possibilidades de ser. Assim, ele pressupõe verdade por ser ele mesmo um modo de ser da verdade.

O que alcançamos na análise da questão da verdade em *Ser e Tempo*, foi a relação originária da verdade com a presença, ou seja, o conceito de verdade existencial. O ser só entra em vigor porque há verdade, e esta só existe porque há presença.

1.2- A Essência da Verdade

Na conferência *Sobre a essência da verdade* (1943), Heidegger introduz os conceitos de liberdade, dissimulação e errância para pensar acerca da essência da verdade. Em *Ser e Tempo*, uma noção de liberdade já está presente quando o filósofo afirma que a presença libera o ente para ocupação, ou seja, para o seu modo de ser em sua manualidade, enquanto

¹⁶ Ibid., p. 299.

¹⁷ Ibid., p. 301.

instrumento.¹⁸ Liberar, compreendido ontologicamente, é deixar-ser o ente, é lidar com o ente intramundano na ocupação. O deixar-ser é anterior ao descobrir, já que este último significa retirar o velamento de algo. O desvelamento ocorre no momento em que retiro algo do velamento ou no instante em que faço uso de algo? Deixar-ser consiste em deixar o ente se desvelar em seu ser, em sua verdade. Isso não parece claro porque, ao mesmo tempo, Heidegger afirma que o ente se descobre por si mesmo na sua ocupação, no seu uso. Por exemplo, o martelo descobre o seu uso, o seu manuseio, no seu martelar.¹⁹

Mas, em *Sobre a essência da verdade*, isso fica mais claro, deixar-ser é o mesmo que inserir-se no ente, no aberto e na sua abertura, é um introduzir-se na possibilidade da descoberta. A presença enquanto abertura de mundo percebe esse aberto do ente, deixando que ele seja. O deixar-ser não se relaciona somente aos instrumentos ou utensílios, mas abrange todo ente. Assim, antes de interpretar algo como algo e de fazer uso de algo como instrumento, é preciso já ter se inserido nele, na abertura do ente. A verdade, enquanto descobrimento e desvelamento, acontece no encontro de aberturas da presença e do ente.

Como vimos no tópico anterior, na tradição filosófica a verdade está na proposição e a sua essência se dá na concordância ou conformidade entre a enunciação e o ente. A enunciação apresenta, deixa surgir a coisa enquanto objeto. Porém, esta aparição da coisa acontece no seio de uma abertura que não foi criada pela enunciação mas pela relação de abertura que se dá anteriormente, através de um “comportamento” que acontece a partir de uma referência ao ente. Definimos comportamento como o encontro de aberturas do homem²⁰ e do mundo. O comportamento se estabelece no seio do aberto e se mantém referido ao que se manifesta. O que está manifesto é aquilo que está presente, vigente, ou seja, o ente.

A enunciação sobre algo exprime o ente assim como ele é, a partir do que se deu na abertura do comportamento. “A enunciação recebe sua conformidade da abertura do comportamento. Pois, somente através dela, o que é manifesto pode tornar-se, de maneira geral, a medida diretora de uma apresentação adequada.”²¹ Desse modo, não é a enunciação o

¹⁸ Ibid., Cf. HEIDEGGER, op. cit., p.133.

¹⁹ Ibid., p.117.

²⁰ Após *Ser e Tempo* Heidegger abandona o uso do termo “presença” e passa a utilizar o termo “homem”, por isso resolvemos seguir o caminho do filósofo. Acreditamos que esse abandono acontece por causa das diversas críticas dirigidas à sua analítica da presença, em que o filósofo é acusado de subjetivismo.

²¹ HEIDEGGER, *Sobre a essência da verdade*. In: Heidegger: Conferências e escritos filosóficos. São Paulo: Nova cultural, 1991. (Os pensadores), p. 126.

lugar original da verdade, a essência da verdade está naquilo que torna possível a conformidade da enunciação, ou seja, a abertura mantida pelo comportamento.

Mas então, onde está fundada essa abertura de comportamento? Através do quê a enunciação conforma algo ao ente? Aquilo que torna possível a conformidade se funda na liberdade. “A essência da verdade é a liberdade.”²² Isso significa que fazemos conformações, porque somos livres para aquilo que se manifesta no aberto.

O ente, enquanto aquele que traz o aberto consigo, encontra-se inserido na abertura e, desse modo, ele é passível de ser descoberto. Então, inserir-se no ente, no aberto e na sua abertura, significa entrar na possibilidade da descoberta. O velamento do ente só acontece porque ele não foi ainda descoberto em uma determinada perspectiva ou porque ele permanece encoberto inicialmente por meio de proposições e enunciados. “Não apenas descobrir um ente no que ele é ou em uma determinada propriedade ou então interpretá-lo em meio a uma lida, mas também encobri-lo só são atos possíveis porque se está inserido antes de toda e qualquer descoberta na abertura do ente.”²³

A essência da verdade é considerada pela metafísica como eterna e imperecível, pertencente a um “Ser” absoluto que reina acima do homem. No entanto, como podemos afirmar que a liberdade é o fundamento da essência da verdade? No sentido heideggeriano, liberdade não é considerada como uma propriedade ou uma conquista do homem como se costuma pensar, mas é ele que é possuído por ela. Trata-se de um modo de ser, de um estar livre, disponível para deixar que algo se manifeste. Portanto, a liberdade é como um entregar-se ao mundo, um abandonar-se ao ente que se mostra e deixar que ele se revele.

O homem necessariamente comporta-se frente ao ente que se manifesta no âmbito do aberto. A liberdade deixa o ente ser como ele é, não lhe adiciona nem lhe retira nada. “A liberdade em face do que se revela no seio do aberto deixa que cada ente seja o ente que é. A liberdade se revela então como o que deixa-ser o ente.”²⁴

Deixar-ser significa um inserir-se no ente, entregar-se ao aberto e a sua abertura, como já afirmamos. Esse entregar-se ou inserir-se não significa uma exploração ou omissão, ou ainda indiferença com o ente. O espaço aberto onde se dá o encontro de aberturas,

²² Ibid., p.127.

²³ FIGAL, Gunter. *Martin Heidegger: Fenomenologia da liberdade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 79.

²⁴ HEIDEGGER, *Sobre a essência da verdade*, p.128.

Heidegger define como desvelamento do ente. Não somos nós que controlamos o aparecimento do ente que a cada vez vem ao encontro. Ele se manifesta e o homem como liberdade e abertura acolhe essa manifestação. Como um abandonar-se ao que se revela, ao que se mostra. A liberdade enquanto deixar-ser é semelhante à ex-posição ao ente, que significa nos expor ao ente e transferir para o aberto todo o nosso comportamento. Ou seja, é através desse comportamento livre que o ente é desvelado, que é liberado para o seu desvelar.

“O entregar-se ao caráter de ser desvelado não quer dizer perder-se nele, mas se desdobra num recuo diante do ente a fim de que este se manifeste naquilo que é e como é, de tal maneira que a adequação apresentativa dele receba a medida.”²⁵ Entendemos “o recuo diante do ente”, nesta citação, como um afastamento necessário para não apreendermos o ente desmedidamente, como um esvaziamento do ente para deixar que ele se mostre. Isto significa apreender o ente naquilo que ele é, no tocante ao seu ser, e não em relação às suas propriedades.

Joseph Sadzik²⁶ afirma que o homem não pode existir além da liberdade, pois ele é constituído ontologicamente por ela. O homem é livre porque é capaz de se ater à realidade, de constituir uma relação com os entes, com o mundo. Ou seja, de se colocar na abertura do ente e assim constituí-lo enquanto ente. Ao afirmar isso, Sadzik se refere a uma “distância”,²⁷ que seria aquele recuo diante do ente que o homem consegue estabelecer em relação ao que aparece. Essa distância é o que permite proximidade com a coisa, com o aberto, com o desvelado do ente.

Mas o homem enquanto constituído pela liberdade, que deixa-ser o ente, pode não deixá-lo ser naquilo que ele é, e assim surge a não-essência da verdade. O ente é então na forma de aparência, ele é encoberto e dissimulado em seu ser. Mas a não-essência não nasce da incapacidade e da negligência do homem, pois este não é sem o modo de ser liberdade. Desse modo, a não-essência e a não-verdade só podem derivar da essência da verdade. Verdade e não-verdade não são indiferentes, mas se copertencem. Assim, da mesma maneira que a essência da verdade não está na conformidade da proposição, a não-verdade também não pode ser igualada com a não conformidade da proposição.

²⁵ Ibid., p. 128.

²⁶ SADZIK, Joseph. *Esthétique de Martin Heidegger*. Paris: Éditions Universitairee, 1963.

²⁷ Ibid., p. 65.

Existem árvores que, em determinados períodos, perdem todas as suas folhas e seus galhos secam, adquirindo a aparência de mortas. A não-essência nasce da aparência da árvore estar morta. Mas a não-essência origina-se da essência da verdade, que é o próprio desvelamento da árvore. A verdade, o desvelamento é algo que advém ao ente, mas não o altera, a verdade não é uma propriedade do ente. No desvelar da árvore o seu estar viva e estar morta se copertencem. A liberdade que deixa-ser o ente, acaba desvelando e dissimulando o ente simultaneamente. Assim, pertence ao desvelamento a “dissimulação” do ente.

A dissimulação é o desvelamento do ente que conserva o velamento. Como algo que se mostra e ao mesmo tempo se vela, ou como um dizer implícito, que guarda, esconde outras coisas. Isso significa que, ao se desvelar, o ente guarda outras verdades enquanto possibilidades que estão veladas. O que está velado é a não-verdade, é aquilo que pode vir a ser, pode se desvelar. No entanto, a verdade se origina da não-verdade, do velamento que possibilita desvelamento. Dessa maneira, na verdade ou na dissimulação da árvore com aparência de morta, está velada a sua raiz, as suas folhas e frutos que, no entanto, podem vir a ser, se desvelar. O que se encontra velado ou oculto consiste na não-verdade, e isso deve ser considerado ao se questionar sobre a essência da verdade.

O que está totalmente velado e que Heidegger define como a não-essência original da verdade é o mistério. Sobre ele nada podemos afirmar ou negar, porque é do âmbito do velado. Não se trata de um mistério que se refere a algo em particular, mas do fato único que o mistério faz parte da existência do homem. Contudo, a não-essência não se relaciona aqui à essência entendida como universalidade e não designa a deformação da essência já degradada. A essência é compreendida como “aquilo que faz algo ser aquilo que é”, e ela está ligada a não-essência assim como a verdade encontra-se correlacionada a não-verdade. Nessa medida, o ‘não’ da não-essência, do misterioso da não-verdade aponta para o âmbito ainda não experimentado e nem explorado da verdade do ser e do ente.

Porém, na apreensão da essência da verdade, o mistério, a não-essência, é esquecido. E isso vai contra aquela relação do comportamento do homem fundado na liberdade enquanto deixar-ser o ente, compreendida, portanto, como uma relação que não está fechada sobre si mesma. A partir disso, torna-se necessária a questão: Por que a não-essência e a não-verdade (enquanto velada, guardada na verdade) não recebem uma primazia quando se quer definir a essência da verdade?

O homem se relaciona com o ente em seu caráter revelado e não em seu modo aberto de possibilidades de ser. Isso limita a abertura própria do ente e lhe impede de ser diferente daquilo que já ficou estabelecido, determinado habitualmente para ele ser. Ou seja, o ente perde o seu livre deixar-se ser, não é considerado em seu caráter de dissimulação do que se encontra velado. “Lá onde o velamento do ente em sua totalidade é tolerado sob a forma de um limite que acidentalmente se anuncia, a dissimulação como acontecimento fundamental caiu no esquecimento.”²⁸

Mas esse esquecimento do que está velado no desvelado ocorre no homem porque ele é “errância”. Isto significa que a sua existência se constitui na insistência em permanecer e se dirigir ao que é corrente, desviando-se, assim, do mistério. A errância constitui o homem enquanto abertura. A sua instalação na vida corrente, a sua errância, significa não deixar imperar a dissimulação do velado, o mistério. O conceito de errância nos lembra o de decadência, aquela abertura da presença enquanto ser-no-mundo, que significa decair no mundo das ocupações dos entes, a convivência com os outros no modo da impessoalidade: falação, curiosidade e ambiguidade. Dizemos isto, porque a errância se dá no movimentar-se dos homens através de cálculos, de medições das coisas e do esquecimento dos fundamentos do que dão essas medidas. O homem é errância porque ele vive numa busca constante de perfeição, de poder, desejo de controlar todos os entes, sem abrir-se para o inesperado, para as possibilidades veladas e para o mistério de ser, o qual está cada vez mais afastado e esquecido. “O homem deveria se descobrir como não medida, isto é, como frustração de medida e, neste sentido, não-verdade; como não-total revelação.”²⁹

O comportamento do deixar-ser, ou seja, a liberdade possui seu modo de errar que corresponde à abertura do ente revelado. Assim, enquanto o homem se dirige e estiver voltado apenas para o que o ente revela, esquecendo-se da abertura essencial do ser, ele mantém-se na errância. Porém, é justamente a errância que abre a possibilidade de considerar o mistério, de aceitar o velado no desvelado. A liberdade somente é essência da verdade se no deixar o ente como tal e em sua totalidade, corresponder à sua essência originária. “Então se revela, afinal, o fundamento da imbricação da essência da verdade com a verdade da essência.”³⁰

²⁸ HEIDEGGER, *Sobre a essência da verdade*, p.132.

²⁹ STEIN, Ernildo. *Seminário sobre a verdade: lições preliminares sobre o parágrafo 44 de Sein und Zeit*. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 191.

³⁰ HEIDEGGER, *Sobre a essência da verdade*, p. 133.

A resposta à questão da essência da verdade é alcançada, portanto, como a verdade da essência. Mas o que é a verdade da essência? O que significa “essência” no pensamento de Heidegger? Certamente não se refere à quiddidade (*quidditas*), nem à realidade (*realitas*) como é conhecida tradicionalmente. Essência é entendida aqui em sentido verbal, é uma palavra que nos leva a pensar o ser em sua diferença com o ente, ou seja, pensar a diferença ontológica. Assim, verdade da essência aponta para o desvelamento de ser, para a verdade do ser. Significa, afinal, que na verdade do ente dá-se ser, essa é a sua verdade.

Tudo o que foi desenvolvido na conferência *Sobre a essência da verdade* se constitui como uma preparação para a aproximação da questão da verdade com a questão do ser. Depois dos anos 30, Heidegger desenvolve a questão da verdade mais voltada para o acontecimento do ser, se afastando, no entanto, da analítica dos existenciais da presença realizada em *Ser e Tempo*. É quando se anuncia a chamada virada (*Kehre*) no pensamento do filósofo. “O pensamento ensaiado na conferência atinge a sua plenitude na experiência decisiva de que somente a partir do ser-aí, no qual o homem pode penetrar, se prepara, para o homem historial, uma proximidade com a verdade do ser.”³¹

1.3- Verdade do ser

Em *Ser e Tempo*, a questão do ser foi colocada a partir da presença. Na primeira seção, a presença aparece enquanto ser-no-mundo e cura (*Sorge*). Na segunda seção, a análise vai do ser ao tempo e o sentido do ser da presença é entendido como temporalidade. O nexos ontológico entre ser e tempo acontece na “decisão antecipadora”.

Decisão antecipadora significa que a presença enquanto “poder-ser” está o tempo todo decidindo ser, realizando possibilidades de ser que se dão no modo da antecipação. Ou seja, a presença está sempre projetando-se, antecipando o seu ser, pensando no que vai fazer a partir do que já fez, ou o que vai ser pelo o que já foi e o que será. E tudo isso tendo em vista a sua morte, ou seja, a certeza da sua finitude. Isto implica que a finitude é o fundamento da sua

³¹ Ibid., p. 135.

existência. É assim, portanto, que se percebe como temporal. Ser se manifesta no horizonte do tempo. Nesse sentido, o seu ser funda historicidade, a presença é historial.

A presença é uma abertura que serviu como via de acesso para pensar o sentido do ser, mas, mesmo vista em seu ser, ela é um ente. O que se alcançou em *Ser e Tempo* foi o sentido do ser através dos existenciais da presença, e não o sentido do ser enquanto a sua própria verdade e sua própria vigência.

Mas é preciso fazer a passagem da temporalidade da presença à temporalidade do próprio ser. Assim, como responder a última questão que finaliza a obra: o tempo manifesta-se como o horizonte do ser? A terceira seção de *Ser e Tempo*, que traria o título *Tempo e Ser*, seria o desenvolvimento dessa questão. Mas a obra ficou inacabada. Houve um fracasso no projeto de repensar o sentido do ser em termos da ontologia fundamental. “*Ser e Tempo* ficou um fragmento; a investigação posta em marcha não alcançou o seu objetivo nesta obra.”³²

Talvez, no entanto, seja necessário partir não mais da temporalidade da presença, mas da temporalidade ou historicidade do próprio ser. Ou seja, partir de uma compreensão da temporalidade do ser como a história do ser. Esta história acontece como uma interpelação do próprio ser ao homem que ocorre através do pensamento. O homem possui a sua *ek-sistência* ou ele *ek-siste* em correspondência à história do ser, ao desvelamento do ser. O termo “*ek-sistência*” difere de “*existência*” (*Ser e Tempo*), esta última significa que a própria presença está na verdade do ser, isto quer dizer que a verdade se revela como um dos existenciais da presença. Heidegger utiliza o termo “*presença*” para indicá-la como expressão e verdade de ser. Nesse sentido, a presença é um ente privilegiado. Mas depois de *Ser e Tempo*, o filósofo utiliza o termo “*ek-sistência*” em lugar de *existência* e homem no lugar de *presença*. Essa mudança se deve ao fato de que não é ao seu próprio ser (o ser da presença) que o homem corresponde, mas à própria verdade do ser, à história do ser. Isto significa que existe uma relação de abertura, de copertença entre homem e ser que possibilita a história. O homem é abertura para o destino do ser e transcendência que se projeta para fora de si, em direção a mundo dando-lhe significância. *Ek-sistência* é a morada do homem, o lugar onde ser e homem estão unidos, voltados um para o outro, assim, o homem é o espaço de acolhimento do ser, é onde a verdade do ser acha o seu lugar para acontecer e se expor. Desse modo, a verdade não é um produto da razão humana, é aí que a verdade vai ser acolhida, onde acontecem os

³² PÖGGELER, Otto. *A via do pensamento de Martin Heidegger*, p.66.

processos representativos e a elaboração dos conhecimentos, mas isso só acontece porque antes o homem ek-siste em correspondência ao desvelamento do ser.

Afirmar que a essência da verdade é a verdade da essência é afirmar sobre a verdade do ser. Significa que a verdade do homem encontra-se entrelaçada à verdade do ser. A história do homem se constrói a partir da história do ser, não se faz história fora dessa correlação ou desse laço essencial entre ser e homem.

Quando falamos em essência da verdade, é à manifestação da verdade no horizonte de compreensão do ser-aí que nos referimos. E quando falamos em verdade da essência, passamos a limitar a essência, que é a manifestação, que é a revelação, pela história do ser.³³

Em todas as épocas, questionamos sobre o ser do ente que aparece e assim elevamos e mantemos o ente em seu desvelamento. O desvelamento do ente, a pergunta sobre o ser e o começo da história ocidental são conjugados. Na pergunta pelo ser, o ente é experimentado em seu desvelamento e como *Physis*, isto é, “vigência que eclode”, aquilo que “surge por si mesmo”. A pergunta pelo ser abre possibilidades e, desse modo, a história do homem está protegida e conservada no desvelamento do ser. “É no pensamento do ser que a libertação do homem para a ek-sistência, libertação que funda a história, alcança a sua palavra.”³⁴

A virada (*Kehre*) no pensamento de Heidegger acontece através da busca de uma nova perspectiva para se pensar a questão do ser, visto que o filósofo assume não ter conseguido atingir o seu objetivo em *Ser e Tempo*. Isso não significa, porém, que ele abandona o seu projeto inicial e as teses expostas neste livro, antes ele pensará a questão do ser fora da perspectiva dos existenciais da presença. Assim, o filósofo não abandona a questão do ser, mas procura pensá-la e experimentá-la a partir do desvelamento do ser, o qual é temporal e historial em si mesmo e não somente por intermédio da presença, como está exposto em *Ser e Tempo*. O ser é que destina a existência da presença e a ek-sistência do homem. O ser então é visto através do seu acontecimento. A questão se transforma na questão da verdade do ser, voltada para a história do ser. Não concordamos com a tese de separação do pensamento do filósofo

³³ STEIN, Ernildo. *Seminário sobre a verdade*, p. 194.

