

HEIDEGGER E A ONTOLOGIA DA ARTE

HEIDEGGER ET L'ONTOLOGIE DE L'ART

José Maria Carvalho*

Resumo: Fundamentalmente comprometida com a questão ontológica, a tese central da meditação heideggeriana apresentada em *A Origem da Obra de Arte* diz que a arte revela de maneira particular, a verdade daquilo que é. Deste modo, à semelhança de *Ser e Tempo*, que é uma ontologia fundamental, este escrito “estético” de Heidegger pode ser considerado como “uma ontologia da arte em seu sentido estrito”. A leitura que ora propomos do referido ensaio tem como horizonte de compreensão uma dupla experiência: o retiro do ser e o esquecimento da diferença. A leitura por nós aqui aventada persegue uma hipótese de compreensão que defende a idéia de que ao discutir a questão da essência da obra de arte, Heidegger visava trazer à linguagem a “diferença” no intuito de nomear a mesma por intermédio de uma escuta, a escuta da fala da linguagem, que nos fala através do poema, “o falado em estado puro”. Acompanhar como Heidegger desenvolve essa “ontologia da arte” e tentar ver como a *diferença* é aí nomeada, será nosso objetivo.

Palavras-chaves: Arte, ser, linguagem, poesia, diferença

Résumé: Fondamentalement attachée à la question ontologique, la thèse centrale de la méditation de Heidegger présentée dans *L'origine de l'œuvre d'art* dit que l'art révèle d'une manière particulière la vérité de ce qu'il est. Ainsi, comme "*Être et le temps*", qui est une "ontologie fondamentale", cette "esthétique" écrite par Heidegger peut être considérée comme une ontologie de l'art au sens strict. La lecture que nous proposons dans cet essai a pour horizon de comprendre un double expérience: le retrait de l'être et l'oubli de la *différence*. Notre lecture ici poursuit une hypothèse de compréhension qui défend l'idée qu'en abordant la question de l'essence de l'œuvre d'art, Heidegger a voulu apporter à la langue la "différence" afin de la nommer au moyen d'une écoute, de la écouter la parole du langage, qui nous parle à travers le poème, "le parlé à l'état pur". Notre objectif est de suivre comment Heidegger développe cette "ontologie de l'art" et d'essayer de comprendre comment la *différence* y est nommée.

Mots clés: Art, être, langage, poésie, différence

Introdução

A Poesia é a fábula da desocultação do ente

* Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), professor do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). E-mail: Jose.carvalho@unimontes.br

(Martin Heidegger)

Após a experiência de *Ser e Tempo*, Heidegger sentiu a necessidade de ampliação da pergunta fundamental que norteava seu pensamento. O filósofo começa a considerar não mais o sentido, mas a verdade do ser enquanto acontecimento histórico inseparável do tempo. Nesse novo contexto, a filosofia aparece identificada à metafísica que a partir de então é posta sob suspeita¹ (NUNES 1992, p.14).

Interpretando a fenomenologia Husserliana e a hermenêutica de Dilthey e arrastando para junto de si, de um lado, Kierkegaard, Hegel e Nietzsche e de outro, o poeta Hölderlin, o pensador trava uma confrontação com esses pensadores tendo como horizonte temático a mesma questão diretriz (a questão do ser), em diálogo agora com Anaximandro, Heráclito e Parmênides² (NUNES 1992, p.14).

A essa altura, portanto, a questão do ser é enfrentada tendo como pano de fundo uma réplica do “retorno às coisas” herdado da fenomenologia de E. Husserl e traduzida como “retorno aos gregos. Nessa perspectiva, a tradução que é o principal trabalho da hermenêutica aparece vinculada à linguagem e ao pensamento, à palavra e ao ser, como uma das marcas características da meditação pensante deste “segundo Heidegger” (NUNES 1992, p.14).

A prática meditante própria desta segunda fase estando agora atrelada à linguagem e feita experiência da linguagem, absorve a ontologia fundamental. Isso se justifica porque no dizer poético, o pensamento de Heidegger pensa a virada do idioma da metafísica, de *Ser e Tempo* para *Tempo e Ser*, onde o ser e o destino do homem são postos em questão (NUNES 1992, p.14).

¹ No contexto geral do pensamento de Heidegger, a palavra metafísica assume contornos alargados. Desde os primeiros ensaios até a publicação de *Ser e Tempo*, a pretensão era superar a ontologia concebida como ciência do ser e o termo metafísica dizia respeito a uma região específica, ou seja, ao estudo do ser enquanto ser. Todavia, a partir de 1935, Heidegger alarga a compreensão do termo e a metafísica começa a ser identificada com a própria história da Europa ocidental. A história ocidental passa a ser então identificada com a própria história do ser. Desta feita, a metafísica começa a extrapolar seu âmbito de investigação originário (a ciência do o ser enquanto ser) e começa a incorporar domínios que antes lhe era exterior, como por exemplo, a economia, a técnica, a cibernética, a política (ZARADER 1990b, p. 36).

² Em se tratando dos pensadores do ser, o pensamento de Heráclito e Parmênides ocupa boa parte da atenção de Heidegger. No entanto, a presença de Anaximandro é mais limitada. Anaximandro só é estudado em um único texto, aliás, o mais tardio (1976), chamado *A palavra de Anaximandro*, publicado em *Holzwege*. A razão disso, talvez, seja pelo fato de que ficaram-nos muito poucas coisas escritas de Anaximandro. Sua palavra nos foi conservada pelo neoplatônico Simplicio que em 530 d.c. redigiu um volumoso comentário à Física de Aristóteles introduzido aí a palavra de Anaximandro, conservando-a assim ao ocidente (HEIDEGGER, 1962, p.391).

Especialmente significativo nesse contexto é a pergunta pelo fundamento do ser obra da obra de arte. Se no âmbito da “finitude do finito” (BORNHEIM, 2001, p. 206), o ser se instaura como abertura, através de uma diferença essencial, que se desvela no ente e ao mesmo tempo se recolhe em si mesmo, como pensar sua essência? Eis o que foi aventado por Heidegger através da pergunta pela essência da obra de arte.

Deste modo, aquela noção limite e a barreira negativa própria de *Ser e Tempo*, na qual o *Dasein* estava condenado, é agora violada. Por quê? Porque Heidegger começa a reconhecer que há algo na constituição do ente que não é meramente fruto da inteligibilidade do *Dasein*. Aparece então uma espécie de ausência de certeza ôntica no pensar heideggeriano. Há algo no ente que não é fruto da constituição da transcendência do *Dasein*, de sua capacidade de criar e conferir ser e sentido aos entes brutos. E o que é mais curioso: aparece a ideia da possibilidade de o *Dasein* poder revelar, ainda que parcialmente, os mistérios da Terra. Pela primeira vez a finitude é atingida e a constituição mesma da verdade aparece agora associada a uma exploração ou a uma espécie de “decifração” do ente bruto (SADIZIK, 1963, p. 153).

Fundamentalmente comprometida com a questão ontológica, a tese central da meditação heideggeriana apresentada em *A Origem da Obra de Arte* diz que a arte revela de maneira particular, a verdade daquilo que é (CAMPOS, 1987, p.223). É a tentativa de pensar a diferença nos moldes de uma “ontologia da coisa” (STEIN, 2001, p. 315). Deste modo à semelhança de *Ser e Tempo*, que é uma ontologia fundamental, este escrito “estético” de Heidegger, pode ser considerado como “uma ontologia da arte em seu sentido estrito”³ (RAMOS, 1958, p.8).

