

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

CATHERINE MESENTIERI SALIBA DAHER

O PERCURSO DA REFLEXÃO ACERCA DA OBRA DE ARTE EM MARTIN
HEIDEGGER SEGUNDO JULIAN YOUNG

RIO DE JANEIRO
2026

CATHERINE MESENTIERI SALIBA DAHER

O PERCURSO DA REFLEXÃO ACERCA DA OBRA DE ARTE EM
MARTIN HEIDEGGER SEGUNDO JULIAN YOUNG

Texto apresentado para o Programa de Pós-Graduação em Filosofia (Estética), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Fernando Antonio Soares Fragozo

RIO DE JANEIRO
2026

CIP - Catalogação na Publicação

M363p Mesentieri Saliba Daher, Catherine
O PERCURSO DA REFLEXÃO ACERCA DA OBRA DE ARTE EM
MARTIN HEIDEGGER SEGUNDO JULIAN YOUNG / Catherine
Mesentieri Saliba Daher. -- Rio de Janeiro, 2026.
126 f.

Orientador: Fernando Antonio Soares Fragozo.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto
de Filosofia e Ciências Sociais, Licenciado em
Filosofia, 2026.

1. Heidegger. 2. Obra de arte. 3. Julian Young.
4. Modernidade. I. Antonio Soares Fragozo, Fernando
, orient. II. Título.

CATHERINE MESENTIERI SALIBA DAHER

O PERCURSO DA REFLEXÃO ACERCA DA OBRA DE ARTE EM
MARTIN HEIDEGGER SEGUNDO JULIAN YOUNG

Texto apresentado para o Programa de Pós-Graduação em Filosofia (Estética), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Fernando Antonio Soares Fragozo

Aprovado em 04 de Março de 2026.

Fernando Antonio Soares Fragozo
Presidente/ Orientador (a)



Deborah Moreira Guimarães
Membro Titular Externo – UFMG

Christiane C. de Matos Fernandes
Membro Titular Externo – UFRJ

Carla Costa Pinto Francalanci
Membro Titular Interno – UFRJ

RIO DE JANEIRO
2026

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu companheiro de vida, Pedro, que sempre esteve ao meu lado oferecendo apoio à minha trajetória acadêmica e me acompanhando nos melhores e nos piores momentos.

Agradeço ao meu orientador, Fernando Fragozo, por ter me acolhido da melhor forma possível neste percurso da minha história e ter me proporcionado os melhores encontros e conversas que ajudaram na elaboração deste trabalho.

Agradeço às minhas amigas, Heloísa e Ana, pela paciência, ajuda assim como pelas conversas filosóficas que tanto contribuíram para esclarecer ideias e elaborar pensamentos construtivos sobre a vida e sobre minha trajetória acadêmica.

Agradeço também às professoras Deborah Guimarães e Christiane Costa, participantes das bancas de qualificação e defesa, cujas observações e orientações foram fundamentais para o amadurecimento e desenvolvimento deste trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES).

RESUMO

DAHER, Catherine. **O percurso da reflexão acerca da obra de arte em Martin Heidegger segundo Julian Young** Rio de Janeiro, 2025. Dissertação (Mestrado em Filosofia, Estética) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro

A presente pesquisa analisa a evolução do pensamento de Heidegger sobre a obra de arte, baseando-se na interpretação de Julian Young que identifica dois paradigmas: o grego e o moderno. Embora *A Origem da Obra de Arte* (1935/36) seja fundamental, Heidegger progressivamente se afasta dessa perspectiva inicial, reconhecendo que a arte moderna enfrenta uma época radicalmente distinta da grega, marcada pela ausência dos deuses e pelo domínio da técnica. Influenciado por Hölderlin, o filósofo abandona a visão "grecocêntrica" ao compreender que a arte contemporânea não pode configurar mundos históricos como a arte grega fazia, devendo cumprir outra tarefa. Essa transformação o aproxima de artistas modernos como Klee, Cézanne, Chillida e Heiliger, cujas obras preservam o mistério do ser de modo adequado à modernidade. O objetivo desta pesquisa não é definir uma teoria sobre a arte, mas compreender as transformações conceituais a fim de pensar novos paradigmas artísticos que respondam apropriadamente às exigências de nosso tempo, dominado pela reflexão científica e pelo avanço exponencial da técnica enquanto *Gestell*.

Palavras-Chaves: Heidegger; Obra de arte; Julian Young; Modernidade.

ABSTRACT

DAHER, Catherine. **The Course of reflection on the Work of Art in Martin Heidegger according to Julian Young**. Rio de Janeiro, 2025. Dissertation (Master's in Philosophy, Aesthetics) – Institute of Philosophy and Social Sciences, Federal University of Rio de Janeiro.

The present research analyzes the evolution of Heidegger's thinking on the work of art, based on Julian Young's interpretation that identifies two paradigms: the Greek and the modern. Although *The Origin of the Work of Art* (1935/36) is fundamental, Heidegger progressively distances himself from this initial perspective, recognizing that modern art faces an era radically distinct from the Greek, marked by the absence of the gods and the dominance of technology. Influenced by Hölderlin, the philosopher abandons the "Grecocentric" view by understanding that contemporary art cannot configure historical worlds as Greek art did, having to fulfill another task. This transformation brings him closer to modern artists such as Klee, Cézanne, Chillida, and Heiliger, whose works preserve the mystery of being in a manner appropriate to modernity. The objective of this research is not to define a theory about art, but to understand the conceptual transformations in order to think new artistic paradigms that respond appropriately to the demands of our time, dominated by scientific reflection and the exponential advance of technology as *Gestell*.

Key-words: Heidegger; Work of art; Julian Young; Modernity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Quadro <i>O par de sapatos</i> (1886) de Van Gogh	73
Figura 2 — Templo <i>Paestum</i>	77
Figura 3 — Quadro <i>Death and Fire</i> (1940) de Paul Klee.....	114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. A CRÍTICA DE HEIDEGGER À ESTÉTICA.....	16
1.1 A leitura de Nietzsche por Heidegger: arte, verdade e vontade de poder.....	21
1.1.1 A vontade de poder: o princípio fundamental da filosofia nietzschiana.....	24
1.2 Sobre a essência da estética: Os seis fatos fundamentais da história da estética a partir de Heidegger.....	29
1.3 Julian Young e a crítica à estética no pensamento heideggeriano.....	40
2. O PARADIGMA GREGO E AS FASES INICIAIS DO PENSAMENTO HEIDEGGERIANO	48
2.1 <i>Physis, Poiesis e Téchne</i> : o fundamento da arte no início do pensamento.....	53
2.2 A fase do “meio” (1930-1938): o desenvolvimento de uma ontologia da obra.....	60
2.2.1 A ruptura com a concepção tradicional da verdade.....	64
2.2.2 A relação entre coisa (Ding), obra (Werk) e utensílio (Zeug)	69
2.2.3 O paradigma grego: o templo como modelo da “grande arte”.....	76
2.3 Os limites do paradigma grego.....	83
3. O PARADIGMA MODERNO E A MATURAÇÃO DO PENSAMENTO HEIDEGGERIANO	
SOBRE A ARTE	
.....	88
3.1 A influência de Hölderlin: uma reeducação do pensamento heideggeriano.....	93
3.2. A linguagem poética (<i>Dichtung</i>)	101
3.3 A Arte Moderna.....	108
3.3.1 Paul Klee	114
CONCLUSÃO.....	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	124

INTRODUÇÃO

Para compreendermos as nuances do pensamento heideggeriano sobre a obra de arte, é necessário, primeiramente, adentrarmos nas questões fundamentais que alicerçam a totalidade de sua filosofia. Embora *Ser e Tempo* (1927) seja frequentemente associada à sua obra seminal, a jornada intelectual heideggeriana é marcada por diferentes fases que refletem as novas demandas e indagações que surgem ao longo de sua trajetória. Através da reorientação do pensamento em cada fase, Heidegger busca, por assim dizer, responder à experiência mesma do pensar, em uma constante re-elaboração de sua própria filosofia. Segundo Marco Aurélio Werle, a ausência de uma teoria sistemática em Heidegger deve-se ao fato de que “em seu pensamento a teoria se torna ela mesma um problema para a filosofia” (WERLE, 2023, p.9).

A primeira dessas fases, e talvez a mais conhecida, tem início justamente em sua obra inaugural: *Ser e Tempo*. Tomando como ponto de partida a retomada da questão acerca do sentido do ser, esquecida pela tradição da filosofia ocidental, *Ser e Tempo* tinha como objetivo analisar as estruturas existenciais do *Dasein*, compreendendo seus modos de ser através da interpretação do tempo como horizonte possível de toda e qualquer compreensão do ser. Benedito Nunes destaca que, apesar da notoriedade da obra, *Ser e Tempo* “[...] era, porém, um estranho tratado, como dele diria o próprio autor. Previsto em duas partes, saiu incompleto, contendo apenas duas das três seções programadas da primeira parte, em desacordo com o plano delineado em sua introdução” (NUNES, 2012, p.11). Originalmente estruturado em duas partes, o projeto inicial de *Ser e Tempo* permaneceu, contudo, incompleto, carecendo de um desenvolvimento aprofundado da análise essencial da questão do horizonte do tempo que, para Heidegger, revela-se inseparável do sentido do ser.

Diante das dificuldades de ultrapassar a linguagem metafísica enredada nos conceitos filosóficos tradicionais, e diante dos resultados da recepção e interpretação de sua obra, Heidegger planeja, nos anos que se seguem, não somente recuperar o horizonte da temporalidade expandindo a questão para além da analítica dos modos existenciais do *Dasein*, como também reconhece que *Ser e Tempo* limitou-se a uma descrição que poderia ser tomada— como de fato foi a partir dos existencialistas— como doutrina ou teoria.¹

¹Em *Cartas sobre o Humanismo* (1946-1947), Heidegger enfatiza o equívoco do princípio existencialista ao apontar para a premissa de Sartre “a existência precede a essência” que “[...] toma, ao dizer isto, *existentia* e *essentia* na acepção da Metafísica que, desde Platão, diz: a *essentia* precede a *existentia*. Sartre inverte esta proposição. Mas a inversão de uma frase metafísica permanece uma frase metafísica.” (HEIDEGGER, 2005, p.18)

Com o objetivo de ultrapassar os limites da “doutrina” da analítica existencial, a partir da preleção sobre a Metafísica do semestre de inverno de 1929/1930 Heidegger já anuncia um novo lugar de reflexão. De acordo com Benedito Nunes, "seria preciso, conforme expressou em *Da essência da verdade*, escrito em 1930, abandonar, dali por diante, 'toda subjetividade do homem enquanto sujeito...!', ainda mantida nos textos de 1929" (NUNES, 2012, p.14). Em 1946, o filósofo enfatiza a importância da conferência *Sobre a Essência da Verdade* como início efetivo desta nova perspectiva:

A conferência intitulada Sobre a essência da verdade, pensada e pronunciada em 1930, mas apenas impressa em 1943, oferece uma certa perspectiva sobre o pensamento da reviravolta de *Ser e Tempo* para *Tempo e Ser*. Esta reviravolta não é uma modificação do ponto de vista de *Ser e Tempo*; mas nesta reviravolta o pensar ousado alcança a região dimensional a partir da qual *Ser e Tempo* foram compreendidos e, na verdade, compreendidos a partir da experiência fundamental do esquecimento do ser. (HEIDEGGER, 2005, p.18)

Mesmo que *Ser e Tempo* apareça incompleto diante da abrangência que o conteúdo demandava, o filósofo alemão adverte que a passagem do pensamento de *Ser e Tempo* para *Tempo e Ser* deve ser pensada como o começo de um caminho contínuo de reflexão. Sua trajetória, mesmo que marcada por diferentes perspectivas, sustenta-se pelo mesmo problema fundamental já iniciado em *Ser e Tempo*: o problema da diferença ontológica, do sentido do ser e da essência da verdade enquanto desvelamento. A busca pelo sentido (ou acontecimento) do ser, portanto, não foi abandonada por Heidegger, mas desenvolvida para além da analítica existencial, expandindo o pensamento para além da análise centrada no *Dasein* e alcançando o potencial de outras experiências humanas fundamentais, como a linguagem, a arte e a poesia, a fim de compreender a abrangência do acontecimento do ser nas obras de arte e na linguagem poética.

Ao reconhecer as obras de arte como espaço privilegiado para o acontecimento do ser, tanto a arte quanto a linguagem passam a ser lugares de aproximação do *Dasein* com o seu ser, seja mediante uma conexão com suas estruturas existenciais, seja pela abertura de um sentido de mundo configurado pela obra. A questão da arte revela-se, assim, como Irene Borges pontua, "uma das formas de colocar a questão do ser, que constitui o tema melódico do pensar heideggeriano, em qualquer das fases em que se costuma dividir o seu itinerário filosófico" (BORGES-DUARTE, 2019, p.35). Essa reorientação em direção à arte consolida-se a partir da década de 1930, com a redação da primeira versão do ensaio *A Origem da Obra de Arte* em 1931/1932, momento em que a reflexão heideggeriana volta-se à questão da essência da obra de arte, retomando e ampliando a investigação sobre o sentido do

ser a partir do acontecimento da verdade que se dá na obra. Como esclarece Borges-Duarte, "o pensamento de Heidegger sobre a arte só começa a definir-se a princípio da década de 30, na sequência da linha de investigação inaugurada em *Da essência da Verdade* (conferência proferida em 1930, publicada em 1943) e em íntima conexão com ela" (BORGES-DUARTE, 2019, p.40).

Ainda que *A Origem da Obra de Arte* seja considerada a primeira obra a expressar a reflexão de Heidegger sobre a arte, já em 1930, no escrito *Sobre a Essência da Verdade*, e posteriormente nos textos dedicados à poesia de Hölderlin (1934/1935), é possível perceber um direcionamento do pensamento heideggeriano em torno da arte, especialmente na consideração ontológica da linguagem e na reformulação radical do conceito de verdade para além do entendimento desta enquanto adequação. Essa reformulação culminará na concepção da obra de arte como acontecimento originário, como tensão e combate (*Streit*) entre Terra (*Erde*) e Mundo (*Welt*), que representam uma dinâmica própria da noção de verdade enquanto *aletheia*, compreendida como jogo essencial entre encobrimento (*Verbergung*) e desvelamento (*Entbergung*).

A colocação da questão do sentido do ser deixa, assim, progressivamente de ser tematizada pela via exclusiva da analítica existencial para se desdobrar em uma prática meditativa do pensamento que é engajado para e pelo ser, que escuta propriamente o seu apelo, seja no acolhimento da linguagem poética, seja na preservação das obras de arte. Por meio do confronto filosófico com o pensamento de Nietzsche e Hegel, assim como pela influência decisiva da poesia de Hölderlin, e de um aprofundamento hermenêutico do pensamento dos filósofos pré-socráticos, Heidegger busca compreender o acontecimento do ser para além do discurso meramente filosófico-conceitual ou teórico-sistemático, guiando-se pela perspectiva do acontecimento da verdade enquanto *aletheia*. Como afirma Nunes, a viragem (*Kehre*) "se declara, antes de tudo, por uma reinterpretação dos existativos — o compreender e a disposição" (NUNES, 2012, p.217), de modo que pensar o ser passa a significar colocar-se à sua escuta, ao seu apelo, uma vez que só é possível pensar pois o ser possibilita este pensamento.

No final do ensaio da *Origem*, Heidegger enfatiza que "toda arte, enquanto deixar-acontecer da adveniência da verdade do ente como tal, é na sua essência Poesia (*Dichtung*)" (HEIDEGGER, 2019, p.59) elucidando a importância fundamental do papel da poesia na medida em que ela, enquanto dizer projetante que acontece primordialmente na

linguagem, é abertura que instaura e funda a verdade.² Assim, "mais diretamente do que qualquer outra arte, a poesia participa, pela palavra, que constitui a sua matéria, do trabalho preliminar e mais primitivo do pensamento, como obra da linguagem. A poesia é o limiar da experiência artística em geral por ser, antes de tudo, o limiar da experiência pensante (NUNES, 2012, p.248). Nesse sentido, podemos dizer que a arte é essencialmente histórica e, enquanto histórica, ela é fundamentalmente poética, pois é na linguagem projetante que se preserva o ser-aí histórico de um povo.³

Neste sentido, buscando compreender a arte através da desconstrução sistemática das medidas que compunham a estrutura da filosofia ocidental e da estética enquanto disciplina filosófica moderna, Heidegger não pretende teorizar acerca da arte, do artista ou da obra segundo os moldes acadêmicos tradicionais, mas propõe uma abertura para que o pensamento possa ultrapassar as amarras da teoria, guiando-se pelo acontecimento mesmo do ser através do acolhimento tanto da palavra poética quanto da preservação do simples aparecer das coisas na obra. A arte, portanto, pensada radicalmente fora dos parâmetros tradicionais da estética moderna, apresenta uma continuidade essencial da proposta de destruição da ontologia já indicada em *Ser e Tempo*.

A fim de recuperar um sentido originário perdido através das traduções, interpretações e sedimentações conceituais que progressivamente encobriram o sentido do ser, Heidegger volta-se sistematicamente para as concepções gregas originárias como a *téchne*, a *poiesis*, a *aletheia*, recuperando um sentido que marca a época daqueles que se engajaram com a realidade não através de um pensamento teórico, mas pela conservação do acontecimento originário e do aparecer das coisas em seu surgimento. Irene Borges-Duarte esclarece que o único caminho possível de compreensão "consiste em voltar atrás, à origem grega da nossa civilização tecnológica e recuperar as figuras que assumem a relação homem-ser no espaço helênico" (BORGES-DUARTE, 2019, p.45). Sendo assim, uma retomada autêntica da questão do ser, mesmo quando se trata da obra de arte, é obrigatoriamente uma revisão genealógica dos diversos caminhos pelos quais o ser foi interpretado e reduzido ao ente, seja a

² É importante enfatizar que, para Heidegger, há uma distinção entre *Poesie* (a arte literária) e *Dichtung* (composição em sentido ontológico). De acordo com o filósofo: "a poesia [arte literária - *Poesie*] é apenas um modo do projectar clareante da verdade, i. e. do poetar [ditar poético - *Dichten*] neste sentido alargado" (HEIDEGGER, 2014, p.77). Neste sentido, adotaremos Poesia para *Dichtung* e poesia para *Poesie*.

³ A ênfase à linguagem como "casa da verdade do ser" aparecerá explicitamente mais tarde, em 1946, na "Carta sobre o Humanismo", demonstrando a contínua e crescente presença da questão da linguagem na investigação heideggeriana, movimento que condiz com a mudança de foco que parte da hermenêutica do *Dasein* em direção à importância do pensar meditativo na libertação da palavra em relação à gramática lógica e à estrutura proposicional, promovendo uma abertura fundamental para o poetizar (*Dichten*) que pensa o ser na medida em que o acolhe em seu dizer originário.

partir da perspectiva platônica do *eidos* que inaugura a metafísica ocidental, seja através de seus desdobramentos na metafísica da subjetividade característica da modernidade.

Ao transpor a reflexão sobre as obras de arte para o plano propriamente ontológico em *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger assume conscientemente uma tarefa complexa de desconstrução que deve partir da pergunta radical acerca da origem (*Ursprung*) da obra e da relação circular que se estabelece entre o artista e a obra, assim como da relação entre a obra de arte e sua distinção em relação ao ente intramundano. Questionamos, junto a Haar: "de onde vem a obra? É indiscutível que ela tem origem no artista. Mas alguém não é artista unicamente devido às obras que realizou? O artista está na origem da obra, mas a obra está na origem do artista" (HAAR, 2007, p.83). Ultrapassando a dicotomia sujeito/objeto característica da filosofia moderna enquanto estudo privilegiado de um dos dois polos desta relação, a obra de arte deve ser pensada para além das proposições metafísicas que constituem o pensamento estético tradicional desde Baumgarten e Kant. Embora assumidos como onticamente válidos no âmbito da experiência estética cotidiana, estes conceitos tradicionais, assim como o conceito de belo, do sublime e do juízo estético de gosto, revelam-se, no entanto, insuficientes para uma análise propriamente ontológica da obra de arte, porquanto não abrangem nem tematizam adequadamente o acontecimento do ser em sua totalidade e em sua dimensão histórica. Para realizar este ultrapassamento, Heidegger propõe uma tarefa para que o pensamento se volte para a origem, ou seja, para a essência da obra, do artista e da arte a fim de reconhecer nas suas relações uma forma de conhecimento a-temático acerca das coisas, ou seja, um conhecimento pré-teórico que "não consiste num mero conhecer e representar de algo" (HEIDEGGER, 2014, p.71), mas sim na "insistência [*Instandigkeit*] do resguardar" (*ibid*, p.71) da abertura do ente que acontece na obra.

Perguntamos, portanto, sobre a origem. A origem seria uma volta saudosista ao passado ou uma procura pela proveniência essencial das coisas? Como a pergunta acerca da origem pode nos esclarecer sobre a obra de arte? Logo no início do ensaio da *Origem* Heidegger responde que a origem deve ser indagada para que possamos ter clareza acerca da proveniência da obra, do artista e da arte. Sendo o artista a origem da obra e a obra a origem do artista, notamos uma relação mútua que não concede a possibilidade de pensar uma única origem ou essência que provocaria a criação da concepção de que o artista é a única origem da obra, como é característico do gênio kantiano. Neste caso, tanto a obra quanto o artista se sustentam em uma relação não excludente. Este caminho que o filósofo alemão pretende percorrer ao longo da conferência é composto por mais interrogações do que respostas, notavelmente quando no final somos interrogados sobre a nossa aproximação com a pergunta

pela origem: “Estaremos nós, no nosso ser histórico, na origem? Sabemos nós, isto é, respeitamos a essência da origem? Ou apelamos, na nossa relação com a arte, ainda só para conhecimentos eruditos do passado?” (HEIDEGGER, 2019, p.66). Esta questão já posta em 1935 nos revela uma preocupação ainda em amadurecimento de Heidegger diante do lugar problemático da obra de arte em uma época de aumento exponencial da técnica moderna e do que ele compreende como obscurecimento progressivo do mundo pela representação moderna, problemática que posteriormente ele tematizará através do conceito de *Gestell* (armação, dispositivo), onde a discussão sobre a representação toma forma definitiva a partir da conclusão de que a modernidade se caracteriza fundamentalmente pela instauração da metafísica da subjetividade.

Neste momento de 1935, no entanto, a preocupação de Heidegger é provocar um questionamento: será possível um novo começo onde o pensar entraria em sintonia com o ser na pergunta acerca da proveniência da obra ou ainda deixamos nos levar pelas concepções cristalizadas da tradição, presos ao passado?⁴ Como afirma Borges-Duarte, diagnosticando a condição moderna, "o homem de hoje, na fase terminal da modernidade, carece — no duplo sentido de falta e necessidade — do vínculo com o não-ente, com o que, enquanto ausente, recusa qualquer figura ôntica" (BORGES-DUARTE, 2019, p.23). Portanto, aquele que se encontra existencialmente afastado da origem não é capaz de enxergar para além dos conceitos exaustivamente repetidos pela tradição metafísica e permanece assim aprisionado ao passado, preso ao esquecimento do ser.

Segundo Heidegger, voltar-se filosoficamente para a arte, como atividade que nada tem de semelhante às ciências positivas e à racionalidade técnico-calculante, é como um salto para dentro das possibilidades abertas do acontecimento do ser, acontecimento que revela o ser humano a si mesmo diante do destino do ser em cada época historial. Percorrer este caminho hermenêutico em direção a uma elucidação do acontecimento do ser nas obras de arte constitui uma tarefa fundamental do pensamento, que procura um lugar apropriado para construir um habitar autêntico na medida em que, como Heidegger afirmará posteriormente, "a poesia constrói a essência do habitar" (HEIDEGGER, 2012, p.179).

⁴Quando Heidegger fala em concepções "cristalizadas", ele se refere ao processo histórico pelo qual as perguntas originárias acerca do ser foram gradualmente substituídas por respostas prontas e categorias fixas, tomadas como evidentes. A tradição metafísica consolidou-se esquecendo que suas próprias fundações eram históricas e contingentes, transformando interrogações vivas em dogmas não questionados. Frente a essa cristalização, a possibilidade de um novo começo não significa abandonar a tradição, mas dar um passo atrás em relação às certezas metafísicas. No contexto da obra de arte, isso implica suspender as dicotomias tradicionais que já pressupõem uma determinada compreensão do ser. A obra abre um mundo, é acontecimento da verdade, mas só testemunhamos esse acontecimento se não a reduzirmos às categorias estéticas cristalizadas, permitindo que ela mesma institua as condições de sua compreensão.

Neste sentido, a presente pesquisa orienta-se por uma questão central que atravessa todo o percurso heideggeriano sobre a arte: Por que Heidegger, após formular sua ontologia da obra em *A Origem da Obra de Arte* (1935-36), estabelecendo o templo grego como paradigma da grande arte instauradora de mundos históricos, afasta-se progressivamente desta interpretação inicial e busca compreender obras modernas que não se enquadram no modelo da "grande arte" grega? Esta questão revela-se fundamental para compreender não apenas a evolução do pensamento heideggeriano sobre a arte, mas também suas implicações mais amplas para pensar a possibilidade da arte em nossa época contemporânea dominada pela técnica. Nossa hipótese de trabalho sustenta, levando em consideração a análise interpretativa de Julian Young, que existem diferentes modalidades de desvelamento da verdade na arte que não se limitam ao modelo do Templo Grego, e que Heidegger, através de seu confronto prolongado com a poesia de Hölderlin e com artistas modernos como Klee e Cézanne, foi progressivamente reconhecendo estas diferentes modalidades, o que o conduziu a uma reformulação significativa de sua compreensão inicial. Esta hipótese não implica simplesmente uma correção de erros anteriores, mas um aprofundamento e uma ampliação que abrem a possibilidade de pensar novos paradigmas da arte apropriados às diferentes condições históricas de manifestação do ser.

No primeiro capítulo, o estudo dedica-se a analisar o processo de desconstrução da estética enquanto disciplina filosófica moderna, visto que este processo constitui o ponto de partida necessário para a reformulação de um pensamento sobre a obra de arte no campo propriamente ontológico. Como observa Haar, "a estética, em primeiro lugar, na realidade só pode preocupar-se com o sujeito, e não com a natureza do objeto representado" (HAAR, 2007, p.33). Dada a limitação estrutural da estética no estudo ontológico da obra, veremos como esta área disciplinar está situada fundamentalmente no âmbito da metafísica ocidental, porquanto seu empreendimento limita-se ao estudo do ente, seja enquanto valorização das potencialidades subjetivas do artista enquanto gênio criador, seja enquanto definição da arte através de conceitos universais como o belo, o sublime ou a verdade enquanto adequação. Neste capítulo, será de essencial importância a leitura detalhada que Heidegger realiza de Nietzsche, particularmente no curso *Nietzsche I: A Vontade de Poder como Arte* (1936-37), ministrado logo após a primeira versão de *A Origem da Obra de Arte*. É fundamental reconhecer que este curso sobre Nietzsche constitui um complemento necessário e uma continuação aprofundada das reflexões iniciadas em *A Origem da Obra de Arte*. Como afirma Werle, "na leitura que Heidegger faz de Nietzsche, em *A vontade de potência como arte*, revela-se para Heidegger o caráter problemático do conceito de arte, uma vez que este

conceito foi usado por Nietzsche para fundamentar a metafísica da vontade de potência" (WERLE, 2023, p.71). Enquanto o ensaio sobre a origem propõe uma desconstrução da estética através da análise da obra de arte como acontecimento da verdade, o curso sobre Nietzsche realiza uma desconstrução histórico-genealógica da estética moderna demonstrando como ela representa a consumação da metafísica ocidental no âmbito da arte.

Já no segundo capítulo, debruçamo-nos na análise do paradigma grego, seguindo a proposta interpretativa de Julian Young, que reflete o primeiro momento de reflexão sobre a arte no pensamento heideggeriano, fundamentalmente caracterizado pelos conceitos desenvolvidos na obra *A Origem da Obra de Arte* e pelo contato inicial de Heidegger com a poesia de Hölderlin. É importante esclarecer desde já que a escolha de Julian Young como comentador desta pesquisa responde a uma necessidade interpretativa na qual Young se destaca como um dos intérpretes que desenvolve uma leitura da trajetória completa de Heidegger, levando em consideração as diferentes fases, transformações e tensões internas que surgem durante o percurso de seu pensamento. Ademais, Young, para além de interpretar este percurso, desenvolve também uma crítica em relação a orientação inicial "grecocêntrica" dos anos 1930, não tratando *A Origem da Obra de Arte* como uma obra que define uma posição definitiva de Heidegger em relação à arte, delimitando, de forma acessível e clara, os diferentes períodos até as reflexões tardias sobre a arte moderna dos anos 1950-1960.

Esta fase inicial que desenvolvemos no primeiro capítulo, cujo período se estende aproximadamente de 1930 a 1938, é marcada por um desenvolvimento inicial de uma ontologia da obra que tinha como objetivo elaborar uma reflexão sobre a obra de arte a partir de exemplos artísticos específicos que coincidiam com a orientação inicial "greconcêntrica" do pensamento heideggeriano, particularmente o templo grego como obra que instaura um mundo histórico para uma comunidade. Neste capítulo, aprofundaremos as relações fundamentais entre mundo (*Welt*) e terra (*Erde*) enquanto estrutura ontológica da obra; a distinção essencial entre a coisa (*Ding*), o utensílio (*Zeug*) e a obra (*Werk*); e finalmente a relação constitutiva entre a obra e a verdade enquanto *aletheia*.

Devido às limitações estruturais do paradigma grego, cuja aplicação revela-se problemática quando confrontada com algumas artes modernas, assim como, surpreendentemente, com a própria poesia de Hölderlin que Heidegger inicialmente tentava interpretar segundo este paradigma, cresce a necessidade de desenvolver uma nova reflexão sobre a obra que possa dar conta de modalidades diferentes de manifestação da verdade. No terceiro capítulo, exploraremos aquilo que Young denominou de paradigma moderno, designação que representa uma fase significativa de amadurecimento do pensamento

heideggeriano a partir de um contato muito mais profundo e menos instrumentalizado com a poesia de Hölderlin, assim como através da aproximação com outros artistas modernos cujas obras não se adequam aos critérios da grande arte grega. Nesta fase, que se consolida especialmente após 1943 mas cujos germes já aparecem anteriormente, Heidegger reconhece a potencialidade fundamental da preservação do mistério nas obras de arte diante da época caracterizada pela dominação totalizante da essência da técnica (*Gestell*). Como interroga Heidegger, formulando a questão fundamental desta época, "de que servem os poetas em tempos de angústia? A angústia reina porque o sagrado, condição de toda presença intacta, inclusive de um deus, se retira, se apaga" (HEIDEGGER *apud* HAAR, 2007, p.96). A partir de um contato efetivo com obras de artistas como Paul Klee, Paul Cézanne, Eduardo Chillida e Bernhard Heiliger, o filósofo percebe uma abertura singular diante do ocultamento resultante da metafísica da subjetividade moderna e da transformação técnica do mundo em imagem. Estas obras modernas não instalam mundos históricos segundo o modelo grego, mas operam uma forma diferente de resistência ao *Gestell*, preservando a dimensão do sagrado precisamente em sua ausência, mantendo aberta a possibilidade do mistério.

Finalmente, nas considerações finais, retomaremos a questão central da pesquisa à luz do percurso realizado, avaliando em que medida nossa hipótese se confirma e quais são suas implicações. Refletiremos sobre a possibilidade de pensar novos paradigmas da arte que não se reduzam nem ao modelo grego da instauração de mundos históricos nem ao modelo moderno da preservação do mistério, mas que possam corresponder a outras modalidades ainda de desvelamento da verdade, modalidades que talvez só possam ser adequadamente tematizadas a partir de nossa própria situação histórica contemporânea, ainda mais distante tanto do mundo grego quanto da modernidade inicial que Heidegger analisava.

Assim, o percurso desta dissertação não visa simplesmente reconstruir historicamente o pensamento heideggeriano sobre a arte, mas pensar junto com Heidegger, e eventualmente para além dele, sobre as possibilidades da arte como acontecimento da verdade em diferentes épocas históricas, mantendo sempre viva a questão fundamental: como a arte pode ainda, em nossa época dominada pela técnica e pela racionalidade calculante, preservar e abrir espaços de manifestação do ser que resistam à total objetificação do mundo.

1. A CRÍTICA DE HEIDEGGER À ESTÉTICA

Com o objetivo de analisar o processo de desconstrução da estética, compreendendo este movimento fundamental como etapa decisiva para a reformulação de um pensamento ontológico sobre a obra de arte, este capítulo se debruça na leitura e interpretação que Heidegger realiza da filosofia de Nietzsche. Nas preleções publicadas como *Nietzsche I: A Vontade de Poder como Arte*, Heidegger apresenta Nietzsche como último metafísico do Ocidente (HEIDEGGER, 2010, p.374), pensador que, ao tentar superar a tradição platônica, “antecipa de maneira pensante o acabamento da modernidade” (HEIDEGGER, 2010, p. 373). Trata-se de uma reinterpretação ontológico-hermenêutica da filosofia nietzschiana que transcende a crítica filosófica, tornando-se uma meditação sobre o destino histórico do próprio pensamento ocidental. Reavaliando os fundamentos centrais do pensamento de Nietzsche, Heidegger busca interpretar e pôr em discussão os conceitos fundamentais de vontade de poder, eterno retorno do mesmo e transvaloração de todos os valores, compreendendo como estes três fundamentos estruturais estão intimamente ligados ao conceito de arte tal como Nietzsche o desenvolveu ao longo de sua trajetória filosófica, desde *O Nascimento da Tragédia* até os fragmentos póstumos reunidos na coletânea *A Vontade de Poder*. Esta interpretação por parte de Heidegger vai além de uma simples exposição do conjunto da filosofia nietzschiana, se configurando mais como uma confrontação produtiva através da qual Heidegger simultaneamente reconhece a grandeza do pensamento nietzschiano e desvela suas limitações estruturais enquanto último estágio da história da metafísica ocidental.

Neste capítulo, pretendemos examinar detalhadamente como Heidegger interpreta a vontade de poder a partir de uma definição ontológica do ser, como a determinação mais radical que a metafísica moderna oferece para responder à questão fundamental “o que é o ente enquanto ente?”. Para isso, revela-se necessária uma análise minuciosa da questão estética em Nietzsche a partir de uma interpretação heideggeriana, percorrendo o curso de seu pensamento, o que significa “olhar diretamente para essa decisão histórica” (HEIDEGGER, 2010, p.374) compreendendo como o conceito de vontade de poder é entendido, como e onde esta força fundamental se revela em seu caráter criador e configurador.

A partir dessa perspectiva, a análise heideggeriana busca demonstrar que, embora Nietzsche rompa com aspectos significativos da tradição metafísica, particularmente ao abandonar e criticar ferozmente a noção de substância e afirmar a realidade a partir do devir e do perspectivismo, ele ainda permanece preso à lógica fundamental da metafísica que se revela na entificação do ser, ou seja, na compreensão do ser sempre a partir de um ente

supremo ou de uma estrutura ôntica determinada. Sendo assim, Nietzsche, na interpretação de Heidegger, ainda pensaria o ser fundamentalmente a partir do ente enquanto concebe a vontade de poder como estrutura ontológica última e universal da realidade, como aquilo que determina o ser de todo ente:

Assim como na metafísica de Nietzsche o pensamento do valor é mais fundamental que o pensamento fundamental da certeza na metafísica de Descartes, na medida em que a certeza só pode valer como o correcto se valer como valor supremo, mostra-se na era da consumação da metafísica ocidental, em Nietzsche, a auto-certeza intuitiva da subjectividade enquanto justificação da vontade de poder segundo a justiça que vigora no ser do ente. (HEIDEGGER, 2014, p. 282-283)

Ainda dependente de uma concepção do sujeito enquanto instância afirmadora, criadora e valoradora, Nietzsche permaneceria preso ao horizonte fundamental do pensamento moderno e àquilo que Heidegger denominou criticamente como metafísica da subjectividade. Ao tematizar a arte como expressão mais transparente da vontade de poder, Heidegger revela que Nietzsche permanece preso a uma concepção estética da arte que reduz a obra à manifestação da subjectividade do artista, permanecendo na lógica moderna da representação e criação. Esta metafísica, que se inaugura com o *cogito* cartesiano e se desenvolve através de Leibniz, Kant, do idealismo alemão até culminar em Nietzsche, caracteriza-se fundamentalmente pela posição do sujeito como fundamento absoluto de toda certeza e como medida de todo ente, transformando o ser em objeto para um sujeito representador e, finalmente em Nietzsche, em valor estabelecido pela vontade de poder enquanto essência da subjectividade elevada à sua máxima potência. De acordo com Heidegger:

O próprio homem passa, segundo esta consciência, para uma outra história, a qual é maior, porque nela o princípio de toda a instauração de valores, a vontade de poder, é experimentado e assumido propriamente como a realidade efectiva do que é efectivamente real, como o ser de todo o ente. A auto-consciência, na qual a humanidade moderna tem a sua essência, dá assim o último passo. Ela quer-se a si mesma como o executor da vontade de poder incondicionada. (HEIDEGGER, 2014, p.288)

Assim, Nietzsche permanece operando dentro da lógica moderna da representação e da criação subjectiva, exaltando o artista enquanto tipo humano superior mas desinteressando-se progressivamente das obras concretas enquanto acontecimentos da verdade. Esta interpretação heideggeriana, contudo, não pretende simplesmente deslegitimar ou desvalorizar a grandeza da filosofia nietzscheana, Heidegger reconhece explicitamente que Nietzsche representa o "último grande pensador" da tradição ocidental e que seu pensamento alcança uma lucidez inédita sobre o destino da metafísica. Trata-se, na verdade, de situar esta filosofia dentro de um horizonte interpretativo mais amplo no percurso da história do ser, permitindo

compreender as possibilidades que Nietzsche abriu para o pensamento, particularmente sua crítica ao platonismo e aos "mais altos valores". Para compreender adequadamente o alcance dessa crítica, é fundamental examinar como a arte e o belo foram progressivamente enquadrados pela tradição metafísica, processo que culmina no nascimento da estética moderna.

A história do nascimento da estética enquanto disciplina filosófica autônoma, não por acaso, coincide com o surgimento e consolidação das ciências empírico-analíticas no século XVII e XVIII, movimento que propõe a separação de áreas específicas e delimitadas para cada domínio particular do conhecimento, tudo isso a fim de desdobrar e efetivar uma racionalização integral da realidade em sua totalidade. A estética, enquanto uma disciplina filosófica entre outras disciplinas modernas delimitadas, teve sua origem terminológica e conceitual com Alexander Gottlieb Baumgarten, filósofo que em 1750 publica sua obra que representa uma tentativa sistemática de alcançar para o domínio do conhecimento sensível o mesmo rigor e a mesma legitimidade que o conhecimento racional já possuía desde Descartes, estabelecendo critérios para classificar os aspectos da realidade sensível através de categorias como o belo, o sublime e outros conceitos relacionados ao juízo do gosto. A estética passa a ser a “psicologia que trabalha em termos de ciências naturais, isto é, estados sentimentais são submetidos por si mesmos ao experimento, à observação e à mensuração como fatos que ocorrem” (HEIDEGGER, 2010, p.83). Michel Haar enfatiza:

A descoberta de Kant (embora o inventor do conceito tenha sido o leibniziano Baumgarten, por volta de 1750) situa a reflexão sobre o belo e o sublime não no âmbito da arte, e sim no estado afetivo do sujeito (o belo é aquilo que agrada, o sublime aquilo que emociona, e estes sentimentos estão em nós, e não nas coisas) (HAAR, 2007, p.12)

Esta transformação que desloca o fundamento da beleza e da experiência artística das obras para os estados subjetivos daquele que as experimenta, caracteriza a estética moderna enquanto disciplina que gravita não em torno das obras mas em torno do sujeito que as frui ou que as cria. Presa ao domínio da metafísica da subjetividade, a estética participa da tradição metafísica ocidental tanto quanto a lógica (que estabelece as regras do pensamento) e a ética (que estabelece as normas da ação moral), e “é por isso que ela também é chamada de “lógica da sensibilidade”” (HEIDEGGER, 2010, p.77), afastando-se do acontecimento originário do ser e desdobrando ainda mais profundamente o esquecimento da diferença ontológica entre ser e ente que caracteriza a história da metafísica desde Platão. Neste sentido, Benedito Nunes afirma:

Subordinando ao belo a obra produzida, a Estética moderna, sem tocar no instrumentalismo da tradição humanística, transportou essa origem para a subjetividade. (...) Condição por essa relação (sujeito-objeto), em que a conduta efetiva fica em primeiro plano, a Estética torna-se complementar à Metafísica moderna (NUNES, 2012, p.238).

Compreendendo a estética como produto necessário e expressão consumada da metafísica da subjetividade, como tentativa de racionalização não apenas da realidade objetiva mas também das sensações, dos sentimentos e de toda a esfera afetiva, não há outra saída possível para Heidegger senão pô-la radicalmente em debate, desconstruí-la genealogicamente para liberar o pensamento de seus pressupostos limitadores. Um destes limitadores é a ideia moderna de fruição artística pelo “vivenciar” [*Erleben*] da arte, como diz Heidegger: “talvez aconteça que a vivência seja o elemento no qual a arte morre. A morte dá-se tão lentamente que precisa para tal, de algumas centenas de anos.” (HEIDEGGER, 2014, p.86).