³⁴ HEIDEGGER, *Sobre a essência da verdade*, p. 134.

em dois momentos, o primeiro e o segundo Heidegger, porque como ele mesmo afirmou, o chamado segundo Heidegger só seria possível com base no primeiro.³⁵ A virada ou inversão que ocorre em seu pensamento se produz no seio da própria questão sobre o ser. Após a virada, não só a questão do ser não será mais vista a partir da presença, mas também a verdade. Esta é experimentada a partir do ser, e, enquanto tal, ela é o próprio desvelamento do ser. “Verdade significa o velar iluminador enquanto traço essencial do ser.”³⁶

Em *Ser e Tempo*, a presença já se encontra na verdade do ser, é nesta que a presença corresponde ao ser e assim a si mesma. A presença enquanto constituída pela liberdade, deixar-ser o ente, ou seja, ela corresponde ao aberto, ao desvelamento, ao que não se encontra velado. Quando deixamos o ente ser, compartilhamos de seu desvelamento e de sua verdade, porém isso não significa que a verdade nos pertence. Compartilhamos algo que advém ao ente, e o seu desvelar acontece sem alterá-lo, sem mexer nele. Heidegger utiliza o exemplo de um giz para explicar isso, o desvelamento advém ao giz e isto não perturba o giz em sua essência e em seu modo de ser. O deixar-ser permite que o giz permaneça do mesmo modo que ele é e como é, sendo desvelado para nós. Ele já é verdadeiro, ainda sem ser utilizado.

Porém, mesmo no deixar-ser o que é e como é, o ente nunca é totalmente desvelado. Ele guarda o velado. Uma pedra pode existir sem nunca ser arrancada do seu velamento, como também o desvelamento dela não garante que a apreendemos em sua totalidade, em sua essência. Daí se segue que o desvelamento não é uma determinação essencial do ente, ou seja, não podemos afirmar que o desvelamento pertence ao ente por si subsistente, e sim que o desvelamento advém ao ente.

A verdade é acontecimento do ser e este é epocal, isso significa que o ser se dá de diversos modos em cada época da história e de forma finita. Desse modo, a verdade também se dá finitamente, é histórica. Por isso que não deve haver verdade, nem ser eternos. A verdade como correção ou adequação, por exemplo, é uma verdade que se deu em certa época, não possui valor universal. Ela faz parte da história da metafísica e esta é a história do ser. Porém, a história da metafísica ocidental, dentro do pensamento de Heidegger, se revela como a história

³⁵ Em uma carta ao padre Richardson, Heidegger escreve: “A distinção que o senhor faz entre Heidegger I e Heidegger II somente se justifica sob a condição de que se tenha sempre em mente que só a partir do que é pensado como I é possível chegar ao que deve se pensar como II e que o pensado como I somente é possível se está contido no II”. HEIDEGGER, Martin. *Carta al padre William Richardson*. In: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, nº. 13. Madrid: Servicio de Publicaciones UCM, 1996, p. 18.

³⁶ HEIDEGGER, *Sobre a essência da verdade*, p. 135.

do esquecimento do ser, porque ela tratou, em todos os momentos, o ser como ente. Ou seja, o ser foi sempre interpretado como um ente, houve uma entificação do ser. Isso significa que a metafísica objetivou o ser, não considerou a diferença entre ser e ente, diferença ontológica.

A verdade do ser possui o “velar iluminador” e isto deve ser levado em conta. Nesse sentido é que Heidegger aponta para o pensamento que assinala para a diferença ontológica. Em *Sobre a essência do fundamento* (1929), a verdade do ser se configura como “verdade ontológica”³⁷ e é esta que fundamenta a “verdade ôntica” a partir da qual se dá a verdade das proposições, dos enunciados. A primeira se refere ao *ser* do ente e a outra se refere ao *ente* em seu ser. O ser difere do ente, o ser é o ser do ente, mas o ser não é o próprio ente. O ser se dá atravessado pelo ente e o ente se manifesta por conta do ser. O ser se desvela e esse desvelamento é verdade ontológica, o ente se desvela e isto é verdade ôntica. Quando o ser se desvela torna possível ao ente se manifestar, isso significa que sem a verdade ontológica não haveria o acesso à verdade ôntica, e, conseqüentemente, não haveria a possibilidade de fazer enunciações, nem verdade do juízo.

No entanto, a verdade do ente homem se fundamenta na verdade do ser. Elas fazem parte uma da outra, se relacionam com a diferença de ser e ente, diferença ontológica. A verdade enquanto desvelamento se dá dessa maneira bifurcada, assim, ela só é possível junto com a irrupção desta diferença.

Os acontecimentos da história se dão a partir de como o ser se desvela, eles são expressões de ser, que se dão como possibilidades de ser. A história do homem se encontra limitada e protegida pela história do ser. O homem ek-siste em correspondência ao ser, ele compreende ser e é nisto que se dá a verdade, desvelamento. “É na base de uma tal concepção da ek-sistência do homem que lhe é reconhecida a pertença a uma história que só é história da humanidade porque é primordialmente história do ser.”³⁸

Assim, as atitudes, as decisões do homem se dão através de como ele compreende o ser. A sua cultura, a sua moral, os seus valores surgem de acordo com o desvelamento do ser, que é finito. Isto significa que Heidegger descarta qualquer ligação do ser aos conceitos metafísicos de eternidade e universalidade. Não existe uma cultura universal ou uma verdade eterna, por exemplo.

³⁷ HEIDEGGER, Martin. *Sobre a essência do Fundamento*. In: Heidegger: Conferências e escritos filosóficos. São Paulo: Nova cultural, 1991. (Os pensadores), p. 91- 92.

³⁸ DASTUR, Françoise. *Heidegger e a questão do tempo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p. 127.

Entretanto, a partir da virada que ocorre nos anos 30, Heidegger tenta um novo caminho, busca um novo pensamento que se aproxima da verdade do ser, que vê a diferença ontológica e não ignora os seus aspectos históricos. Agora, seu objetivo será recolocar a metafísica na sua essência, nos seus limites. Esse novo pensamento coloca então como tarefa não mais a retomada de uma possibilidade metafísica efetiva de repensar o ente enquanto ente, como foi feito em *Ser e Tempo*, mas a “superação” da metafísica.

O pensamento histórico-ontológico retoma a metafísica na sua essência oculta, na história da verdade do próprio ser e é assim 'recordação da metafísica', mas enquanto esta recordação é um refazer-se da essência da metafísica na verdade do próprio ser.³⁹

A partir desse novo pensamento que busca pensar o ser diretamente, se estabelece um novo conceito de verdade: “desvelamento”, uma tradução da palavra grega *Alétheia* (ἀλήθεια). Desvelamento, portanto, remete à dimensão do próprio ser, para o “velar iluminador”. Significa o dar-se ser que ocorre como um duplo movimento de velar e desvelar. E a questão da verdade é destinadamente histórica. Mas de que modo acontece o desvelamento, a verdade do ser? Ela é expressa de diversos modos: através da ciência, da filosofia, da religião, da tecnologia, da arte...

³⁹ POGGELER, Otto. *A via do pensamento de Martin Heidegger*, p.139.

CAPÍTULO 2 – A VERDADE E A OBRA DE ARTE

2.1- Verdade originária

Na direção do pensamento da verdade do ser, Heidegger propõe outro princípio de verdade (originária) fundamentado na palavra grega *Alétheia* (ἀλήθεια) mediante o pensamento de Anaximandro, Parmênides e Heráclito, a fim de aproximar-se e abrir um diálogo com o que ficou impensado nestas filosofias pela tradição ocidental metafísica. Trata-se, pois, de retroceder ao princípio onde se encontra o que precede e determina a história da filosofia ocidental. Com isso, Heidegger pretende reconduzir a metafísica para o seu fundamento esquecido, isto é, para a verdade do ser.

O nosso principal objetivo neste capítulo é expor a relação entre a verdade, no sentido de desvelamento, e a arte. Utilizaremos como base a conferência *A origem da obra de arte*. Mostraremos de que maneira a verdade acontece na obra de arte e porque a sua essência se dá enquanto combate entre *mundo* e *terra*. Mas antes, esclareceremos de que forma Heidegger interpreta a palavra *Alétheia*. Isso se faz necessário no sentido de que é através dessa palavra que o filósofo desenvolve o seu pensamento sobre a verdade relacionada à arte. Para tal fim, utilizaremos as obras *Parmênides* e *Heráclito*, escritas em 1942 e 1943. Ou seja, textos escritos depois dos anos 30, após a virada.

A tradução literal da palavra grega ἀλήθεια é desencobrimento, desvelamento ou desocultamento (*Unverborgenheit*). A palavra desvelamento pode nos ajudar a pensar algo sobre a verdade, como ela foi experimentada pelos gregos antigos, ou seja, como *Alétheia*.

Heidegger volta à origem, ao princípio da filosofia ocidental para pensar uma nova concepção de verdade, pois é neste princípio que ele julga que “se pensa o a-se-pensar segundo o seu próprio vigor de essência, assumindo o próprio pensamento como provocação.”⁴⁰ O “a-se-pensar” se encontra no princípio de encobrimento, de velamento, de “obscuridade”, por isso o retorno à *Alétheia* para pensar a verdade originária. O filósofo se propõe a dialogar com os “pensadores originários”,⁴¹ não porque eles iniciam o pensar no Ocidente, pois já existiam

⁴⁰ HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 17.

⁴¹ “Um pensamento originário é a coragem de descer às raízes das próprias possibilidades de pensar. Um pensamento originário é um pensamento radical. Procura interpretar os modos de ser da realidade, restituindo as

pensadores antes deles, mas porque eles pensaram o ser em sua originariedade, enquanto princípio, na medida em que o originário é o pensado por eles.

Heráclito experimentou a essência ou a verdade do ser como *Physis* (φύσις), que significa surgir por si mesmo”; “presença que eclode”; é um desvelar-se que permanece velado. Segundo o pensamento heideggeriano, Heráclito é obscuro porque ele pensou o encoberto do ser: “porque ele pensa o ser enquanto o que se vela e tem que pronunciar a palavra de acordo com o que assim se pensa.”⁴² O velamento não se fecha, mas abriga sempre de novo para liberar as possibilidades do abrir-se, como uma fonte que nunca cessa em jorrar água, ou o fogo que vigora em si mesmo. Assim, a *Physis* é a junção que reúne o surgimento no encobrimento e no abrigo, permitindo, portanto, que o surgimento vigore como o que se aclara a partir do abrigo do encobrimento.

“Como alguém poderia manter-se encoberto face ao que a cada vez já não declina”?⁴³ Neste fragmento 16, Heráclito questiona a relação da *Physis*, o que “já não declina”. Ninguém pode manter-se encoberto face à *Physis*, face ao surgimento do que se revela. O homem é o ente que corresponde em seu ser a esse surgimento, ou seja, ele é abertura. O não encobrir-se face à *Physis* é descobrir-se, permanecer-se no desvelamento, na *Alétheia*. Desse modo, podemos afirmar que nesse fragmento pensamos a *Alétheia*, mesmo sem nomeá-la. O desvelamento, assim como o encobrimento, vigora na essência da *Physis*.

O desvelamento foi pensado por Heráclito também em uma mesmidade com o *Lógos* (λόγος). A verdade do ser é apropriada como *Lógos*, ou seja, como aquilo que reúne tudo em um, enquanto um abrigar e reunir a verdade do ser, enquanto um “deixar-viger” do que está vigente na vigência.

Na conferência *Parmênides* (1942-1943), Heidegger explica que a verdade, para o filósofo grego, é experimentada como a deusa “Verdade”. Parece estranho colocar seu pensamento em relação com a palavra de um ente divino. Assim, a verdade não é uma característica que define a deusa, mas é a própria deusa Verdade. A interpretação é feita através de diversas explicitações de fragmentos do “poema doutrinário”⁴⁴ de Parmênides, tudo o que o pensador diz nesse poema é então a palavra dessa deusa.

estruturas de suas diferenças à identidade do mistério”. Cf. LEÃO, Emmanuel Carneiro (tradução e texto). *Os Pensadores Originários*. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 16.

⁴² HERÁCLITO apud HEIDEGGER, *Heráclito*, p. 47.

⁴³ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁴ HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 24-25.

Parmênides pensou o homem em sua conformidade com o ser. Ou seja, quando o homem é interpelado pelo ser, acontece a mesmidade de pensamento e ser. O viger do ser precisa do homem para a sua abertura. O pensamento é comandado pela deusa “Verdade” enquanto desvelamento, para deixar existir o ente no seu ser.

Apesar de “descobrimento” ser a melhor tradução para *Alétheia*, Heidegger a evita, pois defende que “desencobrimento” ou “desvelamento”, é mais adequado para a reflexão acerca da essência de *Alétheia*. Para nos transpormos para dentro do âmbito dessa palavra grega e entrar no rigor de pensar sobre ela, devemos indicar as direções possíveis que a tradução nos dá.

A primeira indicação da palavra “Des-velamento” dá ênfase ao velamento, ao encobrir, ao ocultar. O velamento existe nas formas de conservação, proteção, retraimento e fechamento. Significa aquilo que se esconde no que aparece ou que o desencobrimento guarda o encobrimento. Já “Des-velamento”, com ênfase no ‘des’, nos remete para a supressão do velamento. Significa que algo já apareceu, mas deixou para trás o velamento. É este o sentido do alfa (α) de *a-létheia*, de significado “negativo”, que é gramaticalmente chamado de “a-privativo” e corresponde ao prefixo ‘des’ de desvelamento. Isso aponta para uma remoção, superação do velamento, ou seja, para um ‘não velamento’. Assim, podemos observar que a essência da verdade como desvelamento é contraposta de algum modo ao velamento. O desvelamento é conquistado através de uma luta com o velamento e a essência dessa luta continua em disputa.

Uma terceira indicação da palavra “desvelamento” é que a verdade está em relações opostas, isso por causa da sua essência conflitante. O desvelamento é conquistado através da luta com o velamento. A verdade, em seu modo usual, só conhece como sua oposição a não-verdade enquanto falsidade e o traço fundamental da sua essência é a certeza. Algo é ou verdadeiro ou falso, ou correto ou incorreto. Porém, a verdade enquanto desvelamento já sugere imediatamente no nome ter o velamento como a sua copertença e não no sentido de oposição como acontece com o par verdade/falsidade.

Desencoberto é uma tradução de $\alpha\lambda\eta\theta\acute{\epsilon}\varsigma$, onde encoberto concebe o $\lambda\eta\theta\acute{\epsilon}\varsigma$, ao retirarmos o $\acute{\alpha}$ -privativo. Traduzimos “falso” a partir do grego antigo $\tau\omicron\ \psi\epsilon\upsilon\delta\omicron\varsigma$, todavia, a raiz “ $\lambda\alpha\theta$ ” da palavra grega $\lambda\eta\theta\acute{\epsilon}\varsigma$, não parece ter relação alguma com $\psi\epsilon\upsilon\delta\omicron\varsigma$, mas com $\lambda\alpha\nu\theta\acute{\alpha}\nu\omicron\mu\alpha\iota$, que é traduzido por “esquecer”. Esquecimento possui em sua essência o

retraimento e encobrimento. Porque quando alguém esquece de algo, não significa que esse algo tenha desaparecido ou que não tenha ocorrido, e sim que está oculto no pensamento. “Os gregos experimentaram o esquecimento como um evento que passava pelo encobrimento.”⁴⁵

A partir da palavra grega λανθάνομαι, “esquecer”, chega-se a λαθόν, que significa o que permanece oculto, escondido, que também parece ser a palavra contrária para ἀληθές (*Alethés*). No entanto, não foi esta palavra “λαθόν” que permaneceu como contrária para ἀληθές, e sim το ψευδος, “enganador”, “falso”. Mas o oculto também é enganador. Talvez por isto entendemos το ψευδος a partir de ocultar, pois as palavras da raiz “ocultar” tem no interior da fala e do pensamento gregos uma força semântica dominante. Só que esta se perdeu na linguagem latina e românica.

O “falso” numa acepção comum significa aquilo que não é legítimo, não-verdadeiro, incorreto ou errado. A pessoa que faz um falso depoimento, o faz consciente do fato verdadeiro, por isso que ela pode ser capaz de esconder e fazer um falso, um incorreto depoimento. O falso aqui então é o enganoso, não o errôneo. O falso no sentido de incorreto seria, por exemplo, fazer uma prisão falsa, prender a pessoa errada. Porém, το ψευδος no sentido grego não tem relação com falso ou incorreto, e sim com enganar, com ocultar.

Para το ψευδος, o enganar, também existem vários significados. A palavra “pseudônimo” é composta de όνομα (nome) e ψευδος (enganador), ou seja, “nome suposto”, “nome enganador” e não “nome falso”, como se costuma traduzir. Pseudônimo, portanto, não significa de forma alguma nome falso, pois trata-se de um esconder algo que não deve aparecer, um enganar. Uma pessoa que usa o pseudônimo de alguém famoso esconde o que ela é verdadeiramente, mas ela assume o nome do famoso e deixa que esse famoso apareça em sua “grandeza”, isto é, como uma pessoa famosa, conhecida por todos. Mas é evidente que o impostor assume um nome e uma grandeza que não lhe pertencem.

Diferentemente disso, o pseudônimo não é apenas um nome enganador, nem um nome insidioso, mas ele pode encobrir o autor, como um disfarce. O nome suposto encobre revelando, mostrando, isto é, na aparência. Assim, o uso de um pseudônimo ao mesmo tempo que encobre o nome verdadeiro, faz com que a pessoa que o utiliza apareça de uma certa maneira, não como alguém que ela não é (como no caso do impostor), mas como alguém que

⁴⁵ Ibid., p. 50.

ela realmente é. Um exemplo disso está no poeta português Fernando Pessoa, que utilizou pseudônimos ou heterônimos como Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Ele escrevia seus poemas, revelava a sua poesia escondendo-se através desses pseudônimos ou nomes supostos.

Entretanto, podemos observar como a palavra το ψευδος pode remeter ao âmbito do essencial do aparecer, do encobrimento e desencobrimento. Heidegger utiliza uma passagem de *Ilíada*, de Homero, para demonstrar, no sentido de um acenar, em que το ψευδος é interpretado como algo que pertence ao desencobrimento. “Quando previamente, pelo (deus) que abalou o Egeu, reconhecemos, se ele estava para nos enganar, ou não. Fez tremer para a direita o seu raio, um sinal portador de boa fortuna.”⁴⁶

Quem vai dizer isso é Nestor, o deus a que se refere é Zeus e o evento é no dia em que os gregos embarcam no navio para Tróia. O que se tem pra determinar é se o presságio dado por Zeus através do sinal é ψευδος ou não. O sinal é um desencoberto, ao mesmo tempo que encobre, porque jamais mostra abertamente. Desse modo, o ψευδος aqui é um encobrimento “dissimulador”, mascarador, um ocultar com um véu. A essência do enganador se mostra como uma dissimulação, uma evidência que se encobre. Assim, a oposição grega entre ψευδος e ἀλήθεις, não é mais estranha para a relação de encobrimento e desencobrimento. Assim, το ψευδος pertence ao âmbito essencial do velamento e desvelamento.