A leitura que ora propomos deste ensaio tem como horizonte de compreensão uma dupla experiência: o retiro do ser e o esquecimento da diferença. A leitura por nós aqui aventada persegue uma hipótese de compreensão que defende a idéia de que ao discutir a questão da essência da obra de arte, Heidegger visava trazer à linguagem a “diferença” no intuito de nomear a mesma por intermédio de uma escuta, a escuta da fala da linguagem, que nos fala através do poema, “o falado em estado puro”. Acompanhar como Heidegger

³ “Por más que sus trabajos estéticos tengan cierta autonomía y el propio autor aluda muy escasamente a su obra anterior, es claro que aquéllos tienen en su ideas centrales el supuesto de *El Ser y el Tiempo*. A semejanza de este libro que es una ontología fundamental, los dos pequeños ensayos estéticos (*El Origen de la Obra de Arte*, *Hölderlin y la Esencia de la Poesía*) pueden considerarse como una ontología del arte en su más estricto sentido”(RAMOS, 2001, p. 8). Todavía, tanto Benedito Nunes (1992), quanto Ernildo Stein, ambos estão de acordo que estes escritos “estéticos” de Heidegger são na verdade, uma verdadeira “destruição da estética como consequência da destruição da metafísica” (STEIN, 1993, p.34).

desenvolve essa “ontologia da arte” e tentar ver como a *diferença* é aí nomeada, será nosso objetivo

A essência da obra de arte

Alphonse de Waelens (1945) que teve acesso ao texto inédito graças “ao amigo Eugen Fink”, atesta que a conferência sobre *A Origem da Obra de Arte* foi pronunciada por Heidegger em Frankfurt de Main em dezembro de 1936. Com ligeiras modificações o texto foi incluído na coletânea chamada *Holzwege (Caminhos de Floresta)*, trilhas que o lenhador percorre e, de súbito, sente-se perdido no meio da floresta⁴.

Este ensaio sobre a obra de arte está estruturado em três partes fundamentais: uma introdução que funciona como uma espécie de prólogo, seguido pelos temas: A coisa e a obra; a obra e a verdade; a verdade e a arte e um posfácio escrito em 1935-36. Um adendo de seis páginas à obra foi escrito por Heidegger em 1956 e aparece na edição separada de 1960 que vem com uma introdução de Gadamer (STEIN, 1993, p. 42). Passaremos a nos ocupar dos principais temas do ensaio em questão, começando pela relação que Heidegger estabelece entre a obra e o artista.

O círculo poético: a obra e o artista

Heidegger principia o ensaio sobre a arte exprimindo a compreensão que tem do termo “origem” (*Ursprung*). Para o autor, origem não significa a proveniência de algo no sentido de criação, ou mesmo a relação que o artista estabelece com a coisa produzida. Para ele “origem” significa aquilo pelo qual uma coisa dada, é aquilo que a coisa é e como é, ou seja, o fundamento, sua essência enquanto coisa.

⁴ De acordo com Joseph Sadizik, toda estética tem sua fonte e suas raízes na metafísica. Sem esta não há estética digna deste nome. Parece-nos ser este o caso de Martin Heidegger, cuja “estética” é uma etapa fundamental de sua “metafísica”. Pensamos que somente tendo isso em vista, os textos produzidos a partir da inflexão de seu pensamento, na segunda metade da década de 30 (*Der Ursprung des Kunstwerkes et Hölderlin und das Wesen der Dichtung*), poderão ser compreendidos, já que tais textos foram escritos tendo em vista não uma estética, no sentido Baumgarteniano do termo, como ciência das sensações, do gosto ou do belo, mas tendo em vista uma metafísica, uma metafísica da finitude. O que isso significa? Ora, a metafísica no sentido cunhado pela tradição é a ciência do ser enquanto ser. Heidegger por sua vez concorda que a metafísica deve de fato se ocupar do ser. Porém, a metafísica heideggeriana é uma metafísica do *Dasein*, enquanto ser de possibilidade cuja transcendência é o próprio acontecer da existência que se processa na finitude (SADIZIK, 1963, p.148).

Origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é; ao que uma coisa é como é, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência. A pergunta pela origem da obra de arte indaga a sua proveniência essencial (HEIDEGGER, 1977, p. 11).

No tocante a obra de arte, pensa-se que a mesma tem sua fonte na atividade produtora do artista. Mas o artista só é em função da obra. Um círculo se fecha: o artista é a fonte da obra, a obra é fonte do artista. Como sair do círculo? Heidegger diz que entre obra e artista existe uma reciprocidade que só se efetua em virtude de um terceiro elemento: a arte. Tanto a obra quanto o artista devem à própria arte sua origem.

Isso significa que para responder ao questionamento que interroga a essência da arte, deve-se necessariamente interrogar a obra de arte, pois não há outro modo de saber o que é a arte senão perguntando pela sua própria essência. O problema da origem da obra de arte nos conduz à busca da essência da arte. Neste contexto, o filósofo visa o real da obra interrogando o que ela é. Essa interrogação é feita tomando como referência obras reconhecidas como verdadeiras obras de arte: os hinos de Hölderlin, os quartetos de Beethoven, a tela de Vincent van Gogh (o par de sapatos de camponês) e o templo grego.

Essas obras possuem algo em comum: são coisas. Tanto um poema quanto uma música ou mesmo uma pintura, são coisas. As obras são coisas; todavia, apesar deste “autoevidente coisal”, elas não exaurem sua realidade no seu caráter meramente coisal, pois toda arte aponta para algo que está para além da própria arte. Esse “alguma coisa” para além do meramente “coisal” que está aí na obra “constitui o artístico” da arte. Embora a obra de arte seja algo fabricado, ela diz algo além da mera coisa em si mesma. A obra enquanto fabricação traz *junto-de-si* algo que está para além dela mesma. Esse *trazer-junto-de-si* os gregos chamavam de *συμβάλλειν* (*symbállein*). A obra é símbolo e alegoria. Ela aponta para algo outro que está além de si mesma, ou seja, aponta para o artístico.

A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda na obra de arte, algo de outro. Reunir-se diz em grego *συμβάλλειν*. A obra é símbolo (HEIDEGGER, 1977, p. 13).

O primeiro passo para se alcançar a origem, isto é, a essência da arte, será investigar a sua “coisidade”, a sua infraestrutura material. Daí a necessidade de uma investigação da própria noção de coisa e sua relação com a obra artística.

A coisa e a obra

No nosso dia a dia empregamos constantemente a palavra “coisa”. Uma coisa é uma pedra no meio do caminho, um tronco de árvore cortado e seco, é um canteiro, um regador. Tudo isso são exemplos de “coisas”. No discurso filosófico “coisa” designa aquilo que está à vista, ou como dizia Kant, “as coisas em si”; ou ainda, as coisas dos últimos tempos da escatologia cristã. No entanto, somos levados a crer que as “verdadeiras coisas” são os entes que temos presentes à nossa vista, aquilo que está presente na natureza ou mesmo os meros objetos de nosso uso. Por isso Heidegger se convence de que somente a partir das coisas propriamente ditas, será possível interrogar pela “coisidade” das coisas⁵.

Tomando as coisas como entes que são, Heidegger examina as interpretações que a tradição engendrou para tratar do ente enquanto coisa. Sua pretensão é atingir a coisidade da coisa na sua essência de coisa. Tudo leva a crer que as coisas situam-se numa fronteira entre as coisas puras e simples e as obras de arte. O pressuposto de Heidegger é o seguinte: já que perseguimos a essência da obra de arte, talvez analisando as coisas de uso, poderemos ter uma ideia de como poderíamos apreender o que as obras de arte são em si mesmas.

Perseguindo o “coisal da coisa” e, compreendendo esta como “aquilo que não se mostra por si mesmo, isto é, aquilo que não aparece” (HEIDEGGER 1977, p.19), mantendo-se fiel à destruição proposta outrora em *Ser e Tempo*, Heidegger desconstrói as três interpretações que a tradição filosófica construiu em torno da questão da coisa: a substancialista, a sensualista, e a teoria da matéria e forma.

