

O PÔR-SE-EM-OBRA-DA-VERDADE:

SOBRE O FENÔMENO ARTÍSTICO EM A ORIGEM DA OBRA DE ARTE DE HEIDEGGER

Fernando da Silva Machado¹

RESUMO: *Objetivamos apresentar a definição de arte debatida na conferência A Origem da obra de Arte (1935) do filósofo Martin Heidegger (1899-1976). Primeiramente, apontaremos onde reside seu fundo atemporal da arte enquanto acontecimento da verdade do Ser-aí (Dasein) do homem. Na sequência, refletiremos a respeito do que vem a ser a obra de arte na modalidade do pôr-se-em-obra da verdade, perpassando pela questão central acerca da comunhão entre obra e verdade e entre verdade e arte.*

PALAVRAS-CHAVES: Heidegger; Obra; Arte; Verdade; Ser.

ABSTRACT: We aim to present the definition of art discussed in the conference *The Origin of the Work of Art* (1935) by the philosopher Martin Heidegger (1899-1976). First, we will point out where his timeless background of art resides as an event of the truth of the Being-there (*Dasein*) of man. In the sequence, we will reflect on what is the work of art in the modality of *put-in-work-of-truth*., going through the central issue about the communion between work and truth and between truth and art.

KEYWORDS: Heidegger; Work; Art; Truth; Being.

¹ Mestre em filosofia pela UFG e Graduado em Filosofia pela UFG.

Introdução

Este singelo artigo versará sobre a conferência A Origem da obra de Arte, do filósofo alemão Martin Heidegger, com o intuito de :1) compreendermos o que é a obra de arte para o pensador, ou melhor, sobre o que ela versa; 2) onde reside seu fundo atemporal, precisado pelo pensador, grosso modo, como acontecimento da verdade do Ser-aí (Dasein). Destarte, tentaremos esclarecer o que é a obra enquanto pôr-se-em-obra da verdade diante da investigação que avança sobre a questão acerca da comunhão entre obra e a verdade, e do mesmo modo entre verdade e a arte. Indaga-se, também, logo depois desta breve introdução, como prelúdio à nossa discussão principal, se se pode dizer que a reflexão heideggeriana sobre a arte e sua origem constitui-se como uma Estética ou Filosofia da arte, pois, pensamos ser fundamental compreender em que espaço de pensamento localiza-se tal empreitada e por que sendas caminha tal reflexão.

Martin Heidegger dedicou parte de sua produção filosófica à reflexão e compreensão da obra de arte. Tal empenho pode ser notado em escritos, como por exemplo: *A Origem da Obra de Arte, Hölderlin e a Essência da Poesia* (1936) e *Porque os Poetas?* (1926), bem como alguns mais tardios, a saber, *A Caminho da Linguagem* (1959) e *Língua e Pátria* (1960). Estes são alguns dos trabalhos mais importantes neste registro. *A Origem da Obra de Arte*, a que nos interessa mais detidamente, foi matéria de uma conferência em 1935, proferida em Freiburg, repetida em 1936, em Zurique. Na forma de ensaio publicado posteriormente, em 1950, foi incluído no livro *Holzwege* (Caminhos da Floresta) com um adendo revelador, vale dizer, elaborado e lançado em uma nova edição no ano de 1956.

Em todos os escritos que acabamos de citar, a meditação de Heidegger sobre o fenômeno artístico e a profunda ligação com os problemas da metafísica tradicional se intercalam. Ou seja, não há como deixar de remarcar a importância de sua crítica à metafísica na forma de uma ontologia fundamental — a partir de seus fundamentos — mormente a contribuição de sua magna obra *Ser e tempo* (1925). A concepção da obra de arte, especificamente em Heidegger, se acha essencialmente atrelada à sua perspectiva da essência da verdade (perspectiva filosófica essa que ocupou sua reflexão madura em por menor), assim como à sua analítica existencial do *Dasein* perambulares.