A tradução de ἀλήθεια por desencobrimento ou desvelamento apresenta ainda uma quarta indicação da sua essência. O que vigora na essência do desvelamento é o aberto e a abertura. Contudo, esse aberto não se dá como um resultado ou como uma conseqüência do desvelamento, mas como o seu princípio, seu fundamento, ou seja, como a condição de possibilidade do desvelamento. O aberto consiste naquilo que está livre para que haja desvelamento. A essência do aberto é a liberdade, o deixar-ser os entes.

Os gregos não explicitaram sobre o aberto como a essência da *Alétheia*, porém, para Heidegger eles o explicitaram numa outra perspectiva, qual seja, na forma do iluminado e do que ilumina. O aberto ganha assim o sentido de luz, de clareira e de visão. A luz, a clareira concede a possibilidade de visão. Segundo o filósofo, os gregos eram considerados “homens visuais”, pois eles apreendiam o mundo através dos olhos da alma. A partir da claridade e da luz se pode ter o aberto, a iluminação, o desencoberto. Essa iluminação é o aberto, o

⁴⁶ HOMERO apud HEIDEGGER, *Parmênides*, p. 54.

desencobrimto onde vigora a co-pertença entre o homem e o ser. Se o ser não concebesse o aberto, o homem não poderia encontrar-se com os entes e participar do desencobrimto. Isso significa, portanto, que *Alétheia* já é por si aberta, luminosa e é por isso que o homem pode vislumbrar e torna-se pertencente do desencoberto. É através da *Alétheia*, da verdade que percebemos a relação do homem com o ser. Desse modo, a essência do aberto, do desvelamento se revela na manifestação do ser.

Todo homem da história conhece o ser imediatamente, sem, no entanto, reconhecê-lo como tal. Mas do mesmo modo como é inegável esse conhecimento imediato do ser, assim, tão raro, permanece e tem êxito a tarefa de pensar o ser. Não como se este pensar pudesse ser difícil e sua realização exigisse arranjos especiais. Se aqui se pode falar de uma dificuldade, então esta consiste no fato de que pensar o ser é o mais simples, mas que o simples seja para nós o mais árduo.⁴⁷

Para pensar o ser, segundo Heidegger, “não é necessário o aparecimento festivo na veste de uma erudição pretenciosa ou no aparato de estados raros e excepcionais, ao modo de uma submersão e excesso místicos num sentido mais profundo.”⁴⁸ O que constitui o fundamento do pensar a verdade do ser é a permanência no desvelar do “é” de um ente, no *ser* do ente, na abertura iluminada dos entes. O ser se mostra inesperadamente, isto é, de repente, como algo que irrompe para o seu desvelamento a partir do velamento, ou seja, que se descobre a partir do encobrimto. Trata-se de uma irrupção não-mediada e imediata do ser nos entes.

No entanto, pensar o ser acontece como um *salto* (*Sprung*) para o abismo, para o *sem-chão* (*Boden-lose*), para o livre, a partir do ente. Este é como o solo que nos remete a caracterizações, derivações disto que os entes são. Esse solo que concerne aos entes se sustenta através do esquecimento do ser. Mas o ser é sem solo, sem-chão, ou seja, sem fundamento, por isto ele não é extraído dos entes. Afirmar que o ser possui fundamento, significa então, conceber o ser como um ente. Somente o ente tem fundamento, não o ser.

A partir das quatro indicações do sentido de *Alétheia*, conseguimos visualizar a concepção de verdade heideggeriana enquanto desvelamento do ser. Trazer de volta a concepção de *Alétheia* grega significa mostrar como na transformação da verdade enquanto correção, a metafísica ocidental efetivou o esquecimento e a entificação do ser.

⁴⁷ HEIDEGGER, *Parmênides*, p.213-214.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 214.

Faz-se necessária uma transformação lenta e corajosa da essência histórica da humanidade ocidental, a fim de que ela adentre o seu originário e aprenda a reconhecer que a sua reflexão sobre a essência da verdade é o único pensamento essencial na origem do próprio ser.⁴⁹

Enfim, para Heidegger, os gregos experimentaram o ser como “estar vigente”, como o acontecer no desvelar. Experimentaram a relação do desvelamento com o velamento, mas essa construção foi decaída, esquecida. O pensamento grego antigo é originário porque foi ele que estabeleceu o fundamento para o acontecimento da verdade no Ocidente.

Através do diálogo com a filosofia antiga, Heidegger procura pensar o impensado na filosofia ocidental, porque diz respeito ao caráter originário da verdade. Sabemos, no entanto, que os fragmentos que restaram dos pré-socráticos são muito pouco, e parte de seu pensamento ainda continua velada. Os testemunhos acerca destas filosofias nos foram transmitidos em contextos de pensamento de outros pensadores posteriores. Portanto, devemos reconhecer que Heidegger faz uma interpretação muito própria dos fragmentos ao recorrer à palavra e não ao contexto de pensamento destes filósofos. Assim, ele interpreta a verdade a partir de seu entendimento sobre a palavra *Alétheia*, como o fundamento esquecido da verdade do ser na história da metafísica.

Heidegger cria este lado irritante, misterioso e desafiador para todos os leitores da história da filosofia, em que ele termina pondo a *Alétheia* como o ponto fundamental por onde vai se medir a filosofia ou a filosofia que realmente pensa e distingui-la das demais filosofias.⁵⁰

Porém, acreditamos também que essa interpretação ganha uma importância especial na medida em que o filósofo vê uma relação de proximidade do pensamento grego com o pensamento poético. A sua interpretação das palavras gregas é feita através de um esforço de pensamento que tenta abarcar o sentido de origem, que busca pensar experiências indizíveis. “A palavra em que a essência do homem histórico se apreende com propriedade é a palavra do ser. Essa palavra originária se preserva na poesia e no pensamento.”⁵¹

O pensamento e a poesia são copertinentes porque expõem o originário, o “a-se-pensar” e o velado. Pensar de maneira essencial significa escutar o não-dito no pensamento que vai além do dito, significa entrar em consonância com aquilo que silencia. Assim, o pensamento e a poesia se abrem para o acontecer da verdade enquanto desvelamento

⁴⁹ Ibid., p. 186.

⁵⁰ STEIN, Emildo. *Seminário sobre a verdade*, p. 328.

⁵¹ HEIDEGGER, *Heráclito*, p. 190.

(*Alétheia*), ou seja, como verdade originária e fundante. Desse modo, o pensamento doa e guarda a verdade do ser. Resta então, perguntar de que modo ou como é que a verdade mostra a sua essência originária na arte.

2.2- O advento da verdade na obra de arte

Na conferência *A origem da obra de arte* (1936), Heidegger expõe o acontecimento da verdade na arte. Esta exposição é importante por que é justamente a partir da relação estabelecida entre a arte e a verdade o ponto central onde nos apoiaremos para responder ao problema de nosso texto, qual seja, o de definir se a reflexão de Heidegger sobre a arte é uma estética. Para o filósofo, a arte é um dos modos possíveis em que a verdade se dá. O seu objetivo é questionar como a verdade enquanto desvelamento acontece na obra de arte, ou como a obra de arte desvela ser. Assim, a obra de arte é vista na dimensão de seu ser, no seu acontecer enquanto o desdobramento da verdade do próprio ser, ou seja, na obra há verdade. “A reflexão filosófica sobre o caráter de arte da obra implica, antes, o estabelecimento da correlação entre arte e verdade, pois, para ele [Heidegger], é próprio da arte comunicar modos de ser do mundo e do homem como expressão da verdade do ser.”⁵²

Por que a análise heideggeriana, na conferência citada, parte da obra e não do artista ou da arte? O artista só é artista por causa da obra e a arte vigora na obra. A verdade acontece na obra porque ela é abertura para inesgotáveis possibilidades de ser. O filósofo tenta mostrar então, a capacidade que tem uma obra de arte de revelar sempre algo novo, ou seja, de desvelar ser, que se dá sempre a cada vez, incessantemente.

Encontramos obras de arte em exposições, museus, igrejas, casas, galerias, nas ruas, em todos os lugares. Obras de arte são levadas de exposição em exposição ou guardadas como qualquer coisa. Quadros estão pendurados na parede assim como chaves. Uma escultura pode ser feita em pedra, em metal, em madeira, em plástico etc. Todas as obras têm o caráter de coisa, como se isto fosse um alicerce para a confecção delas. Mas, ainda assim, elas possuem

⁵² FERREIRA, Acylene. Arte no pensamento de Heidegger. In: *Arte no pensamento*. Museu Vale do rio doce, Vila Velha, 2006, p. 205.

algo de outro que constitui o artístico e que as tornam diferentes. De acordo com concepções que caracterizam a arte e as obras de arte desde a antiguidade, as obras revelam algo de outro, são alegorias e símbolos. Em ambos os conceitos algo está para além, para outra coisa e eles servem para reconhecer por trás da coisa verdades válidas. Que a obra é alegórica significa que ela representa alguma coisa através de outra, ou seja, coloca-se algo diferente em lugar daquilo que se quer dizer realmente, mas deixa entender este através daquele outro diferente. Significa a referência do sensível ao não-sensível, um exemplo é a *Alegoria da caverna*, de Platão. Já o símbolo não é o seu significado que liga a outro significado, é o que a obra tem de manifesto que possui significado. É como um signo, um documento em que se reconhece algo. Quando a arte é simbólica significa que a obra é a existência da própria ideia. Isto quer dizer que obras de arte são carregadas de elementos que possuem significados supra-sensíveis, por exemplo, o deus Apolo da mitologia greco-romana, era considerado o deus do sol e da razão, assim, era representado com um sol em volta da cabeça para mostrar que era um ser iluminado. Porém, esse ente que revela algo de outro é o caráter de coisa da obra de arte. Assim, para encontrarmos a realidade efetiva da obra de arte e da própria arte, é necessário explicitar primeiro o caráter de coisa da obra. Isto significa esclarecer o que é uma coisa, para só depois decidir se uma obra é uma coisa com algo de outro ou se ela nunca é uma coisa, mas algo de outro. Em geral, chamamos a todo ente que é de coisa. Mesmo aqueles que não aparecem, como, por exemplo, Deus.

Uma coisa é, por exemplo, uma pedra com as características ou propriedades de ser dura, pesada, maciça, extensa. Esta é uma primeira concepção de coisa e se aplica habitualmente não só às ‘meras’ coisas, mas a todo e qualquer ente. Nela, a coisa não é abarcada. É preciso conceder à coisa um campo livre para que ela se revele. Tudo o que se coloca entre nós e a coisa, como por exemplo, proposições sobre ela, deve ser abandonado, só assim podemos abarcar a coisa em sua vigência.

Numa segunda concepção, uma coisa nos é dada através de afluências de sensações. Ou seja, uma coisa caracteriza-se pela unidade da multiplicidade do que é dado aos sentidos da sensibilidade. Algo aparece para nós, através de sons e ruídos. Mas, na verdade não é o puro ruído que ouvimos. Por exemplo, ouvimos o ruído da porta, o som do rádio, o barulho do avião.

As coisas são-nos muito mais próximas que quaisquer sensações. Em casa, ouvimos a porta a bater e nunca ouvimos sensações acústicas, nem sequer meros ruídos. Para

ouvir um puro ruído, temos de desviar os ouvidos das coisas, subtrair a elas a nossa audição, quer dizer, ouvir de forma abstrata.⁵³

Nesta concepção acontece uma tentativa excessiva de trazer a coisa até nós de forma imediata. Portanto, nem o perceber a coisa ao modo da sensação e nem como núcleo com as suas propriedades, dão o caráter de coisa da coisa. A coisa deve ser deixada no seu repousar, na sua imperturbabilidade própria.

A coisa é uma matéria unida a uma forma, uma matéria enformada. Nesta terceira concepção, a coisa é vista através do seu aspecto (εἶδος). Finalmente encontrou-se nesta terceira concepção o conceito de coisa que cabe bem tanto às coisas que estão na natureza, quanto às coisas de uso. O caráter de coisa na obra então pode ser respondido como a matéria de que está constituída. A matéria serve de suporte para o formar artístico. Porém, Heidegger não se satisfaz também com essa última concepção de coisa. Ele deixa em aberto o caráter de coisa da coisa e parte para responder pelo caráter de obra da obra, ou seja, o ser-obra da obra. Através disso poderemos apreender a verdade em seu acontecimento na obra.

A análise que Heidegger faz da obra de arte é considerada uma interpretação hermenêutica e ontológica. Assim, a sua interpretação hermenêutica busca alcançar o sentido interno da obra de arte, e interpretar a obra a partir dela mesma, de sua gênese interna e não de algo externo a ela. Ela é ontológica porque refere-se ao desvelamento do ser da obra de arte, não no sentido metafísico de verdade como adequação e nem como o conceito clássico de arte enquanto imitação- *Mimesis*, que expõe a obra de arte enquanto cópia ou representação da natureza ou da realidade.

A verdade está em obra na pintura de um par de sapatos de Van Gogh. Não como uma pintura que imita ou representa bem um par de sapatos, mas como uma pintura, um ente que desvela o ser de um utensílio que é o sapato. O ser essencial ou o ser-utensílio do sapato consiste na sua serventia, ou seja, o que faz um sapato ser sapato é o seu uso, esse utensílio serve para calçar e proteger os pés. Através da pintura não experimentamos a serventia dos “sapatos de camponês” (ou de camponesa), porém ela nos remete ao “mundo” camponês. No uso dos sapatos pela camponesa se dá o ser-utensílio do utensílio, isto é, a “fiabilidade”, que significa a confiança, a segurança que a camponesa tem em utilizar os seus sapatos ao trabalhar

⁵³ HEIDEGGER, A origem da obra de arte. In: *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002, p. 19.

no campo. O que esta utilização habitual nos mostra é que a camponesa nem percebe, nem sente que está calçada, parece que seus sapatos fazem parte de seus pés. A fiabilidade nos seus sapatos é o que permite à camponesa inserir-se e estar segura em seu mundo. Assim, o uso ou a serventia do utensílio nos concede a fiabilidade em que a camponesa está inserida e, somente nessa fiabilidade, é que o utensílio se desvela naquilo que ele é.

Em *Ser e Tempo*, a mundanidade do mundo se dá através da ocupação com os entes na manualidade. E a coisa enquanto simplesmente dada se dá quando o utensílio não está à mão ou quando ele se danifica e deixa de exercer a sua serventia. Ou seja, o ser simplesmente dado do utensílio ou o instrumento de uso se revela na falta, enquanto que o ser do ente intramundano se revela na manualidade. É no uso que a mundanidade do mundo acontece. Já em *A Origem da obra de arte* o mundo se mostra a partir do quadro, da coisa. Através do quadro de Van Gogh experimentamos a singularidade do mundo da camponesa, pois a obra é uma maneira possível de o ser de um ente aparecer. A obra de arte é abertura de possibilidades de ser que se desvelam.

Através de uma obra de arte conhecemos um par de sapatos, conhecemos o “ser-utensílio” do utensílio, ou seja, a verdade do utensílio. O estar perante ou na proximidade da obra de Van Gogh nos remete a uma verdade, a própria pintura nos fala do mundo camponês sem descrevê-lo, comentá-lo ou relatá-lo. Desse modo, na medida em que a verdade se põe em obra, o ente é visto em seu ser. “A pintura de Van Gogh é a patenteação originária daquilo que o utensílio, o par de sapatos de camponês, é em sua verdade. Este ente sai para o não-estar-encoberto do seu ser.”⁵⁴

O quadro parece, então, servir de ilustração para oferecer uma imagem de um par de sapatos. Mas essa aparência foi invertida, sem a obra o ser do instrumento sapato, não teria se desvelado. O quadro mostra a mundanidade de um instrumento, isto que ele é, ou seja, o acontecimento de sua verdade. Ao mesmo tempo em que a obra desvela o utensílio que fica encoberto no uso cotidiano, ela desvela o mundo da própria camponesa.

No entanto, a obra não é a cópia, a imagem da realidade ou da natureza, mas ao contrário, ela mostra primordialmente a verdade de um ente naquilo que ele é e como é, ou seja, como ele aparece. Ela expõe a verdade de uma coisa e a época em que ela acontece. Assim, o ente se abre em seu ser quando na obra há o acontecimento da verdade, e o ente vem

⁵⁴ Ibid., p. 31.

a si mesmo historicamente. A essência da obra de arte então é o pôr-se em obra da verdade do ente.

A obra de arte se “presenta” nela mesma. Ela possui uma abertura própria, e, nesse sentido, ela é uma realização ontológica. “A arte não pode, portanto, ser considerada como vinda depois da natureza e sim como inicial e original.”⁵⁵ A obra de arte carrega em si e efetua esse original, ela realiza a verdade enquanto verdade originária- *Alétheia*.

Através de uma interpretação hermenêutica, que busca o sentido constitutivo de sua gênese interna, podemos expor como uma obra pode ser vista além de uma restituição ou cópia de um ente. Para isso utilizaremos como exemplo um poema de Fernando Pessoa:⁵⁶

Passa uma borboleta por diante de mim
 E pela primeira vez no Universo eu reparo
 Que as borboletas não têm cor nem movimento,
 Assim como as flores não têm perfume nem cor.
 A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
 No movimento da borboleta o movimento é que se move,
 O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
 A borboleta é apenas borboleta
 E a flor é apenas flor.

Há desvelamento neste poema. O poeta parece estar diante de um jardim onde observa um fenômeno, a movimentação das coisas, e confessa ter reparado em algo que nunca havia reparado antes. Pela primeira vez, ele repara no oculto do que está desvelado nas borboletas e nas flores. Ele já conhecia as borboletas, as flores, as cores, os movimentos, mas ainda assim, faz novas descobertas: a cor através do brilho das asas da borboleta; o movimento através do seu vôo; o perfume através da flor. O poeta está aberto para o que está presente, ele deixa ser o que se apresenta diante de si, ou seja, ele se volta, se abre ao que se revela, ao fenômeno, ao desvelamento. As borboletas e as flores não são mais do que borboletas e flores, elas se mostram assim como aparecem, como são. E por que o poeta resolve descrever a sua experiência escrevendo um poema? Porque ele escolhe dizer disto que lhe aparece de maneira mais espontânea possível, se atendo ao que se desvela. Por isso a sua linguagem é originária, e, nesse sentido, poética. A linguagem do poeta se põe à disposição do dizível e assim traz o indizível ao mundo. Esta é a sua maneira de mostrar aquela revelação, de compartilhar aquela

⁵⁵ DASTUR, Françoise. *À la naissance des choses: art, poésie et philosophie*. Paris: Encre Marine, 2005, p. 46, tradução nossa.

⁵⁶ PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio*, poemas completos de Alberto Caieiro. O Guardador de Rebanhos, XL. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 81.

abertura de mundo, o desvelamento daqueles entes. Toda linguagem é poesia, pois ela guarda a essência originária do ditado poético. Mas, especialmente a poesia em sentido estrito (o poema), acontece apropriando-se na linguagem, o seu nomear possui um modo próprio de aparecer, pois a obra, o poema encarna a clareira e exprime o elo conflitante do mundo e da terra.

O poema de Fernando Pessoa trata-se, no entanto, de uma obra sem ilustração como é o caso da pintura de Van Gogh; em ambas a verdade acontece, ambas carregam uma abertura de mundo. Os entes – o sapato, a borboleta, a cor, o movimento - mostram-se em seu ser. A verdade acontece nestas obras porque elas trazem os entes em sua abertura. Desse modo, estas obras deixam ser e acontecer o desvelamento do ente.