A primeira diz que a coisa é um “somatório de propriedades”, ou seja, é aquilo que subjaz ou jaz sob as qualidades das coisas. A tradição falava, por exemplo, do “núcleo das coisas”. É por isso que os gregos falavam de um *το υποκείμενον* (*tóhypokeiménon*). Esse “nuclear da coisa” na compreensão dos antigos era aquele algo que no fundo sempre subsistiu. Às características de uma coisa, eles denominam de *τα συμβεβηκότα* (*tá symbebekota*), ou seja, “aquilo que também já sempre se intraeriu com a respectiva subsistência e junto a ela também sucede” (HEIDEGGER, 1977, p.19).

A segunda interpretação diz que a coisa é uma “multiplicidade de sensações”. Essa interpretação é na verdade uma tentativa exagerada de trazer as coisas “a uma imediatez tão

⁵ Conforme Heidegger, no texto *A Coisa*, o termo “coisa” utilizado na filosofia teve sua significação ampla muito desgastada. Nesse sentido, na linguagem da metafísica ocidental, a palavra coisa diz o que de alguma maneira, é algo (HEIDEGGER, 2002, p.151).

grande quanto possível a nós” (HEIDEGGER, 1977, p.19). A terceira interpretação pensa a coisa como ‘matéria enformada’. Estas três concepções de “coisa” constituem, para o autor, um verdadeiro “ataque à coisa”. Por quê? Porque todas elas encobrem o ente na sua entidade.

Recorrendo à filosofia ocidental, Heidegger entende que a definição de coisa como matéria enformada bloqueou a compreensão do ser do ente, tanto no domínio da filosofia quanto no da estética. Para Campos, “o paradoxo das noções de matéria e forma consiste no fato de que teriam sido aplicadas a domínios com os quais não possuíam originalmente nenhuma relação” (CAMPOS, 1988, p. 223). A autora ainda comenta que na realidade, a referência implícita dessas duas noções é o instrumento; o utensílio enquanto ente mais próximo do homem.

Uma vez que foi destinado a servir, a matéria do instrumento será enformada deste ou daquele modo. Por quê? Por se tratar de um ente situado entre a simples coisa e a obra de arte: “é superior à coisa pelo seu caráter de utilidade e é inferior à arte porque apesar de receber seu sentido da atividade humana, não possui a autonomia da arte” (CAMPOS, 1988, p. 224). Portanto, se se quer entender tanto a essência da simples coisa, quanto a essência da arte em sua “coisidade”, o caminho mais seguro será analisar e descrever o próprio ser do utensílio.

Para justificar essa tese, Heidegger toma um apetrecho, um instrumento fabricado que enquanto ente está entre as coisas e próximo do homem, ou seja, uma tela de Vincent Van Gogh: o par de sapatos de camponês. À primeira vista, o quadro de van Gogh é só mais um quadro pendurado numa parede. Quem o vê pode simplesmente reconhecer que se trata do quadro de um pintor famoso exposto na parede de uma galeria de arte. Pela pintura de Van Gogh não se sabe exatamente onde ficam tais sapatos. No seu entorno não há nada que diga, por exemplo, de onde poderiam provir ou quem foi seu fabricante, ou ainda, que numeração eles têm. Na realidade, nem sequer é possível perceber que na sola dos mesmos estão colados “torrões de terra da lavoura ou do caminho do campo” (HEIDEGGER, 1977, P. 25). É apenas um par de sapatos de camponês e nada mais. No entanto, se formos um pouco poetas e deixarmos que o par de sapatos fale, podemos perceber que:

Da escura abertura do gasto interior do calçado olha-nos fixamente a fadiga do andar do trabalho. Na dura gravidade do calçado retém-se a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que sempre iguais se estendem longe pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro fica a umidade e a fatura do solo. Sob as solas

demove-se a solidão do caminho do campo pelo final de tarde. No calçado vibra o quieto chamado da terra, sua silenciosa oferta do trigo maduro, sua inexplicável recusa na desolação do campo no inverno. Por esse utensílio passa o calado desassossego pela segurança do pão, a alegria sem palavras por ter mais uma vez suportado a falta, a vibração pela chegada do nascimento e o tremor ante o retorno da morte. À *Terra* pertence esse utensílio e no *mundo* da camponesa ele é abrigado. É dessa abrigada pertença que o próprio utensílio ressurgiu para seu repousar-em-si (HEIDEGGER, 1977, p. 25-26).

Poderíamos interrogar pelas razões que levou Heidegger a recorrer à arte (a pintura do par de sapatos) para analisar um instrumento. Ao contrário do que se poderia imaginar, é na própria arte que melhor se revela o horizonte de sua instrumentalidade (para pensar o artístico da arte, não foi necessário a presença real do par de sapatos perante nós). A essencialidade do instrumento no seu ultrapassamento da faculdade de servir, enquanto configurada na matéria enformada, é a confiança que nele é depositada. O camponês quando faz uso deste instrumento (os sapatos) deixa escapar, não raro, sua essência enquanto instrumento e tão somente trilha os caminhos do campo.

O par de sapatos “falou” e o ser-utensílio do utensílio foi encontrado. Como isso foi possível? Esse ser-utensílio do utensílio foi encontrado não em virtude de uma mera descrição de um calçado efetivo presente perante nós ou por um mero relatório sobre o processo de fabricação do mesmo. Tudo aconteceu quando trouxemos perante nós a pintura de Van Gogh. Foi ela quem falou. Tudo que fizemos foi nos colocarmos próximo da obra. Este está próximo nos arremeteu a outro lugar (a obra é símbolo e alegoria) e, nesse sentido, a própria obra de arte deu a conhecer o que de fato o calçado é, manifestando assim, “o mundo” do camponês, feito de trabalho, sonhos, dores e esperanças.

Poderíamos pensar, entretanto, que tal descrição nada mais é que fruto da imaginação subjetiva de um sujeito qualquer, que tudo figurou para *a posteriori* projetar no quadro. Contra isso, Heidegger nos previne quando observa que seria autoilusão pensarmos que foi nossa descrição, enquanto atividade subjetiva, que foi projetado na pintura. “Seria a pior das ilusões se quiséssemos pensar que foi a nossa descrição, enquanto atividade subjetiva que tudo figurou assim, para depois o projetar no quadro” (HEIDEGGER, 1977, p. 27). O par de sapatos não foi “adequado” à realidade através da pintura. A obra de arte (o par de sapatos) revelou o mundo da camponesa. Ora, se através de uma obra de arte os entes revelam o que são e como são, logo, na obra de arte se põe em obra a verdade do ente. Pode-se concluir que

a essência da arte “é o pôr-se em obra da verdade do ente” (HEIDEGGER, 1977, p. 28). Nosso próximo passo será, então, investigar, essa relação da obra com a verdade.

A obra e a verdade

Já sabemos que a essência da arte é o pôr-se em obra da verdade do ente. O filósofo faz então a seguinte pergunta: “o que na obra está em obra”? Quando nos posicionamos frente à pintura de van Gogh, abriu-se para nós aquilo que o utensílio (o par de sapatos) na verdade é, ou seja, “esse ente emerge para o não-encobrimento de seu ser” (HEIDEGGER, 1977, p.27). A isso os gregos chamavam de ἀλήθεια (*aletheia*). O que isso quer dizer? Que entre os gregos, a arte estava em consonância com a verdade (STEIN, 1993, p. 40). Na obra, enquanto o abrir-se do ente naquilo que ele é e como é, está em obra um acontecer da verdade. Na obra de arte a verdade do ente se põe em obra. A essência da arte é “o pôr-se-em-obra da verdade do ente” (HEIDEGGER, 1977, p. 28), e a arte enquanto o “pôr-se-em-obra da verdade” é poesia no seu sentido essencial. A essência da poesia, por sua vez, é a instauração da verdade (HEIDEGGER, 1977, p. 60).