Desse modo, a proposta filosófica de *A Origem da Obra de Arte* encontra seu complemento necessário e sua fundamentação histórico-crítica na publicação dos volumes das preleções sobre Nietzsche, uma vez que ambas as obras, cada uma à sua maneira, colocam em questão a origem mesma da estética enquanto disciplina e revelam suas limitações estruturais para pensar autenticamente a essência da arte. O pensamento, para voltar-se à obra e à sua relação com o artista e com a verdade, deve desvincular-se do modo de pensar metafísico-estético que toma a arte como um objeto entre outros da estética enquanto disciplina, uma vez que as considerações estéticas tradicionais limitam-se estruturalmente à relação entre sujeito e objeto, permanecendo assim confinadas ao campo ôntico das vivências subjetivas e dos juízos sobre objetos. Para considerarmos uma discussão acerca da ontologia das obras, devemos voltar-nos, como Heidegger voltou-se, ao âmbito ontológico. É precisamente neste sentido de desconstrução da tradição estética que a crítica heideggeriana se endereça quando, no capítulo intitulado "*Seis Fatos Fundamentais a partir da História da Estética*" do primeiro volume das preleções sobre Nietzsche, ele enuncia:

[...] estética é a consideração do estado sentimental do homem em sua relação com o belo, é consideração do belo na medida em que ele se encontra em ligação com o estado sentimental do homem. O belo mesmo não é nada além do que o que produz esse estado por meio de sua aparição. Mas o belo pode ser: o belo da natureza e o belo da arte. Porquanto a arte produz o belo à sua maneira, na medida em que a arte é a "bela" arte, a meditação sobre a arte transforma-se em estética.. (HEIDEGGER, 2010, p.72)

Esta constatação revela o movimento histórico fundamental através do qual a reflexão sobre a arte, que na Grécia antiga ainda permanecia enraizada no acontecimento da *téchne* e da *poiesis* enquanto modos de desvelamento do ser, transforma-se progressivamente na modernidade em uma disciplina centrada exclusivamente nos estados subjetivos. Neste momento, a arte deixa de ser compreendida como acontecimento ontológico para ser reduzida a objeto de uma ciência particular que legisla sobre o belo e o gosto segundo critérios estabelecidos pela razão. Como enfatiza o filósofo alemão:

Para nós, modernos, o belo é ao contrário, o que alivia tensões, descansa e tranquiliza e por isso algo destinado ao prazer e gozo. Assim, a arte é algo do domínio das confeitarias.[...] Para os gregos *on* e *kalon*, dizem a mesma coisa (Vigor da presença (*Anwesen*) é puro aparecer). A estética pensa de outra maneira. Ela é tão antiga como a lógica. Para ela arte é a expressão do belo, entendido como aquilo que agrada por dar prazer. De fato, porém, a arte é a abertura do Ser do ente. Devemos dar um novo conteúdo à palavra, "arte" e àquilo que ela significa. (HEIDEGGER, 1999, p.156)

Este distanciamento crítico da estética realizado por Heidegger possibilita uma abertura para pensarmos a arte para além dos parâmetros ônticos tradicionalmente associados à sensibilidade ou ao juízo estético, propondo uma reflexão que pensa a relação entre a obra, o artista e a arte enquanto acontecimento do ser e da verdade (*aletheia*). Para alcançar esta abertura, devemos primeiramente esclarecer como o pensamento sobre a arte desenvolvido pela tradição estética revela-se limitante, conduzindo-nos assim à necessidade de buscar um lugar mais originário de questionamento através do pensamento desconstrutivo de Heidegger. Nesta interpretação, Nietzsche emerge como figura central precisamente porque representa o último pensador metafísico, aquele cuja filosofia não consegue efetivamente ultrapassar a tradição platônico-cristã que tanto combate, mas que, ao invés disso, consuma esta tradição elevando-a à sua máxima radicalidade através da inversão completa de todos seus valores fundamentais. Como observa Benedito Nunes:

O pensamento de Nietzsche conseguiu inverter o platonismo ao revelar o extremo limite da Metafísica — o niilismo, já nele contido, de que a dominância do ente, firmada na ideia de vontade de poder como valor, apagando a lembrança do ser e tornando-o uma ilusão, é a concretização historial efetiva (NUNES, 2012, p.228).

Assim, Nietzsche não representa simplesmente mais um filósofo na sucessão histórica da metafísica ocidental, mas o pensador no qual esta história alcança sua consumação, seu acabamento. Esta posição de Nietzsche na história do ser torna sua filosofia simultaneamente o diagnóstico mais lúcido do niilismo moderno e a expressão mais radical e transparente da própria lógica niilista que ele diagnostica. Questionamos junto a Marco Aurélio Werle, "em que medida a arte pode ser um âmbito privilegiado e anti platônico da vontade, tendo em vista

o domínio e o aprisionamento exercidos sobre ela pela estética ocidental?" (WERLE, 2023, p.173). Esta questão fundamental orienta a interpretação heideggeriana de Nietzsche e, simultaneamente, prepara o terreno para a proposição positiva que será desenvolvida em *A Origem da Obra de Arte*: uma ontologia da obra que pensa a arte não mais a partir da estética mas a partir da verdade enquanto *aletheia*, enquanto acontecimento originário que instaura mundos históricos ou, na reformulação tardia, que preserva o mistério contra sua obliteração pela técnica moderna.

1.1 A leitura de Nietzsche por Heidegger: arte, verdade e vontade de poder

As preleções sobre Nietzsche realizadas por Heidegger no semestre de inverno entre os anos de 1936 e 1937 pretendem analisar os fundamentos da tradição estética ocidental a partir do seu próprio destino histórico-ontológico, compreendendo este destino não como mero desenvolvimento cronológico, mas como desdobramento necessário da história do ser. Ao considerar Nietzsche o último pensador metafísico, no sentido ontológico de representar a consumação e o esgotamento de todas as possibilidades internas da metafísica ocidental, Heidegger empenha-se em demonstrar, a partir de um ponto de vista ontológico-hermenêutico, como a filosofia nietzschiana consome definitivamente a metafísica ocidental “uma vez que retorna ao início do pensamento grego, assume esse início à sua maneira e assim fecha o anel formado pelo curso do questionamento sobre o ente como tal na totalidade” (HEIDEGGER, 2010, p.362). Partindo de uma leitura das obras *A Vontade de Poder* e *Assim Falava Zaratustra*, a interpretação heideggeriana se debruça sobre a importância do conceito de vontade de poder em sua relação com o eterno retorno do mesmo e com a transvaloração de todos os valores, culminando na consideração da arte como “o único antídoto superior contra toda e qualquer vontade de negação da vida, como o elemento anticristão, antibudista, anti niilista por excelência.” (NIETZSCHE *apud* HEIDEGGER, 2010, p.68).

A vontade de poder, tema central e estruturante para o entendimento da filosofia nietzschiana, é comumente entendida entre os estudiosos como essência dinâmica da realidade. Realidade, no entanto, para Nietzsche, não é de modo algum caracterizada por uma ordem fixa, estática, substancial ou eternamente idêntica a si mesma, mas revela-se e manifesta-se fundamentalmente a partir de um jogo incessante de forças em perpétua luta, um jogo expresso pela vontade de poder enquanto impulso fundamental de toda vida para se afirmar, expandir-se e superar-se constantemente a si mesma. Sendo tudo essencialmente

fluxo, transformação e devir, o jogo expresso pelas potências em conflito constitui um impulso de todo ente para afirmar-se, expandir-se e transfigurar constantemente suas próprias formas de ser, nunca se fixando em uma identidade definitiva. Em suma, a “vontade de poder é essencialmente um criar e um destruir” (HEIDEGGER, 2010, p.66). Neste sentido, transpassando todos os aspectos da vida, Nietzsche afirma que “este mundo é o mundo da vontade de potência e nada mais ”(NIETZSCHE, 2017, frag. 385). Intrinsecamente relacionada aos outros dois pilares fundamentais do pensamento nietzschiano que são o eterno retorno do mesmo e a transvaloração dos valores, a filosofia de Nietzsche, a partir da interpretação ontológico-histórica de Heidegger, acaba por corresponder à terceira e última época da História do Ser, ou seja, à fase da dominação planetária consumada pela técnica moderna enquanto *Gestell*.

Mas como a filosofia de Nietzsche, comumente entendida e valorizada precisamente pela sua posição crítica em relação à metafísica platônico-cristã, pode ainda estar estruturalmente presa às amarras mesmas da tradição metafísica que tanto combate? Esta aparente contradição só pode ser compreendida adequadamente se esclarecermos o que Heidegger entende por metafísica, conceito que possui em seu pensamento um significado muito mais amplo e fundamental do que o uso tradicional do termo.

A metafísica, para Heidegger, não designa simplesmente uma disciplina filosófica particular entre outras, nem se refere apenas ao conjunto de doutrinas sobre Deus, a alma e o mundo que caracterizam a metafísica da escolástica medieval. O movimento da metafísica, na concepção heideggeriana, caracteriza-se fundamentalmente pela busca do fundamento do ente enquanto tal, pela interrogação que pergunta: “Por que há simplesmente o ente e não antes o Nada?” (HEIDEGGER, 1999, p.33). Enfatiza Heidegger:

Na metafísica cumpre-se a meditação sobre a essência do ente e uma decisão sobre a essência da verdade. A metafísica funda uma era, na medida em que, através de uma determinada interpretação do ente e através de uma determinada interpretação da verdade, lhe dá o fundamento da sua figura essencial. (HEIDEGGER, 2014, p.97)

O ser surge como fundamento do ente, aquilo que faz com que o ente seja ente e não nada, e a metafísica passa a ser caracterizada essencialmente como onto-teologia:

Isso quer dizer: a essencialização do pensamento ocidental, em que a existência do Ocidente toma consciência de si mesma, é absorventemente lógica no sentido de edificada na interdependência de fundamento e fundado. E por ser lógica é de modo igual ôntica e teísta, É igualmente ôntica, porque o ser é o fundamento do ente "on". É igualmente teísta, porque, por necessidade da própria fundamentação, o ente só será realmente fundamentado, se se fundar num último fundamento, que exclua a possibilidade e necessidade de ulterior fundamentação. Esse fundamento supremo é o absoluto, o theos. Assim, tendo principiado com o esquecimento do Ser, a história

da metafísica se desdobra em todos os períodos de seu desenvolvimento numa multiplicidade de formas essa constituição onto-teo-lógica. (HEIDEGGER, 1999, p.17)

A onto-teologia, portanto, é o movimento da metafísica em sua essência, enquanto articulação entre ontologia (o discurso sobre o ser do ente em geral) e a teologia (o discurso sobre o ente supremo, o fundamento último).

Em suma, a metafísica representa para Heidegger uma linha de pensamentos que possui sua estrutura fundamentada no esquecimento do ser e, conseqüentemente, na explicação das coisas a partir do ente, ou seja, na entificação do ser. Por isso, para Heidegger, “a história do ser começa, e começa necessariamente, com o esquecimento do ser.” (HEIDEGGER, 2014, p.301). Esclarecendo esta dimensão da história da filosofia ocidental, Benedito Nunes afirma: “A metafísica se desenvolve por uma série de transformações do mesmo princípio, isto é, do presente como presença surgente, da origem não inteiramente pensada pelos gregos, e que aparece, de cada vez, sob distintas formas de concepção” (NUNES, 2012, p.213).

A partir destas explicações conseguimos identificar a diferença fundamental que reside entre as interpretações sobre o conceito de metafísica em Heidegger e Nietzsche, e que se torna essencial para compreendermos o caminho interpretativo que Heidegger percorre. Esta diferença, no entanto, antes de ser limitante, expande a possibilidade de uma compreensão diferente daquela que vulgarmente conhecemos sobre toda filosofia nietzschiana. Enquanto Nietzsche combate a metafísica compreendendo-a como doutrina do mundo verdadeiro platônico e como negação da vida em nome de ideais transcendentais, Heidegger mostra que este próprio combate permanece ainda metafísico porque continua pensando o ser a partir do ente, apenas invertendo a hierarquia tradicional mas mantendo a sua estrutura fundamental. A superação da metafísica deve recuperar a questão originária do ser, como nos diz o filósofo alemão:

Pensada em termos histórico-ontológicos, a expressão "superação da metafísica" não diz outra coisa senão: abandono da interpretação metafísica da metafísica. O pensamento abandona a mera "metafísica da metafísica" na medida em que realiza o passo de volta; e esse passo é de volta em relação à omissão do ser em sua permanência de fora. No passo de volta, o pensamento já se põe a caminho de ir de maneira pensante ao encontro do ser mesmo em seu subtrair-se, um subtrair-se que se mantém, a saber, enquanto um tal subtrair-se do ser, um modo do ser - uma chegada. (HEIDEGGER, 2007, p.284)

Em vista de responder à pergunta sobre como Nietzsche e toda sua filosofia, por mais seminal, radical e historicamente importante que seja na história do pensamento ocidental, permaneça ainda conectada e subordinada a um padrão de pensamento transmitido pela

tradição filosófica que ele tanto critica, devemos interrogar como a vontade de poder e seus correlatos— eterno retorno do mesmo e transvaloração dos valores— tornam-se em Nietzsche uma definição do ser.

1.1.1 A vontade de poder: o princípio fundamental da filosofia nietzschiana

Se o princípio fundamental de Nietzsche — a vontade de poder — transpassa todas as dimensões e todos os aspectos da vida, sendo ele mesmo o princípio vital por excelência, o ser do ente passa a ser compreendido necessariamente em termos de relações dinâmicas entre forças expansivas, a partir de um entendimento dinâmico e perspectivístico da realidade que rompe com toda concepção substancialista tradicional. O ser, entendido como vontade de poder, revela assim uma ontologia da auto-afirmação e da auto-superação incessantes que, paradoxalmente, permanece ainda preso à lógica fundamental da metafísica, porquanto o ser continua sendo pensado a partir do ente, neste caso, a partir da vida enquanto estrutura dinâmica da realidade em constante expansão, luta e transformação. Esta permanência na metafísica, apesar da aparente radicalidade da ruptura nietzschiana, manifesta-se no fato de que Nietzsche substitui a antiga pergunta metafísica "o que é o ente?" por uma nova afirmação que continua, no fundo, pensando o ser como propriedade ou caráter do ente: tudo é vontade de poder. Como observa Heidegger, "o ser é determinado enquanto valor e por esse motivo explicado a partir do ente, enquanto condição colocada pela vontade de potência, pelo ente como ente. O ser não é reconhecido enquanto ser" (HEIDEGGER, *apud* NUNES, 2012, p.229). A vontade de poder, que deveria representar a superação de toda metafísica, revela-se assim como a última e mais radical determinação metafísica do ser enquanto ente.

Questionamos: Como se configura a vontade de poder? Lembremos que "com a vontade de poder, Nietzsche renuncia a toda fixação substancial do ser: o ente é essencialmente vontade, e vontade é essencialmente criação e superação." (HEIDEGGER, 2010, p. 120). Mesmo que Nietzsche ultrapasse e renuncie a fixação substancial do ser comumente traduzido pela tradição metafísica através do conceito de substância (*ousia*, *substantia*), ele mesmo continua retido na ideia de devir que compreende o ser sempre a partir da constante transformação da realidade e da expansão incessante de forças em luta.

Preso à vontade que tem sua configuração na criação e na destruição, o ser passa a ser visto e compreendido a partir do resultado da luta entre as potências do ente que cria, dependendo, ao final, do ente potencialmente criador. Se o ser depende da vontade de poder que pode expressar-se tanto como expansão de forças afirmativas, ascendentes, nobres (o que

Nietzsche chama de moral dos senhores) quanto como forças negativas, decadentes, reativas (a moral dos escravos), o ser, portanto, depende em última instância do ente que possui a capacidade de transformar, transvalorar e expandir-se. Este ente não é ninguém menos que o próprio ser humano, mais especificamente o homem superior, o espírito livre, o filósofo do futuro, visto como origem última da criação e como fonte da vontade que configura a realidade. O homem determinado pela vontade de poder é o homem que, segundo Heidegger, “vai além do homem tal como era até agora, assume a vontade de poder, como traço fundamental de todo o ente, no seu querer próprio, e quer-se deste modo a si mesmo no sentido da vontade de poder”. (HEIDEGGER, 2014, p.291)

Por isso, e aqui reside o núcleo da crítica heideggeriana, “a vontade de poder não quer simplesmente o que é, mas o tornar-se, o ultrapassar incessante de si mesmo enquanto princípio do ser” (HEIDEGGER, 2010, p. 88). A vontade não quer algo determinado, não tem objeto fixo, mas quer essencialmente a si mesma enquanto superação: ela é vontade de mais vontade, potência de mais potência. Em outras palavras, “poder só é poder, e só continua a ser poder, enquanto permanecer aumento-de-poder, e se ordenar o “poder mais”” (HEIDEGGER, 2014, p.271)

Em suma, é através da interpretação da vontade de poder como determinação do ser do ente na totalidade, pensado como devir, que Heidegger percebe e demonstra a ligação estrutural de Nietzsche com o enquadramento metafísico que ele pretendia superar. Sendo a vontade de poder o princípio mesmo da criação, da transformação e da transfiguração permanente da realidade, a arte, enquanto atividade criadora por excelência, será o lugar privilegiado de sua manifestação mais transparente, o local onde a criação pode tomar forma.

A pergunta fundamental e diretriz da filosofia — “o que é o ser?” (*ti to on?*)— pergunta pelo o que é o ente em sua entidade e pelo o que é o ser em sua verdade, pois ser e verdade encontram-se em uma co-pertença originária que a metafísica sempre pressentiu sem jamais pensar adequadamente. A interpretação da vontade de poder como determinação última do ser do ente deve carregar consigo a pergunta pelo o que é a verdade, pois é pela vontade de poder que o ente é determinado enquanto tal. Dito de outra forma mais precisa:

Se a vontade de poder determina então, efetivamente, o ente como tal, isto é, se ela o determina em sua verdade, então precisa-se inserir constantemente no contexto da interpretação do ente como vontade de poder a pergunta sobre a verdade, ou seja, a pergunta sobre a essência da verdade. (HEIDEGGER, 2010, p.63)

Se na filosofia de Nietzsche a verdade deve ser vista do ponto de vista da vida, e aqui Nietzsche opera uma inversão radical em relação a Platão, para quem a vida deveria ser

julgada do ponto de vista da verdade eterna, e se a vida, por sua vez, deve ser compreendida do ponto de vista da arte enquanto atividade criadora⁵, então a verdade manifesta-se na e através da arte como movimento afirmativo contra a negação da vida, contra a desvalorização do mundo sensível operada pela tradição platônico-cristã. Será, portanto, na arte que Nietzsche encontra a manifestação mais transparente da vontade de poder enquanto força criadora.

No entanto, permanece uma questão fundamental: como pela e através da arte a vontade de poder se manifesta em sua transparência máxima? Para responder a esta pergunta e, doravante, sintetizar a estética nietzschiana em seus fundamentos, Heidegger propõe cinco sentenças ou proposições fundamentais que resumem as teses essenciais que guiam o princípio diretriz da doutrina nietzschiana sobre a arte.

Resumidamente, podemos articular estas cinco proposições do seguinte modo: para Nietzsche, a arte constitui o local privilegiado onde a vida se faz presente de modo mais transparente, e a vida, por sua vez, não é nada além da manifestação concreta, sensível e corporal da vontade de poder enquanto devir. Ser artista, portanto, significa ser transparente com a vida em sua afirmação, e a vida é a forma mais conhecida, mais próxima e mais imediata do ser, uma vez que o ser, em sua determinação última, segundo Nietzsche, é precisamente a vontade de poder. Isto é, o artista é aquele que cria e produz, e a arte, conseqüentemente, deve ser pensada e concebida sempre e primordialmente a partir do artista enquanto subjetividade criadora, e não a partir das obras enquanto acontecimento da verdade.

Sendo assim, as duas proposições essenciais sobre a arte são definidas por Heidegger nos seguintes termos: “1. A arte é a figura mais transparente e conhecida da vontade de poder. 2. A arte precisa ser concebida a partir do artista” (HEIDEGGER, 2010, p.65). Estas duas proposições estão intimamente conectadas: precisamente porque a arte manifesta transparentemente a vontade de poder, e porque esta se realiza como criação e superação, a arte deve ser compreendida a partir daquele que cria, o artista, e não a partir das obras enquanto tais. Aqui já se anuncia a permanência de Nietzsche na metafísica da subjetividade. Apesar de toda sua crítica ao sujeito cartesiano, ele continua pensando a partir de uma instância criadora que se assemelha ao sujeito moderno.

A terceira proposição sobre a arte relaciona-se com o fato de que toda arte é aquela essencialmente produtora e criativa: “3. De acordo com o conceito ampliado de artista, a arte é o acontecimento fundamental de todo ente; o ente é, na medida em que é, algo que se cria, algo criado” (HEIDEGGER, 2010, p.66). Todo ente é na medida em que algo é criado,

⁵ “Ver a ciência pela ótica do artista, mas a arte pela ótica da vida” (GT/NT, Ensaio de autocritica 2, KSA 1.14)

configurado, valorado, pois todo ente é apenas na medida em que expressa o seu ser mais próprio: a vontade de poder enquanto força criadora. A arte, portanto, revela-se como vontade de poder cuja criação envolve necessariamente um destruir, pois criar novas formas implica destruir as antigas, cuja atividade criadora constitui a manifestação mais transparente da luta entre as forças afirmativas e negativas que constituem a realidade.

Sendo o elemento constitutivo da arte o elemento sensível, corporal da realidade, porquanto Nietzsche renuncia e busca inverter a teoria do mundo enquanto mundo supra-sensível platônico, a “arte afirma precisamente o que a instauração do mundo supostamente verdadeiro nega” (HEIDEGGER, 2010, p.67). O mundo verdadeiro concebido por Platão como mundo supra sensível das Ideias eternas e imutáveis, acessível apenas ao pensamento puro e inacessível aos sentidos enganadores, é, para Nietzsche, o erro fundamental que desencadeia todo o niilismo ocidental, toda a desvalorização da vida terrena em nome de ideais transcendentais. O mundo aparente, pelo contrário, enquanto ligado ao sensível, ao corporal, ao devir, é onde o verdadeiro pode ser decidido, configurado e estabelecido através da criação artística enquanto manifestação da vontade de poder.

Se a arte é afirmação da vida em seu caráter sensível, corporal e perspectivístico, e se ela se opõe radicalmente a toda e qualquer negação do mundo sensível operada pela tradição platônico-cristã, então a arte revela-se como “o contramovimento insigne contra o niilismo” (HEIDEGGER, 2010, p.68), definindo assim a quarta proposição essencial sobre a essência da arte segundo Nietzsche. Se é apenas através da arte, e não através da ciência nem da moral, que pode ser decidido o que é a verdade, entendendo verdade não mais como correspondência com um mundo mas como configuração valorativa estabelecida pela vontade de poder, isso significa que a verdade, para Nietzsche, corresponde com o que é o ente propriamente dito, com a realidade em seu caráter mais fundamental enquanto vontade criadora. No entanto, o conceito de “verdadeiro” permanece em Nietzsche ainda conectado ao que a verdade significa no sentido platônico tradicional, ou seja, o mundo verdadeiro suprassensível, imutável e eterno que serve de medida para julgar o mundo sensível como mera aparência enganadora. Ou seja, a afirmação platônica da verdade do mundo suprassensível constitui justamente a negação do mundo sensível ao qual a arte pertence. Portanto, é neste sentido, que a arte passa a ter, para Nietzsche, mais valor do que a “verdade”, porquanto o sensível, o aparente, o perspectivístico revelam-se como mais elevados, mais vitais, mais afirmativos do que o suprassensível. Enfraquecendo e negando a vida, o mundo suprassensível platônico-cristão deve ser radicalmente superado através da arte, que afirma incondicionalmente a vida e constitui a figura mais transparente da vontade de poder, a essência do ente propriamente dito.

Chegamos, assim, à última proposição sobre a arte: "5. A arte tem mais valor do que a 'verdade'" (HEIDEGGER, 2010, p.70)

Ao final deste percurso interpretativo pelas cinco proposições fundamentais, percebemos claramente que a arte, na concepção nietzschiana, é uma configuração suprema e transparente da vontade de poder, a manifestação mais próxima e mais imediata da vida em seu caráter criador, porquanto a criação artística exemplifica a expansão das forças afirmativas e a transformação da realidade que caracterizam a vontade de poder em sua essência.

Através desta análise interpretativa conduzida por Heidegger, percebemos como o princípio fundamental da vontade de poder encontra-se em uma relação direta e necessária com a verdade e com a arte, sendo a arte a caracterização mais essencial, mais transparente e mais originária do que é a vontade de poder enquanto determinação última do ser. No entanto, mesmo que Nietzsche seja contra uma estética feminina⁶, ele acaba falando inevitavelmente a favor de uma estética: uma estética da embriaguez, da força, da criação, uma estética fisiológica, que se estabelece fundamentalmente através da consideração da primazia do artista em relação à obra. Como observa Michel Haar:

Inevitavelmente, a estética mais tardia de Nietzsche, não cessando de exaltar a arte como 'o grande estimulante da vida', 'a forma mais transparente da vontade de potência' e que culmina com a descrição do temperamento do artista, acaba desinteressando-se por completo das obras" (HAAR, 2007, p.72).

Assim, paradoxalmente, Nietzsche permanece preso à lógica estética moderna, apenas invertendo sua hierarquia: ao invés da contemplação desinteressada, a embriaguez criadora; ao invés da obra, o artista como tipo humano superior; ao invés da verdade eterna, a criação de valores. Mas a estrutura fundamental permanece intacta, a arte continua a ser a manifestação da subjetividade, a obra como expressão do criador e a verdade como estabelecimento de valores pela vontade. Esta permanência de Nietzsche na metafísica e na estética situa sua filosofia como última e mais radical tentativa de pensar o ser a partir do ente, como consumação de todas as possibilidades da metafísica ocidental, como acabamento que, precisamente por esgotar completamente estas possibilidades, prepara a necessidade de um novo começo do pensamento. Como sabiamente afirma Benedito Nunes: "Heidegger converteu a grande metáfora nietzschiana da decadência dos valores e da cultura numa outra

⁶ No subcapítulo "Cinco sentenças sobre a arte", Heidegger analisa uma passagem na qual Nietzsche aborda a questão da estética feminina. Segundo a interpretação heideggeriana, embora "filosofia da arte" signifique também "estética" para Nietzsche, trata-se especificamente de uma "estética masculina, e não estética feminina" (HEIDEGGER, 2010, p. 65).

metáfora: o ocaso, o declínio do ser, que assinala a ascensão da vontade de potência, e, portanto, do senhorio do homem sobre a terra inteira" (NUNES, 2012, p.229). Precisamente porque Nietzsche consome a metafísica, torna-se possível e necessário um pensamento que não seja mais metafísico, que não pense mais o ser a partir do ente, que não reduza mais a obra à expressão da subjetividade criadora. Este novo começo, que Heidegger busca preparar através de sua ontologia da obra de arte, irá exigir um abandono tanto da estética quanto da metafísica, pensando a arte não mais como manifestação da vontade de poder mas como acontecimento da verdade enquanto *aletheia*.

Para chegarmos a este novo começo para o pensamento, devemos primeiro entender como a filosofia da arte de Nietzsche transforma-se em uma estética examinando os fatos fundamentais da história da estética na tradição da filosofia ocidental para, enfim, compreender a posição de Nietzsche em relação à arte e sua manifestação, posição que simultaneamente consuma esta tradição e abre a possibilidade de sua superação.

1.3 Sobre a essência da estética: Os seis fatos fundamentais da história da estética a partir de Heidegger

Diagnosticar os fundamentos da tradição estética ocidental em suas sucessivas transformações históricas ajuda-nos a compreender como foi possível para Nietzsche identificar a arte com o princípio da vontade de potência, e mais ainda, como esta identificação representa simultaneamente a radicalização máxima da estética moderna e, conseqüentemente, sua consumação. Se a partir das cinco proposições sobre a arte proposta pela interpretação heideggeriana conseguimos identificar a caracterização da vontade de poder em sua relação com a criação artística e com a verdade, na exposição acerca dos seis fatos fundamentais que compõem a história da estética veremos como esta mesma vontade de poder se associa ainda, inevitavelmente, a pressupostos metafísicos através da caracterização da arte pela via tradicional da estética.

Condicionada estruturalmente pela relação sujeito-objeto cujo modelo é inaugurado pela modernidade cartesiana, na qual, como observa Heidegger, “enquanto *subjectum*, o homem é a *co-agitatio* do ego” (HEIDEGGER, 2014, p.135), a estética se revela, desde sua origem, como disciplina filosófica diretamente vinculada aos pressupostos fundamentais da metafísica moderna. Nesta configuração, o sujeito cognoscente passa a posicionar-se diante do mundo como observador distanciado e separado, capaz de representar os entes que se apresentam como objetos disponíveis para sua apreensão e seu domínio. Enquanto disciplina

filosófica autônoma com métodos e objetos próprios delimitados, a estética torna-se assim, complementar à metafísica moderna, porquanto com ela compartilha os mesmos pressupostos de uma tradição cristalizada. Nesta cisão entre sujeito que julga, avalia e experimenta de um lado e o objeto que é reduzido às suas propriedades mensuráveis, analisadas e categorizadas de outro lado, a modernidade surge reconfigurando a relação entre o homem e o ente, como Heidegger mesmo desenvolve:

Na *co-agitatio*, o representar reúne tudo o que é objectivo no conjunto do estar-representado. O ego do *cogitare* encontra agora a sua essência em estar junto do estar-representado, em assegurar-se dele na *con-scientia*. Esta é a reunião representadora daquilo que é objectivo com o homem representador, no círculo do estar-representado guardado por ele. Tudo o que-está-presente recebe a partir deste estar-representado o sentido e o tipo do seu estar--em-presença, nomeadamente o da presença [*Praesenz*] na *repraesentatio*. A *con-scientia* do ego, enquanto *subjectum* da *coagitatio*, determina o ser do ente enquanto subjectividade do *subjectum* assim destacado. (HEIDEGGER, 2014, p.135-136)

Esclarecendo que na modernidade não apenas o conhecimento, mas o próprio ser do ente passa a ser determinado a partir da representação subjetiva, Heidegger direciona uma crítica tanto à metafísica quanto à estética. Na modernidade, o ente só é verdadeiramente na medida em que é representado por um sujeito, na medida em que é posto diante da consciência como objeto, estabelecendo assim um círculo fechado dentro do qual o sujeito moderno se move, onde tudo é trazido para dentro da representação. Neste sentido, a obra de arte torna-se mero correlato da experiência subjetiva, pressupondo sempre que o conhecimento, inclusive o estético, dá-se por meio da representação do sujeito que toma para si uma imagem da obra, uma representação que corresponderia ao objeto externo. A estética, portanto, revela-se em sua essência moderna como disciplina que estuda não propriamente a obra em seu ser, mas os estados subjetivos que ela provoca.

Vemos, pela história do nascimento do termo no século XVIII, a busca de Alexander Baumgarten pela legitimação do conhecimento sensível ao nível do conhecimento científico, adquirindo terminologias que validam a reflexão estética com o objetivo de determinar um campo de estudos da relação entre o sujeito e objeto. Este objeto, que parte da consideração de sua relação com o estado sentimental do homem, certamente é o belo, tal como a verdade é o objeto da lógica ou o bem o objeto da ética. A transformação da arte em um estudo acerca do belo cria um novo campo de atuação do conhecimento: a estética enquanto teoria geral da sensibilidade. Sendo a arte determinada pela consideração estética a partir da produção do belo, a obra é estabelecida como objeto para um sujeito que, a partir de uma ligação sentimental (prazer, desprazer, sublime, agradável), define e determina o seu campo de

atuação. Portanto, a partir da delimitação de um campo de atuação para a obra e para a arte caracterizada pelo conhecimento acerca do belo, “a obra torna-se objeto em sua superfície que está voltada para a vivência.” (HEIDEGGER, 2010, p. 72).

Mesmo que o termo estética remonte ao século XVIII, o pensamento sobre o belo e sobre as obras de artes é antiga e nos conduz a pensar sobre sua longa história dentro do pensamento da tradição da filosofia ocidental desde os gregos. Para tanto, devemos, brevemente, acompanhar os fatos fundamentais que caracterizam a essência da estética, segundo a interpretação de Heidegger, para enfim compreendermos sua limitação e sua consumação em Nietzsche.

O primeiro fato fundamental a partir da análise profunda de Heidegger das épocas históricas nas quais houve uma reflexão sobre a obra de arte, está inserido no que o filósofo denomina como “grande arte”, conceito cujo sentido tomará maiores proporções quando discutirmos o paradigma grego no segundo capítulo desta pesquisa. No entanto, é fundamental compreender desde já que a grande arte grega representa, para Heidegger, a época dos verdadeiros pensadores cuja necessidade da criação de teorias sobre a arte não estava presente, pois possuíam eles um saber tão claro e desenvolvido que não careciam de uma teoria explícita, de uma estética enquanto disciplina para afirmá-lo. Nos esclarece Heidegger:

A grande arte grega permanece sem uma meditação conceitual pensante que corresponda a ela, o que não significa dizer que tal meditação teria de se confundir com uma estética. A falta dessa meditação simultaneamente pensante sobre a grande arte tampouco diz que essa arte não foi outrora senão "vivenciada", na obscura exaltação de "vivências" que permaneceram intocadas pelo conceito e pelo saber. Por sorte, os gregos não tinham quaisquer vivências. Em contrapartida, o que eles tinham era um saber claro, tão originariamente desenvolvido, e uma tal paixão pelo saber, que eles não careciam de nenhuma estética em meio a essa claridade. (HEIDEGGER, 2010, p.73-74)

A arte, na experiência grega, não se tratava de vivências subjetivas, nem de teorias estética objetificantes, mas sim de um saber claro que permanecia enraizada na experiência originária do desvelamento do ser. Neste momento, a arte participava do mundo histórico de um povo, tal como o mundo participava constitutivamente da arte, de maneira que a configuração dos sentidos de uma comunidade era sustentada e preservada pela narrativa artística, incorporada no templo, na tragédia, na escultura e na poesia épica. Neste período histórico, anterior à delimitação da filosofia, a *physis* era o elemento central que guiava a reflexão e a experiência, uma vez que a realidade era compreendida não como objeto de conhecimento para representação teórica, mas como manifestação de um duplo caráter de desvelamento e velamento, sendo o homem apenas o acolhedor e preservador do espanto

diante do que se mostra. Este momento, na visão de Heidegger, caracterizado pelo grande período da filosofia e da arte, foi progressivamente interrompido e encoberto pela estruturação de conceitos trazidos pela filosofia platônica e posteriormente consolidados pela filosofia aristotélica. Passando a delimitar o domínio da filosofia e o domínio da arte, o artístico torna-se progressivamente objeto do estudo da estética, ligado com o par conceitual matéria-forma, esquema que possui sua origem na concepção do ente enquanto *eidos*. Define-se, portanto, o segundo fato fundamental da essência da estética, como Heidegger afirma:

A estética só começou aí, por sua vez, no instante em que a grande arte, assim como a grande filosofia chegaram ao seu fim. Por esse tempo, na época de Platão e Aristóteles, foram cunhados no contexto da estruturação da filosofia como um todo os conceitos fundamentais que futuramente passaram a delimitar o campo de visão de todo questionamento sobre a arte. Nesse caso, temos, por um lado, o par conceitual ὄλη-μορφή, matéria-forma. Essa diferenciação tem sua origem na concepção do ente que é levada a termo em vista de seu aspecto. Platão é o fundador de tal concepção: aspecto, εἶδος, ιδέα. (HEIDEGGER, 2010, p.74)

A estética, portanto, não representa o desenvolvimento natural de uma reflexão sobre a arte para Heidegger, mas marca o fim da grande arte enquanto acontecimento histórico. Por sua vez, o par conceitual matéria-forma emerge da experiência da produção de utensílios, onde uma matéria (madeira, bronze, mármore) recebe uma forma determinada (mesa, estátua, vaso). De forma mais clara, Heidegger enfatiza:

Onde quer que o ente seja apreendido como ente e diferenciado de um outro ente em vista de seu aspecto, sua demarcação e sua composição ôntica entram em cena como delimitação exterior e interior. O delimitador é, contudo, a forma, e o delimitado é a matéria. O que vem à tona no campo de visão é trazido para essas determinações logo que a obra de arte como aquilo que se apresenta é experimentada segundo o seu εἶδος, φαίνεσθαι. (HEIDEGGER, 2010, p.74)

Com a fundação da concepção do aspecto (ou ideia) por Platão, o ente passa a ser apreendido e delimitado em vista de sua composição ôntica. Sendo o delimitador a forma e o delimitado a matéria, a obra de arte passa a ser experimentada e julgada segundo seu aspecto. Se a obra é definida conforme seu aspecto, “o que se mostra propriamente e é o mais aparente de todos os entes, é o belo” (HEIDEGGER, 2010, p.74). O belo, portanto, passa a ser o estudo referente às obras de arte, porquanto é pela expressão do belo enquanto aspecto mais próximo da ideia que a obra pode definir-se. Concomitantemente à delimitação do ente na fórmula da matéria e da forma, surge a caracterização da arte enquanto *téchne*: “Sabe-se já há muito tempo que os gregos denominavam tanto a arte quanto o artesanato com a mesma palavra: τέχνη; e, de maneira correspondente, o artesão e o artista com o termo τεχνίτης”.

(HEIDEGGER, 2010, p.74). Todavia, para entendermos a posição fundamental a partir do qual os gregos denominavam a arte e o artesanato com o mesmo termo, devemos nos aproximar o quanto for possível da significação originária da *téchne*, na sua utilização antes da separação entre matéria e forma. Em vista disso, Heidegger esclarece o sentido do seu contra-conceito, expresso pela palavra *physis*. Este termo, comumente traduzido por “natureza”, representa na verdade um desvio da significação originária ligada à forma específica de compreender a realidade pelos gregos pré-socráticos:

Para os gregos, φύσις é o primeiro nome essencial para o ente mesmo e na totalidade. O ente é para eles aquilo que irrompe e vem à tona, crescendo a partir de si mesmo e sem ser impelido a nada, o que retorna a si e passa: a vigência que irrompe e retorna a si. (HEIDEGGER, 2010, p. 75)

A designação da *téchne* como contra-conceito da *physis* exprime uma característica do modo de ser do homem em meio ao ente que, por sua vez, deve ser dirigido e orientado por um saber que conduz. Este saber é, portanto, *téchne* em seu sentido originário, designando não apenas um produzir ou fazer, mas sim “aquele saber que porta e conduz toda irrupção humana em meio ao ente.” (HEIDEGGER, 2010, p.75). Portanto, a *téchne* como um saber que conduz em meio a abertura do ente pela *physis*, como um modo de desvelamento que responde ao apelo do ser, não pode ser definida apenas enquanto um mero produzir, porquanto todo produzir depende de um saber conduzir-se em relação ao ente em meio à sua abertura. Desta forma, a produção de utensílios (*Zeug*) ou de obras de arte podem ser denominados pelo mesmo termo *téchne*, pois cada um, à sua maneira peculiar, conduz um saber em meio à abertura do ente, conforme a *physis*.

Ao nos aproximarmos da significação originária da *téchne* e de sua relação com a *physis*, nos aproximamos simultaneamente da história e do momento em que a essência da *téchne* perde sua força originária a partir de uma interpretação cada vez mais determinada do ente pela diferenciação entre matéria e forma. Se considerarmos que o esquema conceitual do hilemorfismo emerge justamente da produção de utensílios, tal como Heidegger nos aponta, a compreensão da arte entendida também como produção (*poiesis*) será estabelecida pela mesma regra. Neste sentido, a arte passa a estar ligada à produção de coisas belas, conduzindo à meditação sobre o belo enquanto propriedade ou qualidade das coisas e, consequentemente, criando um âmbito inicial da futura estética enquanto teoria do belo. Separando-se, portanto, da significação originária da *téchne*, a arte assim como qualquer outra produção passa a encaixar-se no esquema matéria-forma, definindo uma interpretação específica e limitada do ente que oculta e encobre justamente o ser que antes emergia pela *physis*.

A caracterização do segundo fato fundamental da história da estética nos ofereceu um panorama do início da reflexão sobre a arte enquanto separação progressiva da experiência originária dos gregos. Agora devemos examinar como este início grego desdobra-se necessariamente através da tradição e culmina na modernidade, onde o sujeito se torna a medida de todas as coisas.

O terceiro fato fundamental aponta para o início da modernidade e a valorização do sujeito enquanto fundamento e medida de todo o conhecimento. Para Heidegger, a modernidade tem como característica o surgimento da ciência enquanto pesquisa, modo específico de conhecimento que só existe e se legitima mediante uma busca controlada do ser do ente pela objetividade. De acordo com o filósofo alemão, “esta objectivação do ente cumpre-se num re-presen-tar [*Vor-stellen*] que tem como objectivo trazer para diante de si qualquer ente, de tal modo que o homem calculador possa estar seguro do ente, isto é, possa estar certo do ente”. (HEIDEGGER, 2002, p. 109-110). Enquanto para a filosofia antiga o objeto era conhecido através de sua estrutura, principalmente através da delimitação da sua forma e matéria enquanto princípios constitutivos do ente, para a filosofia moderna o que se pode conhecer passa a não depender mais das propriedades do objeto, mas sim das capacidades cognitivas do sujeito e de sua consciência ou faculdades representadoras. Se o homem é o único capaz de conhecer a verdade de um objeto — verdade que se torna certeza —, o ente só existe na medida em que o homem o concebe e o representa. Para além de uma mera teoria do conhecimento, esta transformação implica que o mundo enquanto tal torna-se imagem, representação, objeto para um sujeito representador.

