

O PROBLEMA DO ORIGINÁRIO DA ARTE EM HEIDEGGER: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ORIGEM DA OBRA DE ARTE

THE PROBLEM OF THE ORIGIN OF ART IN HEIDEGGER:
CONSIDERATIONS ON *THE ORIGIN OF THE WORK OF ART*

Filicio Mulinari¹

RESUMO:

Com a pretensão de lançar luz sobre a questão do originário da obra de arte, Heidegger, em *A origem da obra de arte*, faz considerações relevantes para a filosofia contemporânea, sobretudo para a filosofia estética. Entretanto, por meio da noção de 'originário' [*Ursprung*], o filósofo relaciona a questão ao problema pelo esquecimento do sentido do ser. É tendo como norte o esquecimento do sentido do ser que Heidegger vai pensar a questão do originário da obra de arte, a fim de buscar sua essência. Vale dizer que a investigação sobre "que é arte?" ou "que é uma obra de arte?" não é deve ser focada no artista e/ou espectador, como fazem as teorias modernas, mas sim na própria obra de arte. Assim, a questão que Heidegger propõe ao diálogo em seu trabalho é: O que é originário [*Ursprung*] da obra de arte? Ao tentar pensar essa questão, Heidegger proporciona uma reflexão com as noções de obra de arte e verdade e, ainda, ressalta a relação existente entre ambas.

Palavras-chave: Arte; originário; obra de arte; *Ursprung*.

ABSTRACT:

Claiming to shed light on the question of the origin of the artwork, Heidegger in *The Origin of the Work of Art* makes relevant considerations to contemporary philosophy, primarily for aesthetic philosophy. However, through the concept of 'origin' [*Ursprung*], the philosopher relates the question of the problem by forgetting the sense of being. Having north forgetting the sense of being that Heidegger will think the question of the origin of the artwork, in order to seek its essence. It is worth mentioning that research on "what is art?" or "What is a work of art?" is not to be focused on the artist or on the spectator, as do the modern theories, but on the artwork itself. So the question that Heidegger proposes to dialogue in his work is: What is the origin [*Ursprung*] of the artwork? When trying to think about this question, Heidegger provides a reflection on the concepts of art work and truth, and also emphasizes the relationship between them.

Keywords: Art; origin; work of art; *Ursprung*.

A arte sempre foi tema presente na história da filosofia, seja com questões que abordam a sua essência, sejam com questões que abordam o juízo estético, entre outros questionamentos sobre seu(s) fundamento(s). Tradicionalmente, filósofos responderam a questão "que é uma obra de arte?" em diversas perspectivas distintas, ora analisando o artista (como Nietzsche), ora analisando o espectador da arte (como Kant e Schopenhauer).

Entretanto, Martin Heidegger (1889-1976), importante filósofo alemão do século XX, deu ao tema uma contribuição distinta das tradicionais visões filosóficas. Em seu escrito *A*

¹ Mestre em Filosofia pela UFES. Contato: filicio@gmail.com

origem da obra de arte (Der Ursprung des Kunstwerks), publicado no ano de 1977, Heidegger aborda sobre a natureza originária da obra de arte e, ao retratar sua essência existencial, a mantém em uma relação particular com a verdade.²

Para Heidegger, a investigação sobre “que é arte” ou “que é uma obra de arte” não deve ser focada no artista e/ou espectador, mas sim na própria obra de arte.³ Assim, a questão que Heidegger propõe ao diálogo em seu trabalho é: O que é originário (*Ursprung*) da obra de arte? Ao tentar pensar essa questão, Heidegger proporciona uma reflexão com as noções de obra de arte e verdade e, ainda, ressalta a relação existente ambas.

Nesse sentido, o presente artigo tem como objetivo analisar a relação entre arte e verdade proposto por Heidegger na obra *A origem da obra de arte* e ver quais as implicações resultantes dessa relação para, então, dirigir a atenção para aquilo que o filósofo compreende como originário da obra de arte.

1. O Originário da obra de arte

Logo no início do texto Heidegger faz um apontamento sobre o sentido empregado na obra do termo “originário” (*Ursprung*):

§1 – Originário significa aqui aquilo a partir de onde e através do que algo é o que ele é e como ele é. A isto o que algo é, como ele é, chamamos sua essência. O originário de algo é a proveniência de sua essência. A pergunta pelo originário da obra de arte pergunta pela proveniência de sua essência (HEIDEGGER, 2010, p.35).

Nesse sentido, deve-se advertir antes de se adentrar no ensaio do filósofo que “originário” não significa a posição ou início, i.e., a “origem” no sentido de “começo” da obra de arte, mas sim aquilo que faz de uma coisa particular uma obra de arte.⁴ Em outras palavras,

² De acordo com Kockelmans (1986, p. 77), uma leitura proferida por Heidegger da versão inicial do ensaio *A Origem da Obra de Arte* foi muito bem recebida em 1935. Tal leitura causou nos ouvintes uma boa repercussão devido a terminologia usada no ensaio. No referido ensaio não se fala sobre obras de arte em termos de matéria e forma, não se menciona o conceito de ‘gênio artístico’ e o termo ‘experiência estética’ nem sequer foi mencionado, sem contar que não há na obra nenhuma teoria sobre juízo ou gosto.

³ A razão de Heidegger não optar nem pelo artista, nem pelo espectador/receptor da arte é que em ambos os casos a essência da arte irá girar em torno de um estado psicológico e, para o filósofo alemão, a filosofia da arte baseada nesses pressupostos resultará em uma teoria estética, o que não é o objetivo do filósofo. (YOUNG, 2001, p. 16).

⁴ Na tradução da *Origem da Obra de arte* de Heidegger realizada por Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro, há uma explicação da tradução do termo *Ursprung* que é bastante relevante para o real entedimento de todo o ensaio. Na explicação, Azevedo e Castro (2010, p. 224-226) diz que *Ursprung* pode tanto significar em

originário da arte é aquilo que faz provir à essência da arte, é aquilo que faz a arte se “vigorar” na coisa, transformando-a em obra de arte.

§3 – Seja qual for a decisão, a pergunta pelo originário da obra de arte torna-se a pergunta pela essência da arte. Uma vez que é preciso ficar em aberto se e como a arte é em geral, deveremos procurar achar a essência da arte lá onde indubitável e realmente vigora. A arte viga na obra de arte. Mas o que é e como é uma obra de arte? (HEIDEGGER, 2010, p. 37-39).

Percebe-se que há, então, uma conexão entre originário (*Ursprung*), arte, obra (*Werk*) e coisa (*Ding*). Afinal, é na coisa que a origem da arte se mostra, transformando a coisa em obra de arte.

Nós queremos alcançar a imediata e plena realidade vigente da obra de arte, pois somente assim encontramos nela também a verdadeira arte. Portanto, temos que examinar em primeiro lugar o caráter de coisa da obra. Para tal é necessário que saibamos claramente o que é uma coisa (HEIDEGGER, 2010, p. 45).

Assim, Heidegger então parte primeiramente por um questionamento sobre o caráter de coisa da obra para só após isso inquirir sobre o caráter originário da arte na obra. No entanto, antes de inquirir e relatar sua visão a respeito do caráter de coisa da obra, o filósofo apresentará as noções tradicionais de coisa e, depois apresentar os erros de cada uma dessas visões, Heidegger apresenta sua visão a respeito da noção.

2. A coisa: crítica das visões tradicionais da filosofia

A investigação heideggeriana sobre o caráter de coisa da coisa, i.e., sobre a “coisidade” (*Dingheit*) da coisa é direcionada para três interpretações tradicionais presentes na história da filosofia sobre o tema.

