

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

“A ORIGEM DA OBRA DE ARTE” DE MARTIN HEIDEGGER:
Tradução, Comentário e Notas

Laura de Borba Moosburger

CURITIBA
2007

LAURA DE BORBA MOOSBURGER

“A ORIGEM DA OBRA DE ARTE” DE MARTIN HEIDEGGER:

Tradução, Comentário e Notas

CURITIBA
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Laura de Borba Moosburger

“A ORIGEM DA OBRA DE ARTE” DE MARTIN HEIDEGGER:
Tradução, Comentário e Notas.

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre do Curso de Mestrado em Filosofia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. André de Macedo Duarte.

CURITIBA
2007

(Ata de Defesa)

Para o Jorge

AGRADECIMENTOS

Ao prof.º Dr. André Duarte, minha gratidão pelo estímulo, confiança e paciente orientação deste trabalho, contemplando-o desde o início com observações que foram essenciais por seu conhecimento e precisão crítica.

Ao prof.º Dr. Paulo Vieira Neto, por ter estado presente na banca de qualificação com sua penetrante visão de todo e profunda compreensão da questão do trabalho.

Ao prof.º Dr. Alexandre de Oliveira Ferreira, pela participação na banca de qualificação e as várias observações inteiramente certas, especialmente sobre a tradução do fraseado de Heidegger para o português; a ele, também, por participar na banca de defesa que avaliará a dissertação.

Ao prof.º Dr. Pedro Costa Rego, sou grata pelo franco estímulo desde a época da graduação e por ter gentilmente aceito participar da banca de defesa.

À profª. Drª. Maria Isabel Limongi, por algumas palavras simples e essenciais.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Paraná, pelos serviços administrativos.

Ao Udo, pelo auxílio na tradução de uma passagem emaranhada do texto de Gadamer.

À família e aos amigos; ao Marcel e à Gisele em especial pelo constante diálogo.

Ao Jorge, por tudo.

RESUMO

O comentário que acompanha nossa tradução de “A Origem da Obra de Arte” tem por centro as transformações conceituais no pensamento heideggeriano que nascem com o surgimento do conceito de terra e da abordagem da essência da obra de arte que lhe é inseparável. Seguindo o fio condutor da questão levantada por Gadamer sobre como conciliar o “mundo” do ser-aí autocompreensor de *Ser e Tempo* com a “terra”, que em sua entonação poética parecia contrariar o próprio modo de acesso do pensamento em *Ser e Tempo*, buscamos mostrar que foi *justamente* e *apenas* uma leitura hermenêutica do ser da obra de arte que permitiu a conciliação de “mundo” e “terra” e um desenvolvimento conseqüente da noção de verdade originária como jogo de encobrimento e não-encobrimento no qual o ser-aí humano se encontra lançado. *Justamente* a consideração da obra de arte porque é a obra de arte que propicia a relação originária entre mundo e terra; e *apenas* nela porque não se tratou mais para Heidegger, em “A Origem da Obra de Arte”, de aceder à noção de verdade a partir da autocompreensão do ser-aí como ser-no-mundo, mas sim, de chegar a isso por via de uma transposição para o lugar aberto instaurado pela própria obra de arte.

Palavras-chave: *Ser e Tempo*, obra de arte, mundo, terra, lugar.

ABSTRACT

The commentary following our translation of “The Origin of the Artwork” seeks to discuss conceptual transformations that have risen in Heidegger’s thought with the appearance of the concept of earth and the approach of artwork’s essence which is connected with it. By following Gadamer’s question about how to conciliate the “world” of the self-understanding *Dasein* from *Being and Time* with the new concept of “earth”, which, given its poetic intonation, seemed to contest the very way of accessing thinking in *Being and Time*, we have sought to show that it was *precisely* and *only* the hermeneutic interpretation of the artwork that allowed the conciliation between “world” and “earth”, as well as a proper development of the original understanding of the concept of truth as a game between concealment and unconcealment, in which human *Dasein* finds itself thrown in. We stress the importance of the hermeneutic interpretation of the artwork *precisely* because the artwork is itself that which propitiates an original relation between world and earth; and because it was *only* through such hermeneutic understanding of the artwork that Heidegger achieved a concept of truth not anymore by starting from the self-understanding *Dasein* as being-in-the-world, but rather by appealing to a transposition to the open-place established by the artwork itself.

Keywords: *Being and Time*, artwork, world, earth, place.

SUMÁRIO

| | |
|--|------|
| Agradecimentos | VI |
| Resumo | VII |
| Abstract..... | VIII |
| Sumário..... | IX |
| | |
| Abreviaturas de Obras de Heidegger..... | 1 |
| | |
| Nota da Tradutora..... | 2 |
| Prefácio do Autor | 4 |
| A Origem da Obra de Arte | 5 |
| A coisa e a obra | 8 |
| A obra e a verdade | 26 |
| A verdade e a arte | 41 |
| Posfácio do Autor | 60 |
| Suplemento do Autor..... | 62 |
| Para Introdução, por Hans-Georg Gadamer | 66 |
| Glossário..... | 80 |
| | |
| A Obra de Arte como Essencialização da Verdade: mundo, terra e o não-encobrimento ... | 81 |
| Introdução | 81 |
| I. “A Origem da Obra de Arte”: nem estética, nem filosofia da arte..... | 86 |
| II. Terra como contra-conceito a mundo: o complemento ao conceito de verdade em <i>Ser e Tempo</i> | 91 |
| II. 1. A verdade do ser-no-mundo em <i>Ser e Tempo</i> | 91 |
| II. 2. Mudança de rumo | 101 |
| II. 3. A verdade e a tensão entre mundo e terra manifesta na obra de arte..... | 105 |
| Conclusão | 142 |
| | |
| Bibliografia | 148 |
| Obras de Heidegger: | 148 |
| Outros Autores: | 148 |

ABREVIATURAS DE OBRAS DE HEIDEGGER

Nas citações a Heidegger, as abreviaturas seguem as iniciais dos títulos em alemão quando a tradução dos trechos é nossa, e seguem as iniciais dos títulos em português quando citamos a partir de outras traduções em português.

| | | |
|--|---|-----|
| “Der Ursprung des Kunstwerkes” | = | UK |
| <i>Hinos de Hölderlin</i> | = | HH |
| <i>Introdução à Metafísica</i> | = | IM |
| <i>Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: Mundo, Finitude, Solidão</i> | = | CFM |
| <i>Sein und Zeit</i> | = | SZ |
| <i>Vorträge und Aufsätze</i> | = | VA |

NOTA DA TRADUTORA

A presente tradução de “*Der Ursprung des Kunstwerkes*” (“A Origem da Obra de Arte”) – ensaio baseado em conferências proferidas em 1935 e 36 e inserido por Heidegger em *Caminhos de Floresta (Holzwege)* – foi feita a partir da versão revisada pelo autor na década de 50 para uma edição especial da Reclam. Esta edição conta com um posfácio e um suplemento escritos pelo autor, além de uma introdução por Hans-Georg Gadamer, a qual se encontra aqui traduzida pela primeira vez para o português. Cotejamos nosso trabalho com a versão portuguesa realizada por Irene Borges Duarte (Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1998), a versão espanhola realizada por Helena Cortés e Arturo Leyte (Madri: Alianza, 2003, 3ª ed.), e a francesa, por Wolfgang Brokmeier (Paris: Gallimard, 2004), todas elas traduções de *Holzwege*.

Para os termos de estatuto conceitual e tradução mais controversa, algumas vezes nos valemos de soluções já bem consolidadas, como, por exemplo, no caso de “clareira” (*Lichtung*) e “essência” (*Wesen*); outras vezes, arriscamos novas opções, tendo em mente que um vocábulo, não podendo ser idealmente traduzido, tem a ganhar com a diversidade de interpretações – foi este o caso de “situabilidade” (*Befindlichkeit*). A relação dessas soluções encontra-se no glossário ao final.

À memória de Theodor Hetzer

Prefácio

A primeira versão do presente ensaio constitui o conteúdo de uma conferência proferida aos 13 de novembro de 1935 na sociedade de ciências da arte em Freiburg i. Br., e repetida em janeiro de 1936 em Zürich, a convite da comunidade estudantil da Universidade. Os “Caminhos de Floresta” trazem o texto das três conferências em livre alto alemão em Frankfurt a.M. aos 17 de novembro e 24 de novembro e 4 de dezembro de 1936. O posfácio foi escrito à parte, depois.

O texto dos “Caminhos de Floresta” retomado nesta edição especial encontra-se revisado. O suplemento escrito em 1956 esclarece algumas palavras-guia.

A introdução redigida por H.-G. Gadamer contém um aceno decisivo para o leitor de meus escritos tardios.

M.H.

A ORIGEM DA OBRA DE ARTE

Origem [*Ursprung*] significa aqui aquilo a partir e através do qual uma coisa [*Sache*] é o que ela é e como ela é. O que algo é, como ele é, denominamos sua essência [*Wesen*]. A origem de algo é a proveniência de sua essência. A pergunta pela origem da obra de arte pergunta pela proveniência de sua essência. A obra aflora, segundo a representação habitual, desde a atividade do artista e através dela. Mas através e desde onde o artista é o que ele é? Através da obra; pois, que uma obra louve o mestre, diz: a obra primeiramente deixa o artista pôr-se à frente como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Igualmente, nenhum dos dois suporta sozinho ao outro. Artista e obra *são* cada qual em si e em sua mútua relação através de um terceiro, o qual é o primeiro, a saber, aquilo através e a partir do qual artista e obra de arte têm seu nome: através da arte.

Tão necessariamente quanto o artista é a origem da obra de um modo diferente do modo como a obra é a origem do artista, assim também é certo que a arte é ainda de outro modo a origem para o artista e a obra. Mas pode então a arte ser, em geral, uma origem? Onde e como se dá a arte? A arte, isso ainda é apenas uma palavra, à qual nada efetivo [*Wirkliches*] corresponde mais. Ela pode valer como uma representação coletiva na qual subsumimos aquilo que da arte é unicamente efetivo: as obras e os artistas. Mesmo se a palavra arte devesse designar mais do que uma representação coletiva, o que é evocado pela palavra arte apenas poderia ser sobre o solo da efetividade [*Wirklichkeit*] de obras e artistas. Ou a coisa está invertida? Dá-se obra e artista apenas na medida em que a arte é enquanto sua origem?

Como quer que isso se decida, a pergunta pela origem da obra de arte converte-se na pergunta pela essência da arte. Como, todavia, tem de permanecer em aberto se e como a arte em geral é, tentaremos encontrar a essência da arte lá onde sem dúvida a arte efetivamente se cumpre. A arte se essencializa [*west*] na obra de arte. Mas o que e como é uma obra da arte?

O que a arte seja deve-se deixar apreender a partir da obra. O que a obra seja, só podemos experimentar a partir da essência da arte. Qualquer um logo percebe que nos movemos em círculo. O senso comum exige que esse círculo seja evitado, por ser uma infração à lógica. Acha-se que por meio de uma observação comparativa das obras de arte diante-da-mão [*vorhandenen*¹] deixar-se-ia extrair delas o que seja a arte. Mas como podemos estar seguros de estabelecer ao fundo [*zugrunde legen*] de fato obras de arte para uma tal observação, se não sabemos de antemão o que é a arte? Mas assim como a essência da arte não se deixa ganhar por meio de um elencamento de características de obras de arte diante-da-mão, tampouco se deixa ganhar por uma dedução a partir de conceitos mais elevados, pois também essa dedução já tem previamente em vista aquelas determinações que devem bastar para apresentarmos o que previamente tomamos por uma obra de arte *como uma tal*. A seleção de obras a partir de obras diante-da-mão e a dedução a partir de princípios são aqui igualmente impossíveis, e praticá-lo é uma auto-ilusão.

Assim, temos de percorrer o círculo. Isto não é um expediente, nem uma carência. Adentrar esse caminho é a força do pensamento, e nele permanecer é a festa [*Fest*²], aceite esteja que o pensamento é uma manufatura [*Handwerk*]. Não só o passo principal da obra à arte é como o passo da arte à obra um círculo, mas cada passo isolado que perseguimos circula nesse círculo.

Para encontrar a essência da arte que efetivamente se cumpre na arte, procuremos pela obra efetiva e perguntemo-la o que e como ela é.

Obras de arte são conhecidas de qualquer um. Obras arquitetônicas e pictóricas encontram-se colocadas em praças públicas, igrejas e moradias. Nas coleções e exposições são acomodadas obras das mais diversas épocas e povos. Se lançarmos um olhar às obras

¹ Para *vorhanden*, a tradução portuguesa opta por “o que está perante”, a espanhola, no mais das vezes, por “existente”. Buscamos aqui uma possível literalidade (*vor* = diante, *Hand* = mão) tendo em mente que ao cunhar as expressões *Vorhandenheit* e *Zuhandenheit*, em *Ser e Tempo*, a presença de “mão” em ambas as palavras não é arbitrária para Heidegger. O ente à mão, manual (*Zuhanden*), encontra-se em uma fusão originária com o ser-aí, cujo modo de ser é *na* ocupação. Ao denominar *Vorhanden* o ente manual que, numa modificação da atitude do ser-aí, desgarrou-se da ocupação em que estava fundido com o ser-aí, a linguagem de Heidegger manifesta a ligação originária entre esses dois modos de ser do ente que não possui o modo de ser do ser-aí mas com o qual este se ocupa. O ente passa a ser simplesmente dado (*Cf.* tradução brasileira de *Sein und Zeit*) – algo que se mostra como estando simplesmente aí, junto à mão que igualmente está simplesmente aí – mas ele não deixa de ser dado como algo ao alcance em alguma ocupação. Assim, o olhar teórico que por ventura analise um ente simplesmente dado é sempre ainda uma ocupação com algo ao alcance da mão (mais do que meramente algo diante da visada teórica e dado em amplo sentido). (N.T.)

² Jogo entre *das Fest*, festa, e *fest*, firmeza. (N.T.)

em sua intocada efetividade e não nos deixarmos enganar, então se mostra: as obras estão tão naturalmente diante-da-mão quanto quaisquer outras coisas. O quadro pende na parede como uma arma de caça ou um chapéu. Uma pintura, por exemplo, aquela de Van Gogh que apresenta um par de sapatos de camponês, desloca-se de uma exposição a outra. As obras são enviadas como o carvão do Ruhr e os troncos de árvore da Floresta Negra. Os hinos de Hölderlin foram empacotados durante a campanha na mochila do soldado junto com os utensílios de limpeza. Os quartetos de Beethoven ficam nos depósitos das editoras como as batatas na despensa.

Todas as obra têm esse caráter coisal [*Dinghafte*]. O que elas seriam sem ele? Mas talvez nos indignemos com esse aspecto fartamente rude e superficial da obra. Em tais representações da obra de arte movem-se bem a vigilância e a mulher da limpeza no museu. Já nós temos de tomar as obras tal como elas vão ao encontro daqueles que as vivenciam e apreciam. Mas também a tão proclamada vivência estética não pode passar ao largo do caráter coisal da obra de arte. O pedregoso está na construção. A madeira está no entalhe. O colorido está na pintura. O tom do dizer está na obra falada. O soar está na obra sonora. O coisal está tão inevitavelmente na obra de arte, que temos antes de dizer até ao contrário: a construção está na pedra. O entalhe está na madeira. A pintura está na cor. A obra falada está no tom do dizer. A obra musical está no som. Auto-evidente – vai-se responder. Certamente. Mas o que é este auto-evidente coisal na obra de arte?

É de supor que se tornaria supérfluo e errante prosseguir com essa pergunta, uma vez que a obra de arte é ainda algo outro para além do coisal. Esse outro, que aí está, constitui o artístico. A obra de arte é por certo uma coisa [*Ding*] produzida, mas ela ainda diz algo outro que a mera coisa ela mesma, ἄλλο ἀγορεύει. A obra dá a conhecer manifestamente com outro, ela torna outro manifesto; ela é alegoria. Com a coisa fabricada, algo outro ainda é trazido-junto na obra de arte. Trazer-junto [*zusammenbringen*] se chama em grego συμβάλλειν. A obra é símbolo.

Alegoria e símbolo fornecem o enquadramento em cuja perspectiva desde há muito se move a caracterização da obra de arte. Só que esse um na obra, que torna outro manifesto, esse um, que traz-junto com um outro, é o coisal na obra de arte. Quase parece que o coisal na obra de arte é como a infra-estrutura na e sobre a qual o outro e genuíno está construído. E não é esse coisal na obra que o artista propriamente faz em sua manufatura?

Gostaríamos de encontrar a efetividade plena e imediata da obra de arte, pois só assim encontramos nela também a arte efetiva. Portanto, temos de primeiramente trazer à vista o coisal da obra. Para isso é necessário que saibamos com clareza suficiente o que é uma coisa. Somente então se deixa dizer se a obra de arte é uma coisa, mas uma coisa na qual ainda um outro está agarrado; unicamente então se deixa decidir se a obra no fundo é algo outro e nunca uma coisa.

A Coisa e a Obra

O que é na verdade a coisa, porquanto é uma coisa? Quando perguntamos assim, queremos conhecer o ser-coisa (a coisidade [*Dingheit*]) da coisa. Trata-se de experimentar o caráter coisal da coisa. Para isso, temos de conhecer o domínio no qual se circunscrevem todos aqueles entes aos quais desde há muito nós nos dirigimos com o nome de coisa.

A pedra no caminho é uma coisa, e [também] a leiva no campo. O jarro é uma coisa, e [também] a fonte no meio do caminho. Mas como fica com o leite no jarro e a água da fonte? Também esses são coisas, se as nuvens no céu e o cardo sobre o campo, se a folha ao vento outonal e a ave de rapina sobre a floresta merecem chamar-se coisas. Tudo isso tem de ser de fato nomeado uma coisa, se recobrimos com o nome coisa até mesmo o que a si mesmo não se mostra, quer dizer, o que não aparece como os acima elencados. Uma tal coisa que não aparece ela mesma, a saber, uma “coisa em si”, é segundo Kant, por exemplo, o todo do mundo; uma tal coisa é até o próprio Deus. Coisas em si e coisas que aparecem, todo ente que em geral é, chama-se, na linguagem da filosofia, uma coisa.

Avião e aparelho de rádio pertencem hoje por certo às coisas mais próximas, mas quando temos em mente as coisas últimas, então pensamos em algo totalmente outro. As coisas últimas, essas são: morte e juízo. No todo, a palavra coisa nomeia aqui o que quer que seja que não seja pura e simplesmente nada. Segundo essa significação, também a obra de arte é uma coisa, na medida em que é em geral algum ente. Porém, esse conceito de coisa não nos ajuda nada, pelo menos de imediato, em nosso propósito de delimitar o ente

do modo de ser da coisa face ao ente do modo de ser da obra. Além disso, também relutamos em chamar a Deus uma coisa. Da mesma maneira, relutamos em tomar por coisas o camponês no campo, o fogueiro frente ao caldeirão, o professor na escola. O ser humano não é nenhuma coisa. Por certo, chamamos [em alemão] a uma jovem moça que leva a cabo uma tarefa além da medida uma coisa ainda muito nova [*ein noch zu junges Ding*], mas isso apenas porque aqui damos pela falta do ser do humano numa certa maneira, e temos antes em mente encontrar aquilo que constitui o coisal da coisa. Hesitamos até mesmo em chamar coisa à corça na clareira da floresta, ao besouro na relva, à vergôntea. Para nós, antes o martelo é uma coisa, e o sapato, o machado e o relógio. Mas também eles não são uma mera coisa. Como uma tal considera-se apenas a pedra, a leiva, um pedaço de madeira. O inanimado da natureza e do uso. As coisas da natureza e do uso são costumeiramente as assim chamadas coisas.

Assim nos vemos reconduzidos da vasta região na qual tudo é uma coisa (coisa = *res* = *ens* = um ente), inclusive as coisas mais altas e últimas, ao âmbito estrito das meras coisas. O “mero” quer dizer aqui em primeiro lugar: a pura coisa, que é simplesmente coisa e nada mais; o “mero” quer logo dizer ao mesmo tempo: só ainda coisa em um sentido já quase depreciativo. As meras coisas, com exclusão até das coisas de uso, valem como as autênticas coisas. Em que consiste, pois, o coisal dessas coisas? Desde elas é que a coisidade das coisas tem de se deixar determinar. A determinação nos põe na situação de caracterizar o coisal como tal. Assim equipados, podemos caracterizar aquela quase palpável efetividade das obras, na qual então ainda algo outro está cravado.

Vale como fato conhecido que desde antigamente, tão logo se erigiu a pergunta pelo que seja o ente em geral, as coisas em sua coisidade sempre de novo se puseram à frente como o ente padrão. Por conseqüência, temos de encontrar prontamente na interpretação tradicional do ente a delimitação da coisidade das coisas. Assim, só precisamos nos assegurar expressamente desse saber tradicional sobre a coisa, para estarmos dispensados da árdua tarefa de uma busca própria pelo coisal da coisa. As respostas à pergunta pelo que seja a coisa são de tal forma corriqueiras, que já não se presente mais nada digno de pergunta [*Fragwürdiges*] por detrás.

As interpretações da coisidade da coisa que, dominando no decorrer do pensamento ocidental, de há muito se tornaram auto-evidentes e hoje estão presentes no uso cotidiano, deixam-se reunir em três.