Na modernidade consuma-se uma decisão essencial sobre o ser do ente que antes fora primeiramente decidida e iniciada pelo começo da filosofia platônica com a interpretação do ser como *eidos*. Ou seja, desdobra-se na história do ser uma corrente interpretativa que decidiu que o conhecimento deve girar em torno do ente, seja pela manifestação e categorização das propriedades essenciais do mesmo (filosofia antiga), seja através da representabilidade assegurada pela consciência do homem enquanto sujeito (filosofia moderna). Ao entificar o ser, processo pelo qual o ser é sempre compreendido e determinado a partir de um ente que serve de fundamento, o conhecimento metafísico nunca cessou de girar em torno do mesmo círculo onto-teológico, mesmo que o centro deste círculo tenha se modificado ao longo da história: o *eidos* platônico, o Motor Imóvel aristotélico, o Deus medieval, o *cogito* cartesiano, a Vontade de Poder nietzschiana.

Deste modo, a representação do mundo pelo homem na modernidade revela-se como parte constitutiva e necessária da História do Ser⁷, à caminho de sua própria consumação. Se, portanto, a meditação sobre o mundo transforma-se em representabilidade de mundo, o mesmo acontecerá com a arte, cuja existência e cujo valor passarão a depender do sujeito e de suas faculdades cognitivas e afetivas na decisão acerca do belo. O homem, torna-se, assim:

[...] o lugar da decisão quanto ao modo como o ente precisa ser experimentado, determinado, configurado. O retorno ao estado e à condição do homem, ao modo como o homem mesmo se encontra em relação ao ente e a si mesmo, traz consigo o fato de que agora a livre tomada de posição do homem mesmo, o modo como ele encontra e sente as coisas, em suma: seu "gosto" transforma-se em tribunal para o julgamento do ente. (HEIDEGGER, 2010, p.76)

Esta elevação do gosto subjetivo a critério último de avaliação estética marca a consumação da transformação iniciada com Baumgarten e sistematizada por Kant: a arte não é mais julgada segundo sua capacidade de desvelar o ser, mas segundo sua capacidade de produzir estados afetivos no sujeito dotado de gosto.

A arte passa a ser compreendida com os mesmos olhos epistemológicos que se observa a ciência moderna, cujo sentido “[...] funda-se e singulariza-se, ao mesmo tempo, nos projectos de determinadas áreas objectuais” (HEIDEGGER, 2002, p.109). No momento em que a arte delimita seus objetos de estudo — o belo, o sublime, o gosto — ela passa a compartilhar a mesma essência metodológica da ciência moderna e se individualiza enquanto disciplina autônoma na medida em que estabelece uma “lógica da sensibilidade” na qual o homem pode realizar-se plenamente enquanto sujeito.

Paralelamente a formação da estética forma-se uma concepção da grande arte enquanto aquela que encaminha o homem em direção ao absoluto e à verdade. A arte, nesta perspectiva, perde sua essência quando torna-se incapaz de posicionar o absoluto na história do homem, quando não consegue mais ser manifestação sensível da ideia. É a partir deste diagnóstico da inadequação que Heidegger nos apresenta o quarto fato fundamental da história da estética:

No instante histórico em que a estética conquista o seu ápice, a sua maior amplitude e o seu maior rigor possíveis, a grande arte chega ao fim. A consumação da estética adquire sua grandeza do fato de conhecer e expressar esse fim da grande arte como tal. A estética derradeira e maximamente grandiosa do Ocidente é a estética de Hegel. (HEIDEGGER, 2010, p.78)

⁷ De acordo com Heidegger a “história do ser começa, e começa necessariamente, com o esquecimento do ser.” (HEIDEGGER, 2014, p.301) e tem sua culminação na filosofia de Nietzsche, “uma vez que retorna ao início do pensamento grego, assume esse início à sua maneira e assim fecha o anel formado pelo curso do questionamento sobre o ente como tal na totalidade” (HEIDEGGER, 2010, p. 362).

Na medida em que a história da estética se consolida, a “grande arte” chega paradoxalmente ao seu fim. No entanto, o que seria essa “grande arte” cuja morte Hegel diagnosticou? Assentada na estética hegeliana, a “grande arte” é justamente aquela que encaminha o homem ao absoluto, sendo ela a unidade do sensível e do espiritual, do exterior e do interior, da particularidade e da universalidade. Se, no entanto, a arte torna-se mera expressão da subjetividade do homem, ela não mais possui a função de conciliar a natureza finita à infinita liberdade do pensamento que caracterizava a arte clássica grega. Na modernidade, a subjetividade passa a ser tão radicalmente interior que escapa à representação sensível, e, assim, a arte passa a ser o triunfo do interno sobre o externo. Em um primeiro momento, Heidegger concorda com a sentença hegeliana da morte da “grande arte” visto que existia em sua própria filosofia uma valorização explícita da grande arte grega, cujo sentido originário perdeu-se devido ao início da filosofia com a metafísica platônica. No entanto, existiam divergências entre Heidegger e Hegel em relação ao que é a função da arte e qual seria seu futuro possível, questão que trataremos mais exaustivamente no segundo capítulo desta pesquisa quando analisarmos o paradigma grego e suas limitações. Mas, para brevemente entendermos este ponto, enquanto Hegel via a superação dialética da arte pela religião e a filosofia enquanto progresso do espírito, Heidegger vislumbra a possibilidade de um novo momento para a arte, embora radicalmente diferente da grande arte grega.

O quarto fato fundamental da estética conduz-nos a reconhecer o quinto fato, expresso pela busca romântica por uma obra de arte integral, busca esta intimamente ligada ao nome de Richard Wagner. Enfatiza Heidegger:

Em relação à posição histórica da arte, o empenho pela "obra de arte integral" permanece essencial. Já o nome é significativo. Ele diz, por um lado: as artes não devem mais se realizar de maneira justaposta, mas devem ser coligidas em uma obra. No entanto, para além dessa unificação pensada mais em termos numéricos e quantitativos, a obra de arte deve ser uma festa da comunidade popular: "a" religião. As artes normativas são, nesse contexto, a poesia e a música. Segundo o seu intuito, a música deve ser um meio para tornar válido o drama; na realidade, porém, sob a figura da ópera, a música se torna a arte propriamente dita. O drama não tem seu peso e sua essência na originariedade poética, ou seja, na linguagem que é cunhada para a obra lingüística, mas no elemento cênico das apresentações e das produções de gala (HEIDEGGER, 2010, p.70)

Devido à influência da sentença hegeliana da morte da arte e à característica histórica de sua permanente falta cujo fim aproximou-nos do absoluto sem mediação sensível, emerge a necessidade entre os artistas românticos de uma nova narrativa ligada à arte enquanto redenção possível da modernidade desencantada. Neste sentido, Wagner busca a unificação da poesia, da música, do drama, da cenografia, criando uma obra total que deveria reunir todas as

artes particulares em uma experiência estética totalizante, na medida em que, como enfatiza Heidegger:

[...] o domínio da arte como música é almejado, e, com isso, o domínio do puro estado sentimental: o delírio e o ardor dos sentidos, a grande batalha, o horror bem-aventurado do amalgamar-se no gozo, a imersão no "mar sem solo das harmonias", a submersão na embriaguez, a dissolução no puro sentimento como redenção; (HEIDEGGER, 2010, p.79).

A música, particularmente na concepção romântica schopenhaueriana que influencia profundamente Wagner, passa a ser considerada a grande arte por excelência cujo efeito arrebatador leva o espectador à embriaguez dionisiaca dos sentimentos, sendo a obra total a estimuladora suprema de sensações intensas e experiências vitais. A partir da desmesura e da imersão emocional proporcionada pela grande obra integral wagneriana, a arte volta-se novamente — mas agora de modo exacerbado e problemático — à lógica da sensibilidade própria da estética enquanto teoria dos estados afetivos, considerando a excitação máxima dos sentimentos e a catarse dos afetos como a salvação possível diante do empobrecimento espiritual da tradição e da perda dos deuses. Foi precisamente pelo arrebatamento da ópera de Wagner, que dava vazão dionisiaca aos sentimentos represados e à embriaguez, que o jovem Nietzsche encontrou um lugar privilegiado de aproximação filosófica com a arte. No entanto, como aponta Heidegger sobre a ruptura posterior:

O que cativou o jovem Nietzsche no homem Richard Wagner e em sua obra foi esse arrebatamento que impelia para o todo a partir da embriaguez. No entanto, isso só foi possível porque algo no próprio Nietzsche veio ao encontro desse arrebatamento, aquilo que Nietzsche então denominou o dionisiaco. Todavia, como Wagner só buscava a mera intensificação do dionisiaco e a autodissipação em seu elemento, enquanto Nietzsche buscava agrupar as suas forças e conformá-lo, a fissura entre os dois também já estava previamente determinada. (HEIDEGGER, 2010, p. 81)

Todavia, a questão central que gira em torno da proposta wagneriana da obra de arte total é a compreensão da tentativa de colocar a arte como configuração dos entes na totalidade, tentativa que, no entanto, não tem sucesso. A partir do século XIX cresce a busca acadêmica por uma investigação histórica e científica sobre a história da arte que se deixa progressivamente medir e guiar por uma ciência positivista dos estados emocionais. Neste contexto, o homem estético torna-se ele mesmo produto e objeto de investigação empírica, e o mundo passa a ser avaliado fundamentalmente a partir de sua capacidade objetiva de produzir estados estéticos no homem. A estética rumo assim em direção à sua própria consumação, e diante disso chegamos finalmente ao último e derradeiro fato fundamental da história da estética.

A expressão hegeliana da perda definitiva do poder histórico da arte, anunciada no contexto da *Fenomenologia do Espírito* e das *Lições de Estética*, foi por Nietzsche radicalmente apropriada e transformada em relação aos valores, à religião, à moral e à própria metafísica enquanto "platonismo para o povo". Todavia, em relação à arte especificamente, e aqui reside a divergência entre Hegel e Nietzsche, este último enxerga não a morte definitiva mas precisamente o contramovimento possível e necessário contra o niilismo. Em busca de apreender a arte cientificamente a partir da fisiologia, a estética nietzschiana reduz em última instância a arte à explicação científico-natural dos estados corporais, na medida em que "o estado sentimental precisa remontar a excitações de filamentos nervosos, a estados corporais" (HEIDEGGER, 2010, p. 139). Heidegger conclui: "[...] a posição fundamental de Nietzsche em relação à arte como realidade histórica é determinada de maneira mais próxima, e, juntamente com isso, o modo de seu conhecimento e de seu querer conhecer a arte: a estética como fisiologia aplicada." (HEIDEGGER, 2010, p.84).

Levando a metafísica à sua consumação, a estética nietzschiana associa-se ainda aos estados estéticos do homem, determinando o artista como aquele que dá vazão à vontade de poder enquanto força fisiológica, expandindo-se para fora de si mesmo, desinteressando-se por completo das obras. A embriaguez, conceito central na estética nietzschiana, é definida como a condição fisiológica prévia necessária para o fazer e a visão estética, sendo caracterizada pelo sentimento de elevação de força e de plenitude que permite ao artista criar e ao espectador apreciar a criação. Para Nietzsche:

[...] Para que haja a arte, para que haja um fazer e uma visualização estética, é incontornável uma condição fisiológica: a embriaguez. A embriaguez precisa ter elevado primeiramente a excitabilidade de toda a máquina: senão não se chega à arte. Todos os modos mais diversamente condicionados da embriaguez ainda possuem a força para isso: antes de tudo, a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e originária forma de embriaguez. Do mesmo modo, a embriaguez que nasce como consequência de todo grande empenho do desejo, de toda e qualquer afecção forte; a embriaguez da festa, do combate, dos atos de bravura, da vitória, de todo e qualquer movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez na destruição; a embriaguez sob certas condições meteorológicas, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou sob a influência de narcóticos; por fim, a embriaguez da vontade, a embriaguez de uma vontade acumulada e dilatada. (NIETZSCHE *apud* HEIDEGGER, 2010, p.89)

O artista torna-se tipo humano superior, paradigma da vontade de poder criadora que alcança o "grande estilo" quando consegue unificar a embriaguez e a beleza.. Mas as obras desaparecem como tema filosófico, se dissolvendo na descrição fisiológica dos estados de embriaguez e força que as produzem. Para Nietzsche, de acordo com a interpretação de Haar, "o artista, mesmo não sendo reativo, possui com certeza, a "grande saúde", isto é, a aptidão a

dominar seus estados patológicos, particularmente de hiperexcitabilidade ou de fragilidade nervosa.” (HAAR, 2007, p.74).

Esta transformação da arte em instrumento a serviço da vontade de poder, esta redução fisiológica da criação artística a estados corporais mensuráveis, representa a consumação definitiva da estética enquanto disciplina. Nietzsche não supera a estética, tampouco a metafísica, mas as leva ao seu limite extremo, radicalizando todos os pressupostos da metafísica da subjetividade que, por sua vez, fundamentam a estética. O sujeito criador passa a ser a medida, a obra passa a ser a expressão de estados subjetivos e a verdade passa a ser o valor estabelecido pela vontade.

Ao analisar as fases que marcam a história da filosofia e da tradição metafísica ocidental através destes seis fatos fundamentais, nos aproximamos dos seus desdobramentos em diferentes áreas. A estética, tal como a lógica e a ética, para além de constituírem disciplinas que possuem um campo delimitado de estudo, refletem como um espelho fiel a origem mesma da metafísica, sendo elas mesmas parte do desdobramento do pensamento que esqueceu progressivamente do ser em favor do ente. Reconhecer, portanto, as formas delimitadoras do ente através da estética é compreender a totalidade da história da filosofia ocidental enquanto guiada por um mesmo princípio iniciado em Platão com a interpretação do ser como *eidos* e consumado em Nietzsche com a interpretação do ser como vontade de poder. No entanto, as obras dizem sempre mais do que a estética poderia um dia compreender através de seus conceitos limitados, e talvez um dia o homem possa alcançar novamente esta palavra silenciosa que as obras pronunciam em seu aparecer originário.

Ao considerar a questão do ser em sua origem, ao invés de entificá-lo, Heidegger tenta direcionar o pensamento sobre a arte para fora do domínio da estética, desenvolvendo uma reflexão que pensa a obra em sua verdade e em sua relação constitutiva com o artista e com a arte enquanto acontecimento histórico do ser. Logo, em *A Origem da Obra de Arte*, o filósofo se dedica a desconstruir a forma tradicional de pensar a obra enquanto mera coisa (*Ding*) ou utensílio (*Zeug*) dotado de serventia, e busca, por assim dizer, para além da mera descrição categorial das propriedades de um objeto, deixar que a obra se revele na verdade de seu próprio ser enquanto instauração de mundo e preservação da terra.

Uma desconstrução da estética e dos valores tradicionais da filosofia não só é necessário porquanto abre o caminho para a meditação sobre o ser, mas também porque faz revelar a arte de um forma tal que se torne impossível determiná-la como objeto disponível para a representação e, conseqüentemente, impossível nos determinarmos como sujeito representador diante dela. Na relação originária que se estabelece entre a obra e o ser, relação

que não é mais sujeito-objeto mas co-pertença, a verdade enquanto *aletheia*, mostra-se e acontece, e com isso constatamos algo fundamental que antes não nos era acessível através dos conceitos da estética: a obra como acontecimento da verdade, como abertura histórica que instaura mundos ou, na reformulação tardia de Heidegger, que preserva o mistério do ser contra o domínio pela técnica moderna.

Analisando a interpretação de Heidegger sobre Nietzsche podemos concluir que a filosofia nietzschiana, na visão heideggeriana, representa o esgotamento de um modo de pensar a arte que dominou o Ocidente desde Platão. Este esgotamento, por sua vez, abre a possibilidade de um novo começo para o pensamento que não seja mais estético, que não reduza mais a obra a objeto para um sujeito, mas que a deixe ser enquanto acontecimento originário da verdade do ser. Este novo começo, preparado pela desconstrução da estética que Heidegger realiza através de sua interpretação de Nietzsche, exige uma volta ao pensamento grego originário antes de Platão, uma recuperação da experiência da *téchne* e da *physis* em sua unidade, mas também pensar a possibilidade da arte em nossa época de consumação da metafísica e domínio da técnica moderna enquanto *Gestell*.

1.3 Julian Young e a crítica à estética no pensamento heideggeriano

A interpretação que Julian Young realiza das fases do pensamento heideggeriano sobre a arte contribui diretamente para o aprofundamento das questões que serão tratadas durante esta pesquisa, oferecendo um quadro interpretativo que nos permite compreender as transformações no pensamento de Heidegger. Levando em consideração a influência da estética de Hegel na concepção de “grande arte” em Heidegger, Young delimita as diferenças e as semelhanças aparentes entre os dois filósofos, a fim de explicitar como a arte, em cada um deles, se exprime a partir de significados distintos através de conceitos que, muitas das vezes, compartilham terminologias semelhantes mas operam segundo pressupostos diferentes. Para esclarecer da melhor forma a crítica de Heidegger à estética, nos debruçamos na leitura interpretativa de Young, cujo aprofundamento nos direciona para mais perto das concepções heideggerianas sobre a arte, assim como aproximamo-nos da meditação que o Ocidente desenvolveu acerca da essência da arte, especialmente nas célebres *Lições sobre a Estética* de Hegel — obra que influencia consideravelmente a primeira fase do pensamento sobre a arte em Heidegger, particularmente entre 1930 e 1938.

A célebre sentença da morte da arte hegeliana expressa a concepção de que a grande arte é aquela que torna manifesto o absoluto enquanto espírito, que serve de mediação

sensível entre o finito e o infinito, entre o particular e o universal. Em suma, a grande arte, segundo a concepção dialética hegeliana, é aquela que manifesta adequadamente a unidade perfeita entre o sensível e o espiritual a partir de uma adequação harmônica entre a forma sensível exterior e o seu conteúdo espiritual interior. Para Hegel, de acordo com Nunes, a “arte não possui nenhuma natureza independente do movimento de exteriorização ou de concretização do espírito, historicamente realizado nas concepções de cada período, em cada arte particular.” (NUNES, 2012, p.245-246).

Diferentemente das artes simbólicas (oriental, asiática ou egípcia), nas quais predomina o exterior sobre o interior, a arte grega clássica representa para Hegel precisamente o equilíbrio ideal entre forma e conteúdo, conciliando a realidade finita à liberdade infinita do pensamento. Na interpretação de Michel Haar o sistema hegeliano das artes é composta por quatro pressupostos fundamentais que sintetizam seu pensamento:

1. A arte, como tal, é um saber: “Há na arte um conhecimento do Espírito absoluto (I,p.142), mas este conhecimento é apenas imediato ou intuitivo. [...] Ocupa, assim, o mesmo nível que a filosofia e a religião, mas permanece como um saber direto que se manifesta diretamente no sensível.
2. A arte é a unidade do sensível e do espiritual, da natureza e do espírito, do exterior e do interior [...] A adequação entre a forma sensível exterior e o conteúdo será a característica da arte clássica, da arte grega.
3. O conteúdo da arte é a religião, é o divino, os deuses ou Deus, que constitui “o centro” em torno do qual a arte gravita.
4. “Quanto ao seu destino supremo, a arte continua sendo para nós uma coisa do passado” (*ibid.*, I, p.34). (HAAR, 2007, p.54-55)

Mais decisivo na compreensão da sentença da morte da arte em Hegel, o quarto pressuposto aponta para a transformação histórica irreversível na função da arte que ocorre devido à ascensão da religião cristã e à predominância do romantismo nas artes dando lugar à supervalorização da subjetividade humana extinguindo, assim, o equilíbrio celebrado por Hegel nas grandes artes do período grego. Enquanto, por um lado, “a arte grega só dá aparência exterior da individualidade, a arte romântica faz do mundo exterior, de todo ele, apenas o acidental, o simbólico em relação ao essencial, que é a subjetividade dotada de uma interioridade a cada vez única, infinita à imagem de Deus feito homem” (HAAR, 2007, p.56). Neste sentido, “a era cristã anuncia também o *fim da arte*, na medida em que a subjetividade absoluta se revela tão interior, que vai escapar à representação sensível. O Absoluto vai passar à filosofia.” (HAAR, 2007, p.57).

A arte passa a não ser mais o meio no qual e pelo qual o espírito absoluto se manifesta; desconectada da existência histórica do homem e de sua relação imediata com o absoluto, ela passa a ser apenas um objeto de estudo da estética, se desvinculando da verdade do espírito.

Isto é, “a arte não é mais um objeto de estudo, um momento ultrapassado, cuja necessidade pode ser retroativamente demonstrada; não é mais o meio no qual e pelo qual, vivemos e onde nos vemos totalmente imersos” (HAAR, 2007, p.58).

Se, segundo Hegel, a história se configura como progresso contínuo e progressivo do espírito, então não apenas a arte está morta, mas sua permanência nesse estado se torna uma exigência lógica do próprio processo histórico-dialético pois, segundo as leis da dialética hegeliana, a história não pode regredir a um estágio primitivo de si mesma; por isso, a arte não poderia retornar à condição de grande arte tal como foi na Grécia, uma vez que a ciência passou a ocupar o lugar privilegiado de manifestação da verdade do absoluto. Logo, “a arte, toda ela, salvo a arte grega, está inevitavelmente fadada ao fracasso final por sua incapacidade de expressar tanto a exterioridade quanto a interioridade infinitas sob formas finitas. Este fracasso leva à morte da arte e anuncia sua superação pelo pensamento.” (HAAR, 2007, p.60)

A influência de Hegel na primeira fase do pensamento de Heidegger — fase que Julian Young denomina "paradigma grego" e que se estende aproximadamente de 1930 a 1938 — é inegável e se manifesta quando observamos que para ambos os pensadores a "grande arte" não só é aquela cuja essência histórica repousa na época grega clássica, como é aquela que manifesta fundamentalmente a verdade e deve conter uma significância histórica decisiva para um povo. No entanto, para Heidegger, de acordo com Haar:

A obra de arte é tudo, exceto a fabricação arbitrária e uma ficção. Ela só é uma obra porque nela aparece a relação mundo-terra, clarão-recolhimento, relação que constitui a essência da verdade. A obra não é verdadeira por imitar alguma realidade exterior, ôntica, ou alguma dimensão interior (a do sentimento, segundo Hegel), e sim porque ela incorpora, encarna um ente, a relação de desvelamento. (HAAR, 2007, p.88)

É importante enfatizar que, para Heidegger, a verdade não condiz de modo algum com o absoluto hegeliano enquanto espírito que se desenvolve dialeticamente, mas corresponde ao acontecimento do ser expresso pelo acontecimento da verdade enquanto *aletheia* — desvelamento que preserva o velamento numa relação entre mundo e terra. Por isso, para Heidegger, “[...] a verdade quando se instaura, quando se funda poeticamente é a arte enquanto pôr-se-em-obra da verdade” (NUNES, 2012, p.252). Assim como a concepção de verdade difere radicalmente entre Hegel e Heidegger, a concepção de história para ambos possui significados ontológicos e atribuições metodológicas diferentes. De um lado, Hegel defende a ideia da história como progresso contínuo e necessário do espírito em direção à plena autoconsciência, movimento dialético que se desenvolve segundo leis racionais imanentes através das superações sucessivas; de outro lado, Heidegger defende que a história

não constitui de modo algum um progresso linear e contínuo do espírito, tampouco se reduz a uma sucessão cronológica de eventos como costuma ser entendida pela historiografia tradicional, mas é compreendida ontologicamente como destino e acontecimento do ser. Direcionando uma crítica às ciências historiográficas, Heidegger esclarece:

Nas ciências historiográficas, assim como nas ciências da natureza, o procedimento tende a representar o permanente e a tornar a história objecto. A história só pode tornar-se objetiva quando se tornou passado. O que é consistente no passado, aquilo com base no qual a explicação historiográfica calcula o que é único e o que é múltiplo na história, é o sempre-já-sido-alguma-vez, o comparável. No permanente comparar de tudo com tudo, o compreensível é calculado, verificado e fixado como o plano da história. A explicação historiográfica só alcança até onde se estende a área da investigação historiográfica. O que é único, o que é raro, o que é simples, numa palavra, o que é grande na história nunca é óbvio e permanece, por isso, inexplicável. A investigação historiográfica não desmente o que é grande na história, mas explica-o como excepção. (HEIDEGGER, 2014, p.105)

A história, nesse sentido, “não significa aqui a sucessão no tempo de quaisquer incidentes, por mais importantes que sejam. A história é o enlevo [*Entrückung*] de um povo naquilo que lhe é dado como tarefa, enquanto inserção [*Einrückung*] no que lhe está co-dado” (HEIDEGGER, 2014, p. 83). Desta forma, a “grande arte” para Heidegger é aquela que manifesta a verdade do ser enquanto *aletheia*, instaurando um mundo histórico e configurando o sentido existencial de uma comunidade através do acontecimento originário que reúne terra e mundo em sua tensão essencial. Como elucida Benedito Nunes:

Essa projeção do ser, que marca a historicidade autêntica, traz consigo a diferença em que nos situamos e que podemos discernir no embate entre a terra e o mundo. É a diferença, resguardada na obra, com a verdade que nela acontece, o que nos permite captá-la, em cada época, através de uma interpretação com base em diferentes situações culturais. (NUNES, 2012, p.245)

Esta diferença ontológica preservada na obra, entre o que se desvela e o que permanece velado, entre o mundo que se abre e a terra que se retrai, constitui a historicidade própria da arte, permitindo que cada época histórica possa estabelecer uma relação interpretativa singular com as obras do passado sem reduzi-las a meros objetos de estudo histórico. Logo, a obra não expressa uma verdade prévia, não manifesta um absoluto exterior a ela, mas é ela mesma o acontecimento através do qual a verdade advém historicamente.

A crítica de Heidegger à estética se aproxima, de certo modo, da sentença hegeliana da morte da arte. Para ambos os pensadores, a arte moderna “[...] não mais fornece, nem se espera que forneça, orientação sobre como viver. Ao contrário, é concebida para proporcionar

'experiências estéticas’⁸ (YOUNG, 2001, p.9, tradução nossa). A arte torna-se objeto de fruição desinteressada, produtora de vivências subjetivas, ao invés de ser instauradora de mundos históricos e configuradora de sentidos existenciais fundamentais. Se, para Hegel, a morte da arte deve ser compreendida não como uma perda histórica a ser revertida, mas como expressão do progresso do Espírito em direção a formas superiores de manifestação do absoluto (religião e filosofia), em Heidegger, por outro lado, permanece em aberto a questão: “É a arte ainda uma forma essencial e necessária em que acontece a verdade decisiva para o nosso ser-aí histórico, ou deixou a arte de o ser?” (HEIDEGGER, 2019, p.68).

Ao longo deste caminho constituído por questionamentos, Heidegger orienta sua filosofia para uma investigação ontológica da obra de arte, na medida em que se torna necessário ultrapassa os limites estruturais da estética tradicional, a fim de não reduzir a arte à mera produção de experiências estéticas. Logo, perguntamos: o que caracteriza propriamente o estado estético? De que modo a experiência estética moderna difere da experiência grega originária da arte?

De acordo com uma leitura interpretativa de Young sobre Heidegger, a importância dada ao estado estético do homem é marcada pela proposta da teoria do juízo de gosto elaborada por Immanuel Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), obra na qual o objeto artístico é separado dos desejos e interesses práticos. Para Kant, seguindo a interpretação de Haar, para que uma coisa possa dar lugar a um juízo de gosto é preciso que ela venha acompanhada de um triplice “sem”:

É preciso que ela seja: “sem interesse” (que ela seja desprovida de qualquer função ou uso, que não ofereça qualquer vantagem, teórica ou prática, que não traga nenhum bem material ou moral); “sem conceito” (que ela não derive de algum conceito de belo); e “sem que represente um fim” (que ela não comporte nenhuma utilidade nem conformidade a uma norma ou a um ideal) (HAAR, 2007, p.35-36)

Ora, se a experiência estética em Kant é caracterizada pela descontextualização, pelo desinteresse, pela ausência de conceito determinado e pela falta de finalidade, então a arte torna-se o lugar da separação entre o homem e seu mundo, na medida em que a contemplação estética desinteressada se afasta de todos os vínculos com as práticas e interesses morais, sociais ou utilitários que constituem a existência. Ao ser separada do mundo, dos interesses e das práticas, a arte perde sua capacidade de ser o local do desvelamento do ser, já que, para Heidegger, a “grande arte” é uma necessidade fundadora que possibilita e configura um modo de ser e de viver historicamente situado. Contextualizando a prática da estética na época

⁸ “[...] no longer provides, nor is expected to provide, guidance as to how to live. Rather, it is designed to provide 'aesthetic experiences. (YOUNG, 2001, p.9)

moderna, torna-se inevitável reconhecer a influência da indústria cultural e da produção em massa na disseminação das obras de arte. Os estados estéticos, para além da mera teoria, tornam-se progressivamente o próprio objetivo da produção artística dentro da lógica industrial, como bem observa Julian Young:

Heidegger afirma que, enquanto estética, a arte torna-se domínio da "indústria da arte" (PIT p. 40), uma indústria voltada para proporcionar experiências prazerosas aos "conhecedores" (ibid). Assim como a indústria da moda fornece objetos prazerosos aos consumidores de moda, a "indústria da arte" oferece objetos prazerosos aos "consumidores" de arte. Enquanto tal, contudo, a arte converte-se meramente em um "setor de atividade cultural" (QCT p. 34): apenas um "setor" daquilo que adiciona um pouco de cobertura ao bolo da vida, dado que muitos outros setores estão igualmente disponíveis; viagem, sexo recreativo, esporte, fofoca, filosofia analítica, vinho e gastronomia, e assim por diante. (YOUNG, 2001, p.11, tradução nossa)⁹

Um dos motivos pelos quais as obras de arte contemporâneas, inseridas na lógica dominante da estética moderna, falham em se encaixar na categoria de "grande arte" é o fato decisivo de elas não serem mais experimentadas como necessidade existencial fundadora, mas sim como opção cultural voltada exclusivamente à satisfação dos estados estéticos subjetivos do homem. Para além da produção em massa de obras, a arte tampouco reúne uma cultura ou configura o sentido de uma comunidade, tal como as obras épicas de Homero e as tragédias de Sófocles uma vez fizeram para o mundo grego. Pelo contrário, a arte passa a existir apenas para o divertimento de alguns setores da população, servindo como atividade cultural e, muitas das vezes, reservada exclusivamente para elites econômicas que possuem o "capital cultural" necessário para apreciá-la. Nesse sentido, Young relembra:

Para Heidegger, portanto, o fundamento último do triunfo da concepção estética da arte é o imperialismo da razão, o triunfo da visão de que a ciência (no sentido amplo, alemão), e somente a ciência, tem acesso à verdade. Observe-se que, ao final, isso mais ou menos repete a análise hegeliana da morte da arte. A grande arte morreu porque, para melhor ou para pior (melhor na visão de Hegel, pior na de Heidegger), a ciência assumiu o papel que a havia tornado grandiosa. (YOUNG, 2001, p.14, tradução nossa)¹⁰

⁹ "Heidegger says that, as aesthetic, art becomes the province of 'the art industry' (PIT p. 40), an industry aimed at providing pleasurable experiences for 'connoisseurs' (ibid). As the fashion industry provides pleasurable objects to the consumers of fashion, so the 'art industry' provides pleasurable objects to the 'consumers' of art. As such, however, art becomes merely a 'sector of cultural activity' (QCT p. 34): merely one 'sector' of that which puts a little icing on the cake of life given that many other sectors are equally available; travel, recreational sex, sport, gossip, analytic philosophy, wine and food and so on" (YOUNG, 2001, p.11)

¹⁰ "For Heidegger, then, the ultimate ground of the triumph of the aesthetic view of art is the imperialism of reason, the triumph of the view that science (in the broad, German sense), and science alone, has access to truth. Notice that, in the end, this more or less repeats Hegel's analysis of the death of art. Great art died because for better or worse (better in Hegel's view, worse in Heidegger's) science took over the role that had made it great" (YOUNG, 2001, p.14)

A arte perde seu caráter criativo e configurador na medida em que a metafísica da subjetividade moderna instaura a ciência como o modo privilegiado do desvelamento do ente. Para Heidegger, a época em que o sujeito torna-se a medida de toda objetividade tem seu início com Descartes, que estabelece os fundamentos epistemológicos da ciência moderna através da certeza do "eu" que se torna "sujeito em relação ao qual todas as outras coisas se determinam agora como tais" (HEIDEGGER, 2002, p. 108). Desta maneira, podemos afirmar que o fundamento da ciência é a metafísica da subjetividade, que passa a configurar a realidade de forma determinada e delimitada conforme seus próprios parâmetros. Assim sendo, o lugar da instauração da verdade enquanto *alétheia* desloca-se da arte para a representação científica, que reduz o mundo a um conjunto de objetos passíveis de serem conhecidos, medidos e dominados pelas diretrizes matemáticas e pelo método experimental das ciências positivas. Heidegger enfatiza:

Todos os processos, para poderem ser de todo representados como processos naturais, têm aqui de ser determinados de antemão como grandeza do movimento espaço-temporal. Tal determinação cumpre-se na medição, com a ajuda do número e do cálculo. Contudo, a investigação matemática da natureza não é exacta porque calcula com precisão, mas tem de calcular desse modo porque a ligação à sua área de objectos tem o carácter da exactidão. Pelo contrário, todas as ciências do espírito, até mesmo todas as ciências do vivente, têm de ser necessariamente inexactas, precisamente para permanecerem rigorosas. (HEIDEGGER, 2014, p.101)

Por conseguinte, “a ciência, pelo contrário, não é um acontecer originário da verdade, mas antes, em cada caso, o desenvolvimento de um âmbito de verdade já aberto e, na verdade, mediante o apreender e o fundamentar daquilo que, na sua área envolvente, se prognostica [como sendo] correto, quer possível quer necessário” (HEIDEGGER, 2014, p.64). Nesta perspectiva, a metafísica da subjetividade constitui, para Heidegger, o fundamento no qual a ciência moderna se desenvolve, e é este modo específico de estar-aí (*Dasein*) e conceber o ser do ente que permite à ciência moderna desenvolver-se e configurar a realidade segundo os parâmetros da objetivação representativa, buscando pelo ser do ente enquanto objetividade, mas obscurecendo e esquecendo o questionamento do ser enquanto tal. Por isso, conclui Heidegger, “a vontade de poder é a subjetividade incondicionada, e, porque ela é a subjetividade invertida, ela também é pela primeira vez a subjetividade consumada – uma subjetividade que esgota ao mesmo tempo a essência da incondicionalidade por força de uma tal consumação.” (HEIDEGGER, 2007, p.229).

A “grande arte” do período grego transforma-se em objeto de estudo e apreciação estética, uma “lógica da sensibilidade”, carregada de pressupostos teóricos e concepções metafísicas. Por este ângulo, a busca heideggeriana pela possibilidade do renascimento da

“grande arte” exige um rompimento com o modo de pensar metafísico e seus desdobramentos na estética. Trata-se, portanto, de retornar à origem (*Ursprung*) não como um gesto nostálgico de restauração do passado, mas como abertura para uma outra forma de experienciar a arte para além da teoria, como acontecimento da verdade do ser. A origem, assim:

[...] tem algo a ver com a verdade, pois da mesma maneira que a essência da verdade não reside na mera concordância do enunciado com a coisa, mas é um acontecer como um desenvolvimento que mantém o encobrimento no descobrimento, da mesma forma, a obra não é uma adequação à coisa, não é imitação, mas um desvelamento do ser do ente em sua totalidade. A operação poética e artística instaura e abriga no ente o descobrimento e encobrimento do ser” (WERLE, 2023, p.84)

As questões que permanecem impensadas pela tradição metafísica são por Heidegger colocadas novamente: O que é arte? O que é a obra? O que é o artista? Como elas se relacionam e de que forma o ser acontece nesta relação? Para responder a tais questionamentos, é necessário retomar a fase inicial do pensamento de Heidegger sobre a arte, fase marcada por uma orientação “grecocêntrica” que busca pensar a possibilidade de um renascimento da “grande arte” da Antiguidade não como mera cópia ou restauração, mas como repetição transformadora na qual emerge precisamente a concepção do paradigma grego proposto interpretativamente por Julian Young. Este paradigma, como veremos no próximo capítulo, caracteriza-se pela compreensão da obra como instauradora de mundos históricos, como acontecimento que reúne terra e mundo em sua tensão essencial, abrindo assim o espaço no qual uma comunidade pode habitar historicamente. Contudo, já devemos antecipar, este paradigma revelará suas próprias limitações quando confrontado com obras modernas que operam segundo modalidades diferentes de desvelamento, exigindo assim uma reformulação que conduzirá ao que Young denomina “paradigma moderno”, tema que desenvolveremos no terceiro capítulo desta pesquisa.

2. O PARADIGMA GREGO E AS FASES INICIAIS DO PENSAMENTO HEIDEGGERIANO

O modelo interpretativo elaborado e proposto por Julian Young em sua obra *Heidegger's Philosophy of Art* estabelece uma divisão tripartite do pensamento heideggeriano que nos auxilia na compreensão da trajetória do pensador alemão: (1) pré-Heidegger (antes de 1930), (2) Heidegger do “meio” (1930-1938), (3) pós-Heidegger (pós-1938). Esta periodização revela-se fundamental na medida em que nos ajuda a compreender o fio condutor das transformações relacionadas à trajetória heideggeriana sobre a arte, desvelando os diferentes momentos de maturação reflexiva de seu pensamento em direção à elaboração de uma ontologia da obra de arte.

Inicialmente, na fase que Young denomina como “pré-Heidegger”, período que se estende aproximadamente até 1930 e que tem como marco a publicação de *Ser e Tempo*, a filosofia heideggeriana caracteriza-se principalmente por um trabalho desconstrutivo da onto-teologia tradicional, na busca pela questão do ser perdida e esquecida na tradição da metafísica ocidental desde os pré-socráticos. Esta desconstrução, como Heidegger já anuncia em *Ser e Tempo*, “não tem o sentido *negativo* de arrasar a tradição ontológica. Ao contrário, ela deve definir e circunscrever a tradição em suas possibilidades positivas, e isso quer dizer em seus *limites*, tais como de fato se dão na colocação do questionamento e na delimitação, assim pressignada, do campo de investigação possível.” (HEIDEGGER, 2021, p.61). Assim, o percurso crítico através da história da filosofia busca, por assim dizer, possibilidades mais originárias de pensar o acontecimento do ser em sua relação essencial com o acontecimento da verdade enquanto *aletheia*, na medida em que atravessa a tradição na busca pela “liberação das posições metafísicas fundamentais” (HEIDEGGER, 2015, p.218). Segundo Benedito Nunes, “a destruição da história da ontologia, proposta em *Ser e Tempo*, completa-se, no segundo Heidegger, pelo retorno ao pensamento dos pré-socráticos.” (NUNES, 2012, p.207), retorno este que permitirá ao filósofo alemão reencontrar a experiência originária do ser anterior à metafísica.

Como já explicitado anteriormente no primeiro capítulo desta pesquisa, embora *Ser e Tempo* (1927) não tematize diretamente a questão artística enquanto tal, limitando-se a analítica existencial do *Dasein* e a análise de suas estruturas fundamentais, esta obra mostra-se fundamental na medida em que estabelece bases conceituais que tornarão possível o entendimento posterior acerca do desenvolvimento teórico de uma ontologia da obra de arte.

Neste trabalho desconstrutivo que marca o início de sua trajetória, vemos Heidegger debruçar-se em uma análise crítica dos fundamentos da metafísica ocidental, assim como realizar uma interpretação seminal dos termos fundamentais do pensamento grego a fim de alcançar um âmbito mais originário onde ser e homem correlacionam-se e apropriam-se mutuamente (*Ereignis*)¹¹. Interpretando hermeneuticamente termos gregos fundamentais como *physis*, *aletheia*, *poiesis*, *téchne* e *logos*, Heidegger se aproxima, progressivamente, da experiência da aurora grega e, conseqüentemente, da arte em sua relação com a verdade do ser. A partir de 1930, observamos uma transformação significativa e decisiva no pensamento heideggeriano, momento no qual a sua reflexão ganha novas dimensões ampliando o horizonte investigativo que caracterizava a analítica existencial. A partir da publicação de obras fundamentais como *Conceitos fundamentais da metafísica* (curso do semestre de inverno 1929/30) e *Sobre a essência da verdade* (conferência de 1930, publicada em 1943), assim como a partir de sua aproximação à poesia de Friedrich Hölderlin durante os anos de 1934/35, Heidegger encontra na arte um local privilegiado de encontro com o ser, na medida em que “as obras de arte em geral são lugares (*tópoi*) privilegiados da essencialização da verdade” (NUNES, 2012, p.236).