O estar-a-ser (*wesen*) essencial de um ente consiste naquilo que o ente é em seu ser, ou seja, na sua verdade. Essa verdade é pensada no sentido da *Alétheia* grega, desvelamento, e não no sentido tradicional de adequação. Isso significa que algo já deve estar desvelado para que possamos conformar a proposição à coisa. Nossas representações corretas não seriam possíveis se o desvelamento do ente já não estivesse sido exposto. O poema da borboleta expõe a verdade não porque faz uma descrição correta daquilo que conhecemos ser uma borboleta, com suas propriedades, sua cor, suas asas, mas por simplesmente revelá-la como ela se dá. A poesia, enquanto obra de arte, é uma abertura para o desvelamento da borboleta em seu ser. Nesse sentido a poesia é originária, ela traz o ente para o aberto.

Para reforçar ainda mais o conceito de desvelamento, em direção ao pensamento da verdade do ser, Heidegger utiliza, em *A origem da obra de arte*, o conceito de “clareira” (*Lichtung*). A clareira é pensada a partir do ente, está a ser no meio do ente. Ela pode ser visualizada através de um clarão no meio de uma floresta, onde há um espaço aberto que permite que algo seja visto. Isso significa que o ente só é visto e apreendido porque ele está envolvido, explicitado nessa clareira. Ela é que oferece e garante que tenhamos uma passagem para o ente, pois é graças a ela que o ente pode ser desvelado de diversos modos, inclusive no modo de retidão, isto é, de velamento. “A clareira em que o ente está inserido é, ao mesmo tempo, dentro de si, encobrimento. Mas o encobrimento vigora de um duplo modo no meio do ente.”⁵⁷

O encobrimento do ente pode ser pensado enquanto um “recusar-se” do ente, e isso não se refere apenas ao limite do conhecimento, mas antes o encobrimento é o começo da

⁵⁷ HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 53.

clareira. Outro tipo de encobrimento se dá enquanto dissimulação, como já vimos no outro capítulo. Um ente se mostra passando-se como outro ente, em sua aparência ou de outro modo daquele que ele é. Por isso que a clareira, aquele lugar aberto no meio do ente, não pode ser como um lugar fixo, em que o ente é determinado, fixado de maneira fechada. Se assim fosse, não poderíamos nos enganar ou cometer faltas acerca do ente. A clareira acontece antes como um acontecimento ao modo deste duplo encobrir.

Isso significa que o recusar-se ou escusar-se, ao modo do duplo encobrir, é inerente à essência da verdade enquanto desvelamento-clareira. Em sua essência, a verdade é não-verdade, ou seja, ao desvelamento pertence o velamento. Mas como é que a verdade acontece deste modo? No ser-obra da obra de arte, que ao mesmo tempo em que revela um par de sapatos ou um utensílio, esconde um mundo, uma história, uma época que se clareia e se desvela, ou seja, a obra de arte permite que se conquiste o desvelamento a partir do que se encobre. “O ser que se encobre é, desta maneira, clareado. A luz assim configurada proporciona o seu brilhar (a-parecer – *Scheinen*) na obra.”⁵⁸

A verdade como clareira e velamento do ente acontece enquanto é *poetada*. Toda arte, seja a arquitetura, o teatro, as artes plásticas, a música e a própria poesia literária, enquanto deixa a verdade acontecer, é em sua essência *poesia* (*Dichtung* – condensação), é poética. Porém, é importante notar que quando Heidegger fala de *Dichtung* extrapola o sentido literário, refere-se ao seu sentido ontológico. A arte enquanto poesia condensa as palavras, os sons, as cores, a sua abertura transforma o que é habitual em algo estranho, incomum, faz romper com a banalidade. Assim, todas as artes estão inscritas num “projeto clareante” que conduz ao ser e se desdobra no desvelamento. A poesia ou o poético é o projetar clareante da verdade, permite que o aberto, que a clareira aconteça no ente levando-o a brilhar e a ressoar, ou seja, a aparecer.

E o primado da poesia não é o de uma fantasia ou irrealidade, mas decorre do primado da linguagem. Não da linguagem na sua representação mais comum, enquanto mediação, enquanto serve para conversar, comunicar. A linguagem em seu sentido primordial é poesia porque ela descobre o mundo, ela traz o ente para o aberto. A linguagem nomeia o ente pela primeira vez, permitindo que ele venha à palavra e apareça. Através da linguagem, portanto, o ente é determinado em seu ser e a partir do seu ser.

⁵⁸ Ibid., p. 57.

O dizer projetante poético é o modo como o desvelamento se conforma com o ente enquanto tal. Nesse sentido, o poeta é um fundador, descobridor, tudo o que é reproduzido foi descoberto e nomeado antes pelo poeta. A poesia, em sentido estrito, como poema, torna possível que a língua enquanto língua seja escutada de maneira nova, inédita e originária.

A arte se edifica com base naquilo que só a força de uma palavra inaugural conseguiu desvelar e instaurar. Assim, embora toda arte faça época, e seja historicamente ancorada por seu estilo, é sempre a poesia que a precede. Sem que o deus tenha sido primeiro nomeado, como poderia o escultor modelar sua estátua? Se o sagrado não fosse proclamado, como poderia um templo, um espaço sagrado, ser construído? É como nomeação fundante da essência das coisas que a poesia torna possível o desenvolvimento da arte e ela é assim o fundamento que sustenta a história.⁵⁹

A arte, assim, é aquilo que põe em obra a verdade, é uma possibilidade da verdade advir. Sempre que acontece a arte, ocorre um abalo, dá-se um reinício da história, pois nasce algo novo, abre-se uma nova possibilidade. Isso significa que a arte funda a história e permite que a verdade do ser brote. “Fazer brotar algo, trazê-lo ao ser no salto instituinte a partir da proveniência da sua essência – é isso que quer dizer a palavra ‘origem’. (...) A arte é uma origem: é um modo insigne como a verdade vem a ser e devém historicamente.”⁶⁰

2.3- A obra de arte e a relação entre mundo e terra

O exemplo do quadro de Van Gogh para expor o acontecimento da verdade é problemático porque, por tratar-se de uma arte figurativa, dificilmente desvencilha-se das armadilhas da estética, do esquema da imitação e símbolo, que é justamente o que é criticado por Heidegger. O filósofo opta, então, por outro tipo de obra: um templo grego que não figura nada, para mostrar mais uma vez o acontecimento da verdade. O templo grego é uma obra arquetônica que está simplesmente aí de pé, sobre o solo rochoso, como um recinto sagrado e por meio dessa obra o deus torna-se presente. Esta obra reúne a unidade das vias e relações que abarcam o destino do ser humano, ela é o lugar para o homem se vê, para mostrar a si mesmo

⁵⁹ HAAR, Michel. *A Obra de Arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: Difel, 2000, p. 94.

⁶⁰ HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 84.

aquilo que abarca o seu destino. A unidade de vias e relações que se juntam no templo é o *mundo*.

O templo, no seu estar-aí-de-pé, dá às coisas pela primeira vez o seu rosto, e aos homens dá pela primeira vez a perspectiva acerca de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for uma obra, enquanto o deus não se tiver escapado dela.⁶¹

O templo abre um mundo histórico, onde o povo que está inserido ali, retorna a si mesmo para a realização da sua determinação e de seu destino. É como se o templo revelasse para uma coletividade a dimensão do seu próprio ser. Já conhecemos o significado de mundo desde *Ser e Tempo* como o contexto em que o homem vive, dando-lhe significância. Mas mundo agora possui um sentido mais ontológico do aquele visto em *Ser e tempo*. Mundo é um espaço de possibilidades e de relações que um povo abre com suas escolhas e decisões sobre a vida e a morte, o divino e o humano etc. Em cada época da história, há vários mundos e vários povos. Os seguidores de religiões afro-brasileiras como o candomblé, por exemplo, possuem o seu modo próprio de se relacionar com a natureza e com seu mundo circundante. A escolha do material das expressões artísticas destes seguidores leva em conta caracteres cosmológicos muitas vezes ignorados por seguidores de outras culturas. A árvore gameleira, por exemplo, pode hospedar espíritos dos mortos, o que certamente dá outra dimensão – sagrada – à arte produzida com a madeira dessa árvore.⁶²

Mas o mundo nasce de um lugar, de um espaço onde já estava presente a natureza. O mundo só reúne as vias e as relações porque o homem se atém, se relaciona com o que está presente. A natureza não significa somente um espaço físico que está aí, o homem está inserido nela, os dois se dão juntos. Assim, o homem se relaciona com a natureza, quer dizer, se familiariza com o seu espaço, e a partir daí faz nascer o mundo. E o templo, a obra é o enlace entre um mundo histórico de um povo, com esse espaço natural, a-histórico, que é a *terra* (*Erde*). O templo faz surgir e torna manifesto a terra juntamente com o mundo. O conceito de terra, novidade introduzida pelo texto *A origem da obra de arte*, possui vários sentidos interligados: o primeiro é que significa o material de que é feita a obra de arte, no caso do templo, o mármore. Outro sentido é o solo natal, familiar, o lugar onde se ergue o templo, sobre um vale ou uma colina, nesse caso. A terra ainda possui um sentido de natureza enquanto *Physis*, o surgir, o irromper das plantas, do sol, da chuva. E o último sentido, consiste na terra

⁶¹ Ibid., p. 40.

⁶² OSÓRIO, Ubaldo. *A ilha de Itaparica*. Salvador: S.A. artes gráficas, 1954, p. 130.

enquanto um retraimento, uma presença patente mas inexplorada, um mostrar se reservando ou o que se fecha dentro do que se desenvolve. Desse modo, a natureza, a terra irrompe em contraste com a criação humana que é o templo, e tal obra se mostra portanto, como aquilo que abarca esse contraste, aquilo que deixa aparecer a terra e o mundo.

É sobre a terra que se eleva, que se funda um mundo. O mundo é sempre mundo histórico, assim se relaciona aos sentidos que nós homens estabelecemos para as coisas, tornando-as familiares, conhecidas e que estamos envolvidos. O mundo tende ao desvelamento e a terra ao ocultamento, mas eles nunca se dão separados, eles estão reunidos na obra. Dessa maneira, a obra é considerada como a instalação de um mundo e a elaboração de uma terra. O templo leva a terra à presença, que se retira e abriga-se em si mesmo, mas, assim permite a abertura do mundo. Que a terra se retira significa que ela ama o ocultamento, como *Physis*, quer dizer que ela se clareia quando não é descerrada, inexplicada. No entanto, o que faz uma obra ser obra, ou o ser-obra da obra de arte consiste em levantar um mundo e elaborar uma terra.

Com o intuito de deixar ainda mais claro a verdade que surge da instigação do combate entre mundo e terra, podemos expor agora o exemplo da música “*O samba da minha terra*” de autoria de Dorival Caymmi:⁶³

O samba da minha terra deixa a gente mole
 Quando se canta todo mundo bole
 Quando se canta todo mundo bole
 Eu nasci com o samba
 No samba me criei
 Do danado do samba
 Nunca me separei
 O samba da minha terra deixa a gente mole
 Quando se canta todo mundo bole
 Quando se canta todo mundo bole
 Quem não gosta do samba
 Bom sujeito não é
 É ruim da cabeça
 Ou doente do pé.

O mote deste samba - estilo musical tipicamente brasileiro – é justamente atestar a especificidade intrínseca do modo de ser do samba baiano. A obra abre a verdade, o mundo de um determinado povo que está inserido numa terra, num solo natal. Mostra que uma

⁶³ CHEDIAK, Almir. *Songbook Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar Editora, 1994, p. 94.

coletividade possui um determinado modo de se revelar dançando, sambando, pisando em seu solo e criando uma nova forma, uma nova linguagem para mostrar isso que se é. A música possui um sentido essencial para as pessoas que a escutam, como se o seu mundo, os seus anseios, as suas relações ganhassem expressão no som transmitido pela canção. O som que se ressoa vem da terra, que ganha forma e cor através da voz do pandeiro, do atabaque e de um modo de tocar violão todo próprio da Bahia. É este conjunto singular de vozes que se “bolem”, ou seja, que brincam uns com os outros, que forma esta música. E é a partir desta música que um povo pode se reconhecer, porque ela, a música, é capaz de reunir sentimentos que conferem a esse povo a figura de sua própria existência. A canção, isto é, a música enquanto obra dá, então, lugar às conexões ou relações de um povo. O sambar consiste, pois, num conhecimento, num modo próprio de dançar, com seus movimentos específicos de “requebrar”, de mexer o corpo, que se torna possível – alguns diriam quase inevitável – a partir do momento em que aquele “brincar” de vozes é ouvido. Trata-se, no entanto, de um conhecimento, de um saber que pertence a um povo determinado que através da sua música, abre-se ao ser, ecoa a sua voz do ser, celebrando o seu existir e assumindo o seu destino de ser. O samba é, portanto, um desvelamento de mundo, um modo de ser de uma época que se abre na composição, tanto pela força semântica dos poucos versos quanto pelo entoar que devolve o caráter percussivo ao cantar, remetendo, sem nada significar, a voz dos cantantes ao combate original que enraiza o próprio samba.

A verdade enquanto desvelamento está a ser, a acontecer na obra de arte através da relação essencial entre mundo e terra, que se dão conjuntamente mediante um combate. Esses dois conceitos (terra e mundo) são trazidos por Heidegger com o intuito de fugir da concepção tradicional de coisa como uma matéria dotada de uma forma. Pois nesta concepção a coisa é concebida para um determinado fim, para servir e a obra não possui uma serventia como o utensílio por exemplo. “Os conceitos dominantes de coisa nos vedam o caminho tanto para o caráter de coisa da coisa, quanto também para o caráter de utensílio do utensílio e, por maioria de razão, para o caráter de obra da obra.”⁶⁴ Por isso, Heidegger prefere manter afastada essa concepção de coisa e deixá-la no seu ser-coisa, ou seja, deixar o ente ser apenas o ente que é. Isto significa deixar a obra ser obra. E o ser-obra da obra consiste no combate que se dá num levantar ou instalar um mundo e elaborar a terra.

⁶⁴ Ibid., p. 25.

O instalar de um mundo na obra diz erigir no sentido de “consagrar e glorificar”. Significa tornar sagrado o templo como um reconhecimento da dignidade e do resplendor do deus que é chamado para que se faça presente no templo. Os exemplos de obras de arte aqui utilizados, o quadro, o templo e a música, são como extensões de pensamentos de povos, de culturas, de tradições, como se a obra fosse uma condensação de decisões da nossa história. O mundo é histórico e dinâmico, é aí onde estamos jogados quando nascemos, já mergulhados em costumes, culturas e identidades. A obra de arte levanta, erige, dá lugar a tudo isso. É a partir desses laços, do seu solo próprio, que a obra pode ser abordada.

Elaborar alguma coisa significa produzir algo a partir de uma matéria – pedra, madeira, cor, fala, som, metal. A obra instala um mundo a partir da elaboração da terra, do material com que vai ser feita a obra. A elaboração não é feita com vistas a uma finalidade, mas para o desvelar, o mostrar do ente. Desse modo, a cor no quadro de Van Gogh, a pedra ou o mármore de que é feito o templo, e o som que ressoa da música correspondem a terra.

O utensílio, instrumento de uso que possui uma certa serventia, toma a matéria a seu serviço. O metal e a madeira, materiais que compõem o martelo, são usados e gastos no seu martelar. Assim, na medida em que o material fica mais adequado e apropriado ao utensílio, tanto mais ele desaparece na sua serventia, ou seja, o que aparece é o uso. Na obra de arte acontece o contrário, o material aparece no levantar de um mundo que a terra elabora. A rocha aparece em sua dureza no templo, a cor em seu brilho no quadro, a palavra no seu dizer, o som na sua ressonância.

O espaço daquele quadro e daquele templo foi produzido através da matéria de ambos, independentemente do primado admitido pela Estética de uma forma ordenadora. Nessa descrição, prescinde-se da aplicação do par matéria-forma. E isso só acontece por causa do conceito de mundo. A matéria (cor, pedra, sonoridade verbal, no caso da poesia etc.) assoma na obra de arte. Trata-se da matéria-prima exaltada e glorificada.⁶⁵

Porém, na medida em que, a obra se retira e deixa a matéria aparecer, deixando a terra ser terra, ao mesmo tempo, a matéria se vela, se encobre impedindo uma intromissão nela. Se despedaçarmos uma rocha em pedaços, a fim de descobrirmos em seu interior algo de aberto,

⁶⁵ NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 103.

ela se retrai de novo, volta ao seu estado de pedra. Calcular, analisar ou medir o peso da pedra vai proporcionar o conhecimento em número, mas o que é a pedra não é dado através disso. O domínio dos entes desse modo ocorre através de uma objetivação técnico-científica da natureza. Esse domínio aparente “não é senão uma impotência da vontade.”⁶⁶

Sabemos que uma escultura é esculpida em um material, em bronze, por exemplo, mas ela foge de uma objetividade de ser algo útil, ela se faz mais obra de arte em sua auto-suficiência, em mostrar-se, em abrir-se. O som de uma canção não se revela ao se medir ou decompor as ondas sonoras. Ou seja, o ser-obra da obra não é dado através da decomposição das propriedades da matéria de que ela é feita. “A terra só aparece abertamente clareada enquanto terra, onde é guardada e resguardada como aquilo que é essencialmente insusceptível de ser descerrado.”⁶⁷ A obra de arte quer mostrar apenas o aspecto do peso da pedra, o reluzir da cor, o metal em seu brilho, a harmonia do som.

Existem diversos modos de utilização da matéria. O modo pelo qual um locutor de rádio utiliza o som é diferente de um cantor. O locutor usa o som para comunicar enquanto o cantor faz o som vir à sua presença própria, procurando uma harmonia, um deixar-ser o som em sua sonoridade. Assim como o poeta faz o uso da palavra deixando-a ser, de forma essencial, como se falasse pela primeira vez. A palavra estar-a-ser no dizer do poeta. A pedra bruta na natureza não é tão percebida quanto é numa obra de arte. A pedra estar-a-ser na escultura. No vir-a-ser da obra de arte a pedra surge como a própria natureza em seu brilho e não como matéria-prima, o que corresponderia ao fracasso da obra de arte.

Os dois traços essenciais da obra de arte, o levantar de um mundo e o elaborar da terra, estão em uma relação essencial e acontecem como um movimento. Mundo e terra são distintos, mas nunca estão separados, um se dá através do outro. O mundo é aquilo que se abre e a terra aquilo que encobre, não como opostos, mas como uma relação de copertença, enquanto um deixa que o outro seja. O mundo faz surgir a terra e a terra deixa o mundo sobressair. A relação entre os dois acontece como um “combate” em que um eleva-se a partir do outro.

A obra de arte é uma instigação deste combate, o ser-obra da obra consiste na contenda do combate. Ao levantar um mundo e elaborar a terra, a obra realiza este combate, não deixando que ele cesse. Esse combate instigado na obra é um recolhimento, um repouso

⁶⁶ HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 45.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 45.

que se dá na obra. E é a partir desse combate na obra que podemos ver o acontecimento da verdade.

No entanto, o que se põe em obra na obra é a verdade enquanto *Alétheia*, e não a verdade como conveniência do conhecimento com a coisa. E essa verdade-desvelamento se dá enquanto clareira e encobrimento, onde se conquista o aberto do ente, e deste fazem parte um mundo e a terra.

A terra, aquilo que encobre, que retrai, resguarda a característica do encobrimento e o mundo como o aberto de vias e relações, resguarda o desencobrimento. Porém, isto não significa que o mundo corresponda à clareira e nem que a terra corresponda ao encobrimento. O mundo histórico é o aberto a partir do qual são tomadas todas as decisões, só que estas estão fundadas na terra, naquilo não-dominado, retraído. Mas a terra é algo que irrompe pelo próprio fechamento. Assim, o litígio entre mundo e terra significa que eles são dependentes entre si.