Uma mera coisa é, por exemplo, este bloco de granito. Ele é duro, pesado, extenso, maciço, informe, áspero, colorido, em parte opaco, em parte brilhante. Podemos notar tudo isso na pedra. Tomamos assim suas características para a cognição. Mas as características querem dizer aquilo que é próprio à pedra mesma. Elas são suas propriedades. A coisa as tem. A coisa? Em que pensamos, quando agora mencionamos a coisa? Abertamente, a coisa não é apenas a acumulação das características, tampouco a agregação das propriedades por meio da qual irrompe então a junção [*Zusammen*]. A coisa é, como qualquer um acredita saber, aquilo em torno a que as propriedades se reuniram. Fala-se assim do núcleo das coisas. A isso é que os gregos devem ter denominado το υποκείμενον. Esse nuclear [*Kernhafte*] da coisa era para eles, certamente, aquilo já sempre ao fundo subsistente [*Vorliegende*]. As características, por sua vez, denominam-se τα συμβεβηκότα, aquilo que também já sempre se intra-erigiu com a respectiva subsistência e junto a ela também sucede.

Essas denominações não são nomes escolhidos ao bel-prazer. Nelas fala o que aqui já não é mais para se mostrar, a experiência grega fundamental do ser do ente no sentido da presença [*Anwesenheit*]. Mediante essas determinações, a interpretação padrão da coisidade da coisa é desde então fundada e a interpretação ocidental do ser do ente é firmada. Ela começa com a recepção das palavras gregas no pensamento latino romano. Υποκείμενον converte-se em *subiectum*; υπόστασις converte-se em *substantia*; συμβεβηκός converte-se em *accidens*. Essa tradução dos nomes gregos para a língua latina não é de modo algum o acontecimento sem conseqüências pelo qual ainda é tido nos dias de hoje. Muito antes, por detrás da tradução [*Übersetzung*] aparentemente literal e assim fiel, esconde-se um *transpor* [*Übersetzen*] da experiência grega em uma outra forma de pensamento. *O pensamento romano toma posse das palavras gregas sem a correspondente experiência co-originária daquilo que elas dizem, sem a palavra grega.* O desenraizamento [*Bodenlosigkeit*] do pensamento ocidental começa com essa tradução.

A determinação da coisidade da coisa como a substância com seus acidentes parece corresponder, segundo a opinião corrente, ao nosso olhar natural sobre as coisas. Não

admira que essa perspectiva habitual da coisa também tenha conformado o comportamento corrente para com as coisas, a saber, o dirigir-se às coisas e o falar sobre elas. A proposição simples consiste em sujeito – que é a tradução latina, e isso quer dizer já trans-significação, de *υποκείμενον* – e em predicado, no qual são declaradas as características da coisa. Quem se atreveria a deslocar essas relações fundamentais simples entre coisa e proposição, entre estrutura proposicional e estrutura da coisa? Todavia, temos de perguntar: a estrutura da proposição simples (a conjugação de sujeito e predicado) é a imagem especular da estrutura da coisa (da reunião da substância com os acidentes)? Ou será que é a estrutura da coisa assim representada que é projetada segundo o esquema da proposição?

O que é mais natural do que o homem levar consigo a maneira de seu recolhimento da coisa na proposição até à estrutura da coisa mesma? Essa opinião aparentemente crítica, mas todavia bastante apressada, teria, em todo caso, de primeiramente tornar compreensível como é que deve ser possível esse levar-convigo da estrutura da frase para a coisa, sem que a coisa já não se tivesse tornado visível. A pergunta pelo que seja o primeiro e doador da medida, se a estrutura da proposição ou a estrutura da coisa, não está decidida até agora. Permanece até mesmo duvidoso se a pergunta nessa feição é em geral decidível.

No fundo, nem a estrutura da proposição dá a medida para a projeção da estrutura da coisa, nem esta é naquela simplesmente espelhada. Ambas, a estrutura da proposição e a da coisa, originam-se, em sua especificação e em sua mútua relação possível, de uma fonte comum mais originária. Em todo caso, a interpretação primeiramente conduzida da coisidade da coisa, a coisa como o suporte de suas características, não é tão natural quanto pretende ser, por mais corrente que seja. O que nos aparece como tão natural é provavelmente apenas o habitual de uma longa habitação, que esqueceu o inabitado do qual saltou. Esse inabitado, porém, um dia assaltou o homem como um estranhamento e trouxe o pensar para a admiração³.

A confiança na interpretação corrente da coisa é apenas aparentemente fundamentada. Mas, além disso, esse conceito de coisa (a coisa como o suporte de suas

³ Heidegger joga aqui com o significado das palavras *Gewöhnliche*, *Gewohnheit*, *Ungewohnte* e *Befremdende*. *Das Gewöhnliche*: o habitual, o caráter daquilo onde se habita. Na e a partir desta habitação o homem um dia conheceu o inabitado, *das Ungewohnte*, estranho-estrangeiro (*fremd*) que causa admiração, deslocando o habituado e habitado para o inabitado. O inabitado e inesperado, assim, não simplesmente sucede o habitual no momento em que o homem é puxado para o estranhamento: é antes o próprio inabitado que enquanto tal funda o habitual e habitado. Recaindo no inabitado, o homem reconhece o salto (*Sprung*) da origem, na estranheza de saltar para trás. (N.T.)

características) vale não apenas para meras e autênticas coisas, mas sim também para qualquer ente. Por isso, com sua ajuda nunca se poderá contrastar o ente que é ao modo de coisa [*dinglich*] frente ao ente que não é ao modo de coisa. No entanto, antes de toda reflexão, o desperto posicionamento no âmbito das coisas já nos diz que esse conceito de coisa não encontra o caráter de coisa das coisas, o seu crescer-por-si-mesmo [*Eigenwüchsige*] e repousar-em-si-mesmo [*Insichruhende*]. Por vezes chegamos a sentir que desde há muito se fez violência ao caráter de coisa das coisas e que em meio a essa violência estava o pensamento, razão por que se abjura o pensamento, em vez de se dar ao trabalho de torná-lo mais pensante. Mas o que pode um sentimento tão seguro sobre uma determinação essencial da coisa, se o pensamento sozinho é que pode ter a palavra? Talvez isso que nós aqui e em casos semelhantes chamamos sentimento [*Gefühl*] ou afinação [*Stimmung*] seja mais sensato [*vernünftiger*], quer dizer mais perspicaz [*vernehmender*], porque mais aberto ao ser do que toda razão, a qual, em meio à conversão em *ratio*, foi racionalmente [*rational*] distorcida. Nisso, o olhar de soslaio cobiçoso pelo ir-racional, como a deformação do racional impensado, prestou estranhos serviços. Por certo, o conceito corrente de coisa serve a qualquer tempo em qualquer coisa. Todavia, não abarca em seu alcance a coisa essente [*wesende*], mas sim a assalta.

Será que um tal assalto se deixa evitar? E como? Apenas se nós como que preservarmos um campo livre para a coisa, para que ela mostre instantaneamente seu caráter de coisa. Tudo aquilo que, nas concepções e declarações sobre a coisa, quer-se interpor entre a coisa e nós, tem de ser primeiramente removido. Só então nos abandonamos à presença [*Anwesen*] não mascarada da coisa. Mas não temos de nem primeiro exigir e nem mesmo organizar esse deixar-vir-ao-encontro imediato da coisa. Ele acontece de há muito. Naquilo que os sentidos da visão, da audição e do tato trazem consigo, nas sensações do colorido, sonoro, áspero, duro, as coisas se nos movem sobre o corpo, tomado bem literalmente. A coisa é o αἰσθητόν, o perceptível pelas sensações nos sentidos da sensibilidade. Por consequência disso, aquele conceito de coisa segundo o qual ela não é senão a unidade de uma diversidade do que é dado nos sentidos passa a ser corriqueiro. Se essa unidade é tomada como suma ou como totalidade ou como forma, não modifica em nada o rasgo paradigmático desse conceito de coisa.

Ora, essa interpretação da coisidade da coisa é sempre tão correta e justificável quanto a anterior. Isso já basta para desconfiar de sua verdade. Pensemos plenamente aquilo que procuramos, o coisal da coisa, e eis que esse conceito de coisa nos abandona novamente à perplexidade. No aparecimento das coisas nós nunca percebemos, como ele pretende, primeiro e genuinamente uma afluência de sensações, por exemplo, sons e ruídos; o que ouvimos é a tempestade assobiar na chaminé, o avião trimotor, ouvimos o Mercedes em imediata distinção de um Adler. Muito mais próximas do que todas as sensações estão-nos as próprias coisas. Ouvimos em casa a porta a bater, nunca sensações acústicas, nem mesmo meros ruídos. Para ouvir um puro ruído, temos de nos afastar da escuta das coisas, distrair nosso ouvido delas, quer dizer, ouvir abstratamente.

No conceito de coisa agora referido repousa não tanto um assalto à coisa, mas antes a tentativa desmedida de nos trazer a coisa em uma máxima imediatez possível. Mas uma coisa nunca chega a isso, enquanto lhe destinarmos como seu caráter de coisa o percebido conforme sensações. Enquanto a primeira interpretação da coisa como que no-la sustém à parte do corpo e a segura muito longe, a segunda a faz se nos voltar demais sobre o corpo. Em ambas as interpretações desaparece a coisa. Por isso cumpre evitar o exagero das duas interpretações. A coisa mesma tem de ser deixada em seu repousar-em-si. É para ser aceita em sua própria estabilidade [*Standhaftigkeit*]. É o que parece realizar a terceira interpretação, tão velha quanto as duas já mencionadas.

Aquilo que dá às coisas o seu estável [*Ständige*] e nucleoso, mas ao mesmo tempo também ocasiona [*verursacht*] o jeito de sua afluência sensorial, o colorido, o sonoro, o duro, o maciço, é o material [*Stoffliche*] das coisas. Nessa determinação da coisa como matéria [*Stoff*] (ύλη) a forma (μορφή) já está inserida. O estável de uma coisa, a consistência, reside em que uma matéria se erige junto com uma forma. A coisa é uma matéria enformada. Essa interpretação da coisa recorre à visada imediata com a qual a coisa vem até nós através de seu aspecto (είδος). Com a síntese de matéria e forma finalmente é encontrado o conceito de coisa que serve igualmente bem às coisas da natureza e às coisas do uso.

Esse conceito de coisa nos põe na situação de responder a pergunta pelo coisal na obra de arte. O coisal na obra é evidentemente a matéria de que consiste. A matéria é a base de fundo e o campo para a enformação artística. Mas poderíamos ter trazido antes essa

constatação esclarecedora e conhecida. Para que demos um desvio sobre os demais conceitos de coisa vigentes? Porque também desconfiamos desse conceito de coisa que a representa como matéria enformada.

Mas não é justamente esse par conceitual matéria-forma que é usual naquele âmbito em que devemos nos mover? Certamente. A distinção entre matéria e forma, e a bem dizer nas mais diversas maneiras, é *o esquema conceitual por excelência para toda teoria da arte e estética*. Esse fato inquestionável, porém, não assegura nem que a distinção entre matéria e forma é suficientemente fundamentada, nem que ela pertence originalmente ao âmbito da arte e da obra de arte. Acresce que o âmbito de validade desse par conceitual ultrapassa amplamente e de há muito o campo da estética. Forma e conteúdo são os conceitos universais aos quais tudo e o que quer que seja se deixa subsumir. Ligue-se ainda a forma ao racional e a matéria ao ir-racional, tome-se o racional como o lógico e o irracional como o alógico, acople-se ainda ao par conceitual forma-matéria a relação sujeito-objeto, então a representação segue uma mecânica conceitual à qual nada pode resistir.

Mas, se assim se passa com a distinção entre matéria e forma, como poderemos então ainda com sua ajuda abarcar o campo especial das meras coisas à diferença dos demais entes? Talvez essa caracterização segundo matéria e forma recupere sua força de determinação, se fizermos reversível o alargamento e esvaziamento desses conceitos. Certamente, mas isso pressupõe que saibamos em qual âmbito do ente ela realiza sua autêntica força de determinação. Que este seja o âmbito das meras coisas, isso é até agora apenas uma suposição. A remissão à ampla utilização desse ajunte [*Gefüge*] conceitual na estética poderia antes levar-nos a pensar que matéria e forma são determinações naturais da essência da obra de arte e que apenas a partir daí foram reconduzidas à coisa. Onde é que o ajunte matéria-forma tem a sua origem, no caráter de coisa da coisa ou no caráter de obra da obra de arte?

O bloco de granito que repousa em si é um material em uma forma determinada, ainda que não ajuntada. Forma quer dizer aqui a repartição e arranjo espaço-locacional das partes da matéria, à qual se segue um contorno [*Umriß*] especial, a saber, o de um bloco. Mas uma matéria erigida em uma forma é também o jarro, o machado, os sapatos. Aqui, porém, a forma como contorno não é nem sequer primeiro resultante de uma repartição da matéria. Ao contrário, a forma determina o arranjo da matéria. Não apenas isso: ela traça,

até, a especificação e a eleição da matéria: impermeável para o jarro, suficientemente dura para o machado, firme e ao mesmo tempo flexível para os sapatos. Esse entrelaçamento devido de forma e matéria é, aliás, de antemão regulado por aquilo para que servem jarro, machado, sapatos. Tal serventia [*Dienlichkeit*] nunca é posteriormente destinada e imposta ao ente do tipo do jarro, do machado, dos sapatos. Mas também não é nada que paira acima deles em algum lugar como uma finalidade.

Serventia é aquele traço fundamental a partir do qual esse ente nos mira, quer dizer, pisca para nós e com isso se faz presente e assim esse ente é. Nessa serventia funda-se tanto a doação da forma quanto a eleição da matéria que com ela já se dá e assim a vigência do ajunte de matéria e forma. O ente que lhe está submetido é sempre produto [*Erzeugnis*] de uma fabricação [*Anfertigung*]. O produto é finalizado [*verfertigt*] como um utensílio [*Zeug*] para algo. De acordo com isso, matéria e forma moram na essência do utensílio como determinações do ente. Esse nome nomeia o elaborado [*Hergestellte*] próprio para seu uso e utilidade. Matéria e forma não são de modo algum determinações originais da coisidade da mera coisa.

O utensílio, p.ex. o calçado, também repousa em si como pronto assim como a mera coisa, mas não tem como o bloco de granito aquele crescer-por-si-mesmo. Por outro lado, o utensílio mostra um parentesco com a obra de arte, na medida em que é algo levado a cabo por mãos humanas. Entretanto, a obra de arte, por sua presença auto-suficiente, iguala-se antes à coisa que cresce por si mesma e que é impelida para nada [*zu nichts gedrängten*]. Todavia, não contamos as obras entre as meras coisas. São sempre as coisas de uso à nossa volta que são as coisas mais próximas e genuínas. Assim, o utensílio é meio coisa, porque determinado pela coisalidade [*Dinglichkeit*], e contudo mais: ao mesmo tempo meio obra de arte e contudo menos, porque sem a auto-suficiência da obra de arte. O utensílio tem uma singular posição intermediária entre a coisa e a obra, supondo seja permitida uma tal retaliação compensatória.

O ajunte matéria-forma, porém, mediante o qual em princípio o ser do utensílio é determinado, dá-se facilmente como a disposição imediatamente compreensível de cada ente, porque aqui o homem produtor ele mesmo toma parte nisso, a saber, pela maneira como um utensílio vem ao ser. Na medida em que o utensílio ganha um lugar intermediário entre a mera coisa e a obra, fica-se muito perto de, com a ajuda do ser-utensílio (do ajunte

matéria-forma), compreender também o ente não utensiliar, coisas e obras, por fim todo ente.

A inclinação a considerar o ajunte matéria-forma como a constituição de todo e qualquer ente recebe, todavia, ainda um impulso especial: é que de antemão, por conta de uma crença, a saber, a bíblica, o todo do ente é representado como criado, e isso quer dizer aqui: dado ao acabamento. Certamente que a filosofia dessa crença pode assegurar que todo efetuar criador de Deus deva ser representado diferentemente do fazer de um manufator. Se, porém, ao mesmo tempo ou até previamente, por conseqüência da crença numa predeterminação da filosofia tomista à exegese da Bíblia, o *ens creatum* é pensado a partir da unidade de *materia* e *forma*, então a fé ganha sua significação a partir de uma filosofia cuja verdade consiste em um não-encobrimento [*Unverborgenheit*⁴] do ente diferente daquele do mundo acreditado da fé.

O pensamento da criação fundando na fé pode agora por certo perder sua força dirigente para o saber do ente no todo. Porém, uma vez formada, a interpretação teológica de todo ente tomada de empréstimo a uma filosofia estranha, a intuição do mundo segundo matéria e forma, pode não obstante permanecer. Isso acontece na passagem da Idade Média para a Idade Moderna. A metafísica moderna repousa sobre o ajunte forma-matéria cunhado na Idade Média, que só mesmo nas palavras lembra a essência obstruída de εἶδος e ὄλη. Assim, a interpretação da coisa segundo matéria e forma, quer permaneça medieval, quer se torne kantiana-transcendental, veio a ser corriqueira e auto-evidente. Mas ela não é por isso menos um assalto ao ser-coisa da coisa do que as outras interpretações mencionadas da coisidade da coisa.

Já ao chamarmos as autênticas coisas de meras coisas denuncia-se a situação. O “mero” quer dizer o despimento do caráter de serventia e da fabricação. A mera coisa é um

⁴ A versão portuguesa de *Unverborgenheit*, “não-estar-encoberto”, enfatiza, além da negação presente no original pelo prefixo *-un*, a idéia de caráter de ser que se exprime na terminação *-heit* e que foi traduzida por “estar”; mais próximo ainda de uma literalidade seria “*ser-não-encoberto*”. Nosso emprego de “não-encobrimento” perde por um lado a ênfase na idéia de caráter de ser (que cumpre ter em mente), por outro lado, mantém a ênfase na negação oriunda de *-un*. Contudo, nosso objetivo era também e especialmente manter-nos no âmbito já bem estabelecido das traduções em português de *Unverborgenheit*: desvelamento, desocultamento ou desencobrimento. Teríamos, por conta disso, certamente usado “desencobrimento” – em vez de não-encobrimento – não fosse a presença de *Entbergung* em “A Origem da Obra de Arte”, traduzida já e não por acaso por desencobrimento. A nuance distintiva entre *Entbergung* e *Unverborgenheit* é enfatizada por Gadamer em sua introdução, de modo que traduzir ambas as palavras alemãs por uma única em português comprometeria o entendimento do texto. (N.T.)

tipo de utensílio, ainda que um utensílio despido de seu ser-utensílio. O ser-coisa consiste naquilo que então ainda remanesce. Mas esse resto não é expressamente determinado em seu caráter de ser. Permanece questionável se, por via da retirada de todo caráter utensiliário, o coisal da coisa vem alguma vez à aparição. Assim, também o terceiro modo de interpretação da coisa seguindo o fio condutor do ajunte matéria-forma mostra-se como um assalto à coisa.

As três maneiras especificadas de determinação da coisidade concebem a coisa como o suporte de características, como a unidade de uma diversidade sensível, como matéria enformada. No decorrer da história da verdade sobre o ente, as referidas interpretações ainda se conjugaram entre si, o que agora seja dito somente de passagem. Nessa conjugação, elas ainda reforçaram a amplitude de que são investidas, de tal forma que passaram a valer indiscriminadamente para a coisa, para o utensílio e para a obra. Assim cresce a partir delas a forma de pensar segundo a qual nós pensamos não apenas em especial sobre coisa, utensílio e obra, mas sobre todo ente em geral. Essa forma de pensar de há muito tornada corrente antecipa-se a toda experiência imediata do ente. A antecipação [*Vorgriff*] veda a concentração afetiva [*Besinnung*⁵] no ser do ente a cada vez em questão. Assim vem a ser que os conceitos vigentes de coisa nos obstruem o caminho tanto para o caráter de coisa da coisa, quanto para o caráter utensiliário do utensílio, e ainda mais para o caráter de obra da obra.

⁵ As versões portuguesa, espanhola e francesa optaram, nesta passagem, respectivamente por “consideração”, “meditação” e “méditer”. Em uma situação cotidiana, *Besinnung* poderia ser traduzida tanto por “sentidos” quanto por “consciência”; *sich besinnen auf* seria o nosso “retomar os sentidos”, “recobrar a consciência”, “voltar a si”, mas também: “lembrar-se”, “recordar-se”, “refletir sobre”. Como é freqüentemente de seu feitio, Heidegger propõe um uso da palavra que ao mesmo tempo contraria e endossa o uso cotidiano. Contraria porque não permite a distinção entre sentidos e consciência uma vez que não parte de concepções de ser humano pelas quais se firma essa distinção: o homem como constituído de corpo e alma, ou de racionalidade e animalidade, notando que a alma e a racionalidade foram as determinações sempre privilegiadas na história da filosofia em relação às de corpo e animalidade. E endossa porque a idéia de *Besinnung* inclui, aliás, a idéia de uma “tomada de consciência” justamente sobre essas concepções que, segundo Heidegger, turvam a experiência originária de nossa essência, para a qual se faz necessário “retomar os sentidos”. Mas justamente então já não se trata de forma alguma de uma dicotomia. Também justamente por isso a expressão de que aqui nos valem para traduzir *Besinnung*, “concentração afetiva”, não deve dar a entender uma forma de sentimentalismo que devesse suplantar o racionalismo. A proposta de Heidegger é muito mais a de que o humano retorne à experiência originária de si mesmo e das coisas no modo como ele se afina e se afeta em seu ser-aí exposto ao ente na totalidade, no mundo. Se *Stimmung* é a afinação ou a tonalidade afetiva em que o ser-aí se afina ao lugar em que já sempre se encontra, *Besinnung* seria uma concentração afetiva na questão do ser e nos diversos caminhos que ela toma, aparecendo inclusive no título da conferência de 1953 “Wissenschaft und Besinnung”. (N.T.)