As interpretações da coisidade da coisa, que no decorrer do pensamento ocidental dominante se tornaram há muito evidentes e estão em uso hoje, deixam-se resumir a três (HEIDEGGER, 2010, p. 49).

português tanto *origem* como também *originário*. Porém, tendo em vista a natureza da filosofia de Heidegger, a tradução meramente gramatical do termo não corresponde com o real significado dentro da filosofia de Heidegger. Nesse sentido, salienta-se que a compreensão do termo *Ursprung* deve ser feita tomando como horizonte a própria filosofia de Heidegger. No alemão, a palavra *Ursprung* é formada do verbo *springen* (pular) e precedida do prefixo *Ur* (o primordial). A referência a essa composição fica evidente do parágrafo 180 do ensaio. No português, tem-se a possibilidade de tradução de *Ursprung* por origem e originário, como dito acima. Porém, ambas se mostram completamente diferentes em significação. Enquanto *origem* remete a começo, com uma *causa* demarcada, *originário* já não se identifica com esse viés de começo/causa, mas sim enquanto *essência*. Contudo, deve-se salientar que essa compreensão heideggeriana de *Ursprung* enquanto essência não remete a nenhum *essencialismo* metafísico, mas sim a um *salto-originário* dado no puro agir/acontecer.

A primeira dessas interpretações diz respeito à noção metafísica de coisa como “suporte de características”. Ao se pensar em uma “pedra”, por exemplo, se pensa nas suas características, como peso, extensão, rigidez, etc. A coisa, interpretada por essa concepção, seria então aquilo em torno do qual as propriedades se reuniram. Heidegger salienta que tal noção mantém uma íntima relação com o modo de pensar grego.

Os gregos devem ter nomeado isto [o cerne das coisas] *to hypokeimenon*. Este caráter de cerne da coisa era para eles, de certo, o que servia de fundamento e o já sempre existente. Porém, as características se denominam *ta symbebekota*, aquilo que também sempre já foi posto com cada existente e em virtude disso com ele aparece (HEIDEGGER, 2010, p. 51).

Percebe-se, então, que há na interpretação tradicional de coisa como suporte de características duas noções gregas que remetem tanto ao “cerne das coisas” (*to hypokeimenon*), quanto as suas características (*ta symbebekota*). Porém, Heidegger adverte que o problema nessa visão surge na tradução dos termos gregos para o latim, na qual se perdeu o fundamental da experiência grega em prol de outro modo de pensar que resultou na “[...] carência de chão firme do pensamento ocidental” (HEIDEGGER, 2010, p. 53).

Estas denominações não são quaisquer nomes. Nelas fala, o que aqui não é mais para mostrar, o fundamental da experiência grega do ser do sendo, no sentido de presença. Porém, através destas determinações fundamenta-se, desde então, a interpretação normativa da coisidade da coisa e se fixou a interpretação ocidental do ser do sendo. Ela começa com a recepção das palavras gregas no pensamento romano-latino. *Hypokeimenon* torna-se *subjectum*; *hypostasis* torna-se *substantia*; *symbebekós* torna-se *accidens*. (...) Por detrás da tradução, aparentemente literal e com isso preservadora, esconde-se muito mais um transpor da experiência grega para um outro modo de pensar. (...) Com este traduzir começa a carência de chão firme do pensamento ocidental (HEIDEGGER, 2010, p. 53).

Na tradução latina, tem-se então o *subjectum/substantia* como equivalente a *hypokeimenon/hypotasis*; e *accidens* a *symbebekós*. A partir dos referidos conceitos latinos, a coisa é vista a partir da classificação em substância e acidente. A “perda do chão firme” na filosofia, anunciada por Heidegger e citada anteriormente, é consequência da carência da experiência originária grega na tradução dos termos e no modo de pensar romano: “[...] o pensar romano assume as palavras gregas, traduzidas sem a experienciação igualmente originária que corresponda ao que elas dizem, sem a experiencial palavra grega” (HEIDEGGER, 2010, p. 53).

Para Heidegger, o conceito de coisa derivado da interpretação latino-romana pelos termos *subjectum* e *accidens* não indica o caráter de coisidade (*Dingheit*) da coisa (*Ding*), pois indica que as coisas são projetadas por uma estrutura de enunciação simples (sujeito e

predicado), como se essa estrutura refletisse a própria estrutura da coisa. Assim, Heidegger questiona: “[...] É a estrutura da enunciação simples (a ligação de sujeito e predicado) a imagem reflexa da estrutura da coisa (da união da substância com os acidentes)? Ou a estrutura da coisa é assim apresentada e projetada de acordo com a montagem da proposição? (HEIDEGGER, 2010, p. 53-55).

Com esse questionamento, o filósofo alemão pretende indicar que o modo de interpretação da estrutura da coisa por meio do sistema proposicional, fundamentado na estrutura sujeito e objeto, não atinge o caráter essencial da coisa, mas apenas o “agride” ou “força” a adequação a estrutura de *accidens* e *substantia*.

A segunda visão tradicional sobre a noção de coisa que Heidegger critica diz respeito à visão de coisa como *aistheton*, como o sensível ou, em outras palavras, como aquilo que é percebido pelos sentidos/sensibilidade. Nessa visão tradicional, a coisa seria tomada como a unidade proveniente da multiplicidade de sensações dada pelos sentidos. Mas, como se verá, essa concepção também revela profundos impasses.

Naquilo que o sentido da vista, da audição e do tato nos trazem enquanto sensações da cor, do som, do áspero, do duro, as coisas literalmente afetam já nosso corpo. A coisa é o *aistheton* [o sensível], o perceptível nos sentidos da sensibilidade através das sensações. Em consequência disso, torna-se mais tarde corriqueiro aquele conceito de coisa que não é senão a unidade de multiplicidade dada dos sentidos. Se esta unidade é concebida como soma ou totalidade ou figura, nada muda no impulso paradigmático deste conceito de coisa (HEIDEGGER, 2010, p. 59).

A crítica a essa visão irá se concentrar, assim como na visão anterior, no caráter de coisidade da coisa. Embora essa noção de coisa seja menos “agressiva” do que a visão de *accidens* e *substantia*, uma vez que ela nos proporciona um contato direto com o modo como as coisas são dadas, há nessa visão uma tentativa de aproximar a coisa de uma forma muito imediata. Nesse sentido, a coisa captada de forma imediata e apreendida pelas sensações não nos proporciona o entendimento do caráter de coisa do percebido. Sobre isso, Heidegger diz:

No conceito de coisa agora mencionado não há tanto uma agressão à coisa mas muito mais a tentativa excessiva de trazer para nós a coisa numa maior imediatez possível. Porém, aí uma coisa nunca chega enquanto lhe atribuímos o apreendido pelas sensações como sendo seu caráter de coisa. Enquanto a primeira interpretação da coisa como que a mantém e a coloca demasiadamente afastada do corpo, a segunda a projeta demais sobre o corpo. Nas duas interpretações, a coisa desaparece. Por isso, devem-se evitar os exageros das duas interpretações (HEIDEGGER, 2010, p. 61).

A terceira crítica de Heidegger para as visões tradicionais de coisa se dirige a noção de estrutura em Matéria (*hylé*) e Forma (*morphé*). Tal noção é tão antiga quanto às outras e “[...]”

refere-se à vista imediata com a qual a coisa através de seu aspecto (*eidōs*) nos aborda” (HEIDEGGER, 2010, p. 61).