Será justamente no diálogo profundo com a poesia hölderliana, — diálogo que, como Marco Aurélio Werle enfatiza, foi “decisivo para Heidegger na determinação dos rumos de seu pensamento” (WERLE, 2023, p.1) — que Heidegger alcança uma perspectiva crítica sobre a estética tradicional como âmbito no qual a obra de arte é pensada, conduzindo-o a questionar radicalmente os pressupostos metafísicos que sustentam a disciplina e sua incapacidade constitutiva de apreender a totalidade do acontecimento do ser na obra de arte. Como Heidegger mesmo reconhece na entrevista à revista *Der Spiegel* em 1966, “meu pensamento está em uma relação definitiva com a poesia de Hölderlin” (HEIDEGGER *apud* YOUNG, 2001, p.69, tradução nossa)¹², declaração que evidencia a influência deste encontro em seu pensamento tardio. Isto posto, a relação entre Heidegger e Hölderlin não apenas levará o filósofo alemão a propor um retorno meditativo à origem grega em busca da proveniência da obra de arte, como também o conduzirá a interrogar radicalmente os fundamentos

¹¹ Aqui ousamos nos referenciar à expressão “acontecimento apropriador” que será desenvolvido por Heidegger posteriormente, em 1938. Esta expressão “tem por correlato no original alemão o termo *Ereignis*” (HEIDEGGER, 2015, p.6, 2) que expressa, na interpretação de Heidegger do termo, como “o acontecimento de uma apropriação por parte do homem de si mesmo enquanto ser-aí, na medida mesmo em que o ser-aí se deixa apropriar pelo ser, pela história do ser, pela verdade do ser.” (HEIDEGGER, 2015, p.6, 2)

¹² “And, of course, as we will see in this and the following chapter, Heidegger himself. In the 1966 *Spiegel* interview, in his usual way, precisely and without gush, he acknowledges Hölderlin as the single most important influence on his thinking: 'My thinking', he says, 'stands in a definitive relation to the poetry of Hölderlin' (i/Cp. 112). (YOUNG, 2001, p.69)

onto-teológicos que constituíram historicamente formação da compreensão ocidental acerca da arte, que culmina na formação da estética na modernidade.

Diante disso, questionamos, junto à Heidegger: de onde provém a concepção moderna de arte? O que é a arte enquanto tal? Qual sua essência (*Wesen*)? Torna-se necessário enfatizar que a pergunta pela essência (*Wesen*) não busca uma determinação estática ou substancial, como se a essência fosse algo dado de antemão como um universal abstrato, mas interroga propriamente pelo acontecimento da obra dentro da abertura que ela mesma instaura e preserva, compreendendo a essência como verbo, como “o estar a ser e seguir sendo do que quer que seja que é. Não indica o quê da coisa, apenas indica o exercício de o ser.” (BORGES-DUARTE, 2019, p.149)

Durante este período de transformações reflexivas que marca a década de 1930, alguns conceitos centrais para a filosofia heideggeriana exigem reformulações a fim de dar conta adequadamente da nova perspectiva que se abre com a ampliação da questão do ser para além da análise existencial. Particularmente importante é o caso do conceito de mundo (*Welt*), que precisou ser amplificado e aprofundado para que possa abarcar a totalidade de seu acontecimento histórico enquanto horizonte de sentido instaurado pela obra de arte.¹³ Este aprofundamento já se deixa entrever em *Os conceitos fundamentais da metafísica* (1929-30), livro no qual Heidegger elucida o fenômeno de mundo através de uma concepção ontológico-comparativa que reconhece a diferenciação do mundo nos diversos modos de ser que abrangem a natureza inanimada (sem mundo), os animais (pobres de mundo) e o ser humano (formador de mundo). Esta reformulação alcançará sua maturidade em *A Origem da Obra de Arte*, onde o filósofo desenvolve uma concepção ontológico-poética do mundo que articula através de seu contra-conceito de Terra (*Erde*), permitindo que o mundo, compreendido como clareira do ser (*Lichtung*), expresse adequadamente o horizonte de abertura instaurado e preservado pela obra de arte. Logo, “mundo é “um espaço de livre possibilidade, o espaço de sentido e de relações que um povo abre com suas escolhas essenciais, suas decisões em relação à vida/ à morte, ao verdadeiro; ao falso, ao humano/ ao divino, etc.” (HAAR, 2007, p.86). O mundo torna-se, neste contexto, clareira (*Lichtung*) instaurada pela obra que configura os sentidos fundamentais de uma comunidade histórica, enquanto a Terra representa o elemento que se retrai e se oculta, sustentando a tensão

¹³ Em *Ser e Tempo*, mundo é “o conceito existencial-ontológico da mundanidade” (HEIDEGGER, 2021, p.112), ligado ao horizonte do Dasein, estruturado pela ocupação cotidiano com os entes intramundanos. Já em *A Origem da Obra de Arte*, o conceito de mundo passa a ter o significado de abertura que “se abre das longas vias das decisões simples e essenciais do destino de um povo histórico” (HEIDEGGER, 2014, p. 47)

dinâmica — o combate (*Streit*) que caracteriza o acontecimento da verdade enquanto *aletheia* na obra.

Percebendo este movimento de aprofundamento da parte de Heidegger, Julian Young identifica duas outras mudanças cruciais que se evidenciam quando comparamos a análise realizada em *Ser e Tempo* com o caminho da reflexão sobre a obra desenvolvido em *A Origem da Obra de Arte*, mudanças que revelam não apenas uma ampliação temática, mas uma transformação do pensamento heideggeriano:

Primeiro, seu foco deslocou-se da autenticidade do indivíduo para a do Dasein coletivo. Segundo, o agente desse processo não é mais o 'ser-para-a-morte', mas sim a obra de arte. Apesar dessas mudanças, contudo, a explicação sobre o tornar-se autêntico do Dasein — tornar-se o 'povo' que ele potencialmente é — permanece, no caso coletivo, estruturalmente idêntica àquela apresentada no caso individual. Assim, a autenticidade do Dasein coletivo consiste, antes de tudo, em recordar ativamente e apropriar-se de sua herança — 'adentrar seu legado' (YOUNG, 2001, p.64, tradução nossa)¹⁴

Sendo a obra de arte o agente privilegiado do processo de autenticidade existencial coletiva, a recordação (*Andenken*) e a preservação (*Bewahrung*) da obra passam a se constituir como a forma pela qual o *Dasein* torna-se efetivamente o 'povo' que ele potencialmente é em sua destinação histórica. De acordo com Benedito Nunes, “Heidegger refere-se expressamente à origem da arte como origem do Dasein historial de um povo, entendendo por povo a comunidade dos criadores e dos guardiões das obras” (NUNES, 2012, p.252). Neste sentido, a obra de arte revela-se como agente transformador que, para além de configurar o sentido de uma comunidade, configura propriamente, junto ao seu povo e através dele, a sua própria história. A obra não é, portanto, mero produto cultural ou expressão de uma época já constituída, mas antes o acontecimento inaugural que abre e funda o próprio espaço histórico no qual um povo pode encontrar sua morada essencial.

Logo, a reflexão sobre a obra de arte requer não apenas a desconstrução do modo metafísico de pensar, que se caracteriza pela redução da obra ao esquema sujeito-objeto, herdado da modernidade cartesiana, mas também a recolocação da questão do ser no mundo instaurado e configurado pela obra. Doravante, desconstruindo os preceitos fundamentais da estética, torna-se necessário retornar à origem grega para desvincular-se do sentido enredado no modo de pensar metafísico, que compreende a obra de arte limitando-se ao âmbito ôntico,

¹⁴ “First, his focus has shifted from the authenticity of individual, to that of collective Dasein. Second, the agent of this is no longer 'being towards death' but rather the artwork. In spite of these changes, however, the account of Dasein's becoming authentic - becoming the 'people' that it potentially is - is, in the collective case, structurally identical to that given in the individual case. Thus collective Dasein's authenticity is a matter of, first of all, its actively remembering, appropriating, its heritage - 'entering into its endowment' (YOUNG, 2001, p.64)

através da cisão entre sujeito conhecedor e objeto conhecido e do esquema conceitual aristotélico de matéria (*hylé*) e forma (*morphé*), esquema que impede o acesso ao acontecimento originário da verdade na obra. Este processo desconstrutivo, iniciado nos anos 30 através do ensaio *A Origem da Obra de Arte* desenvolve uma análise fenomenológica das diferenças fundamentais entre coisa (*Ding*), utensílio (*Zeug*) e obra (*Werk*), distinção que se mostra decisiva para a compreensão do lugar apropriado do questionamento acerca da obra de arte. Como observa Marco Aurélio Werle:

A origem da obra de arte, com efeito, pode ser tomada em sua totalidade como um percurso do pensamento que caminha desde o registro da coisidade da coisa, passando pela instrumentalidade do instrumento, pelo caráter de obra da obra até chegar à poesia como iniciar, livre presentear e fundamentar (WERLE, 2023, p.40)

É a partir desta leitura das reflexões heideggerianas que Julian Young irá propor a noção de “paradigma grego” como chave interpretativa para compreender a articulação entre arte, verdade e ser neste primeiro momento da trajetória heideggeriana, paradigma este que se deixa entrever no deslocamento operado por Heidegger quando o mesmo retira a arte do âmbito da representação subjetiva para analisá-la em sua relação com a verdade enquanto *aletheia*, desocultamento que se realiza no jogo dinâmico entre Mundo (*Welt*) e Terra (*Erd*). Este paradigma, segundo Young, encontra sua expressão mais acabada na arte grega clássica, particularmente no templo de Paestum e na tragédia de Sófocles, onde a obra de arte ainda cumpria sua função essencial de reunir a comunidade em torno de um sentido partilhado do sagrado, fundando propriamente um mundo histórico.

A compreensão plena do paradigma grego, tal como Young o articula, exige a retomada do percurso reflexivo desenvolvido em *A Origem da Obra de Arte*, atentando para as distinções e articulações conceituais que Heidegger ali estabelece. É através da distinção que Heidegger estabelece entre “grande arte” — capaz de configurar mundos históricos — e outras modalidades artísticas que não possuem esta capacidade configuradora de mundo, que se evidencia claramente a inclinação “greco-cêntrica” identificada por Young em sua interpretação crítica. A grande arte, deve, pois:

[...] ser recebida em sua própria linguagem, “preservada” (*bewahrt*). Deve haver aqueles que se submetem ao seu “poder” (*Macht*) (GA 39, p. 214), aqueles que “permanecem dentro da abertura dos entes que acontece na obra” (*in der Offenheit des Seienden stehen, das im Werk geschieht*) (PLT p. 67), e têm suas vidas, “todo [seu] fazer e valorar habituais” (*all [their] usual doing and prizing*) (PLT p. 66), decisivamente afetados como resultado. (YOUNG, 2001, p.51, tradução nossa)¹⁵

¹⁵ “To be a ‘great’ artwork the work must, says Heidegger, be received; in his own language, ‘preserved’. There must be those who come under its ‘power’ (GA 39, p. 214), those who ‘stand within the openness of beings that

Isto posto, o presente capítulo busca investigar como o pensamento heideggeriano, em suas fases iniciais, encontra-se profundamente marcado por este retorno aos gregos, movimento que se manifesta tanto na interpretação hermenêutica dos conceitos ontológicos originários (*physis*, *aletheia*, *téchne*, *poiesis*), quanto na crítica genealógica à trajetória da filosofia ocidental desde Platão até a modernidade técnico-científica. O objetivo fundamental é, portanto, elucidar a importância do paradigma grego na formação do primeiro momento da reflexão heideggeriana sobre a arte e preparar o terreno para compreender os futuros deslocamentos necessários que conduzirão Heidegger à formulação de novos paradigmas. Para tanto, analisaremos o caminho percorrido em *A Origem da Obra de Arte*, buscando examinar tanto a distinção entre coisa, utensílio e obra, quanto a relação essencial entre obra e verdade em sua ligação com a estrutura mundo-terra.

2.1 *Physis, Poiesis e Téchne*: o fundamento da arte no início do pensamento

Ao revisitar os conceitos fundamentais da tradição grega em sua significação originária, Heidegger busca uma maneira de pensar que ultrapasse os limites estruturais impostos pela metafísica ocidental, propondo, nesse percurso desconstrutivo que marca toda sua trajetória filosófica, uma compreensão originária da arte que se distancia da concepção estética moderna enquanto disciplina que permanece enredada nos pressupostos da metafísica. Central a este desenvolvimento genealógico é o esclarecimento de termos gregos em seus sentidos primordiais e pré-metafísicos, especialmente a *physis*, que ocupa um lugar fundamental na medida em que expressa o fundamento sobre o qual todo pensar e habitar dos gregos se sustentam. Esta recuperação dos conceitos originários constitui o núcleo do que Julian Young denomina "paradigma grego" — uma chave interpretativa que permite compreender como Heidegger articula as relações essenciais entre arte, verdade e ser a partir do retorno ao primeiro início do pensamento ocidental.

Voltando-se para o pensamento dos pré-socráticos, que representa, segundo a interpretação heideggeriana, o momento de maior proximidade ao mistério do ser e que se caracteriza por uma atitude meditativa, Heidegger reconhece que esta filosofia inaugural não se guiava por uma lógica de conceitos, definições e teoria, como viria acontecer na tradição da metafísica platônica-aristotélica. Ao contrário, ela nascia de um modo de pensar que

happens in the work' (PLT p. 67), and have their lives, 'all [their] usual doing and prizing' (PLT p. 66), decisively affected as a result." (YOUNG, 2001 p.51)

reconhecia o mistério do ser e o acolhia em sua manifestação, tratando-se de um pensamento que não pretendia dominar o ente através de conceitos, mas antes dispor-se ao acontecimento do ser, numa atitude reflexiva e meditativa que permitia às coisas se darem e aparecerem em si mesmas, a partir de si mesmas. Benedito Nunes afirma que “os chamados pré-socráticos, anteriores à fase de secularização da cultura helênica, que data do século V a.C., que se detiveram na investigação do princípio (*arché*) das coisas, foram tocados pelo desvelamento do ente, sem haverem formulado a mesma espécie de interrogação” (NUNES, 2012, p.210)

Este momento constitui o que Heidegger denomina o "primeiro início", não simplesmente o começo cronológico da filosofia enquanto sucessão temporal, mas a abertura originária que ainda preservava a proximidade ao mistério do ser, que não se reduzia ao ser do ente, que não entificava o ser determinando-o a partir de um ente supremo. Ao se referenciar à sentença do pensar grego sobre o ser do ente, Heidegger nos diz:

O ente é o que desabrocha e o que se abre, aquilo que, enquanto o que-está-presente, surge ao homem como o que-está-presente, isto é, surge àquele que se abre a si mesmo ao que-está-presente, na medida em que o percebe. O ente não se torna algo que é só por o homem o ver, nem sequer no sentido de um representar do tipo da percepção [*Perception*] subjectiva. Antes é o homem o que é contemplado pelo ente, o que é reunido pelo que se abre ao que, nele, vem-à-presença. Ser contemplado pelo ente, estar envolvido e retido no seu aberto e, assim, ser suportado por ele, estar enredado nas suas oposições e marcado pela sua discrepância: tal é a essência do homem, no grande tempo grego. (HEIDEGGER, 2014, p.113-114)

Podemos dizer que, segundo a interpretação heideggeriana da história da filosofia ocidental, a preocupação fundamental dos pensadores pré-socráticos não residia em explicar ou categorizar os entes através de conceitos e definições, mas em preservar o seu surgimento a partir da manifestação da *physis*, entendida como o vir-à-presença no desvelar daquilo que normalmente se oculta. Logo, “em termos do primeiro início, o ente é experimentado e denominado como *physis*. A entidade como presentidade constante se encontra aí ainda velada, *physis* é o irromper que vigora.” (HEIDEGGER, 2015, p.190)

Um exemplo deste combate entre velamento e desvelamento como processo constitutivo da *physis* se mostra em um dos ditos de Heráclito (Fragmento 123): “...*Phýsis krytesthai philei*” (o aparecer que surge, emergente) tem, em si, a inclinação para ocultar-se.¹⁶ Para Heráclito, a relação entre *lógos* e *physis* revela um pertencimento mútuo, no qual não há separação entre palavra e mundo. Do *Lógos* se diz, de acordo com a interpretação de Heidegger dos fragmentos de Heráclito: “1. que lhe pertence a constância, o permanecer; 2. que ele se essencializa, como o que está junto no ente, o conjunto do ente, o unificante; 3.

¹⁶HERÁCLITO, frg, 123 *apud* HEIDEGGER, Martin. Logos. p.130

tudo que acontece, é que chega a ser, dá-se segundo e em virtude dêsse conjunto constante; esse é o vigor imperante.” (HEIDEGGER, 1999, p.152)

O *lógos*, neste sentido originário, não trata meramente do discurso mas sim do próprio real que atravessa o desdobrar dos entes. Nesse contexto, *lógos* expressa o modo como o ser se articula — a realidade enquanto movimento entre mostrar-se e ocultar-se. O *lógos*, na interpretação heideggeriana, “tem o caráter do vigor que domina penetrando (*Durchwalten*), da *physis*. O que, assim, é dominado, a reunião não o deixa dissolver-se numa vazia inércia de contrastes e sim, a partir de sua união, retém o que tende a opor-se no máximo rigor de sua tensão.” (HEIDEGGER, 1999, p.158). Assim compreendidos em sua unidade, *logos* e *physis* são dois nomes distintos para o mesmo jogo que circunda o real: o jogo do velamento e desvelamento, o jogo da verdade enquanto *aletheia*. A *physis*, portanto, não nomeia simplesmente a “natureza” como conjunto de coisas existentes ou como totalidade dos entes naturais—tal como conhecemos pela tradução latina que não abarca a complexidade da experiência grega— mas designa o processo originário de manifestação, o surgir que brota emergindo do oculto para o desoculto, do velamento para o desvelamento. Nas palavras de Heidegger:

Physis significa o vigor reinante, que brota, e o perdurar, regido e impregnado por ele. Nesse vigor, que no desabrochar se conserva, se acham incluídos tanto o “vir-a-ser” como o “ser”, entendido esse último no sentido restrito de permanência estática. *Physis* é o surgir (*Ent-stehen*), o ex-trair-se a si mesmo do escondido e assim conservar-se. (HEIDEGGER, 1999, p.45)

Para Heidegger, o espanto da experiência grega diante do que se manifesta proporciona ao homem acesso ao aberto do ser, na medida em que ele acolhe e preserva aquilo que se revela sem reduzi-lo a objeto de conhecimento. Em suma, a época do período do pensamento dos pré-socráticos, não apenas marca o início do pensamento ocidental sobre o ente, mas também representa a manifestação primordial do acontecimento do ser no vigor da *physis* e da *aletheia*.

Pensar a arte neste horizonte do primeiro início significa compreendê-la como participante do jogo da *physis*, não como mera representação ou imitação da realidade já dada, mas como acontecimento onde o ser se mostra e simultaneamente se oculta, onde a verdade acontece enquanto tensão entre desvelamento e velamento. Nesta direção, a noção grega de *poiesis* torna-se central para pensar a arte, na medida em que reflete um modo de “trazer à presença” algo que antes se ocultava. Logo, o artista possui e exerce a *poiesis* na medida em que, a partir do vigorar da *physis*, ele media e preserva o seu aparecer. Nesse sentido, o

artístico passa a relacionar-se com o acontecimento do ser, fazendo-nos compreender a essência da arte em sua relação com o acontecimento da verdade porquanto este acontecimento “como clareira e encobrimento do ente, acontece na medida em que é poetada” (HEIDEGGER, 2014, p.76). Assim, “a *Dichtung*, por seu lado, quando é realizada em seu sentido próprio, é a expressão do que os gregos chamavam de *poiesis*, o produzir em sentido amplo que por si mesmo vem à frente” (WERLE, 2005, p.4)

Para que possamos nos aproximar adequadamente do fazer artístico grego, devemos ainda compreender o termo *techné* em sua significação originária, que se vincula intimamente à *physis* também como modo de desvelamento do real. Reconhecer a consanguinidade entre arte e técnica num período onde ambas se vinculavam à *physis* é entender sua aproximação num jogo de coparticipação entre homem e ser. No entanto, o termo grego *téchne* possui uma riqueza semântica que se perdeu tanto na tradução latina *ars* quanto na compreensão moderna de "técnica" enquanto domínio instrumental de todas as coisas. Como esclarece Beaini:

Este termo se refere não somente à Arte e à obra — tais como as definimos hoje, — mas também a todas as formas de relação humana individual com a *Physis*. O valor da *téchne* reside em dois elementos fundamentais: é o fruto de um “ato intelectual” de homens que, compreendendo aquilo que executam, por se colocarem disponíveis ao Ser, têm a possibilidade de transmitir sua ciências aos demais. Fruto de uma “finalidade intencional”, vincula-se à criação, posto que criar é sempre uma abertura que cuida e cultiva o des-velado dando condições para o surgimento daquilo que será preservado. (BEAINI, 1986, p.30)

O homem, ao disponibilizar-se ao ser em seu acontecimento, relaciona-se com o real na doação do ser, preservando sua abertura e cultivando seu desvelamento sem impor-lhe categorias.. Neste sentido, a *techné*, referindo-se ao modo de produzir que participa do desvelar da *physis*, constitui um saber engendrado pela própria *physis*, tornando visível o ser pela preservação e cultivo de sua aparição. A *téchne* mostra-se, na experiência grega, como um deixar-aparecer algo no âmbito do que já está em vigor pela *physis*, como um conduzir velado ao desvelado em harmonia com o seu surgimento. A produção, para o pensamento grego, dá-se a partir do deixar-aparecer, conduzindo do velamento ao desvelamento. Fundamental aqui é compreender que a *téchne* “indica antes um modo do saber. Saber significa: ter visto, no sentido lato de 'ver', que significa: perceber aquilo que está presente enquanto tal.” (HEIDEGGER, 2014, p.61). Como ilustra Heidegger:

Quem constrói uma casa ou um navio, quem funde um cálice sacrificial des-encobre o a ser pro-duzido nas perspectivas dos quatros modos de deixar-viger. Este des-encobrir recolhe antecipadamente numa unidade o perfil e a matéria do navio e da coisa numa coisa pronta e acabada e determina daí o modo da elaboração. O decisivo da *téchne* não reside, pois, no fazer e manusear, nem na aplicação de meios,

mas no desencobrimento mencionado. É neste desencobrimento que a *téchne* se constitui e cumpre em uma pro-dução. (HEIDEGGER, 2012, p.18)

Segundo Heidegger, a partir do sentido do termo *téchne*, podemos afirmar que a técnica grega é uma forma de desencobrimento onde a verdade se manifesta como *aletheia*. Isso demonstra que, no período grego, a relação com a técnica se apresentava de maneira harmoniosa com a natureza (*physis*), não fundamentada na exploração ou na dominação, mas sim na abertura da manifestação da *physis*. A *téchne*, entendida como um saber que conduz o ente em meio à abertura da *physis*, não pode ser definida apenas como um mero ato de produzir, pois toda produção depende de um saber que conduz o ente nessa abertura. Dessa forma, tanto a produção de utensílios (*Zeug*) quanto a criação de obras de arte (*Werk*) podem ser denominados pelo mesmo termo, pois cada uma, à sua maneira peculiar, conduz um saber em meio à abertura do ente, conforme a *physis*. A distinção crucial aqui não é entre *téchne* e arte, mas entre o *technítēs* (o artífice, aquele que executa) e a própria *téchne* (o saber artístico). Como esclarece Heidegger:

O artista não é um *technítēs* porque também é um artesão, mas porque tanto a produção de obras de arte quanto a produção de utensílios são uma irrupção do homem que sabe e procede de acordo com esse saber em meio à *physis* e em função da *physis*. (HEIDEGGER, 2010, p.75)

Ao nos aproximarmos da significação originária da *téchne* e de sua aproximação com a *poiesis* na relação com a *physis*, também nos aproximamos da história e do momento em que a essência da *téchne* perde sua força originária, a partir de uma interpretação cada vez mais determinada do ser do ente. De acordo com a interpretação de Heidegger, o início da filosofia com Platão “se converte no fim do mundo grego, fim esse que ajuda a preparar, de um modo mediato, a possibilidade da modernidade” (HEIDEGGER, 2014, p.127) dando início à uma época de fragmentação e dicotomias onde a verdade passa a ser enclausurada no conhecimento racional (*episteme*) e a arte, enclausurada no domínio do sensível (*aisthesis*). A arte na hierarquia platônica do conhecimento que divide a realidade em três graus a depender de sua aproximação com a Ideia, torna-se reprodução da aparência de um ente. Desvinculada da verdade e do ser, a arte em Platão torna-se “*mimesis*, imitação. Nesse caso, o pintor, tendo como modelo a cama feita pelo carpinteiro, refere-se, ao produzir a sua obra, não ao que é em si mesmo, mas apenas a um simulacro” (BEAINI, 1986, p. 52). O que anteriormente constituía um modo privilegiado de desvelamento do ser passa a ser compreendido mediante uma hierarquia de graus de aproximação à Ideia: o deus que cria a Ideia da cama, o artesão que fabrica a cama imitando a Ideia, o pintor que imita a cama do

artesão, afastando-se duplamente da verdade. Logo, “a verdade da *physis*, a *aletheia*, entendida como a revelação vigente no vigor imperante do que brota, torna-se *homoiosis* e *mimesis*, conveniência, adequação, um regular-se com converte-se em correção (*Richtigkeit*) da visão, da percepção, como representação.” (HEIDEGGER, 1999, p.204).

Ao mesmo tempo, estabelece-se o esquema conceitual do hilemorfismo — a interpretação do ente a partir da diferenciação entre matéria (*hylé*) e forma (*morphé*). Este esquema, inicialmente derivado da compreensão da produção de utensílios, estende-se progressivamente para a compreensão da arte, estabelecendo assim a lógica instrumental que caracterizará toda a tradição metafísica posterior até Nietzsche. Ademais, através do processo da tradução latina dos termos gregos, percebemos a consolidação dessa separação: A *téchne* torna-se *ars*, *physis* torna-se *natura* e *aletheia* torna-se *veritas*. Em cada tradução, perde-se algo de essencial da experiência originária grega, como nos diz Heidegger:

Esta tradução dos nomes gregos na língua latina não constitui de modo algum o acontecimento sem consequência por que ainda hoje é tido. Antes se esconde, por detrás da tradução aparentemente literal, e por isso preserva, uma *tra-dução* [*übersetzung*] da experiência grega, para outro modo de pensar. *O pensamento romano recebe os nomes gregos sem a correspondente experiência original do que eles dizem, sem a palavra grega*. O desenraizamento do pensamento ocidental começa com esta tradução. (HEIDEGGER, 2019, p.15)

Em sua interpretação do termo *téchne* para os gregos, Heidegger observa que esta pertence ao âmbito da produção, isto é, da *poiesis* enquanto um descobrir que “recolhe antecipadamente numa unidade o perfil e a matéria do navio e da casa pronta e acabada e determina daí o modo de elaboração” (HEIDEGGER, 2012, p. 18). Todavia, com o advento da modernidade e do domínio do homem sobre a natureza, a *téchne* transforma-se em um modo de desencobrimento que desafia a natureza, “tomando-a por objeto de pesquisa até que o objeto desapareça no não objeto da disponibilidade” (HEIDEGGER, 2012, p. 22). Desfaz-se completamente qualquer co-pertencimento entre o fazer humano e o surgir da *physis*, substituído por uma lógica de exploração e disponibilidade calculada. A técnica moderna torna-se a prática da ciência moderna da natureza que funda uma maneira específica de enxergar o mundo — o mundo transforma-se em imagem (*Weltbild*), em representação disponível para o sujeito. Como observa Rüdiger:

A técnica não é um poder autônomo, no sentido de possuir uma força maior do que a nossa, embora é certo que funcione à revelia da vontade do homem e imponha o triunfo dos meios sobre os fins que perseguimos, ao tornar-se um fim em si mesma. A técnica é, antes, uma forma de saber que, comandada pela armação, se tornou um poder autônomo, mas por isso mesmo é algo que, agora, cada vez menos diz respeito à conexão entre meios e fins (RÜDIGER, 2014, p.7)

A essência da técnica enquanto *Gestell* é produto do homem moderno que interpreta a natureza como recurso, subjugando-a aos cálculos e à padronização características do processo científico. Esse ordenamento estabelece uma relação com o ser que encobre fundamentalmente as possibilidades do acontecimento da verdade enquanto *aletheia*, reduzindo todo ente a disponibilidade calculável. O exemplo paradigmático oferecido por Heidegger — a comparação entre o velho moinho fluvial e a hidrelétrica moderna — ilustra precisamente esta transformação:

O velho moinho fluvial existia por causa do rio. A moderna central hidrelétrica, ao contrário, tende a ser sua razão de existir. O primeiro se encaixava em seu ritmo. A segunda converte-o em peça do sistema fluvial e energético, fornecendo-lhe o sentido. (RÜDIGER, 2014, p.28)

No primeiro caso, temos ainda vestígios da antiga *téchne* que se harmoniza com a *physis*, deixando o rio fluir segundo seu próprio vigor; no segundo caso, manifesta-se a técnica moderna como *Gestell* que enquadra e disponibiliza tudo — inclusive o rio, transformado em fornecedor de energia elétrica — segundo sua lógica própria de exploração e armazenamento. Nesse sentido, Heidegger esclarece que, embora a técnica moderna ainda participe de um modo de desencobrimento, pois ela também traz algo à presença, esse desencobrimento caracteriza-se como exploração impositiva:

O desencobrimento dominante na técnica moderna não se desencobre, porém, numa produção no sentido de *poiesis*. O desencobrimento, que rege a técnica moderna, é uma exploração que impõe à natureza a pretensão de fornecer energia, capaz de, como tal, ser beneficiada e armazenada. (HEIDEGGER, 2012, p.18-19)

Por conseguinte, o perigo não reside na técnica em si, nem nos objetos técnicos que nos cercam, mas sim no processo de esquecimento do ser que se efetiva através da cristalização da existência numa forma ordenada e calculável. Assim, a técnica não é dominada pelo homem; ao contrário o homem passa a ser “aquele a quem a essência escondida da técnica interpela de uma forma que tende a ser cada vez menos humana” (RÜDIGER, 2014, p.29). Contudo, precisamente neste contexto de máximo perigo, Heidegger vislumbra a possibilidade salvadora. Citando o poeta Hölderlin — Porém, onde está o perigo, cresce também a salvação (HÖLDERLIN *apud* HEIDEGGER, 2014, p.340) —, o filósofo sugere que a arte, enquanto preserva algo da antiga *téchne* em sua relação com a *poiesis*, pode oferecer um espaço de resistência ao domínio total do *Gestell*. A arte, consanguínea da técnica em sua origem grega, oferece um espaço de criação. Para Heidegger:

Criar significa:haurir. Haurir da fonte significa: absorver o que brota, e trazer o recebido. O arriscar que mais arriscado querer volitivo nada produz. Recebe e dá o

recebido, Traz, na medida em que faz desabrochar o recebido na sua plenitude. O arriscar que mais arrisca consuma, mas não elabora. (HEIDEGGER, 2014, p.343).

Portanto, na busca por uma forma de compreender a arte fora dos parâmetros da metafísica ocidental e da estética moderna, Heidegger volta-se ao primeiro início do pensamento, anterior ao estabelecimento da filosofia como metafísica através de Platão e Aristóteles, mostrando a possibilidade de pensar a arte em sua relação originária com o ser, com a verdade enquanto *aletheia*, com a *physis* e a *poiesis*. Ao refletirmos sobre a conexão entre *téchne*, *poiesis*, *physis* e *aletheia*, percebemos que a arte, a partir de Platão, passa a ser progressivamente limitada e empobrecida pelo pensamento metafísico e estético, perdendo sua relação originária com o acontecimento da verdade. enquanto jogo entre velamento e desvelamento. A partir desta exposição, conseguimos nos aproximar da intenção fundamental de Heidegger em recuperar os sentidos originários que exprimem o modo como os gregos se relacionavam com o ser, antes da ocupação da filosofia enquanto metafísica.. A relação perdida, consolidada tanto pela tradução latina quanto pela tradição metafísica, desvincula o homem de seu ser e separa as áreas da existência humana que antes se relacionavam organicamente com a *physis*, transformando-as em objetos de estudo separados. Compreender este primeiro momento do desenvolvimento de uma ontologia da obra por Heidegger nos ajudará a compreender o que constitui a "grande arte", expressa pelo que Julian Young denomina paradigma grego — período que representa apenas o começo de um pensamento destinado a aprofundar-se e complexificar-se conforme a evolução da percepção heideggeriana acerca do movimento artístico moderno e das possibilidades de um "outro início"¹⁷ do pensamento, não seja mais metafísico, que não esqueça mais o ser em favor do ente, que prepare a humanidade para um habitar autêntico em tempos de indigência.

2.2 A fase do “meio” (1930-1938): o desenvolvimento de uma ontologia da obra

No período entre 1930 e 1938, o pensamento heideggeriano atravessa uma transformação fundamental que marca o início do desenvolvimento de uma reflexão propriamente ontológica sobre a obra de arte. Este período, que Julian Young caracteriza como a fase "transicional" ou do "meio", constitui-se como um momento no qual ocorre uma

¹⁷ Em *Contribuições à filosofia do acontecimento apropriador* (1936-1938), diante dos acontecimentos da modernidade, e da falta do de um habitar autêntico, Heidegger esclarece: “No âmbito do outro início não há nem “ontologia”, nem em geral “metafísica”. Nenhuma “ontologia”, porque a questão diretriz não é mais normatizante e constituidora de regiões. Nenhuma “metafísica”, porque não se partiu em geral do ente enquanto presente à vista ou de um objeto sabido (idealismo) e se avançou primeiramente em direção a um outro (cf. a conexão de jogo).” (HEIDEGGER, 2015, p.62)

mudança e aprofundamento decisivos da estrutura conceitual da filosofia heideggeriana, que se manifesta tanto no desenvolvimento do conceito de mundo (*Welt*) em conjunto com o desenvolvimento do conceito de terra (*Erde*) tanto quanto na compreensão da obra de arte como lugar do acontecimento da verdade enquanto *aletheia*. Como bem percebe Young, o foco desloca-se da questão da autenticidade individual que caracterizava a analítica existencial de *Ser e Tempo* para o problema da autenticidade coletiva do *Dasein*, movimento que responde à necessidade de pensar a dimensão histórica e comunitária da existência humana para além do horizonte existencial-individual (YOUNG, 2001, p.54). Em a *Origem*, “é a obra de arte que torna possível o compromisso compartilhado. É a obra de arte, portanto, que torna possível a comunidade autêntica, que torna possível um 'povo'.” (YOUNG, 2001, p.55, tradução nossa)¹⁸.

Com a elaboração das sucessivas versões de *A Origem da Obra de Arte*, redigidas entre 1931 e 1936, observamos o surgimento de uma nova concepção da arte, que se afasta definitivamente dos pressupostos da tradição estética que reduz a obra ao âmbito da representação subjetiva. A obra de arte deixa de ser compreendida como objeto disponível para a contemplação subjetiva desinteressada— como na estética kantiana que estabelece o juízo de gosto como fundamento da experiência artística—, ou como expressão privilegiada da interioridade do artista—como no romantismo que privilegia a subjetividade criadora como fonte da criação artística —, emergindo, em seu lugar, a compreensão da obra como acontecimento ontológico fundamental, como o próprio lugar onde se dá a manifestação originária da verdade do ser enquanto dinâmica entre velamento e desvelamento. Isto é, “na obra - caso nela aconteça uma patenteação originária do ente naquilo que ele é e como é -, está em obra um acontecer da verdade.” (HEIDEGGER, 2014, p.31).

Esta nova compreensão, contudo, exige uma reformulação radical de conceitos fundamentais que, desde Platão, haviam sido pensados dentro do horizonte metafísico da diferenciação entre forma e matéria, sujeito e objeto. Os termos que estruturam nossa compreensão da realidade — como verdade, coisa, mundo, obra e utensílio— devem ser repensados em sua origem ontológica, liberando-as das significações cristalizadas pela tradição metafísica, a fim de recuperar suas possibilidades ontológicas mais originárias. Devemos, portanto, não negar a tradição, mas questioná-la em vista de superá-la entendendo a superação não como rejeição da filosofia até aqui, mas como “o salto para o interior de seu

¹⁸ “[...] is the artwork which makes shared commitment possible. It is the artwork, therefore, which makes authentic community, makes a 'people' possible.” (YOUNG, 2001, p.55).

primeiro início, sem querer renová-lo” (HEIDEGGER, 2015, p.488), para enfim pensar aquilo que permaneceu impensado em seu fundamento.

Um dos conceitos que, neste período, sofre a maior transformação é precisamente o conceito de mundo (*Welt*) que em *Ser e Tempo* era tematizado como estrutura existencial do *Dasein*, caracterizado fundamentalmente pelo existencial da *mundanidade*. Heidegger mesmo reconhece: “o conceito de mundo, tal como é desenvolvido em *Ser e Tempo*, pode ser apenas compreendido a partir do horizonte da pergunta pelo “ser-aí” [*Da-sein*]” (HEIDEGGER, 2014, p.124). Nesse sentido, o mundo, visto e interpretado a partir da analítica existencial, permanece ainda centrado na estrutura do *Dasein* individual. Todavia, a partir de 1930 e decisivamente em *A Origem da Obra de Arte*, o conceito de mundo se desloca do âmbito da analítica para o âmbito do poético. O Mundo (*Welt*), passa agora a ser entendido em conexão ao conceito Terra (*Erde*), constituindo a estrutura para pensar o acontecimento da obra: o mundo enquanto “a abertura que se abre das longas vias das decisões simples e essenciais do destino de um povo histórico.” (HEIDEGGER, 2014, p.47) e a terra, “o surgir diante, não impelido para nada, daquilo que constantemente se encerra, e que, assim, põe a coberto.” (HEIDEGGER, 2014, p.47). Este combate (*Streit*) entre mundo e terra emerge assim como estrutura fundamental para pensar o acontecimento da obra, pois “na medida em que a obra levanta um mundo e elabora a terra, é uma instigação [*Anstiftung*] deste combate” (HEIDEGGER, 2014, p.48). Logo, pensar a obra de arte, dentro desta reformulação, significa pensá-la não mais como objeto intramundano que aparece dentro de um mundo já constituído pelo *Dasein*, mas como instauração mesma de mundo, como acontecimento através do qual um mundo histórico se abre para uma comunidade. Por isso, Heidegger afirma em *A Origem*: “a obra, enquanto obra, levanta um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo” (HEIDEGGER, 2014, p.43). Mundo torna-se, dentro do contexto da análise das obras de arte, o acontecimento historial que a obra funda e preserva. Como enfatiza Haar, a arte “nos devolve mundo e terra em estado nascente, isto é, com tudo que eles ainda têm de indeterminado, de desmesurado e inquietante.” (HAAR, 2007, p.91).

A obra de arte, segundo esta primeira compreensão, não resolve esta tensão entre mundo e terra, mas a mantém produtivamente em combate (*Streit*) que, por sua vez, representa o próprio acontecimento da verdade enquanto *aletheia* — o desvelamento que preserva o velamento, a abertura que mantém o fechamento essencial. Como veremos mais para frente, Heidegger exemplifica este combate através da análise do templo grego: o templo não representa os deuses, mas instaura o espaço sagrado onde deuses e mortais podem se encontrar, abrindo um mundo histórico enquanto simultaneamente faz a terra manifestar-se

em sua essencialidade — a rocha em seu peso, a madeira em sua textura, as cores em sua luminosidade. Sobre o conceito de terra (*Erde*), Heidegger afirma:

A terra é aquilo que, não sendo impelido para nada, é sem esforço e incansável. O homem histórico funda o seu habitar no mundo sobre a e na terra. Na medida em que a obra levanta um mundo, elabora a terra. O elaborar deve ser pensado aqui em sentido rigoroso. A obra faz a própria terra entrar no aberto de um mundo e mantém-na aí. A obra deixa a terra ser terra. (HEIDEGGER, 2014, p.44)

Este desenvolvimento inicial de uma ontologia da obra, por mais inovador e produtivo que seja, carrega em si limitações que se tornarão progressivamente evidentes quando Heidegger confrontar-se com obras que não se adequam ao modelo do templo grego. A questão que se impõe, portanto, é: pode toda arte ser compreendida segundo o modelo da instauração de mundos históricos? Obras modernas como as de Paul Klee, que Heidegger começará a considerar seriamente apenas após 1950, operam segundo esta lógica de mundo e terra? E a própria poesia de Hölderlin, que Heidegger interpreta e mantém um contato intenso neste período, não revela uma modalidade diferente de desvelamento do ser?

Neste momento surge inevitavelmente a questão acerca da própria historicidade do ser¹⁹ e de suas manifestações, questão que nos revela que cada época histórica possui seu modo próprio de desvelamento, sua própria abertura específica ao ser: a arte grega e clássica, a arte medieval cristã e a arte moderna pós-metafísica apresentam diferentes modos de desvelamento a partir de diferentes modalidades históricas de abertura do ser. Como veremos no terceiro capítulo desta pesquisa, estas questões e tensões internas conduzirão Heidegger a uma reformulação significativa que não abandona as intuições do paradigma grego (particularmente a compreensão da obra enquanto acontecimento da verdade), mas as transforma profundamente para dar conta de diferentes modalidades de desvelamento que não se adequam a este modelo. Logo, a arte não deixa de ser acontecimento da verdade enquanto *aletheia*, mas o acontecimento da verdade passa a ser compreendida de modos diversos: não apenas como instauração de mundos, mas também como preservação do mistério, como resistência ao *Gestell*, como abertura para o sagrado em tempos de indigência.