Esse fato é a razão por que se faz necessário saber desses conceitos de coisa, para pensar a sua proveniência e pretensa irrestrição, bem como a aparência de sua obviedade. Esse saber é ainda mais necessário se ousamos tentar trazer à vista e à palavra o caráter de coisa da coisa, o caráter utensiliar do utensílio e o caráter de obra da obra. Para isso, porém, apenas uma coisa é precisa: mantendo afastadas as antecipações e alargamentos daquelas formas de pensar, deixar a coisa, por exemplo, repousar sobre si em seu ser-coisa. O que poderia parecer mais fácil do que deixar o ente simplesmente ser o ente que é? Ou com essa tarefa chegamos ao mais difícil, sobretudo quando um tal propósito – deixar o ente ser como é – apresenta o contrário daquela indiferença que vira as costas ao ente em favor de um conceito de ser injustificado? Temos de nos voltar para o ente, pensar nele mesmo em seu ser, mas nisso deixá-lo ao mesmo tempo repousar sobre si em sua essência.

Esse esforço do pensamento parece encontrar na determinação da coisidade da coisa a maior resistência; pois onde mais se funda o fracasso daquelas tentativas? A coisa inaparente furta-se ao pensamento o mais teimosamente. Ou esse manter-se-em-reserva [*Sichzurückhalten*] da mera coisa, esse ser-impelido-para-nada a repousar em si, deveria isso justamente pertencer à essência da coisa? Não deve, então, aquele intimidante e cerrado na essência da coisa tornar-se o mais íntimo para um pensamento que busca pensar a coisa? Se é assim, então não podemos forçar o caminho para o caráter de coisa da coisa.

Que a coisidade da coisa só se deixe dizer raramente e com dificuldade, disso a referida história de sua interpretação é um iniludível documento. Essa história corresponde ao destino conforme o qual o pensamento ocidental pensou o ser do ente até hoje. Mas nós não apenas reforçamos isso agora. Percebemos nessa história ao mesmo tempo um aceno. Será por acaso que, na interpretação da coisa, aquela que acontece no fio condutor de matéria e forma obteve uma hegemonia especial? Essa determinação da coisa enraíza-se numa interpretação do ser-utensílio do utensílio. Esse ente, o utensílio, é próximo à representação do homem de uma maneira especial, porque aporta ao ser através de nosso próprio produzir [*Erzeugen*]. Esse ente assim íntimo em seu ser, o utensílio, tem ao mesmo tempo uma singular posição intermediária entre a coisa e a obra. Sigamos esse aceno e procuremos antes de mais o caráter utensiliar do utensílio. Talvez nos ocorra algo sobre o caráter de coisa da coisa e o caráter de obra da obra. Temos apenas de evitar tomar precipitadamente coisa e obra por variantes do utensílio. Abstraímos, todavia, da

possibilidade de que diferenças históricas essenciais vigorem também ainda na maneira como o utensílio é.

Mas, que caminho conduz ao caráter de utensílio do utensílio? Como poderemos experimentar o que o utensílio é na verdade? O procedimento agora necessário tem de explicitamente manter-se longe daquelas tentativas que carregam junto consigo os alargamentos das interpretações habituais. Estaremos o quanto antes assegurados disso se descrevermos simplesmente um utensílio sem uma teoria filosófica.

Escolhemos como exemplo um utensílio habitual: um par de sapatos de camponês. Para descrevê-los não é preciso ter por modelo alguma vez peças efetivas desse tipo de utensílio de uso. Qualquer um as conhece. Mas, como se trata de uma descrição imediata, é bom facilitar o advento da intuição [*Veranschaulichung*]. Uma apresentação figurativa deve bastar para esse auxílio. Escolhemos para isso uma conhecida pintura de Van Gogh, que pintou várias vezes tal utensílio calçado. Mas o que tanto há para ver aí? Todo o mundo sabe o que pertence ao calçado. Se acaso não forem sapatos de madeira ou de ráfia, têm a sola feita de couro recoberta pelo cabedal, ambos ajuntados um ao outro por costuras e pregos. Um utensílio desses serve para a vestimenta dos pés. Correspondentemente à serventia, se para o trabalho no campo ou para a dança, matéria e forma são diferentes.

Tais indicações corretas lançam luz apenas no que já sabemos. O ser-utensílio do utensílio consiste em sua serventia. Mas como é com esta mesma? Com ela já apreendemos o caráter de utensílio do utensílio? Para que isso dê certo, não temos de ir ter com o utensílio útil em seu serviço? A camponesa na lavoura veste os sapatos. Somente aqui eles são o que são. Eles o são tanto mais autenticamente, quanto menos a camponesa pensa neles no trabalho ou sequer os percebe ou ainda menos os pressente. Ela está em pé e vai com eles. Assim servem os sapatos efetivamente. Nesse decorrer do uso do utensílio, o caráter utensiliário do utensílio deve efetivamente nos encontrar.

Em contrapartida, enquanto nos presentificarmos apenas em geral um par de sapatos ou até mesmo olharmos para meros sapatos vazios parados, fora de uso, no quadro, nunca experimentaremos o que é na verdade o ser-utensílio do utensílio. Pela pintura de Van Gogh não podemos nem verificar onde ficam os sapatos. Em torno a esse par de sapatos de camponês não há nada ao qual eles poderiam pertencer, de onde poderiam provir, apenas um espaço indeterminado. Nem lhe estão colados torrões de terra da lavoura ou do caminho

do campo, o que ao menos poderia dar sinal de sua utilização. Um par de sapatos de camponês e nada mais. E todavia.

Da escura abertura do gasto interior do calçado olha-nos fixamente a fadiga do andar do trabalho. Na dura gravidade do calçado retém-se a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que sempre iguais se estendem longe pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro fica a umidade e a fartura do solo. Sob as solas demove-se a solidão do caminho do campo pelo final de tarde. No calçado vibra o quieto chamado da terra, sua silenciosa oferta do trigo maduro, sua inexplicável recusa na desolação do campo no inverno. Por esse utensílio passa o calado desassossego pela segurança do pão, a alegria sem palavras por ter mais uma vez suportado a falta, a vibração pela chegada do nascimento e o tremor ante o retorno da morte. À *terra* pertence esse utensílio e no *mundo* da camponesa ele é abrigado. É dessa abrigada pertença que o próprio utensílio ressurge para seu repousar-em-si.

Mas talvez nós vejamos tudo isso só no calçado do quadro. A camponesa, por sua vez, simplesmente veste os sapatos. Como se esse simples vestir fosse assim simples. Toda vez que, ao cair da noite, a camponesa em sua dura mas saudável fadiga depõe os sapatos, e na aurora ainda escura já os pega de novo, ou quando passa por eles no feriado, então ela sabe de tudo isso sem observação e consideração. O ser-utensílio do utensílio consiste por certo em sua serventia. Mas esta mesma repousa na plenitude de um ser essencial do utensílio. A isso chamamos confiabilidade [*Verlässlichkeit*]. Por força dela é que a camponesa está entregue por meio desse utensílio ao calado apelo da terra, por força da confiabilidade do utensílio ela está certa de seu mundo. Mundo e terra estão aí, para ela e para os que com ela são à sua maneira, apenas assim: no utensílio. Dizemos “só” e nisso erramos; pois a confiabilidade do utensílio é que primeiramente dá ao simples mundo sua seguridade [*Geborgenheit*] e assegura à terra a liberdade de seu contínuo irromper.

O ser-utensílio do utensílio, a confiabilidade, mantém reunidas em si todas as coisas sempre segundo sua maneira e alcance. A serventia do utensílio é, todavia, apenas a conseqüência essencial da confiabilidade. Aquela vibra nesta e nada seria sem ela. O utensílio isolado é gasto e consumido; mas aí ao mesmo tempo o próprio uso cai em usura, desgasta-se e torna-se habitual. Dessa forma o ser-utensílio entra em desolação e decai para mero utensílio. Um tal desolamento do ser-utensílio é o desvanecer-se da confiabilidade.

Porém, esse definhamento ao qual as coisas de uso devem aquela monótona e maçante habitualidade é apenas mais um testemunho da essência original do ser-utensílio. A abusada habitualidade do utensílio põe-se à frente como a única e exclusiva forma própria de ser perceptível. Agora só ainda a opaca serventia é visível. Ela suscita a aparência de que a origem do utensílio estaria na mera fabricação, que imprime uma forma em uma matéria. No entanto, o utensílio, em seu genuíno ser-utensílio, vem de mais longe. Matéria e forma e a distinção entre ambas são de origem mais profunda.

O repouso do utensílio a repousar em si consiste na confiabilidade. Só nela chegamos a ver o que o utensílio é na verdade. Mas ainda não sabemos nada daquilo pelo que inicialmente procurávamos: o caráter de coisa da coisa. E absolutamente não sabemos aquilo que única e propriamente procuramos: o caráter de obra da obra no sentido da obra de arte.

Ou deveríamos agora de repente, como que de passagem, ter já experimentado algo acerca do ser-obra da obra?

O ser-utensílio do utensílio foi encontrado. Mas como? Não por uma descrição e esclarecimento de algum calçado efetivo presente; não por um relatório sobre o processo de fabricação de sapatos, tampouco pela observação de uma utilização de calçados sucedendo aqui e ali, mas sim apenas porquanto nos trouxemos perante a pintura de Van Gogh. Ela falou. Na proximidade da obra nós estivemos repentinamente em outro lugar do que aquele em que habitualmente cuidamos de estar.

A obra de arte deu a conhecer o que o calçado na verdade é. Seria a mais grave auto-ilusão se achássemos que nossa descrição, como um fazer subjetivo, figurou tudo isso assim para então projetá-lo. Se algo aqui é digno de pergunta é apenas isto de, na proximidade da obra, termos experimentado tão pouco e dito a experiência de forma tão rude e imediata. Mas, antes de tudo, a obra não serviu, como poderia parecer à primeira vista, pura e simplesmente para um melhor advento da intuição do que seja um utensílio. Muito mais, é somente através da obra e somente na obra que o ser-utensílio do utensílio vem expressamente a aparecer.

O que acontece aqui? O que na obra está em obra? A pintura de Van Gogh é o abrir-se [*Eröffnung*⁶] daquilo que o utensílio, o par de sapatos de camponês, na verdade é. Esse ente emerge [*heraustritt*] para o não-encobrimento de seu ser. O não-encobrimento do ente era denominado pelos gregos ἀλήθεια. Nós dizemos verdade [*Wahrheit*] e pensamos muito pouco com essa palavra. Na obra, se aqui acontece um abrir-se do ente naquilo que ele é e como é, está em obra um acontecer [*Geschehen*] da verdade.

Na obra da arte a verdade do ente se pôs em obra. “Pôr” [*setzen*”] significa aqui: trazer à perduração [*zum Stehen bringen*⁷]. Um ente, um par de sapatos de camponês, vem na obra a perdurar na luz de seu ser. O ser do ente vem à permanência de seu brilho [*Scheinen*⁸].

Assim, a essência da arte seria esta: o pôr-se-em-obra da verdade do ente. Mas, ora, até aqui a arte teve a ver com o belo e a beleza e não com a verdade. As artes que trazem à frente obras assim chamam-se, por distinção às artes de trabalho manual que fabricam utensílios, as belas artes. Na bela arte não é a arte que é bela, mas ela se chama assim porque traz à frente o belo. A verdade, em contrapartida, pertence à lógica. A beleza, por sua vez, está reservada à estética.

Ou será que com a afirmação de que a arte é o pôr-se-em-obra da verdade deve renascer aquela opinião felizmente ultrapassada da arte como uma imitação e transcrição do efetivo? A reprodução [*Wiedergabe*] do diante-da-mão requer, certamente, a concordância com o ente, a equiparação a este; *adaequatio* diz a Idade Média; Ομοίωσις diz já Aristóteles. Concordância com o ente vale de há muito como a essência da verdade. Mas acaso achamos que aquela pintura de Van Gogh representa pictoricamente um dado par de sapatos de camponês diante-da-mão e por isso seria uma obra, porque o teria logrado? Achamos que a pintura retiraria uma fôrma do efetivo e a aplicaria em um produto [*Produkt*] da... produção [*Produktion*] artística? De modo algum.

Então na obra se trata não de uma reprodução do ente isolado e a cada vez diante-da-mão, mas, ao contrário, da reprodução da essência em comum das coisas. Mas onde e

⁶ *Eröffnung*, o abrir-se do que se abre no sentido de uma inauguração, isto é, originariamente. “Patenteação originária”, na versão portuguesa. Usamos “abrir-se” e não “abertura” uma vez que esta já traduz “*Offenheit*”. (N.T.)

⁷ Levantar, pôr-de-pé, mas aqui com ênfase no sentido de permanecer. (N.T.)

⁸ Não dizemos “aparecer”, como na versão portuguesa, mas “brilho”, para enfatizar que o aparecer da obra de arte é tal que se mostra como o que deixa aparecer o ente. Brilho é a marca do que aparece ao mostrar-se como aparecimento. (N.T.)

como é essa essência em comum, para que as obras de arte concordem com ela? Com que essência de que coisa deve concordar um templo grego? Quem poderia assegurar o absurdo de que na obra arquitetônica a idéia do templo é apresentada? E no entanto em tal obra, se é uma obra, a verdade se pôs em obra. Ou pensemos no hino de Hölderlin, “O Reno”. O que é que foi aqui previamente dado ao poeta, e como, para que pudesse ser novamente dado no poema⁹? Ainda que no caso desse hino e em poemas semelhantes se queira recusar a idéia de uma relação de cópia entre algo já efetivo e a obra de arte, como é de se esperar, ainda assim, com uma obra do tipo da assinalada pelo poema de C.F. Meyer, “A fonte romana”, confirma-se da melhor maneira possível aquela opinião de que a obra copiaria.

A Fonte Romana

Sobe o jato e pleno vasa
À taça de mármore redonda
Que enchendo-se extravasa
Para o fundo de uma segunda;
E a segunda, de cheia borbulhando,
À terceira dá em ondas sua enchente,
E cada uma toma e dá ao mesmo tempo
E corre e se suspende.

Der römische Brunnen

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

⁹ “Reprodução” traduz aqui *Wiedergabe*; *wieder*: novamente; *-gabe*: doação. [N.T.]

Aqui, nem uma fonte efetivamente diante-da-mão é poeticamente ilustrada, nem a essência comum de uma fonte romana é reproduzida. Mas a verdade está posta em obra. Qual verdade acontece na obra? Pode a verdade em geral acontecer e assim ser historial? Verdade, como se diz, é algo atemporal e supratemporal.

Procuramos a efetividade da obra de arte para aí encontrarmos efetivamente a arte que nela se cumpre. Como o efetivo mais próximo na obra verifica-se a infra-estrutura ao modo de coisa [*dingliche*]. Para abarcar esse modo de coisa, porém, não bastam os conceitos tradicionais de coisa, pois eles mesmos falham quanto à essência do caráter coisal. O conceito dominante de coisa, a coisa como matéria enformada, nem sequer é colhido da essência da coisa, mas sim da essência do utensílio. Também se mostrou que desde há muito tempo o ser-utensílio já assevera um privilégio singular na interpretação do ente. Esse privilégio do ser-utensílio, que nunca foi pensado expressamente, deu o aceno para renovar a pergunta pelo caráter utensiliar, dessa vez evitando as interpretações correntes.

O que seja o utensílio, deixamo-nos dizer através de uma obra. Por aí veio à clara luz, se não para o alcance das mãos, o que na obra está em obra: o abrir-se do ente em seu ser: o acontecimento [*Geschehnis*¹⁰] da verdade. Se, porém, essa efetividade da obra não pode ser determinada senão por aquilo que na obra está em obra, como é que fica então com nosso propósito de ir ter com a obra de arte efetiva em sua efetividade? Incurreríamos em erro ao presumir a efetividade da obra em primeiro lugar naquela infra-estrutura coisal. Estamos agora perante um resultado notável de nossa reflexão, se é que isso já se pode chamar um resultado. Duas coisas se tornam claras:

Em primeiro lugar: o meio de alcançar o modo de coisa na obra, os conceitos de coisa vigentes, não bastam.

Em segundo lugar: aquilo que com isso queríamos alcançar como a efetividade mais próxima da obra, a infra-estrutura ao modo de coisa, não pertence dessa maneira à obra.

¹⁰ É a partir desta palavra, *Geschehnis*, acontecimento, que Heidegger empreende o resgate do sentido originário da história e historialidade, notando que *Geschichte*, história, vem da mesma raiz que *Geschehnis*. Esse sentido originário, trabalhado em *Ser e Tempo* como a estrutura da temporalidade e em “A Origem da Obra de Arte” como a história que se conquista com a obra de arte, é distinto da *Historie*, a historiografia que só pode ser construída de forma derivada e sobre a base já irrecuperável do próprio acontecimento enquanto o acontecimento único que ele é. (N.T.)

Tão-logo visemos na obra a algo assim, tomamo-la inadvertidamente por um utensílio, ao qual concedemos, além disso, ainda uma superestrutura que deveria conter o artístico. Mas a obra não é nenhum utensílio que, além disso, ainda está revestido de um valor estético que se lhe acrescenta. Algo assim a obra é tão pouco quanto a mera coisa é um utensílio que apenas foi privado do autêntico caráter utensiliário, da serventia e da fabricação.

Nossa colocação da pergunta pela obra está abalada, porque perguntamos não pela obra, mas sim em parte por uma coisa e em parte por um utensílio. Só que esse não foi um modo de questionamento que desenvolvemos aqui pela primeira vez. É o modo de questionamento da estética. A maneira como ela de antemão observa a obra de arte recai sob o domínio da interpretação tradicional de todo o ente. Mas o abalo dessa forma habitual de colocação da pergunta não é o essencial. O que importa é uma primeira abertura da vista para o fato de o caráter de obra da obra, o caráter de utensílio do utensílio e o caráter de coisa da coisa só se aproximarem de nós se pensarmos o ser do ente. Para isso é necessário que primeiramente caiam as barreiras da auto-evidência e que os ilusórios conceitos correntes sejam postos de lado. Foi por isso que tivemos de fazer um desvio. Mas o desvio nos leva ao mesmo tempo ao caminho que pode conduzir a uma determinação do caráter de coisa na obra. O caráter de coisa na obra não deve ser renegado; mas esse caráter de coisa, se já pertence ao ser-obra da obra, tem de ser pensado a partir do caráter de obra. Se é assim, então o caminho para a determinação da efetividade coisal da obra leva, não à obra atravessando a coisa, mas sim à coisa atravessando a obra.

A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra acontece esse abrir, i.e., o descobrir [*Entbergen*], i.e., a verdade do ente. Na obra de arte a verdade do ente se põe em obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade. O que é a verdade mesma, para que se suceda a si [*sich ereignet*] de tempos a tempos como arte? O que é este pôr-se-em-obra?

A Obra e a Verdade

A origem da obra de arte é a arte. Mas o que é a arte? A arte é efetiva na obra de arte. Por isso procuramos por primeiro a efetividade da obra. Em que ela consiste? As obras de arte mostram recorrentemente, embora de maneiras bem diversas, o caráter coisal. A tentativa de apreender esse caráter coisal da obra com ajuda dos conceitos habituais de coisa fracassou. E não apenas porque esses conceitos de coisa não apanham o coisal, mas porque com a pergunta por sua infra-estrutura ao modo de coisa nós forçamos a obra em uma apreensão prévia, por meio da qual nos obstruímos a passagem ao ser-obra da obra. O coisal na obra nunca poderá ser decidido enquanto o puro estar-em-si [*Insichstehen*] da obra não se tiver mostrado claramente.

Mas é a obra alguma vez acessível em si? Para lograr isso, seria necessário despojar a obra de todas as referências a qualquer outra coisa que não seja ela mesma, para deixá-la repousar a sós por si e em si. Mas, ora, para isso se volta já a visada mais própria do artista. Por ele a obra deve ser devolvida ao seu puro estar-em-si-mesma [*Insichselbststehen*]. Justamente, na grande arte, e é apenas dela que se fala aqui, o artista permanece algo indiferente frente à obra, quase como uma passagem aniquiladora de si mesma na criação para a vinda-à-frente [*Hervorgang*] da obra.

Assim se encontram e penduram as próprias obras nas coleções e exposições. Mas elas são aí em si como as obras que elas mesmas são, ou aí não são antes como os objetos [*Gegenstände*] da indústria da arte? As obras são tornadas acessíveis ao gozo artístico público e individual. Locais oficiais assumem o cuidado e conservação das obras. Conhecedores e críticos de arte ocupam-se com elas. O negócio da arte zela pelo mercado. As pesquisas históricas da arte fazem das obras objetos de uma ciência. Mas, em meio a toda essa diversificada movimentação [*Umtrieb*], vêm as próprias obras ao nosso encontro?

As esculturas de Égina na coleção de Munique, a “Antígona” de Sófocles na melhor edição crítica, são, como as obras que são, arrancadas de seu lugar essencial próprio. Por mais elevada que seja a sua estatura e seu poder de impressão, por melhor que seja a sua conservação e ainda segura a sua exegese, o deslocamento para a coleção lhes tomou seu mundo. Mas mesmo se nos dermos ao trabalho de superar ou evitar tais deslocamentos das

obras, por exemplo, indo visitar em seu local o templo em Paestum e em sua praça a catedral de Bamberg, o mundo das obras diante-da-mão está ruído.