Segundo Nunes (2007, p. 91),

[...] origem diz respeito à verdade originária, ao vínculo da obra com a primeira compreensão do ser. É o que vai ser realçado nas descrições da figura de uma bota de um quadro de Van Gogh e de um templo grego, que formam o núcleo das descrições fenomenológico-hermenêuticas desse escrito. Veremos também que a descrição daquelas obras artísticas prolonga o efeito da destruição [Destruction], ou da desconstrução [Abbau], da Metafísica numa destruição da Estética. Daí o título do nosso tema, A origem da obra de arte.

Ao atentarmos para a linguagem heideggeriana, cuja originalidade o distingue nitidamente ante seus antecessores, é comum que nos sintamos perplexos diante do caráter paradoxal e enigmático de seu dizer através dos meandros e labirintos conceituais e filosóficos que o pensador nos indica e guia, seja por conta das oposições e dicotomias que se multiplicam ao se debater os problemas fundamentais da metafísica à luz de uma ontologia fenomenológica na esteira de uma analítica do *Dasein*, seja por sua maneira de imprimir novos sentidos às palavras e às frases (neologismos, substantivações, etc), muitas das vezes buscando seu radical etimológico na língua alemã e grega. Destarte, à medida que o filósofo apresenta-nos sua reflexão, instituindo passagens e veredas, percebemos que a finalidade única de tal disposição é permitir com que nós mesmos façamos a experiência do pensar autêntico. Se não percorrermos esse itinerário dificilmente assimilaremos — senão apenas na superfície — a origem (em sua essência) da obra de arte de que nos fala o pensador. Por esse motivo, sigamos Heidegger em seu pensar de maneira analítico-interpretativa (hermenêutica); esta será nossa estratégia metodológica, e propomo-nos a refletir sobre a definição e acontecimento da obra de arte

a partir das três partes que a sua conferência exprime. A saber, buscaremos esclarecer os objetivos destacados logo no começo desta introdução e daí tirarmos seus pormenores argumentativos ao articular tais noções que compõem os títulos dos capítulos da obra heideggeriana em cena: 1) A Coisa e a Obra; 2) A Obra e a Verdade; 3) A Verdade e a Arte.

1. Nem estética, nem filosofia da arte, senão a arte do pensar (ou o pensar da arte)

É consenso entre os comentadores mais detidos da obra heideggeriana no que concerne o fenômeno poético e artístico, dentre os quais se encontra A origem da obra de arte, que é problemático enquadrar este estudo — e também os outros anteriores e posteriores a ele — tanto como sendo tão somente de perfil Estéticos, quanto de Filosofia da Arte em seu todo. Perguntamo-nos seu por que, ou antes, se não é nem e nem outro o que sobra? Sabemos que o tema da arte ainda em nosso século remete-nos ao conceito de Beleza (mesmo que a categoria de Feiúra seja hoje, sabe-se, remetida a tal conceito ou que os estudos queer já imponham um pensamento de ruptura com a definição clássica deste preceito, supondo serem cruciais os estudos promovidos pelas Estéticas Feministas para o debate atual sobre Estética)² investigado desde a Antiguidade a partir de Platão, associando-o, primeiramente, à inteligência humana que se destina a aprender e contemplar as formas perfeitas passíveis de serem reconhecidas nas coisas, na ordenação do cosmos físico, musical, mito-teológico, etc. Muito embora os fisiologistas a partir de Tales terem buscado depreender da natureza certos princípios de estabilidade, “comuns a todas as coisas”, integrando ideias como harmonia, forma e beleza ao sentido de transformação do mundo e dos objetos, isto bem antes do próprio Sócrates (NUNES, 2007, p. 6).

² A este respeito ver: ECO, U. *A história da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007. Ver também o excelente artigo sobre Estéticas Feministas e a ideia de uma ruptura com o preceito clássico do Belo e do Sublime herdado da Crítica do Juízo kantiana: DAMIÃO, C. O sublime revisitado sob perspectivas feministas. In: FREITAS, V./COSTA, R./PAZETTO, D. *O trágico, o sublime e a melancolia*. Belo Horizonte, Editora Relicário, 2016.