Esta compreensão da historicidade do ser e de seus modos de desvelamento, contudo, pressupõe uma transformação fundamental: a própria ruptura com a concepção tradicional de verdade que dominou toda a história da filosofia ocidental. Sem compreender adequadamente esta ruptura não seria possível compreendermos como a obra de arte pode ser pensada

¹⁹ A historicidade do ser para Heidegger está ligada ao mundo, na medida em que “da Época do ser, vem a essência epocal [*epochal*] do seu destino, no qual a autêntica história do mundo é. De cada vez que o ser se detém no seu destino, acontece [*ereignet sich*], súbita e inesperadamente, mundo.” (HEIDEGGER, 2014, p.391)

ontologicamente como lugar do acontecimento da verdade. Portanto, a questão da verdade, constitui o fundamento sem o qual toda a ontologia da obra permaneceria suspensa no ar, e é precisamente esta busca pela elucidação da questão da essência da verdade que devemos agora examinar detalhadamente, acompanhando o percurso que conduz de *Ser e Tempo* (1927) à conferência *Sobre a Essência da Verdade* (1930) e finalmente à elaboração de *A Origem da Obra de Arte* (1935-36).

2.2.1 A ruptura com a concepção tradicional da verdade

O desenvolvimento de uma ontologia heideggeriana da obra de arte que se afasta dos pressupostos da tradição estética articula-se fundamentalmente em torno da tese central de que a obra não constitui primordialmente um objeto estético disponível para um sujeito, mas um acontecimento fundamental da verdade enquanto *aletheia*. Diante disso e a partir do reconhecimento de que qualquer compreensão adequada da arte exige uma ruptura radical com os fundamentos da metafísica ocidental, devemos compreender a essência da verdade, questionamento que conduz Heidegger a uma reformulação fundamental que ultrapassa a concepção tradicional da verdade enquanto adequação.

Em *Sobre a essência da verdade*, conferência proferida em 1930 mas publicada apenas em 1943, Heidegger havia iniciado este trabalho desconstrutivo, mostrando como a concepção tradicional da verdade como *adaequatio* ou correspondência entre o intelecto e coisa permanece presa ao horizonte reducionista da metafísica e impede o acesso ao acontecimento originário da verdade enquanto *aletheia*. Nos diz Heidegger:

Este duplo caráter da concordância traz à luz a definição tradicional da essência da verdade: *Veritas est adaequatio rei et intellectus*. Isto pode significar: Verdade é a adequação da coisa com o conhecimento. Mas pode se entender também assim: Verdade é a adequação do conhecimento com a coisa. Ordinariamente a mencionada definição é apenas apresentada pela fórmula: *Veritas est adaequatio intellectus ad rem*. Contudo, a verdade assim entendida, a verdade da proposição, somente é possível quando fundada na verdade da coisa, a *adaequatio rei ad intellectum*. Estas duas concepções da essência da veritas significam um conformar-se com... e pensam assim a verdade como conformidade. (HEIDEGGER, 2008, p.332)

A pergunta “*quid est veritas?*” — “o que é a verdade?” — que orientou toda a tradição filosófica ocidental desde Aristóteles passando por Tomás de Aquino até Kant e Hegel, deve ceder lugar a uma interrogação mais profunda e originária que ultrapassa os limites do questionamento metafísico. Elucidando este ponto, Heidegger diz:

A questão da essência da verdade se origina da questão da verdade da essência. Aquela questão entende a essência, primeiramente, no sentido de quiddidade

(*quidditas*) ou de realidade (*realitas*) e entende a verdade como uma característica do conhecimento. A questão da verdade da essência entende a essência em sentido verbal e pensa, nesta palavra, ainda permanecendo no âmbito da representação metafísica, o ser (*Seyn*) como a diferença que impera entre ser e ente. Verdade significa o velar iluminador enquanto traço essencial do ser (*Seyn*). A questão da essência da verdade encontra sua resposta na proposição: a essência da verdade é a verdade da essência. (HEIDEGGER, 1943, p.343)

Deslocando a própria orientação do questionamento filosófico metafísico, que pergunta pelo *quid*, pelo "que" enquanto quiddidade ou essência no sentido tradicional, Heidegger reformula a pergunta com o objetivo de ultrapassar o âmbito meramente ôntico das determinações particulares da verdade, buscando na essência da verdade adentrar ao âmbito ontológico, que questiona as condições de possibilidade transcendentais que tornam possível algo como "verdade" em geral, em qualquer de suas manifestações históricas.

Para ultrapassar a concepção tradicional de verdade, que atravessa a história da filosofia ocidental, Heidegger busca, primeiramente, analisar as teses que fundamentam esta concepção. A partir desta análise, Heidegger determina três teses:

1. O lugar da verdade é o enunciado (o juízo); 2. A essência da verdade reside na "concordância" entre o juízo e seu objeto; 3. Aristóteles, o pai da lógica, não só indicou o juízo como o lugar originário da verdade, como também colocou em voga a definição da verdade como "concordância". (HEIDEGGER, 2015, p.284)

Segundo esta perspectiva, que encontra sua formulação em Aristóteles e permanece dominante até os nossos dias, um enunciado é verdadeiro quando aquilo que ele enuncia corresponde adequadamente ao ente sobre o qual enuncia, estabelecendo-se assim uma relação de correspondência entre o âmbito lógico-proposicional e a realidade objetiva. A verdade seria, portanto, uma propriedade de proposições ou juízos, determinada exclusivamente pela relação de correspondências que mantêm com a realidade objetiva que é representada pelo sujeito cognoscente. Como esclarece o próprio Heidegger:

O verdadeiro, seja uma coisa verdadeira ou uma proposição verdadeira, é aquilo que está de acordo, o que concorda. Ser verdadeiro e verdade significam aqui "estar de acordo"; e isto de duas maneiras: por um lado, a consonância entre uma coisa e o que dela previamente se presume, e, por outro lado, a concordância entre o que é visado pela enunciação e a coisa. (HEIDEGGER, 2008, p.191-192).

A fim de problematizar esta questão, Heidegger busca questionar: como é possível que uma proposição se adeque ao ente se não há já uma abertura prévia que permita o acesso ao ente enquanto tal? A adequação pressuporia necessariamente um âmbito de encontro, um espaço de manifestação no qual a proposição e ente podem relacionar-se, podem "corresponder-se", mas esta pressuposição nunca é tematizada pela concepção tradicional que

a toma como evidente. Ou seja, “a enunciação recebe sua conformidade da abertura do comportamento. Pois, somente através dela, o que é manifesto pode tornar-se, de maneira geral, a medida diretora de uma apresentação adequada.” (HEIDEGGER, 2008, p.334)

A análise heideggeriana revela que esta abertura prévia constitui o fundamento não-tematizado de toda concepção tradicional da verdade, fundamento este que permanece oculto, encoberto, esquecido, precisamente, porque a tradição da metafísica nunca se preocupou em questionar as condições de possibilidade que tornam possível a formulação de uma proposição. A proposição, portanto, como observa Benedito Nunes, “já depende do aberto do compreender, articulado numa primeira interpretação, do qual deriva.” (NUNES, 2012, p.166). Sendo assim, a adequação entre proposição e coisa só se torna possível porque já sempre nos movemos numa abertura que possibilita o encontro com o ente, uma abertura mais originária que qualquer relação de correspondência proposicional e que constitui o horizonte a partir do qual toda verdade proposicional ou predicativa torna-se possível. Como Heidegger já formula em *Ser e Tempo*: “Em todo compreender de mundo, a existência também está compreendida e vice-versa. Toda interpretação, ademais, move-se na estrutura prévia já caracterizada. Toda interpretação que se coloca no movimento de compreender já deve ter compreendido o que se quer interpretar. (HEIDEGGER, 2015, p.21)”.

Demonstrando que a essência da verdade não reside primordialmente na adequação proposicional, mas na clareira ou abertura (*Lichtung*) que possibilita qualquer manifestação do ente enquanto tal, Heidegger rompe com a tradição da filosofia enfatizando a importância do “deixar ser”²⁰ (*Sein-lassen*) que revela a disposição de se abrir para o ente tal como ele se manifesta a partir de si mesmo, sem impor-lhe categorias ou interpretações prévias. Logo, “todo comportamento aberto se movimenta no deixar-ser do ente e se relaciona com este ou aquele ente particular. A liberdade já colocou previamente o comportamento em harmonia com o ente em sua totalidade, na medida em que ela é o abandono ao desvelamento do ente em sua totalidade e enquanto tal” (HEIDEGGER, 2008, p.339)

É justamente esta abertura originária que torna possível qualquer relação com o ente, constituindo-se como âmbito mais fundamental que qualquer determinação ôntica particular.

²⁰ Para Heidegger, o conceito de deixar-ser (*Sein-lassen*) não deve ser confundido com indiferença ou omissão, mas compreendido como a essência a liberdade que permite o ente manifestar-se na sua verdade originária. Heidegger diz: “A liberdade em face do que se revela no seio do aberto deixa que cada ente seja o ente que é. A liberdade se revela então como o que deixa-ser o ente.[...] A palavra aqui necessária para expressar o deixar-ser do ente não visa, entretanto, nem a uma omissão nem a uma indiferença, mas ao contrário delas. Deixar-ser significa o entregar-se ao ente. Isto, todavia, não deve ser compreendido apenas como simples ocupação, proteção, cuidado ou planejamento de cada ente que se encontra ou que se procurou. Deixar-ser o ente — a saber, como ente que ele é — significa entregar-se ao aberto e à sua abertura, na qual todo ente entra e permanece, e que cada ente traz, por assim dizer, consigo.” (HEIDEGGER, 1943, p.336)

Neste caminho de recuperação da significação originária da verdade, Heidegger é conduzido ao termo grego *aletheia* (ἀλήθεια) cujo sentido ele interpreta como “desocultamento” (*Un-verborgenheit*), apontando para a experiência da verdade que a tradição filosófica teria esquecido através da consolidação da concepção proposicional.²¹ De fato, como Irene Borges observa, “os gregos compreendiam, com efeito, todas essas maneiras de sair à luz ou desencobrir-se do ser como modos de *aletheia*. Os romanos converteram-na em *veritas*.” (BORGES-DUARTE, 2019, p.153).

Voltando à experiência grega, Heidegger interpreta a *aletheia* como aquilo que nomeia o duplo movimento de velamento e desvelamento que constitui o aparecimento de todo ente. A verdade deixa de ser propriedade de proposições para tornar-se o próprio acontecimento pelo qual o ente emerge do ocultamento para a manifestação. Ela não é algo que temos ou possuímos, mas algo que acontece, que se dá, que advém historicamente. Logo, na discussão sobre *aletheia* enquanto acontecimento, não é possível pensar a contraposição entre o verdadeiro e o falso enquanto valores lógicos de proposições. Ao contrário, se entende a verdade enquanto acontecimento fundamentalmente através do seu duplo caráter de manifestação marcado pelo que se desvela e o que se vela, o que vem à presença e o que permanece em recolhimento. Heidegger afirma:

A não-verdade deve, antes pelo contrário, derivar da essência da verdade. É pelo fato de a verdade e não-verdade não serem indiferentes um para o outro em sua essência, mas se copertencerem, que, no fundo, uma proposição verdadeira pode se encontrar em extrema oposição com a correlativa proposição não-verdadeira (HEIDEGGER, 2008, p.203)

Trazendo assim um novo entendimento acerca do duplo caráter constitutivo da verdade, a não-verdade passa a ser entendida a partir da própria estrutura interna da verdade, revelando-se não como sua negação mas como dimensão essencial sem a qual a verdade mesma não poderia ser o que é. Portanto, todo desvelamento necessariamente arranca o ente de um ocultamento primordial — pois o que se desvela estava antes velado — mas, ao mesmo tempo, preserva dimensões que permanecem ocultas, mantendo assim a tensão constitutiva que caracteriza a *aletheia*. Se o acontecimento da verdade é marcado por um jogo dinâmico entre velamento e desvelamento, então “a essência da verdade é em si mesma o aqui-combate

²¹ É importante enfatizar que no texto “O fim da filosofia e a tarefa do pensamento”, publicado em 1966, Heidegger reconhece que a interpretação de *alétheia* como desvelamento ou desocultamento não corresponde à experiência originária grega. Isso implica a necessidade de uma revisão de toda a sua filosofia que, no entanto, não foi realizada. Segundo o filósofo: “A questão da *Alétheia*, a questão do desvelamento como tal, não é a questão da verdade. Foi por isso inadequado e, por conseguinte, enganoso, denominar a *Aletheia*, no sentido da clareira, de verdade” (HEIDEGGER, 1983, p. 276).

[*Urstreit*] em que é conquistado o meio aberto no qual o ente é introduzido e a partir do qual se retira em si mesmo.” (HEIDEGGER, 2014, p.55).

Em suma, a reformulação heideggeriana da essência da verdade está diretamente ligada à compreensão da arte enquanto acontecimento ontológico, articulação que nos permite pensar a obra para além dos esquemas da estética tradicional. Na medida em que a verdade é compreendida como *aletheia*, como desvelamento que preserva em si o velamento, a arte não pode mais ser pensada nos termos tradicionais da imitação da realidade ou da expressão de estados subjetivos, mas deve ser pensada a partir de sua relação originária com o acontecimento da verdade. Ao contrário da concepção tradicional que subordina a arte à verdade entendida como adequação — seja depreciando-a como imitação de terceiro grau (Platão), seja valorizando-a como intuição sensível da ideia (Hegel) — a arte revela-se, na compreensão heideggeriana, como um dos modos privilegiados pelos quais a verdade acontece historicamente. História aqui “entendida como acontecer, é o agir e sofrer pelo presente, determinado pelo futuro e que assume o pretérito vigente.” (HEIDEGGER, 1999, p.70). Logo, a obra de arte é o local onde a verdade se instaura e uma nova história pode acontecer, ou seja, “sempre que a arte acontece, i.e., quando há um início, um abalo atinge a história, a história tem início ou volta a iniciar-se.” (HEIDEGGER, 2014, p.83)

Em seu ensaio *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger formula esta compreensão através da célebre definição: “A arte é o pôr-se-em-obra da verdade” (*ibid*, p.32), indicando que a obra de arte constitui o próprio lugar onde a verdade se instaura e acontece enquanto tensão fundamental entre desocultamento e ocultamento. A obra, portanto, compreendida a partir desta perspectiva ontológica, surge como espaço do combate originário entre desvelamento e velamento, o âmbito onde a tensão constitutiva da *aletheia* manifesta-se de modo mais originário. Assim sendo, conclui-se que “a verdade é o combate original no qual é de cada vez conquistado, de um dado modo, o aberto no qual se introduz e do qual se reserva tudo aquilo que se mostra e se subtrai como ente.” (*ibid*, p.62).

Esta formulação revela que a verdade não é estado estático de correspondência mas acontecimento dinâmico de combate que se renova em cada obra, abrindo historicamente o espaço no qual uma comunidade pode habitar. A transição da verdade como adequação para a verdade como *aletheia*, e desta para a verdade como acontecimento na obra de arte, prepara o terreno para compreendermos adequadamente como o templo grego, exemplo de obra que Heidegger utiliza para representar esta dinâmica, opera a instauração de mundos históricos, tema que desenvolveremos nas seções seguintes deste capítulo.

2.2.2 A relação entre coisa (*Ding*), obra (*Werk*) e utensílio (*Zeug*)

Uma vez esclarecida em qual âmbito se caracteriza a pergunta pela essência (*Wesen*) da verdade e da obra, a busca pela resposta à pergunta central “o que é uma obra de arte?” começa a ser paulatinamente construída por Heidegger a partir de uma análise que distingue três âmbitos fundamentais: coisa (*Ding*), utensílio (*Zeug*) e obra (*Werk*). O caminho aqui escolhido por Heidegger se destaca por uma abordagem indireta que examina as interpretações tradicionais do conceito de coisa, mostrando como estas interpretações já carregam pressupostos metafísicos que obscurecem o ser-coisa (*Dingsein*) e o caráter de obra da obra (*Werkaften des Werkes*). Na busca por uma compreensão mais originária das dimensões ontológicas que estruturam nossas relações com o ente, Heidegger utiliza-se de uma estratégia desconstrutiva que revela os limites e pressupostos não questionados das interpretações tradicionais. Logo, “a origem da obra de arte, com efeito, pode ser tomada em sua totalidade como um percurso do pensamento que caminha desde o registro da coisidade da coisa, passando pela instrumentalidade do instrumento, pelo caráter de obra da obra até chegar à poesia como iniciar, livre presentear e fundamentar” (HAAR, 2023, p.40). Nas obras de arte, como Heidegger observa logo no início de seu ensaio, a dimensão coisal manifesta-se de modo incontornável:

Há algo de pedra na obra arquitectónica. Há algo de madeira na obra de talha. Há algo colorido na pintura. Há algo de vocal na obra linguística. Há algo de sonoro na obra musical. O carácter de coisa está de modo tão inamovível na obra de arte que até teríamos de dizer antes ao contrário: a obra arquitectónica é em pedra. A obra de talha é em madeira. A pintura é na cor. A obra linguística é na voz. A obra musical é no som. (HEIDEGGER, 2014, p.11)

As coisas parecem ter grande parte na construção de uma obra de arte, mas o que seria propriamente uma coisa (*Ding*)? E, sendo a obra de arte também em certa medida uma coisa, o que a diferenciaria de um apetrecho qualquer? Sabemos, pela análise desenvolvida em *A Origem da Obra de Arte*, que o que se pergunta quando se pergunta o que é uma coisa é: o que é o ser-coisa (*Dingsen*)? Heidegger nos responde, inicialmente, de modo simples: “Chama-se, na linguagem da filosofia, coisa às coisas em si e às coisas que aparecem, a todo o ente que, em geral, é.” (HEIDEGGER, 2014, p.13). Esta definição, que faz de toda coisa simplesmente o ente enquanto ente, revela-se contudo insuficiente, pois não distingue a coisa de outros modos de ser do ente. Por isso, durante o ensaio Heidegger identifica três interpretações fundamentais do ser da coisa que dominaram a história da filosofia ocidental, cada uma correspondendo a uma época específica da tradição metafísica.

Da primeira concepção de coisa se diz: “A coisa é- como todos julgamos saber - aquilo em torno do qual as particularidades se reuniram. Fala-se do núcleo [*Kán*] das coisas.” (HEIDEGGER, 2014, p.15). A coisa surge aqui enquanto relação entre substância (*substantia*, *hypokeimenon*) e acidentes (*accidentia*), entre o substrato permanente e as qualidades contingentes que nele se inserem. Esta interpretação, evidente na filosofia grega desde Aristóteles e cristalizada na escolástica medieval através da doutrina das categorias, dá início a uma forma específica de pensamento acerca do ente que, simultaneamente, inicia o esquecimento da diferença ontológica fundamental entre ser e ente. O exemplo oferecido por Heidegger evidencia esta interpretação tradicional:

Uma mera coisa é, por exemplo, este bloco de granito. É duro, pesado, extenso, maciço, disforme, áspero, colorido, em parte baço, em parte polido. Tudo isto que enumerámos pode ser visto na pedra. Assim, tomamos conhecimento das suas notas características. Porém, as notas características dizem respeito àquilo que é próprio da pedra ela mesma. São as suas propriedades. A coisa tem-nas. (HEIDEGGER, 2014, p.15)

O bloco de granito aparece como o suporte imutável do substrato permanente dessas qualidades variáveis e contingentes — dureza, peso, extensão, cor — que podem alterar-se sem que a coisa mesma deixe de ser o que é. Mesmo que esta interpretação possua uma força considerável na tradição da filosofia ocidental e pareça corresponder à nossa experiência cotidiana mais imediata das coisas, uma análise mais cuidadosa revela que ela projeta indevidamente sobre a coisa uma estrutura que pertence originariamente ao âmbito proposicional. Devemos, portanto, questionar: “será que a estrutura da enunciação simples (a ligação de sujeito e predicado) é reflexo da estrutura da coisa (da união da substância com os acidentes)? Ou acontece, porventura, que é a estrutura da coisa assim representada que é projectada de acordo com o plano da proposição?” (HEIDEGGER, 2014, p.16).

Levando em consideração que a distinção entre substância e acidente deriva da análise lógica da proposição, especificamente da diferenciação entre sujeito e predicado, o que aqui se apresenta como estrutura ontológica da coisa é, na verdade, a projeção de uma estrutura gramatical sobre o ente. Ora, a coisa não se dá como coleção ou agregado de propriedades reunidas em torno de uma substância. Ao contrário, como Heidegger mesmo nos diz:

As coisas são-nos muito mais próximas que quaisquer sensações. Em casa, ouvimos a porta a bater e nunca ouvimos sensações acústicas, nem sequer meros ruídos. Para ouvir um puro ruído, temos de 'desviar os ouvidos' das coisas, subtrair a elas a nossa audição, quer dizer, ouvir de forma abstracta. (HEIDEGGER, 2014, p.19)

A segunda definição tradicional de coisa, predominante na filosofia moderna desde Descartes mas sistematizada por Kant, ao invés de manter a coisa distanciada do sujeito cognoscente a partir da concepção de um objeto fechado em si—como substância—, a aproxima demasiadamente, definindo a coisa como aquilo que é conhecido a partir das sensações, a coisa concebida como *aisthēton*. A coisa é aqui completamente dissolvida no horizonte da subjetividade transcendental, perdendo qualquer consistência própria para tornar-se mero correlato da consciência representadora. Logo, o mundo das coisas transforma-se no mundo dos objetos, daquilo que está aí diante para um sujeito que representa. Enfatiza Heidegger:

A coisa é o *αἰσθητόν* (*aisthēton*) aquilo que, por meio das sensações, é perceptível nos sentidos da sensibilidade. Por consequência, tornou-se então comum, mais tarde, o conceito de coisa segundo o qual ela não é senão a unidade da multiplicidade do que é dado aos sentidos. Que esta unidade seja compreendida como somatório ou como totalidade ou como figura, não modifica em nada a feição determinante deste conceito de coisa. (HEIDEGGER, 2014, p. 18)

Esta transformação é característica do movimento histórico pelo qual a modernidade constitui progressivamente o mundo como imagem (*Weltbild*), submetendo toda manifestação do ente aos parâmetros da representabilidade. Como Heidegger desenvolve em *O tempo da imagem no mundo* (1938):

[...] a imagem do mundo seria como que uma pintura do ente na totalidade. Mas a imagem do mundo diz mais. Queremos com isso dizer o mundo mesmo, ele, o ente na totalidade, tal como para nós é paradigmático e vinculativo. A imagem não quer aqui dizer um decalque, mas aquilo que surge na expressão coloquial: temos a imagem de algo. Quer isto dizer que a própria coisa está diante de nós, tal como está no seu estado para nós. Fazer-se a imagem de algo quer dizer pôr o ente mesmo, no modo como está no seu estado, diante de si, e, enquanto posto desta forma, tê-lo constantemente diante de si. (HEIDEGGER, 2014, p.112)

A terceira e última concepção analisada por Heidegger sobre a coisa remonta à teoria do hilemorfismo aristotélico, baseada na relação fundamental entre matéria (*hýle*) e forma (*morphé*). A coisa, seja ela parte da natureza ou produzida como um utensílio, “reside no facto de uma matéria estar unida a uma forma. A coisa é uma matéria enformada.” (HEIDEGGER, 2014, p.19). Este esquema conceitual possui aparentemente a vantagem decisiva de uma aplicabilidade universal, estendendo-se tanto às coisas naturais quanto aos objetos artificialmente produzidos pela atividade técnica humana. Por exemplo: a pedra é matéria mineral configurada por uma forma geométrica específica; a mesa é matéria lenhosa configurada pela forma funcional “mesa”; a estátua de mármore é matéria pétrea configurada pela forma artística concebida pelo escultor. O esquema hilemórfico parece capturar algo

essencial tanto da permanência material quanto da determinação formal que caracterizam universalmente as coisas em sua constituição.

Contudo, como já observamos anteriormente ao analisar a origem do conceito de *téchne*, este esquema, aparentemente universal, deriva originariamente da experiência da produção artesanal e se estende indevidamente a toda região do ente²². Neste sentido, Heidegger afirma: “A distinção entre matéria e forma, mesmo nas [suas] mais diversas modalidades, é o esquema conceptual por excelência de toda a teoria da arte e de toda a estética.” (HEIDEGGER, 2014, p.18). O hilemorfismo, enquanto esquema conceitual que emerge da compreensão aristotélica sobre o ente produzido, acaba por projetar indevidamente sobre a natureza categorias que pertencem originariamente apenas ao âmbito da produção técnica, submetendo assim toda manifestação do ente à lógica instrumental que culminará historicamente na relação moderna com o mundo enquanto totalidade de objetos disponíveis (*Bestand*) para a manipulação técnica, relação que alcançará sua consumação na técnica moderna enquanto *Gestell*. Isto posto, afirma Nunes:

[...] nem a noção de coisa, enquanto matéria sujeita à forma ou como suporte de propriedade, nem a noção de produto, “acrescido de um valor estético”, podem aplicar-se à obra de arte. Não se enquadrando na categoria do ente-à-vista, e muito menos na do ente-à-mão, ela é antes um fulcro da abertura pensada sob o enfoque da essencialização do ser. (NUNES, 2012, p.242)

Estas três interpretações fundamentais,—a concepção grega da coisa como substrato de propriedades variáveis, a compreensão moderna da coisa como unidade de sensações, e a determinação hilemórfica da coisa como síntese de matéria e forma— apesar de suas diferenças, compartilham um pressuposto comum que revela a unidade da tradição metafísica ocidental: todas permanecem no âmbito ôntico, buscando determinar *o que* a coisa é (essência, quiddidade) em vez de perguntar pelo *como* do seu ser, pelo modo como ela se dá em sua manifestação originária. Elas tomam por evidente aquilo que mais carece de questionamento: o próprio sentido de ser que orienta previamente a investigação sobre as coisas e que permanece impensado como horizonte que possibilita qualquer determinação ôntica. Sobre estas definições, afirma Heidegger:

Assim, resulta delas o modo de pensar segundo o qual não pensamos apenas acerca da coisa, do utensílio e da obra em particular, mas antes acerca de todo o ente em geral. Este modo de pensar que há muito se tornou habitual antecipa-se a todo o experimentar imediato do ente. A antecipação [pré-captação - *Vorgriff*] impede a consideração do ser do ente que, em cada caso, está em causa. Deste modo, acontece

²² Como Heidegger formula: “Forma e conteúdo são conceitos, tornados lugares comuns, sob os quais se deixa subsumir tudo e mais alguma coisa.” (HEIDEGGER, 2014, p.20)

que os conceitos dominantes de coisa nos vedam o caminho tanto para o carácter de coisa da coisa, quanto tam bém para o carácter de utensílio do utensílio e, por maioria de razão, para o carácter de obra da obra. (HEIDEGGER, 2014, p.25)

Para escapar a estas limitações estruturais das interpretações tradicionais Heidegger propõe uma análise fenomenológica que parte não da "mera coisa", cuja apreensão já se mostra problemática pelas razões expostas, mas do utensílio (*Zeug*), região ontológica intermediária que já havia sido tematizada em *Ser e Tempo* através de uma análise sobre o modo de ser do instrumento, ou seja, sua manualidade (*Zuhandenheit*).

O utensílio, enquanto ente que se caracteriza por sua participação numa totalidade referencial, não é nem mera coisa que simplesmente subsiste nem ainda obra de arte que instaura mundos, mas possui um modo de ser específico e intermediário que se revela primordialmente na serventia (*Dienlichkeit*) que, por sua vez, repousa fundamentalmente na solidez ou fiabilidade (*Verlässlichkeit*). Como esclarece Benedito Nunes: “usando a caneta descobrimos o que ela é: descoberta que difere de um “conhecimento” a respeito do objeto, da sua natureza, de suas propriedades. O escrever revela a serventia, o ser disponível, à mão, do utensílio.” (NUNES, 2012, p.92)

Ao desenvolver uma análise acerca do utensílio, Heidegger utiliza-se do célebre quadro de Van Gogh representando um par de sapatos camponeses, exemplo que se tornará controverso na interpretação de sua filosofia da arte.

Figura 1: O par de sapatos (1886)



Fonte: Wikipédia ²³

²³ Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O_par_de_sapatos_\(Vincent_van_Gogh\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_par_de_sapatos_(Vincent_van_Gogh)). Acesso em: 27 jan. 2026

Estes sapatos, enquanto representação pictórica de um utensílio comum, manifestam de maneira exemplar o modo de ser característico do utensílio: eles não se esgotam em propriedades materiais como peso, cor ou textura, como suporia a segunda interpretação tradicional da coisa, tampouco são obra de arte no sentido pleno que Heidegger desenvolverá posteriormente com o exemplo do templo grego— enquanto instauradora de mundo histórico para uma comunidade. Eles são essencialmente utensílios, o que significa que sua "essência utensiliar" reside inteiramente em servir para caminhar, proteger os pés, conectar a camponesa com a terra que ela cultiva numa relação de co-pertencimento que caracteriza a vida do trabalhador rural.

O utensílio revela assim uma estrutura ontológica peculiar que se manifesta primordialmente através da fiabilidade ou solidez (*Verlässlichkeit*): quando cumpre adequadamente sua função instrumental, o utensílio se oculta paradoxalmente na serventia, mantendo-se inconspícuo (*unauffällig*) e recuando da atenção temática do utilizador. Para Heidegger, apenas em virtude da fiabilidade do utensílio, “a camponesa é inserida no chamamento silencioso da terra; em virtude da fiabilidade do utensílio, ela está certa do seu mundo. Para ela e para aqueles que, junto com ela, são deste modo, o mundo e a terra estão apenas aí: no utensílio.” (HEIDEGGER, 2014, p.29). Os sapatos que servem bem "desaparecem" dos pés, permitindo à camponesa mover-se livremente pelo seu mundo sem tematizar constantemente o instrumento que utiliza:

É assim que o ser-utensílio chega à desolação, desce ao nível do mero utensílio. Tal desolação do ser-utensílio é o desvanecer-se da fiabilidade. Este definhamento, que as coisas de uso devem, então, àquela habitualidade enfadonha e maçadora, é, no entanto, apenas mais um testemunho da essência originária do ser-utensílio. (HEIDEGGER, 2014, p.30)

É precisamente nos modos deficientes não-uso— quando o utensílio quebra, falta ou resiste— que a essência do utensílio se revela de forma mais clara e explícita. Já em *Ser e Tempo*, Heidegger esclarece como as interrupções no funcionamento normal do utensílio desvelam sua estrutura ontológica através de três modalidades deficientes: a surpresa (*Auffallen*)— quando algo não funciona como esperado —, a importunidade (*Aufdringlichkeit*)— quando algo falta no lugar onde deveria estar —, e a impertinência (*Aufsässigkeit*) — quando algo resiste obstinadamente ao uso (HEIDEGGER, 2015, p. 123). Cada uma dessas modalidades deficientes, que representam a interrupção do curso natural do funcionamento utensiliar, desvela aspectos distintos da estrutura referencial do utensílio e de seu enraizamento no mundo circundante (*Umwelt*). Portanto, como diz Benedito Nunes, “quando a instrumentalidade cessa, a serventia se perde e o uso se interrompe, descobre-se

então, no produto inerte, sem função ou imprestável, o ente natural indispensável, em seu ser-à-vista, desligado da práxis, estanho e infenso a toda manipulação.” (NUNES, 2012, p.92)

Paradoxalmente, quanto mais adequadamente o utensílio serve à sua destinação, quanto mais plenamente realiza sua essência utensiliar, menos ele se impõe à atenção temática do usuário. Esta inconspicuidade (*Unauffälligkeit*) não indica deficiência ou limitação, mas precisamente seu modo próprio de manifestação enquanto ente caracterizado pela serventia. O utensílio mostra-se melhor quando menos se mostra tematicamente, revela-se mais plenamente quando mais se oculta na transparência de seu funcionamento. De forma poética, Heidegger nos descreve os sapatos, localizando-os em seu repouso, que, por sua vez, abriga e preserva o ser-utensílio do utensílio em sua verdade:

Da abertura escura do interior deformado do calçado, a fadiga dos passos do trabalho olha-nos fixamente. No peso sólido, maciço, dos sapatos está retida a dureza da marcha lenta pelos sulcos que longamente se estendem, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual perdura um vento agreste. No couro, está [a marca] da umidade e da saturação do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do carreiro pelo cair da tarde. O grito mudo da terra vibra nos sapatos, o seu presentear silencioso do trigo que amadurece e o seu recusar-se inexplicado no pousio desolado do campo de Inverno. Passa por este utensílio a inquietação sem queixume pela segurança do pão, a alegria sem palavras do acabar por vencer de novo a carestia, o estremecimento da chegada do nascimento e o tremor na ameaça da morte. Este utensílio pertence à terra e está abrigado no mundo da camponesa. É a partir desta pertença abrigada que o próprio utensílio se eleva ao seu repousar-em-si. (HEIDEGGER, 2014, p.28-2)

Esta descrição nos revela como a interpretação do quadro de Van Gogh por Heidegger não busca representar os sapatos mediante uma descrição de suas propriedades, pelo contrário, “a obra de arte deu a conhecer aquilo que o calçado verdadeiramente é” (HEIDEGGER, 2014, p.31). Logo, como observa Nunes: “somente a obra cria para nós, o espaço de abertura onde o ser do utensílio — a sua serventia, o seu caráter de produto — aparece ou se manifesta, congregando a multiplicidade de relações do mundo de que foi extraído e do qual nos aproxima.” (NUNES, 2012, p.243)

A obra de arte, por sua vez, não se retira no uso, como o utensílio, nem simplesmente persiste como presença disponível, como mera coisa. Ao contrário da retirada que caracteriza o utensílio e da mera persistência que caracteriza a coisa, a obra persiste em si mesma de uma maneira específica que a distingue ontologicamente de qualquer outro ente. Portanto, e Heidegger chega a esta conclusão através da análise do quadro de Van Gogh, “aquilo que, na obra, está em obra: a patenteação originária do ente no seu ser - o estar a acontecer [*Geschehnis*] da verdade.” (HEIDEGGER, 2014, p.34)

Nesse sentido, a obra põe em obra a verdade apenas na medida em que “a verdade rectifica-se [*richtet sich in*] na obra.” (*ibid*, p.65) Isto é, “[...] enquanto combate entre clareira

e encobrimento no estar-em-antagonismo do mundo e da terra” (*ibid*, p.65). Este combate (*Streit*) entre terra (*Erde*) e mundo (*Welt*) que caracteriza essencialmente o ser-obra da obra constitui a estrutura tensional da obra enquanto acontecimento da verdade. A obra, enquanto está em obra, abre um âmbito de significação (mundo) e preserva simultaneamente a dimensão inesgotável do mistério (terra). É através desta dupla operação — instauração de mundo e elaboração de terra — que a obra torna-se acontecimento da verdade, lugar onde a *aletheia* pode manifestar-se em sua estrutura originária de combate entre desvelamento e velamento, combate este que nunca se resolve numa síntese definitiva, mas permanece numa tensão constitutiva que caracteriza o próprio acontecimento do ser.

Com esta tripla distinção estabelecida — coisa, utensílio, obra —, podemos agora examinar como o templo grego, entendido por Heidegger como exemplo que se encaixa à definição de “grande arte”, e, conseqüentemente, opera segundo os critérios do paradigma grego, pode instaurar um mundo histórico reunindo em torno de si uma comunidade.

2.2.3 O paradigma grego: o templo como modelo da “grande arte”

A análise heideggeriana da “grande arte” encontra sua expressão mais elaborada na descrição do templo grego, que funciona não apenas como exemplo ilustrativo, mas como modelo ontológico de como a arte pode realizar-se em sua possibilidade mais plena enquanto acontecimento da verdade. Esta escolha expressa justamente a orientação “greconcêntrica” que caracteriza esta fase de 1934-35 do pensamento heideggeriano sobre a arte. De acordo com Julian Young, “o que Heidegger queria era, repito, um 'renascimento grego'. Não, é claro, o literalismo superficial e vulgar da maior parte do classicismo nazista, mas um renascimento, antes, que capturasse a interioridade, a 'verdade interior e grandeza' (IM p. 199), que era - e é - a Grécia.” (YOUNG, 2001, p.81, tradução nossa)²⁴

²⁴“In 1934-5, then, what Heidegger wanted was, to repeat, a 'Greek renaissance'. Not, of course, the superficial and vulgar literalism of most of Nazi classicism, but a renaissance, rather, that captures the inwardness, the 'inner truth and greatness' (IM p. 199), that was - and is - Greece.” (YOUNG, 2001, p.81)

Figura 2- Templo *Paestum*

Fonte: Wikipedia ²⁵

O templo grego representa, para Heidegger, o exemplo de arte que ainda não havia sido reduzida à condição de objeto estético, como viria a acontecer com o estabelecimento da estética como disciplina filosófica na modernidade. Diferentemente da arte moderna, que se caracteriza pela separação entre artista e público e que se dirige a indivíduos isolados em busca de experiências estéticas, o templo grego configurava o mundo histórico de uma comunidade, estabelecendo as coordenadas fundamentais dentro das quais toda existência individual e coletiva podia orientar-se autenticamente e compreender-se em sua relação com os deuses, com a natureza, e com a história. Mostrando esta relação entre obra e comunidade, Young descreve o templo nos seguintes termos:

Um edifício, um templo grego... ergue-se ali no meio do vale rochoso. O edifício encerra a figura do deus, e neste ocultamento a deixa sobressair no recinto sagrado através do pórtico aberto. Por meio do templo, o deus está presente no templo. Esta presença do deus é em si mesma a extensão e delimitação do recinto como um recinto sagrado. O templo e seu recinto, contudo, não se desvanecem no indefinido. É a obra-templo que primeiro reúne e ao mesmo tempo congrega em torno de si a unidade daqueles caminhos e relações nos quais nascimento e morte, desastre e bênção, vitória e desonra, resistência e declínio adquirem a forma de destino para o ser humano. A expansão que tudo governa deste contexto relacional aberto é o mundo deste povo histórico. (YOUNG, 2001, p.21, tradução nossa)²⁶

²⁵ Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Paestum> Acesso em: 27 jan. 2026

²⁶“A building, a Greek temple . . . stands there in the middle of the rock-cleft valley. The building encloses the figure of the god, and in this concealment lets it stand out into the holy precinct through the open portico. By means of the temple the god is present in the temple. This presence of the god is in itself the extension and delimitation of the precinct as a holy precinct. The temple and its precinct, however, do not fade away into the indefinite. It is the temple-work that first fits together and at the same time gathers around itself the unity of those paths and relations in which birth and death, disaster and blessing, victory and disgrace, endurance and decline acquire the shape of destiny for human being. The all-governing expanse of this open relational context is the world of this historical people. (YOUNG, 2001, p.21)

Esta descrição que Young sintetiza a partir de uma interpretação sua de Heidegger, revela como a obra-templo não opera como objeto meramente estético, mas sim como acontecimento que congrega e articula uma comunidade. A descrição que Heidegger mesmo oferece do templo transcende qualquer análise meramente arquitetônica, histórica ou estética, precisamente porque não se orienta pelos métodos das ciências positivas que reduzem a obra ao âmbito da representação. Logo, Heidegger não está interessado no templo como objeto de conhecimento arqueológico nem como testemunho de determinado estilo artístico, mas como paradigma ontológico do acontecimento da verdade na obra de arte, observamos isso quando o mesmo afirma:

Uma obra arquitectónica, um templo grego, não copia coisa alguma. Está simplesmente aí de pé, no meio do vale rochoso e acidentado. A obra arquitectónica envolve a figura do deus e, neste encobrimento, deixa-a avançar, através do pórtico aberto, para o recinto sagrado. Por meio do templo, o deus torna-se presente no templo. Este estar-presente do deus é, em si, o estender-se e delimitar-se do recinto como um recinto sagrado. Porém, o templo e o seu recinto não se desvanecem no indeterminado. A obra que o templo é articula e reúne pela primeira vez à sua volta, ao mesmo tempo, a unidade das vias e das conexões em que nascimento e morte, desgraça e triunfo e opróbrio, perseverança e decadência... conferem ao ser-humano a figura do seu destino [Geschick]. A vastidão vigente destas conexões que estão abertas é o mundo deste povo histórico. É só a partir dele e nele que este retorna a si mesmo para a realização da sua determinação. (HEIDEGGER, 2014, p.39)

Esta descrição que ultrapassa a metodologia da análise histórica ou estética da obra de arte condensa a reflexão heideggeriana demonstrando que o templo grego não é simplesmente um edifício construído em um determinado local geográfico, mas sim um acontecimento que opera uma transformação no tempo e no espaço, na materialidade e na significação, constituindo-se como instauração de mundo que reconfigura a totalidade da existência humana histórica. Sendo assim, podemos dizer que, por um lado, o templo abre um mundo, instaurando um horizonte histórico no qual uma comunidade pode compreender-se; por outro lado, simultaneamente, através desta abertura de mundo, ele “é devolvido a si próprio”, retornando à sua essência enquanto preservação da terra e do mistério. Esta dupla operação—abertura de mundo e enraizamento na terra— constitui o que Heidegger compreende como o combate (*Streit*) que, por sua vez, consiste no ser-obra da obra. Como afirma Heidegger:

O ser-obra da obra consiste na contenda do combate entre mundo e terra. É porque o combate chega ao seu ápice no carácter simples da intimidade que a unidade da obra acontece na contenda do combate. A contenda do combate é o recolhimento, que constantemente se extrema, da mobilidade da obra. Por conseguinte, o repouso da obra que repousa em si tem o seu estar-a-ser na intimidade do combate. (HEIDEGGER, 2014, p.48)

Diante desta análise, percebemos como o conceito de mundo (*Welt*) representa uma elaboração mais complexa e ampla que sua primeira formulação em *Ser e Tempo*, onde permanecia ainda limitado à análise das estruturas existenciais do *Dasein*. Em *A Origem da Obra de Arte*, a análise do mundo não parte da ideia de uma rede de significações que constitui a mundanidade do *Dasein*. Trata-se, antes, de uma análise do horizonte histórico fundamental dentro do qual uma comunidade existe e compreende a si mesma em sua relação com o ente em sua totalidade, horizonte este que se instaura através do acontecimento da obra. O mundo, assim compreendido, não é composto de entes nem se reduz a um conjunto de objetos a serem analisados, ele é antes a efetivação da abertura originária que possibilita toda relação com o ente. Referindo-se a isso, Heidegger diz:

O mundo não é o mero agregado das coisas, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas, que estão perante. Mas o mundo não é também um enquadramento apenas imaginado, representado para além do somatório do que está perante. O mundo jáz mundo e é sendo mais que aquilo que é apreensível e perceptível no [meio do] qual nos julgamos 'em casa'. O mundo nunca é um objecto que esteja ante nós e que possa ser intuído. O mundo é aquilo que é sempre não-objectivo, de que dependemos enquanto as vias do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem enlevados no ser. (HEIDEGGER, 2014, p.42)

O mundo designa, portanto, a totalidade de sentido que antecede e torna possível toda compreensão, consistindo-se como horizonte que nunca se apresenta tematicamente como objeto disponível para a representação. Ele é, antes, aquilo dentro do qual sempre nos movemos e que determina as possibilidades históricas de nossa existência, aquilo que se desdobra como horizonte de significação que orienta e articula tanto a existência individual quanto a vida histórica de uma comunidade.

