

## **A obra de arte como ser-criado: considerações sobre *A origem da obra de arte***

Cid Ottoni Bylaardt<sup>1</sup>

### **RESUMO**

Em “A origem da obra de arte”, Heidegger faz uma grande reflexão sobre as possibilidades de abordagem da arte. Em sua forma de pensar, ele descarta a teoria, entendida como um acúmulo de enunciados que pretendem delimitar as propriedades e características dos objetos. Para falar da arte, é preciso colocar de lado toda a teoria sobre ela, e dar um mergulho no horizonte da obra, em busca de sua verdade, sem vasculhar a oficina de trabalho do artista. A obra *é*, a obra *está*, a obra *existe*. Quanto mais deixada a si mesma, em sua solidão, quanto menor for a interferência da cultura em sua determinação, mais ela sobressai como choque, como inquietação, como inabitual. Aí vem a grande questão de todo o discurso sobre a arte de Heidegger: para abordarmos uma obra, devemos nos encher de informações sobre ela, ou mergulharmos em sua verdade, como quer Heidegger?

**PALAVRAS-CHAVE:** Fenomenologia; Obra de arte; Origem

### **ABSTRACT**

In “The Origin of the Work of Art”, Heidegger reflects deeply on how we can approach art. In his reasoning, he dismisses the theory understood as a collection of statements that claim to define the properties and characteristics of objects. To talk about art, we need to put aside all the theory about it and delve into the very horizon of the artist’s work to seek its truth, without searching about the artist’s workshop. The work *is*, the work *stands*, the work *exists*. The more it is left to itself in its loneliness, the more it stands out as shocking, as disquieting, as unusual. Hence the big question that underlies Heidegger’s general discourse about art: to approach a work of art are we supposed to gather as much information as possible about it or should we penetrate its truth, as Heidegger proposes?

**KEYWORDS:** Phenomenology, Work of art, Origin

---

<sup>1</sup> Doutor e Pós-Doutor em Literatura Comparada, Professor Associado I da Universidade Federal do Ceará-UFC, Fortaleza, Ceará, [cidobyl@ig.com.br](mailto:cidobyl@ig.com.br)

Heidegger não quer lançar à obra de arte o olhar da estética, geralmente impregnado de critérios de valor, nem pela perspectiva de um belo subjetivo, nem pelo viés da criação artística. Seu olhar é epistemológico, em um sentido especial, na medida em que busca o conhecimento da coisa em seu campo, e ontológico, porque busca sua essência, sua origem. Para Heidegger, a arte é sobretudo uma linguagem que segue seu caminho apontando para uma origem que nunca se revela.

Heidegger se recusa a examinar o fenômeno artístico dentro das divisões predeterminadas do saber, como as teorias da arte, a ética, a estética, a história. O fato de esse procedimento ser diverso daquele que se opera normalmente pode nos sinalizar algo.

Filosofar é perguntar: o que é o ser? É uma pergunta ontológica, que busca determinar o ser do ente em sua totalidade, em seu campo de aparecimento, de “mostração”. Arte, assim, não é um fenômeno classificável num campo particular, mas algo que se mostra no mundo em sua relação com a terra.

Isso não significa que para Heidegger a obra de arte não tenha uma determinação própria; não obstante, ela merece ser estudada no horizonte em que se mostra, em seu campo de manifestação, numa atitude fenomenológica. A fenomenologia, para Heidegger, tem como objeto de estudo o próprio fenômeno, isto é, as coisas em si mesmas e não o que é dito sobre elas, suas identidades universais e seus sentidos especificamente representados. A investigação fenomenológica busca, assim, a essência do sujeito através da expressão das suas experiências internas. A fenomenologia busca descobrir a determinação dos entes em seus campos de manifestações, independentemente de posicionamentos prévios (classificações, características, enunciados).

Em *A origem da obra de arte*, ensaio nascido de algumas conferências do autor em 1936 e publicado pela primeira vez em 1950, a Heidegger indaga como se mostra a obra de arte, qual é o seu modo de ser. Ela não se restringe a uma análise de propriedades. Trata-se de uma imersão no próprio horizonte de constituição da obra, em seu campo de jogo. Heidegger afirma, então, que a obra de arte é uma coisa, situada entre o utensílio e a mera coisa. Contudo, a obra de arte, além do caráter de coisa, possui ainda “algo outro” (2010. p. 43), que lhe confere a condição de objeto artístico. Quando se relaciona a algo externo, manifestando o outro, é alegoria, ou *ἄλλο ἀγορεύει* [*allo agoreuei*] (falar outro, dizer outro); quando se reúne com algo de outro é ainda

símbolo, em grego συμβάλλειν [*symballein*] (jogar com, trazer junto). Segundo Heidegger, a abordagem da obra de arte há muito tempo se baseia nos conceitos de alegoria e símbolo, que se apoiam no caráter coisal da obra, que é o que o artista realmente produz em seu ofício. O filósofo propõe-se então encontrar a imediata e plena realidade vigente da obra de arte, para encontrar nela a verdadeira arte: “Nós queremos alcançar a imediata e plena realidade vigente da obra de arte, pois somente assim encontramos nela também a verdadeira arte” (HEIDEGGER, 2010, p. 45).