Subtração de mundo e ruína de mundo não se fazem nunca mais reversíveis. As obras não são nunca mais aquelas que foram. Certamente são elas mesmas que vêm ao nosso encontro, mas elas mesmas são aquelas que foram [*die Gewesenen*]. É como as que foram que vêm ao nosso encontro no domínio da tradição e conservação. Daí em diante permanecem apenas tais objetos [*Gegenstände*]. O seu vir-ao-nosso-encontro [*Entgegenstehen*] é por certo ainda uma conseqüência daquele antigo estar-em-si, mas já não é mais este mesmo. Este lhes fugiu. Toda a indústria da arte, não importa o quanto se tenha desenvolvido e que tudo movimente em prol das próprias obras, alcança sempre apenas o ser-objeto das obras. Este, porém, não constitui o seu ser-obra.

Mas a obra permanece então ainda obra, se está fora de toda e qualquer relação? Não pertence à obra o estar em relação? Com certeza; apenas resta perguntar em quais relações ela está.

A onde pertence uma obra? A obra pertence como obra somente ao âmbito que é aberto por ela mesma. Pois o ser-obra da obra se essencializa e somente se essencializa em tal abrir-se. Dissemos que na obra está em obra o acontecimento da verdade. A alusão ao quadro de Van Gogh tentava designar esse acontecimento. Em vista disso surgiu a pergunta pelo que seja a verdade e como a verdade pode acontecer.

Colocamos agora a questão da verdade tendo em vista a obra. Todavia, para nos familiarizarmos mais com o que está em questão, é necessário tornar mais uma vez visível o acontecimento da verdade na obra. Para esse intento, seja escolhida de forma conseqüente uma obra que não possa ser contada entre obras da arte figurativa.

Uma obra arquitetônica, um templo grego, não figura nada. Está simplesmente aí erguida, no vale entre os rochedos escarpados. A obra arquitetônica abrange a figura do deus e a deixa soerguer-se nesse acobertamento [*Verbergung*¹¹] através do pórtico aberto para o entorno sagrado. Através do templo o deus se presentifica no templo. Essa presença

¹¹ Heidegger emprega *Unverborgenheit* e *Verborgenheit* como um par conceitual, e faz o mesmo com *Lichtung* e *Verbergung*. Perderíamos essa nuance caso traduzíssemos *Verbergung* pela mesma palavra que *Verborgenheit*, isto é, por “encobrimento”. Nuance significativa se notarmos, na seqüência do texto, que com a introdução da discussão sobre a clareira e a conquista do lugar aberto, Heidegger põe em questão a possibilidade de engano e ilusão que acontece com a *Verbergung*, seja no sentido de o ente recusar-se a aparecer (*Verbergung* como *Versagen*) seja no sentido de os entes se dissimularem entre si (*Verbergung* como *Verstellen*). O emprego de “acobertamento” tem o intuito de recobrir esses dois modos de *Verbergung*. (N.T.)

do deus é em si o alargar-se e demarcar-se do entorno como um sagrado. O templo e seu entorno, porém, não se dissipam flutuando no indeterminado. É a obra-templo que primeiramente junta e reúne em torno a si ao mesmo tempo a unidade daquelas vias e relações nas quais nascimento e morte, desgraça e dádiva, vitória e derrota, prosperidade e decadência – ganham para o ser humano a forma de seu destino. A amplitude dominante dessas relações abertas é o mundo desse povo historial. Somente a partir dela e nela é que ele retorna a si mesmo para a realização de sua determinação.

Estando aí erguida, a obra arquitetônica repousa sobre o fundo rochoso. Esse repousar da obra faz sobressair da rocha o obscuro de sua suportação volumosa e contudo impelida para nada. Aí estando, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se alastra, e, assim, revela a própria tempestade em sua fúria. O brilho e o lume dos rochedos, brilhando eles mesmos apenas graças ao sol, mostram pela primeira vez a luz do dia, a amplitude do céu, a escuridão da noite. O erguer-se seguro faz visível o invisível espaço do ambiente. O inabalável da obra resiste ante as vagas do mar e, de seu próprio repouso, deixa-as aparecerem a bramir. A árvore e a grama, a águia e o touro, a cobra e o grilo assumem então o sobressaimento de sua figura e assim vêm à revelação. Esse vir para fora e irromper, ele mesmo e no todo, os gregos desde muito cedo denominavam: a Φύσις. Ela ilumina ao mesmo tempo aquilo no qual e sobre o qual os homens fundam sua morada. Chamamos a isso: a *terra* [*Erde*]. O que a palavra quer aqui dizer deve afastar-se tanto da representação de uma massa material amalgamada quanto da representação meramente astronômica de um planeta. A terra é aquilo aonde se recolhe [*zurückbirgt*] o irromper de tudo o que como tal irrompe. No irromper a terra se essencializa como a acolhente [*das Bergende*].

A obra-templo, erguendo-se aí, abre um mundo e ao mesmo tempo o restabelece sobre a terra, a qual somente assim vem ela mesma a aparecer como o fundo natal [*heimatliche Grund*]. Nunca, porém, os homens e os animais, as plantas e as coisas são como objetos imutáveis primeiramente diante-da-mão e conhecidos, e que então, além disso, de passagem apresentariam a ambiência adequada para o templo, que um dia também viria juntar-se ao que já está presente. Aproximamo-nos muito mais daquilo que é se pensarmos tudo inversamente, suposto, é claro, que tenhamos de início os olhos voltados

para como tudo se volta para nós de modo inverso. A mera inversão, consumada por si, não resulta em nada.

O templo, em seu erguer-se aí, dá às coisas pela primeira vez a sua face e aos homens o ponto de vista sobre si mesmos. Essa vista permanece aberta por todo o tempo em que a obra é uma obra, por todo o tempo em que o deus não lhe tiver fugido. Assim é também com a imagem do deus, que o vencedor lhe consagra na arena de combate. Ela não é nenhuma cópia figurativa com a qual se conheceria mais facilmente como se parece o deus, mas sim é uma obra que deixa o próprio deus se presentificar e assim é o próprio deus. O mesmo vale para a obra da língua [*Sprache*¹²]. Na tragédia, nada é exibido e representado, mas antes se trava a luta dos deuses novos contra os velhos. Ao se levantar no dizer [*Sagen*] do povo, a obra da língua não fala sobre essa luta, mas transforma de tal maneira o dizer do povo que agora cada palavra essencial conduz essa luta e põe para decisão o que é sagrado e o que é profano, o que é grande e o que pequeno, o que bravo e o que covarde, o que nobre e o que vil, o que senhor e o que servo (*cf.* Heráclito, fragmento 53).

Em que consiste, pois, o ser-obra da obra? Mantendo sempre em vista o que acabamos de indicar de forma bastante rude, esclareçamos por primeiro dois rasgos essenciais da obra. Nisso, partiremos daquilo que está no primeiro plano mais extensamente conhecido do ser-obra, o coisal, que fornece um respaldo ao nosso comportamento habitual para com a obra.

Quando uma obra é acomodada numa coleção ou montada numa exposição, diz-se também que é instalada. Mas essa instalação [*Aufstellung*] é essencialmente diferente da instalação no sentido do levantamento [*Erstellung*] de uma obra arquitetônica, do erguimento de uma estátua, da apresentação de uma tragédia no feriado comemorativo. Uma tal instalação não quer dizer aqui o mero montar. Consagrar quer dizer louvar no sentido de que, no erigir pela obra, o sagrado se abre como sagrado e o deus é chamado para o aberto de sua presença. Ao consagrar pertence a glorificação como o respeito pela dignidade e brilho do deus. Dignidade e brilho não são propriedades ao lado e atrás das quais está ainda o deus, mas sim: na dignidade, no brilho, o deus se faz presente. No reflexo desse brilho brilha, ou seja, aclara-se, aquilo a que chamamos mundo. Er-igir [*Er-richten*]

¹² *Sprache* pode significar tanto língua como linguagem; usamos aqui ambas as possibilidades. (N.T.)

diz: abrir o justo, no sentido de acompanhar a medida condutora que, como o próprio essencial, dá as coordenadas. Mas por que a instalação da obra é um erigir que louva e glorifica? Porque a obra em seu ser-obra exige isso. Como a obra chega a exigir uma tal instalação? Porque ela mesma em seu ser-obra é instaladora. O que a obra, como obra, instala? Soerguendo-se-em-si [*In-sich-aufragend*], a obra abre um *mundo* e o mantém em estada reinante.

Ser-obra significa: instalar um mundo. Mas o que é isto, um mundo? Com referência ao templo isso foi sugerido. A essência do mundo, pelo caminho que agora temos de trilhar, deixa-se apenas indicar. Até mesmo essa indicação se restringe à defesa contra aquilo que de saída poderia atralhar a visada essencial.

Mundo não é a mera acumulação das coisas diante-da-mão, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mundo também não é uma moldura apenas imaginada, representada em acréscimo à suma dos entes diante-da-mão. *Mundo mundifica* e é sendo mais do que o mais concebível e perceptível em que nos acreditamos em casa. Mundo não é nunca um objeto que esteja diante de nós e possa ser intuído. Mundo é o sempre não-objetual, sob o qual estamos por todo o tempo em que os rasgos de nascimento e morte, bênção e maldição continuarem a nos mover no ser. Onde recaem as decisões essenciais de nossa história, por nós tomadas e deixadas, onde irreconhecíveis são novamente questionadas, aí o mundo mundifica. A pedra é sem mundo. Plantas e animais também não têm nenhum mundo; mas eles pertencem ao ajuntamento encoberto de uma ambiência na qual se encontram inseridos. Em contrapartida, a camponesa tem um mundo, pois se detém no aberto do ente. O utensílio, em sua confiabilidade, dá a esse mundo uma necessidade e proximidade própria. Ao abrir-se um mundo, todas as coisas recebem sua demora e sua pressa, seu longe e seu perto, sua largura e estreiteza. No mundificar está reunida aquela amplitude a partir da qual a benevolência protetora dos deuses é concedida ou recusada. Também a fatalidade da ausência do deus é uma forma como o mundo mundifica.

Na medida em que uma obra é uma obra, aquela amplitude se arruma. Arrumar [*einräumen*] significa aqui ao mesmo tempo: libertar o livre do aberto e direcionar esse livre em seus traçados [*Gezüge*]. Esse direcionamento se essencializa a partir do aludido erigir. A obra, como obra, instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo.

Mas a instalação de um mundo é apenas um dos rasgos essenciais do ser-obra da obra a indicar-se aqui. Tentaremos tornar visível da mesma maneira o outro rasgo que lhe pertence a partir do que encontramos em primeiro plano na obra.

Quando uma obra é trazida-à-frente [*hervorgebracht*] a partir deste ou daquele material – pedra, madeira, bronze, cor, língua, som – diz-se também que é elaborada [*hergestellt*] a partir disso. Mas, assim como a obra reclama uma instalação no sentido do erigir que louva e glorifica, porque o ser-obra da obra consiste em uma instalação de mundo, da mesma forma a elaboração [*Herstellung*] se faz necessária porque o próprio ser-obra da obra tem o caráter da elaboração. A obra como obra é em sua essência elaboradora. Mas o que a obra elabora? Somente experimentaremos isso se acompanharmos a assim chamada em primeiro plano e habitualmente elaboração de obras.

Ao ser-obra pertence a instalação de um mundo. Qual é a essência, pensada no horizonte dessa determinação, daquilo que, na obra, chama-se ademais o material da obra? O utensílio, porque determinado pela serventia e utilidade, toma em seu uso aquilo de que consiste. A pedra é usada e gasta na fabricação de um utensílio, por exemplo, na de um machado. Ela desaparece na serventia. A matéria é tanto melhor e tão mais apropriada quanto menos resistir a afundar-se no ser-utensílio do utensílio. A obra-templo, em contrapartida, ao instalar um mundo, não deixa a matéria desaparecer, mas sobretudo vir à frente [*hervorkommen*], e precisamente no aberto do mundo da obra: a rocha vem ao sustentar e jazer e só assim vem a ser rocha; os metais vêm ao resplandecer e cintilar, as cores ao iluminar, o som ao soar, a palavra ao dizer. Tudo isso se precipita ao recolher-se a obra no maciço e grave da pedra, no firme e flexível da madeira, na dureza e brilho do bronze, no iluminar e escurecer das cores, no ressoar do som e no poder nomeador da palavra.

Aonde a obra se recolhe e o que deixa vir à luz nesse recolher-se, a isso chamamos a terra. Ela é a acolhente que vem-à-frente [*Hervorkommend-Bergende*]. A terra é a incansável e sem esforço impelida para nada. Sobre a terra e nela o homem historial funda a sua morada no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, elabora a terra. O

elaborar é aqui para ser pensado no sentido estrito da palavra¹³. A obra faz a própria terra voltar-se para o aberto de um mundo e nele a mantém. *A obra deixa a terra ser uma terra.*

Mas por que é que esse elaborar da terra tem de acontecer de tal forma que a obra se recolha nela? O que é a terra, para que chegue ao não-encoberto precisamente dessa maneira? A pedra pesa e carrega sua gravidade. Mas enquanto esta pesa sobre nós, nega-se ao mesmo tempo a toda penetração nela mesma. Tentemos algo assim, destroçando a rocha: ela nunca mostrará em seus pedaços um interior e aberto. Na mesma hora, a pedra se recolheu de novo no mesmo abafamento do duro e maciço de seus pedaços. Tentemos atingir isso por outra via, pondo a pedra sobre a balança, e apenas traremos a gravidade para a contagem de um peso. Essa determinação talvez muito precisa da pedra permanece uma conta, mas o pesar se furtou a nós. A cor ilumina e também só quer iluminar. Se a medimos racionalmente, decompondo-a em freqüências, ela se ausenta. Ela só se mostra se permanecer não desencoberta e não esclarecida. A terra faz assim despedaçar-se contra si cada intromissão nela mesma. Deixa cada importunamento meramente calculista converter-se em uma destruição. Mesmo que este resplenda o brilho de uma soberania e um avanço na figura de uma objetualização [*Vergegenständlichkeit*¹⁴] técnico-científica da natureza, essa soberania permanece, contudo, uma impotência do querer. A terra só aparece abertamente iluminada como ela mesma lá onde é resguardada e preservada como a essencialmente imperscrutável [*Unerschließbare*], que não se entrega a nenhuma exploração [*Erschließung*], quer dizer, mantém-se continuamente encerrada [*verschlossen*]. Todas as coisas da terra, ela mesma no todo, confluem para um unísono metamórfico. Mas esse confluir não é nenhum dissolver. Aqui corre a torrente da delimitação que, imperturbável em si, delimita cada presente em sua presença. Assim, em cada coisa que se

¹³ Traduzimos *Herstellung* por “elaboração”, como as traduções portuguesa e espanhola, notando porém que o sentido que Heidegger dá aqui à palavra ultrapassa a idéia de elaboração, como ultrapassa o uso corriqueiro, em alemão, de *Herstellung*. *Stellen* significa estabelecer, *her* indica o movimento “para aqui/aí”. A versão francesa, *faire-venir*, é mais fiel a esse sentido; mas com “fazer-vir” não poderíamos utilizar a mesma palavra como verbo e substantivo. (N.T.)

¹⁴ Optamos por “objetualização” e não “objetivização” para salientar a escolha de Heidegger por *Vergegenständlichkeit* em vez de algo como *Objektivierung*. O prefixo *ver-* indica nesse caso um descaminho na interpretação dos entes, uma turvação da natureza em objeto; entonação, portanto, propositalmente pejorativa. A objetualização técnico-científica da natureza é o seu ser objeto já disponibilizado como algo diante-da-mão que serve para o uso, para ser à-mão como um *Gegenstand*, objeto dado. Essa objetualização pode ser pensada como um coroamento, uma realização efetiva da objetivização técnico-científica que a possibilita. (N.T.)

encerra, está o mesmo desconhecer-se. A terra é, essencialmente, aquela que se encerra. E-laborar [*Her-stellen*¹⁵] a terra quer dizer: trazê-la ao aberto como aquilo que se encerra.

A obra realiza essa elaboração da terra ao devolver-se a si mesma à terra. O encerrar-se da terra, porém, não é nenhum permanecer-encoberto uniforme e hirto, mas ele se desdobra em uma inesgotável plenitude de maneiras e formas simples. Por certo o escultor usa a pedra, tal como, à sua maneira, também o pedreiro lida com ela. Mas ele não gasta a pedra. Isso só acontece, de alguma maneira, quando a obra dá errada. Por certo, também o pintor usa a tinta, mas de tal modo que a cor não seja gasta, e sim só venha a iluminar. Por certo o poeta usa a palavra, mas não como o falante e escrevinhador habituais têm de gastar as palavras, e sim de tal forma que a palavra se torna pela primeira vez verdadeiramente uma palavra e assim permanece.

Em nenhuma parte se essencializa na obra algo como um material. Permanece até mesmo duvidoso se, na determinação essencial do utensílio, com a sua caracterização como matéria em sua essência utensiliar, é encontrado aquilo de que ele consiste.

O instalar de um mundo e o elaborar da terra são dois rasgos essenciais no ser-obra da obra. Porém, eles pertencem juntos à unidade do ser-obra. Procuramos essa unidade quando pensamos o estar-em-si da obra e tentamos exprimir aquele fechado e íntimo repouso do repousar-sobre-si.

Com os mencionados rasgos essenciais, demos a conhecer, na obra – se é que isso já é algo de concludente – antes um acontecer e de modo algum um repouso; pois o que é repouso, senão a contradição do movimento? Em todo caso, não é uma contradição que expulsa de si o movimento, mas sim o encerra. Só o que se move pode repousar. O modo do repouso é a cada vez consoante o tipo do movimento. No movimento como mero deslocamento de um corpo, o repouso é manifestamente apenas o caso limite do movimento. Quando o repouso encerra o movimento, pode dar-se um repouso que seja a íntima reunião do movimento, portanto a mais alta mobilidade, aceite esteja que o tipo do movimento exige um tal repouso. Desse tipo, porém, é o repouso da obra que repousa em si. Por isso, aproximamo-nos mais desse repouso se logrármos abarcar de forma coesa a

¹⁵ Aqui fica explícito o problema na tradução de *Herstellung* por “elaboração”: com o hífen Heidegger enfatiza a indicação na própria palavra do movimento de fazer vir, de trazer *afí*. (N.T.)

mobilidade do acontecer no ser-obra. Perguntamos: que relações a instalação de um mundo e a elaboração da terra mostram na própria obra?

O mundo é a abertura [*Offenheit*] que se abre das vastas vias das simples e essenciais decisões no destino de um povo historial. A terra é o vir-à-frente para nada impelido do constante encerrar-se e assim acolher. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, não obstante, nunca separados. O mundo se funda sobre a terra e a terra se ergue atravessando o mundo. A relação entre mundo e terra de modo algum degenera na unidade vazia da contraposição que não leva a nada. O mundo aspira, em seu repousar sobre a terra, a fazê-la sobressair. Como aquele que se abre, não tolera nenhum encerrado. A terra, porém, como a acolhedora, tende a cada vez a puxar o mundo para dentro de si e em si mantê-lo.

A confrontação de mundo e terra é um combate [*Streit*]. Com certeza é muito fácil falsearmos a essência do combate, ao equipará-la à discórdia e à querela e conhecê-la assim apenas como estorvo e destruição. No combate essencial, todavia, os combatentes levantam a cada vez um ao outro, na auto-afirmação de sua essência. A auto-afirmação da essência, contudo, nunca é o endurecimento em um estado casual, mas o entregar-se à encoberta originariedade da proveniência do próprio ser. No combate, cada um lança o outro além de si. O combate se torna assim cada vez mais disputável, mais autenticamente o que ele é. Quanto mais duramente o combate se força por si mesmo ao extremo, tanto mais inflexivelmente os combatentes se soltam para a intimidade do simples pertencer a si. A terra não pode prescindir do aberto do mundo, se ela mesma como terra deve aparecer na pressão liberta de seu encerrar-se. O mundo, por sua vez, não pode suspender-se da terra, se deve como órbita e amplitude dominante de todo destino essencial fundar-se sobre algo de decisivo.

A obra, ao instalar um mundo e elaborar a terra, é a instigação desse combate. Mas isso não acontece para que a obra, numa concordância insípida com o combate, ao mesmo tempo o abata e o abrande, mas sim para que o combate permaneça um combate. Instalando um mundo e elaborando a terra, a obra traz esse combate à plenitude. O ser-obra da obra consiste na disputa do combate [*Bestreitung des Streitiges*] entre mundo e terra. É porque o combate eleva-se ao máximo na simples intimidade que acontece na disputa do combate a unidade da obra. A disputa do combate é a constante reunião que se força ao extremo da

mobibilidade da obra. Na intimidade do combate, por isso, o repouso da obra a repousar em si tem a sua essência.

Somente a partir desse repouso da obra é que podemos vislumbrar o que na obra está em obra. Até aqui permanecia sempre apenas uma afirmação antecipada a de que na obra de arte estaria posta em obra a verdade. Em que medida acontece, no ser-obra da obra, o que agora quer dizer: em que medida acontece, na disputa do combate de mundo e terra, a verdade? O que é verdade?

Quão diminuto e obtuso é o nosso saber da essência da verdade, isso o mostra a negligência com que nos entregamos ao uso dessa palavra fundamental. Com verdade quer-se dizer na maioria das vezes esta e aquela verdade. Isso significa: algo verdadeiro. Desse tipo pode ser um conhecimento que se enuncia em uma proposição. Porém, chamamos de verdadeira não apenas uma proposição, mas também uma coisa – ouro verdadeiro à diferença de ouro aparente. Verdadeiro significa aqui o mesmo que autêntico, efetivo ouro. O que significa aqui o falar do efetivo? Como tal [efetivo] vale para nós o ente na verdade. Verdadeiro é o que corresponde ao efetivo, e efetivo é o que é na verdade. O círculo novamente se fechou.