Heidegger salienta que os conceitos de matéria e forma são usados praticamente em todas as teorias da arte e da Estética. Porém este fato, que a primeira vista poderia dar uma visão qualificada de coisa, uma vez que o presente estudo está dirigido para o originário da obra de arte, não pode ser usado para validar a veracidade ou fundamento das teorias de arte e, ainda, não justifica que o binômio conceitual seja parte originário da arte e da obra de arte.

A indicação, em relação à ampla utilização desta estrutura conceitual na Estética, poderia levar a pensar que matéria e forma seriam determinações provenientes antes da essência da obra de arte e somente a partir daí transferidas para a coisa. Onde a estrutura matéria-forma teve a sua origem? No caráter de coisa da coisa ou no caráter de obra da obra de arte? (HEIDEGGER, 2010, p. 65).

Ao final da citação, percebe-se que Heidegger faz um questionamento importante: onde a estrutura matéria-forma tem sua origem? No caráter de coisa da coisa ou no caráter de obra da obra de arte? De fato, a conclusão será a de que a estrutura matéria-forma não teve sua origem nem na coisa e nem na obra, mas no utensílio (*Zeug*). Por isso, tal estrutura não seria útil para a compreensão nem da coisidade da coisa, nem da obridade da obra.

Serventia é aquele traço fundamental a partir do qual este sendo nos olha, quer dizer, reluz e, com isso, se faz presente, e assim é este sendo. Em tal serventia se fundamentam tanto a doação da forma como também a escolha da matéria pretendida com ela, e com isso a dominação de estrutura da matéria e forma. O sendo que lhe está subordinado é sempre produto de uma fabricação. O produto é fabricado como um utensílio para algo. Por conseguinte, matéria e forma, enquanto determinações do sendo são naturais a essência do utensílio. Propriamente, este nome nomeia o elaborado em vista de sua utilidade e uso. Matéria e forma não são, de modo algum, determinações originárias da coisidade da própria coisa (HEIDEGGER, 2010, p 67).

No entanto, uma atenção especial deve ser dada para a relação existente entre utensílio, coisa e obra de arte. Quais são suas semelhanças e diferenças ontológicas? De fato, o utensílio, quando feito, repousa em si assim como a coisa. Porém, o utensílio é sempre feito por homens e com a finalidade de servir e, por isso, difere da coisa por não ter origem própria. A obra de arte, por sua vez, repousa em si mesma como a coisa, porém, assim como o utensílio, é realizada pelas mãos humanas. Nesse sentido, pode-se concluir que o utensílio possui uma posição intermediária entre obra de arte e coisa.

Após essa pequena exposição, Heidegger faz um questionamento importante sobre a terceira visão tradicional de coisa mencionada na obra. Uma vez que a coisa é – de forma

geral – o utensílio desprovido de seu caráter de utensílio, poderia então o caráter de ser da coisa aparecer do utensílio, uma vez que se tenha retirado todo o seu caráter de utensílio?

A mera coisa é uma espécie de utensílio, se bem que o utensílio despido de seu ser-utensílio. O ser-coisa consiste naquilo que ainda resta. Mas este resto não é determinado propriamente no seu caráter de ser. Permanece questionável se, através da retirada de todo caráter de utensílio, o caráter de coisa da coisa alguma vez venha a aparecer. Desta maneira, também a terceira interpretação de coisa, aquela que tem a estrutura matéria-forma como linha condutora, evidencia-se como uma agressão a coisa (HEIDEGGER, 2010, p. 71-73).

O que Heidegger quer indicar nessa passagem é que esse conceito de coisa, usual e comumente utilizado na filosofia, também agride o ser de coisa da coisa e, por este motivo, não pode ser tomado como via de horizonte para a questão proposta no início do trabalho.

Em outros termos, o que Heidegger quer salientar é que esse modo habitual de pensar que há muito tempo está presente na história da filosofia não só impede a compreensão do caráter de coisa da coisa, mas também para o caráter de utensílio do utensílio e – aqui principalmente – do caráter de obra da obra.⁵

Desse modo, para que se atinja a compreensão do caráter de coisa da coisa é necessário um afastamento dos conceitos derivados dos modos tradicionais de pensar e, assim, deixar *a coisa repousar em seu ser-coisa*: “(...) devemos voltar para o sendo, pensá-lo nele mesmo a partir de seu ser, mas ao mesmo tempo, através disso, deixá-lo repousar em si em sua essência” (HEIDEGGER, 2010, p. 74).

A fim de uma melhor posição sobre o *sendo*⁶ repousado em si mesmo (repousado em sua essência), Heidegger questiona o caráter de utensílio do utensílio pois, uma vez que este ocupa uma posição singular intermediária entre coisa e obra, talvez seja por essa via que se mostrará a coisidade da coisa e a obridade da obra.

⁵ Segundo Heidegger, as três respostas têm algo em comum: elas agridem a coisalidade da coisa. Não deixam o ser coisa da coisa repousar em-si. É que as três respostas foram transformadas, na caminhada ocidental, em conceitos e essências causais (CASTRO, 2010, XI).

⁶ É importante nesse momento fazer uma ressalva quanto à utilização do termo alemão *Das Seiende*. Normalmente o termo *Seiende* é traduzido para o português como *ente* (do latim *ens/entis*). Porém, nesse artigo optou-se por utilizar o termo *sendo* como tradução de *Seiende*. O termo *ens* é uma tradução latina do termo grego *on*, forma verbal do verbo *einai* no particípio presente. Conforme salientam Azevedo e Castro, o verbo grego “[...] traz no seu vigor originário verbo-temporal o princípio do limite e do não-limite, que dá origem ao sentido substantivo e verbal. Nessa ambigüidade é que está a questão. Na realidade, é a dupla questão da posição ou limite e do não-limite dentro do horizonte, que eu todo “sendo” implica. Por isso, o “on” é originariamente “dobra”. Esse vigor da dobra, que é o “on”, perdeu-se ao ser traduzido para o latim por “ens, entis”, formando a palavra portuguesa “ente”. A entificação da dobra, do “on” (e por consequência do *ser do ente*), levou à perda do vigor originário” (AZEVEDO; CASTRO, 2010, XXVIII).

Este sendo, o utensílio, de uma maneira especial, está próximo do representar do homem, porque chega ao ser através de nosso próprio produzir. O utensílio, o sendo tão familiar em seu ser, ocupa simultaneamente uma posição singular intermediária entre a coisa e a obra. Seguimos este aceno e procuramos, em primeiro lugar, o caráter de utensílio do utensílio. Talvez daí nos nasça algo sobre a coisidade da coisa e o caráter de obra da obra (HEIDEGGER, 2010, p. 77).

Para essa parte da investigação e com a finalidade de achar o caráter de utensílio do utensílio, Heidegger toma como exemplo um item cotidiano, a saber, um par de sapatos de camponês. No entanto, para uma melhor representação pictórica do mesmo, o filósofo escolhe um par de sapatos particular: um par de sapatos de camponeses pintado por van Gogh.

Heidegger questiona: ao estar diante do quadro de van Gogh, o que se vê sobre a utilidade dos sapatos? Alguém poderia dizer: servem pra se calçar, sua sola é de couro e serve para o ato de plantar, etc. Essa visão apenas estabelece aquilo que já se sabe do utensílio, i.e, que o ser-utensílio do utensílio consiste em sua *serventia*. Porém, o que Heidegger questiona é que enquanto se possuir uma imagem geral de um par de sapatos, como no caso do quadro de van Gogh, não será possível a verdadeira experiência do ser-utensílio do utensílio.