E toda esta proto-associação de Beleza a outros universais filosóficos investigados, veremos, irá “transformar em problema filosófico a existência e a finalidade das artes”, a saber, desde a República, cujo tema abordado a respeito da Música e Poesia — em vista de um ostracismo segregador merecido por alguns incautos que pesteavam a pólis — tornara-se balizadora da proposta paidêutica e política que lá se faz alusão, sem falar na contribuição — convencionalmente aceita por seus comentadores — da obra Poética de Aristóteles que inaugurou um espaço para a pesquisa crítica no campo da arte, apesar das suas possíveis desconstruções apontados, por exemplo, no livro Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental de Dupont.

Contudo, críticas à parte, seu legado filosófico aristotélico para o campo do pensamento artístico é inquestionável. Colaboraram também seus não menos relevantes pósteros, como Longino (séc. I a.C), por exemplo, por meio de seu Tratado sobre o sublime, bem como outro importante autor, a saber, Horácio (séc. I a.C), com sua obra Epístolas aos Pisões. Mas é só com Baumgarten (1714-1762), já no século XVII, que surge a Estética como disciplina recém-fundada na academia em torno dos preceitos definicionais da categoria de Belo.

A reflexão filosófica em torno da Arte derivou, assim, para uma ciência que fez a apreciação da Beleza o seu tema fundamental. Fruto de certas tendências manifestadas no pensamento teórico desde o séc. XVII, a nova ciência concebeu a arte como produto da atividade humana que, obedecendo a determinados princípios, tem por produzir artificialmente os múltiplos aspectos de uma só beleza universal, apanágio das coisas naturais (NUNES, 1999, p.6).

Com Kant (1724-1804), posteriormente a Baumgarten, diante de sua obstinação rigorosa de pensamento e impulso racional, presenciamos em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790) a elaboração maior da estética herdada dos teóricos — em grande parte alemães — das artes do fim do séc. XVII e início do séc. XVIII. Kant buscou determinar autonomia do Belo (enquanto conceito) diante de uma reelaboração filosófica, antes submetida por Baumgarten ao estudo e aparas do conhecimento sensível. Kant faz isso via uma crítica do próprio limite da sensibilidade, isto é, dos limites da própria percepção e do conhecimento possível por parte da faculdade racional. Para Kant, a Estética, entendida em sua modalidade de pesquisa puramente teórica, recebera sua herança

filosófica do racionalismo de Leibniz (1646-1716) e Wolff (1679-1754), desembocando no próprio Baumgarten. Daí a constituir certa tendência, se nos é permitido colocar nestes termos, em ensejar certa doutrina do saber estético, nunca depurada e colocada em cheque antes.

Portanto, a saída imaginativa promovida por Kant para a liberação da definição de beleza da razão cognoscitiva — diante do conteúdo esteticizável, seja ele teórico, sob jurisprudência da criação, ou resida na atitude contemplativa — postula que o Belo é a “propriedade das coisas que agradam sem conceito e que nos causam uma insatisfação desinteressada” (NUNES, 2007, p. 6). Para entendermos isto melhor, acompanhemos Nunes em sua elaboração reflexiva a este respeito:

Kant admite três modalidades de experiência: a cognoscitiva (do conhecimento intelectual propriamente dito), inseparável dos conceitos, mediante as quais formamos ideais das coisas e de suas relações; a prática, relativa aos fins morais que procuramos atingir na vida; e a experiência estética, fundamentada na intuição ou no sentimento dos objetos que nos satisfazem, independentemente da natureza real que possuem. Essa satisfação começa e termina com objetos que a provocam. Aguardando por si mesmos, eles despertam e alimentam em nosso espírito uma atitude que não visa ao conhecimento e à consecução dos interesses práticos da vida (NUNES, 2007, p. 80).

