

O DESVELAMENTO DA VERDADE: HEIDEGGER E A ONTOLOGIA DA OBRA DE ARTE

The Unveiling of Truth: Heidegger and the ontology of the work of art

Solange Aparecida de Campos Costa
UESPI

Resumo: Este trabalho examina o texto heideggeriano *A origem da obra de arte* para sustentar a noção da verdade como desvelamento. A investigação segue o fio condutor da ontologia da obra de arte, enquanto encaminha o pensar para a busca do lugar e da importância da arte, que se revela originariamente como habitação poética do próprio homem. O desenvolvimento do trabalho se concentra, principalmente, em três pontos: analisa a diferença da ontologia heideggeriana em relação à estética tradicional; entende o círculo hermenêutico como o modo mais apropriado de pensar a arte e discute as definições de coisa que conduzem a um novo horizonte para abordar a arte a partir do pensamento apropriador. A investigação assegura como resultado a concepção de que o homem está lançado no processo de desvelamento da verdade que, pela ontologia, via obra de arte lhe garante um acesso privilegiado ao ser.

Palavras-chave: Heidegger, verdade, ontologia, obra de arte, acontecimento apropriador.

Abstract: This article examines the heideggerian text *The Origin of the Work of Art* to support the notion of truth as unveiling. The investigation follows the ontology leading thread of the work of art, while forward thinking to seek the place and importance of art, that reveals how the poetic housing of the human itself. The development of this work is divided, mainly, into three points: it analyses the difference of the heideggerian ontology in relation to traditional aesthetics; it understands that the hermeneutical circle such as the most appropriate way to think about art and discuss the definition of the “thing” that conduct into a new thinking to approaching art from the enowning thought. The investigation assures as the result the idea of the man is released in the unveiling process of truth and that, by the ontology, the work of art assures you a privileged access of being.

Keywords: Heidegger, truth, ontology, work of art, enowning.

Revelar a arte e ocultar o artista,
eis a finalidade da arte.
Oscar Wilde

1. Considerações iniciais

As questões apontadas por Heidegger na *Origem da obra de arte* revelam uma discussão inovadora na sua filosofia. Além da introdução do termo terra, que em contraponto ao mundo estabelece um novo lugar para a obra de arte, a própria noção de verdade suscitada pela obra, ganha nesse texto, uma dimensão original. Gadamer, ao analisar o percurso de Heidegger até meados da década de 30, no texto de introdução que escreve para a obra, apresenta o fenômeno “hermenêutico da autocompreensão”¹ como “novo lance” de Heidegger. O ser-aí amplamente discutido e comentado por Heidegger em *Ser e tempo* promove a compreensão do mundo e de si mesmo não mais como ser diante da mão (*Vorhandenheit*), mas a partir de si, do seu próprio ser. Ser-aí é o ente que compreende ser; compreensão não é uma propriedade que se possui, mas isso que se é, é um mover-se na compreensão. O ser-aí põe em xeque a metafísica tradicional e passa a pensar o ser como tempo. Essa abordagem ganha espaço na filosofia heideggeriana. No entanto, certos elementos atemporais como a própria arte parecem não ter lugar definido no horizonte da autocompreensão humana:

O inconsciente, o número, o sonho, o ciclo da natureza, a maravilha da arte - tudo isso parecia ser abarcável apenas à margem do homem que se sabe historialmente e se compreende em si mesmo, como uma espécie de conceitos limite².

¹ GADAMER, Hans-Georg. “Para introdução”. In: MOOSBURGER, Laura de Borba. “A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: Tradução, comentários e notas. 2007. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Curitiba, p.25. O conhecido ensaio heideggeriano “A origem da obra de arte” é baseado em conferências proferidas em 1935 e 36 e inserido por Heidegger em *Caminhos de Floresta (Holzwege)* – foi feita a partir da versão revisada pelo autor na década de 50 para uma edição especial da Reclam. Esta edição conta com um posfácio e um suplemento escritos pelo autor, além de uma introdução por Hans-Georg Gadamer. A introdução de Gadamer foi traduzida pela primeira vez em português nessa dissertação de mestrado citada acima. O texto de introdução escrito por Gadamer lança uma nova possibilidade para pensar a hermenêutica a partir da obra de arte, que serviu de ponto de partida para a produção deste artigo.

² GADAMER, Hans-Georg. “Para introdução”. In: MOOSBURGER, Laura de Borba. “A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: Tradução, comentários e notas. 2007. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) –

Então, é surpreendente que Heidegger tendo alcançado uma compreensão do ser-aí totalmente destituída dos vícios da metafísica se volte para a arte a partir de elementos tão cosmogônicos, como mundo e terra. Segundo Gadamer a *Origem da obra de arte* causa espanto:

Não só porque a arte foi incluída no princípio hermenêutico da compreensão humana em sua historicidade, porque foi até mesmo compreendida nessas conferências – como na crença poética de Hölderlin e Georges – como o ato de fundação de mundos totalmente históricos; a genuína sensação que significou a nova tentativa de pensamento de Heidegger foi a surpreendente nova conceitualização que se antecipou a esse tema. Lá se falava de mundo e terra³.

A relação mundo e terra como elementos basilares da arte é que sustentam o aparecer da verdade e do ser-aí, que não mais somente compreende a si e ao mundo, mas é a arte, pelo embate mundo e terra que dá ao homem um olhar novo sobre si mesmo. É nesse horizonte hermenêutico da obra de arte que Heidegger apreende uma nova concepção de mundo e terra. Assim, essa nova conceitualização comentada por Gadamer permite pensar o surgimento de elementos poéticos que configuram uma experiência de verdade originária. O aberto criado pela relação terra e mundo na arte, doam ao homem a verdade em seu aparecer essencial. Essa nova concepção de verdade só surge a partir da criação do termo “terra”, tema que perpassa esse viés poético da obra de arte e permite uma compreensão de verdade pela filosofia heideggeriana que fundamentará todo pensamento posterior do filósofo, principalmente a concepção de acontecimento apropriador.

Na reflexão sobre a arte, a verdade é experimentada como acontecimento. Com esta nova experiência da verdade, transforma-se também a experiência da estrutura de construção da verdade: agora não é mais pensado somente <<mundo>> como esta estrutura

Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Curitiba, p.69.

³ GADAMER, Hans-Georg. “Para introdução”. In: MOOSBURGER, Laura de Borba. “A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: Tradução, comentários e notas. 2007. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Curitiba, p.69.

de construção, mas o conjunto de mundo e Terra. Nesta noção de Terra, oculta-se o passo decisivo que Heidegger concretizou na sua via de pensamento quando refletiu sobre a arte⁴.

É para essa compreensão que se volta a questão que se pretende desenvolver neste artigo, Heidegger ao apresentar uma acepção original de verdade surgida a partir da arte torna possível um novo rumo para o pensamento, no entanto, este não precisa mais repetir o pensar heideggeriano, mas por si mesmo vê em seu próprio fundamento a relação originária com a verdade que toda arte torna possível. Então o que a filosofia heideggeriana possibilita (e na verdade toda e qualquer filosofia autêntica deveria fazer) é um abalo nas categorias pré-concebidas, nesse caso, de arte e verdade, inaugurando um pensar fiel ao seu elemento mais originário, qual seja, a relação de ente e ser. O que se pretende sustentar, portanto, como tese fundamental deste texto é que aquilo que Heidegger permite ver na nova concepção de verdade a partir da arte surge não pelo pensar heideggeriano, mas por aquilo que a própria arte revela em si: a verdade como desvelamento. Desse modo, é possível entender a arte como reveladora e doadora de sentido, porque ela é antes de tudo um desvelamento da verdade.