(...) enquanto nós somente tivermos presentes um par de sapatos em geral ou olharmos, no quadro, simplesmente os sapatos vazios e não usados que lá permanecem, nunca experienciaremos o que o ser-utensílio é na verdade. (...) Em volta deste par de sapatos de camponês não há nada que indique para que servem e a qual lugar podem pertencer. Somente há um espaço indefinido (HEIDEGGER, 2010, p.79-81).

A passagem acima salienta que somente por uma imagem geral de um par de sapatos de camponês é impossível uma indicação de sua possível *serventia* e nem a qual lugar eles pertencem. Entretanto, parece certo e claro que o ser-utensílio do utensílio consiste em sua *serventia*. Contudo, o que o filósofo alemão quer ressaltar é que a *serventia* “repousa na plenitude de um ser essencial do utensílio”, que provém da *confiabilidade* (*Verlässlichkeit*).⁷

O ser-utensílio do utensílio consiste certamente na sua *serventia*. Porém, esta mesma repousa na plenitude de um ser essencial do utensílio. Nomeamos isso a *confiabilidade*. Em virtude desta e através deste utensílio a camponesa é admitida no apelo silencioso da Terra. Em virtude da *confiabilidade* do utensílio está certa do seu mundo (HEIDEGGER, 2010, p. 83).

⁷ Aqui é importante salientar que, embora para alguns leitores desatentos a plenitude essencial do utensílio seja a *confiabilidade*, o que Heidegger realmente diz em seus escritos é que ela *provém* da *confiabilidade*, como se segue no original: “*Das Zeugsein des Zeuges besteht zwar in seiner Dienlichkeit. Aber diese selbst ruht in der Fülle eines wesentlichen Seins des Zeuges. Wir nennen es die Verlässlichkeit. Kraft ihrer ist die Bäuerin durch dieses Zeug eingelassen in den schweigenden Zuruf der Erde, kraft der Verlässlichkeit des Zeuges ist sie ihrer Welt gewiß.*” (Heidegger, 2010, p. 82).

A serventia, parte importante do ser-utensílio do utensílio, é originada a partir da confiabilidade. O que Heidegger adverte é que sem a devida confiança, não seria possível sequer fazer menção a serventia.⁸

O ser-utensílio do utensílio, a confiabilidade, mantém todas as coisas reunidas em si, segundo seu modo e abrangência. Contudo, a serventia do utensílio é a consequência essencial da confiabilidade. Aquela vibra nesta e sem ela não seria nada (HEIDEGGER, 2010, p. 83).

Desse modo, temos que “[...] o repouso do utensílio, que repousa em si, consiste na confiabilidade” (HEIDEGGER, 2010, p. 85). Na confiabilidade se encontra o caráter de ser-utensílio do utensílio. Porém, Heidegger questiona: uma vez que nos encontramos diante do ser-utensílio do utensílio, estaríamos perto da pergunta inicial, a saber, aquela referente ao ser-obra da obra no sentido da obra de arte?

Heidegger chama a atenção para o modo pelo qual foi descoberto o ser-utensílio do utensílio. Segundo ele, a descoberta não se deu por um processo de efetiva análise lógica, descrição e/ou comentários sobre um utensílio-sapato existente, mas se deu por meio do quadro de van Gogh: a arte deu a conhecer o que o utensílio sapato é.

O ser-utensílio do utensílio foi encontrado. Mas como? Não através de uma descrição e comentário de um utensílio-sapato realmente existente; não através de um relato sobre o processo da fabricação de sapatos, (...) mas, sim, somente através do fato de que nos colocamos diante do quadro de van Gogh. Este falou. Na proximidade da obra estivemos repentinamente em outro lugar diferente do que habitualmente costumamos estar. A obra de arte deu a conhecer o que o utensílio-sapato é em verdade (HEIDEGGER, 2010, p.85).

O ser-utensílio do utensílio veio à tona por meio da obra de arte, pois na arte o objeto (no caso, o par de sapatos de camponesa) se encontra em um lugar diferenciado que, ao contrário do espaço cotidiano, permite o utensílio repousar em si mesmo e assim aparecer através da obra e na obra.

Entretanto, é importante fazer aqui uma pequena ressalva. Ao se ler que o ser-utensílio do utensílio foi encontrado por meio do quadro de van Gogh, algum leitor poderia interpretar tal passagem como uma relação de representação do quadro e do ser-utensílio dos sapatos. De fato, essa é uma visão errônea. A obra manifestou o ser-utensílio do utensílio não por meio de

⁸ Conforme ressalta Moosburger, “[...] as coisas do uso estão imersas no sentido durante a ocupação cotidiana – como já mostrara *Ser e Tempo*, elas estão tão à mão que mal são notadas. Neste não ser notado, porém é que está o seu caráter coisal especificamente utensiliar, e nesse sentido Heidegger mantém, em *A origem da obra de arte*, um caráter essencial do utensílio tal como pensado em *Ser e Tempo*” (MOOSBURGER, 2007, p. 111).

uma representação, mas sim porque a arte tem, em sua essência, esse caráter de deixar desvelar a verdade em sua essência.⁹

Dado que na obra o utensílio repousa em si, é pela abertura proporcionada pela obra que o utensílio *é em verdade*. Para Heidegger, essa relação entre obra e verdade se dá uma vez que na obra o sendo (*Seiende*) emerge para o desvelamento (*Unverborgenheit*) do ser.

O que acontece aqui? O que está na obra em obra? O quadro de van Gogh é a abertura daquilo que o utensílio, o par de sapatos do camponês, *é em verdade*. Este sendo emerge para o desvelamento do seu ser. Os gregos nomearam *aletheia* o desvelamento do sendo. Nós dizemos verdade e pensamos muito pouco em relação a esta palavra. Na obra está em obra uma acontecer da verdade, se aqui acontece uma abertura inaugural do sendo naquilo que ele é e no como ele é (HEIDEGGER, 2010, p. 87).

Percebe-se então que a obra torna possível que a verdade do sendo se ponha (*setzen*) em obra.¹⁰ É importante salientar que, segundo Heidegger, na obra o sendo não é tratado como um sendo particular, mas sim de modo essencial.

A obra de arte, à sua maneira, abre inauguralmente o ser do sendo. Na obra acontece esta abertura inaugural, ou seja, o revelar, ou seja, a verdade do sendo. Na obra de arte a verdade do sendo se põe em obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade (HEIDEGGER, 2010, p. 95-97).

Na obra de arte o sendo representado representa sua essência.¹¹ É nesse sentido, Heidegger conclui que a arte é o pôr-se-em-obra da verdade e, com isso, mostra-se agora a íntima relação existente da arte com a verdade.¹²

⁹ Em uma nota de rodapé sobre essa passagem, Moosburger salienta: “[...]Que a obra manifeste o mundo da camponesa e o utensílio em sua confiabilidade, e somente ela faz isso, diz respeito à essência da obra de arte num sentido que escapa ao sentido do *quadro* de Van Gogh. Quando afirmamos que o próprio utensílio possui uma potencialidade de desencobrimento, isso não significa negar a afirmação de Heidegger de que apenas a obra de arte manifesta o ser do utensílio, pelo contrário, é levar às últimas conseqüências a tese de Heidegger de que apenas a obra de arte é muito mais do que algo diante-da-mão, ela é um modo como a verdade se essencializa” (MOOSBURGER, 2007, 117).