Ora, se Heidegger já pode ser convocado para nossa discussão, finalmente, isso se dá por justificado, pois, primeiro, o filósofo é um entendedor do kantismo desde seus estudos realizados quando ainda jovem até sua publicação *Kant e o Problema da Metafísica* (1929), seguida de *Tese de Kant sobre o Ser* (1962), para citar duas. Admitindo-se, portanto, uma compreensão do poder filosófico-revolucionário de Kant por meio de sua crítica e que ecoa no campo do pensamento estético ainda hoje, bem como a partir das publicações por parte do pensador da Floresta Negra voltadas para estudo do professor de Königsberg, o que salta aos olhos é a proximidade significativa (mesmo que com certa restrição teórica) à revolução promovido pelo pensamento fenomenológico de Heidegger aplicado ao campo da reflexão artística — disto que denominamos como preceitos de autonomia do Belo — pensadas pela primeira por Kant que, por sua vez, foge do carimbo da razão teórica suscetível de crítica ainda dentro do pensamento heideggeriano pós-metafísico.

Enquanto zona pura e intocada da imaginação emancipadora de qualquer faculdade especulativa ou mesmo prática, a experiência estética em Kant abre margem para que todo comportamento calculatório e técnico de um racionalismo pungente e ingenuamente realista que possa porventura exercer ainda influência hoje. Esta atitude que incorpora o pensamento kantiano sobre a arte à tradição filosófica pode lançar-se mais a frente ainda, seja por ter sido ele pensado primeiramente como contemplação desinteressada ou em nossos termos pós-modernos como *autotelia*, isto é, enquanto uma proposta artística munida de um fim em si mesmo.

Admitamos que Heidegger tenha Kant em absoluta estima, tanto o pensador, quanto sua filosofia, e que ainda assim o conteste no rastro próprio deste avanço. O ponto crítico de superação do kantismo estético, aquém e além do fato de Kant ainda permanecer filiado a uma escola Estética e Heidegger não, é que ainda aí se reproduz — por meio de sua *Crítica* — a universalização das coisas como sendo ou não da essência do fazer artístico, não liberando o pensamento, por sua vez, da metafísica, e nem mesmo a sensibilidade do dualismo cartesiano sujeito/objeto. Pode-se suspeitar que Kant lá não chega, isto é, à essência do acontecimento estético, ao enigma da própria arte, e que, como diz Moosburger (2007, p. 95), “simplesmente vê-se”. De modo que tal ver que é essencialmente fenomenológico não é acessado pelo órgão sensorial da visão, de um modo tacanhamente limitado. Como a teoria da arte teoriza o objeto sem considerar a diferença ontológica entre Ser e ente, a obra de arte é sensação empírica, cognoscitiva e inerente, no fundo, anti-estética, anti-fenomenológica (aos moldes heideggerianos).

Ele se distancia dessa consideração porque tomar a obra como objeto estético e considerar a relação dos homens às obras como vivência seria considerar a arte a partir da perspectiva do ente, tomá-la como ente. Na terminologia de Ser e Tempo, seria considerar a obra onticamente, quando o que está em jogo para o pensamento é a consideração ontológica. Esta, a consideração ontológica, liga-se desde dentro à pergunta pelo ser, ou pela verdade do ser, uma vez que perguntar pelo ser já é mover-se no pressuposto de sua verdade. Assim, a idéia de uma apreensão estética — e o conceito de vivência desenvolvido a partir dessa idéia — é apenas uma interpretação da obra de arte circunscrita a um âmbito possibilitador maior, que é o modo mesmo como a arte acontece para o ser-aí em seu instante historial (MOOSBURGER, 2007, p. 86).