Quando nos voltamos ao exemplo do templo grego, esta noção de mundo ganha concretude: a instauração de mundo passa a significar que a obra estabelece e preserva as coordenadas fundamentais da existência e experiência gregas, visto que o templo não meramente reflete ou expressa um mundo já existente mas instaura propriamente as relações, abrindo o espaço histórico no qual estas relações podem manifestar-se e articular-se. O templo, enquanto obra, não representa ou imita nada, ele configura propriamente o sagrado como dimensão fundamental da existência, abrindo o espaço onde os deuses podem se manifestar aos homens mortais e onde os mortais podem relacionar-se com os imortais. Logo, podemos concluir junto a Benedito Nunes que “nenhuma obra em particular concretiza tanto o reencontro com a aparência, travado no espaço da pólis, que modelou a vida helênica —

espaço conflitivo da existência política, onde deuses e homens coabitar —, do que o templo [...]” (NUNES, 2012, p.241).

Contudo, é importante enfatizar que esta abertura de mundo nunca se dá isoladamente ou de modo autossuficiente, ela sempre se dá através da preservação simultânea da terra (*Erde*), em uma relação recíproca e co-originária que constitui a estrutura fundamental da obra enquanto acontecimento da verdade. Ou seja, mundo e terra não são elementos separados que posteriormente entram em relação, mas co-pertencem originariamente no acontecimento da obra.

Para Heidegger, o conceito de terra não designa simplesmente a natureza material disponível, mas sim a potência inesgotável que sustenta e alimenta toda manifestação sem nunca se esgotar em uma presença definitiva. A terra, assim, surge como aquilo que, mesmo se manifestando parcialmente na obra, preserva em si algo essencialmente oculto, resistindo à tentativa de dominação e mantendo viva a dimensão do mistério, “é aquilo que, não sendo impelido para nada, é sem esforço e incansável.” (HEIDEGGER, 2014, p.44). Como bem descreve Haar, comparando e referindo-se à tensão que reside na verdade enquanto *aletheia*, “a terra é, por princípio, o que se esconde aos olhos, o que se deixa, uma reserva secreta dentro mesmo do desenvolvimento de todas as coisas: ela faz parte daquilo que os gregos denominavam de *lèthè*, o “esquecido”, o velado, o que não poder ser revelado, o obliterado.” (HAAR, 2007, p.86-87). Esta caracterização da terra enquanto *lèthe* — velamento — nos revela como a verdade está ligada ao combate (*Streit*) na obra, pois a verdade, enquanto *aletheia*, pressupõe também, em sua estrutura, uma relação de desvelamento que pressupõe o velamento.

A terra, vista a partir do exemplo do templo grego, manifesta-se concretamente no como rocha, como resistência material, como peso que ancora solidamente a obra no solo e que lhe confere sua estabilidade física. Mas esta materialidade não se traduz em mera presença física disponível para o cálculo e manipulação, ela é antes a preservação do mistério que sustenta a manifestação sem nunca se esgotar numa determinação completa. Isto quer dizer que mesmo que a rocha do templo se ofereça como fundamento sólido ela, ao mesmo tempo, preserva algo misterioso que pertence à sua essência. Nas palavras de Heidegger, “a terra só aparece abertamente clareada, enquanto terra, onde é guardada e resguardada como aquilo que é essencialmente insusceptível de ser descerrado, que recua perante qualquer descerramento, o que significa que se mantém constantemente encerrada.” (HEIDEGGER, 2014, p.45).

Da mesma forma que a terra é, em sua essência, aquilo que menos se mostra, ela, também, na obra de arte, revela-se como aquilo que sustenta o mundo, mas que não pode ser completamente aberta ou dominada. Ela é que torna possível toda abertura do mundo preservando-se como fonte inesgotável, ela “faz com que qualquer tentativa de intromissão em si se despedace contra ela mesma.” (HEIDEGGER, 2014, p.45). Logo, mundo e terra pertencem mutuamente numa relação de tensão produtiva que Heidegger denomina como combate (*Streit*), combate que constitui a própria essência da obra enquanto acontecimento da verdade.

A essência da obra de arte, nesse sentido, reside precisamente neste combate que ela instaura e preserva entre mundo e terra, combate este que não se traduz em um conflito destrutivo ou em uma oposição excludente, mas na tensão produtiva que mantém viva a dinâmica da manifestação da verdade enquanto *aletheia*:

A verdade está a ser apenas enquanto combate entre clareira e encobrimento no estar-em-antagonismo do mundo e da terra. A verdade quer ser rectificadora na obra enquanto combate do mundo e da terra. O combate não deve ser eliminado num ente a produzir expressamente [para tal], nem deve sequer ser meramente acomodado nele, deve antes ser tornado originariamente patente a partir dele. Por consequência, este ente tem de ter em si os traços essenciais do combate. No combate, é conquistada a unidade de mundo e terra. (HEIDEGGER, 2014, p.65)

O combate entre mundo e terra articula-se, portanto, como a própria tensão constitutiva da verdade enquanto *aletheia*, manifestando na obra a estrutura fundamental do ser como jogo dinâmico entre velamento e desvelamento. Enquanto o mundo busca expandir-se, articulando as significações e tendendo à elucidação do que se manifesta, a terra, por sua vez, preserva-se no ocultamento, resistindo à total transparência e mantendo viva a dimensão do mistério. Esta estrutura dinâmica da obra de arte é uma tensão que torna possível a manifestação do ente em seu ser, pois sem a terra o mundo perderia seu enraizamento e, sem o mundo, a terra permaneceria fechada em si, sem possibilidade de manifestação. É precisamente através deste combate que a verdade pode acontecer como jogo entre desocultamento e ocultamento, como *aletheia*. É através deste combate entre mundo e terra que a obra realiza-se como acontecimento histórico da verdade, pois instaura historicamente as condições ontológicas dentro das quais a verdade pode manifestar-se para uma época e um povo específico. Em face disso, o templo não proclama a verdade sobre os deuses gregos, mas abre o espaço histórico onde os deuses gregos podem revelar-se como verdadeiros. A arte, portanto, “permite que a verdade brote [*entspringen*]. A arte, enquanto resguardar instituinte, faz brotar, na obra, a verdade do ente.” (HEIDEGGER, 2014, p.84).

Como observa Julian Young em sua análise interpretativa da primeira fase da trajetória do pensamento heideggeriano sobre a arte, a "grande arte" heideggeriana possui função análoga àquela que a arte desempenha no sistema hegeliano: ela é configuradora de épocas históricas, instauradora dos horizontes fundamentais dentro dos quais uma comunidade compreende a si mesma e ao ser em geral.²⁷ Todavia, diferentemente de Hegel, Heidegger não concebe este processo como desenvolvimento progressivo e necessário do Espírito absoluto. Para Heidegger, trata-se antes de um acontecimento sempre singular do ser em sua relação com o tempo, o que não segue necessidade dialética mas irrompe como evento (*Ereignis*). Por exemplo, o templo grego instaura a verdade do ser para o mundo grego — verdade esta que não pode ser simplesmente repetida, imitada ou reproduzida historicamente por outras épocas posteriores —, mas que permanece como possibilidade exemplar, como paradigma de como a arte pode realizar-se. É precisamente este exemplo que justifica a orientação “grecocêntrica” desta fase específica do pensamento heideggeriano e que constitui o núcleo do que Julian Young denomina "paradigma grego", que se caracteriza por privilegiar a experiência grega em detrimento à experiência moderna como modelo para pensar a essência da arte. Young afirma, criticamente:

[...] o “grecocentrismo” de Heidegger não é apenas arbitrário, mas também opressivo [...] O fato de Heidegger, ao propor a aliança profana de 'poeta, pensador e fundador de Estado' grecocêntricos, ter vislumbrado uma espécie de renascimento grego imposto pelo Estado - ou ao menos patrocinado pelo Estado - revela que seu pensamento caiu, por um breve período, em uma proximidade perigosa com o totalitarismo fascista. (YOUNG, 2001, p.82, tradução nossa)²⁸

Esta crítica de Young aponta para uma tensão fundamental na filosofia heideggeriana deste período: a conexão problemática entre a compreensão da "grande arte" como configuradora de mundos e as expectativas políticas que Heidegger depositou no movimento nacional-socialista como possível renovação histórica do povo alemão.

Contudo, como analisaremos a seguir, esta posição “greconcêntrica” de Heidegger, se revelará limitante tanto quanto o modelo da grande arte se mostrará insuficiente quando confrontado com outras manifestações artísticas que não se enquadram aos critérios do paradigma grego. Obras como as de Paul Klee, Cézanne, ou a poesia tardia de Hölderlin,

²⁷ De acordo com Young: In 'The Origin' itself, as we will see, Heidegger's leading idea is that the great artwork is 'the happening of truth', i.e. 'truth of beings' (PLTp. 39). It is clear, therefore, that, on the side of the content of the artwork, what it is that it 'makes manifest', Heidegger takes himself to be repeating (or maybe interpreting) Hegel. Moreover, on the side of the receivers of the artwork, those to whom the manifestation is made, he again agrees with Hegel. (YOUNG, 2001, p.7)

²⁸ “Heidegger's Graecocentrism is not only arbitrary but also oppressive [...] That Heidegger, in proposing the unholy alliance of Graecocentric 'poet, thinker and state-founder', envisaged a kind of state-imposed - or at least state-sponsored - Greek renaissance, reveals that his thinking did, for a brief period, fall into a perilous proximity to fascist totalitarianism” (YOUNG, 2001, p.82)

fazem Heidegger reconhecer “que nada no domínio da arte moderna satisfaz ou poderia satisfazer o paradigma grego - não há, em uma palavra, nenhum templo ou catedral da modernidade.” (YOUNG, 2001, p.68, tradução nossa).²⁹ Logo, o filósofo alemão precisará repensar e ampliar sua compreensão da essência da arte para além dos limites do paradigma grego inicial. Como veremos no próximo capítulo, esta limitação não invalidará as intuições fundamentais desenvolvidas neste período, mas exigirá uma reformulação dentro de um horizonte mais amplo e diferenciado que dê conta das diferentes modalidades do acontecimento da verdade na arte moderna.

2.3 Os limites do paradigma grego

A partir de uma análise sistemática da construção da ontologia da obra de arte em Heidegger desenvolvida em *A Origem da Obra de Arte*, que se debruça sobre os fundamentos conceituais e as articulações ontológicas que sustentam a reflexão heideggeriana, percebemos que sua abordagem em relação ao templo grego, mesmo que represente um avanço fundamental na desconstrução da estética tradicional, revela uma limitação quando confrontada com a realidade histórica da arte moderna, que não se deixa reduzir aos parâmetros estabelecidos pelo modelo grego. Esta limitação exigirá do filósofo alemão uma reformulação de sua abordagem que seja capaz de abarcar modalidades de acontecimento da verdade que não se reduzem ao modelo de instauração de mundo exemplificado pelo templo.

Julian Young identifica esta problemática ao observar criticamente que esta inclinação grecocentrista de Heidegger estabelece critérios restritivos que excluem manifestações artísticas fundamentais da modernidade, para o que pode ser considerado “grande arte”. Segundo Young, cuja análise busca mostrar as limitações internas do paradigma grego, a “grande arte” no paradigma grego, para Heidegger, é aquela que satisfaz rigorosamente três condições que revelam sua pretensão de exclusividade:

A grande arte, como vimos, é a arte que, primeiro, traz o mundo da inconspicuidade do plano de fundo para a explicitude da clareza do primeiro plano (chamemos isso de condição da 'verdade'); segundo, confere a esse mundo uma aura de 'santidade' (a condição da 'terra'); e, terceiro, reúne toda uma cultura para testemunhar esta presença carismática do mundo (a condição 'comunitária'). Em vista da significância focal da tragédia grega e do templo grego em sua constituição, chamarei esta concepção de arte de 'o paradigma grego'. (YOUNG, 2001, p.65, tradução nossa)³⁰

²⁹ “[...] that nothing in the realm of modern art either satisfies or could satisfy the Greek paradigm - there is, in a word, no temple or cathedral of modernity” (YOUNG, 2001, p.68)

³⁰ “Great art, we have seen, is art which, first, brings world out of background inconspicuousness and into the explicitness of foreground clarity (call this the 'truth' condition); second, endows it with an aura of 'holiness' (the 'earth' condition); and, third, gathers together an entire culture to witness this charismatic presencing of world

Esta tríplice condição para o acontecimento da “grande arte”, quando aplicada à outras manifestações artísticas que não pertencem ao mundo grego, mostra-se inadequada e limitante, revelando a insuficiência do paradigma para dar conta da complexidade histórica da arte. A exigência de que a arte instaure mundo históricos e configure o sentido de uma comunidade significa, na prática, que apenas obras como o templo grego, a catedral gótica ou as obras homéricas poderiam ter o estatuto de “grande arte”, revelando assim um greconcentrismo em relação às manifestações artísticas modernas que não satisfazem estas condições.

Este problema torna-se explícito quando Heidegger se confronta intensamente tanto com os escritos de Friedrich Hölderlin — particularmente entre 1934 e 1946 —, cuja obra poética não se enquadra no modelo da arte configuradora de mundos históricos, quanto com a arte do século XX, especialmente as pinturas de Paul Klee e Cézanne, que escapam manifestamente aos critérios ontológicos estabelecidos pelo paradigma grego. Através deste crescente contato com manifestações artísticas modernas, Heidegger reconhece que sua abordagem inicial, por mais profunda que seja, permanece incompleta. A questão que se revela é, como explicita Young:

Por que a constatação de Heidegger de que Klee (assim como, como veremos, Cézanne, Rilke, Braque e, na verdade, um grande número de artistas modernos) é um artista de grande importância — até mesmo, em certo sentido do termo, um artista 'grande' — deveria tê-lo levado à conclusão de que *A Origem* é essencialmente incompleto? (YOUNG, 2001, p. 65, tradução nossa)³¹

A resposta reside no reconhecimento de que tanto a arte de Cézanne quanto a de Klee não podem ser explicadas conforme os termos restritos do paradigma grego, exigindo uma compreensão diferente do acontecimento da verdade na arte. Suas obras de arte não articulam as relações entre deuses e homens como no mundo grego ou medieval, tampouco configuram um sentido para a existência de uma comunidade como o templo. Elas propriamente não instauram nenhum mundo histórico no sentido desenvolvido em *A Origem da Obra de Arte*. Todavia, seria um absurdo classificá-las como decadentes ou como meros produtos de uma indústria cultural que perdeu qualquer relação com o acontecimento da verdade do ser. Por isso, como reconhece Young, Heidegger precisaria desenvolver necessariamente um outro

(the 'communal' condition). In view of the focal significance of Greek tragedy and the Greek temple in its construction, I shall call this conception of art 'the Greek paradigm'.” (YOUNG, 2001, p.65)

³¹ “Why should Heidegger's realization that Klee (as well as, as we will see, Cezanne, Rilke, Braque, and, in fact, a great number of modern artists) is an artist of great importance, even, in some sense of the term, a 'great' artist, have led Heidegger to the conclusion that *The Origin* is essentially incomplete?” (YOUNG, 2001, p.65)

paradigma complementar que conferiria às obras que não satisfazem o paradigma grego, a sua validação diante do acontecimento do ser:

O que se necessita, em resumo, é uma rejeição da tirania do paradigma grego, da dicotomia tirânica entre a Grécia, de um lado, e os 'confeiteiros', de outro. Daí a necessidade de uma 'segunda parte' para *A Origem*, de novos passos ao longo do 'caminho do pensamento' de Heidegger sobre a arte — passos rumo à descoberta de um caminho do meio entre a Cila do paradigma grego, de um lado, e a Caríbdis da 'estética', do outro. (YOUNG, 2001, p.68, tradução nossa)³²

Para além desta questão fundamental, Young levanta uma questão pertinente referente à relação de Heidegger com os estudos de Hölderlin entre 1934 e 1946, questão que busca compreender criticamente por que Heidegger não percebeu anteriormente — já durante a década de 1930 — as limitações evidentes de sua abordagem:

[...] Heidegger esteve intensamente preocupado com Hölderlin do meio da década de 1930 até meados da década de 1940. Nada menos que quatro volumes da *Gesamtausgabe* são dedicados a ele. A pergunta que se coloca é: por que, nessas discussões, ele não percebeu a contradição em seu pensamento? Por que, dada a intensidade de sua admiração por Hölderlin, juntamente com o fato inegável de que o poeta não corresponde às exigências do paradigma grego, Heidegger não viu, já nos anos 1930, a necessidade de romper com a tirania desse paradigma — de desenvolver um segundo paradigma que pudesse ser satisfeito, ao menos, por Hölderlin? Por que, em outras palavras, ele teve que esperar até o encontro com Klee, nos anos 1950, para que o pensamento da necessidade de uma 'segunda parte' de *A Origem* lhe ocorresse? (YOUNG, 2001, p.70, tradução nossa)³³

A resposta a esta questão, segundo a interpretação de Young, se encontra na distinção crucial entre os textos iniciais sobre Hölderlin, escritos durante o mesmo período de *A Origem da Obra de Arte* e, portanto, ainda fortemente sob a influência dominante do paradigma grego, e os textos tardios sobre Hölderlin, escritos entre 1939 e 1946, que revelam uma compreensão mais aprofundada da obra do poeta. Ademais, Young sugere que Heidegger percebe que deveria escrever uma 'segunda parte' de *A Origem* já em 1942-43, o que seria resultado de um aprofundamento e melhor compreensão sobre as obras de Hölderlin³⁴. Em outras palavras,

³² "What is needed, in short, is a rejection of the tyranny of the Greek paradigm, the tyrannical dichotomy between Greece on the one hand and 'pastry cooks' on the other. Hence the need for a 'second part' to 'The Origin', for further steps along Heidegger's 'path of thinking' about art, steps towards the discovery of a middle way between the Scylla of the Greek paradigm, on the one side, and the Charybdis of 'aesthetics' on the other" (YOUNG, 2001, p.68)

³³ "[...] Heidegger was intensely preoccupied with Hölderlin from the mid-1930s to the mid- 1940. No fewer than four volumes in the *Gesamtausgabe* are devoted to him. The question before us is: why in these discussions did he not see the contradiction in his thinking? Why, given the intensity of his admiration for Hölderlin together with the unmistakable fact of the poet's failure to match up to the demands of the Greek paradigm, did Heidegger not see, already in the 1930s, the need to break out of the tyranny of the para-digm, to develop a second paradigm that could be satisfied by, at the very least, Hölderlin? Why, in other words, did he have to wait until the encounter with Klee in the 1950s for the thought of the need for a 'second part' to The Origin' to strike him?" (YOUNG, 2001, p.70)

³⁴ De acordo com Young: "The same point is recorded by Heinrich Petzet: the enormous significance of Klee's art, coupled with the fact of the partial, but only partial, success of the artist's attempt to grasp that significance in

Heidegger teria passado por um processo de aprendizado filosófico através de uma análise cuidadosa de alguns escritos do poeta alemão que o levou gradualmente a reconhecer outras modalidades legítimas de acontecimento da verdade nas obras que não se reduzem ao modelo de instauração de mundos históricos. Esta análise de Young propõe, portanto, que os limites do paradigma grego não constituem um problema tardio ou acidental no desenvolvimento do pensamento heideggeriano, mas uma tensão estrutural que se manifesta já durante a década de 1930, ainda que não fosse plenamente tematizada. A necessidade de superação destes limites surge não de uma mudança externa de perspectiva, mas do próprio aprofundamento da meditação heideggeriana sobre a essência da arte em cada época histórica.

O paradigma grego permanece inevitavelmente importante e válido para a compreensão da manifestação da arte em determinadas épocas históricas, como é o caso da época grega e medieval, mas sua pretensão de exclusividade revela-se insustentável quando confrontada com a diversidade histórica e cultural da arte que se apresenta tanto na modernidade ocidental, quanto na experiência oriental artística, com suas tradições radicalmente diferentes de compreensão do sagrado, do mundo e da verdade. Diante do contexto da modernidade, onde a arte se manifesta através de outras modalidades de acontecimento da verdade que preservam o mistério e resiste à dominação da técnica moderna enquanto *Gestell*, Heidegger se vê em um caminho de desenvolvimento do que Young denomina "paradigma moderno", uma compreensão da arte que, preservando algumas das intuições ontológicas fundamentais de *A Origem da Obra de Arte*, amplia-se para abarcar as possibilidades específicas da criação artística moderna.

O reconhecimento dos limites do paradigma grego não representa, assim, uma autocrítica destrutiva que invalidaria as conquistas fundamentais de *A Origem da Obra de Arte*, mas antes o movimento natural e necessário de um pensamento que se aprofunda continuamente e se diferencia, descobrindo a riqueza e complexidade de seu próprio objeto de investigação. A arte revela-se, ao longo deste percurso, mais rica, multifacetada e historicamente mais diversa do que qualquer paradigma único poderia abarcar completamente, exigindo uma abordagem pluralizada capaz de fazer justiça tanto à grandeza exemplar da arte grega quanto às possibilidades específicas e irreduzíveis da arte moderna e de outras práticas artísticas que não recorrem à matriz cultural ocidental. Esta transição do

his own theoretical writings, led Heidegger to the idea of writing a 'second part' to *The Origin*'. (Of course, no second part was ever completed; for, I am about to suggest, the same reason that the projected second part of *Being and Time* was never written - it would have been centrally and crucially inconsistent with the 'first part'.)" (YOUNG, 2001, p.65)

paradigma grego para uma compreensão mais ampla e diferenciada, transição que examinaremos detalhadamente no próximo capítulo, não representa abandono mas aprofundamento, não representa negação mas ampliação das intuições fundamentais sobre a essência da arte como acontecimento da verdade do ser.

3. O PARADIGMA MODERNO E A MATURAÇÃO DO PENSAMENTO HEIDEGGERIANO SOBRE A ARTE

Confrontado simultaneamente pelo fracasso da política nacional-socialista e de seu problemático engajamento nela, assim como pelas devastações irreparáveis da Segunda Guerra Mundial e pelo crescimento exponencial da técnica na era moderna, Heidegger vê-se impelido a reorientar seu pensamento em direção a um aprofundamento que dê conta das transformações históricas por ele presenciadas. Este movimento de reorientação implicará, como veremos no decorrer deste capítulo, um afastamento progressivo do entendimento da arte exclusivamente através das lentes do paradigma grego para aproximar-se de uma compreensão que busque pensar a essência do mundo moderno em seus próprios termos e, conseqüentemente, o modo próprio como a arte se manifesta neste novo horizonte histórico de relações caracterizado pela ausência dos deuses e pelo domínio totalizante da racionalidade técnico-científica.

Esta reorientação pode ser identificada na ocupação crescente de Heidegger com a compreensão acerca da essência da técnica enquanto *Gestell*, marcada inicialmente pela conferência realizada nos fins de 1949 em Bremen, com o título *Das Gestell* (A Armação), como parte de uma série de quatro palestras intitulada *Einblick in das, was ist* (Lance de vistas sobre o que é)³⁵. Situando-se no pensamento do pós-guerra, quando já não era mais possível manter as ilusões político-filosóficas dos anos 1930 sobre a possibilidade de renovação do povo alemão, a reflexão heideggeriana sobre a técnica caracteriza-se pelo entendimento acerca da história da metafísica em sua totalidade, compreendida como história do esquecimento progressivo do ser que culmina no *Gestell* enquanto forma consumada da metafísica. De acordo com Francisco Rüdiger, o ciclo que caracteriza as conferências realizadas por Heidegger em Bremen pode ser entendido a partir de quatro alocuções fundamentais:

[...] a coisa, a armação, o perigo e a virada. Na primeira, o pensador procura na figura da coisa um parâmetro para avaliar o tempo presente. Em seguida, caracteriza a armação como a essência ou o sentido da tecnologia que o definiria. Na terceira, medita sobre quais os perigos para o ser humano se abrigam nessa situação. Finalmente, explora as possibilidades de sua reviravolta e especula sobre as chances de salvação do ser no tempo da metafísica consumada e do imperialismo tecnológico (RÜDIGER, 2014, p.27)

³⁵ Rüdiger, Francisco. Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do futuro do homem. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 27

Estas questões buscam compreender não apenas a relação do homem moderno com a produção técnica e as transformações radicais por ela operadas sobre a relação com o ente, mas também interrogar criticamente o destino e a possibilidade mesma da obra de arte dentro do horizonte de objetificação, produção e consumo característico da era da armação (*Gestell*). Questiona-se: Como, ainda, podem as obras de arte continuar a serem obras enquanto acontecimento da verdade do ser em um tempo caracterizado pela ausência completa do sagrado, onde a certeza da razão busca incessantemente dominar a natureza e eliminar a surpresa ante o que não pode ser dominado? De acordo com Irene Borges:

O descobrimento da eficácia fácil da ciência humana faz com que deixe de ser dominante a temerosa maravilha ante o brotar e fluir do real em todas as suas múltiplas formas, que dominava o mundo grego, que tão-só sobrevive no âmbito do poético, do artístico. (BORGES-DUARTE, 2019, p.137)

Se estamos diante a um grande perigo onde o sistema dominante do pensamento é consequência do domínio da vontade sobre as coisas, caracterizada pela metafísica moderna desde Descartes, um pensar que esteja fora desse âmbito deve, necessariamente, ser buscado no âmbito do poético, do artístico, onde sobrevive a ideia de uma relação não-dominadora com o ser, onde perdura a experiência do mistério. Neste caso, não podemos mais falar da arte aos moldes do paradigma grego, dado que seus critérios revelam-se insatisfatórios diante de um novo momento histórico onde a armação desponta como a forma fundamental de correspondência da técnica como a vontade de vontade que se institui como princípio dominante do ser na era do acabamento da metafísica” (RÜDIGER, 2014, p.28).

No mundo moderno, a ciência e a técnica movimentam-se em conjunto, tendo como fundamento a vontade de poder que a tudo busca organizar, ordenar e submeter a fim de alcançar o controle completo sobre todas as coisas, transformando-as em recursos disponíveis para a exploração. De acordo com Heidegger:

O querer que quer a partir desta vontade decidiu-se já a mandar de um modo absoluto. Com esta decisão, entrega-se prontamente à organização total. Mas antes de tudo, a própria técnica impede qualquer experiência da sua essência. Pois, enquanto se desdobra plenamente, ela desenvolve nas ciências uma espécie de conhecimento, o qual permanece impedido de alguma vez aceder à esfera essencial da técnica, ou sequer de repensar a sua proveniência essencial. (HEIDEGGER, 2014, p.339)

Logo, a técnica moderna não apenas domina o ente mas também impede a própria compreensão de sua essência, fechando-nos num horizonte onde toda relação com o real passa pela mediação técnico-científica. Transformar o mundo em imagem, como Heidegger mesmo desenvolve em seus ensaio *A Época da Imagem do Mundo*, representa o processo por meio do

qual o homem se torna o sujeito que representa o ente no sentido do objeto. Em outras palavras, “onde o mundo se torna imagem, o ente na totalidade está estabelecido como aquilo para o que o homem se prepara, como aquilo que, por isso, correlativamente, ele quer trazer para e ter diante de si e, assim, pôr diante de si num sentido decisivo.” (HEIDEGGER, 2014, p.112). Na medida em que o ente é representado e posto pelo sujeito, o mundo torna-se imagem, e junto a isto perde-se a morada que poderia ser construída dentro deste mesmo mundo. Onde tudo é explicado através das relações calculáveis, onde todo mistério é reduzido a problemas solucionáveis, reside, paradoxalmente, uma falta fundamental, um vazio essencial. A constante afirmação da representação do sujeito moderno resulta na constante negação do sagrado que, por sua vez, traduz-se na obliteração do mistério, do não-explicado, daquilo que essencialmente resiste à dominação calculadora. Nesse sentido, Heidegger descreve a condição da modernidade nos seguintes termos:

[...] já não existe um Deus que reúne em si, visível e univocamente, as pessoas e as coisas e que, com base nessa reunião, articule a história do mundo e a estância humana nessa história. A falta de Deus anuncia, porém, algo de muito pior. Não só se foram os deuses e Deus, como também se apagou na história do mundo o fulgor da divindade. (HEIDEGGER, 2014, p.309)

Esta constatação representa o diagnóstico mais radical que Heidegger elabora sobre a modernidade. Não se trata de uma negação de Deus, mas de algo muito mais profundo e perigoso: a incapacidade de experimentar a ausência de Deus como ausência, a extinção completa da dimensão do sagrado. Esta é a “indigência” característica dos tempos modernos.

Neste momento, Heidegger busca afastar-se da ideia de renovação histórica do povo alemão através da instauração de um novo mundo (um dos critérios do paradigma grego), e passa agora a confrontar-se com as transformações trazidas pelo tempo de consumação da metafísica. As questões que agora surgem são: Qual seria o lugar da obra de arte, da poesia e da linguagem em meio a um horizonte marcado pela ausência do mistério e pela dominação da vontade aniquiladora do homem? Como bem observa Julian Young sobre este novo empreendimento de Heidegger:

No início de “Para que poetas?”, escrito em 1946, em meio aos escombros da Segunda Guerra Mundial e sob as sombras já avançadas da Guerra Fria e da bomba de hidrogênio, Heidegger resume seu pensamento a respeito da “miséria” da modernidade. Vivemos, diz ele, em um tempo de “tristeza sem nome”, de “falta de paz” e de “confusão crescente” (PLT, p. 93). Como Deus está em “falta”, como não há um compromisso compartilhado com um ethos ocidental “claro e inequívoco”, nenhum centro “excêntrico” de ação (Ister, p. 28), o Ocidente fragmentou-se no mundo da “vontade de poder” — o conflito, aberto ou disfarçado, entre constelações rivais de poder, o conflito de indivíduos e nações que perseguem cada um seus

próprios fins auto engrandecedores e, portanto, conflitantes. (YOUNG, 2001, p.95, tradução nossa)³⁶

Esta transformação do pensamento heideggeriano sobre a arte, que se tornou necessária para o desenvolvimento ulterior de seu pensamento, introduz uma nova compreensão da arte: arte não mais como instauração de mundo, mas como preservação do mistério e resistência ao domínio totalizante da técnica moderna enquanto *Gestell*. Esta reformulação efetiva-se, através da aproximação gradual de Heidegger com artistas modernos, particularmente Paul Klee e Paul Cézanne, entre 1950 e 1960, artistas cuja obra não se adequa aos parâmetros do paradigma grego mas cuja importância Heidegger reconhece, conjugada a uma reinterpretação mais profunda e menos instrumentalizada da poesia de Friedrich Hölderlin, particularmente seus hinos tardios como "Germânia", "O Reno" e "Andenken" (Recordação).

Este movimento conduzirá Heidegger a reconhecer, finalmente, que a arte moderna não poderia se adequar aos parâmetros da grande arte grega, pois operam em horizontes históricos diferentes, respondendo a destinos (*Geschick*) distintos do ser, mas que poderia, no entanto, resistir à metafísica de uma outra maneira, mais apropriada à condição histórica da modernidade.

A arte moderna passa a ser compreendida não mais como época de decadência da grande arte grega, mas como uma época histórica onde a verdade do ser se desvela de modo específico. Não mais como instauração de um mundo compartilhado por uma comunidade reunida, mas sim como preservação daquilo que resiste à objetificação técnica e à exploração calculante de todas as coisas. Doravante, Julian Young interpreta este movimento como uma passagem decisiva do paradigma grego ao paradigma moderno, constituindo um aprofundamento do pensamento de Heidegger sobre a arte e o desenvolvimento da ideia da superação da metafísica através da preservação do mundo diante da constante exploração do mesmo pela essência da técnica moderna:

Como a raiz do problema da modernidade é a metafísica, o princípio pelo qual Heidegger seleciona os artistas excepcionais que considera genuinamente significativos é o da superação da metafísica. A arte que é importante para os nossos

³⁶ At the beginning of 'What Are Poets For?', writing in 1946, amidst the rubble of the Second World War and beneath the already advancing shadows of the Cold War and the hydrogen bomb, Heidegger sums up his thinking concerning the 'destitution' of modernity. We live, he says, in a time of 'nameless sorrow', 'peacelessness' and 'mounting confusion' (PLTp. 93). Since God is in 'default', since there is no shared commitment to a 'clear and unequivocal' Western ethos, no 'eccentric' centre of action (Ister p. 28), the West has fragmented into the world of the 'will to power' - the naked or disguised conflict of rival power constellations, the conflict of individuals and nations each pursuing their own, self-aggrandizing, and therefore conflicting, ends. (YOUNG, 2001, p. 95)

tempos "carentes" é aquela que fornece um antídoto à metafísica, que nos reapropria da sublimidade, da sacralidade do nosso mundo. Isso, como já sabemos, é que os artistas são "para" em tempos de carência. (YOUNG, 2001, p.124, tradução nossa)³⁷

Se, por um lado, a adesão ao paradigma grego resultava na valorização da arte enquanto instauração de mundos históricos e configuração de sentidos para uma comunidade, o paradigma moderno, por outro lado, revela uma modalidade artística diferente, na qual a obra se manifesta como preservação do mistério, como refúgio da dimensão sagrada do ser, como resistência à racionalidade calculante e à exploração técnica do mundo. Nesta nova atualização do pensamento heideggeriano, o poeta Friedrich Hölderlin adquire um papel fundamental, uma vez que será através de sua poesia que Heidegger questionará sobre a ausência dos deuses na modernidade, questionamento que o levará a compreender que o sagrado não mais possui um espaço público de manifestação e presença tal como possuía no mundo grego.

O mundo moderno, imerso na obscuridade da falta dos deuses, não possui a condição propriamente dita do mundo grego. O desencantamento do mundo pela essência da técnica torna impossível aplicarmos os critérios do paradigma grego, uma vez que a arte moderna não satisfaz, nem poderia satisfazer historicamente, nenhuma de suas condições fundamentais, dentre elas a preservação de uma comunidade enquanto totalidade que compartilha uma significação de mundo através da experiência pública da obra de arte.

Como, portanto, Hölderlin traz esta luz que ilumina o pensamento heideggeriano tardio sobre a arte? Como ele faz Heidegger perceber gradualmente que não é mais possível compreender a arte, a linguagem e a poesia através dos critérios estabelecidos pelo paradigma grego? Neste capítulo exploraremos a questão que norteia estes questionamentos, questão que Heidegger extrai do próprio Hölderlin: “...e para quê poetas em tempo indigente?” (HEIDEGGER, 2014, p.312). Para compreender adequadamente esta questão devemos, primeiramente, analisar em profundidade o relacionamento de Heidegger com Hölderlin em suas duas fases distintas: a fase inicial (1934-38), ainda fortemente sob influência do paradigma grego e das expectativas político-filosóficas de renovação do povo alemão; e a fase tardia (1939-46), que prepara e desenvolve o paradigma moderno através de uma compreensão mais profunda e menos instrumentalizada da poesia hölderliniana. Buscamos examinar também a influência transformadora do poeta na percepção heideggeriana do mundo

³⁷“Since the root of the problem of modernity is metaphysics, the principle by which Heidegger selects the exceptional artists he considers to be genuinely significant is the overcoming of metaphysics. The art which is important to our 'needy' times is art which provides an antidote to metaphysics, reappropriates for us the sublimity, the holiness of our world. That, we already know, is what artists are 'for' in needy times”. (YOUNG, 2001, p.124)

moderno e suas consequências para o pensamento da arte. Esta análise, como veremos no percurso deste capítulo, revelará que Hölderlin não apenas influenciou o pensamento de Heidegger, mas sim o reeducou através do confronto persistente com sua poesia, poesia esta que resistia, em sua própria essência, a qualquer instrumentalização segundo os parâmetros do paradigma grego.

3.1 A influência de Hölderlin: uma reeducação do pensamento heideggeriano

A partir de 1934, Heidegger encontra na poesia de Friedrich Hölderlin um espaço de pensamento para a questão do sentido do ser, descobrindo, através das interpretações dos hinos “Germânia” e “O Reno”, um caminho fecundo para “transitar pelas regiões tortuosas e inusitadas do ser” (WERLE, 2005, p.1). Este encontro entre o filósofo e o poeta, no entanto, desdobra-se de uma maneira consideravelmente mais complexa e contraditória do que inicialmente poderíamos pensar, revelando uma tensão fundamental que atravessará todo o pensamento heideggeriano sobre a arte e que só encontrará sua resolução, ou transformação, após mais de uma década de confrontação com a poesia hölderliana.

A partir da constatação de Young: “como todo poeta moderno, Hölderlin falha em satisfazer o paradigma grego. Não há leituras comunitárias de Hölderlin. E nem poderia ele jamais vir a satisfazer este paradigma (YOUNG, 2001, p.69, tradução nossa)³⁸, questionamos: como Heidegger, profundamente dedicado à poesia de Hölderlin no período em que elaborou *A Origem da Obra de Arte*, não percebeu mais cedo a insuficiência do paradigma grego para pensar a arte moderna, incluindo a poesia do próprio Hölderlin que ele tanto admirava? Young observa que, “[...] dada sua proximidade temporal com 'A Origem', 'Hölderlin e a Essência da Poesia' está completamente dominado pela tirania do paradigma grego” (YOUNG, 2001, p.73)³⁹. Esta tensão entre o encantamento do paradigma grego e a realidade concreta da poesia de Hölderlin perpassa todo o desenvolvimento do pensamento heideggeriano neste período, encontrando sua “resolução” apenas após um percurso que se estende por mais de uma década, período no qual Heidegger dedicará seus estudos a análises mais aprofundadas sobre as questões que permeiam a modernidade e sua relação com a técnica, o sagrado e a possibilidade mesma da arte em tempos de indigência.

³⁸ “Like every modern poet, Hölderlin fails to satisfy the Greek paradigm. There are no communal readings of Hölderlin. And neither could he ever come to satisfy the paradigm.” (YOUNG, 2001, p.69)

³⁹ “[...] given its proximity to 'The Origin', 'Hölderlin and the Essence of Poetry' is completely taken over by the tyranny of the Greek paradigm.(YOUNG 2001, p.73).

Mesmo que Heidegger continue a interpretar e a pensar sobre Hölderlin durante toda a sua vida, tornando-o o poeta mais extensamente comentado em sua obra, o período entre 1934 e 1946 marca um momento especialmente decisivo de publicações e interpretações que podem ser divididas, seguindo o parâmetro estabelecido por Julian Young, em dois movimentos distintos porém intimamente interligados: no primeiro período, que se estende de 1934 a 1942, Heidegger permanece sob o encanto do paradigma grego, interpretando Hölderlin como "o poeta dos poetas" (*Dichter des Dichters*), aquele que, pensando de volta aos gregos e recuperando sua experiência originária do sagrado, prepara uma nova fundação poética para o povo alemão e, através dele, para o Ocidente como um todo. Os cursos universitários sobre "Germânia" e "O Reno", proferidos no semestre de inverno de 1934/35 na Universidade de Freiburg, constituem o marco inaugural dessa primeira aproximação, estabelecendo uma dinâmica interpretativa no qual, como observa Marco Antônio Werle, [...] o hino "Germânia" estabelece uma disposição fundamental para o hino "O Reno" no sentido de que no primeiro o poeta se posiciona perante o que se lhe mostra e, no segundo, poetiza a si mesmo a partir do que é destinado. (WERLE, 2005, p.1).