A coisa (ou o caráter coisal da coisa, ou as interpretações da coisidade da coisa) é conceituada habitualmente de três maneiras: 1) como suporte de características; 2) como unidade de múltiplas sensações; 3) como matéria enformada (consistência, materialidade). “As três maneiras encaminhadas de determinação da coisidade concebem a coisa como portadora de características, como a unidade de uma multiplicidade de sensações, como matéria enformada” (HEIDEGGER, 2010, p. 73).

Conforme a primeira conceituação habitual, as coisas têm propriedades específicas, essenciais, que constituem sua ontologia. Os predicados da coisa são divididos em duas classes específicas: substância e acidentes, o que constitui uma abrangência por demais genérica. A obra de arte tem propriedades constantes, mas os enunciados acerca de sua substância e acidentes são insuficientes para alcançar sua determinação ontológica. A unidade pretensamente conferida pelo enunciado das propriedades é um discurso, uma representação. Vemos a coisa *nela mesma, e como vemos*, o que inviabiliza o acolhimento da própria coisa. É possível falar de uma coisa sem agredi-la ou dissimulá-la?

Essa pergunta certamente merece ser repetida por professores e pesquisadores. As noções de agredir e dissimular que Heidegger sugere aqui permeiam grande parte de seu pensamento sobre como a cultura ocidental forma seu saber. Em *Parmênides* (2008, p. 16), Heidegger faz referência a duas maneiras de se buscar o conhecimento de algo. A habitual é a que consiste em os estudiosos se apoderarem do objeto, assumirem uma atitude de superioridade em relação a ele, e exercerem sobre ele certo tipo de autoridade que a metafísica ocidental lhes concedeu. Em nosso saber, assim, o objeto de conhecimento normalmente é dominado e subjugado a partir de certas informações e relações factuais atribuídas a ele. A essa atitude ele opõe o que denomina saber essencial, que é, ao invés de dominar o objeto, o comentador se deixar tocar por ele. O modo de objetivação do saber ocidental é um sobrepujar, um ultrapassar do ser, ou meramente um atropelamento, em muitos casos. No que ele chama saber essencial, o

que há é um retroceder diante do ente. Professores e pesquisadores não podem descartar essas reflexões em suas abordagens do texto literário.

A segunda conceituação habitual, pela qual se encara a coisa como αἰσθητόν [aisteton] (apreensível pelos sentidos), é uma concepção ingênua e superficial: serve para qualquer coisa e provoca distorções tanto pelo afastamento quanto pela aproximação do receptor à coisa.

A terceira conceituação considera a obra de arte uma síntese de matéria e forma. Aqui, Heidegger reforça a ideia de que o processo civilizatório de busca de conhecimento da obra de arte passa necessariamente pela dualidade matéria-forma:

A distinção entre matéria e forma é, e na verdade nas mais diferentes variedades, *pura e simplesmente o esquema conceitual usado em todas as teorias de arte e da Estética*. Este fato incontestável não comprova nem que a distinção entre matéria e forma esteja suficientemente fundada nem que ela pertença originalmente ao âmbito da arte e da obra de arte (HEIDEGGER, 2010, p. 63, grifos do autor).

Esse "esquema conceitual" é a base das abordagens da obra de arte na cultura ocidental. Ele parece dar uma resposta à pergunta, mas é, afinal, insuficiente, mesmo porque pode se aplicar a qualquer realidade, ser ou objeto.

Assim, a representação da forma e da matéria, a interpretação do conteúdo são discursos que não conferem especificidade à obra de arte, porque eles tanto valem para ela como para a mera coisa e para o apetrecho, como também não revelam um campo fenomenológico de enraizamento. Matéria e forma estão na essência do apetrecho, ou utensílio, e são determinadas pela serventia; portanto, matéria e forma não constituem determinações originais da coisidade da mera coisa: "Este modo de pensar habitual, há muito tempo antecipou-se a toda experienciação imediata do sendo" (HEIDEGGER, 2010, p. 73).

O utensílio tende a desaparecer em seu uso, cedendo lugar para sua utilidade, é o que interessa, o que jamais deverá acontecer à obra de arte.

As reflexões apresentadas inicialmente por Heidegger para abordar a coisa e a obra são considerações não-fenomenológicas destinadas a apresentar um tipo de procedimento habitual (pesquisa de propriedades, sensações, matéria-forma). Mas em que consiste, então, seu procedimento fenomenológico? O que é propriamente *o acontecimento da verdade na arte*?

A fenomenologia é inimiga da teoria, entendida esta como um acúmulo de enunciados que pretendem delimitar as propriedades e características dos objetos (interpelação lógico-categorial). Em vez de se adiantar aos fenômenos, com modelos explicativos prévios, a fenomenologia procura descrever (e não explicar) as coisas em seu horizonte de mostração. Para falar da arte, é preciso colocar de lado toda a teoria sobre ela e dar um mergulho no horizonte mesmo em que a obra se mostra.

Caracterizar o utensílio com base em sua utilidade é uma atitude superficial. Há que se pensar em sua confiabilidade, em sua solidez. Um apetrecho é apetrecho enquanto é útil. Um sapato exposto em um museu não é um apetrecho; já foi, não mais é. O calçado de camponês é um apetrecho enquanto é usado durante o trabalho, enquanto está calçado, enquanto é usado como apetrecho.

Heidegger escolhe então um par de sapatos para exemplificar sua abordagem de utensílio. Para “facilitar” a demonstração, ele apresenta um quadro de Van Gogh que representa, segundo ele, um par de sapatos de uma camponesa. A determinação do ser do utensílio não pode ser alcançada por uma teorização; é necessário um mergulho no campo específico de mostração do utensílio, sem nenhum posicionamento prévio. Uma série de remissões (lembranças, considerações) se faz presente nesse momento.