Tampouco poderíamos dizer que a reflexão heideggeriana sobre a arte e sua origem é uma exótica — mesmo que ainda contida — Filosofia da Arte. Pressupõe-se que de toda Filosofia da Arte haja uma parte de algo que como uma definição, faculdade ou categoria fixista de determinação de seu objeto e escopo, mas nunca de um fenômeno dado à intuição pré-compreensiva, ou seja, puramente existencial. Heidegger que recebera herança husserliana, de fato (uma possível noção e aplicação de uma consciência imediata do sublime), acredita que somente por meio dos *phainomenon* (no sentido grego: aquilo que aparece ou se manifesta), quer dizer, do aparecimento da essência de determinado objeto de arte (como obra) que a verdade se desvenda diante do Ser histórico do homem, revelando, conseqüentemente, a coisa estética de que versa a Filosofia da arte. No entanto, sem conter nenhum universal que a defina *a priori* implícita ou explicitamente, e nem mesmo o artista se torna aí meio para contemplação pura de qualquer coisa da ordem da vaidade e ostentação mercadológica; são meios sim, intermediárias, diga-se de passagem, que podem manifestar a origem de que se faz a arte criadora ante o horizonte existencial de quem a recebe, do ouvinte, do expectador, do leitor e do observador que funda um mundo.

2. A origem: o pôr-se-em-obra-da-verdade na arte

I

No início do escrito *A origem da obra de arte* Heidegger aprofunda sua reflexão da definição de origem (*der Ursprung*), significando sempre *die Herkunft des Wesens* (a proveniência da essência), ou seja, daquilo que se manifesta no ser-coisa o originário. Estamos tentados a descobrir o que é uma coisa, ou seja, queremos conhecer o ser-coisa (a coisidade) da coisa até que se possa alcançar o ser-coisa da obra de arte. Nessa aproximação vamos percebendo que na obra de arte, na via de refletirmos sobre sua infra-estrutura, ou seja, sua coisidade (*das Dinghafte, die Dingheit*), diríamos que aquilo que à primeira vista nos é revelado onticamente pode determinar o é de que se fala

(ontologicamente falando). Heidegger (2008, p. 15) afirma: “As coisas inanimadas na natureza e do uso” são o que comprovamos serem entes habitualmente; em seguida ele nos indaga: “Em que consiste o caráter coisal da coisa?” (HEIDEGGER, 2008, p. 15); Ora a busca pela resposta a essa pergunta nos coloca em posição de caracterizar a realidade das obras de arte enquanto coisa, mas na qual está inserida ainda algo de outro.

Os Hinos de Hölderlin se abrigavam nas bolsas de viagem, durante a guerra, como se fossem partes das vestes dos soldados, e os quartetos de cordas de Beethoven estão estocados nas livrarias como as maçãs nos porões. Todas as obras guardam seu caráter de coisa, sua coisidade da qual dependem (HEIDEGGER, 2008, p. 13).

Não existe obra de arte que não se origine de uma coisa, seja de uma cor, uma pedra ou de um som. Segundo Nunes (2007, p. 64), nesta primeira parte da conferência o que está em jogo é a revogação das

[...] interpretações correntes de coisas que adubam a tradição metafísica: primeiramente, a coisa como sujeito, isto é, como suporte de propriedades, ou acidentes da substância (Οὐσία), que encontramos na Lógica aristotélica, compondo o sujeito da frase; depois, segunda interpretação mais moderna, a coisa como núcleo de qualidades sensíveis, a coisa propriamente “estética”, o que é sensível, perceptivo; em terceiro lugar, relacionando as duas anteriores, a matéria enformada, ou seja determinada por uma forma, resumo do ensinamento aristotélico, que já é uma reflexão crítica do ensinamento platônico (eidos). Heidegger vai considerar, depois, a distinção entre matéria e forma como tendo servido de esquema conceitual da Teoria da arte e da Estética .