Estes cursos nos oferecem um parâmetro desta nova aproximação de Heidegger ao campo que relaciona poesia e pensamento, explicitando o ser-aí poético do poeta e a própria origem da palavra poetizar (*dichten*). Apesar de o campo do poético trazer novos desafios para pensar a questão do ser, Heidegger vai se aproximando cada vez mais de uma compreensão mais profunda do sagrado e da diferença essencial entre o ser-aí grego e o alemão. De acordo com a interpretação de Young sobre Heidegger:

[...] Hölderlin pensa dois pensamentos importantes. O primeiro, foco de 'Hölderlin e a Essência da Poesia', é sobre a poesia; sobre o que é aquilo que torna a poesia importante, digna de atenção 'séria'. O segundo, foco das conferências sobre 'Germânia' e 'Reno', é sobre a sociedade; sobre a maneira desoladora como estamos agora e o que devemos fazer a respeito. Como, precisamos agora perguntar, esses dois pensamentos estão relacionados? O lugar, sabemos, onde os deuses vêm à presença, aquilo que 'traz o diálogo dos destinos divino e humano ao resplendor' (QCT p. 34) é a obra de arte do paradigma grego. O que Hölderlin revela, portanto, revela como 'nossa' tarefa, é a restauração de tal obra, a criação de uma nova obra de arte que satisfaça o paradigma grego. É por isso que Hölderlin é importante. (YOUNG, 2001, p.75, tradução nossa)⁴⁰

⁴⁰ "Hölderlin thinks two important thoughts. The first, the focus of 'Hölderlin and the Essence of Poetry', is about poetry; about what it is that renders poetry important, worthy of 'serious' attention. The second, the focus of the 'Germania' and 'Rhine' lectures, is about society; about the desolate way we are now and what we are to do about it. How, we need now to ask, are these two thoughts related? The place, we know, where the gods come to presence, that which 'brings the dialogue of the divine and human destinings to radiance' {QCT p. 34} is the Greek-paradigm artwork. What Hölderlin discloses, therefore, discloses as 'our' task, is the restoration of such a work, the creation of a new artwork which satisfies the Greek paradigm. This is why Hölderlin is important". (YOUNG, 2001, p.75)

Ainda preso, contudo, à ideia da soberania grega como modelo mas tendo em vista de um futuro alemão renovado, Heidegger coloca Hölderlin na posição impossível do poeta visionário que enxergaria a essência do ser-aí histórico alemão e que, com suas palavras, traria a Alemanha a um novo momento histórico onde se põe em prática “a herança de poder-conceber, de tal forma que este conceber se ligue e determine e harmonize com o Ser, e se o poder-conceber não se perverter, tornando as suas próprias capacidades num fim em si mesmo” (HEIDEGGER, 2004, p.272). Esta fundação poética, que supostamente relembriaria a origem grega e a renovaria para os alemães, insere-se dentro de um projeto político-espiritual que Young descreve com clareza:

O que ele está delineando é um plano de ação, um programa para o renascimento de uma Alemanha propriamente espiritual, para uma "auto-concentração" do povo alemão. Através disso, como vimos, seu objetivo era nada menos que um renascimento do Ocidente como totalidade. Como "a mais metafísica das nações", é, ele diz, a tarefa particular dos alemães restaurar "a história do Ocidente ao reino primordial dos poderes do Ser" por meio de "novas energias espirituais se desdobrando historicamente a partir do centro [alemão]". O começo deste processo, a auto-concentração dos alemães, deve acontecer através do poeta, Hölderlin, o "fundador" de nossa "verdade dos entes", o pensador, Heidegger, que articula — presumivelmente em linguagem mais literal e portanto mais acessível — a verdade do poeta, e finalmente o fundador de Estado, Hitler, que determina os detalhes finais e coloca em efeito prático a verdade poeticamente desvelada. (YOUNG, 2001, p. 76, tradução nossa)⁴¹

De acordo com Young, criar uma nova comunidade reunida em torno da palavra fundadora do poeta seria o desejo político-filosófico de Heidegger neste período problemático, refletindo justamente o funcionamento do paradigma grego em sua essência: a arte como fundação inaugural de um mundo histórico compartilhado por uma comunidade reunida. A poesia hölderliana deveria operar, nesta compreensão, tal como operavam as tragédias de Sófocles ou as odes de Píndaro, instaurando um horizonte de significações que configuraria a existência histórica de um povo. Logo, Hölderlin seria, nesta projeção heideggeriana, o poeta capaz de fundar pela palavra aquilo que permanece, estabelecendo as coordenadas fundamentais dentro das quais o povo alemão poderia compreender-se e orientar-se historicamente. No entanto, esta visão de Hölderlin enquanto "o poeta dos alemães", revelará ser não apenas contraditória e problemática politicamente, mas

⁴¹ What he is outlining is a plan of action, a programme for the rebirth of a properly spiritual Germany, for a 'self-collection' of the German Volk. Through that, as we have seen, his aim was nothing less than a rebirth of the West as a whole. As 'the most metaphysical of nations' it is, he says, the particular task of the Germans to restore 'the history of the West to the primordial realm of the powers of Being' by means of 'new spiritual energies unfolding historically from out of the [German] centre' (IM pp. 38-9). The beginning of this process, the self-collection of the Germans, is to happen through the poet, Hölderlin, the 'founder' of our 'truth of beings', the thinker, Heidegger, who articulates - in, presumably, more literal and therefore more accessible language - the poet's truth, and finally the state-founder, Hitler, who determines the final details and puts into practical effect poet-ically disclosed truth (YOUNG, 2011, p.76)

fundamentalmente impossível quando confrontada com a realidade da modernidade e com a natureza mesma da poesia hölderliana. De acordo com Young:

Uma obra nunca pode reunir a comunidade como totalidade a menos que seja acessível à comunidade como totalidade. Mas Hölderlin nunca pode tornar-se, neste sentido, popular. Sua arte não é, portanto, e nunca poderia ser, a arte do paradigma grego (YOUNG, 2001, p.77) ⁴²

A poesia de Hölderlin, complexa, e de certa forma, individual, não pode ser lida comunalmente como as tragédias gregas que, por sua vez, eram apresentadas em festivais onde toda a *polis* se reunia. Não há leituras comunitárias de Hölderlin, não há festivais públicos onde seus hinos sejam declamados coletivamente para um povo, não há celebrações públicas onde sua palavra configure a existência de uma comunidade. Sua poesia permanece inacessível à maioria, circulando apenas entre uma elite cultural e intelectual, exigindo precisamente aquela individualização da experiência estética que caracteriza a modernidade e que a distingue radicalmente da experiência comunitária da arte grega. Ademais, a própria linguagem poética de Hölderlin, especialmente em seus hinos tardios, marcados por uma complexidade extrema, por neologismos e por uma densidade simbólica, resiste a qualquer função comunicativa direta que pudesse configurar um mundo histórico compartilhado. Portanto, como observa Werle, “o tempo que poetiza Hölderlin e que define o que é o próprio [*das Eigene*] aos ocidentais é o tempo dos deuses sumidos e dos deuses que estão para chegar. Os ocidentais não vivem mais na profusão de deuses da época áurea dos gregos, mas situam-se na noite escura dos deuses.” (WERLE, 2005, p.5)

Diante deste primeiro momento interpretativo, percebemos o paradoxo que permeia o pensamento heideggeriano sobre a arte neste período dos anos 1930. Em *A Origem da Obra de Arte*, escrito no mesmo período dessa aproximação com a poesia de Hölderlin, Heidegger ainda opera sob os critérios restritivos do paradigma grego, pensando a obra de arte enquanto instauração de mundo e como fundação de uma verdade histórica compartilhada por um povo. Relembramos aqui do exemplo do templo grego, que reúne em torno de si a experiência comunitária de um povo, estabelecendo parâmetros para sua existência histórica, configurando publicamente as relações entre nascimento e morte, entre deuses e mortais, entre céu e terra⁴³. No entanto, paradoxalmente, Heidegger não consegue enxergar neste momento

⁴² A work can never gather the community as a whole unless it is accessible to the community as a whole. But Hölderlin can never become, in this sense, popular. His art is not, therefore, and never could be, the art of the Greek paradigm. (YOUNG, 2001, p.77)

⁴³ Como Heidegger mesmo diz: “Por meio do templo, o deus torna-se presente no templo. Este estar-presente do deus é, em si, o estender-se e delimitar-se do recinto como um recinto sagrado. Porém, o templo e o seu recinto não se desvanecem no indeterminado. A obra que o templo é articula e reúne pela primeira vez à sua volta, ao

que Hölderlin, o poeta que ele está interpretando profundamente e tomando como modelo, não satisfaz esses critérios que ele mesmo estabelece como essenciais e definidores para a “grande arte”. Hölderlin não poderia, tal como o templo grego faz, estabelecer os significantes de uma comunidade, tampouco construir em torno de sua poesia, uma nova configuração histórica que reunisse o povo alemão. Esta cegueira que se expressa na incapacidade de reconhecer que o poeta que ele valoriza acima de todos os outros modernos não satisfaz os critérios que ele estabelece para a “grande arte”, acaba por revelar a força da “tirania do paradigma grego” sobre o pensamento heideggeriano inicial. Como bem observa Julian Young:

[...] Embora ostensivamente voltados a transmitir a tremenda importância da poesia de Hölderlin, o que realmente acontece nos textos iniciais é o desaparecimento neles de Hölderlin o poeta e sua substituição por Hölderlin o pensador, um pensador cujos pensamentos, além disso, revelam-se indistinguíveis daqueles do próprio Heidegger. (YOUNG, 2001, p. 78, tradução nossa) ⁴⁴

Heidegger, ao projetar em Hölderlin a função de fundador de um novo mundo histórico para a Alemanha, acaba inevitavelmente transformando o poeta em pensador, em alguém que poderia expressar seus pensamentos em prosa. Esta transformação acaba por reduzir a linguagem poética e complexa de Hölderlin, transformando-a em veículo de conteúdos filosóficos que poderiam ser expressos de outra forma, precisamente o que Young critica como redução da poesia em “pensamento em verso”.

Adiante, na segunda fase de interpretações, que se inicia a partir de 1943 com conferências como *Recordar (Andenken)* e culmina em *Para que poetas?* de 1946, Heidegger passa finalmente a reconhecer que sua visão anterior da poesia de Hölderlin estava equivocada. Este momento de autocrítica e transformação marca o começo de um novo relacionamento com Hölderlin, onde Heidegger passa a ver Hölderlin não mais como o poeta para os alemães, mas como pensador-poeta que, através de sua palavra, tornaria visível o perigo que atinge a modernidade e que diagnostica a condição de indigência de nosso tempo.

Neste momento, Heidegger passa a considerar que “a poesia de Hölderlin foi um dos primeiros testemunhos dessa realidade profunda do mundo moderno, e, a partir disso, buscou preparar o terreno histórico para uma futura chegada dos deuses.” (WERLE, 2005, p.5). Esta

mesmo tempo, a unidade das vias e das conexões em que nascimento e morte, desgraça e triunfo e opróbrio, perseverança e decadência... conferem ao ser-humano a figura do seu destino [Geschick].” (HEIDEGGER, 2014, p.38)

⁴⁴ [...] though ostensibly aimed at conveying the tremendous importance of Hölderlin's poetry, what actually happens in the early texts is the disappearance from them of Hölderlin the poet and his replacement by Hölderlin the thinker, a thinker whose thoughts, more-over, turn out to be indistinguishable from those of Heidegger himself. (YOUNG, 2001, p. 78)

transformação fundamental pode ser observada especialmente em *Para que poetas?*, escrito em 1946 em meio aos escombros da Segunda Guerra Mundial, quando Heidegger confronta diretamente a questão formulada por Hölderlin em sua elegia *Pão e Vinho: Wozu Dichter in dürftiger Zeit?* — Para que poetas em tempos indigentes? Veremos que a resposta já não será, como nos anos 1930, que os poetas fundam novos mundos históricos para comunidades reunidas, mas que eles preservam o vestígio do sagrado em uma época onde até mesmo a falta de Deus deixou de ser reconhecida como falta, onde a indigência tornou-se tão profunda que nem sequer é mais experimentada. Heidegger nos diz:

É somente no círculo mais vasto da cura que é possível aparecer o sagrado. Apenas os poetas, que pertencem à índole dos que arriscam mais, caminham no rasto do sagrado, pois experienciam a incúria como tal. A sua canção, pairando sobre a terra, sangra. O seu canto festeja o intacto da esfera do ser.” (HEIDEGGER, 2014, p.366)

A arte moderna, e especificamente a poesia de Hölderlin, é agora compreendida não mais como fundação do mundo segundo o paradigma grego, mas como preservação do mistério e resistência ao domínio totalizante da técnica moderna enquanto *Gestell*. Hölderlin emerge nesta segunda fase como aquele que primeiro reconheceu e poetizou a condição da "noite do mundo", o tempo caracterizado pela dupla ausência: dos deuses que se foram e dos deuses que ainda não chegaram. Logo, “ser poeta em tempo indigente significa: cantar, tendo em atenção o vestígio dos deuses foragidos. É por isso que, no tempo da noite do mundo, o poeta diz o sagrado. É por isso que a noite do mundo é, no idioma de Hölderlin, a noite divina.” (HEIDEGGER, 2014, p.312).

Não se trata mais, portanto, de restaurar nostalgicamente o mundo grego, mas de habitar poeticamente a condição moderna em sua especificidade ontológica, mantendo aberta a possibilidade de uma relação com o sagrado, ou especialmente, mantendo aberta a relação com o sagrado precisamente em sua ausência. Busca-se agora compreender a essência da modernidade em seus próprios termos históricos, dando ao poeta a tarefa de pensar a condição moderna tendo em vista o destino do ser na história, o que exige um novo modo de pensar que não mais opera segundos os parâmetros do paradigma grego. Como nos aponta Young:

Os poetas da modernidade não são, repito, os 'carpinteiros' que constroem, e vivem para ver a conclusão da, 'casa na qual os deuses virão como convidados'. Sua tarefa, antes, é 'consagrar o solo' (GA 4, p. 148) sobre o qual somente tal casa pode ser construída. É farejar aquele 'éter' no qual somente os deuses podem respirar e comunicá-lo aos outros através da 'fundação', permitindo que venha à presença, em sua poesia (YOUNG, 2001, p. 99, tradução nossa)⁴⁵

⁴⁵ The poets of modernity are not, to repeat, the 'carpenters' who build, and live to see the completion of, 'the house into which the gods are to come as guests'. Their task, rather, is to 'consecrate the ground' (GA 4, p. 148) on which alone such a house can be built. It is to scent out that 'aether' in which alone gods can breathe and to communicate it to others by 'founding', allowing it to come to presence, in their poetry. (YOUNG, 2001, p.99)

Compreendemos até aqui que mais do que uma simples apropriação filosófica da poesia de Hölderlin, esses encontros em suas duas fases distintas representam uma verdadeira reeducação do pensamento heideggeriano, revelando a própria transformação de Heidegger na compreensão da relação entre Grécia e modernidade, entre paradigma grego e arte moderna, entre instauração e preservação. No primeiro período (1934-1942), sob a tirania do paradigma grego que ainda exercia seu domínio da compreensão heideggeriana sobre a arte, Heidegger projeta sobre Hölderlin a função impossível de restaurador do mundo grego para os modernos, de fundador de uma nova comunidade histórica reunida em torno da palavra poética instauradora. Esta projeção fracassa não apenas politicamente, com o colapso do nacional-socialismo e seus horrores irreparáveis, mas também ontologicamente, pois Hölderlin, como poeta essencialmente moderno, não pode nem deve satisfazer os critérios da arte grega que pressupõem uma relação comunitária com o sagrado que já não é mais possível na modernidade.

No segundo momento (1943 em diante), Heidegger aprende com Hölderlin a pensar a modernidade em seus próprios termos, reconhecendo que a arte moderna possui um modo próprio de desvelamento da verdade do ser que não se mede pelos critérios gregos, mas que exige novos critérios mais apropriados à sua própria essência histórica. Hölderlin ensina Heidegger que a tarefa da arte em tempos indigentes não é fundar novos mundos históricos, mas preservar o mistério, manter vivo o vestígio do sagrado, resistir à objetificação técnica que ameaça transformar o mundo em recurso disponível para exploração. Sendo assim, a poesia hölderliana revela-se não como fundação segundo o paradigma grego, mas como preservação, uma modalidade artística mais apropriada à condição histórica da modernidade.

Esta reeducação progressiva permite a Heidegger, em seus textos tardios sobre arte, especialmente em suas reflexões sobre Cézanne e Klee nos anos 1950, desenvolver o que Young denomina "paradigma moderno": uma compreensão da arte não mais como instauração de mundos históricos compartilhados por comunidades, mas como preservação daquilo que permanece irredutível à racionalidade técnica e ao cálculo objetificante. Como Young mesmo enfatiza:

Como "poeta dos poetas", como metapoeta, vimos, Hölderlin delinea a natureza e a tarefa dos poetas do futuro. O que precisamos agora, no entanto, é uma explanação da natureza e tarefa dos poetas do presente. Embora a arte do paradigma grego possa estar "morta" na modernidade, tem que haver uma maneira de permitir que arte de outro tipo — "válido" — esteja viva. (YOUNG, 2001, p.94-95, tradução nossa)⁴⁶

⁴⁶As 'poet of poets', as metapoet, we have seen, Hölderlin outlines the nature and the task of the poets of the future. What we need now, however, is an account of the nature and task of the poets of the present. Though the art of the Greek paradigm may be 'dead' in modernity, there has to be a way of allowing that art of another - 'valid' - kind is alive. (YOUNG, p.94-95)

Neste momento, um intenso estudo sobre a poesia e sua relação com a linguagem tornam-se fundamentais para Heidegger, levando em consideração que, como o filósofo mesmo afirma em *Para quê poetas* (1946):

A linguagem é o recinto (templum), a saber, a casa do ser. A essência da linguagem não se esgota na significação nem é ela apenas algo de gênero do signo ou do número. Sendo a linguagem a casa do ser, chegamos ao ente passando constantemente por essa casa. (HEIDEGGER, 2014, p.356)

Esta busca por uma melhor compreensão da linguagem, representa uma transformação fundamental que só se tornou possível através do confronto prolongado com a poesia hölderliana. O poeta, que fala por imagens, tornando algo visível em sua estranheza originária, possui agora a tarefa de abrir o espaço para que aqueles que saibam escutar possam, através da obra, dialogar com o ser, engajando-se com o espaço de encontro e de confronto entre os mortais e imortais, entre os deuses e os homens. Neste sentido, o projeto poético revela-se mais do que um simples estudo da linguagem, ele é em si mesmo o lugar privilegiado “[...] no qual se articula e se expressa inicialmente a relação entre a ordem explícita do mundo e o fundo terrestre secreto sobre o qual ele repousa” (HAAR, 2005, p.93).

Questionamos, juntos a Michel Haar, em sua interpretação da relação entre poesia e o sagrado no pensamento heideggeriano: “Se o sagrado não fosse proclamado, como poderia um templo, um espaço sagrado, ser construído?” (HAAR, 2005, p.94). Esta questão revela a dimensão fundamental da linguagem poética: ela não descreve o sagrado como se ele existisse independentemente da palavra poética, mas permite que o sagrado venha à palavra, que se manifeste precisamente através da nomeação poética. Em outras palavras, “é a linguagem que traz, em primeiro lugar, ao aberto o ente enquanto ente. Aí onde não está a ser nenhuma língua, como no ser da pedra, da planta ou do animal, não há também nenhuma abertura do ente e, por consequência, também não o há daquilo que não é e do vazio” (HEIDEGGER, 2014, p. 78)

Se a técnica moderna enquanto *Gestell* opera uma dessacralização completa do mundo, transformando tudo em recurso disponível e obliterando qualquer dimensão de mistério, será precisamente pela poesia que as possibilidades de novas relações com as coisas poderão ser abertas, remetendo-se a conexões mais significativas e amplas que transcendem a mera disponibilidade técnica, relacionando-se originariamente com o ser em seu mistério irreduzível ao cálculo. Neste sentido, a poesia de Hölderlin é aquela que suporta o abismo do mundo pois “na era da noite do mundo, tem que se experimentar e suportar o abismo do

mundo.” (HEIDEGGER, 2014, p.310). Para Heidegger, portanto, Hölderlin é o poeta “que coloca em decisão a proximidade e a distância dos deuses sidos e dos deuses por vir (cf. o lugar em termos da história do seer)” (HEIDEGGER, 2015, p.447), e mantém aberto o pensamento para o sagrado precisamente em sua ausência. Essa preservação se mostra como resistência ativa: resistindo à objetificação técnica, à transformação total da existência em recurso disponível, ao esquecimento completo do ser que caracteriza a modernidade enquanto época da metafísica consumada.

3.2 A linguagem poética (*Dichtung*)

A compreensão heideggeriana da linguagem é marcada por longos períodos de análises e transformações que acompanham a reorientação de seu pensamento sobre Hölderlin e sobre a arte em geral. A fim de compreendermos esta transformação decisiva, é necessário que adentremos na investigação heideggeriana sobre a linguagem para posteriormente alcançarmos o entendimento da poesia enquanto preservação do mistério através da nomeação. Observa-se que a mudança que ocorre na filosofia heideggeriana após *Ser e Tempo* (1927), é motivada, principalmente, pela busca por um melhor desenvolvimento da questão do ser em geral, questão que permanecia ainda presa às estruturas da analítica existencial. Como bem pontua Marco Antonio Werle:

A mudança que ocorre no pensamento de Heidegger logo após *Ser e Tempo*, e que permite que se imponha um diálogo com a poesia e a linguagem, é motivada pela busca sempre mais intensa de um solo propício para o desenvolvimento da questão do Ser, este que era de fato o tema central de *Ser e Tempo*, mas que foi ofuscado pela analítica existencial (WERLE, 2004, p.5)

Em *Ser e Tempo*, Heidegger já havia reconhecido o caráter constitutivo da linguagem e sua importância para a existência humana, afirmando que “a fala é constitutiva da existência da presença, uma vez que perfaz a constituição existencial de sua abertura” (HEIDEGGER, 2015, p.223). Esta compreensão permanecia, no entanto, ainda subordinada à análise existencial do *Dasein*, limitando a questão ao sempre referenciar-se às estruturas que compõem o ente que nós mesmo somos, mantendo assim a linguagem dentro do horizonte da analítica. A tarefa incubida a construção de *Ser e Tempo* não era analisar profundamente a linguagem, como Heidegger mesmo reconhece no §34:

A presente investigação da linguagem tinha por tarefa apenas mostrar o “lugar” ontológico desse fenômeno dentro da constituição de ser da presença e, sobretudo,

preparar a análise de uma maneira ontologicamente mais originária, seguindo o modo de ser fundamental da fala em conexão com outros fenômenos (HEIDEGGER, 2015, p.230)

A investigação sobre a linguagem exigia, contudo, uma abordagem mais profunda para que todos os aspectos essenciais pudessem ser pensados, demandando um aprofundamento que o filósofo alcançaria apenas através do intenso contato com a poesia de Hölderlin. Com o poeta alemão, Werle observa que “é operada uma virada de pensamento tanto da metafísica quanto do pensar da analítica existencial” (WERLE, 2004, p.10). Esta virada de pensamento através do diálogo com a poesia hölderliana, iniciado em 1934 com os cursos sobre “Germânia” e “O Reno”, traz a clareza que Heidegger necessitava para compreender a linguagem não mais como algo relacionado apenas às estruturas existenciais do *Dasein*, mas como um nomear que abre lugar para o simples aparecimento das coisas em seu ser. A linguagem, portanto, passa a ser pensada em relação à poesia (*Dichtung*) na medida em que a linguagem “é encarregada da tarefa de tornar os entes manifestos e preservá-los como tais—na obra linguística. A linguagem dá expressão ao que é mais puro e mais oculto, assim como ao que é confuso e comum.” (HEIDEGGER, 2000, p.55, tradução nossa)⁴⁷. Neste sentido, Heidegger enfatiza:

A linguagem é ela mesma poesia em sentido essencial. Ora, sendo, no entanto, a linguagem o acontecimento no qual, em cada caso, o ente vem a descerrar-se enquanto ente para os homens, a poesia [*Poesie*] - a poesia [*Dichtung*] em sentido estrito - é, por isso, o mais originário dos ditados poéticos, em sentido essencial. A linguagem não é ditado poético pelo facto de ser a arqui-poesia [*Urpoesie*]; antes se dá que a poesia [em sentido estrito] acontece apropriando-se [*ereignet sich*] na linguagem, porque esta custódia a essência originária do ditado poético. (HEIDEGGER, 2014, p.79)

Será justamente no encontro decisivo de Heidegger com a poesia— particularmente a poesia de Hölderlin mas também posteriormente de Trakl, George e Rilke— que a investigação sobre a linguagem toma uma nova forma, revelando dimensões que permaneciam veladas na analítica existencial. Heidegger chegará à conclusão de que, como diz Benedito, “na obra poética a linguagem é liberada como linguagem, que fala por si mesma, propondo à escuta dos que sabem ouvi-la, no espaço de abertura franqueado pela obra, o diálogo com o ser, em que o pensamento se encontra desde sempre engajado. (NUNES, 2012, p.249).

A poesia, enquanto *Dichtung*, enquanto ditar poético, inserida em todas as outras artes enquanto aquilo que as atravessa, participa e rememora, pela palavra, a origem (*Ursprung*),

⁴⁷ “Language is charged with the task of making beings manifest and preserving them as such—in the linguistic work. Language gives expression to what is most pure and most concealed, as well as to what is confused and common.” (HEIDEGGER, 2000, p.55)

assim como mantém o aberto enquanto espaço de encontro, revelando o homem a si mesmo. Relacionando-se com a linguagem, diferentemente da proposição enunciativa que busca definir e identificar as coisas, os entes em sua disponibilidade, a poesia remete-nos às conexões mais amplas através das quais o pensamento se realiza, estabelecendo uma proximidade entre o poetar e o pensar. Como Heidegger mesmo afirmou posteriormente em *A caminho da Linguagem* (1959), “o pensamento segue seu caminho na vizinhança da poesia. Por isso, é bom pensar no vizinho, naquele que habita a mesma proximidade. Ambos, poesia e pensamento, precisam um do outro ao extremo, precisam de cada um em sua vizinhança.” (HEIDEGGER, 2003, p.133). Assim, a poesia e a linguagem habitam em uma vizinhança essencial, correspondendo ao apelo do pensar, libertando a linguagem como linguagem, como casa do ser — expressão que Heidegger consagra em *Carta sobre o Humanismo*.

Observamos que a linguagem, enquanto recinto (*templum*) sagrado onde o ser pode manifestar-se, estabelece uma conexão profunda com o templo que havia sido analisado em *A Origem da Obra de Arte*. Isto é, assim como o templo grego instaura um mundo configurando o espaço sagrado, assim também a linguagem poética instaura e preserva a abertura dentro da qual o ser pode se manifestar em sua verdade. Michel Haar desenvolve esta conexão de forma clara:

A língua é originalmente poema porque ela descobre o mundo. Nós só compreendemos a arquitetura, a escultura, a pintura, na medida em que os 'objetos' que elas nos apresentam fazem parte do dito e do dizível, pertencem a narrativa ou a mitos. Todas as artes inscrevem-se, assim, em um 'projeto poético', no qual se articula e se expressa inicialmente a relação entre a ordem explícita do mundo e o fundo terrestre secreto sobre o qual ele repousa (HAAR, 1990, p.93).

A linguagem poética revela-se, portanto, como o fundamento que torna possível toda manifestação artística, constituindo o projeto dentro do qual as demais artes se inscrevem e a partir do qual podem desdobrar suas possibilidades, por isso, Heidegger afirma em *A Origem*:

A arte, enquanto pôr-em-obra da verdade, é ditado poético. Não é apenas o criar da obra que é poético mas também o resguardar da obra é igualmente poético, ainda que à sua maneira; pois uma obra só é efectivamente enquanto obra quando nos retiramos a nós mesmos da nossa habitualidade e nos inserimos naquilo que se torna originariamente patente pela obra, para, assim, determos [*zum Ste-henb bringen*] o nosso estar-a-ser na verdade do ente. (HEIDEGGER, 2014, p.80)

O ditado poético, como se refere Heidegger à poesia, é o acontecimento através do qual o sagrado vem à palavra e, vindo à palavra, manifesta-se em todas as demais formas de arte: na pedra do templo, no bronze da estátua, nas cores da pintura. É neste sentido que a palavra poética é inaugural, fundadora e instauradora no sentido mais radical: é ela quem nomeia e descobre o mundo, colocando-nos em relação com ele. O poeta, por sua vez, é

aquele que busca tornar visível o invisível, não através da descrição de objetos já conhecidos ou da representação de objetos disponíveis, mas através da nomeação que traz à presença aquilo que ainda não havia sido dito e, portanto, percebido. Como afirma Irene Borges-Duarte:

O poeta, na sua excelência, fala por imagens, não no sentido derivado de cópia (*Abbild*) ou reprodução (*Nachbild*) daquilo que é visto, mas sim no sentido originário de tornar algo visível, permitindo um olhar para o invisível, imaginando-o em sua estranheza" (BORGES-DUARTE, 2014, p.193).

Nomear não é, portanto, meramente atribuir palavras às coisas, mas evocar para a palavra, aproximando aquilo que se nomeia, trazendo-o à presença enquanto, simultaneamente, preserva-se o mistério daquilo que é nomeado, sem transformá-lo em objeto para a apropriação. O poeta está, portanto, como observa Werle:

num “entre”, que é sempre um entre os deuses, habitantes do céu, e os homens, moradores da terra. Submetido ao destino e à história, ele se revela um semideus, alguém que, como os outros homens, mas de modo especial, se encontra enviado ao e no destino e situado na história. Sua tarefa é, a partir da natureza e do tempo, fundar de modo originário e inicial uma nova era para os homens. Com isso, ele torna a terra para estes habitável e permite que encontrem uma existência própria. Por sua medida, o que é permanente adquire sua permanência, o que é histórico se historiciza, e o que é originário se torna originário, ou seja, tudo permanece integrado [*Innigkeit*].” (WERLE, 2005, p.1)

O fato de o poeta habitar esta região intermediária onde deuses e mortais podem encontrar-se, onde o sagrado pode vir à palavra, faz dele aquele que experiencia a poesia em seu sentido originário, relacionando-se com o ser em seu nomear. O poeta compreende a essência da poesia porque, assim como o pensador, habita numa região próxima ao ser, numa vizinhança essencial que permite o diálogo entre pensamento e poesia. Esta experiência constitui a forma mais originária de relação com o ente em sua totalidade, trazendo à presença aquilo que, sem a nomeação poética, permaneceria não-dito e não-manifesto, perdido no esquecimento. Esta nomeação, feita pelo poeta, “não ocorre meramente quando algo já previamente conhecido é fornecido com um nome; ao contrário, ao falar a palavra essencial, a nomeação do poeta primeiro nomina os entes como o que eles são. Assim eles se tornam conhecidos como entes. A poesia é a fundação do ser na palavra.” (HEIDEGGER, 2000, p.59, tradução nossa)⁴⁸

Voltando para a situação moderna caracterizada pela ausência do sagrado e pelo domínio da técnica, estava Hölderlin e sua poesia que “...recolhendo as raízes germânicas,

⁴⁸ “This naming does not merely come about when something already previously known is furnished with a name; rather, by speaking the essential word, the poet’s naming first nominates the beings as what they are. Thus they become known as beings. Poetry is the founding of being in the word.” (HEIDEGGER, 2000, p. 59)

lembrava as origens helênicas da cultura ocidental, desenhando uma relação histórica, pela qual a recordação do passado indica o futuro, e assim aguarda o deus” (BORGES-DUARTE, 2014, p.27). Esta recordação não constitui, no entanto, uma nostalgia sentimental do passado ou sua idealização romântica, mas sim a possibilidade de experimentar a ausência como ausência, a indigência como indigência, relembrando de um passado para que o presente possa ser mostrado. Como bem observa Julian Young:

O que torna Hölderlin vivo para a pobreza espiritual da era presente é '*Andenken*' (recordação), o título de um de seus poemas maiores mas também o coração de toda sua poesia. É a memória do 'festival' grego, a celebração do 'desposório' de homens com deuses, a memória da 'riqueza' de nossa origem grega, que estabelece a pobreza da era presente (YOUNG, 2001, p.74, tradução nossa)⁴⁹

A recordação hölderliana do mundo grego não constitui, portanto, uma fuga do presente para um passado idealizado, mas antes o estabelecimento de uma medida através da qual a indigência do presente pode ser reconhecida e experienciada enquanto indigência. Em seu comentário sobre o poema *Recordação* de Hölderlin, Heidegger enfatiza que “este “pensar em” [*Denken an*] o que está por vir só pode ser “pensar em” o que foi, o qual, em distinção ao que é simplesmente passado, nós compreendemos como o que ainda está vindo à presença de longe.” (HEIDEGGER, 2000, p.109, tradução nossa)⁵⁰. Logo, somente aqueles que recordam a riqueza do festival grego poderiam experimentar a pobreza da modernidade como perda. Em um esboço tardio de hino que se inicia com a expressão “Em ameno azul” (*In lieblicher Bläue*), Hölderlin compõe versos que se tornariam decisivos para a interpretação heideggeriana da poesia: “Cheio de méritos, mas poeticamente / Habita o homem sobre esta terra” (*Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnt / Der Mensch auf dieser Erde*). De acordo com Werle:

Esses versos remetem à situação fáctica do homem sobre a terra: aquele que, mesmo fazendo muitas coisas, produzindo e desperdiçando bens materiais, agindo e transformando tecnicamente o mundo, habita em seu mais íntimo de modo poético sobre a terra. Em tudo o que o homem opera sobre a terra sempre está presente o fundamento poético criativo e produtor de seu ser, mesmo que isso não lhe fique claro e ele inclusive se desvie de seu percurso original: “‘Poeticamente’, de modo poético, isto é, aqui aquilo que acompanha a partir do fundamento a estrutura de ser do homem enquanto um ser-aí histórico no seio do ente como um todo”. O reconhecimento de que a existência humana se revela sobretudo poética implica, entre outras coisas, que a poesia de Hölderlin esteja dominada e permeada pelo

⁴⁹ “What makes Hölderlin alive to the spiritual poverty of the present age is '*Andenken*' (remembrance), the title of one of his major poems but also the heart of all his poetry. It is the memory of the Greek 'festival', the celebration of the 'betrothal' of men to gods, the memory of the 'richness' (PLTp. 184) of our Greek origin, which establishes the poverty of the present age.” (YOUNG, 2001, p.74)

⁵⁰ “This “thinking of” [*Denken an*] what is yet to come can only be “thinking of” what has been, which, in distinction to what is simply past, we understand as what is still coming into presence from afar.” (HEIDEGGER, 2000, p.109)

ser-aí histórico de um povo, pois a poesia instaura a existência a partir de uma atenção àquilo que é o fundamento dessa mesma existência, ou seja, o próprio poético. (WERLE, 2004, p.2)

Diante desta situação de indigência absoluta, na qual os deuses fugiram e o sagrado retraiu-se, a questão sobre a tarefa dos poetas adquire uma urgência particular. Heidegger nos responde, interpretando Hölderlin, dizendo que “os que arriscam mais são os poetas, mas poetas cujo canto vira o nosso desamparo para o aberto. Estes poetas cantam o são [*Heile*] no insão [*Unheile*], pois invertem a despedida contra o aberto e re-cordam na totalidade sã e salva o que há de in-cúria” (HEIDEGGER, 2002, p.365). De acordo com Heidegger, os poetas autênticos em tempos indigentes são aqueles que arriscam mais porque se expõem ao perigo supremo, o perigo de que até mesmo o rastro dos deuses desapareça completamente, de que a dimensão do sagrado seja obliterada sem possibilidade de retorno pela racionalidade técnico-calculante. Em suma:

É somente no círculo mais vasto da cura que é possível aparecer o sagrado. Apenas os poetas, que pertencem à índole dos que arriscam mais, caminham no rasto do sagrado, pois experienciam a incúria como tal. A sua canção, pairando sobre a terra, sagra. O seu canto festeja o intacto da esfera do ser (HEIDEGGER, 2002, p.366).

A tarefa dos poetas em tempos indigentes não consiste, portanto, em fundar novos mundos históricos seguindo os critérios estabelecidos pelo paradigma grego, não consiste em reunir um povo em torno de novos deuses e novos destinos segundo o modelo do templo que congrega a comunidade. A tarefa é mais modesta e, simultaneamente, mais profunda: consagrar o solo sobre o qual somente uma futura morada dos deuses poderia ser construída. Esta é uma tarefa que Heidegger reconhece como mais apropriada às condições históricas da modernidade do que aquela que imaginava nos anos 1930, quando ainda acreditava que Hölderlin poderia fundar um novo mundo histórico para os alemães, instaurando um novo começo que rivalizaria com o começo grego. No entanto, diante dos acontecimentos da modernidade, busca-se, agora, preservar os rastros do sagrado que ainda permanecem, mantendo viva a possibilidade de experiência do mistério diante sua crescente escassez do mundo moderno, marcado pela técnica. Assim, conclui Heidegger, formulando a tarefa do poeta em tempos modernos:

A essência do poeta que, em tal tempo do mundo, é verdadeiramente poeta, pertence o facto de, para ele, de antemão e a partir da indigência do mundo, o poeitar e a vocação poética se tornarem questões poéticas. Por isso, os "poetas em tempo indigente" têm que poeitar a própria essência da poesia. Onde isto acontecer, deve supor-se um poeitar que se conforma com o destino da era do mundo. Nós temos de aprender a escutar a fala destes poetas, desde que não nos iludamos em relação ao

tempo que encobre o ser, ao albergá-lo, de modo que calculamos o tempo partindo do ente e dissecando-o. (HEIDEGGER, 2014, 312-313)

O poeta moderno não pode simplesmente poetar dentro de um mundo já instaurado, como faziam os poetas gregos que habitavam o mundo aberto pela tragédia e pelo templo, o poeta moderno, pelo contrário, deve poetar a própria essência da poesia, deve questionar poeticamente o que significa poetar quando o mundo perdeu sua sacralidade, quando até mesmo a falta de deus deixou de ser experimentada como falta. Esta é precisamente a diferença fundamental entre o paradigma grego e o paradigma moderno: enquanto o primeiro pressupõe um mundo compartilhado que a arte articula e intensifica, o segundo opera na ausência deste mundo, tendo que preservar a própria possibilidade de que algo como "mundo" possa ainda advir.

Nos textos tardios reunidos em *A Caminho da Linguagem* (1959), Heidegger chega a uma conclusão fundamental na compreensão da relação entre homem e linguagem: não é o homem que domina a linguagem, mas a linguagem que fala e o homem fala apenas na medida em que corresponde à linguagem, na medida em que se coloca à escuta daquilo que a linguagem tem a dizer. A dificuldade, no entanto, está precisamente em encontrar o equilíbrio apropriado entre pensamento e poesia: nem pensar demais, impondo ao poema categorias conceituais que o sufocam, nem pensar de menos, permanecendo numa fruição estética superficial que não alcança a dimensão de pensamento que se encontra em toda poesia. O diálogo entre pensamento e poesia exige que cada um mantenha sua especificidade enquanto reconhece sua vizinhança essencial com o outro. Nos alerta o filósofo alemão:

Falamos e falamos sobre a linguagem. Aquilo de que falamos, a linguagem, já sempre nos precede. Falamos sempre a partir da linguagem. Isso significa que somos sempre ultrapassados pelo que já nos deve ter envolvido e tomado para falarmos a seu respeito. Ou seja, falando sobre a linguagem, estamos sempre constrictos a falar da linguagem de forma insuficiente. Essa constrição nos separa daquilo que o pensamento deve dar conta. Mas essa constrição, que o pensamento nunca deve negligenciar, logo se dissipa quando prestamos atenção ao próprio do pensamento, ou seja, quando lançamos um olhar para o campo em que se sustenta o pensamento. Por toda parte, esse campo está aberto para a vizinhança (HEIDEGGER, 2003, p.138)

Esta circularidade não constitui um defeito, mas sim a própria estrutura fundamental de toda reflexão sobre a linguagem. Dito de outra forma, não podemos sair da linguagem para observá-la de fora, como se fôssemos sujeitos neutros diante de um objeto disponível para inspeção. Estamos sempre já dentro da linguagem, habitando-a como a casa do ser. Logo, nossa reflexão sobre ela só pode ocorrer a partir dela mesma, no interior de sua abertura. A poesia não é linguagem sobre algo, como representação objetiva, mas antes a linguagem que

deixa o ser vir à palavra preservando seu mistério. Ela não domina nem explica, mas nomeia de tal modo que o inominável permanece inominável, torna visível de tal modo que o invisível permanece invisível, nos dando apenas um sabor do mistério. Conclui Heidegger: “A linguagem fala. O que acontece com essa sua fala? Onde encontramos a fala da linguagem? Sobremaneira no que se diz. No dito, a fala se consoma, mas não acaba. No dito, a fala se resguarda.” (HEIDEGGER, 2003, p. 12)

3.3 A Arte Moderna

A transformação do pensamento heideggeriano sobre a arte, que acompanha sua reinterpretação de Hölderlin e da linguagem poética, manifesta-se de modo particularmente significativo em sua abordagem da arte moderna. Se nos anos 1930 a adesão ao paradigma grego resultava na valorização exclusiva da arte enquanto instauração de mundos históricos e configuração pública de sentidos para uma comunidade reunida em torno de seus deuses e destinos comuns, a perspectiva que se desenvolve a partir dos anos 1940, amadurecida pelo diálogo com a poesia hölderliana e pela experiência do mundo moderno, revela uma outra modalidade artística: a obra se manifesta como preservação do mistério, como refúgio da dimensão sagrada do ser, como resistência à racionalidade calculante e à exploração técnica dos entes. Aqui, é importante compreender que esta reorientação não significa que Heidegger abandone completamente as intuições desenvolvidas em *A Origem da Obra de Arte*, mas implica o desenvolvimento de um novo paradigma capaz de abordar as relações modernas e do modo próprio como a arte se relaciona com a existência histórica do homem na modernidade.