Um fato curioso a respeito de *Der Ursprung des Kunstwerkes (A origem da obra de arte)*, que merece reflexão, é que seu autor parece ter sido traído por suas próprias ideias, anos depois da publicação do ensaio, sob o olhar de outrem. Vejamos como. Para Heidegger, a verdade da arte é absoluta, seu saber-querer reside nela própria:

Este saber, que como querer radica na verdade da obra e só assim permanece um saber, não retira a obra do seu permanecer-em-si, não a arrasta para o círculo da simples vivência nem a rebaixa ao papel de provocadora de vivências (HEIDEGGER, 2010, p. 173).

A referência ao quadro de Van Gogh e sua atribuição da propriedade dos sapatos pintados por ele a uma camponesa repercutiram posteriormente no mundo da arte e da filosofia, e uma reflexão sobre esse efeito tardio parecem nos conduzir a uma inferência de que a obra estaria atuando para Heidegger como estimulante de vivências, comprometendo seu estar-em-si. A referência que o pensador faz aqui é a “uma conhecida pintura de Van Gogh, que várias vezes pintou tal calçado” (HEIDEGGER, 2010, p. 79), sem definir exatamente qual, mas certamente um quadro que apresenta sapatos pintados. Em seguida, diz que eles pertencem a uma camponesa, cria uma narrativa com a personagem e seus sapatos e utiliza a obra como uma figuração para

sustentar seu discurso a respeito do embate entre *mundo* e *terra*, noção importante para se entender a origem da obra de arte. Tal atribuição, dependendo do olhar de quem vê, pode soar como um arrasto da obra para o círculo da mera vivência. Algumas décadas depois, em 1968, o historiador de arte Meyer Schapiro escreve um texto desautorizando a “restituição” dos sapatos à camponesa por Heidegger, e faz sua própria restituição: os sapatos são de um homem, e um homem urbano, e mais certamente do próprio Van Gogh. Em 1978, Jacques Derrida publica o ensaio “Restitutions – de la vérité en peinture”, no livro *La vérité en peinture* (DERRIDA, 2010). Derrida, então, discute a questão da não-correspondência entre o que a restituição pretende fazer e o que ela efetivamente faz. Essa não-correspondência deve-se ao fato de que não há restituição em nenhum dos dois discursos (de Heidegger e de Schapiro), mas uma apropriação. Schapiro insiste em suas ideias e não percebe as ideias de Heidegger, inclusive uma fundamental: a de que para este realmente não importa de quem sejam os sapatos, a de que ele se apropria da figura da camponesa como alegoria para sua discussão sobre mundo e terra. E a utilização da imagem da camponesa e seus sapatos está relacionada à intenção de Heidegger exatamente de negar a representação, de sua tentativa de ver a arte como um fenômeno imanente e não como reprodução da realidade. Aparentemente Schapiro não consegue ver isso e chega a atribuir a atitude de Heidegger, segundo Duque-Estrada, ao “sintoma de uma patologia nacional-socialista” (DUQUE-ESTRADA 2010, p. 338), uma referência evidente à adesão de Heidegger ao partido Nazista na Alemanha em 1933. Derrida, reportado por Duque-Estrada, afirma que “nem Heidegger nem Schapiro suportam, cada um a seu modo, o caráter abandonado, largado, separado, desgarrado, dos sapatos” (DUQUE-ESTRADA 2010, p. 338), e atribui aos sapatos um dom alucinógeno: tudo o que dizem Heidegger e Schapiro a respeito deles faz parte de uma “dramaturgie délirante” [dramaturgia delirante], uma alucinação: “Ces souliers sont allucinogènes” (DERRIDA 2010, p. 312) [Esses sapatos são alucinógenos]. Como um par de luvas, “comme un paire de gants” (DERRIDA 2010, p. 307) igualmente alucinógenas. Van Gogh pintou luvas em 1889, em Arles, as quais Schapiro insiste em considerar objetos pessoais (restituindo-as ao dono), procedimento que estende a outras naturezas mortas: tudo na arte tem que ter um dono, as atribuições e restituições têm que ser feitas para o conforto do apreciador de arte.

Heidegger é acusado de descontextualizar o quadro e de projetar nele suas próprias alucinações. Schapiro pretende atribuir ao quadro uma verdade, uma propriedade: ele pertence ao próprio pintor, e não a uma camponesa fictícia, cometendo

afinal o mesmo abuso de que acusa Heidegger, ao submeter as pinturas a um saber acadêmico. Ele não leva em conta a condição de arte daqueles sapatos, desassociados dos corpos em movimento no mundo, abandonados a si mesmos, *désœuvrés*. Seu movimento é próprio, sem destino, sem verdade, sem conclusões. Nada dizem, por mais que provoquem dizeres. Caminham para o eterno adiamento de sentido, sua sempre *différance*, permanecendo impermeáveis às reduções perpetradas pelos comentaristas em suas análises.

Esquecendo-se convenientemente de sua própria redução, Schapiro denuncia a tentativa de Heidegger de estabelecer uma comparação entre as botas e o mundo das realidades camponesas, atribuindo a elas uma perspectiva social. Para Heidegger, não obstante, os sapatos projetam a *aletheia* da obra de arte, a verdade instaurada pela própria obra.