Aquilo que confere às coisas a sua permanência ao mesmo tempo em que é a causa de sua forma — através da qual são percebidas sensivelmente (ruído, cor, aspecto, textura, etc.) — pertencerá à sua matéria. A união da matéria (*hylé*) e da forma (*morphé*) gera a proveniência da própria coisa a partir de sua aparência exterior (*eidos*),³ ou seja, a coisa como matéria enformada da tradição aristotélica-platônica. Estaremos em condições de responder à pergunta da coisidade da obra de arte nesse primeiro momento imaginando, tal como Heidegger, que a desvalorização do alicerce da coisa existente na obra de arte, quando analisada apenas exteriormente à sua conjuntura, ora como marco

³ O sínulo aristotélico

da pena e genialidade do artista, ora como objeto-fetice (como faz a tradição desde Aristóteles que nada tem a ver com isso, renovada pelas tradições estéticas na modernidade) configura um modo de vedamento do *Dasein* para a compreensão do que é a obra de arte em seu caráter de desvelamento da verdade.

II

A arte, portanto, é uma das formas da revelação da verdade originária do Ser do homem (*Dasein*) e é somente sobre a base de tal verdade que se pode compreender no sentido mais profundo a coisidade da coisa, bem como sua instrumentabilidade e tudo mais que foge desta — para além do horizonte concreto — salvaguardando o sublime da obra. Enquanto é um instrumento, um utensílio, a coisa permite que sua “matéria enformada” se transforme, a pedra, por exemplo, dá lugar ao prédio, sucessivamente, também à escultura (HEIDEGGER, 2008, p. 21).

A serventia é o traço fundamental, a partir do qual este ente nos mira, a saber, reluz e com isso se torna presente, e assim é este ente. Numa tal serventia se funda tanto a doação do tipo de forma como a escolha da matéria que com ela se dá, e com isto o domínio do complexo matéria-forma. O ente que está submetido é sempre o produto (Erzeugnis) de uma fabricação (Anfertigung). O produto é fabricado como um apetrecho (das Zeug) para algo. [...] Por outro lado o apetrecho revela também uma afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo fabricado pela mão do homem (HEIDEGGER, 2008, p.21).

O que Heidegger nos ensina aí nesta parte de seu texto é que na obra de arte algo da ordem do revelador sempre ocorre, pois a matéria não é absorvida na cotidianidade encobridora do *Dasein* onde a coisa imperceptível não se esgotará em sua mera instrumentabilidade. A essência da obra de arte está outorgada, portanto, para um campo muito além daquele dado às nossas ações utilitaristas, se faz em afinidade com a coisa em seu acontecimento fonômenco. Quando olhamos para o quadro de Van Gogh, como por exemplo, da bota da camponesa (presente em *A origem da obra de arte*), nos é revelado o ser-instrumento do par de sapatos do trabalhador; farto, sofrido, contudo, diligente com a vida. Ser-instrumento significa aqui a essência revelada das coisas enquanto projeção

da própria coisa no mundo, de sua disponibilidade, seja através de sua guarida ou de sua profundidade insondável, sentida organicamente no fazer laboral. Este aspecto do vir à tona em sua revelação coisal vai ser chamado por Heidegger de *Terra*, que ao lado do conceito de *Mundo* traz uma perspectiva inteiramente nova para a compreensão dos conceitos matéria-forma. Os conceitos supracitados, elencados na acepção já de Heidegger, marcam um novo status de reflexão no apotegmado pensador, pois, através deles, o filósofo ambiciona *desconstruir* os conceitos herdados da tradição de fundo aristotélica que estão carregados de entaves para se pensar a obra de arte. Safranski reporta justamente o modo original de elucubrar os problemas filosóficos que se impõem a partir do pensador da Floresta Negra:

Para Heidegger, o esclarecimento (Aufklärung) era restaurar a primeira claridade na ocasião surpreendente, e por isso arrebatadora, chegada do Dasein ao mundo. Esse era o grande phatos (πάθος) dos inícios de Heidegger: remover o que encobria, o habitual, o que se tornara abstrato e enrijecido e destruí-lo. E o que revelaria então? Nada senão aquilo que nos rodeia sem nos oprimir, esse “aí” do nosso “ser-aí” (Dasein). [...] A filosofia de Heidegger jamais abandonou esse exercício do deixar-ver (SAFRANSKY, 2000, p. 497).