A terra só irrompe pelo mundo, o mundo só se funda na terra na medida em que a verdade acontece como combate originário de clareira e encobrimento. Mas como é que a verdade acontece? Respondemos: acontece de uns poucos modos essenciais. Um destes modos como a verdade acontece é o ser-obra da obra. A obra, levantando um mundo e elaborando a terra, é a contenda deste combate, no qual se conquista o não-estar-encoberto (desencobrimento, desvelamento) do ente no seu todo – a verdade.⁶⁸

Na obra de arte, o aberto do ente é trazido e mantido no desvelamento. A obra deixa acontecer o desvelamento do ente, deixa o mundo e a terra aparecerem em seu contraste. Isto quer dizer que o ser é clareado, trazido à luz como um brilhar que aparece na obra. Esse brilhar proporcionado pela obra corresponde ao belo no pensamento heideggeriano: “A beleza é o modo como a verdade enquanto não-estar-encoberto está a ser.”⁶⁹

O ente vem a ser o que ele é, mostra-se em sua beleza própria na obra de arte. Esta revela a palavra, o som, a cor, o ente em seu ser, em sua verdade. Como a verdade heideggeriana é desvelamento, a obra de arte possui uma reserva secreta, algo que está velado, oculto dentro daquilo que se desvela. A verdade acontece enquanto uma luta entre a clareira e o encobrimento, no combate entre mundo e terra.

A obra é um acontecimento inaugural, originário no sentido que ela deixa, permite que aconteça a verdade historial, esta que se funda, no entanto, naquela instância de dimensão

⁶⁸ Ibid., p. 56.

⁶⁹ Ibid., p. 57.

ontológica: o combate entre terra e mundo. E essa verdade acontece na obra quando é poetada, ou seja, através do seu “projetar clareante” poético que traz o ente ao aberto, ao desvelamento, e não o concebe como algo fechado por determinações racionalistas. “A poesia é a saga do não-estar-encoberto do ente.”⁷⁰

O acontecimento da verdade na obra de arte acontece a partir do “nada”, ou seja, é sem um fundamento que defina o que seja aquela verdade, porque a verdade está fundada no ser e este é sem fundamento algum. Os seguintes versos do poeta Angelus Silesius, de 1957, expressam muito bem isso: “A rosa é sem porquê; ela floresce por florescer, ela não repara em si mesma, nem pergunta se alguém a vê.” A verdade acontece enquanto uma irrupção sempre nova e finita - desvelamento do ser, que se dá sempre a cada vez, a cada época. Nesse sentido, a obra pode ser considerada uma doação própria de ser que é epocal e não o resultado da ação de um gênio criativo. Assim, a arte se revela como uma expressão da verdade do ser de uma época.

⁷⁰ Ibid., p.79.

CAPÍTULO 3 - HEIDEGGER E A ESTÉTICA

3.1- Criação e Produção

Na obra de arte, o acontecimento da verdade está em obra como um surgir, a obra deixa que a verdade se abra. O que faz uma obra ser obra consiste, então, em comportar tal acontecimento da verdade- desvelamento. Porém, o seu ser-obra já tornado visível não nos diz nada acerca do seu caráter de coisa, ou seja, da sua realidade efetiva. A obra de arte é uma “obra” como está no seu próprio nome, ela foi produzida e não há como fugir desta determinação.

Deste modo, há algo que finalmente se torna claro: por mais que perguntemos diligentemente pelo estar-em-si da obra, não atingimos, apesar disso, a sua realidade efetiva, enquanto não consentirmos em tomar a obra como algo de operado (...) O caráter de obra da obra consiste no seu ser-criada pelo artista.⁷¹

Faz parte da obra ser criada por um artista, todavia este não está atrelado à instância do uso, mas ao aberto do ente. É preciso buscar a essência do criar da obra de arte e mostrar a diferença em relação à essência do produzir, enquanto o confeccionar do utensílio. Esse primeiro tópico deste capítulo tem como objetivo expor essa diferença.

A essência do criar no pensamento heideggeriano é determinada a partir da sua relação com a essência da verdade enquanto desvelamento, já que faz parte da obra o acontecimento da verdade, a contenda do combate entre mundo e terra. Porém, a criação da obra de arte só pode ser percebida através do processo do criar, ou seja, a partir da atividade do artista, e não somente a partir da própria obra.

É incontestável que a criação de uma obra de arte é um produzir, como é também a confecção de um instrumento ou utensílio. O trabalho manual do marceneiro, do pintor, do ferreiro, é feito da mesma maneira que um artista ou um escultor. Mas por que o marceneiro e o pintor de paredes não podem ser considerados também artistas como é um pintor de quadros ou um escultor que utiliza a madeira? Os gregos designavam pela mesma palavra τέχνη –*Techné* (técnica) a arte e o trabalho manual. Objetivamente, no entanto, arte para eles não equivale ao que chamamos de “arte” hoje. O artesão e o artista eram τεχνίτης, mas *Techné* não significava somente a execução de um fazer ou de um produzir dirigido a um fim ou a uma utilidade, ela

⁷¹ Ibid., p. 59.

indicava antes um modo de saber, de ver, de perceber aquilo que está presente, isto é, o ente, o aberto. Neste sentido, ela se relaciona com a *Alétheia*. A *Techné* no modo grego é, portanto, um saber, uma capacidade de trazer o ente para o aberto, de colocar em obra o ser em um ente que seja a cada vez isso ou aquilo. Ela traz aquilo que está presente no modo velado para o desvelado, pondo o ente diante, ou seja, a técnica consiste em um saber que elabora e possibilita que o ente se mostre.

Todavia, não é a partir do trabalho manual que Heidegger analisa a criação da obra de arte. A semelhança entre os dois existe, mas não é suficiente para abarcar a essência da criação da obra de arte. Só porque se produz manualmente não quer dizer que tal produto seja uma obra de arte, nem que o artesão deva ser considerado um artista, a diferença está na essência de cada uma das produções. O marceneiro produz a cadeira com vistas a sua utilização, ou seja, para sentar, já o artista produz uma escultura que a princípio não serve pra nada, mas nela está posta uma abertura para o desvelamento.

A criação se dá através de uma produção que traz o ente para o aberto e para a sua abertura, que acontece enquanto elabora a terra, a natureza, a pedra, a madeira e abre um mundo, expõe os acontecimentos de uma época. Mas não existem obras de arte que a partir da sua criação instalam aberturas de mundo e são também úteis? Para Heidegger não, porque o que é útil já foi desvelado antes mesmo de ser produzido, isso significa que a sua abertura foi pré-determinada para ser algo a fim de servir. “A obra não é um utensílio que, além de ser isso, esteja provido de um valor estético que se lhe adere.”⁷²

Em *Ser e tempo*, o filósofo analisa o modo de ser do instrumento, que é o ente no qual lidamos na ocupação. O instrumento não é algo em si, subsistente como uma árvore, ele é “algo para”, um “ser para”, ou seja, ele é algo para servir, para manusear, para aplicar. Ele é um ente que se mostra através de uma “conjuntura”, de uma “totalidade referencial”, isto quer dizer que ele só se mostra em conjunto, em referência a outros instrumentos. Por exemplo, uma caneta não se mostra em si como caneta se não estiver em conjunto com outras coisas, como papel, mesa, cadeira, parede, quarto. Ela só vai servir se estiver em conjunto com essas outras coisas. Uma agulha se faz agulha (junto com a linha, o pano) no seu uso, no modo de lidar com ela. A ocupação com a agulha se dá no costurar, ou seja, a agulha se subordina ao costurar e neste uso nem se enxerga mais a agulha, somente o costurar, que é onde acontece o desvelamento desse instrumento. Ao fazer uso do ente é que mundo é descoberto. Assim, é na própria

⁷² Ibid., p. 35.

manualidade, relacionada à totalidade referencial, que o instrumento se revela ou é descoberto. Esta descoberta de um instrumento ou de um ente é o que constitui o desvelamento, a abertura de mundo em *Ser e tempo*.

Desse modo, a própria produção do instrumento é um emprego de algo em algo e possui a referência a materiais. Instrumentos como martelo, agulha, mesa, fazem referência ao ferro, madeira, pedra, areia, ou seja, produtos naturais utilizados como matérias-primas. Pelo uso se descobre também no instrumento a “natureza”, no sentido de que “a mata é reserva florestal, a montanha é pedreira, o rio é represa. Com a descoberta do ‘mundo circundante’, a natureza assim descoberta vem ao encontro.”⁷³ A natureza se vela enquanto paisagem, coisa existente por si mesma para ser revelada como “algo para”, que serve de matéria-prima para a produção de instrumentos.

A descoberta do mundo em *Ser e tempo* se dá na manualidade, no uso do instrumento, é uma descoberta do ente em sua compreensão ontológica. Essa descoberta está no lidar, no usar do instrumento, em que o ente desaparece e fica apenas o uso, o sendo. Já expomos aqui (no primeiro capítulo) que a descoberta ou a compreensão ôntica do mundo pode se mostrar também a partir do momento em que o instrumento deixa de funcionar ou de servir, tornando-se um ser importuno, um simplesmente dado. Pois é assim que prestamos a atenção nele, quando ele passa a ser uma coisa inerte, não disponível e sem totalidade referencial. A “mundanidade” do mundo se mostra então na sua “desmundanização”, ou seja, o instrumento perde a sua referencialidade e se revela, pois é a partir disso que se abre a compreensão de que nós damos significância, função e serventia aos instrumentos. Sendo assim, o mundo se mostra através de uma compreensão ôntica-ontológica, somos nós (*Presença*) que damos significância ao mundo e ele não é senão esse conjunto de remissões das coisas ou dos entes entre si, em sua funcionalidade ou disponibilidade. Contudo, mais tarde, depois de *Ser e tempo*, Heidegger explica que essa análise do útil é somente uma primeira determinação do mundo, possuindo um valor apenas preparatório para a compreensão ontológica.

Enquanto em *Ser e tempo* Heidegger analisa a produção do instrumento (utensílio) a partir do mundo da cotidianidade, em *A origem da obra de arte* ele expõe novamente essa produção em sua diferença com a criação da obra de arte. O utensílio é produzido em vista de sua utilidade, deste modo, o que faz um utensílio ser o que ele é está no seu servir. A determinação da coisa enquanto utensílio possui suas raízes no pensamento aristotélico das quatro causas pri-

⁷³ Id. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 119.

meiras das coisas: a causa formal, material, eficiente e final. A forma é o ato que faz com que a matéria enquanto potência se transforme num corpo, ou seja, numa substância ou matéria formada. A coisa então é determinada enquanto a união ou concatenação de forma e matéria dotada de uma finalidade. Assim, matéria e forma servem para a determinação do utensílio, mas não para a obra de arte que possui uma auto-suficiência e não se determina por uma finalidade. Porém, é a partir dessa união de matéria e forma que a estética vê a obra de arte segundo Heidegger. “A distinção entre matéria e forma, mesmo nas suas mais diversas modalidades, é o esquema conceitual por excelência de toda a teoria da arte e de toda a estética.”⁷⁴

A finalidade da cadeira, que possui caráter de utensílio, é servir de assento e de um sapato é calçar e proteger os pés. A cadeira, na medida em que é uma matéria que recebeu uma forma, se parece com uma mera coisa ou com algo que já existia na natureza, mas ao mesmo tempo não parece, porque foi formada pelo homem e não pela natureza. As obras de arte, no entanto, se assemelham ao utensílio cadeira por serem também confeccionadas pelo homem. Porém, elas não fazem parte das meras coisas, apesar de possuírem um caráter de auto-suficiência e apresentarem, deste modo, uma semelhança com a mera coisa que a nada impele. Assim, é a partir da serventia que se fundam a doação da forma e a escolha da matéria para a fabricação do produto enquanto um utensílio para algo.

Na história da estética, os termos forma e matéria possuem diversos significados e a matéria também pode ser vista enquanto conteúdo. O conteúdo está no assunto, tema ou argumento tratado na obra de arte, que pode ser um objeto representado numa escultura, uma história ou um sentimento a ser representado numa música. E a forma está no aspecto exterior da obra, no que concerne à sua perfeição, sua técnica e estilo. Significa a maneira primorosa de se tratar um argumento em vista dos seus valores formais, nos quais reside a qualidade artística das obras e as diferencia das demais coisas que podem possuir o mesmo conteúdo. Desse modo, a obra de arte é tratada como um ornamento, enfeite, e se reduz a arte a um exercício técnico que faz a junção de forma e matéria, como se a forma fosse algo exterior acrescentado à matéria ou ao conteúdo. Ou seja, a forma artística é o ornamento que dá beleza ao conteúdo, ao assunto. A inseparabilidade de forma e conteúdo é afirmada a partir da forma e assim a atividade da arte quer dizer ainda, dar forma a um conteúdo espiritual, ou seja, dar uma configuração à espiritualidade, traduzir ou exprimir sentimentos em imagem. Fazer arte é considerado,

⁷⁴ Id., *A origem da obra de arte*, p. 20.

pois, formar uma matéria, dar uma configuração a uma complexidade de cores, palavras, sons, metais, pedras, plásticos.

É a partir, portanto, do par de conceitos de forma e matéria, de maneira geral, que a obra de arte é definida e apreendida enquanto um produto embelezado. Como produto, a obra é colocada em exposições de arte e museus onde estará sujeita aos critérios e princípios formais de beleza, às categorias estéticas de valor e de medidas e à fruição. São os críticos, estetas, os especialistas em arte, que analisam a matéria da arte e determinam a verdade da obra em relação ao seu estilo, gênero, técnica. A partir da decomposição da matéria e da forma, eles julgam se uma obra conseguiu atingir a bela harmonia, se há uma correta distribuição das cores, uma uniformidade da luz, uma simetria dos objetos, a composição certa dos elementos. Essas determinações, de acordo com o pensamento de Heidegger, destroem as possibilidades de verdades da obra de arte, pois ela fica presa às determinações de categorias formais estéticas. Ao julgá-la a partir de teorias de verdades em que ela deve se adequar retira a sua capacidade de aberturas, de se mostrar a partir de si mesma, de desvelar seu mundo.

Outro modo de destruição da capacidade de desvelamentos da obra de arte acontece através da doutrina da *Mimesis* (*μίμησις*), que define a arte como representação enquanto uma imitação da natureza. A noção de *Mimesis* surge principalmente com Platão, que na obra *A República* faz uma reflexão depreciativa da arte. Através do exemplo da pintura de uma cama, o filósofo grego afirma que a arte é a imitação da aparência. O imitador é aquele que está afastado da verdade, da natureza por três graus. Assim, o marceneiro ao produzir uma cama tem como princípio ou modelo a Ideia (*εἶδος*), o aspecto ideal de cama. A Ideia, que é a essência da cama, é supra-sensível, inteligível e a cama produzida pelo marceneiro é uma cópia da ideia, a sua forma sensível, material. A produção da cama está submetida ao que se exige desse objeto, ou seja, que ela seja produzida para o seu fim, que sirva para deitar. O artífice de camas fabricará uma cama concreta, com base na Ideia eterna de cama, a partir de um material, com vistas a um fim. Já o pintor que pinta uma cama não produz nada além de imitar a figura daquilo que o marceneiro fabrica, portanto ele está no terceiro nível de distanciamento da ideia, da verdade. O que o pintor produz é uma imagem da cama, no entanto, trata-se de uma aparência e não de uma cama real. Nesse sentido, o pintor não está atrelado a imitação direta da ideia como está o marceneiro, e sim à cópia da cópia, à imitação da imitação. Ele foge ao critério que seria corresponder ao modo de ser da *techné* como faz o marceneiro, que ainda assim também é um imitador de segundo grau. Para produzir a imagem o pintor não se preocupa com a ideia nem

com a serventia. Ou seja, a cama produzida pelo marceneiro foi feita para deitar, a do pintor não se pode utilizar, mas somente olhar. A imagem artística não é mais que uma ilusão, entretanto, qualquer um pode ser artista, pois para produzir desta forma “basta tomar um espelho e dar-lhe voltas para todos os lados: num instante farás o sol e tudo que há no céu, a terra e a ti mesmo, os animais, as plantas, os móveis.”⁷⁵ Assim, Platão condena a arte (incluindo a poesia) como inadequada à realidade, ou seja, ao ente e ao ser, e o artista como um falso, desprovido de qualquer tipo de ofício. Somente Deus é artista, é criador, porque ele deixa aparecer a *Physis*, faz surgir o puro aspecto das coisas, a Ideia.

Se para Platão a *Mimesis* possuía um distanciamento da verdade, uma falsidade, por outro lado, para Aristóteles ela era o lugar da verossimilhança, da correspondência, o lugar da representação da verdade. “Não é ofício de poeta narrar o que aconteceu, é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade.”⁷⁶ A arte é uma imitação “natural”, verdadeira, espontânea, por isso ela pode ser comparada e não inferiorizada à natureza ou realidade. Ela pode produzir do mesmo modo como a natureza. A arte imita o caráter dos homens e suas ações, e pode ir mais além da natureza, em busca do universal, do ideal. Além disso, Aristóteles viu na arte uma forma de prazer que implica numa relação de conhecimento, pois há um prazer, uma satisfação ao reconhecer o objeto imitado. Deduzimos algo da representação; reencontramos algo na relação mimética entre a arte e a natureza. Mas esse prazer não tem relação com uma sensação, e sim com uma satisfação que vem com um juízo que fazemos ao descobrirmos a conformidade, a adequação entre a obra e o que ela representa.

Heidegger, portanto, rejeita a noção da obra de arte como uma matéria submetida a uma forma, como também enquanto representação, cópia ou imitação da natureza ou da Ideia. A obra de arte enquanto representação é vista como concordância, adequação à natureza ou à realidade e, deste modo, essa concepção se baseia na verdade no sentido de adequação. No pensamento heideggeriano a verdade se constitui na obra, mas ela não possui o sentido de adequação, e sim de desvelamento. Assim, a obra não corresponde a outra coisa, não é uma cópia da verdade, mas ela própria é acontecimento de verdade, é possibilidade de abertura de ser. A obra não representa outra coisa senão a ela mesma, desvelando-se, mostrando-se em seu ser, revelando o seu mundo.

⁷⁵ PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 399.

⁷⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova cultural, 1991, (Coleção os pensadores) p. 209.

A obra de arte se difere dos utensílios. Estes são feitos a partir de uma finalidade, de uma serventia. Os utensílios existem, surgem de dentro do mundo habitual, cotidiano, e a obra de arte, ao contrário, possui a capacidade de fazer surgir originalmente um mundo. A obra ainda é capaz de revelar a verdade de um utensílio ou o utensílio em seu ser, como vimos no exemplo do quadro de Van Gogh. Enquanto no uso concreto o ser do par de sapatos se vela, no quadro acontece o contrário, o ser desse utensílio se desvela.

“É certo que também faz parte de todo e qualquer utensílio disponível e que se encontre em uso ‘que’ tenha sido confeccionado. Mas este ‘que’ não sobressai no utensílio, dissipa-se na serventia.”⁷⁷ Quando estamos utilizando um utensílio não ficamos preso observando como foi ou o que é a sua produção, nós simplesmente nos servimos dele, ele existe enquanto um ser que está à disposição para servir, para ser usado. Através dessa serventia, o utensílio toma a seu serviço a matéria que o constitui, o material é usado, gasto e “desaparece”, some na utilização, enquanto que na obra de arte essa matéria surge, não como “matéria”, mas como algo glorificado, sagrado e belo, que é a *terra*. “A obra deixa a terra ser terra”.⁷⁸ A obra se retira e nisto se elabora a terra, fazendo com que ela seja apresentada. Portanto, a criação possui um caráter particular, por estar expressamente inscrito naquilo que é criado ou dado com ele.