Mas que verdade é esta que somente acontece na obra? Em que consiste propriamente este “pôr-se-em-obra”? Essas duas interrogações são motes essenciais desta segunda parte do ensaio. Se a arte acontece na obra de arte, a primeira coisa a ser feita é buscar a realidade da obra, em seguida, tornar visível o advento da verdade. De acordo com Campos, quando pensamos na arte, devemos entender que a obra de arte não se compõe de determinada “matéria” a qual se acrescenta um “valor estético”, uma “forma artística”, porque “a arte é o domínio aberto por ela mesma”(CAMPOS, 1988, p.224).

Nessa perspectiva, o autor de *A Origem da Obra de Arte*, irá inaugurar uma nova concepção de matéria e forma na arte⁶. Como? Através dos conceitos de mundo e Terra⁷. Para demonstrar essa nova concepção de matéria e forma, o autor recorre à arquitetura, utilizado-se de um templo grego, estabelecendo uma diferenciação básica entre o ser-objeto e o ser-obra da obra de arte. No caso específico do templo, enquanto obra artística erigida onde foi edificado, não se reduz a mero ser-objeto, mas nos encaminha ao próprio ser-obra da

⁶ Chamamos a atenção aqui para o uso do par *Physis e Technê*. Estes termos não podem ser reduzidos a matéria e forma. Do contrário, deixaríamos escapar o principal esforço heideggeriano: o desconstrutivo.

⁷ Grafamos a palavra “Terra” com maiúscula para enfatizar que “Terra” no texto *A Origem da Obra de Arte* não diz respeito a “terra” no seu sentido planetário. Diz respeito àquilo que os gregos antigos chamavam de Φύσις (*physis*). Recorremos a Terra com maiúscula, para sublinhar o caráter não factual, não geográfico, não planetário da Terra, lugar de enraizamento, capaz de ostentar face ao mundo e à época, uma possibilidade não-histórica (HAAR, 1990, p.14).

obra de arte. Ora, este ser-obra da obra que está posto no templo, mostra-nos as duas características essenciais que distinguem o fenômeno artístico: “a apresentação de um mundo” a e “produção da Terra”. Convém entendermos aqui os conceitos de apresentação⁸ e de produção.

Pensemos numa galeria de arte onde acontece uma exposição, ou seja, o pôr fora, o expor, o dispor de tal maneira que tudo possa ser visto. O que é exposto na galeria tende a esgotar-se no mero “ser-visto” e a validade do exposto depende da comunicação imediata. A galeria é tanto mais perfeita quanto mais sujeitar a obra em exposição a esse “ser-visto”. A obra exposta tende a esvair-se no ser-visto, no ser olhado e contemplado (BORNHEIM, 2001, p. 2009).

Não é nesse sentido que Heidegger fala de “apresentação”. A instalação referida pelo filósofo é essencialmente diferente da instalação no sentido de levantar uma obra arquitetônica, do erigir uma estátua. Instalação significa no contexto heideggeriano, o erigir no sentido de consagrar e glorificar (celebrar). “Instalar não quer dizer aqui o mero colocar, mas erigir pela obra” (HEIDEGGER, 1977, p. 34). O templo grego é uma apresentação. Aqui o deus é chamado ao aberto da presença da obra. Erguendo-se, a obra abre um mundo e o mantém numa permanência vigente. Ser obra significa apresentar um mundo.

O templo “não imita nada” (HEIDEGGER, 1977, p.32). Estando ali erguido nos vales entre os rochedos, encerra a forma do deus e nesta ocultação deixa-a assomar através do pórtico para o recinto sagrado. Ao construir o templo, por motivos religiosos, estão associados a ele todos os momentos transcendentais de vida de um povo, cujo destino parece presidir os deuses com sua presença. O templo abriga a tradição das crenças gregas, torna-se a habitação do deus e, todos os detalhes de sua arquitetura configuram o testemunho histórico de um povo, revelando seu mundo. Através do templo, as coisas adquirem seu destino, sua grandeza ou pequenez, sua proximidade ou distância.

O templo no seu estar-aí concede primeiro às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos [...]. O mesmo se passa com a obra de uma imagem do deus [...]. A obra é assim no seu erigir, instaladora de um mundo . Ser obra quer dizer instalar um mundo [...]. Mundo não é a simples reunião de coisas existentes. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representado em acréscimo à soma das coisas

⁸ Heidegger fala em *das Aufstellen einer Welt* (apresentação de um mundo). De acordo com Bornheim, há dois sentidos para o conceito de “apresentação”. O verbo alemão *aufstellen* quer dizer pôr de pé, pôr aí, pôr num lugar (BORNHEIM, 2001, p.208).

existentes. O mundo mundifica e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objeto que está ante nós e que pode ser intuído (HEIDEGGER, 1977, p.35).

A obra de arte revela um mundo. Mundo não no sentido de mero conjunto de coisas existentes, de objetos dados, mas no sentido daquilo que de concreto confere sentido às manifestações humanas. O mundo é a consciência que se acende como uma luz para dar conta ao homem de sua existência e de sua posição em meio aos demais seres existentes⁹. Nesse horizonte, todas as coisas adquirem seu ritmo, sua amplitude e estreiteza. Nesse mundo o homem está consciente de seu destino histórico, de sua dependência dos deuses, que podem conferir-lhe ou negar-lhe sua graça. Este mundo não é um mundo abstrato como forma de inteligibilidade de todo o existente, mas a pluralidade de mundos concretos, que é a atmosfera espiritual da vida de um povo histórico.

Mas a ideia de mundo não é suficiente para que se possa esclarecer a obra de arte, pois sabemos que a pedra não tem mundo, e, no entanto, ela é fundamental para que possa ser edificado o templo. Heidegger fala em *das Herstellen der Erde* (a apresentação da Terra). No sentido usual, a palavra “produzir” quer dizer, fazer algo; o homem produz, a máquina produz utensílios e o homem se serve deles. Entretanto, não é desse modo que se deve compreender aqui a palavra “produzir”. Heidegger usa produzir no seu sentido etimológico (*producere*), ou seja, como conduzir, levar para frente, trazer para frente (BORNHEIM, 2001, p.211). Na obra de arte acontece a produção da Terra. Ela é levada para frente, é conduzida à sua manifestação, é revelada na obra. A matéria de que é feita a obra aparece no seu esplendor. A Terra é um vir para fora; é um nascer ou desabrochar que ilumina, é aquilo no qual e sobre o qual o homem funda sua presença. Ela é o elemento telúrico, o escondido que se manifesta e que volta a ocultar-se. A terra produz, faz o ente aparecer permitindo o surto de toda presença,

⁹ A. de Waehlens chama a atenção para o fato de *Ser e Tempo* ter, de certo modo, uma linguagem bem próxima desta. O *Dasein* só pode ser como *ser-no-mundo*. E o mundo em *Ser e Tempo* é a inteligibilidade que o homem por sua própria natureza projeta sobre a existência bruta. Assim, existir como *Dasein*, como *ser-no-mundo*, consistia em existir de tal maneira que se projetasse uma inteligibilidade sobre o dado bruto. Entretanto, Heidegger se afasta agora desta doutrina. Em *Ser e Tempo* o mundo (*die Welt*) é a inteligibilidade que projetamos sobre a totalidade do existente. Este mundo é o que permite entender os existentes brutos como totalidade. A ideia de mundo é transcendental sendo aquela produto da transcendência do *Dasein*. Não vemos agora nada disto. No texto *A Origem da Obra de Arte* “mundo” não é um simples conceito limite análogo da ideia kantiana. A exigência de inteligibilidade enunciada pela ideia de mundo e realizada pela aplicação desta ideia aos existentes não é uma exigência puramente abstrata ou simplesmente prática: é uma exigência concreta, histórica e particular. Em *Ser e Tempo* o mundo produzido pela transcendência do *Dasein* era uno e sempre o mesmo. Agora “mundo” pode e deve variar segundo os indivíduos e os povos. O mundo é aquilo no qual e pelo qual os homens se entendem. Este mundo tem um conteúdo próprio que difere segundo as épocas e os homens. O mundo que se expressa, por exemplo, no *Partenon* não é mesmo que constitui a catedral de *Chartres* (WAEHLENS, 1945, p. 296).