¹⁰ “Pôr” diz aqui: trazer para o permanecer; Um sendo, um par de sapatos de camponês, vem, para o permanecer na luz do seu ser, na obra. O ser do sendo vem para o constante do seu brilhar” (Heidegger, 2010, p.87).

¹¹ No texto, Heidegger dá o exemplo do poema de C.F. Meyers, intitulado “A fonte romana”. Segundo Heidegger, a fonte romana retratada no poema não diz respeito a nenhuma fonte específica, singular, mas sim a essência geral presente em todas as fontes romanas. A verdade essencial da fonte romana é posta na obra.

¹² Numa nota posterior ao ensaio, publicada no ano de 1960, Heidegger faz uma referência ao termo “pôr em obra” e sugere a alteração do mesmo por outros que seriam mais fiéis a seu pensamento, como “trazer-à-obra”, “pro-duzir”, “poiesis”, etc. Sobre isso, lê-se: “A dificuldade se resolve se pensamos o “estabelecer” no sentido que é pensado ao longo de todo o ensaio, ou seja, acima de tudo na determinação diretriz de “pôr-na-obra” (a). Ao lado Ed “situar” e “pôr”, copertence “colocar”, pois os três verbos são ainda pensados conjuntamente no verbo latino *ponere*” (HEIDEGGER, 2010, p. 209-211).

3. A obra e a verdade

Uma vez que Heidegger indica que a arte é o pôr-se-em-obra da verdade, torna-se necessário então para uma melhor compreensão uma leitura minuciosa da relação existente entre obra e verdade, a fim de que seja possível entender o que o filósofo quer dizer com o “pôr-se-em-obra da verdade”.

A que lugar pertence uma obra? A obra pertence, como obra, unicamente ao âmbito que se abre através dela própria. Pois o ser-obra da obra vigora e vigora somente em tal abertura. Dissemos que na obra o acontecimento da verdade está em obra. A referência ao quadro de van Gogh tentou nomear este acontecimento. Em vista disso resultou a questão: Que é a verdade e como a verdade pode acontecer? Nós perguntamos agora pela questão da verdade tendo em vista a obra (HEIDEGGER, 2010, p. 101).

Com a finalidade de investigar o modo como a verdade se dá na obra, Heidegger escolhe uma obra de arte que não tem caráter figurativo ou de representação, pois assim a verdade brotaria sem relação com o conteúdo figurativo. O filósofo escolhe então um “templo grego” como exemplo.

Para Heidegger o templo grego, enquanto obra artística arquitetônica, não copia nada. Porém é devido ao templo sagrado que deus se faz presente no templo. Isto é dado pois o templo e tudo aquilo a ele relacionado não “pairam no indeterminado”, mas sim giram em torno da unidade referencial provinda do mundo histórico do povo grego. É nesse giro em torno da unidade de veredas e referências entre templo e mundo que o povo grego retoma a si mesmo para “consumar sua vocação”.

(...) Graças ao templo o deus se faz presente no templo. Esta presença do deus é em-si o alargamento e a trans-de-limitação do recinto como um recinto sagrado. Todavia, o templo e seu recinto não pairam no indeterminado. O templo-obra junta primeiramente e ao mesmo tempo recolhe, em torno de si, a unidade daquelas veredas e referências, nas quais o nascimento e morte, maldição e bênção, vitória e ignomínia, perseverança e queda, ganham para o ser humano a configuração do seu destino. A amplitude reinante desta referências é o mundo deste povo histórico. Somente a partir dele e nele é que ele retorna a si mesmo para consumir sua vocação (HEIDEGGER, 2010, p. 103).

Após apresentar introdutoriamente às relações significativas existentes entre templo-obra e arte, Heidegger explica outro tipo de relação de grande importância para a compreensão da obra: a relação entre mundo e obra. Para o filósofo, ser-obra significa “instalar um mundo”.

Ser-obra significa: instalar um mundo. Mas o que é isto um mundo? Na referência ao templo isso foi indicado. A essência do mundo somente se deixa anunciar no caminho que aqui precisamos percorrer. E mesmo este anunciar limita-se ao afastamento do que poderia em princípio confundir o olhar essencial (HEIDEGGER, 2010, p. 109).

Todavia, é necessário aqui fazer algumas ressalvas ao termo heideggeriano de “mundo”.¹³ Heidegger não entende “mundo” como a mera união das coisas existentes ou em sentido científico. Mundo aqui não toma forma de observável ou manipulável, mas sim de “(...) mundo inobjetivável, ao qual ficamos subordinados enquanto as vias de nascimento e morte, bênção e maldição nos mantiverem arrebatados pelo ser” (HEIDEGGER, 2010, p. 109).

É nesse sentido que Heidegger afirma que, ao contrário das plantas e animais, somente os homens possuem mundo, pois o homem permanece “aberto ao sendo”.¹⁴ A obra mantém relação direta com o mundo uma vez que é ela que instala um mundo: “(...) a obra mantém aberto o aberto do mundo” (HEIDEGGER, 2010, p. 111). Porém, instalar o mundo é apenas um dos traços essenciais do ser-obra da obra.¹⁵ O outro traço essencial é o elaborar a terra, i.e., “[...] trazê-la ao aberto como a que se fecha a si mesma” (HEIDEGGER, 2010, p. 117).

A obra realiza esta elaboração da Terra no que ela própria se retira na Terra. Porém, o fechar-se da Terra não é nenhum permanecer encoberto rígido e uniforme. Mas ele se desdobra numa inesgotável abundância de modos simples e figuras. Com certeza, o escultor lavra a pedra como o pedreiro, a seu modo, também a maneja. Porém, o escultor não a desgasta. Isso vale de certo modo somente onde a obra fracassa. Com certeza, também o pintor usa a tinta de tal modo que a cor não se desgaste, mas, sim, que venha a brilhar. Com certeza, também o poeta usa a palavra, mas não assim como os que habitualmente falam e escrevem, que precisam desgastar as palavras. Ele, pelo contrário, de tal maneira que somente assim a palavra se torne e permaneça verdadeiramente uma palavra (HEIDEGGER, 2010, p. 117-119).

Percebe-se então com os exemplos mencionados por Heidegger acima que a obra não se faz presente como um material, mas sim como um modo particular de ser da obra. Essa

¹³ Gadamer correctly observes that in 1935 the concept of “world” was well understood. Heidegger had explained his conception of world in *Being and Time* and later in *Vom Wesen des Grundes* he had made an effort to compare his ontological conception of world with other conceptions of world. Heidegger explained there that for him “world” means the totality of all beings (KOCKELMANS, 1986, p. 77)

¹⁴ Em sua obra *Os conceitos fundamentais da Metafísica (Die Grundbegriffe der Metaphysik)*, Heidegger tece importantes considerações sobre a ‘carência de mundo dos animais’. Na obra, diz Heidegger: “A tese diretriz em relação ao animal é: *o animal é pobre de mundo*. [...] Vemos com facilidade que aquela tese não diz apenas algo sobre insetos ou animais desprovidos de membros, aos animais unicelulares, às amebas, aos infusórios, ouriços-do-mar e similares – ela diz respeito a *todo* animal, a *cada* animal. Dito de fora: aquela tese é mais universal do que as proposições citadas. [...] Ela não é uma tal enunciação porque vale para todos e não apenas para alguns animais, mas, inversamente, ela vale para todos porque é uma enunciação essencial. A validade universal só pode ser consequência do caráter propriamente essencial de um conhecimento, não o contrário” (HEIDEGGER, 2006, p. 216).