Para sustentar esse argumento o artigo aqui proposto se divide da seguinte forma: primeiro propõe investigar, seguindo a trilha do pensador, a concepção da obra de arte como origem, observando a ontologia heideggeriana e sua diferença em relação à estética. Em seguida, tematiza o círculo hermenêutico como um novo modo de compreender a obra de arte via ontologia e, por último, faz uma análise exploratória do texto heideggeriano, no que concerne as noções de coisa, que aparecem no início do ensaio. No entanto, o que se almeja não é apenas repetir a terminologia e o pensamento heideggeriano, mas abordar a concepção de coisa segundo um novo enfoque, que transcende a noção de utensílio a qual normalmente está atrelada. Esse procedimento ajudará a definir e compreender termos fundamentais da ontologia da arte que sustenta a nossa argumentação do desvelamento da verdade.

⁴ PÖGGELER, Otto. *A via do pensamento de Martin Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001, p.199.

Então, antes de tratar especificamente do texto heideggeriano convém analisar, ao menos de modo conciso, o surgimento e o conceito de estética⁵ que será renunciada pelo filósofo em *A origem da obra de arte*.

2. Breve definição de Estética

Desde a Antiguidade, o homem se depara com temas ligados a arte, no entanto, na filosofia o pensamento sobre ela só se tornará uma disciplina autônoma a partir do século XVIII.

Na filosofia antiga, por exemplo, a arte é discutida por filósofos como Platão e Aristóteles. Platão trata da arte em diálogos como “Fedro” e “Íon”, neles a arte não é a questão principal, ela serve para compor a ideia de beleza que fundamenta a noção de *mimesis*, algo que por sua natureza, bela e boa, deve ser imitada. Nos diálogos, o que está em jogo é antes a formação ética do homem que ao imitar uma ordenação natural das coisas reproduz o belo e atinge não apenas a beleza da forma, mas do espírito. Assim, a famosa recusa de Platão aos poetas na *República* esboça esse ideal de formação perfeita que o belo faculta e contrasta com a sedução mundana provocada pela poesia. Platão não nega o valor da arte, antes a arte só pode ser a partir do valor, do sentido moral que ela detém. Por isso a *mimesis* possui um papel valioso na educação, para que o Belo seja contemplado, alcançando o máximo possível a perfeição da ideia.

Segundo Benedito Nunes na obra *Introdução à filosofia da arte* as três acepções fundamentais de Belo que prevalecem entre os gregos é a estética, moral e espiritual. Essas três concepções convergem para que o homem possa atingir uma constituição mais próxima possível da plenitude, a fim de espelhar a relação primitiva entre o *kalós* e *agathós*.

⁵ Trataremos aqui de uma breve definição de estética, tentando entender como a filosofia se incumbiu desse assunto desde a antiguidade. Contudo, não nos aprofundaremos nessa abordagem, visto que é um tema periférico a questão central apresentada no trabalho, servindo apenas como fundamento para entender a crítica à estética defendida por Heidegger e para fundamentar a tese que defendo da verdade na obra de arte. Sendo assim, a escolha de alguns filósofos como Platão e Kant (no lugar de diversos outros que poderiam ser mencionados) no que tange a compreensão da obra de arte se deve a essa necessidade de entender o que significa a estética de um modo geral, o que justifica também a concisão e brevidade da argumentação utilizada.

O significado comum das três acepções analisadas, que se ligam entre si como as facetas de um prisma, é a excelência e o grau de perfeição desejáveis nas coisas exteriores, na conduta e no conhecimento. Por isso é que a Beleza, exteriorizando essa perfeição que o homem tende a alcançar, como ser racional que é, constitui fonte de prazer para os sentidos e para a inteligência, índice da vida feliz e alvo de louvores⁶.

Outra noção ocupa também a discussão sobre arte na antiguidade. A compreensão de arte se referirá a partir de Aristóteles a poética enquanto *téchne*⁷, ou seja, a descrição dos gêneros de arte. A obra *Poética*⁸ de Aristóteles será o primeiro grande tratado de filosofia a tematizar sobre ela. Nele, o filósofo define os gêneros de arte, analisa sua composição e disserta sobre as normas internas que a regem.

Nesse domínio da ética e da *téchne* se manterá a discussão sobre a arte até a modernidade. Com a filosofia alemã e o advento da estética a própria compreensão de arte se modifica, tornando possível entender não somente os elementos que compõem a obra de arte, mas o seu movimento próprio, seu vir-a-ser, isto é, aquilo que garante identidade a obra. De acordo com Pedro Süsskind⁹:

As poéticas clássicas, passando por Horácio, até a época do Iluminismo, resumiam-se a doutrinas normativas que, a partir da divisão da poesia em seus três gêneros, definiam o que eles eram e ensinavam como se devia escrever uma epopéia, um poema lírico ou um poema dramático. Com a filosofia da arte do Idealismo alemão, tanto os gêneros poéticos quanto os conceitos estéticos fundamentais (como o belo e o sublime) passaram a ser pensados em sua dialética histórica, dentro dos sistemas filosóficos.

Por volta de 1750, o termo Estética é criado por Alexander Gottlieb Baumgarten. A partir de então, surge a compreensão do Belo como sentimento passível de ser despertado pela arte, podendo surgir de uma contemplação

⁶ NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ed. Ática, 2002, p. 19.

⁷ Na Grécia antiga foi cunhada a expressão *technè* como uma forma de conhecimento que provoca uma abertura. A *téchne* não significa técnica, no sentido [moderno] de métodos e atos de produção, nem arte, no sentido amplo [medieval] de habilidade para produzir alguma coisa. Antes, *téchne* é uma forma de conhecimento [desses processos, métodos e habilidades]; significa: conhecer de dentro, isto é, possuir familiaridade com o que está na base de cada ato de feitura ou produção.

⁸ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural. 1973.

⁹ SÜSSKIND, Pedro. "Prefácio". In: SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004, p.11.

desinteressada, não necessariamente vinculada a uma utilidade objetiva. Aí, definitivamente a estética lança suas bases, agora a arte não serve mais a um outro princípio, já que desde a antiguidade ela se estabelece como auxiliar e secundária na problematização de outras questões éticas ou da teoria do conhecimento. Na modernidade, a estética passa a servir a sua própria causa e o que interessa é conhecer, investigar o objeto estético e o sentimento que ele produz.

A palavra “estética” vem do grego *aísthesis*, que significa sensação, sentimento. Diferentemente da poética, que já parte dos gêneros artísticos constituídos, a estética analisa o complexo das sensações e dos sentimentos, investiga sua integração nas atividades físicas e mentais do homem, debruçando-se sobre as produções (artísticas ou não) da sensibilidade, com o fim de determinar suas relações com o conhecimento, a razão e a ética¹⁰.

As discussões propostas pela estética já existiam no pensamento desde muito tempo, no entanto, é graças a sua sistematização que ela ganha autonomia frente aos outros campos da filosofia. Ela passa a se focar no estudo do Belo e no sentimento que obra de arte provoca. A estética, embora admita que as obras possuam um sentido histórico e material, não se reduz a história da arte, até porque a estética não se ocupa somente com a obra de arte em si, mas também com outros elementos que corriqueiramente evocam o belo e o sublime, por exemplo.

Nessa época a literatura alemã é ainda incipiente como afirma Carpeaux¹¹: “Por volta de 1700, a Alemanha é o único país da Europa civilizada sem literatura alguma. Os alemães afiguram-se aos seus vizinhos como nação iletrada”. Após esse momento o país passa por um tempo de produção literário particularmente intenso. O séc. XVIII se mostra para a Alemanha como um período muito profícuo na literatura e na filosofia. Nessa época, surgem simultaneamente, movimentos importantes como o Iluminismo, o *Sturm und Drang*, o Classicismo e o Romantismo.