é o vir-a-ser do ente. Talvez, seja por isso que Heráclito, no seu tempo, dizia que a natureza amava esconder-se. É esse permanecer escondido que possibilita todo desvelamento.

A obra, sabemos, tem suas raízes na Terra e se esforça por manifestá-la, pois a obra para ser obra precisa da matéria, da pedra, da solidez do barro, do brilho da luz, do esplendor das cores, da imensidão do céu, do vibrar dos sons e da potência verbal da palavra. Porém, o templo como obra material vem a produzir uma transformação na aparência da paisagem. O templo desafia os rigores da duração e das tempestades, possui a luz mais radiante, uma profundidade celestial e a mais obscura noite. A majestade de sua profundidade silenciosa é perturbadora.

O templo enquanto sintonia com a sua época histórica encerra em si um contraste. Isso significa que todas as coisas deste mundo são o que são porque se destacam sobre um fundo escuro. As “coisas” deste mundo nascem com ele e permanecem atadas a ele. Este fundo obscuro, do qual surge todo surto da presença, os gregos chamavam de Φύσις (*physis*), ou seja, a natureza em seu sentido originário, intuição fundamental do ser. A isso Heidegger chamará de Terra (*die Erde*), entendendo esta no sentido metafórico de “mãe terra”. Aquela que engendra e alimenta a todos os seres e os recolhe em seu seio. A Terra gera, sustém, rodeia e penetra tudo. Nela habita o homem.

A obra que é o templo abre um mundo e ao mesmo tempo repõe-no sobre a Terra [...]. O brilho e a luz de sua pedra que sobressaem apenas à mercê do sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidade do céu, a treva da noite [...]. A esse vir à luz os gregos chamavam de *physis*. A *physis* abre ao mesmo tempo a clareira daquilo sobre o qual e no qual a obra funda o seu habitar. Chamamos isso a Terra (o grifo é nosso). Mundo é a totalidade das vias e das relações, Terra aqui não evoca o planeta, não tem nada que ver com a imagem de uma massa planetária depositada, mas a Terra é isso onde o erguer alberga tudo o que se ergue e, claro está enquanto tal. Naquilo que se ergue advém a Terra como o que dá guarida (HEIDEGGER, 1977, p.33).

A Terra guarda zelosamente seu segredo, é hermética e resiste a todo intento científico ou metafísico de penetração em seu enigma. É ἀλήθεια (*aletheia*). É o que se revela a partir de sua própria reserva. É o irracional por excelência.

Ao manifestar um determinado mundo, a obra de arte possibilita que a Terra seja Terra. Esta possibilidade faz com que a Terra gere uma impossibilidade, ou seja, seus materiais não podem ser penetrados. A arte pode tão somente tomá-los emprestados da mãe

Terra. O esplendor do metal, a massa da rocha, a serenidade da noite, tudo isso se mostra na obra de arte sem se deixar penetrar. A Terra é impenetrável.

Em suma, através das palavras-chave (mundo e Terra) e do conflito dos mesmos, atingimos o cerne da segunda parte do ensaio¹⁰. Na arte acontece o conflito do mundo com a Terra, pois a obra de arte é o teatro de uma guerra; é o combate entre claridade e obscuridade. Todavia, nesse combate não há esperança de nenhum acordo, já que tal combate deve permanecer para conferir unidade e autonomia à própria arte. Apesar de sua autonomia, Terra e mundo mantêm uma dependência recíproca; o mundo se constrói na Terra e esta por sua vez se acha presente em cada elemento daquele.

Por fim, estamos agora em condições de discutir a autonomia da obra de arte e deste modo, justificar o acontecimento da verdade que nesse combate se efetua.

O acontecer poético da verdade

Dizíamos acima que na obra está em obra o acontecer da verdade. Essa verdade por sua vez é poemática por excelência. A referência à pintura de van Gogh pretendia nos alertar para esse acontecimento. Em virtude disso, surgiu o questionamento acerca do acontecer da verdade. Daí Heidegger ter dito que na obra de arte, a verdade do ente se põe em obra. Mas o que é este pôr-se-em-obra da verdade? Para responder a questão, o filósofo se recorda das esculturas de Égira na coleção de Munique e da ‘Antígona’ de Sófocles (HEIDEGGER, 1977, p. 31).

Todas essas obras, cada qual a seu modo, foram enquanto obras que são, arrancadas de seus respectivos lugares essenciais. Deste modo, por mais sofisticada e impressionantes que sejam as esculturas de Égira na coleção de Munique, por melhor que seja a sua conservação ou por mais séria que seja a exegese da Antígona de Sófocles; uma vez deslocadas de seus respectivos lugares de origem, para serem conservadas por exemplo, na casa de um colecionador, quando isso ocorre, o “mundo” destas obras lhes foram subtraídos. Conseqüentemente, uma vez arrancadas de seus lugares de origem, seus mundos lhes foram tirados. Retiradas de seus respectivos mundos originários, as obras jamais serão aquelas que foram um dia. Quando afastadas de seus respectivos mundos, ao nos advir, essas obras nos chegam não como são, mas como foram um dia. Daí em diante permanece apenas como meros objetos.

¹⁰ De acordo com Bornheim através do uso dos conceitos chaves “mundo” e “Terra” e do combate entre ambos, Heidegger se move nas fronteiras extremas da “finitude do finito” (BORNHEIM, 2001, p 213).

O seu estar-aí em frente constitui ainda, sem dúvida, uma consequência do primigénio estar-em-si, mas já não é esse mesmo estar-em-si. Este esvaneceu-se. Todo o funcionamento das coisas no mundo da arte, por mais extremo que seja o seu desenvolvimento, e por mais que emprenda tudo em prol das próprias obras, atinge sempre somente o ser-objeto das obras. Mas isso não constitui o seu ser-obra (HEIDEGGER, 1977, p.32).

Ora, o que constitui então, o seu ser-obra? O que esse “ser-obra da obra” tem a ver com a essência da verdade e com a verdade da essência? Como é sabido, no pensamento heideggeriano, “verdade” não se refere àquela noção de verdade enquanto concordância do intelecto com a coisa, tal como ficou condensada na fórmula da escolástica medieval que afirmava: *veritas est adaequatio rei et intellectus*. De acordo com Heidegger em *Sobre a Essência da Verdade*, se tirarmos o teor teológico da dogmática cristã presente nesta fórmula, veremos que ela nos remonta a uma tradição de pensamento que nos liga tanto a Platão quanto a Aristóteles, onde se encontra a ideia de verdade como *homoiosis*, como *adaequatio* (HEIDEGGER, 1999, p.157). Sendo assim, tanto nos escolásticos quanto em Platão e Aristóteles, a essência da verdade tem o mesmo teor: é a concordância do intelecto com a coisa enunciada no juízo.

É por isso que em *Sobre a Essência da Verdade*, Heidegger se esforça por desconstruir e refundar a noção de verdade recuperando uma experiência antiga da mesma, anterior à tradição platônico/aristotélica que foi esquecida pela metafísica. Na sua anterioridade à fundação da metafísica, a verdade do ser era experimentada a partir de seu mistério insondável que se dava e se recolhia na clareira de sua *αλήθεια* (*aletheia*), de sua desocultação¹¹.