A abertura da dimensão do sagrado é ao mesmo tempo a instalação de um *mundo*. Esta instalação se dá como um estabelecimento de espaço, uma liberação do livre espaço de abertura de mundo. Nesse sentido, a produção enquanto criação não deve ser compreendida como uma confecção habitual, e sim do mesmo modo como estamos expondo a obra de arte, ou seja, como uma criação da terra na obra. Então a obra de arte não é um produto, mas ela mesma é uma produção, uma criação, um desvelamento. “Aí onde a produção trouxe expressamente consigo a abertura do ente – a verdade – o produzido é uma obra de arte. Tal produzir é criar”.⁷⁹

Entretanto, a oposição entre a criação e a produção se relaciona com a essência da obra de arte, isto é, com a abertura da verdade. Criação e produção são dois processos diferentes, pois a produção é sempre a reprodução daquilo que já existe, do que está pré-pronto, pré-determinado antes mesmo de existir. E a criação muitas vezes não é a expressão do que já está aí, mas a indicação do que vai ser, como um nascimento, surgimento. Não podemos negar que há uma produção, mas essa produção fica velada, dissimulada pela criação, pois entre a produ-

⁷⁷ HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 69.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 65.

ção e a criação existe um *salto*, isto significa pensar o ser como ser, pensar sobre o originário. A diferença relacionada a esse salto é uma diferença de essência. Examinando a essência da criação esperamos clarear mais essa diferença.

Contudo, podemos afirmar que Heidegger vai além do sentido de *Techné* grega antiga, pois esta se encontra determinada por uma cunhagem instrumentalista, em que para libertar alguma coisa para o seu desvelamento, essa coisa deve antes de tudo servir, ter um uso, enquanto instrumento ou utensílio. O filósofo vê um sentido mais profundo, que assenta na apropriação de terra e mundo e que se esconde na *Techné*, um sentido que ultrapassa esse instrumentalismo no qual tudo tem que ser produzido para ser útil. Assim, também a técnica moderna é um modo de desvelamento, só que isenta desse sentido essencial e de uma instauração poética reveladas pela obra artística. Na produção em grande escala, por exemplo, o que se confecciona são produtos acabados, finalizados, o desvelamento deles termina aí, e o que se produz de diferente é apenas uma variação do mesmo, ou seja, uma reprodução. Enquanto que na obra de arte a sua criação é sua própria abertura, é o *lê* permite ser, a sua verdade acontece enquanto abertura de possibilidades de desvelamento de ser. Nesse sentido, ela não se fecha em si, ela é essencialmente inacabada, porque ela guarda o conflito de terra e mundo que sempre vêm à tona.

Na criação se instala a abertura do mundo de um povo que pertence a uma determinada época. E, a partir da obra, se revela ou se abre esse mundo historial, essa verdade epocal para outros tempos, para outros povos que venham a receber essa obra posteriormente. Desse modo, a obra é capaz de comportar, de dar lugar a esse mundo historial: os seus conflitos, anseios, crenças, comportamentos, inquietações, questionamentos, suas formas de conhecimento, de compreensão. E isso acontece juntamente com algo não-historial: a terra no sentido de natureza, enquanto algo que se abre mas ao mesmo tempo se fecha às determinações de medidas. Na obra a natureza é posta ao seu aparecimento enquanto natureza e não enquanto material que se encontra disponível. Por isso a reunião de terra e mundo na obra acontece enquanto um combate em que o mundo quer expressar e mostrar, quer que tudo venha a ser, que tudo signifique, se abra, enquanto que a terra exige o obscurecimento, o fechamento, o inexplorável, o desconhecido. A essência da criação está em tolerar esse conflito, suportar o projeto poético da verdade-desvelamento e em permanecer dentro desse domínio estranho.

Portanto, é o *advir* da verdade que é posta na criação. Esse acontecimento da verdade, que se dá no movimento de velamento e desvelamento e se retifica no conflito antagônico de

mundo e terra, se estabelece na obra de arte. No acontecimento da verdade há uma tensão para a obra, porque faz parte da verdade o seu estabelecimento no ente, como uma possibilidade dela ser, ou seja, no meio do ente. Mas de que modo esse ente é trazido à sua manifestação ou ao seu aparecimento?

A verdade se retifica, se constitui na obra de arte, ou seja, a verdade ganha um contorno, um aspecto através da criação da obra. Nesse sentido, a verdade se deixa ser, através de uma configuração própria de si na obra, isto quer dizer que a verdade aponta, projeta para si mesma na obra. Ela se dá enquanto combate de mundo e terra onde se conquista a unidade dos combatentes, o primeiro tende a abrir, a permitir que o ente se mostre e a outra a esconder, cobrir. É na obra que é conquistada essa unidade de mundo e terra, ela é capaz de concentrar isso que se abre no aberto, que corresponde ao mundo: os conflitos, inquietações pertinentes de uma época e, ao mesmo tempo, apontar para isso que se vela, que é a terra: aquilo que possui as suas próprias leis e medidas, como, por exemplo, as coisas da natureza, os rios, o universo, a gravidade, as plantas. É, pois, através desse combate que o ente é trazido ao *traço-fenda* (*Riss*). Este termo deve ser entendido como traçar um contorno, um desenho, um plano, um esboço, uma fissura.

O traço-fenda tem de retirar-se para o peso grave da pedra, para a dureza muda da madeira, para o fulgor garrido das cores. É só na medida em que a terra recolhe a fenda que esta é elaborada no aberto, e assim é colocada e posta naquilo que se ergue no aberto como algo que se encerra e abriga. (...) O combate trazido ao traço-fenda – que, assim, é devolvido à terra e que, desse modo, é fixado – é a figura [*Gestalt*]. O ser-criada da obra significa: o ser-fixado da verdade na figura. Esta é a concatenação a que o traço se conforma. O traço conformado é conformação [harmonia- *Fuge*] do aparecer da verdade.⁸⁰

Toda grande obra erige na espessura de uma “matéria” (no sentido de *terra*) uma figura (*Gestalt*), composição (*Gestell*) ou configuração de verdade-desvelamento. A palavra “composição” na definição heideggeriana significa “a reunião do trazer a emergir, do deixar vir a emergir diante para o traço-fenda enquanto contorno.”⁸¹ Nesse sentido a criação da obra de arte quer dizer o fixar da verdade numa figura enquanto um compor, conformar a verdade no traço. Trata-se, no entanto, de um traço não enquanto uma concatenação entre forma e matéria, mas no sentido de uma composição que une conflituosamente mundo e terra e o termo “fixar” que nos remete ao sentido de rigidez, de prender, tornar estável a verdade, deve ser entendido no

⁸⁰ Ibid., p. 67.

⁸¹ Ibid., p. 91.

sentido de “deixar-acontecer da chegada da verdade”.⁸² Deixar-acontecer é um conformar-se, harmonizar-se, assentar-se, e concerne ao pôr-em-obra enquanto um trazer que deixa ser, como o produzir no sentido de *ποίησις* (*Poiesis*). Este termo grego quer dizer tanto poesia, quanto produzir no modo da *Physis*, por isso ele pode ser considerado o nome para *Physis* na existência humana. A *Poiesis* deixa que algo surja e se apresente ao seu desvelamento, com o seu contorno, o seu limite. Desse modo, ser fixo significa ganhar um contorno, significa estar dentro de um limite que não bloqueia, mas que antes libera, permite aparecer isto que se apresenta. O fixar-se na figura então, consiste em deixar acontecer a verdade-desvelamento, aquela que vigora na clareira e no encobrimento. A criação da obra de arte é, portanto, uma composição ou aquilo que deixa emergir para o desvelamento que, no entanto, acontece como combate entre mundo e terra.

3.2- A crítica à Estética

A estética, segundo Heidegger, considera a obra de arte sob o ponto de vista do sujeito, onde este acaba por determinar o ente enquanto um objeto. Dessa maneira, a obra perde a possibilidade de mostrar-se em relação ao seu ser, pois é vista apenas onticamente e não em seu sentido ontológico. Portanto, a crítica heideggeriana à estética encontra-se totalmente imbricada no seu projeto de destruição da metafísica ocidental que, no pensamento do filósofo, se caracteriza como a história do esquecimento do ser.

A época moderna, em que acontece um grande desenvolvimento da ciência e da técnica, representa um marco referencial da história do ser, e é a ela principalmente que Heidegger dirige a sua crítica. Nesta época é a ciência que determina a validade da verdade que se encontra sob o conceito de certeza, que, por sua vez, está enraizado no conceito de adequação ou concordância. Também nessa época é marcada a entrada da arte no horizonte da estética, em que esta última se deixa limitar pelo conceito de verdade da ciência e, a arte assim, passa a ser analisada e experimentada a partir de teorias estéticas. Isso não significa, porém, que antes do século XVIII não existisse normatividades ou princípios do belo impostos à arte. O termo grego *Aisthēsis* (*αἴσθησις*) refere-se ao perceber sensível e relaciona-se à beleza e ao prazer que essa sensação ou essa esfera do sensível pode proporcionar. A beleza e o belo eram aplicados tanto às coisas, quanto às virtudes e à alma. Todavia, foi somente por volta de 1750 com o filósofo

⁸² Ibid., p. 89.

sofo Baumgarten que a *Aisthesis*- a estética tornou-se uma disciplina filosófica responsável pelo estudo do belo da arte.

A crítica de Heidegger à estética não é somente em relação ao esquema conceitual de matéria e forma, e ao conceito de *Mimesis* como definições da obra de arte as quais já expomos em nosso texto. Sua crítica também se dirige a outros conceitos estéticos como gosto, gênio e vivência que são elucidados em algumas passagens do ensaio *A origem da obra de arte* de maneira implícita, portanto não esclarecidas. A fim de explicarmos essa crítica de Heidegger à estética utilizaremos como apoio a abordagem crítica à consciência estética do filósofo estudioso da obra heideggeriana Hans-Georg Gadamer, em seu livro *Verdade e Método*⁸³.

Uma obra de arte produz a beleza que é, portanto, capaz de nos proporcionar um sentimento de prazer, de fruição, uma satisfação. De acordo com as investigações de Gadamer, na Antiguidade o conceito de gosto possui primeiramente um cunho moral, ligado a uma ética do “bom gosto”. O belo, pois, é como algo que possui uma beleza sensível, que agrada à vista, mas é também algo digno de admiração, ligado à beleza moral e espiritual. Somente depois é que o uso do conceito do gosto fica restrito ao espírito do belo artístico. Em Kant o conceito de gosto torna-se o fundamento de sua crítica do juízo estético, legitimando a universalidade subjetiva do gosto estético. O filósofo percebeu que, naquilo que forma a base do gosto, existe um *a priori* que vai além da universalidade empírica. Isso significa que antes de uma pessoa fazer qualquer julgamento de gosto, há um genuíno *a priori* que deverá justificar sempre a possibilidade da crítica. Ou seja, o juízo do gosto não possui uma universalidade empírica, mas possui uma pretensão apriorística à universalidade, assim, a justificação kantiana da crítica no gosto nega a este qualquer significado cognitivo. O gosto é reduzido a um princípio subjetivo no qual não se reconhece nada dos objetos que são julgados como belos, só se pode, no entanto, afirmar que a esses objetos corresponde *a priori* um sentimento de prazer no sujeito. Esse sentimento de fruição está fundamentado no jogo livre da imaginação e da compreensão em que há a representação do objeto, e que é, portando, uma relação útil para a nossa capacidade de conhecimento. Essa relação útil subjetiva existe em todas as pessoas, ela pode então ser transmitida universalmente. É esse princípio subjetivo do gosto que Kant descobre no juízo estético. A pretensão de validade universal do juízo de gosto, o juízo estético, está baseado no sentimento de prazer. A arte e o belo tornam-se assim, objeto de fruição individual.

⁸³ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

No entanto, para uma obra de arte agradar, ela precisa ser algo mais que agradável ao gosto. Segundo Kant, a arte é mais que uma bela representação de uma coisa, é a representação de ideias estéticas, sensíveis que ultrapassa todo conceito, por isso sua reflexão do belo é feita sob o ponto de vista transcendental. O fenômeno do gosto começa a se deslocar para o conceito de gênio que se torna mais abrangente e se transforma na fundamentação da arte. O gosto é a disciplina atribuída ao gênio e este é aquele que inventa algo capaz de produzir as ideias estéticas. A criação da obra de arte acontece através da inspiração do gênio, somente ele possui uma genialidade de compreensão e a capacidade de inventar uma obra de arte, mais ninguém. Através do seu livre impulso inventor, fora do âmbito do cálculo metodológico, o gênio mostra uma originalidade e, com isso, cria modelos. Ele é considerado um favorito da natureza do mesmo modo como a beleza natural é vista enquanto um favor da natureza e, é esta então, que impõe suas regras à arte pelo gênio. Contudo, as belas artes são vistas como natureza e Kant as define como a arte do gênio em que a natureza serve como o padrão. Entretanto, o belo na natureza ou na arte não é da ordem do empírico, possui um mesmo princípio apriorístico subjetivo e isso significa que o belo possui uma universalidade não objetiva, sem conceito. Desse modo, a reflexão transcendental kantiana está fundamentada sob o pano de fundo da metafísica, de algo supra-sensível em que é posta a primazia do belo natural e, assim a obra de arte e o artista (enquanto gênio) são vistos como representações subjetivas da natureza.

O conceito kantiano de gênio sofre depois algumas transformações pelo Idealismo alemão e torna-se princípio transcendental de toda estética ou da filosofia da arte. A origem da obra de arte é o artista que, por sua vez a destina para a fruição do indivíduo. A partir dessa relação entre artista e aquele que contempla a obra, começa a se estabelecer o conceito de vivência estética. Segundo Gadamer, o termo “vivência” está carregado de significados, essencialmente podemos caracterizá-la enquanto aquilo que nos coloca para fora da realidade ou do hábito, como por exemplo, uma aventura, mas que permanece ao mesmo tempo ligada ao todo da própria vida. A experiência estética não é somente uma espécie de vivência ao lado de outras, mas a forma de ser da própria vivência. Nesse sentido, a obra de arte é compreendida como a consumação da representação simbólica da vida, como é também toda vivência, por isso, a obra é vista como objeto da vivência estética. Por consequência, para a estética a verdadeira arte será considerada a arte vivencial. Isto significa, que da vivência origina-se a arte e que a arte é expressão da vivência, ou ainda, a arte é aquela que se destina à vivência estética. Desse modo, a obra torna-se objeto da vivência de quem a cria e de quem a contempla.

O vivenciar é apenas mais uma palavra para dizer daquele perceber sensível, *Aisthēsis*, que serviu de base para a estética determinar a arte e o belo a partir do sujeito. O pensamento de Heidegger em relação à estética se apresenta como uma rejeição a subjetivação da apreciação do belo e da criação da obra de arte. Ele afirma em relação à criação da obra de arte que: “O que foi criado não o foi para dar testemunho de ser o resultado da atividade de um virtuoso, ganhando aquele que o realiza, por meio disso, prestígio aos olhos do público.”⁸⁴ O que foi criado é o que deve aparecer ou ser mantido em sua abertura, em seu desvelamento, não o artista ou o gênio. O filósofo também questiona o juízo estético kantiano que nega uma verdade à obra de arte colocando-a enquanto um objeto que provoca *a priori* um sentimento de prazer no sujeito. O belo da arte não era objeto de conhecimento de juízos teóricos nem de juízos práticos, servindo apenas para satisfazer a sensibilidade em correspondência com o entendimento, com a razão. O juízo estético que julga o belo da obra, a partir do princípio subjetivo se baseia na relação sujeito-objeto, assim a obra é vista como um objeto para um sujeito. Esse predomínio do sujeito possui suas raízes no *cogito* do pensamento cartesiano, em que o ser é apreendido enquanto um ente ou um sujeito metafísico pensante, é disto, pois, que se deve a ascendência da sensibilidade do sujeito. A obra tratada como um objeto significa que ela não é apreendida a partir de si mesma, do seu fenômeno, mas de sua representação dentro do sujeito e, desse modo, ela não é vista em seu ser. O prazer tem relação com o objeto artístico, ele é sempre reativo e secundário enquanto um ato deliberado de um sujeito.

A estetização da arte transforma as obras em objetos de fruição pública e particular, retirando-as do seu lugar de origem e colocando-as em museus, exposições e coleções a fim de protegê-las e conservá-las. “Mas estão aí em si como as obras que elas mesmas são, ou não estarão antes aí enquanto objetos da empresa artística? (...) O comércio de obras de arte vela pelo mercado. A história da arte faz das obras objetos de uma ciência.”⁸⁵ A metafísica produtivista tem o objetivo de tudo controlar e isso não é diferente no campo da arte, principalmente na era do mundo tecnológico. Não podemos negar que esse comércio das obras facilitou o acesso delas a uma maior quantidade de pessoas no mundo inteiro, além disso, elas ficam mais conservadas e seguras quando são transferidas para os museus. Essa transferência privou-as do seu mundo, mas, mesmo indo na Grécia visitar as ruínas do templo grego, ele já não é mais o que foi na época em que foi construído. O mundo dessa obra de arte já derruiu, ela agora é objeto de fruição, um ente disponível para visitação turística. Essa fruição está relacionada então   ex-

⁸⁴ HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 68.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 37.

ploração organizada da arte e, desse modo, a obra torna-se somente um produto, um objeto perceptivo para o sujeito.

A obra é criada dentro de um espaço, a partir de uma terra e de um mundo carregado de modos históricos de ser. Mas será que mesmo quando a obra está fora do seu espaço original, numa galeria, por exemplo, podemos ainda ter acesso ao seu mundo, ao seu ser, à sua verdade? Sim, Heidegger aponta para isso ao afirmar que a obra carrega uma abertura na qual podemos entrar através de uma conexão essencial. A questão é: como se dá essa conexão com a abertura da obra de arte? Libertando a obra de conceitos ou referências estéticas metafísicas como imitação, adequação, aparência, forma, símbolo e outros. Tais conceitos pressupõem uma ligação com um ser verdadeiro ou uma verdade metafísica. Um retorno fenomenológico à própria coisa ou à obra significa sair dessas referências e deixar a obra se mostrar em relação ao seu ser, ao seu desvelamento. É como tentar se esvaziar de pré-conceitos, de determinações apressadas sobre o ente e deixar que ele mesmo se mostre sendo. Entrar para o desvelamento da obra significa a abertura para a compreensão hermenêutica do mundo daquela obra, ou seja, para a compreensão de um povo histórico, das inquietações de uma época, do seu modo de apreensão dos acontecimentos do ser da época em que se deu a criação dessa obra. Pois esta obra carrega esse mundo, não que ela esteja determinada a ser isso, mas ela é capaz de desvelar isso e outras coisas, seu fundamento é ser possibilidades de aberturas. Nesse sentido, deixar a obra ser a partir do seu desvelamento, de sua abertura, significa não dar um fundamento derradeiro para ela e, dessa maneira, impedir que ela seja arrastada para o círculo do vivenciar, enquanto um objeto que suscita vivências, que permite a um perito da arte mostrar o aspecto formal, as qualidades e os encantos da obra de arte.