Fig. 1 Van Gogh: Velhas botas com laços

Voltando ao texto de Heidegger, sabemos que há um par de sapatos, o estado em que se encontram e o que podem revelar. São sapatos acostumados a trabalho duro, gastos. Daí manifestam-se as remissões que a nosso ver confirmam — ao invés de desabonar — a lógica heideggeriana. Essas remissões não se referem à intencionalidade do autor, nem a teorias previamente confeccionadas para descrever o objeto. Instalamos antes de mais nada no mundo revelado pela obra, que nos remete ao mundo da camponesa. Heidegger fala da fadiga dos passos, do campo rude, do vento agreste, da umidade do solo, da solidão do caminho.



Fig. 2 Van Gogh: Par de sapatos sobre solo azul

Eis o mundo que emerge dos sapatos, de sua matéria, de sua forma, da natureza que o envolve. Sob os sapatos há uma terra, seus presentes, suas recusas, as inquietações que provoca, as emoções do nascimento e da morte.

Os sapatos apontam para o mundo da camponesa, cujo caráter ontológico é a confiabilidade. Ela transita por esse mundo que lhe é familiar, que tem seu ritmo próprio e constante; eis por que é um mundo confiável.

Há aqui um alargamento das ideias de Heidegger sobre o ser-aí. Até então, ele considerava que a negatividade estava sempre afeita ao ser-aí humano, considerado como ponto de instabilidade das semânticas históricas, ou seja, como produtor de significados que produzem instabilidade. Nessa nova concepção, os próprios significados, a própria semântica já contêm em si a instabilidade. A confiabilidade do mundo, então, é abalada pela terra, em sua intimidade impenetrável, em sua experiência de negatividade.

Vejamos então como o embate mundo x terra está relacionado à revelação do modo de ser próprio à obra de arte. A verdade a que Heidegger alude reside na rede remissiva que os sapatos propiciam. Não se trata de uma verdade no sentido lógico e racional do termo, como um enunciado passível de verificação, mas de uma verdade relacionada ao horizonte de mostração do ente. Seu significado surge na conformidade do utensílio com a rede referencial do mundo que é dele. Além disso, ele remete também a uma instabilização da confiabilidade do mundo, isto é, à terra, à dimensão abissal, à presença incontornável de uma inconsistência no próprio mundo.

A *terra* remete à natureza, solidez, liberdade; constitui o solo onde repousa o mundo, defende-se do estrago que o mundo perpetra, alberga tudo o que se ergue. Sobre ela, o homem histórico funda o seu habitar no mundo.

O *mundo* evoca humanidade, cultura, utilidade, estabilidade, necessidade, proximidade, o que foi instaurado sobre a terra, domesticação e utilização da terra, é o que revela a terra (o templo em sua quietude permite ver a tormenta da tempestade).

Em suas relações, *terra* e *mundo* fazem parte de um jogo de encobrimento e não-encobrimento em que o ser-aí humano se vê lançado (inconfiável e confiável; instável e estável; natural e cultural; inabitual e habitual; imprevisível e previsível... e outras relações semelhantes).

Pode-se pensar aqui num movimento dialético, mas um tipo especial de dialética, sobre a qual falaremos adiante. O texto sugere que a obra de arte é que propicia essa relação, cujo vislumbre Heidegger teve a partir da tentativa de abordá-la. O *mundo* das tarefas, das condições, busca a confiabilidade, o conforto, o funcionamento das coisas. Arte não é isso. Daí a presença da *terra*, a que se pode relacionar a ideia de inquietação: podemos dizer que a *terra* cumpre aí o papel de *origem*, sendo ela a própria inquietação do inabitual. Heidegger diz que a arte promove “a instalação de um mundo” (2010, p. 113) num lugar aberto por ela, num rasgão. A terra é impelida para nada, ou está aí para nada: “A Terra é a que não sendo forçada a nada é sem esforço e infatigável” (2010, p. 115), ou seja, enquanto o mundo tem objetivos a cumprir, finalidades a perseguir, a terra não vai para lugar nenhum, o que pode ser entendido como aquele componente inutilitário fundamental da obra de arte. A terra é o imperscrutável, o resistente às explicações, a que só se ilumina em sua condição de insondável, de inexplorável. É a salvaguarda da obra de arte: a obra se retira na terra, num fechamento que não é “nenhum permanecer encoberto, rígido e uniforme. Mas ele se desdobra numa inesgotável abundância de modos simples e figuras” (HEIDEGGER, 2010, p. 117). A tinta do pintor não se gasta, só ilumina; a palavra do poeta não se desvigorá, de tal maneira que “a palavra se torne e permaneça verdadeiramente uma palavra” (HEIDEGGER, 2010, p. 119). O achado é belo: eis a *origem*, a *terra*, o componente não-mundo da obra de arte, sua salvaguarda. Essas noções tornaram-se caras à filosofia da arte pós-heideggeriana, com desdobramentos no pensamento de Maurice Blanchot, Emmanuel Levinas, Michel Foucault, Roland Barthes, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, para citar alguns pensadores.