No caso específico da obra de arte, Heidegger reconhece que na obra acontece uma apresentação, a trans-luminosidade do mistério do ser que em sua clareira se desvela como

¹¹ É digno de nota a autocrítica de Heidegger no texto *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento*. Neste texto o autor observa que “foi inadequado e, por conseguinte, enganoso denominar *αλήθεια* (*alétheia*), no sentido de clareira, de verdade”. Isso significa que a *αλήθεια* (*alétheia*), desvelamento, pensado como *Clareira* ainda não é a verdade. A *αλήθεια* (*alétheia*) somente nomeia aquilo que a *clareirare-vela*, mas nunca aquilo que a mesma é na sua essência. “O conceito natural de verdade não designa desvelamento também na filosofia dos gregos”. Os gregos apenas experimentaram aquilo que a *αλήθεια* (*alétheia*) como clareira garante, mas não aquilo que a mesma é em si. O que a *αλήθεια* (*alétheia*) é na sua essência permaneceu impensada até mesmo na filosofia pré-socrática (HEIDEGGER, 1990, p.106). Isso justifica o fato de Heidegger começar a considerar o *alpha* privativo da palavra *α-λήθεια*, demonstrando aí o sentido de uma “não-verdade” (*die Un-wahrheit*), um “não-velamento” (*Un-entborgenheit*). Este “não-velamento”, não significa, no entanto, uma “não-verdade” no sentido de negação proposital da verdade, mas pretende dizer que atrelado a verdade do ser que se mostra retraindo-se, existe uma “verdade da verdade”, uma “essência da essência” que mal conhecemos, uma vez que a mesma enquanto *Clareira* (*Lichtung*), só se dá retraindo-se, só se apresenta ausentando-se.

acontecimento posto em obra na obra. Nesse sentido, essa trans-luminosidade que eclode na obra trans-vela e re-vela a verdade daquilo que é, sem, no entanto, esgotar a reserva. Isso porque, conforme Heidegger, o ser é dissimulado. Ele se mostra retraindo-se. É por isso que o pensador salienta que atrelado à própria essência da verdade está a não-verdade, a verdade como errância, que por sua vez, se traduz como um acontecer da liberdade. Liberdade esta que não pode ser entendida como uma propriedade do homem, mas do próprio acontecer do ente que se oferece numa apresentação ao *Dasein*.

Sendo assim, o filósofo reconhece que na obra está posto esse acontecer supremo do mistério do ser. Esse desvelamento do ser que acontece na obra é poema; é poesia no sentido essencial, é a “fábula da desocultação do ente” (HEIDEGGER, 1977, p. 59), pois a essência da arte é poesia e a essência desta, por sua vez, é o acontecer da verdade do ente. “A arte faz brotar a verdade do ente” (HEIDEGGER, 1977, p.62).

No entanto, no âmbito deste acontecer da verdade enquanto desocultação posta em obra na obra artística, acontece o mais assustador para o pensamento:

Para além do ente, mas não longe dele, mas sim a partir dele, acontece ainda algo diferente. No seio do ente na sua totalidade advém um *lugar aberto* (o grifo é nosso). Há uma clareira. Pensada a partir do ente, ela tem mais ser do que ente. Este meio aberto não é envolvido pelo ente, mas é antes o próprio meio coruscante que engloba *como o nada* (grifo nosso), que mal conhecemos todo o ente (HEIDEGGER 1977, p. 42).

O ser é mistério e enquanto tal permanece ambivalente. O texto que acabamos de citar diz: “este meio aberto não é envolvido pelo ente, mas é antes o próprio meio coruscante que engloba como o nada, que mal conhecemos” (HEIDEGGER 1977, p.42). Heidegger reconhece o mérito dos pensadores matinais por terem reconhecido este mistério inerente a todo ente. Todavia, eles não interrogaram a essência deste acontecimento. Futuramente, o filósofo se ocupará desse problema. No terceiro capítulo deste trabalho, teremos oportunidade de desenvolvê-lo com mais atenção.

Recapitulemos uma vez mais nossa trajetória: dizíamos que a partir da meditação sobre a obra de arte e escutando o acontecer da verdade que nesta obra está em obra, Heidegger entendeu que na obra de arte está em obra um dos modos do acontecer da verdade. Na obra está em obra a verdade do ente. A partir dessa noção fizemos um pequeno desvio e meditamos sobre a concepção heideggeriana de verdade. Vimos assim, que existe uma

conexão intrínseca entre ser e verdade. Heidegger arrasta essa noção para junto de si e salienta que na obra temos a revelação de um mundo e a instalação deste sobre a Terra. Nessa dualidade entre mundo e Terra temos o desvelamento da verdade do ente. No âmbito da obra de arte um combate é travado; combate entre mundo e Terra que nos mostra uma “lógica”, uma dinâmica que é próprio da *αλήθεια* (*aletheia*). Heidegger então chama a atenção para o fato de que este combate entre tendências contrárias não é “superada” por nenhuma terceira força, mas mantém a tensão radicalizando a contradição no âmbito da obra.

Portanto, a verdade só poder advir em virtude deste combate. Perguntamos então: o que propriamente significa afirmar que a verdade é o advir do combate entre mundo e Terra? Uma resposta aproximada a tal questão só pode nos advir tendo à vista a relação entre verdade e obra.

A guarda e proteção da obra

O questionamento inicial pela coisidade da coisa conduziu-nos a partir do ser-obra da obra de arte à atividade do artista. Neste caso, tanto o fazer do artista quanto o fazer do artesão são modos particulares de produção, apesar da atividade do artista distinguir-se da atividade do artesão. Vimos ainda que a essência da criação artística é determinada pelo ser-obra da obra de arte. Desta feita, o devir da arte, isto é, o ser-obra-da-obra é um dos modos do acontecer da verdade. A verdade é o combate original entre o mundo e Terra. Cumpre-nos mencionar ainda que no ser obra da arte, existe outro aspecto a ser frisado: o ser-criado.

Uma vez apreendida a essência do ser-criado da obra, descortina-se a ideia de que é necessário permitir a obra ser através de algo decisivo: a guarda ou a proteção da obra. O ser-criado da obra necessita de proteção e guarda. Se nossa leitura do texto heideggeriano estiver correta, deparamos neste ponto do ensaio em questão, com a ideia de que assim como o artista é indispensável para a criação da obra, do mesmo modo a obra tem necessidade dos guardiões para adentrarem em sua verdade. “Deixar a obra ser uma obra, eis o que denominamos a salvaguarda da obra” (HEIDEGGER, 1977, p. 53).

No final do ensaio a pergunta pela essência da arte desemboca numa identificação da arte com a poesia. Heidegger trabalha aqui com a distinção entre Poesia (*Dichtung*) no sentido amplo e poesia (*die Poesie*) em sentido estrito, ou seja, em oposição à prosa. Nota-se então, que a identidade entre arte e poesia acontece através da meditação sobre a verdade. A poesia é a essência da arte e toda arte em sua essência é poesia. É neste sentido amplo de

Poesia (*Dichtung*) que podemos entender os aspectos poéticos na descrição do quadro de Van Gogh.

A palavra poética entre o mundo e a Terra

Heidegger entendeu que a essência da obra de arte é o acontecer da verdade do ente. Também compreendeu que a obra é o poema da arte e toda obra de arte na sua essência é poemática. Se a obra é poema da arte e nesta está posta a verdade, conclui-se que a verdade é também poema. Ora, uma vez que na obra está posta em obra a verdade do ente, nesta obra um combate é travado; combate este apontado como uma dualidade ou duplicidade ou como se referia Parmênides, uma dobra (o comum pertencimento do ser e do ente), ou nas palavras de Heidegger, a “diferença ontológica”.