O que quer dizer “na verdade”? Verdade é a essência do verdadeiro. Em que pensamos quando dizemos essência? Como tal [essência] vale habitualmente aquele comum com o qual todo o verdadeiro se põe de acordo. A essência se dá no conceito genérico e universal, representativo do um que vale igualmente para muitos. Mas essa essência igualmente-válida (a essencialidade [*Wesenheit*] no sentido da essentia) é apenas a essência inessencial. Em que consiste a essência essencial de algo? Provavelmente ela repousa naquilo que o ente na verdade é. A essência verdadeira de uma coisa determina-se a partir de seu verdadeiro ser, a partir da verdade do ente a cada vez em questão. Só que não é a verdade da essência que procuramos agora, e sim a essência da verdade. Um enredamento notável se mostra. É ele apenas uma curiosidade ou será a mera sutileza vazia de um jogo conceitual ou – um abismo?

Verdade significa essência do verdadeiro. Pensamos isso a partir da rememoração da palavra dos gregos *Αλήθεια*, que quer dizer o não-encobrimento do ente. Mas é isto já uma determinação da essência da verdade? Não fazemos a mera mudança da palavra empregue – não-encobrimento no lugar de verdade – passar por uma caracterização da

coisa [*Sache*]? Em todo caso, ficamos numa troca de nomes enquanto não experimentarmos o que tem de ter então acontecido para tornar-se necessário dizer a *essência* da verdade na palavra não-encobrimento.

É necessário, para isso, uma renovação da filosofia grega? De modo algum. Uma renovação, mesmo se esse impossível fosse possível, em nada nos ajudaria; pois a história encoberta da filosofia grega consiste desde seu começo em que ela não permanece conforme à essência da verdade que reluz na palavra ἀλήθεια e em que seu saber e dizer da essência da verdade transfere-se cada vez mais para a discussão de uma essência derivada da verdade. A essência da verdade como ἀλήθεια permanece, no pensamento dos gregos e mais ainda na filosofia subsequente, impensada. O não-encobrimento é para o pensar o mais encoberto no ser-aí grego, mas simultaneamente é o que, desde cedo, determina toda a presença do presente.

Mas por que não nos damos por satisfeitos com a essência da verdade que nos é familiar desde há séculos? Verdade significa hoje e desde há muito a concordância do conhecimento com a coisa [*Sache*]. Todavia, para que o conhecer e a proposição formadora e enunciativa do conhecimento possam medir a coisa, para que antes disso a coisa mesma possa tornar-se obrigatória para a proposição, a própria coisa tem de se mostrar como tal. Como poderá se mostrar, se ela mesma não pode erguer-se para fora do encobrimento, se ela mesma não está de pé no não-encoberto? A proposição é verdadeira na medida em que se orienta pelo não-encoberto, ou seja, pelo verdadeiro. A verdade da proposição é sempre e sempre apenas essa corretude [*Richtigkeit*]. Os conceitos críticos de verdade, que desde Descartes partem da verdade como veracidade, são apenas variações da determinação da verdade como corretude. Essa essência da verdade que nos é corriqueira, a corretude da representação, levanta e cai com a verdade como não-encobrimento do ente.

Se nós aqui e de resto tomarmos a verdade como não-encobrimento, não estaremos apenas nos refugiando numa tradução textual de uma palavra grega. Recordamo-nos daquilo que está ao fundo como não-experimentado e impensado da essência da verdade no sentido de corretude, para nós tão corrente e por isso gasta. Costumamos consentir com a declaração de que nós, naturalmente, para justificar e conceber a corretude (verdade) de uma proposição, teríamos de retornar a algo que já seja manifesto. Seja essa pressuposição de fato incontornável. Enquanto falarmos e pensarmos assim, estamos entendendo a

verdade sempre apenas como corretude, a qual certamente ainda carece de uma pressuposição, que então nós mesmos fazemos – queira o céu saber como e por que.

Mas não somos nós que pressupomos o não-encobrimento do ente, é antes o não-encobrimento do ente (o ser) que nos coloca em uma essência tal que, em nossa representação, permanecemos sempre inseridos no não-encobrimento e sempre atrás a segui-lo. Não apenas aquilo *pelo que* se orienta um conhecimento tem de ser de algum jeito já não-encoberto, mas também todo o *âmbito* no qual se move esse “orientar-se por algo”, e do mesmo modo aquilo *para* o qual um ajustamento da proposição à coisa se torna manifesto, já tem de jogar-se como um todo no não-encoberto. Nós nada seríamos com todas as nossas representações corretas, não poderíamos sequer pressupor alguma vez que algo pelo qual nos orientamos já fosse manifesto, se o não-encobrimento do ente já não nos tivesse exposto naquele aclarado [*Gelichtete*], no qual todo ente se nos salienta e a partir do qual ele de novo se recolhe.

Mas como pode ser assim? Como é que a verdade acontece como esse não-encobrimento? Mas ainda cumpre dizer mais claramente o que é esse não-encobrimento mesmo.

As coisas são e também os seres humanos, dádivas e sacrifícios são, animal e planta são, utensílio e obra são. O ente está [*steht*] no ser. Através do ser corre uma fatalidade oculta, suspensa entre o divino e o anti-divino. Muito no ente o homem não é capaz de domar. Pouco se deixa conhecer. O conhecido permanece algo aproximado, o dominado algo incerto. Nunca, como facilmente poderia causar deslumbre, o ente está sob nosso poder e nem mesmo [*sob*] nossa representação. Pensemos esse todo em um, então abarcaremos, assim parece, tudo o que em geral é, ainda que o abarquemos de forma bastante elementar.

E, todavia: para além do ente, mas não longe dele, e sim adiantadamente a ele, acontece ainda algo mais. Em meio ao ente no todo essencializa-se um lugar aberto. Uma clareira [*Lichtung*] é. Pensada a partir do ente, ela é sendo mais do que o ente. Este meio aberto não é, por isso, abrangido pelo ente, mas antes: o próprio meio aclarador circunda todo ente como o nada, que mal conhecemos.

O ente como ente só pode ser na medida em que está inserido e exposto no aclarado dessa clareira. Somente essa clareira presenteia e concede a nós humanos uma passagem

para o ente que nós mesmos não somos e a entrada ao ente que nós mesmos somos. Graças a essa clareira o ente é não-encoberto segundo determinadas e mutáveis medidas. Até mesmo *encoberto* o ente só pode ser no espaço de jogo do aclarado. Qualquer ente que vem ao [nosso] encontro [*begegnet*] e que [nos] acompanha [*mitgegnet*] detém esse estranho poder de oposição da presença, na medida em que ao mesmo tempo sempre se recolhe em um encobrimento [*Verborgenheit*]. A clareira na qual o ente se insere é em si ao mesmo tempo acobertamento. Acobertamento, porém, cumpre-se em meio ao ente de uma dupla maneira.

O ente se nos recusa até chegar àquele um e aparentemente ínfimo, que encontramos o quanto antes quando ainda apenas podemos dizer do ente que ele é. O acobertamento como recusa não é primeiro e somente a fronteira que a cada vez se põe para o conhecimento, mas sim é o início da clareira do aclarado. Mas há também acobertamento ao mesmo tempo, manifestamente de outro jeito, no interior do aclarado. O ente se impele para o ente, um eclipsa o outro, aquele obscurece este, pouco obstrui muito, isolados renegam o todo. Aqui o acobertar não é aquela pura e simples recusa, mas sim: o ente de fato aparece, mas se dá de outro jeito do que ele é.

Este acobertar é o camuflar [*Verstellen*¹⁶]. Se o ente não camuflasse o ente, então não poderíamos nos iludir com o ente e dar passos em falso, não poderíamos nunca nos desencaminhar e nos perder e por fim nunca poderíamos nos exceder. Que o ente possa iludir como aparência é a condição para que possamos nos confundir, e não o contrário.

O acobertamento pode ser uma recusa ou uma camuflagem. Nunca temos a cada vez imediatamente a seguridade se ele é um ou o outro. O acobertar acoberta e camufla a si mesmo. Isso quer dizer: o lugar aberto em meio ao ente, a clareira, nunca é um palco fixo com cortinas constantemente levantadas, no qual se joga o jogo do ente. Muito mais, a clareira acontece somente como esse acobertar de dupla face. O não-encobrimento do ente nunca é apenas um estado diante-da-mão, mas sim um acontecimento. Não-encobrimento (verdade) não é uma propriedade, nem das coisas [*Sachen*] no sentido do ente, nem das proposições.

¹⁶ Optamos por “camuflar”, e não “dissimular”, como as traduções portuguesa, espanhola (“disimular”) e francesa (“dissimulation”), para evitar o equívoco de se tratar de algo intencional, como se a verdade, antropomorficamente, dissimulasse a si mesma. (N.T.)

No círculo mais próximo do ente, acreditamo-nos em casa. O ente é familiar, de confiança, insuspeito [*geheuer*]. Não obstante, atravessando a clareira se lança um constante acobertar na dupla figura da recusa e da camuflagem. O insuspeito, no fundo, não é insuspeito; ele é in-suspeitado [*un-geheuer*¹⁷]. A essência da verdade, quer dizer, do não-encobrimento, é regida por uma denegação. Esse denegar não é, todavia, uma falta ou erro, como se a verdade nada mais fosse que o mero não-encobrimento que se livrou de todo encoberto. Se ela pudesse isso, já não seria mais ela mesma. *À essência da verdade como o não-encobrimento pertence esse denegar na maneira do acobertar de dupla face. A verdade é em sua essência não-verdade. Assim seja dito para apontar com uma agudeza talvez intimidante que ao não-encobrimento como clareira pertence o denegar na maneira do acobertar. A proposição: a essência da verdade é a não-verdade, não quer dizer, porém, que a verdade é no fundo falsidade. Tampouco quer a proposição dizer que a verdade nunca seria ela mesma, mas que seria, dialeticamente representada, sempre justamente o seu contrário.*

A verdade se essencializa como ela mesma na medida em que o denegar acobertador confere, como recusa, primeiramente a toda clareira a constante proveniência, ao mesmo tempo em que, como camuflagem, confere a toda clareira o corte implacável do desengano. Com o denegar acobertador deve-se designar na essência da verdade aquele contraposto que na essência da verdade se encontra entre clareira e acobertamento. Ele é o um-contra-o-outro do combate originário. A essência da verdade é em si mesma o arquicombate [*Urstreit*] em que é logrado aquele meio aberto, no qual o ente se insere e a partir do qual ele em si mesmo novamente se recolhe.

Esse aberto acontece em meio ao ente. Ele mostra um rasgo essencial que já mencionamos. Ao aberto pertence um mundo e a terra. Mas o mundo não é simplesmente o aberto que corresponde à clareira, a terra não é o encerrado que corresponde ao acobertamento. Antes, o mundo é a clareira das vias essenciais pelas quais todo o decidir vem a ajuntar-se. Cada decisão, porém, funda-se em um não vencido, encoberto, desconcertante, senão não seria nunca decisão. A terra não é pura e simplesmente o encerrado, mas sim aquilo que irrompe como o que encerra a si. Mundo e terra são sempre

¹⁷ *Ungeheuer*: “inaudito”, também “monstruoso”. Heidegger joga com o prefixo de negação (*un-*), que não é algo subseqüente, mas originário, como em *Unverborgenheit* (vide nota 4). (N.T.)

em si e segundo sua essência combatentes e combativos. É apenas assim que entram no combate de clareira e acobertamento.

Terra se ergue atravessando mundo, mundo funda-se sobre a terra, apenas na medida em que a verdade acontece como o arqui-combate de clareira e acobertamento. Mas como acontece verdade? Respondemos: acontece de umas poucas maneiras essenciais. Uma dessas maneiras como a verdade acontece é o ser-obra da obra. Instalando um mundo e elaborando a terra, a obra é a disputa daquele combate no qual é batalhado o não-encobrimento do ente no todo, a verdade.

No estar-aí-erguido do templo acontece a verdade. Isso não quer dizer que aqui algo é corretamente apresentado e reproduzido, mas sim que o ente no todo é trazido ao não-encobrimento e nele preservado. Preservar significa originalmente proteger. Na pintura de Van Gogh a verdade acontece. Isso não quer dizer que algo diante-da-mão é aqui corretamente copiado, mas sim que no tornar-aberto do ser-utensílio do utensílio calçado, o ente no todo, mundo e terra em seu jogo mútuo, chega ao não-encobrimento.

Na obra está em obra a verdade, portanto não apenas algo verdadeiro. O quadro que mostra os sapatos de camponês, o poema que diz a fonte romana, não exprimem apenas o que sejam esses entes isolados como tais, se é que alguma vez exprimem algo; antes deixam acontecer o não-encobrimento como tal em relação ao ente no todo. Quanto mais simples e essencialmente aparecer somente o calçado, quanto mais despojada e pura transcorrer apenas a fonte romana em sua essência, tanto mais imediata e expressivamente todo o ente se torna mais ente junto a eles. Dessa maneira vem a aclarar-se o ser que se encobre. A luz assim formada ajunta seu brilho na obra. O brilho ajuntado na obra é o belo. *Beleza é uma maneira como a verdade como não-encobrimento se essencializa.*

Agora, certamente, a essência da verdade está mais claramente abarcada em alguns aspectos. Por conseguinte, deveria ter-se tornado mais claro o que na obra está em obra. Só que o ser-obra da obra agora visível ainda não nos diz nada sobre a efetividade mais próxima e maçadora da obra, sobre o coisal na obra. Quase parece como se nós, na intenção exclusiva de abarcar o próprio estar-em-si da obra o mais puramente possível, tivéssemos passado totalmente por cima do fato de que uma obra é sempre uma obra, o que quer dizer, algo efetuado [*Gewirktes*]. Se algo destaca a obra como obra, isso se deve ao ser-criada [*Geschaffensein*] da obra. Na medida em que a obra é criada e o criar [*Schaffen*] requer um

médium a partir do qual e no qual se cria, aquele coisal também vem à obra. Isso é incontestável. Só que permanece a pergunta: como o ser-criada pertence à obra? Isso só se deixa iluminar se duas coisas se esclarecerem:

1. O que se chama aqui ser-criada e criar, à diferença do finalizar [*Verfertigen*] e ser-finalizado [*Angefertigtsein*]?

2. Qual é a essência mais íntima da própria obra, a partir de onde unicamente se deixa avaliar em que medida lhe pertence o ser-criada e até que ponto este determina o ser-obra da obra?

Criar é aqui pensado sempre em relação à obra. À essência da obra pertence o acontecer da verdade. Determinamos de antemão a essência do criar a partir de sua referência à essência da verdade como o não-encobrimento do ente. A pertença do ser-criada à obra só pode ser posta à luz a partir de um esclarecimento ainda mais originário da essência da verdade. A pergunta pela verdade e sua essência retorna.

Temos de perguntá-la ainda uma vez, caso a proposição: na obra está em obra a verdade, não deva permanecer uma mera afirmação.

Temos agora de perguntar mais essencialmente: até que ponto há na essência da verdade um rasgo para algo como uma obra? De que essência é a verdade que, para ser como verdade, ela possa ser posta na obra ou até tenha de sê-lo sob determinadas condições? O pôr-em-obra da verdade, todavia, foi por nós determinado como a essência da arte. A pergunta por fim levantada, assim, soa:

O que é a verdade, que ela pode acontecer como arte ou até mesmo tenha de acontecer assim? Em que medida *se dá* a arte?

A Verdade e a Arte

A origem da obra de arte e do artista é a arte. A origem é a proveniência da essência, na qual se essencializa o ser de um ente. O que é a arte? Procuramos sua essência na obra efetiva. A efetividade da obra determinou-se a partir do que na obra está em obra, a partir

do acontecer da verdade. Pensamos esse acontecimento como a disputa do combate entre mundo e terra. Na movimentação reunida dessa disputa se essencializa o repouso. Aqui se funda o repousar-em-si da obra.

Na obra está em obra o acontecimento da verdade. Mas o que assim está em obra, está mesmo na obra. Assim, a obra efetiva já está pressuposta aqui como o suporte de tal acontecer. Na mesma hora, a pergunta por aquele coisal da obra diante-da-mão se põe novamente diante de nós. Assim se clarifica finalmente: por mais zelosamente que questionemos o estar-em-si da obra, negligenciamos, contudo, sua efetividade, enquanto não consentirmos em tomar a obra como um efetuado. Tomá-la assim é o mais natural, pois na palavra obra ressoa o efetuado. O caráter de obra da obra consiste em seu ser-criada pelo artista. Pode parecer espantoso que essa determinação da obra tão próxima e oniesclarecedora somente agora seja mencionada.

O ser-criada da obra deixa-se abarcar abertamente apenas a partir do transcurso do criar. Assim, temos mesmo de aceder, por força da coisa, a adentrar a atividade do artista, a fim de encontrar a origem da obra de arte. A tentativa de determinar o puro ser-obra da obra a partir de si mesmo constata-se inexecutável.

Se vamos agora nos afastar da obra e perseguir a essência do criar, é bom nos mantermos a par do que foi dito primeiramente sobre o quadro dos sapatos de camponês e em seguida sobre o templo grego.

Pensamos o criar como um trazer-à-frente [*Hervorbringen*¹⁸]. Mas um trazer-à-frente é, também, a fabricação de um utensílio. A manufatura, interessante jogo da linguagem, certamente não cria nenhuma obra¹⁹, nem mesmo se distinguirmos, como é preciso, o produto manufaturado do artigo de fábrica. Mas por que via o trazer-à-frente como criar distingue-se do trazer-à-frente ao modo do acabamento? Se é com tanta facilidade que mantemos separados o criar da obra e a fabricação do utensílio, é porém em mesmo grau difícil acompanhar ambas as maneiras de trazer-à-frente cada qual em seus próprios rasgos essenciais. Indo pela aparência mais imediata, encontramos na atividade do

¹⁸ Evitamos a tradução mais aceita de *Hervorbringen* por produção, pois o que chamamos de produção não esgota o sentido da noção heideggeriana de *Hervorbringen*. Algo só pode ser produzido, com toda a carga material que a palavra nos evoca, uma vez que o ser-aí é descobridor, isto é, encontra algo como algo, podendo lançar-se no movimento de trazer algo a ser algo – trazer à frente, estar na abertura do devir do ente. (N.T.)

¹⁹ “*Das Handwerk [...] schafft freilich keine Werke*“. Isto é: “a obra manual não cria nenhuma obra”. (N.T.)

oleiro e do escultor, do marceneiro e do pintor, o mesmo comportamento. O criar da obra por si mesmo exige o fazer manufator. Os grandes artistas têm na mais alta estima o poder manufator. São os primeiros a reivindicar o seu cuidadoso cultivo baseado num pleno domínio. São eles, antes de mais ninguém, que primam pelo sempre renovado aprimoramento na manufatura. Já se verificou suficientemente que os gregos, que entendiam algo de obras da arte, valiam-se da mesma palavra τέχνη para manufatura e arte, e denominavam manufatores e artistas com o mesmo nome τεχνίτης.

Por isso, parece cabível determinar a essência do criar a partir do seu lado manufateiro. Só que a alusão ao uso linguagístico dos gregos, que nomeia a sua experiência da coisa, já nos põe pensativos. Por mais usual e esclarecedora que seja a alusão à clássica denominação grega de manufatura e arte com a mesma palavra τέχνη, ela permanece, todavia, superficial e de soslaio; pois τέχνη não significa nem manufatura, nem arte e, finalmente, nem a técnica no sentido dos dias de hoje: ela não quer dizer, nunca, um tipo de realização prática.

A palavra τέχνη nomeia muito mais um modo do saber [*Wissen*]. Saber significa: ter visto, no mais amplo sentido de ver, quer dizer: o perceber do presente como um tal. A essência do saber repousa, para o pensamento grego, na αλήθεια, ou seja, no desencobrimento [*Entbergung*] do ente. Ela traz e acompanha cada comportamento para com o ente. A τέχνη, como experimentada no saber grego, é um trazer-à-frente do ente, na medida em que *traz* o presente como um tal *desde* o encobrimento, especialmente, *ao* não-encobrimento de seu aspecto; τέχνη nunca significa a atividade de um fazer.

Mas não por isso o artista é um τεχνίτης, por ser também um manufator, mas sim porque tanto o e-laborar [*her-stellen*] da obra quanto o e-laborar do utensílio acontecem naquele trazer-à-frente que de antemão deixa o ente assomar a partir de seu aspecto em sua presença. E, no entanto, tudo isso acontece em meio àquele ente que cresce por si mesmo e irrompe – a φύσις. A denominação da arte como τέχνη não assegura de modo algum que o fazer do artista seja experimentado desde o manufateiro. Aquilo que no criar da obra se parece com acabamento manufateiro é de outro tipo. Esse fazer é determinado pela essência do criar e neste também permanece resguardado.

Por que fio condutor, já que não pelo da manufatura, devemos então pensar a essência do criar? De que outro jeito senão desde a visada sobre o a-criar-se, sobre a obra?

Embora a obra somente se torne efetiva no desfecho do criar e, assim, dependa deste em sua efetividade, a essência do criar determina-se pela essência da obra. Ainda que o ser-criada da obra tenha uma relação com o criar, ainda assim o ser-criada também tem de ser determinado, assim como o criar, a partir do ser-obra da obra. Agora também não pode mais nos espantar que tenhamos tratado por primeiro e tão demoradamente apenas da obra, para somente então, finalmente, trazer à vista o ser-criada. Se o ser-criada pertence tão essencialmente à obra, como aliás ressoa na palavra obra, então temos de buscar entender ainda mais essencialmente aquilo que até agora se deixou determinar como ser-obra da obra.