Quando se fala em dialética, pensa-se inicialmente na Grécia clássica de

Heráclito e Zenão de Eleia, principalmente, que tinham pensamentos iconoclastas e perigosos ligados à instabilidade das coisas, à mudança permanente, ao devir, em oposição aos metafísicos, que acabaram por prevalecer por conveniência. Na Idade Moderna, a noção de dialética está intimamente ligada ao pensamento de Hegel e seus desdobramentos na metafísica ocidental (curiosamente, pode-se dizer que na modernidade os dialéticos e os metafísicos se abraçam...). Consoante o pensamento de Hegel, os opostos tendem a conduzir a uma síntese, identificada ao fim da história, à totalização do processo civilizatório, o momento máximo do poder da negatividade: a Ação Negativa do Homem. Este seria o momento culminante do conhecimento humano, que pressupõe um Estado homogêneo e universal, sem conflitos sociais, e uma Natureza submissa ao homem, familiar a ele. A morte é o estímulo de nossas ações, impulsionando-nos em nosso processo histórico. O fim da história seria, assim, o remate perfeito do poder da negatividade.

Quando Heidegger “opõe” traços como inconfiável e confiável; instável e estável; natureza e cultura; inabitual e habitual; imprevisível e previsível, e os relaciona a terra e mundo, ele coloca algumas expressões que dão pistas seguras sobre essa “dialética”. Ao final do parágrafo 109 de *A origem da obra e arte*, ao discutir o conceito de verdade, ele fala dessa oposição “representada dialeticamente” (2010, p. 137), para dizer que a verdade nunca é apenas ela mesma, mas também o seu contrário. Ele mesmo adverte que os opostos não são excludentes nem destrutivos, que no embate de forças “os que disputam elevam-se, uns e outros, à autoafirmação de sua essência” (2010, p. 121). Diz mais: “Na disputa, cada um transporta o outro para além de si” (2010, p. 123), e o combate permanece combate, *não se resolve nunca*. Voltando ao parágrafo 109 de *A origem da obra de arte*, encontramos outra inquietação, que vale a pena citar em alemão e comentar as três traduções consultadas em português: “Das Geheure ist im Grunde nicht geheure, es ist un-geheure” (HEIDEGGER, 2010, p. 136). As três versões em português para a mesma frase são as seguintes: “O insuspeito, no fundo, não é insuspeito; ele é in-suspeitado” (Laura Borba Moosberger, 2007); “O tranquilizante é, no fundo, não tranquilizante: é um abismo de inquietação” (Maria da Conceição Costa, 2008); “O seguro é no fundo não seguro; é não-seguro” (Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro, 2010). O adjetivo *un-geheure* é traduzido como in-suspeitado, como abismo de inquietação e como não-seguro; uma ampliação de seu significado pode nos conduzir às noções de inaudito, abominável, colossal e — pasmem — *monstruoso*.

Tudo isso relacionado ao embate *mundo x terra*. Como conciliar dialeticamente tantas oposições na monstruosidade da obra de arte?

A camponesa tem um mundo porque a obra está na abertura do sendo. Só através da obra, e só nela, o ser-apetrecho do apetrecho vem expressamente à luz (quando ele olha o sapato e "vê" as atribuições, o trabalho pesado, o trigo e o pão, a fome, a morte...). A pintura propicia a abertura do sendo (os sapatos pintados), que emerge no desvelamento do seu ser, e, assim, põe-se em obra a verdade do sendo, está em obra um acontecer da verdade (e não da beleza). E essa verdade não é também a cópia do real, não são os sapatos copiados e colocados na tela, mas uma reprodução da essência geral das coisas. O templo sobre o rochedo e os sapatos de Van Gogh apresentam o mundo e a terra em seu embate essencial, tornando-os evidentes.

E aqui se completa o círculo: a realidade mais próxima na obra de arte é o suporte coisal. Heidegger afirma que, ao aparecer o ser-apetrecho do apetrecho na obra, veio à luz aquilo que está em obra na obra: a abertura do sendo no seu ser. Ou seja, a vidência do ser-apetrecho no apetrecho faz ocorrer, na obra de arte, o acontecimento da verdade — o que quer dizer que é na obra que a verdade se cria, ou, se se preferir, é na obra que se instaura um mundo (o que remete ao terceiro eixo). A arte, portanto, na sua essência, é uma *origem*.

Para Heidegger a verdade, ou melhor, aquilo que faz da verdade o que ela é, traduz-se como um acontecimento histórico desde o qual o mundo de um povo se revela. A verdade, assim compreendida por Heidegger, é uma retomada do fenômeno que o grego antigo denominou *ἀλήθεια* [*alethéia*] – que nós traduzimos como “verdade” e fazemos pouco para entendê-la melhor –, fenômeno desde o qual o ser (dos homens e das coisas) vem à tona e ganha significado. Poesia, para Heidegger, é, antes, o movimento do qual as coisas surgem – o movimento de produção desde onde acontece a desocultação do sendo, fazendo com que este ganhe corpo e significado.

A obra de arte comporta entes que são a expressão de como o mundo é fundado, e eles vêm à luz *como* são (embora essa luz guarde ainda alguma obscuridade). Por mais que um mundo pareça fundado, confiável, há sempre uma instabilidade proveniente da terra. A verdade da obra de arte não é nenhuma pretensa alegoria que o artista lhe empresta. Essa verdade não é fruto de uma intenção, de uma subjetividade. O homem ergue seu mundo (mundo elaborado, produzido) sobre a terra. Heidegger diz que ao erguer um mundo, a obra elabora a terra (“produz” a terra). Esse produzir ou elaborar, para Heidegger, parece ser o fato de que o mundo que o ser-ai humano ergue acolhe a

terra, deixa a terra ser terra: “A obra move e mantém a própria terra no aberto de um mundo. *A obra deixa a Terra ser uma Terra*” (2010, p. 118).