Influenciados pelos princípios norteadores da Revolução, mas ao mesmo tempo, tentando fundamentar o espírito alemão de sua época, filósofos como Kant e Fichte discutem, além de outros temas importantes, o espaço da obra de arte. A

¹⁰ ROSENFELD, Kathrin. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p.7.

¹¹ CARPEAUX, O. *Literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria. 1994, p.42.

filosofia de Kant, cria uma nova compreensão teórica do Belo, tais questões abrem o horizonte para a reformulação do problema das relações entre arte e realidade que adentra definitivamente o espaço da reflexão filosófica.

Ainda que Baumgarten seja considerado o criador da estética, será Kant que realmente fundará suas bases na modernidade. Para Kant o Belo provoca uma experiência diferenciada que não é despertada nem pelos juízos de conhecimento (sensibilidade e entendimento), nem pela experiência moral (dos princípios universais válidos para a conduta), mas por uma espécie de satisfação desinteressada, no entanto, ela não é meramente subjetiva, pois é universalizável. “Não basta, porém, dizer que a satisfação que acompanha o juízo de gosto é interior e de caráter contemplativo. O prazer relacionado com o Belo tende a universalizar-se, e é nisso que difere do prazer sensível”¹². Então, será o juízo de gosto que descortinará para Kant uma nova forma de perceber a realidade, o Belo por ser totalmente livre (dos juízos do conhecimento e da experiência) é que exercerá esse papel de integrar Espírito e Natureza, realizando a ponte entre intuição e o conceito, entre a subjetividade e o mundo fenomênico.

No juízo de gosto, relacionado com a satisfação desinteressada, contemplativa, apreciamos a Beleza por si mesma, desprendida dos nexos causais que constituem a ordem natural dos fenômenos, como se, através dela, se afirmasse nas coisas a liberdade da qual emanam os fins ideais integrantes da ordem ética, e que é uma afirmação do Espírito.¹³

A beleza não possui, portanto, uma utilidade prática, ela é livre e desperta um prazer que não tem uma função previamente determinada, é um fim em si mesma. Segundo Kant¹⁴: “As flores são belezas livres da Natureza. O botânico sabe o que uma flor deve ser; mas ele, que a vê como órgão da fecundação (conceito) não leva e em conta esse fim natural (objetivo) quando julga de acordo com o gosto.” O juízo de gosto kantiano fundamentado na sua *Crítica do juízo* emerge de uma experiência estética autônoma, e ali o belo não possui função pedagógica ou moral, como tivera

¹² NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ed. Ática, 2002, p.49.

¹³ NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ed. Ática, 2002, p.50.

¹⁴ KANT, Immanuel. *Critique du jugement*. Traduit par J. Gibelin. Paris: J. Vrin, 1951, p.61.

em períodos anteriores. Para Kant, ele não está nem tão somente no objeto que provoca o sentimento do belo, nem tão somente no sujeito que o experimenta, mas na própria experiência na qual ele é suscitado. A experiência estética nasce da atividade interna de nosso espírito, da imaginação, que evoca o prazer estético a partir da relação com o belo.

O espírito do idealismo transcendental inclina Kant para a negação de toda objetividade do belo; o belo não é nem uma ideia em si, nem uma ideia no objeto, nem um conceito objetivamente definível, nem uma propriedade objetiva do objeto; é uma qualidade que atribuímos ao objeto para exprimir a experiência que fazemos de certo estado de nossa subjetividade atestada pelo nosso prazer. [Segundo Kant] 'como se, ao chamarmos uma coisa bela, se tratasse de uma propriedade do objeto nele determinada por conceitos e, contudo, a beleza, separada do sentimento do sujeito, não é nada em si'¹⁵ (DUFRENNE, 2002, p.40-41).

O Romantismo e o Idealismo Alemão surgem nitidamente influenciados por esses princípios kantianos e pela necessidade de fundamentar um pensamento característico da Germânia (que defina uma identidade própria frente às discussões francesas). Essas aspirações já se revelavam latentes no movimento do *Sturm und Drang*, que abriu espaço para o desenvolvimento do Romantismo¹⁶. Nesse sentido, surge a noção do artista como gênio imaginativo, que por meio de uma inspiração criadora (dom da natureza) é impelido a produzir a obra de arte. O processo criativo passa a ser analisado desde sua origem, e para o espectador resta a investigação sobre a apreensão da obra, segundo o sentimento universal que ela pode despertar. Assim, surgem os grandes debates da estética do séc. XVIII e XIX com textos de Fichte, Schelling, Novalis, Goethe e Hegel, entre outros.

A estética descende dessa discussão que torna a arte um campo a ser investigado pelo conhecimento e é dessa compreensão que o pensamento heideggeriano se esquia. Será com essas influências que surgirão suas primeiras investigações e críticas.

De acordo com Benedito Nunes o pensamento heideggeriano rompe com a

¹⁵ DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 40-41

¹⁶ Sobre esse tema ver: SUZUKI, M. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998 e GUINSBURG, J. *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

estética tradicional e com suas discussões que moldam o pensamento moderno.

Segundo Nunes:

Nos Tempos Modernos, a arte passava a ser compreendida, apreciada e avaliada sob as condições de um saber englobante acerca de sua natureza e de sua função, como experiência vivida, já previamente difuso na cultura antes de ser tematizada na forma de um discurso teórico, de um regime especial e específico de conhecimento. A Estética especificou o estudo do Belo como o seu objeto, e considerou a Arte como campo especial de configuração desse mesmo objeto, separado de todos os outros – do religioso ou do sagrado, do mundo prático e do conhecimento científico¹⁷.

Com isso, Nunes afirma que a estética não surge completamente na modernidade, suas questões já estavam dispersas em toda a história do pensamento, o que não existia era uma ciência específica que se dedicasse unicamente a seu estudo. Com a criação da estética, a discussão sobre a obra de arte na filosofia se torna independente frente aos outros saberes. O referido artigo citado trata também dos paradoxos da estética. De acordo com Nunes, embora a estética ganhe sua autonomia na modernidade, seu surgimento traz consigo uma espécie de indigência, uma falta, pois que, ao mesmo tempo em que ela inaugura uma nova possibilidade de analisar a arte, essa só será possível via uma investigação do próprio homem (enquanto ser-aí) como aquele que cria e é criado por ela. Por isso a única via de entendimento para a arte será para o autor o da hermenêutica que coloca o pensar e a arte como elementos de uma mesma raiz. Será essa co-pertinência originária entre arte e pensar possibilitado pela hermenêutica que é esquecida pela estética e por isso mesmo criticada por Heidegger. Daí descende o pensamento hermenêutico heideggeriano sobre a arte, principalmente porque a acepção do filósofo desloca a interpretação estética para a ontológica.

Heidegger, nesse sentido, não se ocupa do sentimento universal despertado pela arte, nem de sua função ética ou pedagógica. Não há para Heidegger interesse em entender como acontece o processo criador, se o artista é mesmo um ser dotado como queriam os românticos ou se a obra é um objeto passível de ser sentido ou analisado. Para Heidegger, antes a arte funda um mundo, ou seja, a arte faz a verdade

¹⁷ NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 2008, p. 55.

aparecer e esse seu caráter mais originário é que realmente cabe à filosofia.

O *choque* que provoca, então, a obra não é mais o de uma “experiência estética”, é do advento da verdade, do momento em que a história começa ou recomeça. Pois toda obra tem uma dimensão abrupta, inicial, auroral, porque ela repete ou retoma a relação mundo-terra a qual estamos incessantemente expostos, mas que, sob a pressão do cotidiano, seguidamente esquecemos. A arte nos devolve o mundo e terra em estado nascente, isto é, com tudo que eles ainda tem de indeterminados, de desmesurado e inquietante¹⁸.