Em vista da delimitação essencial da obra consoante à qual o acontecimento da verdade está em obra na obra, podemos caracterizar o criar como o deixar-seguir-em-frente [*Hervorgehenlassen*] em um trazido-à-frente. O tornar-se-obra da obra é uma forma do vir-a-ser e acontecer da verdade. Em sua essência está tudo. Mas, o que é a verdade, que tem de acontecer de modo igual a um criado? Até que ponto a verdade, desde o fundo de sua essência, puxa-se até à obra? Isso se deixa conceber a partir da essência da verdade iluminada até agora?

A verdade é não-verdade, na medida em que o campo de proveniência do ainda-não-(do não)-desencoberto no sentido do acobertamento lhe pertence. No não-encobrimento como verdade, o outro “não-” [*Un-*] adquire, imediatamente, um vedamento [*Verwehren*] de dupla face. A verdade se essencializa como tal no contrapor-se de clareira e duplo acobertamento. A verdade é o arquicombate no qual sempre de alguma forma se batalha o aberto, no qual adentra e se resguarda tudo o que como ente se mostra e se recolhe. Quando e como quer esse combate rebente e aconteça, por ele saem os combatentes, clareira e acobertamento, fora um do outro. Assim o aberto do campo de combate vem a ser batalhado. A abertura desse aberto, quer dizer, a verdade, só pode ser o que é, a saber, *essa* abertura, se e enquanto se direciona a si mesma [*sich selbst einrichtet*] em seu aberto. Por isso tem de haver, nesse aberto, a cada vez, um ente no qual a abertura tome seu lugar [*Stand*] e sua estabilidade [*Ständigkeit*]. Na medida em que a abertura ocupa o aberto, mantém-no aberto e fora. Pôr [*Setzen*] e ocupar [*Besetzen*] são aqui pensados sempre a partir do sentido grego de *θείσις*, que quer dizer um instalar no não-encoberto.

Com a alusão ao direcionar-se da abertura no aberto, o pensamento toca num campo que aqui ainda não pode ser destrinchado. Seja apenas indicado que, se a essência do não-encobrimento do ente de alguma forma pertence ao próprio ser (cf. *Sein und Zeit* [*Ser e Tempo*], § 44), então este, a partir e por força de sua própria essência, deixa acontecer o espaço de jogo da abertura (a clareira do aí) e o devolve *como tal* ao lugar em que todo e qualquer ente irrompe à sua maneira.

Verdade só acontece ao direcionar-se no combate e espaço de jogo que se rasga através dela mesma. Porque a verdade é o contrapor-se de clareira e acobertamento, por isso lhe pertence o que aqui chamaríamos de direcionamento [*Einrichtung*]. Mas a verdade não é primeiramente dada em si diante-da-mão em algum lugar nas estrelas, para então posteriormente ser baixada, noutra parte, no ente. Isso é impossível já porque a própria abertura do ente é que fornece a possibilidade de ‘algum lugar’ e de um local pleno de presença. Clareira da abertura e direcionamento no aberto se pertencem mutuamente. São uma mesma essência do acontecimento da verdade. Este é, de diversas maneiras, historial [*geschichtlich*].

Uma maneira essencial como a verdade se direciona no ente aberto por ela é o pôr-se-em-obra da verdade. Uma outra maneira como a verdade se essencializa é o ato de fundação de um Estado. Ainda uma outra maneira como a verdade vem à luz é a proximidade daquilo que não é simplesmente um ente, mas o mais ente de todos os entes²⁰. Ainda uma outra maneira como a verdade se funda é o sacrifício essencial. Ainda uma outra maneira como a verdade vem a ser é a pergunta do pensador, que designa como pensamento do ser a este em sua dignidade de pergunta. Em contrapartida, a ciência não é um acontecer originário da verdade, mas sim, a cada vez, o respectivo desenvolvimento [*Ausbau*²¹] de um campo da verdade já aberto e, a bem dizer, através do abarcamento e fundamentação daquilo que já se mostra, em sua circunferência, em diretrizes possíveis e necessárias. Se e na medida em que uma ciência vai além da diretriz em direção a uma verdade, quer dizer, para a revelação essencial do ente como tal, ela é filosofia.

²⁰ Este “mais ente de todos os entes” não é o ser. O ser não é nunca um ente, nem o conjunto dos entes. O mundo é o mais ente de todos os entes como aquele que nunca é diante-da-mão; mundo é a própria possibilidade, inalienável, de o ser-aí lidar com entes. Também a terra é “mais ente do que todos os entes”: na íntima contraposição ao mundo, como aquele *sob* o qual estamos, a terra é a imperscrutável acolhente e doadora, *sobre* a qual moramos. (N.T.)

²¹ *Ausbau* também significa fachada. (N.T.)

Porque pertence à essência da verdade o direcionar-se para o ente para somente então se tornar verdade, por isso há na essência da verdade o *rasgo para a obra* como uma possibilidade privilegiada da verdade, de ser sendo ela mesma em meio ao ente [*inmitten des Seienden selbst seiend zu sein*].

O direcionamento da verdade à obra é o trazer-à-frente de um tal ente, que antes disso não era e depois disso nunca mais virá a ser. O trazer-à-frente põe o ente de tal forma no aberto, que o a-ser-trazido aclara pela primeira vez a abertura do aberto na qual vem à frente. Onde o trazer-à-frente traz expressamente a abertura do ente, a verdade, o trazido-à-frente é uma obra. Um tal trazer-à-frente é o criar. Esse trazer é antes como um receber e retirar dentro da relação ao não-encobrimento. Mas então em que consiste o ser-criada? Seja clarificado mediante duas determinações essenciais.

A verdade se direciona à obra [*richtet sich ins Werk*]. Verdade se essencializa apenas como o combate entre clareira e acobertamento na contraposição de mundo e terra. A verdade quer ser direcionada à obra como esse combate de mundo e terra. O combate não deve ser arranjado em um ente por-ser-trazido, também não alojado, mas sim ser aberto a partir deste. Este ente deve, por isso, ter em si os rasgos essenciais do combate. No combate, batalha-se a unidade de mundo e terra. Ao abrir-se um mundo, ele levanta para decisão, a uma humanidade historial, ascensão e queda, bênção e maldição, senhorio e servidão. O mundo que irrompe traz a palco o ainda não decidido e desprovido de medida, e assim abre a necessidade encoberta de medida e decidibilidade.

Ao abrir-se um mundo, a terra vem a erguer-se. Ela se mostra como aquela que tudo suporta, que está coberta [*Geborgene*] em sua lei e constantemente encerrando a si mesma. O mundo anela a sua decidibilidade e a sua medida e deixa o ente aportar no aberto de suas vias. Terra aspira, suportando-soerguendo-se, a manter-se fechada e a confiar tudo à sua lei. O combate não é nenhum traço [*Riß*] como a cisão de um mero abismo [*Kluft*], mas sim a intimidade da co-pertença dos combatentes. Esse traço traça juntando o contrapor-se na proveniência de sua unidade a partir do fundo unitário. Ele é traço fundamental [*Grundriß*]. Traçado [*Auf-riß*] que delinea os rasgos fundamentais do irromper da clareira do ente. Esse traço não deixa os contraponentes romperem um com o outro, mas traz o que se contrapõe em medida e limites ao contorno unitário.

A verdade só se direciona como combate a um ente por-ser-trazido-à-frente uma vez que o combate se abre nesse ente, quer dizer, uma vez que este próprio é trazido ao traço. O traço é o ajunte unitário de traçado e traço fundamental, corte e contorno [*Durch- und Umriß*]. A verdade se direciona no ente de tal modo que este mesmo ocupa [*besetzt*] o aberto da verdade. Esse ocupar, porém, só pode acontecer porquanto o a-ser-trazido-à-frente, o traço, confiar-se ao auto-encerramento que se ergue no aberto. O traço tem de se recolher no peso da pedra que em si gravita, na muda dureza da madeira, na escura brasa das cores. Quando a terra toma o traço de volta para si, o traço é pela primeira vez conduzido ao aberto e assim estabelecido, quer dizer, posto naquilo que se ergue como auto-encerrante e protetor.

O combate trazido ao traço e assim reconduzido à terra, e com isso firmemente estabelecido, é a *forma* [*Gestalt*]. Ser-criada da obra quer dizer: ser-firmemente-estabelecido da verdade na forma. Ela é o ajunte pelo qual se ajunta o traço. O traço ajuntado é a junta [*Fuge*] do brilhar da verdade. O que aqui se chama forma é para se pensar sempre a partir *desse* estabelecer [*Stellen*] e armação [*Ge-stell*²²] que como tal a obra essencializa, na medida em que se ergue e se elabora.

No criar da obra, o combate como traço tem de ser devolvido [*zurückgestellt*] à terra, a terra mesma tem de ser volvida [*hervorgestellt*] e usada como a que se encerra²³. Mas esse usar não gasta e desgasta a terra como um material, e sim a liberta pela primeira

²² *Stellen und Gestell*, nas versões portuguesa, espanhola e francesa, respectivamente: “colocar e composição”, “situar y composición”, “institution et constitution”. Heidegger esclarece no suplemento que a significação de *Gestell* no ensaio é a “reunião do trazer-à-frente, do deixar-assomar no traço como contorno (πέρας). Através da ‘armação’ assim pensada clareia-se o sentido da μορφή grega como forma.” Ele observa em seguida que a palavra “armação”, posteriormente usada como palavra-guia para exprimir a essência da técnica moderna, é pensada a partir daquela armação de “A Origem da Obra de Arte”. Heidegger esclarece a palavra *Gestell* em “A Pergunta pela Técnica” pela idéia de “força de reunião” (*das Versammelnde*) presente em substantivos iniciados por *Ge-*: *Gebirg*, a força de reunião que originariamente desdobra os morros em formações rochosas e os perpassa em uma junção, e *Gemüt*, a força de reunião originária a partir da qual se desdobram os modos de nosso ânimo (VA, p. 23). *Gestell* seria a força de estabelecimento daquilo que se estabelece. *Gestalt* (forma) é para ser pensada neste sentido de força de reunião: traço que ajunta os traçados. A diferença essencial é que a armação que se realiza como *Gestalt* na obra de arte é o arrumar-se [*einräumen*] da amplitude do mundo, o libertar o livre do aberto e direcionar esse livre em seus traçados [*Geziüge*], mantendo aberto o aberto do mundo, ao mesmo tempo em que é o elaborar a terra como aquela que se recolhe (deixando a terra ser uma terra) e deixando assim armar-se o lugar aberto; ao passo que a armação da técnica é tal que *provoca* a natureza a dar seus frutos, tomando-a como fonte e fundo de reserva de energia. (N.T.)

²³ “Devolver” e “volver” foi como buscamos corresponder ao jogo de palavras entre *zurückstellen* e *hervorstellen*, com que Heidegger quer dizer o jogo mesmo de encobrimento/descobrimento entre mundo e terra na forma da obra. Poderíamos dizer, também, que “o combate como traço tem de ser reconduzido à terra” e “a terra mesma tem de ser *conduzida-à-frente...*”. (N.T.)

vez para si mesma. Esse usar a terra é um obrar [*Werken*] com ela, que de fato se parece com a utilização manufatureira do material. Daí provém a aparência de que o criar da obra seria também atividade manufatureira. Isto não é nunca. Mas ele permanece sempre um usar a terra no firme-estabelecer da verdade na forma. Em contrapartida, a fabricação do utensílio não é nunca imediatamente a efetuação do acontecer da verdade. O ser-pronto do utensílio é ser-enformado de um material, e, a bem dizer, como pôr-em-prontidão para o uso. O ser-pronto do utensílio quer dizer que este é mandado embora de si mesmo para adentrar a serventia.

Não é assim o ser-criada da obra. Isso se esclarecerá com a segunda caracterização, que gostaríamos de conduzir agora.

O ser-pronto do utensílio e o ser-criada da obra estão em consonância na medida em que constituem um ser-traído-à-frente. Mas o ser-criada da obra tem um diferencial em relação a qualquer outro trazer-à-frente: que ele é criado interinamente, junto, no criado. Mas isso não vale para qualquer trazido-à-frente que vem a ser seja como for? Pois, se algo é dado-junto em qualquer trazido-à-frente, é o ser-traído-à-frente. Certamente; mas na obra o ser-criada é criado ele mesmo interinamente de forma tal que vem a sobressair-se do assim trazido-à-frente. Se é assim, então também temos de poder experimentar o ser-criada ele mesmo na obra.

O vir-à-frente do ser-criado a partir da obra não significa que deva tornar-se notável na obra que foi feita por um grande artista. O criado não deve ser atestado como realização de um poderoso [*eines Könners*] e alçá-lo assim à notoriedade pública. Não o *N.N. fecit* deve dar-se a conhecer, mas sim o simples “*factum est*” deve ser mantido na obra ao aberto: isto de o não-encobrimento do ente ser aqui acontecido e somente como este acontecido acontecer; isto de tal obra *ser* e não antes não ser. O choque de a obra ser como esta obra, e a não suspensão desse choque invisível, constitui a estabilidade do repousar-em-si na obra. Lá onde o artista e a decorrência e a situação do emergimento da obra permanecem desconhecidos, aí ressalta o mais puramente a partir da obra esse choque, esse “que” [*Daß*] do ser-criada.

Sem dúvida, também a todo e qualquer utensílio disponível e em uso pertence “que” ele seja acabado. Mas esse “que” não se sobressai no utensílio, ele desaparece na serventia. Quanto mais manejavelmente um utensílio está à mão, tanto mais discreto se mantém que

ele seja, por exemplo, um martelo, tão mais exclusivamente se mantém o utensílio em seu ser-utensílio. Podemos notar em geral, em cada ente diante-da-mão, que ele é; mas isso também só é simplesmente notado para imediatamente permanecer esquecido segundo a forma habituada. Mas o que é mais habitual do que isto, *que* ente é? Na obra, em contrapartida, isto de que ela como tal é, é o inabitual. O acontecimento apropriador [*Ereignis*] de seu ser-criada não simplesmente se cita depois, mas sim o caráter do acontecimento apropriador [*Ereignishafte*], que a obra como tal obra seja, lança a obra para frente de si e já continuamente a lançou em torno a si. Quanto mais essencialmente a obra se abre, tanto mais luzente se torna a singularidade [*Einzigkeit*] de que ela é e não antes não é. Quanto mais essencialmente este choque vem ao aberto, mais intimidante e isolada se torna a obra. No trazer-à-frente da obra está esse trazer-aí do “que [*daß*] ela seja”.

A pergunta pelo ser-criada da obra devia aproximar-nos do caráter de obra da obra e, com isso, de sua efetividade. O ser-criada desvelou-se como o ser-firmemente-estabelecido do combate através do traço na forma. Nisso, o ser-criado mesmo é expressamente criado interinamente na obra e fica como o quieto choque daquele “que” no aberto. Mas a efetividade da obra tampouco se esgota no ser-criada. Bem ao contrário, a visada sobre a essência do ser-criada da obra nos põe na posição, agora, de perfazer o passo para o qual tendeu tudo o que se disse anteriormente.

Quanto mais isoladamente a obra se mantém em si, firmemente estabelecida na forma, quanto mais puramente parece cortar todas as relações aos homens, tanto mais simplesmente entra no aberto o choque – que esta obra é –, tanto mais essencialmente sobrevém o insuspeitado e o que até então parecia insuspeito vem abaixo. Mas esse múltiplo chocar não tem nada de violento; pois, quanto mais puramente a própria obra é levada para a abertura do ente aberta por ela mesma, tanto mais simplesmente nos insere nessa abertura e ao mesmo tempo nos arranca do habitual. Seguir essa remoção significa: transformar as conexões com o mundo e com a terra e a partir de então se centrar em si em todo o fazer e valorar, conhecer e mirar, para demorar-se na verdade que acontece na obra. A retenção dessa demora é o que primeiramente deixa o criado ser a obra que é. Isso, deixar a obra ser uma obra, chamamos de resguardo [*Bewahrung*] da obra. Para o resguardo, somente, a obra se dá em seu ser-criada como o efetivo, o que agora quer dizer: presente no caráter de obra [*werkhaft anwesende*].

Assim como uma obra não pode ser sem ser criada, assim como tão essencialmente precisa dos criadores, tampouco pode o próprio criado tornar-se algo que é sem os guardiões [*Bewahrenden*].

Quando, porém, uma obra não encontra os guardiões, assim imediatamente, para que correspondam à verdade que acontece na obra, isso não quer de modo algum dizer que a obra seja também obra sem os guardiões. Se é mesmo uma obra, sempre permanece conectada aos guardiões, também quando e justamente quando só espera por eles e solicita e aguarda a entrada deles em sua verdade. Até o esquecimento em que a obra pode cair não é um nada; é ainda um resguardar. Ele se alimenta da obra. Resguardo da obra quer dizer: manter-se no cerne [*innestehen*] da abertura do ente que acontece na obra. A insistência do resguardo é um saber. Saber não consiste, todavia, no mero conhecer e representar algo. Quem sabe verdadeiramente do ente, sabe o que quer em meio ao ente.

O aqui chamado querer, que não emprega primeiramente um saber, nem o delibera previamente, é pensado a partir da experiência fundamental do pensar em *Sein und Zeit*. O saber que permanece um querer e o querer que permanece um saber é o entregar-se extático do homem existente ao não-encobrimento do ser. A resolução [*Ent-schlossenheit*] pensada em *Sein und Zeit* não é a ação decidida de um sujeito, mas o abrir-se do ser-aí desde o aprisionamento no ente para a abertura do ser. Na existência, o homem não vai primeiramente de um dentro para um fora, mas antes a essência da existência é o manter-se no cerne estando fora, na apartação [*Auseinander*] essencial da clareira do ente. Nem no criar anteriormente indicado, nem no querer agora mencionado, pensa-se na realização e na ação de um sujeito ambicionado que se põe a si mesmo como meta.

Querer é a sóbria resolução do existente ir-para-além-de-si, que se expõe à abertura do ente como o que está posto na obra. Assim, a insistência se traz à lei. Enquanto saber o resguardo da obra é a sóbria insistência no insuspeitado da verdade que acontece na obra.

Esse saber, que enquanto querer se torna familiar [*einheimisch*] na verdade da obra e apenas assim se mantém um saber, não arranca a obra de seu estar-em-si, não a arrasta para o círculo do mero vivenciar, não rebaixa a obra ao papel de excitante de uma vivência. O resguardo da obra não individualiza os homens em suas vivências, mas sim os insere na pertença à verdade que acontece na obra, fundando assim o ser com-o-outro e pelo outro como a exposição historial do ser-aí a partir da relação ao não-encobrimento. Por fim, o

saber na maneira do resguardar está longe daquele conhecimento meramente de gosto, de conhecedores, do formal na obra, de suas qualidades e atrativos em si. Saber como ter-visto é um ser-decidido [*Entschiedensein*]; é estar centrado dentro do combate que a obra ajuntou no traço.

A maneira do correto resguardo da obra é criada juntamente com a obra e é traçada única e exclusivamente por ela mesma. O resguardo acontece em diferentes graus do saber a cada vez com diferente alcance, estabilidade e claridade. Quando obras são oferecidas à mera fruição artística, ainda não está comprovado que estejam postas no resguardo.

Tão-logo o choque do insuspeitado é amortecido no corriqueiro e conhecido, já começou a indústria da arte em torno à obra. Até mesmo a transmissão esmerada das obras, a busca científica por sua restauração, não alcançam nunca mais o próprio ser-obra, mas apenas uma lembrança dele. Mas também esta pode oferecer à obra ainda um local a partir do qual uma história se conforma. A efetividade mais própria da obra, em contrapartida, só vem a vigorar lá onde a obra é resguardada na verdade que acontece por ela mesma.

A efetividade da obra é determinada em seus rasgos fundamentais desde a essência do ser-obra. Agora podemos retomar a pergunta preliminar: o que ocorre com aquele coisal na obra que deve garantir sua efetividade imediata? Ocorre que agora já não perguntamos a pergunta pelo coisal na obra; pois, porquanto a perguntamos, de um só golpe já tomamos a obra como um objeto diante-da-mão. Mas dessa forma nunca perguntamos a partir da obra, e sim a partir de nós. A partir de nós que, por aí, não deixamos a obra ser obra, mas antes a representamos como um objeto que deveria causar em nós algum estado qualquer.

Porém, aquilo que na obra tomada como objeto se parece com o coisal no sentido dos conceitos de coisa correntes é, experimentado desde a obra, o caráter de terra [*Erdhafte*] da obra. A terra se ergue na obra porque a obra se essencializa como tal ali onde a verdade está em obra e porque verdade apenas se essencializa ao direcionar-se para um ente. Na terra, como a essencialmente auto-encerrante, a abertura do aberto acha a sua mais alta resistência e, por isso, o lugar de sua estada estável, em cujo interior a forma tem de ser firmemente estabelecida.

Ora, então foi supérfluo levar adiante a pergunta pelo coisal da coisa? De modo algum. Certamente que o caráter de obra não se deixa determinar a partir do coisal; em contrapartida, a pergunta pelo coisal da coisa pode ser conduzida ao caminho correto a

partir do saber do caráter de obra. Isso não é nada supérfluo se lembrarmos que aquelas antigas formas de pensar o coisal da coisa atropelam-no e deixam reinar uma interpretação do ente no todo que permanece impotente para o abarcamento da essência do utensílio e da obra, tanto quanto deixa cego para a essência originária da verdade.