A verdade é sempre histórica (está ligada às construções linguísticas humanas); então, não há como padronizar a relação entre mundo e terra. É um embate, sim, uma contenda. Uma frase, aqui transcrita em alemão, chama a atenção: “Die Welt trachtet in ihrem Aufruhen auf der Erde, diese zu überhohen” (HEIDEGGER, 2010, p. 120) [O mundo aspira, no seu repousar sobre a terra, a fazê-la sobressair] (HEIDEGGER, 2010, p. 121). Esta é a tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro (HEIDEGGER, 2010), como também a de Laura de Borba Moosburger (HEIDEGGER, 2008). A terceira edição em português consultada, traduzida por Maria da Conceição Costa (HEIDEGGER, 2008a), dá a seguinte versão para a frase: “O mundo aspira, no seu repousar sobre a terra, a sobrepujá-la”. Os verbos *sobressair* e *sobrepujar* em português parecem divergir, mas pode-se pensar em algo como *sobressair no sobrepujar*, uma vez que, se a obra elabora a terra ao erguer o mundo, e se isso se traduz em um embate, é justo pensar que o sobrepujar e o sobressair ressoam a instabilidade da relação entre mundo e terra, reafirmada, parece-nos, pela frase “Sie [die Welt] duldet als das Sichöffnende kein Verschlussenes” (HEIDEGGER, 2010, p. 120). Cotejemos as três traduções: “Ele [o mundo] não tolera, como o que se abre, nenhum fechamento” (Azevedo e Castro); “Como aquilo que se abre, ele nada tolera de fechado” (Costa); “Como aquele que se abre, não tolera nenhum encerrado” (Moosberger). As três versões convergem para a ideia de que o mundo, onde se realiza o aberto, a fenda, não encerra nada, mantendo tudo em movimento.

A essência da obra de arte é, portanto, “pôr-se em obra da verdade” (HEIDEGGER, 2010, p. 121), um acontecimento universal. Ele não está só nos sapatos de Van Gogh, mas em toda obra de arte. Conforme afirma o filósofo, é a linguagem que nos deverá conduzir à descoberta da Verdade. Neste sentido, toda a arte é poema; daí que são referenciadas a arte plástica, representada pelos quadros dos sapatos, de Van Gogh, a literatura nos poemas de Hölderlin, ou, por exemplo, na arquitetura de um templo grego.

A expressão “Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit” requer uma consideração: não é a arte que põe em obra a verdade, mas a verdade é que se põe em obra na arte. Em vez de partir do *ser-aí* humano para pensar o que ocorre no *aí*, Heidegger vai ao próprio lugar do acontecimento, o campo de mostraçã, que guarda suas instabilidades internas. O *ser-aí* aparece, assim, como dependente das articulações da própria história, como

história do ser, como história da diferença ontológica e das figuras da diferença ontológica. Para Heidegger, “História é o desabrochar de um ovo em sua tarefa histórica, enquanto um adentrar no que lhe foi entre-dado para realizar” (2010, p. 197). A história é, portanto, o acontecimento ligado à ontologia do ser, e não um discurso sobre coisas acontecidas. Assim, Heidegger propõe uma nova forma de abordar esses acontecimentos, independentes dos enunciados existentes sobre a natureza das coisas, e para tal procura utilizar termos que fogem às verdades estabelecidas e fixadas: clareira, abrigo, encobrimento, desvelamento, linguagem, poesia, essência poética.

O acontecimento da arte se dá em seu campo fenomenológico; o evento requisita o ser-aí humano para lhe dar voz: “A linguagem é a morada do ser” (HEIDEGGER, 2008B, p. 326). Não é o homem quem define o modo de ser de sua casa, mas o acontecimento do ser. Nesse acontecimento, a arte é decisiva, quando sua essência poética se revela. O sentido essencial da linguagem é a poesia; a poesia é o mais original dos ditos poéticos essenciais.

Como se articula o pôr-se-em-obra da verdade com a linguagem? O ser se apropria do ser-aí, e encontra sua morada, como um ser-aí histórico. A linguagem é essa dupla apropriação, ou seja, o ser-aí é apropriado pelo ser, e apropria-se de sua morada. Linguagem aqui não é entendida como um sistema de comunicação. Na verdade, é a medida de uma época, de uma história, e se confunde com a palavra simples do ser, a origem do ser e da linguagem. Há aí um ditado, um ditado poético: o ser dita ao ser-aí a medida de sua história. Essa medida é simultânea ao acontecimento poético; assim, a arte abre o espaço para pensar o acontecimento da verdade independentemente de qualquer enunciado. A arte é o lugar da verdade, ela não diz uma verdade, não conta uma verdade, daí seu poder histórico e fundacional (instaurador, constituidor). É como diz o narrador de “A hora e vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, sobre seu relato: “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, diretinho deste jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor” (ROSA, 1971, p. 343). O lugar da verdade é a narrativa, a absoluta, sem relação com a vivência do mundo.