A discussão que propomos adentra essa senda aberta por Heidegger. Se a argumentação aqui trata da arte é somente nesse horizonte, alheio a estética clássica que busca esmiuçar o objeto estético para se concentrar na essência da arte mesma, naquilo que a relaciona com as demais coisas no mundo, de modo que a própria arte institui um mundo, no qual nós podemos também nos reconhecer.

O objeto estético resume e exprime numa qualidade afetiva inexprimível a totalidade sintética do mundo: ele me faz compreender o mundo ao compreendê-lo em si mesmo, e é através de sua mediação que eu o reconheço antes de conhecê-lo e que eu nele me reencontro antes de me ter encontrado¹⁹.

A arte, nesse sentido, abre espaço para que as coisas apareçam na sua origem. Esse é seu caráter mais inquietante e extraordinário, ela possui uma competência natural de mesmo sendo um objeto, uma música, uma escultura, por exemplo, transpor esse corpo e dar sentido a todos os elementos que nos cercam. A arte ao criar e ordenar esse mundo na obra também dá sentido a cada um de nós.

Por isso a arte não é tratada aqui somente no campo da estética, porque não há nessa acepção um campo específico para a arte de modo que também não é possível criar um método que dê conta de analisá-la completamente. Aliás, não é esse nosso intento, pois se a arte é *em estado nascente*, cabe a nós pensarmos esse nascimento e sua ponte com nossas questões mais originárias, isto é, com o próprio destino do pensar. Desse modo, se for mesmo necessário dizer algo sobre como

¹⁸ HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2000, p. 91.

¹⁹ DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.53.

devemos abordar a arte, então poderemos situá-la no campo da ontologia²⁰, na tarefa sempre incessante de pensá-la a partir de seu fundamento originário, pensá-la ao largo da metafísica, no ser. A ontologia, diferente da estética tradicional, busca alcançar a essência da arte e, assim, de certo modo, alcançamos a nossa própria essência.

Neste caminho, o método hermenêutico²¹ aparece como o mais adequado para realizar a ponte entre a obra e nós, pois ele torna possível a “abertura” da obra à profundidade interpretativa, isto é, “abertura” do sujeito manifestada pela inquietude da arte, razão do movimento e do encontro hermenêutico.

Menos e mais do que ciência, no sentido de *epistême*, a Estética é Hermenêutica. E como Hermenêutica, ela recai no espaço reflexivo do confronto e de aproximação com a ciência histórica e científica. Dessa forma, irremediavelmente filosófica, a Estética não pode interpretar a arte, sem interpretar-se de acordo com os pressupostos que lhe fornece o todo da cultura de que faz parte²².

A grande possibilidade e ao mesmo tempo o grande problema com o qual a estética se depara é o fato de que a arte não é apenas um objeto para o conhecimento, mas a arte também é algo criado, que transforma e re-cria o espaço e as coisas as quais está ligada. Por isso, o que se propõe aqui nessa abordagem hermenêutica, via ontologia, é entender a arte como uma interpretação da nossa própria existência, pois ela funda a verdade e nessa fundação estabelece a ordem da nossa história. O que se pretende é, portanto, entender a arte no seu sentido auroral (como afirma Haar), nesse caráter primevo e originário de seu nascimento no qual co-existe com todas as demais coisas na natureza. Apreender esse sentido é dar sentido

²⁰ Para Heidegger, já no parágrafo 7º de *Ser e tempo* a ontologia “só é possível como fenomenologia”, (HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Vol I. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 75), ou seja, como dinâmica de interpretação cujo deslocamento se apresenta na confluência entre aquilo que a obra revela e a nossa apreensão do seu sentido. É só nessa relação que a filosofia é tomada pela arte, nessa possibilidade de uma abordagem fenomenológica que trata a arte não como um objeto do conhecimento, mas como interpretação do sentido originário. “O sentido metodológico da descrição fenomenológica é a interpretação. A fenomenologia do *Dasein* é hermenêutica, no sentido originário da palavra em que se designa o ofício de interpretar”. HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Vol I. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012.p. 77. Há assim, em Heidegger, o exercer de uma prática hermenêutica fenomenológica, ou, fenomenologia hermenêutica

²¹ O verbo *hermeneuein* é dizer, explicar e traduzir. Conf. PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Trad Maria Luísa Ribeiro. Lisboa: edições 70, 2006.

²² NUNES, Benedito. *No tempo do nihilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 2008, p.60.

(por isso hermenêutica) ao todo (a arte e a nós mesmos).

3. O círculo hermenêutico

Heidegger inicia o texto *A origem da obra de arte* buscando determinar o que significa origem, para alcançar o que a obra de arte é, ou seja, o que acontece na obra, um caminho fundamental baseia-se, para o pensador, na pergunta pela origem. Ao indagar-se pela obra, em verdade, se busca sua origem, ou seja, o que garante à obra sua efetividade. Entretanto, origem não é aqui tomada como ponto de partida, como início que permanece em um passado longínquo e obscuro, mas como fundamento, aquilo que fornece às coisas sua identidade, a unidade essencial que impulsiona à sua existência. Quando dizemos, por exemplo, que a janela é, a origem da janela constitui-se como o “é”, isso é o que a torna janela e não outra coisa. Assim, assegura-se por ela a identidade da coisa consigo mesma. Essa unidade que revela a coisa sua força própria, Heidegger denomina essência. “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 da sua essência”. (HEIDEGGER, 2010, p. 35). A essência é o instante que inaugura a abertura da coisa e que a permeia. Portanto, a origem também não é causalidade, não instiga algo de outro, mas é o que permite que as coisas apareçam tal como são.

A primeira pergunta levantada sobre a origem, instaura um círculo hermenêutico. A origem liga a obra e o artista, ambos são a origem um do outro. A arte é a origem da obra e do artista, por meio dela estes confirmam sua existência. Dessa forma, é pela arte que o artista e a obra se tornam possíveis. A arte traça, então, o vínculo entre artista e obra; só na presença da arte é que a obra se manifesta, só sendo tomado pela arte é que o artista cria. Propõe-se que, ao invés de abandonar esse imbricado pensamento circular, se adentre nele a fim de apreendê-lo. O círculo hermenêutico se intensifica, agora há de saber o que é a arte.

A opinião corrente exige que este círculo seja evitado, pois é uma violação da lógica. Pensa-se poder deduzir o que é a arte através de uma observação comparativa das obras de arte existentes. Mas como podemos estar certo de que para uma tal observação nós tenhamos

como base efetivamente obras de arte, se nós ainda não sabemos o que é arte?²³

O que Heidegger pretende com essa reflexão não é apenas compreender a origem da arte, mas antes, compreender a forma como o pensamento se dá, pois é o pensar que percebe o vínculo da arte e a origem. Então, a sugestão é que não olhemos na arte e procuremos nela aquilo que ela possui de originário, mas como e pelo pensar adentremos na verdade da arte de modo mais essencial, ou seja, pelo pensamento.

Permanecer no círculo é o modo mais próprio de compreender a arte e assim encontrar a sua origem. A tarefa do homem, a sua morada²⁴, está em aceitar o círculo como elemento do pensamento.²⁵ “Assim precisamos percorrer efetiva e plenamente o círculo. Isto não é nem uma solução passageira, nem é uma deficiência. A posição vigorosa é trilhar este caminho e permanecer nele a festa do pensar, posto que pensar é um ofício”²⁶.

²³ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de Arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro São Paulo: Edições 70, 2010, p. 39.

²⁴ O círculo hermenêutico se realiza ao dar ao homem sua ocupação mais própria, o pensar. A verdade que cria e promove o círculo na obra de arte se converterá, na filosofia heideggeriana, neste e em outros ensaios, na tarefa mais essencial do próprio pensamento, a poesia. É na poesia (*Dichtung*) que a linguagem se torna obra de arte. “Mais do que sondagem de um sentido, a hermenêutica heideggeriana tornar-se-á na segunda fase, um empreendimento de auscultação da linguagem, que se pretende liberar como linguagem em sua pura essência dizente. Por essa auscultação, a filosofia se avizinhará da poesia tanto quanto a poesia da filosofia e ambas falarão sempre do ser.” Cfme: NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. Filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Edições Loyola, 2012, p. 192.