¹⁵ Sobre a relação entre mundo e obra e como a obra “instaura” um mundo, Young faz a seguinte consideração: “[...] Worlds come and go. The Greek and medieval worlds both succumbed to a process of decline and fall, have ‘decayed’ and ‘perished’ (PLT p. 41). This means that ‘is a great artwork’ is a predicate which comes and goes too. Since their worlds have disappeared, neither the temple nor the cathedral can do its ‘work’ of ‘opening up’ anymore. They have, rather, passed over into ‘the realm of tradition and conservation’ (*ibid.*), have become, in a word, museum pieces (YOUNG, 2001, p. 19).

unidade de co-pertinência é encontrada na união dos dois traços essenciais do ser-obra da obra, a saber, na co-pertinência unitária entre instalar um Mundo e o elaborar a Terra.¹⁶ Sobre Mundo e Terra, Heidegger ainda salienta:

O mundo é a abertura manifestante das amplas vias das decisões simples e essenciais no destino de um povo histórico. A Terra é o livre aparecer, a nada forçada, do que permanentemente se fecha e, dessa forma, do que abriga. Mundo e Terra são essencialmente diferentes um do outro e, contudo, nunca separados. O mundo fundamenta-se sobre a Terra e a Terra irrompe enquanto mundo (HEIDEGGER, 2010, p.121).

É importante advertir que a relação de co-pertinência entre Terra e Mundo é dado em forma de confronto, na qualidade de uma disputa (*Streit*). Porém, que não se tome essa disputa como algo essencialmente odioso ou de discórdia. Na disputa essencial, salienta Heidegger, os que disputam se elevam à auto-afirmação de sua essência. Entretanto, tal auto-afirmação nunca é o “(...) manter-se intransigente num estado de acaso, mas sim, o entregar-se à originariedade velada do advento do próprio ser” (HEIDEGGER, 2010, p. 121-123).

Conforme salienta Heidegger, é a obra que consuma a disputa entre Terra e Mundo, uma vez que o ser-obra da obra consiste no disputar da disputa entre ambos.

[...] A obra, instalando um Mundo e elaborando a Terra, consuma essa disputa. O ser-obra da obra consiste no disputar da disputa entre Mundo e Terra. Porque a disputa alcança a sua magnitude na simplicidade da intimidade, por isso, a unidade da obra acontece no disputar da disputa. O disputar da disputa consiste no agrupamento da mobilidade da obra, que permanentemente se supera a si mesma. Por isso, o repouso da obra que repousa em-si-mesma tem sua essência na interioridade da disputa (HEIDEGGER, 2010, p. 123).

Após fazer essas considerações sobre a essência do ser-obra da obra e, principalmente, relacionando com a disputa entre Mundo e Terra, Heidegger faz um importante questionamento: até que ponto a verdade acontece no disputar da disputa entre Mundo e Terra, i.e., acontece no ser-obra da obra? O que é a verdade? A partir desse questionamento o filósofo começa a tecer sua relação teórica entre ser-obra e verdade.

Para Heidegger, verdade significa a “essência do verdadeiro”, tomada a partir do horizonte filosófico grego proposto pelo termo *Aletheia* (desvelamento do sendo). Esta

¹⁶ [...] When Heidegger speaks of the earth, he calls thus attention to something like the materiality of the artwork. But the artist's way of using his material is very different from that of the craftsman who makes some piece of equipment. [...] What Heidegger means by “earth”, I suggested, has something to do with what one might call the material of the art object, although “material” must be thought so broadly here that it includes the rock that bears it, the sky above, the pre-given landscape setting. In presenting the earth, the artist reveals whatever material he is working with in its materiality (HARRIES, 2009, p. 115-116).

tomada de horizonte pelo termo *Aletheia* não é em vão, pois com ela o filósofo alemão pretende indicar um novo caminho de pensamento ontológico e, ainda, criticar o pensamento ontológico anterior que propunha a verdade como a adequação do conhecimento a coisa. É possível notar o teor de crítica a visão tradicional de verdade na seguinte passagem:

Porém, por que não nos damos por satisfeitos com a essência da verdade que, entretanto, há séculos nos é familiar? Verdade significa hoje e há muito tempo a adequação do conhecimento à coisa. Contudo, para que o conhecer e a proposição que forma e enuncia o conhecimento possa adequar-se à coisa, e para que, de acordo com isso, a própria coisa possa torna-se adequada à proposição, a própria coisa precisa mostrar-se como tal. Como é que ela se deve mostrar se ela própria não pode emergir a partir do velamento, se ela própria não permanece no desvelamento? A proposição é verdadeira no que ela se orienta pelo desvelamento, isto é, pelo verdadeiro (HEIDEGGER, 2010, p. 127-129).

É importante salientar que essa visão de verdade como adequação do conhecimento à coisa, tão comum na filosofia moderna e contemporânea, está presente na filosofia de modo mais claro nas idéias de Descartes e de boa parte de seus sucessores. Entretanto, é ela um dos principais alvos de crítica de Heidegger, principalmente no que toca o conceito de verdade.

A crítica de Heidegger para com a concepção de verdade quanto adequação do conhecimento à coisa, bem como sua escolha pelo termo grego *Aletheia*, i.e., desvelamento, vão muito além de uma mera pretensão de tradução fidedigna ou literal de uma palavra grega. Com sua proposta de retomada da experiência de verdade enquanto desvelamento, Heidegger indica novos rumos para o horizonte filosófico para além daqueles que fundamentam o conhecimento do ser com base em qualquer tipo de sujeito.

Não seríamos nada com todas as nossas corretas representações, também não poderíamos nem mesmo pressupor que algo já esteja manifesto, pelo qual nós nos guiamos, se o desvelamento do sendo já não se tivesse (b) exposto a nós naquela clareira, na qual todo sendo se expõe para nós e da qual todo sendo se retrai (HEIDEGGER, 2010, p. 131).

Esse desvelamento do sendo, fundamental para o entendimento do termo *Aletheia*, não deve ser entendido apenas como um estado existente, mas sim como um acontecimento, que não é nem propriedade das coisas (dos sendos) e nem uma propriedade das proposições (adequação do conhecimento). Para a melhor compreensão desse “desvelar”, toma-se novamente como exemplo a o templo, a fonte romana e o quadro de Van Gogh:

No permanecer aí do templo acontece a verdade. Isto não significa que aqui algo seja corretamente apresentado e reproduzido, mas que o sendo no todo seja trazido ao desvelamento e nele mantido. Manter significa guardar originariamente. No quadro de van Gogh acontece a verdade. Isso não significa que aqui algo existente tenha sido reproduzido corretamente, mas, sim, no processo de manifestação do ser-utensílio do

utensílio-sapatos, o sendo no todo, Mundo e Terra, no seu jogo de oposições, chega ao desvelamento (HEIDEGGER, 2010, p. 141).

Tem se então que o desvelamento, i.e., o acontecimento da verdade, é desvelado na obra de arte. Obviamente, esse desvelamento pela obra não é fruto de uma reprodução correta ou fidedigna, mas sim da oposição provinda da disputa entre Mundo e Terra que, pelo seu jogo de oposições, faz aparecer a verdade, como no caso do quadro de van Gogh.