Levando em consideração que a arte moderna encontra-se situada em uma época marcada pelo domínio da técnica, época que Heidegger caracteriza como tempo de extrema indigência, resultado do desencantamento da modernidade, a busca por um novo paradigma deve, portanto, compreender, primeiramente, as limitações do paradigma grego e as atualizações das relações trazidas pelo mundo moderno. Se, por um lado, o templo grego instaurava um mundo no qual deuses e mortais encontravam-se reunidos em uma configuração onde os sentidos eram compartilhados por toda uma comunidade, a obra de arte moderna habita em um tempo onde os deuses fugiram e o sagrado retraiu-se da experiência cotidiana. Como vimos na interpretação heideggeriana de Hölderlin, vivemos em tempos indigentes precisamente porque experimentamos a ausência dos deuses, precisamente porque

nos foi retirada até mesmo a possibilidade de experienciar essa falta enquanto tal. De acordo com Heidegger:

A desdivinização é o dúplice processo de, por um lado, a imagem do mundo se cristianizar, na medida em que o fundamento do mundo é estabelecido como o infinito, o incondicionado, o absoluto, e, por outro lado, o cristianismo transformar a sua cristandade numa mundividência (a mundividência cristã) e, deste modo, se modernizar. A desdivinização é o estado de ausência de decisão sobre o deus e os deuses. Ao cristianismo cabe a maior parte no seu despontar. Mas a desdivinização não só não exclui a religiosidade, como é até só através dela que a aos deuses se transforma na vivência religiosa. Ao chegar-se aqui, é porque os deuses fugiram. O vazio que surgiu é substituído pela investigação historiográfica e psicológica do mito. (HEIDEGGER, 2014, p.98)

A causa dessa indigência é descrita por Heidegger, em *A questão da técnica* (1953) como armação (*Gestell*), a redução de tudo a recurso disponível (*Bestand*), incluindo a natureza, os objetos e o próprio homem. Mas a dominação mundial pela armação, o fato de que ela tornou-se a revelação do ser que define a época moderna, é apenas possível pela consumação de um longo processo histórico caracterizado pela história da metafísica ocidental desde Platão até Nietzsche. Como observa Francisco Rüdiger, “a armação desponta como forma fundamental de correspondência da técnica com a vontade de vontade que se institui como princípio dominante do ser na era do acabamento da metafísica” (RÜDIGER, 2014, p.28). Neste sentido, a arte, como todas as outras áreas da vida, está sujeita à engrenagem moderna, tendendo a tornar-se mero produto de consumo e de valor. Questionamos, junto a Irene: “ora, se a própria criação artística vem determinada pelo caráter processual e programático do ciclo industrial, podem ainda continuar a ser consideradas obras das obras de arte, podem continuar a ser obras?” (BORGES-DUARTE, 2019, p.75)

Aparentemente não há nada na modernidade ocidental que desempenhe o papel desempenhado, na Grécia, pelo templo e pelo anfiteatro, e, na Idade Média, pela igreja e pela catedral. Todavia, isso significa necessariamente que não há mais a possibilidade das obras de arte continuarem a ser obras? Significaria que a arte moderna está irreversivelmente condenada à decadência e à absorção completa pela indústria cultural? Sabemos que a tarefa da arte moderna não mais consiste em fundar mundos históricos seguindo os critérios estabelecidos pelo paradigma grego. A tarefa é outra: preservar os rastros do sagrado que ainda permanecem, mantendo viva a possibilidade da experiência do mistério, o que caracteriza a formação do paradigma moderno enquanto compreensão de obras de artes modernas. Isto nos dá uma nova luz sobre o problema: é possível sim obras de arte serem consideradas obras, mas a partir de outros modos de desvelamento que respondam às necessidades específicas de nosso tempo. De acordo com Young:

[...] o que Heidegger procura quando percorre o panorama da arte moderna é uma arte que, ao superar a “metafísica”, ao “fundar”, “trazer à presença” e “tematizar” o sagrado, desvele o nosso mundo como um lugar sagrado: um lugar no qual, em primeiro lugar, estamos absoluta (incondicionalmente) “seguros” e, em segundo lugar, no qual as coisas em meio às quais nos encontramos se mostram como coisas sagradas, coisas a serem veneradas e cuidadas. O que Heidegger busca é uma arte que torne possível o “habitar” — o “voltar-se” pessoal para longe da metafísica e em direção ao sagrado. O que ele procura é uma arte que nos permita, enquanto indivíduos, habitar — e, simultaneamente, é claro, ajude a preparar uma “morada” para o retorno dos deuses, para a possibilidade de uma virada do mundo. (YOUNG, 2001, p. 133–134, tradução nossa)⁵¹

A arte nos tempos de indigência deve ser aquela que fornece um antídoto à metafísica, de maneira a reencantar o mundo e nos libertar da exploração da técnica enquanto *Gestell*. Esta é a razão pela qual os artistas existem ainda, e talvez mais necessariamente do que nunca, em tempos de indigência. A superação da metafísica, o reencantamento do mundo, assume importância precisamente porque nos liberta da exploração mundial da armação e nos retorna à nossa essência como guardiões do ser, aqueles que preservam o descoberto. Sobre este ato de preservação do descoberto, Heidegger nos diz:

Ao acto de se preservar a descoberto, como protecção do ser, corresponde o pastor – o qual tem tão pouco que ver com um pastoreio idílico e uma mística da natureza que ele apenas pode ser pastor do ser na medida em que continua a ser aquele que ocupa o lugar que é o nada. Ambas as coisas são a mesma. Ambas as coisas são coisas de que o homem só é capaz no quadro do estar--decidido-abrindo o ser-o-aí [*Ent-schlossenheit des Da-seins*]. (HEIDEGGER, 2014, p. 406)

A obra moderna habita a margem, resiste na periferia de uma civilização técnica que transformou o mundo em reservatório de recursos disponíveis para exploração sistemática. Contudo, isto não pode ser visto como uma limitação da arte moderna, não é um sinal de sua inferioridade em relação à grande arte grega, mas sua dignidade específica e sua tarefa histórica apropriada às condições da modernidade técnica.

Como observamos ao longo do terceiro capítulo, assim como os poetas que “arriscam mais” são aqueles que consagram o solo no qual uma futura morada dos deuses poderia ser construída, assim também a arte moderna preserva a abertura dentro da qual se torna visível o mistério, sem transformá-lo em representação. Neste sentido, “na palavra do poeta, como no quadro do pintor, algo é dado a ver, algo que irrompe na visibilidade” (BORGES-DUARTE,

⁵¹ “[...] what Heidegger is looking for when he surveys the panorama of modern art is an art which, by overcoming 'metaphysics', by 'founding', 'bringing to presence', 'thematizing', 'the holy', discloses our world as a holy place, a place in which, first, we are absolutely (uncon-ditionally) 'safe', and, second, in which the things in the midst of which we find ourselves are disclosed as holy things, things to be adored and cared for. What Heidegger seeks is an art which makes 'dwelling' - the personal 'turning' away from metaphysics and out towards the holy possible. What he is looking for is art which allows us, as individuals, to dwell - and, simultaneously, of course, helps prepare an 'abode' for the return of the gods, for the possibility of a world-turning.” (YOUNG, 2001, p.133-134)

2019, p.193). Superar a metafísica é experienciar o próprio mundo como auto-desvelamento do que se auto-oculta, como, na linguagem de *A Origem*, mundo que permanece transparente à terra em seu mistério irreduzível. É experienciar o próprio mundo como um lugar sublime ou sagrado, permitindo que as coisas se mostrem a partir de si mesmas. Nossa tarefa, portanto, de acordo com Julian Young, é buscar uma arte que:

[...] permita que “o enigma” venha à presença “enquanto enigma” (Ister, p. 35) e que não transforme o desconhecido e o incognoscível no naturalizado e no conhecido. O que isso significa é que a arte que supera a metafísica será uma tematização que não é uma representação. (YOUNG, 2001, p. 130–140, tradução nossa)⁵²

Esta formulação — “tematização que não é representação” — capta precisamente a especificidade da arte moderna em sua melhor expressão: ela torna visível, traz à presença, mas sem transformar em objeto para apropriação. Ela mostra sem explicar, revela sem esgotar, torna presente sem dominar.

Inseridos nesta busca, devemos pensar a arte moderna como aquela que torna possível novamente o mistério do simples surgir das coisas tal como elas são, permitindo-nos encantar novamente com o mistério da existência, o espanto ante o simples fato de que há ente e não antes nada. No entanto, esta nova compreensão da arte implica uma reformulação do conceito de mundo (*Welt*) tal como havia sido desenvolvido em *A Origem da Obra de Arte*. Se no texto de 1935-36 o mundo aparecia primordialmente como configuração de sentidos, como abertura, a arte moderna revela uma dimensão de mundo mais retraída. O mundo não desaparece completamente, mas manifesta-se de modo diverso: não como presença plena e transparente, mas como ausência que se faz sentir, como recolhimento que preserva contra a apropriação total. A arte moderna abre um mundo recolhido que se oferece apenas àqueles capazes de habitar a indigência de nosso tempo sem fugir para consolações metafísicas, àqueles dispostos a experimentar o mistério em sua aparente ausência, a experimentar o sagrado precisamente em sua fuga e retraimento. Como afirma Young, “a importância da arte que nos ajuda a curar da metafísica é que ela mantém viva e cultiva a possibilidade de um retorno dos deuses ao preservar e cultivar uma 'morada' na qual, um dia, eles possam mais uma vez ser encontrados presentes.” (YOUNG, 2001, p.124, tradução nossa)⁵³ Em suma, o que Heidegger procura compreender na arte moderna, é, como Young interpreta:

⁵² “[...] allows 'the enigma' to come to presence 'as the enigma' (Ister p. 35) and will not transform the unknown and unknowable into the natured and the known. What this means is that the art which overcomes metaphysics will be a thematizing that is not a representing.” (YOUNG, 2001, p.130-140)

⁵³ “The importance of art which helps cure us of metaphysics is that it keeps alive and cultivates the possibility of a return of the gods by preserving and cultivating an 'abode' in which, one day, they might once more be found to be present” (YOUNG, 2001, p.124)

Uma arte que, ao superar a 'metafísica', ao 'fundar', 'trazer à presença', 'tematizar', 'o sagrado', revela nosso mundo como um lugar sagrado, um lugar no qual, primeiro, estamos absolutamente (incondicionalmente) 'seguros', e, segundo, no qual as coisas em meio às quais nos encontramos são reveladas como coisas sagradas, coisas a serem adoradas e cuidadas. [...] Uma arte que torne o 'habitar' - a 'virada' pessoal para longe da metafísica e em direção ao sagrado - possível. O que ele procura é uma arte que nos permita, como indivíduos, habitar e, simultaneamente, é claro, ajuda a preparar uma 'morada' para o retorno dos deuses, para a possibilidade de uma virada-de-mundo. (YOUNG, 2001, p. 133, tradução nossa)⁵⁴

Para Heidegger, na interpretação de Young, precisaríamos de artistas que ultrapassem a metafísica. No entanto, quais são estes artistas? De acordo com o próprio Young, Heidegger enxergará em artistas como Klee e Cézanne a possibilidade de serem poetas em tempos indigentes na medida em que “cada um deles, à sua própria maneira, permite uma 'ruptura' para o 'outro lado' dos entes e, assim, permite que o mundo seja experienciado como um lugar sagrado, um lugar de habitar.” (YOUNG, 2001, p.162, tradução nossa)⁵⁵.

Diante disso, podemos concluir que a obra não é a expressão da vontade de poder do artista, não é resultado da imposição criadora de formas sobre a matéria disponível, mas acontecimento através do qual o ser vem à presença preservando seu caráter enigmático. Assim como na história, como nos diz Haar:

[...] é a obra que abre o acesso a uma época e esboça sua configuração profunda. “A arte funda a história”: os homens só tem uma história porque a verdade se revela a eles instalando-se em suas obras. Não é a época que faz as obras de arte, é em torno delas que uma época se configura e se reconhece como o que ela é” (HAAR, 2007, p.97)

Esta formulação vale tanto para o paradigma grego quanto para o paradigma moderno, ainda que operem de modos radicalmente diferentes. Em ambos os casos, é a obra que abre o acesso à época histórica, não a época que determina causalmente a obra como seu mero reflexo ou sintoma. A diferença reside precisamente em como a obra opera esta abertura: publicamente, comunitariamente e de modo configurador no caso grego ou de modo preservador no caso moderno.

A arte moderna, portanto, compreendida a partir desta nova perspectiva, com o surgimento de um novo paradigma capaz de abarcar suas características específica, constitui

⁵⁴“an art which, by overcoming 'metaphysics', by 'founding', 'bringing to presence', 'thematizing', 'the holy', discloses our world as a holy place, a place in which, first, we are absolutely (unconditionally) 'safe', and, second, in which the things in the midst of which we find ourselves are disclosed as holy things, things to be adored and cared for an art which makes 'dwelling' - the personal 'turning' away from metaphysics and out towards the holy - possible. What he is looking for is art which allows us, as individuals, to dwell and, simultaneously, of course, helps prepare an 'abode' for the return of the gods, for the possibility of a world-turning.” (YOUNG, 2001, p.133)

⁵⁵ “For each of them, in his own way, allows a 'breakthrough' to the 'other side' of beings and thereby allows world to be experienced as a holy place, a place of dwelling.” (YOUNG, 2001, p.162)

uma forma de resistência à dominação técnica dos entes, ela preserva precisamente aquilo que a racionalidade técnica ameaça obliterar completamente: a experiência do mistério, a possibilidade do sagrado, a abertura para uma dimensão que transcende o domínio dos entes disponíveis. Ao fazer isso, a arte moderna cumpre sua tarefa essencial em tempos indigentes. Ela preserva a morada do sagrado, mantendo aberto o espaço no qual, talvez, um dia, os deuses possam retornar. Ou, ao menos, manter aberto o espaço no qual ainda possamos habitar poeticamente esta terra, experienciando-a como lugar sagrado digno de cuidado e preservação, e não meramente como reservatório de recursos a serem explorados pela maquinaria técnica do *Gestell*. Como Heidegger mesmo formula em *...Poeticamente o homem habita* (1951):

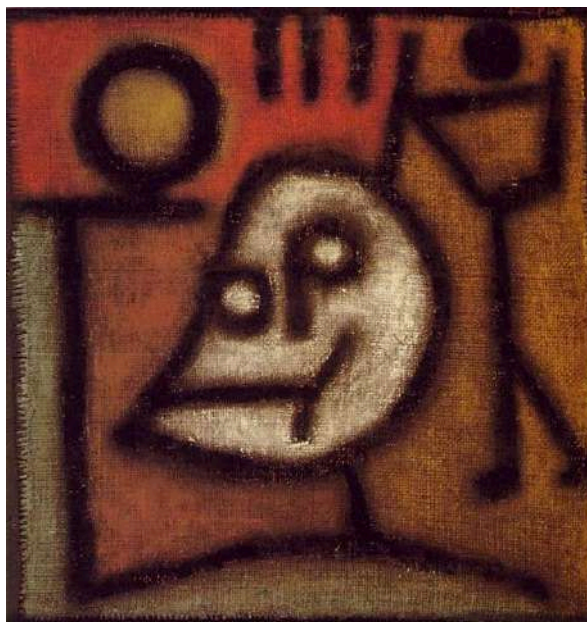
As palavras “...*poeticamente o homem habita*...” dizem muito mais. Dizem que é a poesia que permite ao habitar ser um habitar. Poesia é deixar-habitar, em sentido próprio. Mas como encontramos habitação? Mediante um construir. Entendida como deixar-habitar, poesia é um construir. (HEIDEGGER, 2021, p. 167)

Com esta compreensão do paradigma moderno, podemos agora examinar concretamente como artistas específicos — particularmente Paul Klee — exemplificam este modo de desvelamento que preserva o mistério, este habitar poético que resiste ao *Gestell*, tema que desenvolveremos na próxima seção através da análise deste encontro de Heidegger com a arte moderna.

3.3.1 Paul Klee

Se nos fossem mostradas agora duas pinturas de Paul Klee, no original, que ele pintou no ano de sua morte — a aquarela "Santos de uma Janela" e "Morte e Fogo", têmpera sobre linho —, desejaríamos permanecer diante delas por um longo tempo — e deveríamos abandonar qualquer pretensão de que fossem imediatamente inteligíveis. (HEIDEGGER, 1972, p.1, tradução nossa)⁵⁶

Figura 3: Death and Fire (1940)



Fonte: Wikiart⁵⁷

A escolha de Paul Klee como objeto de análise nesta subseção justifica-se pela singular importância que sua obra exerceu sobre o pensamento heideggeriano. Logo, elegemos Klee como objeto de análise desta subseção tendo em vista que, segundo Young, "a descoberta tanto das pinturas de Klee quanto de seus escritos sobre arte causou uma profunda impressão em Heidegger" (YOUNG, 2001, p. 158, tradução nossa)⁵⁸. Tal impressão motivou o filósofo alemão a elaborar comentários sobre sua arte — anotações que, embora encontradas de forma fragmentária e incompleta em seu *Nachlass*, atestam a influência da obra de Klee (escritos e pinturas) na reflexão heideggeriana sobre a questão da arte na modernidade.

⁵⁶ "If we were to be shown right now two pictures by Paul Klee, in the original, which he painted in the year of his death-the watercolor "Saints from a Window," and "Death and Fire," tempera on burlap -we should want to stand before them for a long while-and should abandon any claim that they be immediately intelligible." (HEIDEGGER, 1972, p.1)

⁵⁷ Disponível em <https://www.wikiart.org/en/paul-klee/death-and-fire-1940>. Acesso em: 13 jan. 2026

⁵⁸ "the discovery of both Klee's paintings and his writings on art made a deep impression on Heidegger" (YOUNG, 2001, p. 158)

O encontro de Heidegger com o pintor alemão Paul Klee (1879-1940) não se deu por acaso. Seu interesse pelo artista representa um momento fundamental de seu pensamento sobre a arte dentro do que compreendemos, seguindo Julian Young, como paradigma moderno. Apesar de manter uma postura crítica em relação à indústria cultural moderna da arte, que transformou a obra em mercadoria para consumo massificado, Heidegger mantinha uma rotina de visitas a galerias de arte e museus, assim como cultivava amizades significativas nesta área, incluindo críticos de arte e, em especial, Georg Schmidt, diretor da galeria de arte de Basel e amigo próximo de Paul Klee (YOUNG, 2001, p.121).

Demonstrando um interesse pela arte moderna, Heidegger buscava também confrontar-se com as possibilidades da arte em tempos marcados pela indigência e pelo aumento exponencial da técnica. Klee, em particular, oferecia a Heidegger algo que o paradigma grego não poderia oferecer nas condições históricas da modernidade: uma modalidade artística que operava através da manifestação do invisível sem transformar a realidade em objeto de representação, sem reduzir a arte em conteúdo passível de controle. Como o próprio pintor mesmo formula: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível” (KLEE, 2014, p.1). Esta característica fundamental de sua criação ressoa com a compreensão heideggeriana tardia da arte como preservação do mistério enquanto mistério, arte como deixar-aparecer o inaparente ao invés de representação objetificante deste aparente, como manifestação que mantém o aparecer em seu acontecer originário. Em Klee, Young observa, citando Heidegger, “os objetos... [não] desaparecem, mas recuam... para dentro de uma mundificação que deve ser pensada a partir do Ereignis'. [...] Klee tematiza o '*her-vor-bringen*' dos objetos, seu '*ser-trazido-para-diante-para-fora-do-ocultamento*', sua emergência do sem-sentido para a clareira da inteligibilidade.” (YOUNG, 2001, p.161, tradução nossa)⁵⁹. Articulando esta conexão entre o pensamento de Heidegger e a prática artista de Klee, Günter Seubold afirma:

Heidegger relaciona a “disposição sintonizante” (*Stimmung*) da pintura de Klee com o “afinar da voz da quietude (saga do dizer), uma disposição que “deixa ver”. Essa disposição não deve ser compreendida somente como “existencial – no sentido da disposição da presença”, ou apenas como ek-sistencial, mas deve ser pensada “desde o envolver da re-lação da quadratura (GÜNTER, 2017)

Esta observação nos revela que a pintura de Klee opera em uma dimensão ontológica que transcende tanto a analítica existencial desenvolvida em *Ser e Tempo*, onde a disposição (*Stimmung*) era analisada como existencial constitutivo do Dasein individual, quanto a

⁵⁹ “[...] ‘objects ... [do] not disappear but step back ... into a worlding which is to be thought out of the Ereignis. [...] Klee thematizes the ‘*her-vor-bringen*’ of objects, their ‘being-brought- forth-out-of-concealment’, their emergence out of the meaning-less into the clearing of intelligibility.” (YOUNG, 2001, p.161)

compreensão da obra de arte elaborada em *A Origem da Obra de Arte* sob os parâmetros ainda dominantes do paradigma grego. Esta disposição sintonizante (*Stimmung*) que perpassa as obras de Klee não se reduz a um estado psicológico do artista individual nem a uma configuração pública de sentidos compartilhados por uma comunidade histórica reunida, mas deve ser pensada a partir da quadratura (*Geviert*), conceito que Heidegger desenvolve posteriormente na conferência *A coisa (Das Ding)* realizada em 1950, onde explica:

Coisificando, a coisa deixa perdurar a união dos quatro, terra, céu, mortais e imortais na simplicidade da sua quadratura, que unifica por si mesmo. Terra é o sustentáculo da construção, a fecundidade na aproximação, estimulando o conjunto das águas e dos minerais, da vegetação e da fauna. [...] O céu é o caminho do sol, o curso da lua, o brilho das constelações, as estações do ano, luz e claridade do dia, a escuridão e densidade da noite. [...] Os imortais são acenos dos mensageiros da divindade. [...] Os mortais são os homens. São assim chamados porque podem morrer. [...] Unindo-se por si mesmo uns com os outros, céu e terra, mortais e imortais pertencem, em conjunto, à simplicidade da quadratura de reunião. (HEIDEGGER, 2021, p. 155-156)

Através da arte de Klee, Heidegger enxerga a possibilidade de pensar a arte como acontecimento apropriador (*Ereignis*) — conceito central de seu pensamento tardio — que preserva em si a dinâmica de seu próprio surgimento. Para Young, desenvolvendo a interpretação heideggeriana, a ideia era que:

No início, mesmo que apenas por um instante dividido, subliminar, reagimos a um Klee como uma obra inteiramente não-figurativa. Então, lentamente (ou relativamente lentamente), peixes, barcos, rostos e assim por diante se materializam diante de nossos olhos, nascem das formas abstratas. O Ereignis do mundo a partir do 'caos sagrado' acontece enquanto observamos. (YOUNG, 2001, p.162, tradução nossa)⁶⁰

Na obra de Klee não há, portanto, uma representação estática de objetos já dados, mas o próprio processo dinâmico do acontecimento através do qual o mundo surge do não-mundo, o sentido emerge do não-sentido, o visível se constitui a partir do invisível. Assim, assistimos ao próprio *Ereignis*, ao acontecimento apropriador através do qual algo vem à presença enquanto preserva em si seu mistério.

Na interpretação de Young, Klee supera a dicotomia entre abstração e figuração, trazendo à arte moderna um lugar singular fora da representação mimética sem, contudo, cair na abstração. Para o próprio artista, “a arte joga com as coisas derradeiras sem tomar conhecimento delas, e no entanto as alcança!” (KLEE, 2014 p.5). Nesta superação da

⁶⁰ “Heidegger's idea, I think, is that, at first, if only for a split, subliminal, second, we respond to a Klee as an entirely non-figurative work. Then, slowly (or relatively slowly), fish, boats, faces and so on materialize before our eyes, are born out of the abstract shapes. The Ereignis of world out of 'holy chaos' happens as we watch.” (YOUNG, 2001, p.162)

dicotomia moderna, o que passa a importar não é mais se a obra representa ou não objetos do mundo cotidiano segundo critérios convencionais de semelhança, mas se ela consegue abrir um espaço existencial no qual o mistério pode ressoar, no qual a dimensão do sagrado pode ser preservada. Em uma comparação com Cézanne, Young nos diz: “embora, como Cézanne, Klee tematize o presentificar-se do mundo, diferentemente de Cézanne, as obras explicitamente nos apresentam o presentificar-se de outros mundos também.” (YOUNG, 2001, p. 162, tradução nossa)⁶¹. A preocupação característica do pintor em tornar visível aquilo que normalmente se oculta, não no sentido de trazer à luz completa e definitiva o que estava simplesmente escondido, mas no sentido mais radical de deixar que o oculto apareça enquanto oculto, que o mistério se manifeste precisamente enquanto mistério irreduzível, coloca Klee em uma posição análoga àquela do poeta autêntico tal como Heidegger a compreende: o "entre" que permite que o mistério surja ao mesmo tempo em que se conserva em sua particularidade, em sua essencial resistência a toda objetificação completa e a toda apropriação técnica. De acordo com Young, a obra de Klee:

[...] ocupa, como o próprio pintor coloca, uma 'região-intermediária (*Zwischen-Reich*)', uma região entre a arte 'representacional (*gegenständlich*)' e a arte não-representacional. É este caráter intermediário que torna apropriado descrever seu trabalho como 'semi-abstrato'. Heidegger nota o 'semi' com aprovação: em Klee, ele observa, 'os objetos... não desaparecem'. (YOUNG, 2001, p.160-161)⁶²

Esta oscilação que se manifesta no jogo dinâmico entre os objetos dentro de uma obra de Klee, neste aparecer e desaparecer, entre claridade e obscuridade, corresponde exatamente à estrutura mesma da verdade (*aletheia*) como desvelamento que necessariamente preserva o velamento, como abertura que mantém o fechamento essencial da terra que se retrai. Assim como Paul Cézanne (1839-1906) nas suas séries da Montanha Sainte-Victoire — onde a mesma montanha é pintada mais de sessenta vezes ao longo de vinte anos sem jamais ser capturada definitivamente —, mas fundamentalmente diferente dele no sentido de presentificar outros mundos e não apenas este mundo geográfico específico, Klee tematiza o mundo em sua abertura, deixando que os objetos possam surgir em seu aparecer próprio e dinâmico ao invés de representá-los como formas fixas e estática. Ambos revelam-se como artistas modernos capazes de, em tempo de indigência, permitir que o mundo possa ainda ser experimentado em seu mistério irreduzível. Suas obras pictóricas dão espaço para a construção

⁶¹ “This means that whereas, like Cezanne, Klee thematizes the presencing of world, unlike Cezanne, the works explicitly present us with the presencing of other worlds as well.” (YOUNG, 2001, p.162)

⁶² “[...] occupies, as the painter himself puts it, a 'region-between {*Zwischen- Reich*)', a region between 'representational (*gegenständlich*)' and non- representational art. It is this intermediate character which makes it appropriate to describe his work as 'semi-abstract'. Heidegger notes the 'semi' with approval: in Klee, he observes, 'objects... [do] not disappear’” (YOUNG, 2001, p.160-161)

de um habitar poeticamente sobre esta terra onde a quadratura possa ser resguardada e preservada contra sua obliteração pela armação (*Gestell*) que transforma sistematicamente tudo em recurso disponível (*Bestand*) para exploração.

Neste sentido, podemos concluir que a obra de Klee não segue os critérios do paradigma grego, não estabelece as coordenadas fundamentais dentro das quais nascimento e morte, vitória e derrota, prosperidade e infortúnio adquirem seu sentido para um povo. Contudo, suas pinturas operam algo igualmente essencial para a possibilidade de uma existência humana autêntica: preservam a abertura mesma sem a qual nenhum mundo futuro poderia ser instaurado, mantêm viva a possibilidade do sagrado, resistem silenciosamente à transformação operada pela técnica moderna.

No breve ensaio de Heidegger *Arte e Espaço* (*Die Kunst und der Raum*), publicado em 1969, acompanhamos uma profunda reflexão acerca do espaço na arte, neste momento em especial, na escultura. Questionamos juntos a Heidegger: “O que então é o espaço como espaço?” (HEIDEGGER, 1996, p.19). Embora Heidegger não reconheça explicitamente, parece que a compreensão de Klee sobre o espaço o influenciou fortemente. Em seus escritos e anotações, o artista constantemente desenvolve uma crítica similar ao espaço perspectivo tradicional, propondo uma compreensão mais dinâmica do espaço pictórico como âmbito de movimento. Para Klee, “a obra pictórica surgiu a partir do movimento, é ela mesma movimento fixado e percebida em movimento (os músculos oculares)” (KLEE, 2014, p.4). Klee mostra concretamente a Heidegger, através de obras como “Morte e Fogo” de 1940, onde a morte aparece como presença enigmática que não se deixa objetificar, aquilo que o filósofo vinha tematizando através da desconstrução crítica da ideia do paradigma grego. Por fim, lemos a resposta de Heidegger em relação ao espaço:

O espaço espaça [*der Raum räumt*]. Espaçar significa desbravar [*roden*], libertar [*freimachen*], liberar um âmbito livre [*Freie*], um aberto [*Offenes*]. Na medida em que o espaço espaça, libera um âmbito livre, ele concede, apenas com esse âmbito livre, a possibilidade de regiões de encontro [*Gegende*], de pertos e longes, de direções e limites, a possibilidade de distâncias e grandezas. (HEIDEGGER, 1996, p.19)

Klee mostra tanto a nós quanto parece ter mostrado para Heidegger em seus últimos anos de meditação filosófica, como a arte moderna pode cumprir uma tarefa tão essencial e fundamental quanto foi aquela cumprida pela grande arte dos tempos gregos. Vivemos no tempo de indigência, na meia-noite prolongada da história do mundo, onde os deuses se ausentaram onde até mesmo o fulgor da divindade ameaça apagar-se completamente sem possibilidade de retorno. Neste tempo sombrio de carência absoluta, torna-se necessário e

urgente salvaguardar um espaço que, cada vez mais visivelmente, revela-se escasso e ameaçado: o espaço do mistério irreduzível, da dimensão sagrada que resiste à técnica, da abertura ontológica que não se reduz completamente à disponibilidade ôptica. Klee, por sua vez, foi reconhecido por Heidegger como um dos poucos artistas modernos genuinamente capazes de compreender a arte como lugar de abertura, deixando aparecer o inaparente, condensando o entendimento acerca da arte segundo o paradigma moderno. A tarefa dos artistas modernos, portanto, é preservar a possibilidade, tanto do sagrado quanto do mistério, resistindo à técnica e mantendo viva a possibilidade de um futuro onde o homem possa habitar poeticamente no mundo.

CONCLUSÃO

O percurso da reflexão heideggeriana acerca da obra de arte, traçado ao longo desta dissertação, revela uma trajetória marcada por transformações profundas e reorientações decisivas. Desde as análises iniciais centradas no paradigma grego, passando pela crítica à estética moderna através da interpretação de Nietzsche, até a elaboração do paradigma moderno amadurecido no diálogo com Hölderlin e artistas modernos como Paul Klee, o pensamento de Heidegger sobre a arte aprofunda-se de maneira considerável. Entendemos aqui que esta trajetória não representa, no entanto, um desenvolvimento linear e progressivo, mas antes um caminho marcado por tensões produtivas, por recuos e avanços, por insights e limitações que o próprio filósofo precisou reconhecer e superar, como é o caso do entendimento acerca das condições históricas da modernidade e da superação do “greconcentrismo” heideggeriano que marcava os anos 1930.

A elaboração dos dois paradigmas, o grego e o moderno, desenvolvido pela interpretação de Julian Young em sua leitura sobre a trajetória de Heidegger, nos ajuda a articular e compreender que existem ao menos duas modalidades distintas de como a arte pode relacionar-se com a verdade do ser: por um lado, a instauração de mundos históricos que caracterizaria a grande arte grega, exemplificada pelo templo de Paestum; por outro, a preservação do mistério que definiria a tarefa da arte em tempos de indigência, exemplificada pelas obras de Paul Klee. No entanto, ao concluir este percurso investigativo, uma questão emerge: seriam estes dois paradigmas suficientes para abarcar a multiplicidade e a complexidade da produção artística, não apenas na modernidade, mas ao longo de toda a história da arte ocidental ou oriental? Ou deveríamos considerar a possibilidade de outros paradigmas, de outras modalidades através das quais a arte pode relacionar-se com a verdade do ser?

A obra de Vincent Van Gogh, por exemplo, tão importante para as reflexões desenvolvidas em *A Origem da Obra de Arte*, particularmente através da análise do quadro dos sapatos camponeses, dificilmente se encaixa adequadamente em qualquer um dos dois paradigmas estabelecidos. Suas pinturas não instauram mundos históricos segundo o modelo do templo grego, e tampouco se limitam à preservação recolhida do mistério segundo o modelo moderno que se segue das leituras de Hölderlin e das obras de Klee ou Cézanne. Há, nas obras de Van Gogh, a manifestação de algo como uma revelação do ser dos entes a partir da suspensão dos utensílios de seu lugar comum de utilidade. Vemos um par de sapatos gastos, uma cadeira, e através destes quadros reconhecemos estruturas essenciais da

existencialidade, uma abertura que desencobre o ser-no-mundo enquanto tal em sua estrutura ontológica. Como nos diz Fernando Fragozo:

O quadro abre a verdade do utensílio em sua utensiliaridade (o “caráter de utensílio do utensílio”), e assim revela o mundo e o ser-no-mundo, enquanto tais. Ele abriria justamente a possibilidade de uma visada transcendental, que permitiria ver as estruturas e condições de possibilidade da existência, enquanto tais. (FRAGOZO, 2015, p.226)

Similarmente, seguindo esta interpretação, a poesia de Rainer Maria Rilke, por quem Heidegger nutria grande estima, resiste a uma classificação simples dentro dos paradigmas estabelecidos. Os "Sonetos a Orfeu" e as "Elegias de Duíno" não preservam o mistério através do recolhimento silencioso, mas tornam possível “a capacidade de “fazer ver” o ser-no-mundo *enquanto tal*” (*ibid.*, p.225) na medida em que elabora um “conhecimento, mesmo que não temático, das condições de possibilidade da existência e notadamente do conceito central de ser-no-mundo”. (*ibid.*, p.225).

Mais radicalmente ainda, podemos apontar para as obras de Marcel Duchamp e os *readymades* que desafiam não apenas os paradigmas interpretativos de Young, mas toda a tradição estética ocidental. Ao apresentar objetos industriais manufaturados, um urinol (*Fountain*, 1927), um porta-garrafas (*Bottle Rack*, 1914), uma roda de bicicleta (*Bicycle Wheel*, 1913), como obras de arte, Duchamp opera uma ruptura que não se encaixa em nenhuma das categorias que desenvolvemos até aqui. Não há, nestas obras de Duchamp, nem instauração de mundo, nem preservação de mistério, nem, talvez, um desencobrimento das estruturas da existencialidade. Há, antes, uma operação crítica que coloca em questão o próprio conceito de arte, uma intervenção conceitual que desloca radicalmente nosso modo de compreender o que uma obra de arte pode ser. Poderíamos, talvez, e aqui apenas faço uma sugestão, denominar esta modalidade como paradigma crítico-disruptivo, no qual a obra não manifesta a verdade do ser através de sua própria configuração sensível, mas através da ruptura conceitual que opera em nossos esquemas habituais de compreensão, revelando, como consequência da disrupção mesma, a conjuntura histórica e a circunvisão do mundo que, já sempre compreendido implicitamente, nós interpretamos.

Assim, defendo que o pensamento heideggeriano sobre a arte, por mais profundo e transformador que seja, não deveria ser tomado como palavra final, mas como abertura fecunda para outros desenvolvimentos possíveis. O próprio gesto filosófico de Heidegger, sua disposição para repensar e reformular suas posições, sua capacidade de deixar-se interpelar pela arte e pelos artistas, sua recusa de sistemas fechados em favor de caminhos abertos para o

pensamento, convida-nos e, de certa forma, exige de nós, a continuar o caminho que ele iniciou, reconhecendo possibilidades que ele próprio não explorou plenamente.

Propor novos paradigmas não significa abandonar as intuições fundamentais de Heidegger sobre a arte, mas antes, levá-las adiante, aplicando-as de modo criativo a modalidades artísticas que exigem categorias interpretativas próprias. O que permanece fundamental para o pensamento e para a reflexão sobre a arte é a compreensão heideggeriana de que a arte não é objeto da estética, não se reduz à vivência subjetiva ou ao juízo de gosto, mas constitui um modo fundamental através do qual a verdade acontece, através do qual o ser vem à manifestação. O que pode e deve ser ampliado é o reconhecimento de que esta manifestação da verdade na arte pode assumir múltiplas formas, pode ocorrer através de múltiplas modalidades que não se deixam reduzir a um ou dois paradigmas, por mais profundos e abrangentes que estes sejam.

Devemos, portanto, reconhecer que diferentes obras de arte, diferentes artistas, diferentes movimentos e épocas podem relacionar-se com a verdade do ser de modos fundamentalmente distintos, cada um em sua especificidade, cada um em sua especificidade própria, cada um potencialmente revelador de dimensões da existência que outros paradigmas não conseguem alcançar adequadamente. Além disso, uma reflexão propriamente aberta para o acontecimento da arte, deve reconhecer a possibilidade de que novos paradigmas continuem a emergir, de que novas modalidades de manifestação artística da verdade continuem a surgir no futuro. A arte é um campo vivo e dinâmico de experimentações e descobertas, através do qual a humanidade continua a explorar sua relação com o ser, com o mundo, com os outros e consigo mesma.

Portanto, o percurso da reflexão heideggeriana acerca da obra de arte, com todas as suas transformações, tensões e reelaborações, oferece-nos não um sistema fechado a ser aplicado mecanicamente, mas um modelo de como pensar filosoficamente sobre a arte: com rigor conceitual, certamente, mas também com abertura experiencial, com disposição para deixar-se interpelar pelas obras mesmas, com coragem para repensar e reformular posições estabelecidas quando a experiência da arte assim o exigir.

Esta dissertação buscou percorrer este caminho heideggeriano, desde o paradigma grego até o paradigma moderno, mostrando tanto suas conquistas quanto suas limitações. Ao fazê-lo, esperamos ter contribuído não apenas para a compreensão histórica do pensamento de Heidegger sobre a arte, mas também para abrir caminhos futuros de investigação que ousem ir além de seus limites em direção a uma compreensão cada vez mais rica, plural e

historicamente consciente dos múltiplos modos através dos quais a arte pode ainda nos colocar em relação com a verdade do ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAINI, Thais Curi. **Heidegger: arte como cultivo do inaparente**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BORGES-DUARTE, Irene. **Arte e técnica em Heidegger**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Via Verita, 2019.

FRAGOZO, F. A. S. **Van Gogh, Hölderlin e o Templo: Os Conceitos de Arte em Heidegger**. O Que nos Faz Pensar (PUCRJ), v. 36, p. 213-227, 2015.

_____. **Heidegger e a Metafísica como Ontoteologia**. Numen: revista de estudos e pesquisa da religião, Juiz de Fora, v. 9, n. 1, p. 59-73, 2005.

HAAR, Michel. **A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras**. 2ª ed. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de Floresta**. Tradução de Irene Borges-Duarte... [et al.]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

_____. **Carta sobre o humanismo**. 2ª ed. Tradução de Rubens. São Paulo: Centauro, 2005.

_____. **Conferências e escritos filosóficos**. 2ª ed. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **Contribuições à filosofia (Do Acontecimento Apropriador)**. 1ª ed. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Via Verita, 2015

_____. **Elucidations of Hölderlin's Poetry**. Translated by Keith Hoeller. Amherst: Humanity Books, 2000.

_____. **Ensaio e Conferências**. 8ª ed. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão...[et al.]. Petrópolis: Editora Universitária São Francisco, 2012.

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

_____. **Introdução à metafísica**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 4ªed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

_____. **Nietzsche I**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária., 2010.

_____. **Nietzsche II**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. **Observações sobre Arte – Escultura – Espaço**. Tradução de Alexandre de Oliveira Ferreira. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 5, p. 15-22, jul. 2008.

_____. **On Time and Being**. Tradução de Joan Stambaugh. New York: Harper & Row, 1972.

_____. **Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude e solidão**. 2ª ed. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2019.

_____. **Que é uma coisa? Doutrina de Kant dos princípios transcendentais**. Tradução de Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 2018.

_____. **Ser e Tempo**. 10ª ed. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____. **Sobre a essência da verdade**. In: Marcas do caminho. Tradução de Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2008.

MOOSBURGUER, Laura Borba. **A origem da obra de arte de Martin Heidegger**: tradução, comentário e notas. 2007. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

FRIEDRICH, Nietzsche. **Vontade de potência**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2017.

_____. **O nascimento da tragédia**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

RÜDIGER, Francisco. **Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do futuro do homem**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Heidegger: Um Mestre da Alemanha Entre o Bem e o Mal**. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

WERLE, Marco Aurélio. **Arte e existência em Heidegger**. São Paulo: República do Livro, 2023.

_____. **Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger**. São Paulo: Editora Unesp, 2005

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

PESSOA, Fernando. Pessoa y Pessoa, 2015. **Os fragmentos de Heidegger sobre Paul Klee**. Disponível em: <https://pessoaypessoa.blogspot.com/2017/08/os-fragmentos-de-heidegger-sobre-paul.html>. Acesso em: 14 jan 2026