Pretendemos a partir de agora analisar como o pensamento da diferença é desenvolvido nesta meditação sobre a obra de arte e mostrar o esforço do pensador para tentar trazê-la à linguagem.

Pensemos o seguinte: do ponto de vista da experiência poética, o poeta nomeia o que é permitindo ao que é aparecer como aquilo que é. A palavra poética ao nomear e trazer ao aberto a abertura (mostração) de todo ente, possibilita que todo ente, surgindo nesta abertura seja reconhecido. Esta abertura operada pela palavra que faz vir ao aparecer todo ente em seu ser, permitindo ao homem o relacionar-se com ele, é denominado por Heidegger, nesta etapa do seu caminhar pensante, de “mundo”. O mundo - como já tivemos oportunidade de dizer - não é um ente singular, mas o círculo de aparição de tudo o que é, ou seja, é a abertura, é a clareira (*Lichtung*) e a mostração do ente.

Desvela-se assim a especificidade da obra e do poema. Ao tomar como exemplo o templo e a estátua do deus, Heidegger entende que o que está aí em jogo não é mera obra estética que evoca uma abertura do ente, mas a própria instauração do ser. Não apenas a eclosão do mundo, mas a instauração deste sobre a Terra. Enquanto o mundo é abertura e desvelamento, a Terra é o lugar do segredo de onde brota e para onde tende todo aparecer. Por ser reserva e retiro, a terra é salvaguarda: “em tudo o que desabrocha a Terra manifesta como o que abriga” (HEIDEGGER, 1977, p. 36). Eis o segundo traço essencial que permite definir a especificidade do poema: “ao mesmo tempo em que erige um mundo, a obra faz vir a Terra”. A Terra não pode ser penetrada só pode ser acolhida como Terra e preservada na sua reserva.

A obra de arte sendo mostraçãõ do segredo, preserva o abrigo e traz ao aparecer a verdade do ser pondo fim ao esquecimento. Heidegger escreve: “fazer vir a Terra significa trazê-la ao Aberto enquanto aquilo que se fecha” (HEIDEGGER, 1977, p.37). “Ela só mostra se permanece oculta e inexplicada. A Terra faz com que se quebre contra si mesma qualquer tentativa de intromissãõ” (HEIDEGGER, 1977, p.37). Portanto, compreender a obra é compreender que fazendo vir a Terra, a obra faz vir a Terra como Terra. À semelhança do templo que preservando a rocha de que foi feito traz esta ao aberto do mundo, o poema faz chegar ao mundo, na disposiçãõ do dizível, o indizível como tal: “o dizer projetante é aquele que na preparaçãõ do dizível, faz ao mesmo tempo advir, enquanto tal, o indizível ao mundo” (HEIDEGGER, 1977, p.37).

Instalar um mundo e fazer vir a Terra. Eis os traços fundamentais do poema. Mantendo a Terra no Aberto do mundo, o poema é o espaço de jogo onde eclosãõ e fecho, abertura e reserva advém uma contra a outra e ao mesmo tempo uma para a outra, pois o poema realiza a unidade do mundo e da Terra. “No combate, conquista-se a unidade entre o mundo e a Terra” (HEIDEGGER, 1977, p.50).

Essa unidade, no entanto, não é “coisa”, mas “obra”, ou seja, é um combate. Sendo instigadora desse combate, a obra de arte é o espaço de realizaçãõ de sua unidade essencial. Uma vez que somente na obra, o mundo funda-se na Terra e, esta surge no interior daquele, será na obra que mundo e Terra encontram, em virtude do combate, seu descanso essencial.

Mundo e Terra. Teríamos reconhecido nesses dois termos a diferença essencial entre ser e ente? Ora, à primeira vista parece que poderíamos fazer esta analogia, já que a dualidade do mundo e da Terra corresponde à diferença entre ser e ente. Nesse caso, o mundo seria redutível a um dos termos da diferença (ente) e a Terra ao outro (o ser). Todavia, isso seria um verdadeiro contrassenso, já que mundo e Terra não dizem o ser e o ente, mas sim a dupla dimensãõ do ser (eclosãõ e reserva). O mundo diz o ser como presença ou desvelamento, a Terra por sua vez, diz o ser na sua face mais secreta, isto é, o ser como ausênça e retiro, de onde advém toda a entrada em presença (ZARADER, 1990a, p. 253).

Poderíamos em todo caso fazer o mundo tender para o lado do ente, e a Terra para o lado do ser. Mas nesse caso devemos compreender que tanto o mundo quanto a Terra, assim como a abertura e a reserva, sãõ as próprias vertentes do ser, ou seja, uma dimensãõ que o leva a dar-se no ente, e a outra que o conduz a retirar-se em seu próprio mistério.

Quando Heidegger afirma que o poema abre um mundo reinstalando-o sobre a Terra, ele diz duas coisas fundamentais: primeiramente, que o poema faz advir a verdade do ser e do

ente fazendo aparecer todo o visível na luz mesma do invisível; luz esta, a única aliás, que o constitui como aquilo que não permanece meramente como puro subsistente. O poema nesse sentido leva ao aparecer tudo aquilo que é, permitindo desse modo todo ente ser como ente. É o poema quem concede às coisas um rosto e seu espaço; é o poema quem permite ao mundo que se abra como mundo deixando-o repousar-se sobre a Terra; é o poema ainda que conduz o ente ao desvelamento na sua totalidade mantendo-o em seu ser.

Por conseguinte, além de instituir o desvelamento do ente enquanto uma das vertentes do ser, o poema também tem a dádiva de possibilitar aquilo que Heidegger chama de “o desvelamento do velamento”(HEIDEGGER, 1977, p.42). Isso significa que além de promover o desvelamento do ente, fazendo que este seja enquanto aquilo que é, o poema traz o indizível para o visível enquanto invisível (HEIDEGGER, 1977, p. 59). O poema tem a dádiva de trazer o ser ao aparecer como aquilo que se retira (HEIDEGGER, 1977, p.43).

Notemos que já não se afirma a essa altura que o poema tão somente traz o ente ao aparecer na luz do ser, mas que o poema realiza o milagre de iluminar o próprio ser no seu secreto silêncio inviolável, pois “há uma ocultação no interior do clareado” (HEIDEGGER, 1977, p. 42). O poema é a iluminação da dimensão mais esquecida da dobra, pois lança luzes iluminando a própria essência da dobra.

Foi nesta perspectiva que aconteceu a experiência grega da linguagem. Os gregos estavam sintonizados com o ser em sua *αλήθεια* justamente através da palavra *λόγος*, enquanto experiência do dizer. Dizer para os gregos era fazer o ser vir à presença. A palavra nomeava o ser arrancando-o de seu velamento. Dizer era chamar à presença o ente, de modo que seu ser viesse ao aparecer. Sendo assim, a interrogação acerca da origem da obra de arte nos conduz à ideia do poema como essência do acontecimento da verdade.

No contexto da essência da obra de arte, o poema foi inserido na encruzilhada do ser e do ente, visando sua instituição como abertura da dobra do ser. Entretanto, antes de darmos nosso próximo passo, visando dizer mais estritamente este desvelamento (pois o poema foi reconhecido como abertura de uma totalidade em que tanto eclosão como a reserva não falam apenas da duplicidade [ser e ente], mas das duas vertentes do ser), precisamos escutar a meditação heideggeriana da linguagem, a partir da experiência originária desta, feita pelos pensadores originários¹².

Considerações Finais

¹² Os pensadores Originários de Heidegger são: Anaximandro, Heráclito e Parmênides.