Para a determinação da coisidade da coisa não bastam nem a visada do suporte de propriedades, nem a da diversidade do dado sensível em sua unidade, e nem mesmo a do ajunte-matéria-forma representado por si e que é retirado do utensiliar. A mirada prévia [*Vorblick*] que dá medida e peso para a interpretação do coisal da coisa tem de partir da pertença da coisa à terra. Todavia, a essência da terra como o suporte auto-encerrante para nada impelido apenas se revela no soerguer dentro de um mundo, na mútua contraposição de ambos. Esse combate é firmemente estabelecido na forma da obra e por ela se torna manifesto. O que vale para o utensílio, aquilo de experimentarmos o utensiliar do utensílio propriamente só através da obra, vale também para o coisal da coisa. Que não saibamos nunca diretamente do coisal, e que quando o sabemos seja apenas de maneira indeterminada, portanto carentes da obra, isso acaba mostrando que no ser-obra da obra está o acontecimento da verdade, o abrir-se do ente.

Mas – poderíamos finalmente redargüir – a obra não tem de, por seu turno, e precisamente antes e em razão de seu tornar-se-criada, ser trazida a uma relação às coisas da terra, à natureza, se de outra parte deve mover o elemento coisal a ir ao encontro no aberto? Albrecht Dürer, alguém que devia saber disso, diz estas conhecidas palavras: “Pois a obra está verdadeiramente cravada na natureza; quem pode tirá-la fora [*heraus reißen*], este a tem.” Tirar [*reißen*] significa aqui tirar fora o traço, e traçar o traço com a pena de traçar [*Reißfeder*] sobre a superfície de traçar [*Reißbrett*]. Mas logo trazemos a contrapergunta: como deve o traço ser traçado fora, se não é primeiramente trazido como traço, quer dizer, como combate de medida e desmedida, pelo projeto [*Entwurf*] criador ao aberto? Certamente, na natureza está cravado um traço, medida e limites e, nisso, um poder de trazer-à-frente juntor, a arte. Mas é igualmente certo que essa arte na natureza se torna manifesta primeiramente por meio da obra porque se crava originariamente na obra.

Toda a problematização em torno à efetividade da obra deve preparar o solo para que encontremos a arte e sua essência efetivamente em obra. A pergunta pela essência da arte, o caminho de seu saber, deve primeiro ser trazido novamente a um fundo. A resposta à

pergunta é, como qualquer resposta genuína, apenas a convergência mais externa do último passo de uma longa cadeia de passos-perguntas. Cada resposta permanece apenas como resposta em potência, na medida em que é enraizada no perguntar.

A efetividade da obra se nos torna, a partir de seu ser-obra, não apenas mais clara, mas de um só golpe essencialmente mais rica. Ao ser-criada da obra pertencem essencialmente e em igual medida os criadores e os guardiões. Mas é a obra em sua essência que possibilita os criadores e a partir de sua essência precisa dos guardiões. Se a arte é a origem da obra, então isso quer dizer que ela deixa o mútuo-pertencer essencial na obra, criadores e guardiões, originar-se em sua essência. O que é porém a arte mesma, para que a chamemos com razão de origem?

Na obra está em obra o acontecimento da verdade, e a bem dizer segundo a maneira de uma obra. De acordo com isso, a essência da arte foi previamente determinada como o pôr-em-obra da verdade. Só que essa determinação é, conscientemente, ambígua. Por um lado diz: arte é o firme-estabelecer da verdade que se direciona para a forma. Isso acontece no criar como o trazer-à-frente do não-encobrimento do ente. Pôr-em-obra quer dizer, porém, de uma vez: [pôr] no caminhar e no trazer do acontecer do ser-obra. Isso acontece como resguardo. Assim, a arte é: o resguardo criador da verdade na obra. *Então a obra é um tornar-se e acontecer da verdade.* Então a verdade surge do nada? De fato, se por nada se entende o mero não do ente, e se nisso o ente é representado como aquele ente habitual diante-da-mão, o qual, através do estar-aí-erguida da obra, vem à luz do dia como o apenas supostamente verdadeiro ente, e sofre um abalo. A verdade nunca é colhida a partir do diante-da-mão e habitual. Muito antes, o abrir-se do aberto e a clareira do ente só acontecem uma vez que a abertura que chega à projeção [*Geworfenheit*] é projetada.

Verdade como clareira e acobertamento do ente acontece na medida em que é composta [*gedichtet*]. *Toda arte é, como deixar-acontecer do advento da verdade do ente enquanto tal, em essência composição [Dichtung²⁴].* A essência da arte, na qual repousam a

²⁴ “Poesia” e “ditado poético” na versão portuguesa, “Poema” na espanhola e “Poème” na francesa. Reservamos “poesia” para o alemão *Poesie*, a que Heidegger se refere como arte poética em sentido estrito. Quanto a “ditado poético”, cujo uso se justifica, como a tradução portuguesa dá a conhecer, pela raiz comum que possuem *Dichten* e *Dichtung* e o *dictare latino* (cf. HH, p.), preferimos evitar essa expressão em razão do escopo singular de “A Origem da Obra de Arte”. Durante todo o ensaio, Heidegger aborda a essencialização da verdade em obras de arte que possuem como traço mais marcante o caráter terreno: é o par de sapatos de camponês com que a camponesa trabalha no campo, é, sobretudo, o templo grego que reúne junto a si o mundo e a ambiência terrena; há toda uma discussão acerca do caráter de coisa das obras de arte, que por fim

uma vez a obra de arte e o artista, é o pôr-se-em-obra [*Sich-ins-Werk-Setzen*] da verdade. A partir da essência compositora da arte acontece que, em meio ao ente, ela arma [*aufschlägt*] um lugar aberto em cuja abertura tudo é diferente do habitual. Por força do projeto, posto na obra, do não-encobrimento do ente que se projeta para nós, todo o habitual e até então válido transforma-se através da obra em não-ente. Ele perdeu a capacidade de dar o ser como medida e guardá-lo [*wahren*]. Por aí está o estranho de a obra de forma alguma influir no ente válido até então por concatenações causais de efeitos. O fazer-efeito [*Wirkung*] da obra não consiste em um causar [*Wirken*]. Repousa numa modificação, que se dá a partir da obra, do não-encobrimento do ente, e isso significa: do ser.

Composição, porém, não é nenhum idear ao bel-prazer que vagueia, nenhum dissipar-se no ar do mero representar e imaginar no irreal. O que a composição, enquanto projeto aclarador, desdobra [*auseinanderfaltet*] no não-encobrimento e projeta adiante [*vorauswirft*] no traço da forma, é o aberto que ela deixa acontecer e, aliás, de tal modo que só agora o aberto em meio ao ente traz este para o luzir e o soar. No olhar essencial para a essência da obra e sua relação ao acontecimento da verdade do ente torna-se questionável se a essência da composição, o que já significa projeto, pode ser suficientemente pensada a partir da imaginação e força figurativa.

Seja aqui retida a essência da composição, experimentada agora em sua amplitude, mas nem por isso de forma vaga, como algo digno de pergunta, que vale pensar por primeiro.

Se toda arte é em essência composição, temos então de reconduzir a arquitetura, a arte figurativa e a musical à poesia [*Poesie*]. Isso é pura arbitrariedade. Com certeza. Por todo o tempo em que acharmos que as mencionadas artes são variantes da arte linguagística, caso seja permitido caracterizar a poesia com esses títulos que tão facilmente turvam o significado da coisa. Mas a poesia é apenas um modo do projetar aclarador da verdade, isto é, do compor neste sentido amplo. Não obstante, a obra da língua, a composição em sentido mais estrito, tem uma posição de destaque no todo das artes.

se mostra como a resistência que a obra de arte tem de elaborar (as cores na pintura, a pedra na obra arquitetônica, e assim por diante). Certamente que, uma vez bem compreendida a reflexão heideggeriana sobre a essência da linguagem, “ditado poético” abarca toda e qualquer arte. Contudo, esta reflexão será levada a cabo por Heidegger mais veementemente em outras obras, ao passo que “composição” permite pensar o ser da obra de arte num sentido mais próximo ao que há de mais trabalhado em “A Origem da Obra de Arte”, que é o combate de mundo e terra instaurado na obra de arte, a composição do próprio lugar do ser-á que a obra de arte abre. (N.T.)

Para ver isso, precisamos apenas do conceito correto de língua [*Sprache*]. Na representação corrente, a língua vale como uma forma de comunicação. Ela serve para o falatório e os acordos, para o entendimento em geral. Mas a língua não é nunca apenas e nunca em primeiro lugar uma expressão sonora e por escrito do que deve ser comunicado. Ela não simplesmente reexpede o manifesto e o oculto em palavras e frases como algo que se quer dizer; mas sim: a linguagem traz o ente como ente antes de mais ao aberto. Onde nenhuma língua se essencializa, como no ser da pedra, da planta e do animal, aí também não há nenhuma abertura do ente e, conseqüentemente, tampouco do não-ente e do vazio.

No que a linguagem nomeia pela primeira vez o ente, esse nomear traz o ente pela primeira vez à palavra e ao aparecimento. Esse nomear denomina o ente *para* seu ser e *desde* seu ser. Tal dizer é um projetar da luz na qual se anuncia ‘enquanto quê’ o ente vem ao aberto. Projetar é o desatar de um lance [*Wurf*] em cujo modo o próprio não-encobrimento se conforma ao ente enquanto tal. O anúncio [*Ansagen*] projetante se converte tão logo em recusa [*Absagen*] de toda confusão abafada em que o ente se vela e se afasta.

O dizer projetante é composição: a saga do mundo e da terra, a saga do espaço de jogo de seu combate e, com isso, do lugar de todo perto e longe dos deuses. A composição é a saga do não-encobrimento do ente. A língua a cada vez em causa é o acontecimento do dizer no qual a um povo irrompe historialmente seu mundo e a terra é preservada como aquela que encerra. O dizer projetante é aquele que, no preparo do dizível, traz ao mundo ao mesmo tempo o indizível como tal. Num dizer assim, cunha-se para um povo historial os conceitos da sua essência, isto é, de sua pertença à história mundial.

A composição é aqui pensada num sentido tão amplo e ao mesmo tempo em tão íntima unidade essencial com a linguagem e a palavra, que tem de permanecer em aberto se a arte, e isto em todas as suas formas, da arquitetura até à poesia, cria a essência da composição.

A própria linguagem é composição em sentido essencial. Como a linguagem é aquele acontecimento no qual a cada vez ente se descerra como ente para os humanos, por isso a poesia, a composição no sentido mais estrito, é a mais originária composição em sentido essencial. A linguagem não é composição por ser a poesia primordial [*Urpoesie*], mas sim, a poesia sucede a si mesma [*ereignet sich*] na linguagem porque esta resguarda

[*verwahrt*] a essência originária da composição. O Construir e o figurar, em contrapartida, acontecem sempre já e sempre apenas no aberto da saga e do nomear. Por elas é que o construir e figurar são regidos e conduzidos. Por isso eles permanecem caminhos e maneiras próprias como a verdade se direciona à obra. São cada qual um compor próprio no interior da clareira do ente que já e inadvertidamente aconteceu na linguagem.

A arte, como o pôr-em-obra da verdade, é composição. Não apenas o criar da obra é compositor; também é compositor, só que à sua maneira, o resguardar da obra; pois uma obra só é efetiva como obra se nós mesmos nos deslocarmos de nossa habitualidade e nos inserirmos no que é aberto pela obra, para assim trazer nossa própria essência a perdurar na verdade do ente.

A essência da arte é a composição. A essência da composição, porém, é a instituição [*Stiftung*] da verdade. Entendemos aqui o instituir num triplo sentido: instituir como presentear [*Schenken*], instituir como fundar [*Gründen*], instituir como iniciar [*Anfangen*]. Instituição, porém, só é efetiva no resguardo. Assim, a cada modo do instituir corresponde um do resguardar. Por ora, essa constituição essencial da arte só pode fazer-se visível em poucos traços, mas mesmo isso só até o ponto em que a caracterização anterior da essência da obra oferecer uma primeira indicação para isso.

O pôr-em-obra da verdade faz sobrevir o insuspeitado e ao mesmo tempo tomar o insuspeito e o que por ele é tido. A verdade que se abre na obra não pode nunca ser demonstrada e deduzida. O válido até então é refutado pela obra em sua efetividade exclusiva. O que a arte institui não pode nunca ser contrabalançado e reparado pelo diante-da-mão e disponível. A instituição é um excedente, um presenteamento.

O projeto compositor da verdade que se arma na obra como forma também nunca é consumado dentro do vazio e indeterminado. Na obra, a verdade é antes projetada para os guardiões vindouros, ou seja, para uma humanidade historial. O projetado-para, todavia, nunca é uma exigência arbitrária. O projeto verdadeiramente compositor é o abrir-se daquilo para cujo interior o ser-aí como historial já é projetado. É a terra, e para um povo historial a sua terra, o fundo que se encerra, sobre o qual repousa com tudo aquilo que, ainda que ele próprio encoberto, já é. Este é seu mundo, que se cumpre a partir da relação do ser-aí ao não-encobrimento do ser. Por isso, tudo o que foi entregue ao homem no

projeto tem de ser tirado do fundo encerrante e posto expressamente sobre este. Só assim ele vem a ser fundado como o fundo que suporta.

Por ser um 'ir buscar' assim, todo criar é um tirar [*Schöpfen*] (buscar a água na fonte). O subjetivismo moderno se equivoca abertamente sobre o criativo [*Schöpferische*], no sentido da realização genial do sujeito senhor de si. A instituição da verdade é instituição não só no sentido do livre presentear, mas também no sentido desse fundo fundante. O projeto compositor sai do nada, se considerarmos que nunca toma seu presente do corrente e até então válido. Mas não sai do nada na medida em que o projetado por ele é apenas a determinação retida do próprio ser-aí historial.

Presenteamento e fundação têm em si o não mediatizado daquilo a que chamamos início. Mas esse não mediatizado do início, a riqueza do salto a partir do não mediatizável, não exclui, mas sim encerra, que o início se prepara o mais demorada e discretamente. O início genuíno é, como salto, sempre um tomar-impulso, no qual todo o vindouro já saltou para o outro lado, ainda que como algo velado. O início compreende, encoberto, já o fim. O início genuíno certamente nunca tem o caráter inicial do primitivo. O primitivo, porque sem o salto e o impulso que presenteiam e fundam, é sempre sem futuro. Não desenlaça mais nada de si mesmo, porque não compreende nada outro além daquilo em que está preso.

O início, em contrapartida, compreende sempre a plenitude inexplorada do insuspeitado, isso quer dizer, do combate com o insuspeito. Arte como composição é instituição no terceiro sentido de instigação [*Anstiftung*] do combate da verdade, é instituição como início. Sempre que o ente no todo enquanto o ente mesmo anela a fundação na abertura, a arte aporta à sua essência historial como instituição. Ela aconteceu no Ocidente pela primeira vez na Grécia. O que futuramente veio a se chamar ser foi posto paradigmaticamente em obra. O ente assim aberto no todo foi então transformado em ente no sentido do criado por Deus. Isso aconteceu na Idade Média. Esse ente foi então revertido em início e transcorrer dos tempos modernos. O ente se converteu em objeto, assenhoreável pelo cálculo e absolutamente decifrável. A cada vez, rebentou um mundo novo e essencial. A cada vez, a abertura do ente teve de se direcionar no próprio ente através do firmamento da verdade na forma. A cada vez, aconteceu o não-encobrimento do ente. Ele se põe a si em obra, e a arte consuma esse pôr.

Sempre que arte acontece, isto é, quando um início é, vem um abalo na história, história tem início pela primeira vez ou novamente. História não significa aqui a seqüência sucessiva de incidentes quaisquer no tempo, por mais importante que sejam. História é o demovimento [*Entrückung*] de um povo para o que lhe é dado como tarefa enquanto inserção no que lhe é entregue [*Mitgegebenes*].

A arte é o pôr-em-obra da verdade. Nessa proposição acoberta-se uma ambigüidade essencial, conforme a qual a verdade é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto [*Objekt*] do pôr. Mas sujeito e objeto são aqui nomes inadequados. Eles impedem de pensar essa essência ambígua, uma tarefa que não pertence mais a essa consideração. A arte é historial e é, como historial, o resguardo criador da verdade na obra. A arte acontece como composição. Esta é instituição no triplo sentido de presenteamento, fundação e início. A arte, como instituição, é essencialmente historial. Isso não diz apenas: a arte tem uma história no sentido exterior de que no ir e vir dos tempos ela também sobrevém, entre outras coisas, e nisso se modifica e desvanece, oferecendo à historiografia slides que se permutam. A arte é história no sentido essencial de que funda história.

A arte deixa a verdade originar-se. A arte como resguardo instituidor origina na obra a verdade do ente. Originar algo, trazer ao ser no salto instituidor a partir da proveniência essencial, isso é o que quer dizer a palavra origem.

A origem da obra de arte, o que significa ao mesmo tempo origem dos criadores e guardiões, do ser-aí historial de um povo, é a arte. Isso é assim porque a arte em sua essência é uma origem: um modo especial como a verdade se torna sendo, isto é, historialmente.

Perguntamos pela essência da arte. Por que o perguntamos? Perguntamo-lo para poder perguntar mais propriamente se a arte é uma origem em nosso ser-aí historial ou não, se e sob que condições ela pode sê-lo e tem de sê-lo.

Esse concentrar-se afetivamente [*Besinnen*] não pode de modo algum forçar a arte e seu tornar-se. Mas esse saber da concentração afetiva é a preparação provisória e por isso incontornável para o tornar-se da arte. Apenas um tal saber prepara para a obra o espaço, para os criadores, o caminho, para os guardiões, a estância.

Em tal saber, que só pode medrar lentamente, decide-se se a arte pode ser uma origem e então tem de ser uma tomada de impulso, ou se deve manter-se mero póstumo e então pode ser apenas transmitida como um fenômeno cultural tornado corriqueiro.

Estamos, em nosso ser-aí, historialmente em originação? Sabemos, quer dizer, atentamos para a essência da origem? Ou nos empregamos uns aos outros em nosso comportamento para com a arte sempre ainda por sobre conhecimentos erudidos do passado?

Para esse ou-ou e sua decisão, há um sinal iniludível. Hölderlin, o poeta cuja obra ainda é uma tarefa para os alemães, indicou-nos ao dizer:

“Difícilmente abandona o lugar
O que mora próximo à origem.”

A migração IV, 167

Posfácio

As reflexões anteriores tocam o enigma da arte, o enigma que a própria arte é. Longe de pretender solucionar o enigma. Põe-se como tarefa, simplesmente, ver o enigma.

Praticamente desde que se começou a fazer uma consideração específica sobre a arte e o artista, chama-se essa consideração de estética. A estética toma a obra de arte como um objeto, a bem dizer como um objeto da αἰσθησις, do perceber sensorial em amplo sentido. Hoje, chama-se esse perceber de vivenciar. O modo como o homem vivencia a arte deve dar esclarecimento sobre sua essência. A vivência é a fonte doadora de medida, não só para o prazer estético, mas também para o criar da arte. Tudo é vivência. Porém, a vivência é talvez o elemento no qual a arte morre. O morrer avança tão lentamente, que precisa de alguns séculos.

Por certo, fala-se das obras imortais da arte e da arte como um valor eterno. Fala-se nessa linguagem que, para as coisas essenciais, não é tão exata, porque se teme que tomá-las de forma exata seja, afinal: pensar. Que medo é hoje maior do que esse de pensar? O falatório das obras imortais e do valor eterno da arte têm conteúdo e sentido? Ou é apenas um modo de pensar mal-pensado, num tempo em que a grande arte com sua essência retirou-se da humanidade?

Na concentração afetiva mais abrangente que o Ocidente possui sobre a essência da arte, porque pensada a partir da metafísica, nas *Preleções sobre Estética* de Hegel, encontra-se dito:

“A arte já não vale para nós como a maneira suprema em que a verdade arranja a existência” (WW.X,1, p.134). “Bem se pode esperar que a arte se eleve mais e se torne mais perfeita, mas sua forma já parou de ser a mais alta necessidade do Espírito” (*ibidem*, p.135). “Em todas essas referências, a arte é e permanece, no que toca sua determinação mais elevada, um passado para nós” (X, 1, p.16).

Não é possível esquivar-se à sentença que Hegel anuncia nessas proposições, sustentando que, desde a última vez que a Estética de Hegel foi apresentada na Universidade de Berlim, no inverno de 1828/29, já vimos nascer muitas e novas obras de arte e correntes da arte. Hegel nunca quis desmentir essa possibilidade. Só que permanece a

questão: a arte ainda é um modo essencial e necessário em que acontece a verdade para nosso ser-aí historial em decisão, ou, ao contrário, não o é mais? Se não o é mais, então fica a pergunta: por que é assim? A decisão sobre a sentença de Hegel ainda não foi tomada; pois atrás dessa sentença está o pensamento ocidental desde os gregos, pensamento que corresponde a uma verdade do ente já acontecida. A decisão sobre a sentença será tomada, se for, a partir de e sobre essa verdade do ente. Por enquanto, a sentença permanece vigente. Só por isso é preciso perguntar se a verdade dita na sentença é definitiva, e o que ela é, se assim for.

Tais perguntas, que nos interpelam ora com mais nitidez, ora só aproximativamente, só se deixam perguntar se pensarmos antes de mais a essência da arte. Buscamos dar alguns passos, levantando a pergunta pela origem da obra de arte. Cumpre trazer à vista o caráter de obra da obra. O que a palavra origem significa aqui se pensa a partir da essência da verdade.