Entretanto, no pensar de Heidegger, é talvez pela maneira como a arte é vivenciada em nossa época que se dê a “morte” dela. Ao afirmar isto, Heidegger se refere à sentença hegeliana, contida nas *Lições sobre estética*, em que se diz da arte como “algo do passado”, que perdeu o poder para o espírito moderno, pois deixou de ser a “necessidade suprema do Espírito”.⁸⁶ Hegel sentenciou a morte da arte no sentido de que ela já teria alcançado o ponto mais elevado de sua realização no passado (arte clássica) e agora ela possui um valor apenas figurativo. No entanto, no pensamento heideggeriano, a morte deve ser pensada não no sentido de um fim da arte, não existe essa possibilidade, porque a arte se relaciona com a existência humana, ela é uma atividade que deve ser compreendida em termos ontológicos, enquanto aquilo

⁸⁶ Ibid., p. 86.

que permite aos entes ser, se manifestar, desvelar. A morte relaciona-se ao esvaziamento de sua abertura para as possibilidades de desvelamentos, que acontece quando ela é vista a partir de termos técnicos e estéticos subjetivistas e representacionais que a concebem como um “ser produzido”, um produto com finalidade e um objeto de valor. “O desvelamento dos entes, sustentou Heidegger, não deve ser interpretado como ocorrendo com vista a um qualquer propósito instrumental, como por exemplo o de aumentar o poder humano, mas deve antes ser considerado como desprovido, em última instância, de finalidade. As coisas aparecem, porque aparecem.”⁸⁷

A decisão acerca de tal sentença hegeliana ainda não foi tomada e, através dela, Heidegger questiona se a arte ainda é um modo essencial e necessário de acontecimento da verdade do homem ou se já não é mais. A decisão só será tomada, portanto, quando se superar a verdade da tradição ocidental no sentido de adequação que se esconde na sentença. Mas, por enquanto, esta permanece. A obra tratada enquanto um objeto estético impede o dar-se de suas possibilidades, ou seja, o mostrar-se de sua verdade-desvelamento, porque ela fica limitada a uma verdade no sentido de adequação ou concordância do objeto com o sujeito. Ao tomarmos a obra enquanto um objeto que está perante, não perguntamos a partir da obra, mas a partir de nós. A vivência amparada no perceber sensível, não pode ser o elemento determinante da arte. Significa que ela fica presa aos padrões da subjetividade como, por exemplo, ao conceito de gênio, e ao de representação da natureza.

Uma vez que encontramos no mundo a obra de arte e em cada obra de arte individual um mundo, esta não continua sendo um universo estranho onde, por encantamento, estamos à mercê do tempo e do momento. Nela, ao contrário, aprendemos a nos compreender, e isso significa que na continuidade da nossa existência suspendemos a descontinuidade e a pontualidade da vivência. Por isso, com relação ao belo e à arte, importa ganhar um horizonte que não busque imediatez, mas que corresponda à realidade histórica do homem.⁸⁸

Para Gadamer a experiência da arte e da obra de arte não deve ficar na posse da formação estética. Isso quer dizer que podemos questionar e não aceitar que a experiência da arte seja o que a estética pensa ser sua experiência. A arte pode ser considerada uma forma de conhecimento, um modo da verdade que, por sua vez, pode ser compartilhada através da obra de arte. A sua forma de conhecimento e de verdade pode ser diferente do conhecimento sensível e

⁸⁷ ZIMMERMAN, Michel E. *Confronto de Heidegger com a Modernidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990, p. 186.

⁸⁸ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. p. 149.

da verdade da ciência, sem ser considerada inferior. Na experiência da arte está contida a verdade ligada à história, ou seja, a verdade histórica.

No pensamento heideggeriano, a verdade é vista enquanto clareira, desvelamento do ser que se manifesta por meio da arte na criação da obra de arte. Esta é um ente que coloca e sustenta a abertura de possibilidades de desvelamentos. O ser é epocal, finito, isto é, ele se dá a cada vez, e a obra enquanto o espaço onde ser vem a acontecer (desvelamento), é acontecimento historial, um abalo que instaura uma nova dimensão para a existência humana, que nos faz sair do habitual e modificar as relações que sempre tivemos com o mundo e a terra.

A obra de arte é um abalo que nos leva e nos faz permanecer em sua abertura. “Quanto mais isolada em si estiver a obra, fixada na figura, quanto mais puramente parecer perder todas as referências ao homem, tanto mais simplesmente entra no aberto o abalo – que tal obra é –, tanto mais essencialmente sobrevém o ameaçador e é derrubado aquilo que há muito parecia protetor.”⁸⁹ O abalo consiste numa estranheza, num espanto, em algo que nos causa uma certa inquietação, que foge ao nosso domínio, foge à medida, à adequação, pois aquilo que surge na abertura da obra é algo novo, fora do lugar seguro no qual estamos acostumados a estar normalmente. Este abalo nos insere na abertura da obra de arte e nos faz permanecer na verdade que nela acontece. Permanecer nessa verdade, no entanto, significa deixar a obra ser obra, que Heidegger define como o resguardar (*Bewahrung*) da obra. Não pode existir obra sem aqueles que criam e sem aqueles que a recebem, ou seja, sem aqueles que a resguardam.

O resguardar consiste num querer que possui o sentido de um saber, não enquanto o conhecer ou o representar de algo, mas enquanto um querer entregar-se ao desvelamento do ser. Esse saber não concerne ao saber de um esteta enquanto um perito que entende das qualidades formais da obra, nem se comprova também o seu resguardo pelo fato da obra provocar fruição e vivências nas pessoas. Pelo contrário, o resguardar significa a insistência no abalo do ameaçador da verdade que na obra se abre, é um querer fundado no saber que deixa o ente em seu estar-em-si. A verdade que se abre, o mundo historial, o ente em seu ser, ou seja, esse aparecer desencobridor corresponde à beleza. Assim, a experiência da obra de arte é capaz de nos colocar na abertura de seu mundo, de trazer esse ente à revelação.

⁸⁹ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, p. 70.

A verdade é o não-estar-encoberto [desvelamento] do ente enquanto ente. A verdade é a verdade do ser. A beleza não vem em acréscimo para junto desta verdade. Quando a verdade se põe em obra, aparece. O aparecer- enquanto ser da verdade na obra e como obra- é a beleza. Desta maneira, o belo faz parte do acontecer apropriador da verdade. Não é algo que diga respeito unicamente ao fruir e somente como seu objeto.⁹⁰

É a verdade enquanto desvelamento, como clareira e encobrimento, o que se revela e advém na obra de arte. Mas essa verdade só acontece na medida em que é poetada, como vimos no segundo capítulo do nosso texto. A arte, assim, em sua essência poética, é ditado poético e a essência do ditado poético é a instituição da verdade. Todas as artes se inscrevem em um projeto poético da verdade que se põe em obra como figura. É através desse projetar clareante da verdade que o ente pode vir à palavra ou aparecer, é, então, desse modo que o desvelamento se conforma com o ente. No caso, por exemplo, de um poema ou uma canção, esse projetar se dá através de um dizer. Porém, a instituição da verdade na arte não pode ser reparada pelo o que está perante ou disponível, ou seja, por aquilo que é comum, ela é uma doação e fundação enquanto um início que se dá como um avanço, um salto que antecipa e ultrapassa o que valia até agora. A verdade instituída na obra é lançada para uma humanidade histórica em que é resguardada, preservada como algo inerente à obra. Resguardar é o cuidado que permite a abertura da verdade do ente na obra. Significa deixar que os entes se apresentem e não se servir deles para dominá-los. O projeto poético da obra é a patenteação originária da verdade do ser, assim, é para o ser, como seu destino, que o homem histórico é lançado. Cada lançamento é um desvelamento que acontece; uma verdade historial que se funda e que se consuma na arte.

3.3- A arte como jogo

O que é a arte em sua essência para que ela aconteça como origem; como ditado poético que permite o brotar da verdade? É ao redor desta questão que se desenvolve o pensamento sobre a arte em Heidegger. A sua reflexão acontece enquanto um meditar que se abre para a escuta da doação da arte e, assim, tenta não constranger o seu devir, preparando o espaço ou o local para os que lidam com esse devir. Por isso ele pergunta: “Estamos historicamente na origem? Será que sabemos, e será que respeitamos a essência da origem? Ou acontece antes que,

⁹⁰ Ibid., p. 88.

no nosso comportamento para com a arte, apenas recorremos ainda a noções eruditas acerca do passado?”⁹¹ Trata-se, no entanto, de um convite a entrar nessa instância de pensamento de não querer desvendar o enigma próprio à arte, mas de apenas vê-lo.

Na direção desse caminho, nosso último tópico consiste em expor primeiramente de modo breve o caráter ontológico do conceito de jogo em Heidegger e, em seguida, mostrar alguns desenvolvimentos a respeito desse caráter ontológico que deram continuidade a reflexão heideggeriana. Pretendemos voltarmos novamente para as investigações de Hans-Georg Gadamer em sua obra *Verdade e Método*, para apresentarmos desta vez o conceito de jogo⁹² como fio condutor para a explicação ontológica da obra de arte.

Heidegger concebe o jogo (*Spiel*)⁹³ como um acontecimento originário e o jogar como transcendência. O mundo é “jogo da vida”, esta expressão deve ter surgido pelo fato de a convivência histórica dos homens apresentar um caráter de uma multiplicidade colorida, um aspecto poético, que está sempre sofrendo mudanças. Nesse sentido, o jogo faz parte da existência humana. Enquanto ser-no-mundo o homem encontra-se faticamente disposto, vinculado a certas regras, como em um jogo ou em uma brincadeira. As regras se dão e são variáveis no próprio jogar, assim como os sentidos de mundo. Ser-no-mundo significa estar vinculado, voltado para o mundo, dando-lhe sentido, jogar o jogo é jogar o mundo, formar o mundo. Ir em direção ao jogo ou ao mundo quer dizer transcendência. O mundo, então, se caracteriza como o jogo que a transcendência joga. Ao jogar, o homem transcende, ultrapassa o ente direcionando-se ao ser, isto significa que ele compreende o ser. Esta compreensão de ser que acontece na transcendência é a essência do homem. Compreensão de ser possui também o caráter de jogo, o homem está o tempo todo jogando, compreendendo ser. É o ser que se põe em jogo, que se joga, que se forma. Desse modo, o jogo no pensamento heideggeriano possui um sentido ontológico, pois se relaciona essencialmente ao sentido do ser. Ao jogar o jogo da vida o homem transcende o seu ser, significa que realiza modos de ser. Formar mundo e jogar o jogo quer dizer realizar desvelamentos, possibilidades de ser. Assim, Heidegger vê o jogo em seu modo amplo, não relacionando ao modo específico no campo da arte. Nosso objetivo agora é ver essa instância ontológica do jogo na arte. Isto será visto, portanto, a partir de Gadamer.

⁹¹ Ibid., p. 84 e 85.

⁹² GADAMER, *Verdade e Método I*, p. 154.

⁹³ A palavra *Spiel* possui um campo semântico muito mais amplo que o termo jogo possui em português, ela possui também o sentido de brincadeira, atividade lúdica, assim, tocar um violão, por exemplo, é considerado um modo específico de jogar. (Nota do tradutor Marco Antonio Casanova). HEIDEGGER, Martin. *Introdução à filosofia*. São Paulo: Martins fontes, 2008, p.329.

O conceito de jogo desempenhou um grande papel na estética, mas o que importa para Gadamer é libertar esse conceito do significado subjetivo que se apresenta principalmente em Kant e Schiller e que está em toda a nova estética e antropologia.⁹⁴ Ao dirigir-se ao jogo na arte o filósofo descarta o comportamento e o estado de ânimo daquele que cria ou que desfruta do jogo, pois não se trata de uma subjetividade que atua livremente no jogo, mas do modo de ser do jogo como tal. O que permanece da experiência da arte, o “sujeito” é a própria obra de arte e não a subjetividade de quem experimenta, assim também é o jogo, enquanto algo que possui uma natureza própria, independente da consciência daqueles que jogam. É o jogo que é jogado, que se desenrola ou se movimenta como jogo. O modo de ser do jogo se encontra próximo da forma de movimento da natureza, nesse sentido, podemos afirmar, claro que de modo figurado, que os animais jogam, brincam, assim como as águas. E o homem enquanto natureza, também possui o seu jogar como um processo natural, mas o sentido do seu jogar é um puro representar-se a si mesmo.

Só se pode jogar com possibilidades sérias, seguindo as regras, pois o atrativo do jogo é o risco de saber “se vai conseguir”, assim, quando se joga você é jogado, lançado para o jogo, isso significa que é o jogo que domina o jogador. Ao jogador o jogo impõe uma tarefa. “É assim que a criança estabelece para si mesma sua tarefa num jogo com bola, e essas tarefas são tarefas do jogo, porque o verdadeiro fim do jogo não é a solução dessas tarefas, mas a ordenação e configuração do próprio movimento do jogo”.⁹⁵ Há jogo de cartas, de sala, de cores, de luzes, de gestos, de intenções etc. O jogar é jogar algo, é um entregar-se ao cumprimento das tarefas do jogo e o êxito disso não se remete aos fins do jogo, ou seja, na conquista desses fins, mas limita-se a sua própria representação. A auto-representação do jogo permite ao jogador alcançar a sua auto-representação jogando algo. O jogar, então, consiste em representar algo.

Como se dá o jogo na arte? O caráter lúdico da arte está na possibilidade de que o seu representar seja um representar para alguém. O jogo teatral não representa do mesmo modo como representa a criança que brinca e joga para si mesma se perdendo em seu representar. Pois o jogo teatral, o espetáculo alude para além de si mesmo, é um “representar para” os que participam do jogo enquanto espectadores. O espetáculo é uma abertura para o espectador por-

⁹⁴ Um dos principais nomes da pesquisa antropológica que analisa a natureza do jogo humano é Huizinga. No seu livro *Homo ludens*, o holandês procura descobrir o momento do jogo na cultura, principalmente a correlação do jogo infantil e dos animais com os jogos sagrados do culto. Huizinga percebe que na consciência lúdica há uma indistinção entre crença e simulação.

⁹⁵ GADAMER, *Verdade e Método I*, p. 161.

que é com este que o caráter fechado do jogo se forma e eleva-se a sua idealidade própria. O espectador não participa do jogo ou dessa representação como os jogadores ou atores que estão representando, mas é ele que percebe a intenção do jogo e que nele fica absorvido. Mas, uma mudança acontece no jogo como espetáculo, o espectador é colocado no lugar do jogador, do ator, pois é para o espectador que se joga, que se está representando o jogo. Portanto, não há mais diferença entre ator e espectador, ambos visam o jogo. “Por sua própria natureza, a representação da arte é tal que se endereça a alguém mesmo quando não há ninguém que a ouça ou assista”.⁹⁶ A mudança do jogo humano que se torna arte e que, desse modo, alcança sua consumação, Gadamer chama de *transformação em configuração (Gebilde)*. O jogo se liberta da atividade representativa do jogador (ator) e se transforma no puro fenômeno daquilo que eles jogam ou representam, ou seja, o jogo é apenas o jogar, o puro representar. O jogo é repetível e duradouro, enquanto configuração o seu sentido não vem daqueles que criam o espetáculo, nem dos que representam e nem dos que assistem, pois ele está à frente disso tudo, possuindo uma autonomia absoluta.

O jogo do ator, do poeta ou do compositor está no seu disfarce, ele não quer ser reconhecido, ele quer aparecer como se fosse outro. “Faz o papel de outro, mas ele joga da mesma forma que nós jogamos de alguma coisa na lida prática, isto é, meramente fingindo, simulando e aparentando”.⁹⁷ Essa instância do disfarce nos lembra o conceito de dissimulação, que abordamos no primeiro capítulo do nosso texto, que é a forma como a verdade heideggeriana se dá, guardando o velamento. O ser do jogo é uma transformação da identidade da pessoa que joga, dessa maneira, deixa de existir os jogadores para se sobrepor o que é jogado por eles. No jogo o mundo onde vivemos deixa de existir, enquanto configuração ele encontra a sua medida, o seu mundo fechado em si. Mas, não significa que se dê uma transferência para um outro mundo, mas no jogo cria-se outro mundo voltado para si, onde se pode jogar e não se procura medida com nada que esteja fora de si mesmo. Ou seja, um jogo, um espetáculo não procura o padrão da realidade para se comparar e se figurar. O espectador sabe perceber o sentido do jogo, porque ele está imerso no jogo. Quando, ao assistir um filme, por exemplo, ele o compara com a realidade e afirma algo como “isso é pura mentira!”, ele sai desse mundo, desse jogo e se torna um “desmancha prazer”.

O que se oferece através do espetáculo é a alegria do conhecimento, segundo Gadamer. A transformação em configuração significa a transformação no verdadeiro. “Na represen-

⁹⁶ Ibid., p. 165.

⁹⁷ Ibid., p. 166.

tação do jogo surge o que é. Nela será sacado e trazido à luz aquilo que, noutras ocasiões, sempre se encobre e se retrai.”⁹⁸ Enxergamos a realidade sempre como algo que encontra-se em um horizonte de futuro de possibilidades desejadas, às vezes imprevisíveis e não decididas. Mesmo quando planejamos o futuro sabemos que nem sempre nossas expectativas serão realizadas. Mas quando elas se realizam, quando se fecha o círculo de sentido, quando falamos da comédia e da tragédia da vida, essa realidade passa a ser como um espetáculo, ou seja, a realidade vista, entendida como jogo mostra o que é a realidade daquilo que chamamos como o jogo da arte. A obra de arte, no entanto, é um mundo transformado onde acontece seu jogo e onde se pode reconhecer o ser das coisas, o ser do que se representa no jogo. O que se experimenta numa obra de arte e desperta o nosso interesse é como ela é verdadeira, como nela conhecemos e reconhecemos algo e a nós próprios. Portanto, o ser da arte é uma parte do processo ontológico da representação e pertence ao jogo como jogo.

A representação artística aqui não quer ser uma satisfação de necessidade lúdica ou entretenimento, quer ser entendida como um entrar da própria poesia na existência. O seu ser próprio e pleno é alcançado no espetáculo, pois, enquanto configuração o jogo possui um todo significativo que pode ser representado e entendido repetidas vezes. O que é imitado na imitação, o que é formulado pelo poeta ou compositor, o que é representado pelo ator, reconhecido pelo espectador é o que contém o significado da representação ela mesma e que não ganha nenhuma distinção estética. Ou seja, são as configurações e a ação, elas mesmas, como foram formuladas pelo ator ou poeta que se fazem presentes na representação. A execução de um espetáculo torna presente a configuração, um todo com sentido que a obra literária poética propriamente buscava. A representação pode ser livre, assim, uma tradição criada que continua atuante, não representa um obstáculo para a livre criação. A interpretação vai representar segundo o sentido que encontrou numa obra criada, desse modo, ela é um recriar e continua a ser sempre por si própria uma origem, a sua repetição não lhe tira a originalidade, ela é tão original quanto a própria obra.

Ao assistir um espetáculo nos atemos tanto à verdade que se apresenta para nós, que a obra parece ter um caráter de “simultaneidade”. Significa o ater-se tanto à coisa em questão, ao sentido da obra, que ela torna-se simultânea, a mediação é subsumida numa atualidade total. Atores e espectadores participam juntos do acontecimento da obra, estão abertos e dispostos para o que se apresenta. Um exemplo disso é o culto, a pregação religiosa em que todos que as-

⁹⁸ Ibid., p. 167.

sistem participam da cerimônia, levando a sério aquele jogo e a verdade da cerimônia. O que está sendo representado ali possui uma distância dos moldes usuais de mundo que não motiva a ninguém sair disso para outra realidade. Essa distância é necessária para ver e possibilitar a participação verdadeiramente da pessoa para o que se apresenta. A comoção que se abate sobre o espectador aprofunda a sua continuidade consigo mesmo. O que está sendo representada e reconhecida é a verdade do seu mundo, do seu mundo religioso e ético, ou seja, é a sua própria saga o que vem ao seu encontro.