Na obra, seja ela o quadro do sapato de camponês, a fonte romana ou qualquer outra obra de arte, o importante não é o que se diz ou se mostra, i.e., um sendo isolado, mas o que importa é o deixar acontecer do acontecimento enquanto referência ao todo. É nesse sentido que Heidegger afirma que a beleza é um modo como a verdade vigora enquanto desvelamento:

[...] Quanto mais simples e mais essencialmente apareça o par de sapatos apenas em sua essência, quanto mais em adornos e mais pura apareça a fonte apenas em sua essência, tanto mais imediata e mais abragentemente se torna, com eles, todo sendo mais sendo. Dessa forma, o ser que se vela é iluminado. A luz, assim configurada, dispõe seu aparecer brilhando na obra. O aparecer brilhante, disposto na obra, é o belo. *A beleza é um modo como a verdade vigora enquanto desvelamento* (HEIDEGGER, 2010, p. 141).

Beleza então se relaciona com a verdade dado que esta primeira é um de seus modos de desvelamento. Porém, longe de uma mera afirmação, Heidegger decide evocar algumas questões que ainda necessitam de melhor esclarecimento, a saber, “[...] o que é a verdade para que ela possa e até tenha que acontecer como arte? Até que ponto *dá-se* a arte?” (HEIDEGGER, 2010, p. 145). É nesse ponto que Heidegger começa suas considerações mais pontuais sobre a relação entre verdade e arte.

4. A verdade e a arte

Antes de se adentrar na relação entre verdade e arte, é necessário ainda retratar um pouco mais sobre a natureza da obra de arte. De fato, para Heidegger, o caráter de obra da obra consiste em seu “ser-criado” pelo artista. Afinal, obra e artista tem o mesmo originário, a saber, a arte.¹⁷

¹⁷ Heidegger begins the last part of his essay with a brief summary of the most important ideas developed in the preceding sections. We have seen there, he says, that art is the origin of both the art work and the artist. By origin we understand here the source of the essence, in which the Being of a being comes-to-presence (KOCKELMANS, 1986, 168).

Uma vez que já se mostrou no texto que é pouco provável que se encontre a origem da obra de arte a partir dela mesma, Heidegger inicia a procura pelo originário por outro caminho, que é a via de pensamento pelo artista, criador da arte. Contudo, para se entender o originário da obra de arte por meio do artista, deve-se adentrar na atividade do artista que é a criação, pois só através da criação que o ser-criado da obra se deixa transparecer.

[...] O caráter de obra da obra consiste em seu ser-criado através do artista. Pode parecer estranho que esta determinação da obra, que é a que mais importa e que é de tudo esclarecedora, só agora seja nomeada. Porém, manifestamente, o ser-criado da obra só se deixa apreender a partir do processo do criar. Assim, por força disto que está em causa e para compreendê-lo, temos que nos introduzir na atividade do artista para encontrar o originário da obra de arte (HEIDEGGER, 2010, p. 147).

Pode-se pensar o criar – em termos heideggerianos – como um *pro-duzir* (*Hervorbringen*).¹⁸ Porém, nota-se que o pro-duzir também é encontrado no ser-criado do utensílio, uma vez que este é fabricado, i.e, provindo de uma fabricação (*Anfertigung*) humana. Assim, a questão que aparece agora é: “[...] No que se diferencia o pro-duzir do criar do pro-duzir da fabricação?” (Heidegger, 2010, p. 149).

Ainda sobre a pro-dução da fabricação e a pro-dução da criação, é interessante lembrar que os gregos usavam a mesma palavra para o “fazer artesanal” e para o “fazer artístico”. Assim, tal processo recebia o nome de *téchne* e o artista e/ou artesão era chamado de *technités*.

Heidegger menciona a *téchne* pois acredita que essa noção grega pode ser útil para a compreensão da pro-dução e, por conseguinte, útil também para a compreensão do ser-criado da obra. Entretanto, o conceito de *téchne* não pode ser tomado aqui como obra manual (utensílio) ou artística, muito menos tomado com aproximação do conceito moderno de técnica. Conforme salienta o filósofo alemão, *téchne* indica muito mais um *modo de saber* (*Weise des Wissens*).¹⁹

A palavra *techné* nomeia, muito mais, um modo de saber. Chama-se saber: o ter visto, no sentido amplo de ver, o qual significa: perceber o que se presentifica como um tal. A

¹⁸ “A palavra *Hervorbringen* é entendida aqui em sentido etimológico e não econômico. Composta do verbo *ducere*, que significa *levar*, e da preposição *pro, diante de, em frente a*, pro-duzir é a instauração de vigor que leva o modo de ser de algum ente para a frente da presença histórica” (nota de Emmanuel Carneiro Leão. in HEIDEGGER, 1966, p. 178).

¹⁹ L’homme est cet étant originairement disposé à une telle réponse : et la *techné* est sa réponse la plus constitutive. Heidegger interprète ce dernier terme de telle sorte qu’il signifie à la fois ce que ouvre pour l’homme la possibilité d’une activité créatrice ou fondatrice et ce qui accord l’homme à la surpuissance de l’injonction (PAYOT, 1998, p. 28).

essência do saber repousa, para o pensar grego, na *aletheia*, isto é, na revelação do sendo. [...] Como saber experienciado pelos gregos, a *techné* é um pro-duzir do sendo, na medida em que ela o traz *para diante*, isto é, ao desvelamento do aspecto que lhe é próprio, como o que se presentifica enquanto tal, *a partir do* velamento (HEIDEGGER, 2010, p. 151).

Uma vez tomado a noção de *techné* como um saber e, ainda, que a essência do saber para o grego repousa na noção de *aletheia* (desvelamento do sendo), a *techné* não significa então uma atividade voltada para um fazer, mas sim um pro-duzir do sendo que desvela o próprio ser do sendo e o presentifica. Nesse sentido, deve-se afirmar que o artista, na concepção grega, não é um *technitês* pelo fato de ser um artesão, mas sim porque “[...] tanto o elaborar obras como também o elaborar utensílios acontece naquele pro-duzir que, de antemão, deixa vir para diante o sendo” (HEIDEGGER, 2010, p. 151).

Porém, embora a obra só e torne obra real quando con-sumada no criar, é importante lembrar que a essência do criar é determinada pela essência da obra. Logo, justifica-se a atenção especial dada por Heidegger ao ser-obra da obra antes de se focar na essência do criar. Sobre isso, Heidegger diz:

[...] Se bem que o ser-criado da obra tenha uma referência ao criar, contudo, também o ser-criado bem como o criar precisam ser determinados a partir do ser-obra da obra. Agora não nos podemos mais admirar porque nós, em primeiro lugar e por muito tempo, só tratamos da obra, para somente por último considerarmos o ser-criado. Se o ser-criado pertence tão essencialmente à obra, como também ressoa a partir da palavra, então temos que procurar compreender ainda mais essencialmente o que até agora se deixou determinar como ser-obra da obra (HEIDEGGER, 2010, p. 153).

Tem-se então que, a partir da delimitação feita sobre a essência da obra, afirma-se que o “[...] tornar-se obra da obra é um modo de acontecer e tornar-se da verdade” (HEIDEGGER, 2010, 153). Entretanto, dada a relação entre a obra e a verdade, outro questionamento surge, afinal, o que é a “verdade”, uma vez que ela necessita acontecer de modo semelhante a algo criado? Em que sentido a verdade possui um propensão para a obra?