III

A obra de arte, a tela de Van Gogh, através da imagem das botas, nos apresenta um *mundo* e nos revela a *Terra*. Este é o tema central da segunda seção da conferência. O autor irá esclarecer, através de arquétipos concretos, como que em um templo grego ou em uma obra arquitetônica o sentido de *Terra e Mundo* na obra de arte se desvela. Esses dois conceitos, em todo o fio condutor do pensar heideggeriano, se tornam extremamente difíceis de serem definidos com precisão, pelo menos a nós: “*Mundo e Terra* são essencialmente diferentes um do outro, todavia, inseparáveis” (HEIDEGGER, 2008, 28). Através do combate (*Streit*) aparente entre *Terra e Mundo*, diz Heidegger, a forma vai instalar-se na obra de arte e promover o desvelamento do ser. Como propriedade da *Terra*, o par de sapatos resguarda o *mundo* do camponês. “Através desse instrumento o camponês experimenta o exercício pela sobrevivência, a doce espera do filho que retorna a casa, a alegria de sentir a vida e o cuidado de temer a morte” (NUNES, 2007, p. 99). O

combate e a permanência do conflito confere quietação e decoro a obra de arte, fazendo-a repousar em si mesma para desvelar-se no puro acontecimento da verdade (*ἀλήθεια*) da existência do camponês. É-nos imposto, portanto, a tarefa de compreensão daquilo que Heidegger denominará “*Mundo como quadratura*”, para que possamos ser iluminados a respeito do fenômeno de combate entre mundo e *Terra*

O mundo é o próprio para o qual o pensamento de Heidegger se liberta por meio do olhar dentro de aquilo o que é. O próprio Heidegger disse como esse mundo, deve ser pensado: ele é a quadratura de terra e céu, divino e mortal.[...] A terra e o céu, o divino e o mortal nunca são unicamente por si, mas só em conjunto com os outros, eles são apenas na candura, na dança de roda dos quatro, no jogo do mundo (PÖGGELER 2001, p.235-236).

A quadratura é a dinâmica entre *vida e morte* (mortal/imortal), ser e possibilidade de não-ser do camponês entregue ao seu trabalho duro, e que vencendo a cotidianidade e o sofrimento proveniente das inconstâncias adquire o direito de não esquecer-se, de acalantar-se no projeto de sua existência iluminada pela clareira de seu próprio ser, cuja obra de arte é capaz de expressar e justificar seu fazer no mundo, com as coisas, na vida.

IV

Chegamos, por fim, à terceira parte da conferência, intitulada: *A Obra e a Verdade*. Heidegger irá relacionar a problemática da obra de arte enquanto verdade do Ser do homem com a criação artística. Criação (*das Schaffen*), nesse momento, pode ser entendida como pro-dução (*Das Herfor-bringen*), cujo sentido retoma o pensamento que versa sobre a τέχνη dos gregos, significando: a iluminação dos entes fenomênicos obscurecidos, isto é, revelando sua pre-sença. Torna-se assaz difícil compreender o que é a obra de arte se privilegiarmos somente o fato *quem* “criou” a obra, ou seja, se reduzirmos o sentido do fazer obra ao complexo estrutural e à capacidade produtora do artista. O fundamental é o seu acontecimento enquanto *ser-obra*. Ou seja, como ser historial que participa da quadratura e a exprime no acontecimento do ser-coisa sublimado da obra. A

condição, à luz da clarividência de Heidegger, para que a obra se manifeste, enquanto verdade acolhida no ente só é *Poeticamente*. Segundo Nunes (2007, p. 100):

É de se notar também que, quando Heidegger fala de poesia, diz muito mais do que a respeito da poesia literária. Fala de algo que excede em muito a literatura, como se vê no final da terceira parte de *A Origem da Obra de Arte*. O segredo do ser-posto-em-obra da verdade é o poético. A obra é o acontecer da verdade porque é uma realização poética.