Não se trata nunca de um mundo mágico estranho, do arrebatamento, do sonho ao qual se sente arrastado o ator, o escultor ou o espectador, mas é sempre ainda o seu próprio mundo, ao qual é remetido de modo mais autêntico ao se reconhecer mais profundamente nele. Permanece uma continuidade de sentido, que congrega a obra de arte com o mundo da existência; mesmo a consciência alheada de uma sociedade instruída jamais se separa totalmente dessa continuidade de sentido.⁹⁹

Assim, o mundo que se abre na obra de arte, no jogo da representação não é uma cópia do mundo real que existe paralelamente, mas é esse mundo mesmo em seu ser. Pois sem essa representação o mundo não se faz presente como está na obra. As obras realizam o que elas já são, ou seja, a existência como um fenômeno daquilo que é representado através delas. Nesse sentido, a imagem de um quadro não é uma representação de significado negativo ou de inferiorização do ser, mas uma representação que possui antes uma realidade autônoma, própria. A imagem representa-se a si mesma, não se trata então de um processo secundário, pois faz parte de seu próprio ser. Trata-se, no entanto, de um processo ontológico, onde o ser torna-se um fenômeno visível e de sentido. Desse modo, mesmo uma cópia da imagem de um quadro original é uma representação vista em sentido ontológico como emanção do original, como um crescimento do ser.

Portanto, a estrutura ontológica do conceito de jogo e da imagem na arte pode ser compreendida a partir de fenômenos como a representação, sem trazer, no entanto, o sentido subjetivista. Assim, o jogo e a imagem ganham representações na arte sem serem entendidos enquanto objetos de uma consciência estética, mas como fenômenos que possuem sentido ontológico. Ou seja, o jogo acontece através das verdades que advém na obra de arte, na imagem. A obra é o espaço de jogo onde ser pode se desvelar, onde mundo pode se desvelar, ou onde a verdade encontra a abertura do seu vir a ser.

⁹⁹ Ibid., p. 193.

Outro filósofo que entra no âmbito do pensamento heideggeriano sobre a arte é Axelos Kosta. No artigo *A questão do fim da arte e a poeticidade do mundo*, Axelos afirma sobre o aspecto poético do mundo que se mostra através da arte. A poesia é que anima e dá ritmo a arte. O destino das coisas do mundo se oferece através da arte a uma mostração plástica. Mundo, porém, não significa a totalidade de tudo que existe, nem a totalidade dos mundos particulares: físicos, sociais, culturais etc. O mundo “desenvolve-se como horizonte invisível de todas as coisas visíveis, jogo que se joga multiplamente, abertura de todas as aberturas efetivas ou possíveis. Nós somos aqueles que pertencem ao jogo da poeticidade do mundo, mesmo quando o não reconhecemos”.¹⁰⁰ É a nossa disponibilidade para com o mundo que nos deixa entrar na sua abertura.

Podemos observar que Axelos designa de “mundo”, o que corresponde a “ser” ou a verdade do ser em Heidegger. Pois o filósofo explica que o que ele chama de mundo se manifesta epocalmente, mas permaneceu impensado através dos pensamentos e experiências daquilo que é, ou seja, do sentido do ser. No início da filosofia, com os gregos, o mundo era interpretado e configurado no horizonte da *Physis* divina e a atividade humana se desenvolvia como *Poiesis* e *Techné*, conforme a *Physis*. Depois o mundo ficou sob o horizonte do Deus criador e tudo produzido pelo homem obedecia às leis divinas. Interpretado a partir do homem, o mundo e todas as coisas são tomados enquanto objetos da representação do sujeito. Desse modo, o Deus é morto e o homem ocupa o seu lugar, tornando-se o sujeito triunfante, o centro de tudo. Porém, esse homem começa a morrer, a perder o seu fundamento e a sua subjetividade começa a flutuar no vazio. E então, eis que surge o dispositivo da técnica tentando preencher o nada e o vazio da modernidade. A técnica invade tudo, concebe as coisas em termos racionalistas em que tudo se torna disponível ou dirigido para uma finalidade que se perde, escondendo, no entanto, uma profunda carência de propósito, uma “ausência ou fuga dos deuses”. O advento da técnica moderna esforça-se em acelerar cada vez mais a produção sem fim previsível, não sendo, pois, mais do que um mundo generalizante, objetivado e sem fundamento, portanto, apenas histórico. O sentido de mundo deixa de ser posto em questão, fica esquecido.

Contudo, acontece que a própria vida está impregnada de arte e poesia. Nas palavras do poeta Hölderlin: “poeticamente o homem habita...”¹⁰¹. A poesia deixa, permite o habitar do homem. Mesmo na cotidianidade do nosso dia-a-dia a poeticidade do mundo está presente, se

¹⁰⁰ KOSTAS, Axelos. *A questão do fim da arte e a poeticidade do mundo*. Universidade da Beira Interior, Coleção Luso Sofia, Covilhã, 2010, p. 8 e 9.

¹⁰¹ HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, trecho do poema “No azul sereno floresce...”, contido nos *Ensaio e Conferências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p. 165.

desvelando continuamente. O homem encontra-se sempre em atividade, jogando com o mundo, na ação de interpretação do mundo, dando-lhe sentido. A vida se faz a partir de perspectivas, horizontes, correspondendo ao jogo do tempo, aos seus instantes, às suas situações. A existência se dá enquanto um movimento de si mesmo desde si mesmo e o homem é tomado por essa existência, pelo seu tempo, pela verdade do ser.

E o poeta é aquele que escuta, que corresponde, que se abre ao desconhecido, ao apelo da verdade do ser. No que se desvela para o poeta, se deixa mostrar como o que se vela, se encobre. Isto significa que os homens se acostumam a tornar familiar o desconhecido, mas para o poeta esse desconhecido é estranho, ele faz apelo ao estranho e deixa o desconhecido a continuar sendo desconhecido. Nesse sentido, com as suas palavras reveladoras, o poeta consegue trazer ao desvelamento aquilo que está velado ou encoberto, sem esquecer ou esquivar do que é essencial à verdade, ou seja, o velamento. Ele consegue tornar algo visível, sem fugir ao que insiste em permanecer indizível. Assim, “O poeta é o fundador do ser”¹⁰², é aquele que cria, que funda, que instaura o que é permanente e sem fundamento. Para finalizar, um poema do poeta Manoel de Barros que diz da linguagem do ser:

*No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá, onde a criança diz:
eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor,
mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.
E pois.
Em poesia que é a voz de poeta,
Que é a voz de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.¹⁰³*

¹⁰² HEIDEGGER. *Hinos de Hölderlin*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004, p. 39.

¹⁰³ BARROS, Manoel de. *O livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 14.

CONCLUSÃO

A partir do exposto, podemos concluir que, na relação estabelecida entre arte e verdade no pensamento heideggeriano, a arte se revela como um caminho possível para a exibição da verdade do ser no ente, isto é, na obra de arte. Trata-se de uma perspectiva que abarca a obra de arte, o ente em seu ser. Em outras palavras, busca interpretar a arte a partir dela mesma e onde ela acontece, isto é, na obra e não no sujeito.

Nesse sentido, a reflexão de Heidegger sobre a arte não pode ser considerada uma estética, uma vez que não cabe a arte mostrar verdades, mas é a verdade que vem a ser na obra. A verdade acontece não somente na arte, mas em todas as instâncias e acontecimentos humanos. Na análise da obra de arte do filósofo, esta serve como apoio para conceber o ser como um acontecimento da verdade, sendo, portanto, considerada ontologia e não epistemologia. Desse modo, partindo da desconstrução dos preconceitos estéticos que se encontram fundamentados na verdade no sentido tradicional de adequação, procuramos em nosso trabalho mostrar de que forma Heidegger buscou superá-la através da verdade enquanto desvelamento.

Essa verdade, no entanto, advém no combate entre terra e mundo que a obra enquanto abertura é capaz de comportar. Em sentido ontológico a obra é criação, isto é, uma possibilidade que se exhibe através de uma clareira e de um encobrimento e, dessa maneira, permite uma abertura de mundo e a elaboração da terra. Isto significa que a obra leva a verdade do mundo ao seu aparecimento e deixa a terra ser terra. Como vimos, o mundo relaciona-se a tudo que é histórico, às decisões e inquietações que surgem em um povo, em uma época, e a terra é a-histórica, é natureza, o seu sentido é apreendido como aquilo que o homem vai sempre tentar tornar óbvio, objetivável e decifrável, mas que sempre guarda um fechamento ou uma reserva secreta. O combate de mundo e terra é uma tensão imanente à verdade, assim como é imanente à arte o copertencimento entre desvelamento e velamento que advém na obra.

Ao compreender-se a arte como um modo de acontecimento da verdade, abre-se uma nova perspectiva para pensá-la a partir da própria obra e não do que ela é capaz de proporcionar ao sujeito. As obras pensadas através de conceitos estéticos determinam sentidos universalizantes para a arte, pois a obra é vista como um produto, um objeto de valor, e é determinada a

partir de sua matéria e de seus aspectos formais. Com a perspectiva ontológica a obra não é esquecida em relação ao seu ser, pois a sua determinação consiste na liberdade de deixar a obra se desvelar, de não impedir a realização de sua abertura, de suas possibilidades e de se mostrar também enquanto clareira, conservando o velamento.

Nesse sentido a sua cunhagem conceitual é muito criticada por possuir a aparência muito fechada para a comprovação no pensar. É preciso buscar um esvaziamento de preconceitos, de pressupostos metafísicos e se libertar de sentidos que parecem óbvios para escutar e interpretar o que Heidegger tenta afirmar com a sua perseguição quase obsessiva à questão do ser em que se visa o original, o pré-predicativo do pensamento. Cientes de tais problemas é que a nossa pesquisa tentou de forma mais clara possível, através de uma interpretação fenomenológica hermenêutica, expor a instância de pensamento do ser na obra de arte.

Com a “destruição”, no sentido de desconstrução da estética, será então a intenção de Heidegger afirmar que não deve mais existir a estética? Quando ele afirma na *Origem da obra de arte* que a essência da arte é colocar em obra a verdade, ele não estará de fato também determinando a arte como faz a estética? Ele não quer assim sobrepor a sua reflexão da arte à estética? O propósito do filósofo não é decretar o fim da estética, ou que não se poderia mais fazer análises sobre a arte. O seu intuito é questionar a maneira como a estética a pressupõe através de conceitos que não abarcam o seu ser, ou seja, o seu sentido ontológico. Por isso, ele indica outra possibilidade de pensar o vigor, o acontecer da arte e não o que ela deveria ser, pois mostra que a sua beleza coincide com a sua própria verdade-desvelamento enquanto uma eclosão do ente ou da obra. A verdade que advém na tensão entre desvelamento e velamento é o que constitui o ser da obra de arte. Na experiência da obra não podemos negar que há um ser que repousa em si, que se impõe e resiste à vontade do homem de se apoderar desse ente, assim como faz normalmente com as coisas, buscando torná-las úteis. A obra é um ente que se encontra inserido no aberto de sua manifestação, na permanência da verdade do mundo que ela desponta, mas se isso não ocorre, ela é transformada em mercadoria e fica escondida em uma utilidade. Ainda assim, não permaneceria a possibilidade de existir obra de arte que ao mesmo tempo possua uma utilidade?

A ontologia heideggeriana da arte não se relaciona com a *Aisthēsis*, mas com a *Alétheia* e ela vai se desdobrar posteriormente em Gadamer, que aborda hermeneuticamente a arte como jogo, como vimos no último capítulo, e em fenomenólogos como Merleau Ponty e Henri Maldiney. O primeiro descreve em *O olho e o espírito* (1960) como a pintura é a instau-

ração do aparecer, do visível enquanto tal, ou seja, é uma coisa liberada em seu modo de desdobramento. Mesmo uma pintura não figurativa pinta um mundo sem objeto, pois o mundo que surge não tem lugar na objetividade dos objetos, mas somente na visibilidade, no acontecimento de seu aparecer. A pintura torna visível o invisível do visível das coisas, dessa forma, a cada vez ela deixa ver o que não conseguimos apreender na totalidade em nosso enxergar habitual. Ela deixa vir o visível do nascer de um mundo, enquanto uma simultaneidade ou reciprocidade. Por isso, Merleau-Ponty pontua a existência de um entrelaçamento entre o olhar e o olhado ao pintar, como se o artista estivesse olhando para aquilo que lhe olha. Assim, o mundo que surge do visível da pintura abre um espaço, brilha. O filósofo francês qualifica, por exemplo, o espaço pictorial do pintor Cézanne, como um espaço aonde uma coisa vem a ser, a se mostrar em seu aspecto, enquanto algo que brilha e que se distingue, no entanto, de outros tipos de espaços ordinários e cotidianos.

Henri Maldiney utiliza o termo “ritmo” para definir o que advém no espaço pictorial como algo que se forma através do que se move, do que flui, do que se improvisa, do que está sempre em formação se transformando. Por isso, ele faz parte da dimensão das coisas sensíveis, é existência, é corporal. O ritmo é a implicação do tempo no espaço, o tempo em sua apresentação, que não tem lugar num espaço, mas abre, articula e forma o espaço e o tempo em que acontece. O espaço pictorial se constitui, portanto, através de uma articulação rítmica. Na obra de arte se faz presente uma descontinuidade do tempo, não enquanto partes de acontecimentos que podem ser contabilizados, mas o acontecimento do ser. Deste modo, as pinturas são aspectos históricos do ser, pois elas liberam, abrem ser para o seu acontecer, para aparecer, como coisa mesma, fenômeno.

Com isso, foi a partir da perspectiva do exame da obra de arte, que posteriormente Heidegger continuou o caminho e conseguiu mostrar a coisidade da coisa. O modo da ciência moderna de tudo medir e calcular acaba por provocar a perda das coisas uma vez que impede que elas sejam vistas em seu ser, apreendidas enquanto coisas fora de referências, e o contrário ocorre em relação a obra de arte, que resguarda sua verdade resistindo aos conceitos racionalistas. Há uma preservação da coisidade da coisa na obra de arte, se na obra a verdade-desvelamento consegue advir. Assim, o ensaio *A coisa (1950)* representa uma importante contribuição do pensamento heideggeriano.

Outro passo no caminho do filósofo acentua o poetar como a essência da arte, enquanto um projeto que traz algo novo, que coloca a abertura e, assim, permite o acontecimento da

verdade através da obra de arte. Todavia, o projeto da obra poética depende de uma abertura de caráter prévio, isto é, a linguagem, que é considerada como a poesia mais originária do ser. Outra vertente do pensamento heideggeriano sobre a arte mostra a relação desta com o espaço. Na conferência *A arte e o espaço* (1969) Heidegger aborda o espaço a partir da escultura, em que esta é considerada o espaço autêntico onde acontece a verdade. A escultura instala uma localidade, “um volume acabado” em si mesmo, esculpido que se impõe como um corpo no espaço, mas sem se apropriar ou entrar em conflito com ele. O espaço, na medida em que espaça, libera um âmbito livre, aberto para lugares e regiões. O espaço então se configura enquanto um vazio, não no sentido de uma falta, mas enquanto um lugar livre. A obra de arte se completa em seu ser, enquanto um lugar incorporado através do seu jogar com esse vazio, com o espaço que “espaça”.

Após tais considerações, pode-se, enfim concluir que o presente trabalho apresentou uma investigação acerca da relação essencial entre arte e verdade, ampliando o seu alcance na ontologia heideggeriana e contribuindo, assim, para melhor compreensão das questões tratadas pelo filósofo. É incontestável que as discussões estéticas ganham novas abordagens e tomam outros rumos a partir do início do século XX, em razão de mudanças em vários âmbitos do processo artístico. Ainda assim, a perspectiva de Heidegger sobre a arte permanece relevante e atual principalmente porque instiga a reflexão de conceitos ontológicos ainda pouco explorados no campo dos estudos da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Nova cultural, 1991 (Coleção Os pensadores).

_____. *Metafísica*. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Livro II (Coleção Os Pensadores).

AXELOS, Kostas. *A questão do fim da arte e a Poeticidade do mundo*. Trad. Fernando Trindade. Covilhã, 2010. (Coleção: Artigos LusoSofia).

BARROS, Manoel de. *O Livro da Ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Estampa, 1979.

CAMPOS, Maria José Rago. *Arte e Verdade*. São Paulo: Loyola, 1992. (Coleção Filosofia).

CHEDIAK, Almir. *Songbook Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar Editora, 1994.

DASTUR, Françoise. *A la naissance des choses: art, poésie et philosophie*. Paris: Encre Marine, 2005.

_____. *Heidegger e a questão do tempo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ESCOUBAS, Eliane. Investigações Fenomenológicas sobre a Pintura. In: Revista *Kriterion*. Belo Horizonte: UFMG, nº 112, p.163-173, dezembro, 2005.

_____. Esboço de uma Ontologia da Imagem e de uma Estética das Artes Visuais Contemporâneas. In: Revista de Fenomenologia *Phainomenon*, nº 16-17, Lisboa, p. 129-138, 2008.

ECHARRI, Jaime. *Fenómeno y verdad em Heidegger*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1997.

FERREIRA, Acylene Maria Cabral. *A linguagem originária*. Salvador: Quarteto Editora, 2007.

_____. Arte no pensamento de Heidegger. In: *Arte no pensamento*. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha, p. 204-224, março, 2006.

FIGAL, Günter. *Martin Heidegger: Fenomenologia da Liberdade*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOGEL, Gilvan. Martin Heidegger, *et coetera* e a Questão da Técnica. Revista *O que nos faz pensar*. Rio de Janeiro, nº 10, vol. 2, p. 37-67, Outubro, 1996.

GADAMER, Hans-Georg. *Hegel- Husserl- Heidegger*. Trad. Marco Antônio Casanova, Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. *Verdade e Método*. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. Flávio Paulo Meurer, Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, vol. 1.

HAAR, Michel. *A Obra de arte: Ensaio sobre a ontologia das obras*. São Paulo: Ed. Difel, 2000.

_____. *Le chant de la terre*. Paris: L'Herne, 1985.

HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002.

_____. *Carta al padre William Richardson*. In: Anales del Seminario de Historia de la Filosofia, nº. 13. Madrid: Servicio de Publicaciones UCM, 1996.

_____. *Ensaio e Conferências*. Tradução Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá C. Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

_____. *Heidegger: Conferências e escritos filosóficos*. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores).

_____. *Heráclito: A Origem do Pensamento Ocidental. Lógica: A Doutrina Heráclítica do Logos*. Tradução de Márcia de Sá C. Schuback. 2. e.d. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *Hinos de Hölderlin*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

_____. *Introdução à Filosofia*. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2008.

_____. *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

_____. *Parmênides*. Tradução Sérgio Mário Wrublewski. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. *Ser e Verdade*. Tradução Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

_____. *Sobre o Humanismo*. Tradução Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

IANNINI, Gilson (Ed.). Revista *ARTEFILOSOFIA*. Ouro Preto: UFOP, nº 5, julho, 2008.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Nova cultural, 1991. (Coleção os pensadores).

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a Pensar*. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, 2002. Vols. I e II.

_____; WRUBLEWSKI, Sérgio (texto e tradução). *Os Pensadores Originários-Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Abril, 1987. (Coleção Os pensadores).

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

OLIVEIRA, Rubem. *A Questão da Técnica em Spengler e Heidegger*. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm: Tessitura, 2006.

OSÓRIO, Ubaldo. *A ilha de Itaparica*. Salvador, BA: Ed. S.A. artes gráficas. 1954.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Garcez, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio*, poemas completos de Alberto Caeiro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

PÖGGELER, Otto. *A via do pensamento de Martin Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1963.

POULAIN, J. & SCHIRMACHER, W. *Penser après Heidegger*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1992.

SADZIK, Joseph. *Esthétique de Martin Heidegger*. Paris: Éditions Universitairee, 1963.

SCHNEIDER, Paulo Rudi. *O Outro Pensar*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2005.

STEIN, Ernildo. *Seminário sobre a verdade: lições preliminares sobre o parágrafo 44 de *Sein und Zeit**. Petrópolis:Vozes, 1993.

VATTIMO, Gianni. *As aventuras da diferença- o que significa pensar depois de Heidegger e Nietzsche*: edições 70, 1990.

VUILLOT, Alain. *Heidegger et la terre*. Paris: L' Harmattan, 2001.

ZIMMERMAN, Michel E. *Confronto de Heidegger com a Modernidade*. Tecnologia, Política, Arte. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.