²⁵ Na filosofia, pela via da ontologia, é comum o uso do círculo como forma de demonstrar como próprio pensamento pode se efetivar, pois o pensar não obedece por natureza a linearidade que normalmente requeremos dele, assim, o círculo espelha melhor essa capacidade que o pensamento possui de se re e per-fazer. Cada ponto no círculo é sempre o fim e o início de algo, de modo que também o movimento que o impele é incessante, pois não há um ponto final em nenhuma parte dele. Tal como afirma Heráclito no fragmento 103. In: ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Petrópolis: Vozes, 2005, p.87: “Princípio e fim se reúnem na circunferência do círculo.” Toda figura concorre então para que haja a harmonia, de tal forma que cada espaço criado no círculo é motor de continuidade e ao mesmo tempo de transformação. Assim, o círculo não se refere a um pensar imutável e repetitivo, que segue sempre a mesma cadência, ele é tomado como exemplo de renovação, pois seu traçado é sempre restabelecido e, portanto, revigorado. Essa forma circular aparece também em Nietzsche na crítica a concepção do mundo como movimento evolutivo, o que gerará a compreensão do eterno retorno, no qual toda transformação e novidade da existência sempre regressa ao mesmo início e com a mesma força. “Não houve primeiro o caos e depois gradativamente um movimento mais harmonioso e enfim um firme movimento circular de todas as forças: em vez disso, tudo é eterno, nada veio a ser. (...) O curso circular não é nada que veio a ser, é uma lei originária, assim como a quantidade de força é lei originária, sem exceção nem transgressão.” In: NIETZSCHE, Friedrich. *O eterno retorno*. In Coleção os pensadores. 2 edição. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 389.

²⁶ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de Arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro São Paulo: Edições 70, 2010, p.39.

O ofício do pensamento faz com qualquer pressuposição sobre a obra de arte caia por terra. Comumente possuímos de antemão um conceito do que é obra de arte por vê-la cotidianamente nos museus ou em livros, por exemplo. No entanto, essa antecipação do que é arte, que confortavelmente se sustenta nas concepções da estética tradicional não revela a obra de arte em sua essência, pois ao invés de investigar a origem da obra, parte de uma pré-definição dela. Esse caminho é que gera as três definições de coisa que Heidegger apresenta n' *A origem da obra de arte* e que por muito tempo impediu qualquer investigação sobre a verdade da arte. Assim, o paradoxo engendrado pelo círculo hermenêutico além de levar o pensar para o seu lugar mais próprio, a poesia e por fim a linguagem, revela a insuficiência da estética em entender a obra de arte.

4. As definições de coisa

Para entender como Heidegger empreende o círculo hermenêutico e como se apresenta a questão da arte via ontologia para o filósofo, faz-se necessário retomar a discussão inicial que aparece no ensaio *A origem da obra de arte* sobre o caráter coisal da obra. Essa passagem normalmente abordada apenas para compreender o caráter de utensílio da obra de arte, revela em seu interior uma questão mais importante e que aqui propomos tematizar, a saber, a verdade da arte como abertura. Nessa perspectiva, entendemos que a compreensão que será desenvolvida posteriormente pela filosofia heideggeriana como acontecimento apropriador já se manifesta na noção de coisa abordada nas primeiras páginas do ensaio. É justamente ao tratar detalhadamente dessa questão, que parece acessória numa leitura desatenta do ensaio, que o texto heideggeriano nos fornecerá a base daquilo que ali é apenas apontado, a obra de arte em seu caráter ontológico como acontecimento apropriador. O que pretendemos nesse artigo é então, a partir de uma análise do texto heideggeriano, evidenciar essa questão da obra como vir a ser que ali é evocada pelo caráter coisal da obra de arte. Assim, muito mais do que apenas interpretar o texto de Heidegger o que aqui conjecturamos é a hermenêutica da própria obra de arte.

Toda obra é antes de tudo uma coisa. É impossível descartar o caráter de coisa da obra, pois é o que mais imediatamente aparece: o quadro, a música, o poema surgem antes como coisas no mundo, como entes. A compreensão da obra como coisa também sugere a noção da representação, ela parece sempre estar ligada a um outro, que seria sua verdadeira essência. O problema é que a estética tomou o caráter de alegoria e símbolo da arte como sua compreensão mais autêntica e a partir dela passou a entender a coisidade da obra de arte.

Uma obra de arte não significa algo, não se refere a uma significação como um sinal, mas apresenta-se em seu próprio ser, de tal modo que o que o contemplador é requisitado a demorar-se com ela. É tão ela mesma que está aí, que, ao contrário, aquilo mesma de que é feita, pedra, cor, som palavra, vem somente nela a seu próprio estar aí²⁷.

O que a ontologia da obra de arte propõe então é que não há outro na obra de arte, ela é toda em si mesma. Portanto, ao tratar da coisidade da obra de arte investiga-se também a sua essência. Do mesmo modo é impossível separar ente e ser, como se o ente fosse uma representação do ser, ambos são juntos e nesse processo doam a si e as outras coisas do mundo o seu lugar.²⁸ Dessa maneira, a compreensão derivada da estética de que a arte aponta para alguma outra coisa, se constituindo então como uma *mimesis* da realidade, não condiz com a verdadeira essência da obra. A obra de arte não é uma ponte (aparência) que leva a essência, mas é a essência

²⁷ GADAMER, Hans-Georg. Para introdução. In: MOOSBURGER, Laura de Borba. “A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: Tradução, comentários e notas. 2007. 158f. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Curitiba, p. 74.

²⁸ No texto intitulado “Sobre a Sistina” (breve texto de apenas três páginas publicado em 1955 para servir de posfácio à monografia de uma de suas alunas, a historiadora de arte Marielen Putscher sobre a *Madona Sistina* ou *Madona de São Sisto* de Rafael), Heidegger trata da noção de sítio, do lugar da obra e, contrariando a noção de representação na arte afirma: “Na imagem, enquanto essa imagem acontece o aparecer do tornar-se homem de Deus, acontece essa metamorfose que chega propriamente no altar como “transubstanciação”, como o que há de mais próprio no sacrifício da missa. Só que a imagem não é uma cópia, nem simplesmente um símbolo da santa transubstanciação. A imagem é o aparecer do jogo espaço-tempo, a que é o próprio sítio onde o sacrifício da missa é celebrado.” (HEIDEGGER, Martin. “Sobre a Sistina”. In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virginia. *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2001, p. 23.) No texto, a imagem da Mãe que carrega o filho, “homem de Deus”, no colo não é um símile, não imita algo, mas traz para o aberto da missa, o Deus encarnado. O quadro de Rafael evoca, então, o sagrado a aparecer. Assim, o que a missa celebra não é a lembrança do Deus, mas a evocação, a presença ali mesmo do próprio Deus.

mesma que se “essencializa” na obra. Na obra repousa todo o sentido de sua existência e, assim, a matéria de que é feita pulsa junto com esse sentido originário. Essa busca constante em encontrar algo como que escondido para além da obra nasce de uma necessidade nossa de controlar e ordenar a realidade a partir de um saber legislador (tal como fazemos com outras esferas da vida), no entanto, esse saber acaba por se distanciar da verdade.