Se a origem da obra de arte está em sua verdade, temos que ver o que é, para Heidegger, a Verdade. A verdade com a qual todo mundo concorda (que podemos entender como metafísica) é a verdade cuja essência é inessencial. A verdade é a essência do verdadeiro, e pode ser evocada pela palavra grega ἀλήθεια [*aléthéia*], que aponta para a desocultação do sendo, ou seu não-encobrimento. Mas, essa desocultação-

verdade não é propriamente a conformidade de um enunciado com seu objeto. Assim, a ideia de desocultação permanece impensada entre os gregos e na filosofia posterior a eles. Habitualmente, verdade é o mesmo que justeza de representação, concordância do conhecimento com seu objeto. O conhecimento dos humanos sobre as coisas é incompleto, aproximado, pouca coisa está sob nosso poder e nossa representação. Esse ente que se mostra na abertura carrega uma estranha contradição, quando se retém na ocultação e se projeta na desocultação. A ocultação ocorre no sendo de modo duplo, algo como uma dupla reserva: como recusa e como dissimulação. A dissimulação ou camuflagem do sendo é que permite que nos iludamos, que não tenhamos certeza exata na visão das coisas. Ela garante a dispersão e a transgressão no nosso entendimento.

*À essência da verdade como desvelamento pertence este denegar no modo de duplo valor”* (HEIDEGGER, 2010, p. 137). Até aqui, pode-se notar que, para Heidegger, a palavra verdade acolhe oposições, dualidades, ambiguidades, dispersões, equívocos, ou seja, nada tem a ver com a ideia de uma determinação metafísica proposta por um enunciado. A verdade como desocultação advém da oposição entre a clareira e a dupla ocultação (recusa e dissimulação). A verdade, portanto, não é ciência, e, sim, a produção de uma obra sem antes e depois. Essa verdade advém com o combate entre a clareira e a ocultação, na reciprocidade entre mundo e terra. Do combate entre mundo e terra advém a unidade, pela presença do rasgão, formada pelos combatentes, a qual previne o fechamento da terra, que quer seguir suas próprias leis. O apetrecho desaparece em sua serventia, enquanto a obra de arte sobressai no simples ser-produzido. Não tem a ver com a notoriedade de um grande artista, nem se reporta ao conhecimento de um *expert*, nem depende de prestígio público. Quanto mais essencialmente a obra se abre, tanto mais plenamente brilha a singularidade do fato de que ela é, ao invés de não ser.

Não importa quem fez, nem como fez; só importa o que está feito. *A obra é:* “Lá onde o artista e o processo e as circunstâncias do surgimento da obra permanecem desconhecidos, é que este embate, este “isto” do ser-criado se põe em evidência de modo mais puro, a partir da obra” (HEIDEGGER, 2010, p. 167). O embate, o choque a que Heidegger se refere é a presença do inabitual, do inquietante, do não-conforme, do inusitado.

Temos novamente um ponto de reflexão relacionado à nossa atividade de estudiosos de literatura: quando se aborda um texto literário, há uma compulsão irresistível de falar da vida de quem o escreveu, quantos prêmios ganhou, quantas vezes

se casou, sua importância social e histórica, que público lê suas obras, que obras o autor lia, sem mencionar as douradas classificações e teorizações de que a obra é vítima. Segundo Ezra Pound, “O mau crítico se identifica facilmente quando começa a discutir o poeta e não o poema” (2007, p. 9). Hoje, felizmente, essa compulsão tem diminuído um pouco, mas em muitas abordagens e salas de aula o que se diz sobre a obra parece despertar mais interesse do que a obra em si.

A obra *é*, a obra *está*, a obra *existe*. Quanto mais deixada a si mesma, em sua solidão, quanto menor for a interferência da cultura em sua determinação, mais ela sobressai como choque, como inquietação, como inabitual. Eis sua salvaguarda, deixar a obra ser obra em seu repouso intranquilo. Essa salvaguarda parece ser uma espécie de contemplação, um absorver da verdade da obra, um saber que é um querer, um desejo de não ver as coisas determinadas na obra, mas a persistência no abismo de intranquilidade que a obra propicia. Então, o saber-querer que constitui a salvaguarda é esse contemplar, esse fruir.

Esse querer-saber, ou saber-querer da obra não a retira de seu estar-em-si. Arte, portanto, não é vivência de mundo, não é correspondência de enunciados, não é verificação de certezas. “Sobald jener Stoß ins Un-geheure im Geläufigen und Kennerischen abgefangen wird, hat um die Werke schon der Kunstbetrieb begonnen” (HEIDEGGER, 2010, p. 172) [“Tão-logo aquele impulso do embate para o extraordinário é atenuado pelo conhecido e corriqueiro, já começou o comércio artístico em torno das obras.”]. Cabe aqui citar a versão de Maria da Conceição Costa da mesma frase, para um comentário: “Tão-logo o choque do insuspeitado é amortecido no corriqueiro e conhecido, já começou a indústria da arte em torno à obra” (HEIDEGGER, 2008, p. 55). Chamamos a atenção para as palavras *Stoß* e *Un-geheure*. *Stoß* é traduzido como *embate* ou como *choque*, conforme a versão. Qualquer que seja a opção, temos a ideia de que algo abala o mundo das leis, da segurança, da ordem. A outra, *Un-geheure*, aqui como substantivo, conduz à noção de extraordinário e insuspeitado, mas também de formidável, colossal, abominável e monstro. As duas noções em conjunto remetem a uma ideia fundamental do pensamento de Heidegger sobre a obra de arte: o enigmático, o inaugural, o instável, o perturbador. Arte não é erudição, não é saber racional, embora seja frequentemente assaltada pela metafísica da teoria e da crítica, como aponta argutamente Mario Quintana em seu *Caderno H*:

#### A BORBOLETA

Cada vez que o poeta cria uma borboleta, o leitor exclama: “Olha uma borboleta!”. O crítico ajusta os nasóculos e, ante aquele pedaço esvoaçante de vida, murmura: — Ah! sim, um lepidóptero... (QUINTANA, 2001, p. 19).