Quando descrevemos os sapatos do camponês, novamente, no quadro de Van Gogh, já estamos mais próximos do ser-obra não por vislumbramos a essência do instrumento, ou seja, não chegamos à realidade descritivista dos sapados do camponês explicitando de que forma foi fabricado ou tão somente examinando seu *estar-à-mão*. Descobrimos sua essência na mostraçã da obra. O poético em sua essência pode ser alcunhado aqui como toda expressão do Ser do homem, ou seja, sua *origem*, ou toda experiência que realiza a verdade dos entes frente à relação do homem com o mundo historicamente, provido pelo fenômeno de seu existir. Sendo assim, o poema, o templo grego, o quadro, fundam um mundo, “O ‘dar origem’, próprio da arte [que] não quer dizer nem o causar de um efeito e nem o criar no sentido da criação divina. O essencial no artista é que por ele se antecipa aquilo que cabe a uma humanidade historial: o resguardo (*Bewahrung*) da obra” (MOONSBUEGER, 2007, p.89). Ou seja, a obra de arte é acontecimento poético que instaura no tempo do homem, pelo tempo das coisas, origem como *acontecimento apropriativo* do ser si mesmo do *Dasein*.

Conclusão

Vimos ser impossível enquadrar a reflexão heideggeriana como sendo nem Estética, em essência, e nem Filosofia da Arte, em aparência. Se a categoria do Belo se enrobusteceu em conteúdo desde o pensamento forjado no mundo grego antigo, já com Platão e Aristóteles, passando pela determinação de beleza natural dos renascentistas, o idealismo alemão, bem como também pelo idealismo romântico de fundo racionalista de Baumgarten até a acepção de arte desinteressada de Kant abarcado por Heidegger. Nesses moldes, o objeto de arte se livra do conceito (categoria) na medida em que o homem se livra da razão (representação) como ponte inquebrantável para a contemplação (sublime).

É aceitável, pois, pensarmos que depois de ter destruído o fundamento do fazer metafísico tradicional, da qual herdamos uma “interpretação histórica do Ser”, Heidegger promovera uma “destruição da estética-ciência” (NUNES, 1999, p. 54).

Mesmo uma volta às coisas mesmas via intuição, desde a aclamada contribuição fenomenológica husserliana — da qual Heidegger a herdou parcialmente —, fez-se incompleta diante do que estaria por vir no pensamento original do filósofo da Floresta Negra. Sua analítica existencial supera em muito a fenomenologia husserliana porque nem mesmo resta o alicerce da consciência como recipiente que apreende a experiência estética por meio dos dados imediatos, via aquele retorno às coisas mesmas através de uma intuição categorial, onde o aparelho cognoscitivo parece ainda assim de fundo deveras cartesiano, isto é, racionalista, matemático.

Agora, o homem verdadeiramente autônomo diante do objeto estético que Kant soube descrever primorosamente — e que nosso pensador a seguiu como um observador atento à distância — o Dasein heideggeriano passa a pré-compreender a obra e o sagrado que dela emana, pois esta é tida como instauradora de mundo, desde que, já de antemão, se apreenda seu fenômeno e se coloque “a pergunta pela origem da obra de arte, que como vimos tem de ser pensada no âmbito da pergunta pelo ser, [e que] remeta-nos, por força do próprio ser enquanto questão, à pergunta pelo lugar do ser-aí em meio à verdade” (MOOSBURGER, 2007, 89).

Referências bibliográficas

DUPONT, F. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

ECO, U. **A história da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HEIDEGGER, M. **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: 70, 2008.

MOOSBURGER, L. **A origem da obra de arte de Martin Heidegger: Tradução, Comentário e Notas**. 2007. 149 f. (Dissertação — Mestrado em Filosofia) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

NUNES, B. **Hermenêutica e Poesia: O Pensamento Poético**. Belo Horizonte : UFMG, 2007.

_____. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1999.

PÖGGELER, Otto. **A Via de Pensamento de Martin Heidegger**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

SAFRANSKY, Rüdiger. **Heidegger: Um Mestre da Alemanha entre o Bem e o Mal**. São Paulo : Geração Editorial, 2000.