Assim como o que é a vida, assim também nunca poderemos saber o que é a arte ou a poesia pelas mãos da estética ou com o auxílio de uma teoria literária! E por que não? Por um motivo bastante convincente. Tanto a estética como a teoria literária já devem saber, de antemão, o que é arte e o que é poesia, para então poder encontrar, tratar ou julgar certas obras, como de arte, e certos versos, como um poema. E a medida em que ignorarem tal modo de ser, será a medida em que não sabem o que fazem. É por isso que se afanam tanto com as discussões sobre muitas gêneses, a autoria e a assinatura de obras e poemas. Assim é por nos acharmos tão enleados nas tramas que as representações do saber moderno tecem em torno da vida, que temos tamanha dificuldade de nos desvencilhar de tantas respostas e pensar a experiência radical da vida²⁹.

A investigação sobre o caráter de coisa na obra de arte levará a apresentar três definições correntes de coisa que foram fundamentadas ao logo da tradição. De certo modo, elas não se separam da compreensão de arte como alegoria. Apesar de o caminho nos levar a questionar as três compreensões de coisa, pois se mostram infrutíferas para alcançar o que é a arte em si mesma, uma delas será usada para entender a relação entre coisa e utensílio e a partir daí investigar a obra de arte propriamente dita.

A primeira definição que aparece no ensaio heideggeriano é a de coisa como suporte de propriedades. Todo ente possui características que o compõe, uma mesa, por exemplo, é de madeira ou de vidro, possui um tamanho grande ou pequeno, etc, essas são as qualidades que reunidas concedem a mesa o seu caráter coisal. A coisa é definida, segundo essa compreensão, como o núcleo ao redor do qual se agregam as suas propriedades.

²⁹ LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. 2ª Ed. Vol. II. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, 2000, p. 132.

Para os gregos, esse núcleo, a unidade fundamental do existente (origem) chamava-se *hypokeímenon*. O *hypokeímenon* enquanto totalidade se resguarda, não aparece completamente, mas é o alicerce de todo o aparecer, é a essência que projeta o que se mostra na realidade. Portanto, ele se faz como o ser da coisa, a ação de ser e vir-a-ser o que se é. No entanto, o que aparece é desde o já revelado e conhecido, assim, o *hypokeímenon* só é acessível pelo seu aparecimento em um ente determinado. A essência só se mostra nas coisas, ou seja, embora o fundamento em sua totalidade que permite essa revelação nos escape, sua presença em alguns aspectos se faz visível. Mas há que atentar ainda que o próprio visível do *hypokeímenon* se faz no aparecimento que encobre, ou seja, o ente determinado é mais do que algo simplesmente dado, ele é ação que aponta para a origem, sem desvelá-la completamente.

O ser do ente, o *hypokeímenon*, foi traduzido pelos romanos por *subjectum*. A partir dessa tradução, o modo de compreensão grego se perdeu. Entende-se, a partir de então, substância como algo velado por detrás das aparências (acidentes). A tarefa do homem dentro dessa compreensão é atingir a substância, de modo que, ele alcança a compreensão da coisa, encontrando o substrato sobre o qual repousa toda a realidade. A coisa se torna, nessa perspectiva, o objetivo, a meta a ser atingida pelo homem e não mais a ação que projeta e governa a realidade. Por esse caminho abandonamos a experiência grega da essência como origem e tomamos a coisa como um núcleo a ser desvendado.

Essa compreensão de coisa foi se tornando natural ao longo do tempo e acabou também por migrar para o discurso. A fala na sua construção sujeito-predicado espelha, de certo modo, a relação necessária entre substância-acidentes, entendida a partir da acepção romana. No discurso, a proposição só parece lógica se mantiver o mesmo esquema estrutural sujeito-predicado. Assim, tanto a estrutura da proposição como o conceito de coisa tornaram-se habituais e o homem as aceita e as utiliza. No entanto, a verdadeira compreensão de coisa permanece impensada. O homem dominado pelo hábito deixou de buscar a essência das coisas.

O que nos aparece como natural é provavelmente apenas o habitual de um longo hábito que esqueceu o in-habitual do qual aquele se originou. Um dia, contudo, aquele in-habitual tomou de assalto, como um estranho, o homem e levou o pensar para a eclosão do admirar³⁰.

A partir desta habituação e nela o homem um dia conheceu o inabitado, *das Ungewohnte*, estranho-estrangeiro (*fremd*) que causa admiração, deslocando o habitual e o hábito para o in-habitual. O in-habitual e inesperado, assim, não simplesmente sucedem o habitual no momento que o homem é puxado para o estranhamento: é antes o próprio inabitado que funda o habitual e habitado. No inabitado, o homem reconhece o salto (*Sprung*) da origem, na estranheza de saltar para trás. Desse modo, não basta apenas abandonar o hábito para reconhecer o in-habitual como origem, é preciso antes estar atento, prestar atenção no ordinário, no usual, para que a admiração, o estranhamento³¹ levem o homem para o lugar do pensamento, a própria origem.

A passagem heideggeriana citada acima não consiste apenas num jogo de palavras hermético, mas se refere ao próprio processo do vir-a-ser. Então, ela trata de mostrar que, o originário, a natureza em sua forma mais pura e elementar, surge a partir de uma quebra, um salto do cotidiano. Portanto, é na realidade mais ordinária, mais corriqueira que se esconde a verdade essencial. Para ilustrar esse sentido vale mencionar um trecho que aparece na obra *Heráclito* de Heidegger, na qual o pré-socrático se aquece junto ao fogo, quando algumas pessoas chegam à porta e o observam espantados. Heráclito responde: “Mesmo aqui, os deuses estão presentes”. Esse *mesmo aqui* se refere à presença do extraordinário no ordinário. No afazer

³⁰ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de Arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro São Paulo: Edições 70, 2010, p. 55.

³¹ No texto “Que é isto – a filosofia?” Heidegger afirma que o espanto, a admiração, é o *páthos* da filosofia, ou seja, é a força que direciona o homem para o seu lugar: o pensar. Então, não existe pensamento sem a admiração, uma espécie de quebra no cotidiano que permite abandonar todas as pressuposições que atravancam o pensamento. O in-habitual que surge do corriqueiro só aparece se o homem estiver disposto a ser tomado por essa admiração. Nesse mesmo texto, Heidegger comenta que tanto Platão como Aristóteles citam o espanto (*thaumázein*) como princípio da filosofia, mas este é esquecido ao longo do tempo e o habitual acaba por se solidificar como verdade absoluta. O espanto como princípio do filosofar não é apenas uma causa, um motor propulsor do pensamento, mas convoca, mesmo que de forma latente, a pensar o ser do ente. “O *páthos* do espanto não está simplesmente no começo da filosofia, como, por exemplo, o lavar das mãos precede a operação do cirurgião. O espanto carrega e filosofia e impera no seu interior. (...) Assim o espanto é a dis-posição na qual e para qual o ser do ente se abre.” (HEIDEGGER, 1979, p. 23).

doméstico, no cotidiano ato de se aquecer, também os deuses se revelam, viceja aí o vigor da origem.

(...) e justamente aqui, na inaparência do ordinário, vigora o extraordinário do aparecimento. Isso quer dizer: aqui onde eu, o pensador, me abrigo, o inaparente se encontra na intimidade do aparecimento e do brilho mais extremos. Aqui onde possuo um abrigo, o que parece estar excluído do outro reúne-se numa unidade³².

Por isso também a necessidade de um esforço constante para compreender que o todo da origem só se faz visível através de uma brecha, que se dá mesmo no corriqueiro e eventual, pois que é a morada do homem. “A morada do homem, o extraordinário”³³. O ordinário, o cotidiano permite na sua quebra uma breve visada no extraordinário, do *hypokeímenon*, da origem. O que está em voga aqui é como o pensar não aponta meramente para um algo além de si e nós, como autores dessa tarefa, podemos encontrar no que nos é mais próximo um salto para o extraordinário. Essa digressão abre um labirinto de possibilidades para o pensamento, cabe a cada um de nós encontrarmos a saída (ou nos embrenharmos mais dentro dele) e a arte como veremos mais adiante, será então um modo de fazer com que o pensar perceba o extraordinário no corriqueiro e eventual.