Os últimos parágrafos de *A origem da obra de arte* são a própria declaração de amor do filósofo à arte, e particularmente à poesia: “A verdade, como clareira e velamento do sendo, acontece no que ela é poietizada. *Toda arte é*, como o deixar-acontecer da adveniência da verdade do sendo como tal, *em essência poiesis*” (p. 58). *Dichtung*, Poesia, *poiesis*, têm um sentido bastante amplo na concepção de Heidegger, e, possivelmente, englobam todas as outras artes, mas guardam uma relação profunda e estreita com a linguagem.

Assim, a origem da arte é sua essência, a essência da arte é a Poesia, e a essência da Poesia é a *fundação*, a *instauração* da verdade: “Stiftern als Schenken, Stiften als Gründen und Stiften als Anfangen” [“fundar como doar, fundar como fundamentar, fundar como principiar”] (HEIDEGGER, 2010, p. 191). A obra de arte envolve seres e elementos carregados de cultura, e, no entanto, o que a arte produz jamais esteve aí; é sempre começante. Essa ideia é fascinante, e aí nos voltamos novamente para o papel da crítica literária e do professor de literatura: trazer a obra para a cultura, as relações sociais, culturais, isto é, revelar na obra de arte o que ela contém de mundo previsível, organizado, preestabelecido é esclarecer a verdade da obra ou trata-se apenas de um reducionismo de quem precisa se apoiar em elementos concretos para explicar a arte? Para abordarmos a obra de arte, devemos nos encher de informações sobre ela, “Kentnisse des Vergangenen” (HEIDEGGER, 2010, p. 200) [“conhecimentos eruditos do passado”] (HEIDEGGER, 2010, p. 201), como querem os professores universitários e orientadores de tese, ou devemos correr o risco e respeitar a essência da origem, como quer Heidegger? Novamente recorro ao poeta Mario Quintana, em mais uma de suas saborosas provocações:

#### LEITURA

Essa mania de ler sobre autores fez com que, no último centenário de Shakespeare, se travasse entre uma professorinha do interior e este escriba o seguinte diálogo:

- Que devo ler para conhecer Shakespeare?
- Shakespeare (QUINTANA, 2001, p. 75).

Aí vem a grande questão de todo o discurso sobre a arte de Heidegger. Ele termina, então, com uns versos que aludem à morada na origem da Poesia, do poeta “cuja obra constitui ainda um desafio para os alemães a experienciarem” (HEIDEGGER, 2010, p. 172), ou seja, Hölderlin:

Difícilmente abandona  
O que mora na proximidade do originário, o lugar.  
(A *Peregrinação*, tomo IV (Hellingrath), p. 167).

No parágrafo final do posfácio, ele fala da maneira como a arte é tratada em nossa civilização:

No modo como o sendo é o real vigente para o mundo determinado ocidentalmente, vela-se um singular ir junto da beleza com a verdade. À transformação essencial da verdade corresponde a história essencial da arte ocidental. Esta não é para ser compreendida nem a partir da beleza tomada para si, nem a partir da vivência, a não ser que o conceito metafísico da arte alcance sua essência (HEIDEGGER, 2010, p. 209).

É difícil, para quem lida com a literatura, como criador, como crítico, como estudioso, como comentador, ficar indiferente a essa advertência de Martin Heidegger. A “beleza”, a *esthesis*, a emoção da arte em nossa cultura racionalista deve estar subordinada a uma verdade preestabelecida, às vezes contestada, às vezes refeita, às vezes complementada, que acaba se tornando uma espécie de cânone crítico sob cuja ótica toda obra de arte deve ser vista. Considerando a literatura, nossas obras de arte são também atacadas por nossos escritos, dissertações, teses, ensaios, artigos etc. Talvez tenha que ser assim, mas será sempre necessário que o texto crítico se coloque numa posição hierárquica superior à própria obra de arte, em nome da segurança, do domínio, da maestria? Por que não investirmos mais, talvez, na magia, no enigma, no deixar-nos tocar pela obra, ao invés de violentá-la de maneira contumaz?

## REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. Restitutions — de la vérité em peinture. In *La vérité en peinture*. Paris: Champs Essais, 2010.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. Derrida: o pensamento da desconstrução diante da obra de arte. In: HADDOCK-LOBO, Rafael. *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Laura Borba Moosburguer. (Dissertação de Mestrado. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes). Curitiba: UFPR, 2007.

\_\_\_\_\_. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Ed. 70, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Marcas do Caminho*. Trad. Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2008b.

\_\_\_\_\_. *Parmênides*. Trad. Sérgio Mário Wrublevski. Petrópolis: Vozes, 2008c.

\_\_\_\_\_. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Ed. 70, 2010.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

QUINTANA, Mario. *Caderno H*. 8 ed. São Paulo: Globo, 2001.

ROSA, Guimarães. A hora e vez de Augusto Matraga. In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

SCHAPIRO, Meyer, The Still Life as a Personal Object, in *Theory and philosophy of art: style, artist, and society*. New York: George Braziller, 1978.

*Data de submissão: 05/08/2015*

*Data de aprovação: 25/09/2015*