Tivemos oportunidade de dizer que os primeiros textos de Heidegger dedicados à arte e à poesia datam dos anos que se estendem de 1935 a 1940. Nesses anos percebe-se a primeira tentativa do filósofo em pensar o mistério da linguagem. Anos mais tarde (na carta sobre o Humanismo de 1947), retomando a questão da linguagem, o filósofo dispensa atenção especial à mesma. Todavia, somente na década de 1950 aquela preocupação incipiente ganhará força. Nos textos que compõem a coletânea *A Caminho da Linguagem* e nos *Ensaio e Conferências*, Heidegger aprofunda suas reflexões acerca do nexos entre o ser e a palavra.

No contexto da busca pelo fundamento da obra de arte, a essência desta foi compreendida como o acontecer poemático da verdade. Na obra acontece a verdade do ente. Para demonstrar essa verdade, Heidegger recorreu ao par de sapatos de camponês. A pintura de Van Gogh mostrou o que de fato a arte é. A verdade posta em obra no quadro apresentou-se por si mesma. Não foi necessário um sujeito objetivante que tudo figurou para em seguida projetar no quadro.

Isso significa que naquela ocasião o filósofo já se dava conta de que a linguagem na sua força nomeativa fazia ser. Sendo poemática, a verdade acontecida na pintura mostrou-se como aquilo que de fato ela é. Se toda obra no seu sentido lato é poesia, o poema naquele contexto, desocultava a verdade posta na obra, desvelando deste modo sua essência. É por isso que a verdade foi concebida como o poema da arte, e a poesia a instauração do ser pela palavra.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Luiz Camilo Osório. Heidegger e a Arte Moderna. In. *Anais do Colóquio Nacional: A Morte da Arte Hoje*. Belo Horizonte: 15-18 de Abril de 1993, p.240-249.

BORNHEIM, Gerd. *Metafísica e Finitude*. São Paulo: Perspectiva, col. Debates – Filosofia n.º 280, 2001.

CAMPOS, Maria José. Apresentação e Comentários de *A Origem da Obra de Arte* de Martin Heidegger – II Parte. In. *KRITERION – Revista de Filosofia*. Belo Horizonte: UFMG, Vol. XXX, n.º 79-80, Junho de 1987/Junho de 1988, pp. 223-246.

COHEN Joseph. La Folie d'un 'Peut-etre' et L'écriture Poétique de Hölderlin. In. *Les Cahier Philosophique de Strasbourg*. Mélange de Philosophie Allemande, n.º21, Premier Semestre de 2007, p. 45-60.

DUARTE, Irene Borges. O Espelho Equívoco. O Núcleo Filosófico da Spiegel-Interview a Martin Heidegger. In. *Phainomenon* – Revista de Fenomenologia (Homenagem a João paisana). Lisboa, n.º 5/6, Outubro de 2002/ Primavera de 2003, p. 167-181.

DUARTE, Irene Borges. O Mais Inquietante de Todos os Entes. A Ontologia Trágica de Sófocles e a Sua Tradução em Hölderlin e Heidegger. In. *Philosophica*. Lisboa, n.º 11, 1998, p. 111-132.

DUARTE, Irene Borges. A Arquitetônica do Puro Dar-se do Ser. Heidegger e os Beiträge. In. *Poética do Mundo*. Lisboa: Colibri, 2001, p. 415-434.

DUARTE, Irene Borges. A Fecundidade Ontológica da Noção de Cuidado. De Heidegger a Maria de Lourdes Pintasilgo. In. *Ex Aequo* – Revista da Associação Portuguesa de Estudos Sobre as Mulheres. Lisboa: Ed. Afrontamentos, 2010, p. 115-131.

DUBOIS, Christian. *Heidegger: Introdução a Uma Leitura*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica em Retrospectiva - Heidegger em Retrospectiva*. Petrópolis: Vozes, Vol. I, 2ª Edição, 2007.

GMEINER, Conceição Neves. *A Morada do Ser - Uma abordagem filosófica da linguagem, na leitura de Martin Heidegger*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista, Editora São Francisco, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaaios e Conferências*. Vozes: Petrópolis, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, Col. Biblioteca de Filosofia Contemporânea n.º 12, 1977.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e Escritos Filosóficos*. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *Carta Sobre o Humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.

HEIDEGGER, Martin. *Hinos de Hölderlin*. Lisboa: Instituto Piaget, col. Pensamento e Filosofia, n.º 99, 2004.

HEIDEGGER, Martin. Hölderlin y La Esencia de La Poesía. In. *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 10ª Edição, 2001, p. 124-148.

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

HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle Parte*. Paris: Gallimard, 1962.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche – Metafísica e Niilismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Serenidade*. Lisboa: Instituto Piaget, Col. Pensamento e Filosofia, n.º 43, 1959.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 4ª edição, Col. Pensamento Humano, 2009.

Heráclito. In. *Os Pensadores Originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Petrópolis: Vozes, Col. Pensamento Humano, 2ª Edição, 1993, p.56-93.

KOGAN, Jacobo. *Arte y Metafísica*. Buenos Aires: Paidós Editora, Col. Biblioteca Del Hombre Contemporâneo, 1971.

LABARTHE, Philippe L. A Transcendência Fin(da)ita da Política. In. *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, n.º 17, julho/dezembro de 2007, p. 167-201.

LAPORTE, Roger. Hölderlin ou Le Combat Poétique. In. *Crítique*. Tome XXIV, n.º 259, 1968, p. 1020-1040.

LEITE, Thiago Soares. A Questão da Verdade em *Ser e Tempo* e nas *Quaestiones Disputatae de Veritate*. In. *Philosophica*. Revista de Filosofia Moderna. São Cristóvão: n.º 8, 2007, p. 15-38.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia – O Pensamento Poético*. (Org. Maria José Campos): Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

NUNES, Benedito. *Passagem Para o Poético*. São Paulo: Ática, 1992.

PASQUA, Hervé. *Introdução à Leitura de Ser e Tempo de Martin Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

POTESTÀ, Andrea. L'origine Sans Emploi: Hölderlin Versus Heidegger. In. *Les Cahier Philosophique de Strasbourg. Mélange de Philosophie Allemande*, n.º21, Premier Semestre de 2007, p.25-43.

RAMOS, Samuel. Prólogo. In. *Heidegger: Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 10ª Edição, 2001, p 7-34.

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

SARAMAGO, Ligia. *A Topologia do Ser – Lugar, Espaço e Linguagem no Pensamento de Martin Heidegger*. São Paulo: Editora PUC Rio/ Edições Loyola, 2008.

STEIN, Ernildo. *Compreensão e Finitude: Estrutura e Movimento da Interrogação Heideggeriana*. Ijuí: Editora Unijuí, Col. Ensaio política e filosofia, 2001.

STEIN, Ernildo. Nota Introdutória. In. *Heidegger - Conferências e Escritos Filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, Col. Os Pensadores, 1999, p. 17-19.

STEIN, Ernildo. A Destruição da Estética como Consequência da Destruição da Metafísica. In. *Anais do colóquio Nacional: A Morte da Arte Hoje*. Belo Horizonte: 15-18 de Abril de 1993, p. 34-46.

WAEHLENS, Alphonse. *La Filosofia de Martin Heidegger*. Madrid: Instituto Luis Vive de Filosofia, 1945.

ZARADER, Marlene. *Heidegger e as Palavras da Origem*. Lisboa: Instituto Piaget, Col. Pensamento e Filosofia n.º19, 1990.

ZARADER, Marlene. *A Dívida Impensada – Heidegger e a Herança Hebraica*. Lisboa: Instituto Piaget, Col. Pensamento e Filosofia, n.º31, 1990.

Recebido em 28/09/2018

Aprovado em 31/10/2018