Retomando a primeira definição de coisa como suporte de propriedades, percebemos que essa definição apenas apreende as coisas na realidade, mas não trata da essência de coisa, do in-habitual no ordinário. Esse conceito se concentra na coisa como algo objetivo (acidente, predicado), capaz de ser analisado e classificado, se acomoda nas qualidades da coisa e não no *hypokeímenon*. “Certamente o conceito corriqueiro de coisa serve a cada momento para cada coisa. Contudo, não concebe em seu apreender, a coisa essencial, mas antes a agride”³⁴.

A segunda definição de coisa é a de unidade de sensações, segundo essa concepção, a coisa seria então perceptível pelos sentidos. Uma flor, por exemplo, exala

³² HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Relume Dumará, 1998, p.25.

³³ HERÁCLITO. In: ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Fragmento 119. Petrópolis: Vozes, 2005, p.91.

³⁴ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de Arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro São Paulo: Edições 70, 2010, p.57.

determinado aroma, possui uma cor captada pela visão, revela uma textura delicada ao tato. A flor seria, assim, a reunião dessas sensações, que de certo modo, afetam nosso corpo. No entanto, a presença da coisa se perde, pois que a coisa é mais imediata do que a própria sensação e não uma construção *a priori* e abstrata das sensações percebidas. O aroma da flor, por exemplo, sempre está junto da flor, co-nasce com ela, não há aroma em si mesmo, não há um entre (os sentidos) a coisa e nós. Então, essa acepção também não dá conta de explicar o que é realmente uma coisa, pois falha ao criar uma junção de impressões sensoriais que só afastam a coisa de nossa compreensão.

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 o exagero das duas interpretações. A coisa mesma precisa ficar deixada no seu repousar-em-si. Ela é para ser apreendida em seu caráter de constância que lhe é próprio³⁵.

Se a primeira definição de coisa como núcleo de propriedades erra ao imaginar algo para além das aparências, tal como afirma, por exemplo, a filosofia aristotélica da *substância* tomada pela tradição de maneira descompromissada (e que acabará por gerar os pressupostos metafísicos); o segundo significado também erra ao creditar a essência da coisa somente à percepção sensível, ao *feixe de sensações*.

A terceira compreensão de coisa a apresenta pelo ajunte conceitual matéria e forma. Essa estrutura proveniente do pensamento representativo herdado de uma longa tradição do pensamento ocidental é a base também de toda teoria da arte e estética. Sendo assim, não apenas no campo da estética, mas a do próprio pensamento deriva, de certo modo, desse ajunte matéria e forma, como por exemplo, o par forma e conteúdo ou o sujeito e objeto. Por isso nos soa tão familiar essa definição, a realidade mesma ao nosso redor parece espelhar essa relação fundamental. É preciso, no entanto, desconfiar desse modo de pensar e investigar sua origem.

³⁵ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de Arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro São Paulo: Edições 70, 2010. p.61.

Percebe-se que a junção matéria e forma procede da noção de utensílio e utiliza este para explicar toda e qualquer coisa. A nossa interpretação de ente fica desde sempre pressuposta por essa definição, tanto que os significados das coisas parecem naturalmente uma manifestação dessa junção matéria e forma. Esse modo de pensar é, no entanto, fruto de um engano que toma a coisa e tudo que aparece pela instrumentalidade, no par matéria e forma.

Heidegger chega à conclusão de que matéria e forma, como interpretação do ente, definem de maneira fundamental e original, a essência do utensílio. É aqui que encontramos a origem dessas noções. Matéria e forma não são, de modo algum, as definições originais da coisidade da coisa pura. A interpretação da coisa, como composto de matéria e forma, é já uma transposição (uma ampliação) dessas noções extraídas da instrumentalidade do utensílio³⁶.

Sadzik afirma que a concepção de coisa como matéria e forma deriva da compreensão de utensílio e a característica básica do utensílio é o da serventia, assim, o modo de entender as coisas é todo ele instrumental, ou seja, se busca a finalidade das coisas, *para quê* e *como* elas servem. O utensílio é algo fabricado, por isso não pode designar a coisa pura que o precede. Então, aplicar a compreensão instrumental às coisas é, de certo modo, tomá-las pelo avesso. “Matéria e forma não são, de modo algum, determinações originárias da coisidade da própria coisa”³⁷. Ocorre aí uma inversão, ao tomar as coisas pelo par matéria e forma (que funciona para entender o utensílio, a coisa fabricada, mas não para compreender nem a mera coisa, nem a obra de arte) o ente se distancia. “E é aqui que o problema começa a surgir. Porque o esquema tradicional, apoiado na autoridade da história da filosofia, está diante de nós como um obstáculo. Com premissas impostas a priori, nos torna impossível a experiência imediata do ser do ente”³⁸.

Se a matéria e forma não se referem imediatamente nem a coisa e nem a obra de arte, (mas só a coisa fabricada: utensílio) por que então toda a realidade é explicada

³⁶ SADZIK, Joseph. *La estética de Heidegger*. Barcelona: Luis Miracle, 1971. p. 31-32, tradução minha.

³⁷ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de Arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro São Paulo: Edições 70, 2010, p.67.

³⁸ SADZIK, Joseph. *La estética de Heidegger*. Barcelona: Luis Miracle, 1971. p. 35, tradução minha

através dela? Para isso, pode-se apresentar dois motivos: primeiro porque o utensílio ocupa a posição intermediária entre coisa e obra³⁹ e segundo, porque se tende, graças à crença, a entender a realidade como algo criado por Deus. Então tudo que existe é, em certa medida, um utensílio, criado por Ele.

Toda essa discussão culminará numa crítica aos conceitos de coisa, forma, matéria, representação e produção na intenção de desfazer o modo de pensar de tal esquema. Assim sendo, as três noções de coisa mais do que alcançar a origem sobre compreensão de coisa e obra de arte, demonstram na verdade que a própria reflexão está viciada e dominada por certos conceitos *a priori* que impedem o livre pensamento.

Assim, a investigação dos conceitos de coisa nos leva a desmontar o modo de pensar tradicional sobre a arte além de questionar a estética clássica⁴⁰, que toma a obra como objeto a partir de uma experiência subjetiva. Esse modo de pensar domina toda interpretação da obra de arte e também avança na forma como entendemos a realidade.

Nosso questionamento em relação à obra está abalado, porque não perguntamos pela obra, mas sim, em parte por uma coisa, em parte por um utensílio. Só que isto não foi um questionamento que nós primeiro desenvolvemos. É o questionamento da Estética. O modo

³⁹ Essa posição intermediária entre coisa e obra se deve ao fato de que o utensílio, depois de terminado, repousa em si mesmo como a mera coisa (tal como uma pedra, por exemplo), mas não é sua própria origem, pois devém de mãos humanas. O utensílio também tem algo da obra de arte na medida em que é um produto, mas se distancia da obra porque ela tem uma origem própria e não possui uma serventia. “Deste modo, o utensílio é, em parte, coisa, porque determinado pela sua natureza da coisa, e, contudo, mais ainda; ao mesmo tempo é, em parte, obra de arte e, contudo, menos, porque sem a auto-suficiência da obra de arte”. (HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de Arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro São Paulo: Edições 70, 2010, p.67). Será essa posição intermediária que fará Heidegger investigar o caráter instrumental do utensílio, (pois que é o que está mais próximo do homem) usando a famosa imagem das botas da camponesa no quadro de Van Gogh.