Para Heidegger, a verdade é a disputa originário-inaugural na qual sempre de um certo modo se conquista o aberto no qual todo sendo e situa e a partir do qual tudo se retrai. Existem vários modos essenciais da verdade se dispor nesse aberto do sendo. Sobre os variados modos, diz o filósofo:

Um modo essencial como a verdade se dis-põe nesse sendo aberto graças a ela mesma é o pôr-se-em-obra da verdade. [...] Ainda um outro modo como a verdade vem para o brilhar é a proximidade do que simplesmente não é um sendo, mas o mais sendo do sendo; Ainda um outro modo como a verdade se fundamenta é o sacrifício essencial. Ainda um outro modo como a verdade se torna verdade é o questionar do pensador que,

como pensar do Ser, o nomeia no eu ser digno de questionamento (HEIDEGGER, 2010, p. 157).

É muito importante ter em mente que a verdade se lança na abertura proveniente da disputa entre Terra e Mundo de diversas maneiras. Como se vê na citação acima, a verdade não se dis-põe apenas no pôr-se-em-obra de si mesma, pois o pôr-se-em-obra é apenas um (e não o único) modo da verdade se torna verdade.

Logo após a definição dos modos como a verdade se torna verdade, Heidegger aproveita para fazer uma importante consideração sobre a ciência. Segundo o filósofo, a ciência não carrega a verdade uma vez que ela mesma não fundamenta nenhum acontecer originário da verdade. Para o filósofo, a ciência só seria capaz de aproveitar uma verdade aberta pela disputa e ampliá-la, mas não seria capaz de promover um acontecimento originário do qual se desvelasse a verdade. Salienta ainda que, quando ocorre na ciência algum acontecimento originário da verdade, essa deixa de ser ciência e passa a ser filosofia.²⁰ Sobre tal consideração, tem-se a seguinte passagem:

[...] a ciência não é nenhum acontecer originário da verdade, mas sempre a ampliação de um âmbito de verdade já aberto e, de certo, através do compreender e fundamentar do que e mostra na sua esfera como o correto possível e necessário. Quando e na medida em que uma ciência vai mais além do correto, para uma verdade, isto é, para o descobrimento essencial do sendo como tal, então ela é filosofia (HEIDEGGER, 2010, p. 157).

Ainda sobre a questão em torno da relação entre verdade e ser-criado, Heidegger diz que o dispor-se no sendo é uma disposição pertencente à essência da verdade e, assim, “[...] está na essência da verdade o *impulso para a obra* como uma notável possibilidade da verdade ser” (HEIDEGGER, 2010, p. 159).

Noutros termos, a resposta para a questão sobre a propensão da verdade para a obra estaria situada, uma vez que a verdade teria em sua essência a sua possibilidade de instalação mundo a partir da via de impulso da obra de arte.

²⁰ Em seu comentário sobre *A origem da obra de arte* de Heidegger, Otto Pöggeler faz uma ressalva interessante sobre a relação entre ciência e verdade. Sobre essa relação, diz Pöggeler: “[...] A experiência das coisas pelas ciências naturais não é o modo da verdade, sobre a qual todas as outras experiências da verdade se deveriam erguer – por exemplo, ao explicar o belo como suplemento de um valor estético de já conhecida <<substância>> coisal e utensível. A experiência das coisas pelas ciências naturais é, pelo contrário, uma abstração que não toma em conta a primordialidade com a qual a verdade (por exemplo, na arte) acontece. Também a prática que se move num contexto utensível e, por conseguinte, no mundo como mundo circundante não alcança a essência primordial da verdade e da sua estrutura de construção. No contexto utensível aparece aquilo de que o utensílio é feito, como mera <<substância>> (PÖGgeler, 2001, p. 204-205)

Ao final, Heidegger torna a ressaltar àquela tese principal na qual todas as idéias e questionamentos do livro giram em torno, a saber, que *a arte é o pôr-se-em-obra da verdade*. O filósofo faz uma ressalva ao dizer que, nessa tese, mostra-se uma ambigüidade essencial na medida em que a verdade é simultaneamente o sujeito e o objeto do pôr. Porém, o filósofo argumenta que a distinção moderna de sujeito e objeto são nomes inadequados e em nada ajudam na tarefa de pensar a essência ambígua do pôr-se-em-obra da verdade. Assim, Heidegger oferece uma noção original sobre a relação da arte com a verdade, ao mesmo tempo em que proporciona uma nova leitura que rompe com as visões tradicionais nas quais se pensam a arte em termos filosóficos.

Considerações Finais

Chegado ao final do artigo, é possível fazer algumas considerações pontuais sobre o que foi tentado. De certo, o trabalho inicia-se com a questão sobre “que é arte?”, mas, como foi visto, não houve pretensão de Heidegger de dar uma resposta a esse enigma. Como uma questão artística, ela não deve ser resolvida por meio de um sistema conceitual. Assim, a pretensão de Heidegger em sua obra foi “apenas” a de esclarecer o enigma que perpassa a essência da arte.

Uma importante consideração que deve ser feita é sobre a insistência de Heidegger com a noção de originário (*Ursprung*). Tal noção está presente não somente no início, mas também durante todo percurso argumentativo da obra e, ao final, no último parágrafo da obra, o originário também está presente. Isso pode ser visto no *Aditamento* escrito por Heidegger: “[...] permanece uma inevitável carência: que o leitor que adentra, naturalmente de fora, este ensaio, de início e continuamente, não conceba nem interprete as questões a partir da silenciosa fonte originária” (HEIDEGGER, 2010, p. 221).

É necessário ressaltar que *A origem da obra de arte* se insere no problema que permeia todas as obras heideggerianas, a saber, o problema pelo esquecimento do sentido do ser. Assim, é tendo como norte o esquecimento do sentido do ser que Heidegger vai pensar a questão do originário da obra de arte.

No ensaio, a tese central do autor é de que “a arte é o pôr-se-em-obra da verdade”. Porém, a verdade não “se põe” no sujeito, menos ainda na obra (objeto); a verdade se põe para além da dicotomia sujeito/objeto – normalmente presente nos discursos modernos sobre teoria estética – e desvela-se no *acontecer-poético-apropriante* originário.

Por fim, ressalta-se novamente que todo ensaio, apesar de ter a arte como um dos temas centrais, mantém pouca relação com teorias estéticas e, ainda, não pretende ser sistematicamente uma teoria desse tipo, i.e., não pretende ser um sistema filosófico teórico e de conceitos fechados, mas almeja sim propor um diálogo com a história do pensamento filosófico ocidental - com uma crítica em especial à visão filosófica moderna - por meio de uma abordagem sobre a questão do ser.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Idalina; CASTRO, Manuel Antônio. Notas de Tradução. In. HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Tradução: Idalina Azevedo e Manuel António de Casto – Lisboa: Edições 70, 2010.

CASTRO, Manuel Antônio. Apresentação. In. HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Tradução: Idalina Azevedo e Manuel António de Casto – Lisboa: Edições 70, 2010.

HARRIES, Karsten. **Art Matters: A critical commentary on Heidegger's *The Origin of the Work of Art***. MA, USA: Springer, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução: Idalina Azevedo e Manuel António de Casto – Lisboa: Edições 70, 2010.

_____. **Os conceitos fundamentais da metafísica**. Mundo, finitude, solidão. Tradução: Marco Antônio Casanova – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **Introdução a Metafísica**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

KOCKELMANS, Joseph. **Heidegger on Art and Art Work**. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1986.

PAYOT, Daniel. **La Statue de Heidegger: Art, vérité, souveraineté**. Belfort: Éditions Circé, 1998.

PÖGGELER, Otto. **A via do pensamento de Martin Heidegger**. Trad.: Jorge Menezes. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

YOUNG, Julian. **Heidegger's Philosophy of Art**. Cambridge, UK : Cambridge University Press, 2001.