⁴⁰ Dirá Lacoue-Labarthe a esse respeito: “Uma das acusações mais radicais e violentas que a filosofia deste século terá feito contra a interpretação ou a determinação da arte enquanto *mimesis* pode ser encontrada nas duas páginas que concluem a primeira versão (1935) das famosas conferências realizadas por Heidegger em 1936 e reunidas após a guerra nos *Holzwege* sob o título “A Origem da Obra de Arte”. Ali Heidegger lamenta o que ele chama de ‘notável fatalidade’ à qual ficaram submissas ‘desde os gregos até os dias de hoje toda meditação sobre a arte e a obra de arte, toda teoria da arte e toda a estética’ ”(LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. “A vera-semelhança”. In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virginia. *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2001. p.15).

como ela de antemão considera a obra de arte permanece sobre o domínio da interpretação tradicional de todo [ente⁴¹] ⁴².

Nesse sentido, ao abandonar os pressupostos da estética, propomos considerar a obra ontologicamente e não mais onticamente, ou seja, a obra de arte não é mais tomada como um ente, mas em seu ser, ela é abertura do ser. Esse novo posicionamento investiga o ser desde dentro, pois a obra de arte não é apenas um objeto entre outros, mas ela é a abertura que revela o ser. E nela, na sua abertura, o próprio homem enquanto ser-aí aparece. Essa mudança de perspectiva sobre a obra não se restringe apenas a sua superfície, mas diz respeito a sua origem. A proveniência da obra é o ser e nesse horizonte não cabem às reflexões da estética, mas as da ontologia. “Heidegger encontra o ponto de referência para descobrir uma atividade do homem que não só ôntica (interior ao mundo do ente), mas também ontológica (determinante, isto é, a própria abertura em que se apresenta o ente) na obra de arte”⁴³.

Tradicionalmente a arte é considerada um objeto da teoria da arte, isso indica um desvio do ser-aí com relação ao ser, pois, se admitimos que a obra de arte é autossuficiente e autorreferenciada e, portanto, capaz de fundar um mundo, ela não pode ser entendida tão somente como um acontecimento subjetivo. Se cedemos a essa interpretação o caráter ôntico da obra se sobrepõe ao ontológico e se perde a questão do ser, que é sua essência mais originária. Claro que podemos tomá-la apenas no seu caráter de adorno, de contemplação, didático, entre outros, mas o que está em voga aqui é antes a capacidade fundacional que a arte possui, ela que tem em si o poder de instituir pre-sença e erigir um mundo. Esse pensamento no qual se sustenta

⁴¹ A palavra *Das Seiende* é interpretada pelos tradutores Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro na *Origem da obra de arte* pela palavra “sendo”. Na apresentação que fazem da obra heideggeriana (cfme: CASTRO, Manuel Antônio de. “Notas de tradução”. In: HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de Arte*. São Paulo: Edições 70, 2010. p. 23) defendem uma explicação para esse uso na tradução. Apesar de toda polêmica e dificuldade a respeito das palavras usadas por Heidegger, aqui neste trabalho, optamos por manter a tradução de *das Seiende* por ente, como correntemente é traduzido por outros comentadores. Assim, embora utilizando a tradução dos professores acima citados, decidimos usar a palavra “ente” no lugar da palavra “sendo” utilizada por eles. De todo modo, ela sempre aparecerá entre colchetes de forma a destacar o uso escolhido por nós.

⁴² HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de Arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro São Paulo: Edições 70, 2010, p.95.

⁴³ VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Lisboa: Edições 70. 1996, p. 122.

nosso argumento acena para uma mudança não apenas de ponto de vista, mas de princípio, o que podemos fazer a partir de então é tomar a arte não mais como um objeto entre outros, mas como casa do ser, como desvelamento da verdade.

Por isso, o *Suplemento* escrito por Heidegger em 1956 ajuda a compreender essa nova tarefa. Nele o autor apresenta o pensamento que orienta *A origem da obra de arte* e também o de sua obra posterior: a pergunta sobre o ser.

Todo o ensaio *A origem da obra de arte* move-se conscientemente, ainda que sem o dizer, no caminho da pergunta pela essência do ser. A reflexão sobre isso, o que seja a *arte*, é determinada inteira e decididamente apenas a partir da pergunta sobre o ser. A arte não é tomada nem como uma área de realização cultural nem como uma manifestação do Espírito. Ela pertence ao *acontecer-poético-apropriante*, a partir do qual se determina o “sentido do ser” (cfme *Ser e Tempo*). O que seja a arte é uma daquelas perguntas às quais o ensaio não dá nenhuma resposta. O que parece ser resposta não passa de indicações para o perguntar⁴⁴.

Esse “acontecer-poético-apropriante”, a *Ereignis*, de que fala Heidegger, é entendido como evento: uma dimensão na qual o próprio homem se encontra lançado. Mas, se o ensaio não dá nenhuma resposta como afirma o próprio filósofo, ele abre espaço para que a pergunta sobre o ser possa ser feita a partir de um novo horizonte. Aí se encontra a questão central de nosso artigo: a arte é, por natureza um acontecer poético. Muito antes da descrição heideggeriana, mora na arte mesma esse seu caráter doador, essa condição e capacidade de fundar um mundo. Nesse sentido, podemos entender, por exemplo, que não são os gregos que criam uma arte apolínea baseada na beleza das formas, mas antes a arte apolínea se apossa do espírito grego para desvelar a verdade da honra, da dignidade do homem, da beleza dos contornos de seu povo. Então, o que o “acontecer-poético-apropriante” evoca, não se restringe a algo que pode ser definido de modo externo e objetivo. Nenhuma descrição da obra de arte dará, desse modo, conta da sua essência e por isso também o ensaio *A origem da obra de arte* não pode conduzir a uma resposta única, ele apenas levanta as questões e abala o modo como conduzimos corriqueiramente nosso pensar sobre a

⁴⁴ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de Arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro São Paulo: Edições 70, 2010, p.219.

arte. No fundo nós retomamos pela leitura do ensaio aquela questão fundamental pela verdade que sempre instigou a busca humana desde seu nascimento. No entanto, agora o homem não está mais de posse de um saber instaurador da verdade, agora o próprio homem está entregue a forma como a verdade mesma acontece de modo originário na obra de arte.

Referências

- ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural. 1973.
- CARPEAUX, O. *Literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria. 1994.
- CASTRO, Manuel António de. “Notas de tradução”. In: HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de Arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg. Para introdução. In: MOOSBURGER, Laura de Borba. “A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: Tradução, comentários e notas. 2007. 158f. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Curitiba.
- GUINSBURG, J. *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2000.
- HEIDEGGER, Marti. *Ser e tempo*. Vol I e II. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. “Sobre a Sistina”. In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virginia. *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de Arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel António de Castro São Paulo: Edições 70, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Relume Dumará, 1998.
- KANT, Immanuel. *Critique du jugement*. Traduit par J. Gibelin. Paris: J. Vrin, 1951.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. “A vera-semelhança”. In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virginia. *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2001.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. 2ª Ed. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, 2000. Vols. I e II.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O eterno retorno*. In Coleção os pensadores. 2 edição. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

-
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ed. Ática, 2002.
- NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 2008.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. Filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Trad Maria Luísa Ribeiro. Lisboa: edições 70, 2006.
- PÖGGELER, Otto. *A via do pensamento de Martin Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- ROSENFELD, Kathrin. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- SADZIK, Joseph. *La estética de Heidegger*. Barcelona: Luis Miracle, 1971.
- SÜSSKIND, Pedro. "Prefácio". In: SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.
- SUZUKI, M. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.
- VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Lisboa: Edições 70. 1996.

Doutora em Filosofia (UFPB/UFRN/UFPE)
Professora Adjunto do Curso de Filosofia/UESPI – Campus de Parnaíba
E-mail: solange@terral.tur.br