A verdade de que falamos não coincide com o que se conhece por esse nome e que o conhecer e a ciência operam como uma qualidade, para diferenciá-la em contraste do bom e do belo, que valem como os nomes para os valores do comportamento não-teorético.

A verdade é o não-encobrimento do ente enquanto ente. A verdade é a verdade do ser. A beleza não assoma ao lado dessa verdade. Quando a verdade se põe em obra, aparece. O aparecer é – como esse ser da verdade na obra e como obra – a beleza. Assim, o belo pertence ao acontecer apropriador [*Sichereignen*] da verdade. Não é apenas relativo ao agrado como seu mero objeto. O belo repousa na forma, mas porque a forma se ilumina primeiro a partir do ser como da entidade do ente. Foi assim que o ser aconteceu apropriando-se como εἶδος. A ἰδέα se ajunta na μορφή. O σύνβολλον, o todo unitário de μορφή e ὕλη, a saber, o ἔργον, é no modo da ἐνέργεια. Este modo da presença converte-se em *actualitas* do *ens actu*. A *actualitas* se converte em efetividade. A efetividade se converte em objetualidade. A objetualidade se converte em vivência. No modo como o ente é enquanto o efetivo para o mundo ocidentalmente determinado, acoberta-se um singular ir-juntas da beleza com a verdade. À transformação essencial da verdade corresponde a história essencial da arte ocidental. Esta deve tão pouco ser concebida a partir da beleza tomada por si, quanto a partir da vivência, suposto que o conceito metafísico da arte alcance sua essência.

Suplemento

Na páginas 64 e 73 [47 e 53]²⁵, impõe-se ao leitor atencioso uma dificuldade essencial, por parecer que as expressões “firme-estabelecimento da verdade” e “deixar-acontecer do advento da verdade” não poderiam nunca se harmonizar. Pois em “firme-estabelecer” reside um querer que bloquearia o advento e portanto o impossibilitaria. Em contrapartida, exprime-se no *deixar-acontecer* um ajuntar-se [*Sichfügen*] e, assim, um não-querer, que liberta.

A dificuldade se resolve se pensarmos o firme-estabelecer no sentido que perpassa todo o texto do ensaio, isto é, que está significado especialmente na determinação-guia: “pôr-em-obra”. Com “estabelecer” [*stellen*] e “pôr” [*setzen*] está também “assentar” [*legen*], e todos os três ainda estão reunidos no *ponere* latino.

Temos de pensar o “estabelecer” no sentido de θεῖσις. Assim é dito na p. 61 [44]: “Pôr e ocupar são aqui pensados sempre (!) a partir do sentido grego de θεῖσις, que quer dizer um instalar no não-encoberto.” O “pôr” grego diz: estabelecer como deixar surgir, por exemplo, uma estátua, diz: assentar, depositar uma oferenda consagrada. Estabelecer e assentar têm o sentido de: trazer até [-*her*] o não-encoberto, trazer *adiante* [*vor-*] na presença, quer dizer, deixar-jazer-em-frente [*vorliegenlassen*]. Pôr e estabelecer não significam aqui nada daquele contrapor-se [*Sichentgegenstellen*] (ao-Eu-sujeito) que desafia, concebido na modernidade. O estar erguida [*Stehen*] da estátua (quer dizer, o estar-presente do brilhar contemplativo) é outro que o estar do [objeto-]contraposto [*Gegenstand*] no sentido do objeto[-subsistente] [*Objekt*]. “Estar erguido” é (vide p. 30 [22]) a estabilidade do brilhar. Em contrapartida, tese, anti-tese, síntese, significam, dentro da dialética de Kant e do Idealismo alemão, um estabelecer no interior da esfera da subjetividade da consciência. De acordo com isso, Hegel – com direito a partir de sua posição – expôs a θεῖσις grega no sentido do pôr imediato do [objeto-]contraposto. Por isso este pôr é para ele ainda não verdadeiro, porque ainda não mediado por antítese e síntese.

²⁵ Mantivemos a referência de Heidegger a seu texto original utilizado por nós como base, e acrescentamos em colchetes a numeração de páginas em nossa tradução. (N.T.)

(Vide agora: “*Hegel und die Griechen*” [“Hegel e os Gregos”], no escrito para H.-G.Gadamer, 1960.)

Mantenhamos em vista, todavia, para o ensaio sobre a obra de arte, o sentido grego de θέσις; deixar-jazer-diante em seu brilhar e ser presente; e então a firmeza do firme-estabelecer não poderá nunca ter o sentido de rigidez e imobilidade.

“Firme” diz: contornado, deixado dentro da limitação (πέρας), trazido ao contorno (p. 63 s. [46 s.]). A limitação em sentido grego não bloqueia, mas sim traz o presente ao brilho pela primeira vez como o próprio trazido à frente. Limitação liberta para o não-encoberto; é pelo seu contorno que, sob a luz grega, está a montanha em seu erguer-se e repousar. A limitação firmante é o repousante – a saber, na plenitude da mobilidade –; isso tudo vale da obra no sentido grego do έργον, cujo “ser” é a ενέργεια, que reúne em si infinitamente mais movimento do que as modernas “energias”.

Assim, o “firme-estabelecer” da verdade, corretamente pensado, não pode de forma alguma ir contra o “deixar-acontecer”. Primeiro porque esse “deixar” não é nenhuma passividade, mas sim o mais elevado fazer (vide *Vorträge und Aufsätze [Ensaio e Conferências]*, p.49) no sentido de θέσις, um “efetuar” e um “querer”, que no presente ensaio p. 68 [50] foi apresentado como o “entregar-se extático do homem existente ao não-encobrimento do ser”. Depois, o “acontecer” no deixar-acontecer da verdade é o movimento em consumação na clareira e acobertamento, precisamente em sua união, a saber, aquele da clareira do auto-acobertamento como tal, do qual por sua vez provém todo iluminar-se. Esse “movimento” anseia até por um firme-estabelecer no sentido do trazer-à-frente, onde o trazer é para ser entendido na significação mencionada nas p. 62 s. [46 s.], na medida em que o trazer-à-frente criador (que tira [*schöpfende*]) “é antes um receber e retirar dentro da relação ao não-encobrimento.”

De acordo com o esclarecido até aqui, determina-se a significação da palavra “armação” [*Ge-Stell*] utilizada na p. 64 [46]: reunião do trazer-à-frente, do deixar-assomar-diante [*Her-vor-ankommen-lassen*] no traço como contorno (πέρας). Com a “armação” assim pensada clareia-se o sentido da μορφή grega como forma. Agora, de fato, a palavra “armação” posteriormente usada como palavra-guia expressiva para a essência da técnica moderna é pensada a partir dessa armação (*não* a partir da estante e da montagem). Aquela concatenação [*Zusammenhang*] é mais essencial, porque diz respeito ao destino do ser. A

armação como essência da técnica moderna provém da experiência grega do deixar-jazer-diante, do λόγος, da ποιήσις e da θέσις grega. No estabelecer da armação [*Im Stellen des Ge-Stells*], o que agora quer dizer: no provocar para o pôr tudo em segurança, fala a reivindicação da *ratio reddenda*, isto é, do λόγον διδόναι, tão abertamente, que agora aquela reivindicação na armação sobrepuja a soberania do incondicionado e o representar [*Vor-stellen* – pôr diante] se reúne a partir do perceber grego para o estabelecer firme e seguro.

É preciso que, na escuta das palavras firme-estabelecer e armação em “Origem da Obra de Arte”, retiremos o sentido da significação moderna de estabelecer e armação; ao mesmo tempo, não podemos passar por cima de que e em que medida o ser que determina a modernidade como armação provém do destino ocidental do ser, não foi inventado pelos filósofos, mas é destinado aos pensantes (vide *Vorträge und Aufsätze [Ensaaios e Conferências]*, p. 28 e p. 49).

Permanece difícil elucidar as determinações brevemente dadas na p. 61s. [44 s.] sobre o “direcionamento” e “direcionar-se da verdade no ente”. Também temos de evitar compreender “direcionar” no sentido moderno e ao modo da execução técnica como “organizar” e tornar pronto. Muito mais, o “direcionar” na p. 62 s. [45 s.] se pensa como “rasgo da verdade para a obra”, de forma que a verdade, sendo ela mesma como obra, torne-se sendo em meio ao ente.

Pensemos até que ponto a verdade como não-encobrimento do ente não diz nada além de presença do ente como tal, ou seja, *ser* (p.74 [64]); aí então o discurso do direcionar-se da verdade, ou seja, do ser, no ente, toca no digno de ser questionado da diferença ontológica (vide *Identität und Differenz [Identidade e Diferença]*, 1957, p. 37). Por isso se diz cuidadosamente (“A Origem da Obra de Arte”, p. 61 [44]): “Com a alusão ao direcionar-se da abertura no aberto, o pensamento toca num campo que aqui ainda não pode ser destrinchado.” Todo o ensaio “A Origem da Obra de Arte” move-se sabidamente, embora tacitamente, no caminho da pergunta pela essência do ser. A concentração afetiva sobre o que seja *arte* só é inteira e decisivamente determinada desde a pergunta pelo *ser*. A arte não vale nem como âmbito-guia da cultura, nem como uma aparição do Espírito, ela pertence ao *acontecimento apropriador [Ereignis]* unicamente a partir do qual o “sentido de ser” se determina (vide *Sein und Zeit*). O que a arte seja é uma daquelas perguntas sobre

a qual no ensaio não são dadas nenhuma respostas. O que dá a aparência disso são encaminhamentos do perguntar. (Vide as primeiras frases do Posfácio).

A esses encaminhamentos pertencem *dois importantes acenos*, p. 73 e 79 [53 e 58]. Na p. 79 [58], alude-se a uma “ambigüidade essencial” no que toca a determinação da arte como “pôr-em-obra da verdade”. Segundo isso, verdade é uma vez “sujeito” e outra vez “objeto”. *Ambas* as caracterizações permanecem “inadequadas”. É a verdade o “sujeito”, então a determinação “pôr-em-obra da verdade” diz: “pôr-se-em-obra da verdade” (vide p. 74 e p. 39 [54 e 22]). Arte é assim pensada a partir do acontecimento apropriador. Mas ser é fala dedicada [*Zuspruch*] aos seres humanos e não [é] sem eles. De acordo com isso, a arte é ao mesmo tempo determinada como o pôr-em-obra da verdade, onde *agora* verdade é “objeto[-subsistente]” e a arte é o criar e resguardar humanos.

No interior das relações *humanas* com a arte, surge uma outra ambigüidade do pôr-em-obra da verdade, aludida na p. 73 [53], como criar e resguardar. Segundo a p. 73 s. [53 s.] e p. 56 s. [41 s.], *obra* de arte e *artista* repousam “a uma vez” no essente da arte. No título: “pôr-em-obra da verdade”, onde permanece indeterminado mas *determinável* quem ou o que “põe” de algum modo, acoberta-se a *relação de ser e ser humano*, relação que ainda foi pensada nesse ensaio sem a medida – uma dificuldade premente, que me está clara desde *Sein und Zeit* e desde então tem vindo à palavra em vários textos (vide por fim *Zur Seinsfrage* [“Para a questão do ser”] e o presente ensaio p. 61 [45]: “Seja apenas indicado que...”)

A questionabilidade que aqui vigora reúne-se então no lugar apropriado da discussão [*an den eigentlichen Ort der Erörterung*], em que a essência da linguagem e da composição são tocadas, e tudo isso novamente apenas com vistas à co-pertença de ser e saga.

Permanece um inevitável estado de carência que o leitor, que naturalmente adentra o ensaio de fora, não representa e interpreta por primeiro e por muito tempo o estado de coisas a partir do silencioso âmbito de onde provém o que há de pensar. Para o próprio autor, porém, permanece o estado de carência de ter de falar na linguagem a cada vez apropriada às diferentes estações do caminho.

Para Introdução

Por Hans-Georg Gadamer

Quando hoje olhamos retrospectivamente para o tempo entre as duas guerras mundiais, esse intervalo para resfôlego no acontecimento turbilhonante de nosso século se apresenta como uma época de extraordinária frutuosidade espiritual. Precursores do vindouro se fizeram visíveis até antes da grande catástrofe da primeira guerra, especialmente na pintura e na arquitetura. Mas a consciência comum do tempo transformou-se em bloco somente com a grave comoção trazida pela devastação da primeira guerra sobre a consciência cultural e pela crença no progresso da era liberal. Na filosofia desse tempo a mudança do sentimento de vida comum exprimiu-se em que a filosofia reinante, que crescera na segunda metade do século XIX com a renovação do Idealismo crítico de Kant, ressurgiu de um só golpe como inacreditável [*unglaublich*]. “A ruína do Idealismo alemão”, como Paul Ernst preconizara em um livro de sucesso na época, converteu-se através de *A Decadência do Ocidente* de Oswald Spengler em um horizonte da história mundial. As forças que realizaram a crítica ao neo-kantismo reinante tinham dois vigorosos defensores: a crítica de Friedrich Nietzsche ao platonismo e ao cristianismo e o brilhante ataque de Sören Kierkegaard à filosofia reflexiva do Idealismo especulativo. Dois lemas foram levantados contra a consciência metódica do neo-kantismo, o lema da irracionalidade da *vida*, em especial da vida histórica, para a qual poderíamos nos referir a Nietzsche e Bergson, mas também a Wilhem Dilthey, o grande historiador da filosofia; e o lema da *existência*, que ressoou a partir da obra de Sören Kierkegaard, esse filósofo dinamarquês da primeira metade do século XIX, que somente agora com a tradução de Diederich veio a fazer efeito na Alemanha. Como Kierkegaard criticara Hegel como o filósofo da reflexão que esquecera a existência, assim se criticou então a consciência sistemática contente consigo mesma do metodologismo neo-kantiano, que a filosofia teria posto a serviço de uma fundamentação do conhecimento científico. E como Kierkegaard entrara em cena como um pensador cristão contra a filosofia do Idealismo,

assim foi também a radical autocrítica da assim chamada teologia dialética, que inaugurou a nova época.

Dentre os homens que deram expressão filosófica à crítica geral à religiosidade cultural liberal e à filosofia de cátedra reinante, estava o gênio revolucionário do jovem Martin Heidegger. A entrada de Heidegger como jovem professor universitário de Freiburg verdadeiramente fez época nos primeiros anos do pós-guerra. Que aqui rebentava uma força originária do filosofar, denunciava-o já a linguagem impetuosa e cheia de força que o catedrático entoava. Do contato frutuoso e intenso com a teologia protestante do mesmo tempo, que Heidegger teve através de sua chamada para Marburg em 1923, cresceu sua obra capital *Ser e Tempo*, que em 1927 de um só golpe transmitiu em um amplo círculo da publicidade algo do espírito novo que havia acometido a filosofia sobre o fundo do abalo da primeira guerra mundial. Chamou-se à época o conjunto do filosofar que movia os ânimos de filosofia da existência. Eram afetos críticos, afetos do protesto apaixonado contra o seguro mundo de instrução cultural dos antigos, afetos contra o nivelamento de todas as formas de vida individuais através da sociedade industrial cada vez mais forte e sua manipuladora técnica de informações e formação de opinião, que se precipitavam com veemência entre os leitores contemporâneos a partir do gesto sistemático de Heidegger. Ao “a gente” [*das Man*], ao falatório, à curiosidade como forma de queda da impropriedade, Heidegger contrapôs o conceito de propriedade do ser-aí, que é consciente de sua finitude e a acolhe decidido. A seriedade existencial com que aqui o enigma humano imemorial da morte é trazido ao centro da concentração afetiva filosófica, o ímpeto com que o chamado para a “escolha” de sua existência própria destroçou o mundo ilusório de instrução e cultura, foi como uma invasão à bem protegida paz acadêmica. E contudo não era a voz de um desmedido opositor do mundo acadêmico, não era a voz de uma ousada existência excepcional no estilo de Kierkegaard ou Nietzsche, mas sim o estudante da escola filosófica mais honrada e conscienciosa que então havia na Universidade alemã, o estudante das investigações fenomenológicas de Edmund Husserl, cuja meta perseguida e perseverante era a fundamentação da filosofia como ciência rigorosa. Também o novo lance filosófico de Heidegger se estabeleceu sob o lema fenomenológico “Às coisas mesmas!”. Essa coisa, porém, era a mais encoberta, como pergunta a mais esquecida da filosofia: o que quer dizer ser? Para aprender a perguntar essa pergunta, Heidegger tomou o caminho de determinar

positiva e ontologicamente o ser do ser-aí humano em si mesmo, no lugar de entendê-lo, com a metafísica até então vigente, como mero finito a partir de um ser infinito sendo eternamente. O privilégio ontológico que o ser do ser-aí humano ganhou para Heidegger determinou sua filosofia como “ontologia fundamental”. As determinações ontológicas do ser-aí humano finito, Heidegger denominou de determinações da existência, existenciais, e estabeleceu esses conceitos fundamentais com metódico discernimento frente aos conceitos fundamentais da metafísica até então vigente, as categorias dos entes diante-da-mão. Que o ser-aí humano não tem seu ser próprio no caráter-do-diante-da-mão [*Vorhandenheit*] que se deixa firmar, mas sim na mobilidade do cuidado, com o qual ele é, preocupado em torno a seu ser, o seu próprio futuro, isto é o que Heidegger não queria perder de vista, ao tocar novamente na pergunta imemorial pelo sentido do ser. O ser-aí humano se destaca por compreender-se a partir de seu próprio ser. Graças à finitude e temporalidade do ser-aí humano, que a pergunta pelo sentido de seu ser não quer deixar apaziguar, determinou-se para ele a pergunta pelo sentido de ser no horizonte do tempo. O que a ciência ponderando e medindo firma como ente, o diante-da-mão, tem de se deixar compreender, da mesma forma que o eterno interpretado para além de toda humanidade, a partir da seguridade de ser [*Seinsgewißheit*] central da temporalidade humana. Esse foi o novo lance de Heidegger. Mas sua meta, pensar o ser como tempo, permaneceu tão velada, que *Ser e Tempo* foi justamente caracterizado como fenomenologia hermenêutica, porque a autocompreensão apresenta o fundamento próprio dessa pergunta. Visto a partir desse fundamento, a compreensão de ser da metafísica tradicional se mostra como uma forma de queda da compreensão de ser originária, realizada no ser-aí humano. Ser não é apenas pura presença [*Anwesenheit*] e ser-diante-da-mão estacionado [*gegenwärtige*]. Em sentido próprio o ser-aí finito-historial “é”. Em seu projeto no mundo [*Weltentwurf*] tem lugar tão-logo o à-mão [*Zuhandene*] – e apenas por fim o apenas-diante-da-mão.

A partir do fenômeno hermenêutico da autocompreensão, várias formas de ser, que não são nem historiais e nem apenas diante-da-mão, não têm contudo nenhum lugar adequado. A atemporalidade das relações matemáticas, que não são meramente entes diante-da-mão passíveis de serem firmados, a atemporalidade da natureza que sempre se repete em seu círculo, que a nós mesmos nos perpassa e determina desde o inconsciente, e finalmente, a atemporalidade do arco-íris da arte que se arqueia sobre toda distância

historial, pareciam delinear os limites da possibilidade de interpretação hermenêutica que o novo lance de Heidegger havia inaugurado. O inconsciente, o número, o sonho, o ciclo da natureza, a maravilha da arte – tudo isso parecia ser abarcável apenas à margem do ser-aí que se sabe historialmente e se compreende em si mesmo, como uma espécie de conceitos-limite.

Assim foi uma surpresa quando Heidegger, em 1936, tratou da origem da obra de arte em algumas conferências. Mesmo se esse trabalho se tivesse tornado acessível à publicidade somente em 1950 como primeira parte da coletânea *Caminhos de Floresta*, mesmo assim seu efeito com certeza teria começado muito mais cedo. Pois já tinha muito tempo que as preleções e conferências de Heidegger recaíam por toda parte sobre um palpitante interesse e encontravam um amplo alargamento em cópias e relatórios, que o levaram rapidamente ao falatório por ele próprio tão furiosamente caricaturizado. Na verdade, as conferências sobre a origem da obra de arte significaram uma sensação filosófica. Não só porque agora a arte foi incluída no princípio hermenêutico da autocompreensão humana em sua historialidade, porque foi até mesmo compreendida nessas conferências – como na crença poética de Hölderlin e Georges – como o ato de fundação de mundos totalmente historiais; a genuína sensação que significou a nova tentativa de pensamento de Heidegger foi a surpreendente nova conceitualização que se antecipou em meio a esse tema. Lá se falava de mundo e terra. O conceito de *mundo* já era, então, desde antes um dos conceitos hermenêuticos condutores de Heidegger. O mundo como o todo de relações do projeto do ser-aí desenhava o horizonte que precedia todas as projeções do cuidado do ser-aí humano. O próprio Heidegger citou a história desse conceito de mundo e especialmente o sentido antropológico do novo testamento desse conceito, como ele próprio o utilizava, totalmente diferente do conceito da totalidade do diante-da-mão e historicamente legitimado. Mas o surpreendente, então, era que esse conceito do mundo tinha no conceito de *terra* um contra-conceito [*Gegenbegriff*]. Pois enquanto que o conceito do mundo, como o do todo no qual se insere a auto-interpretação humana, era passível de se elevar a uma intuição evidente a partir da autocompreensão do ser-aí humano, o conceito de terra soava como uma entoação primordial mítica e gnóstica, que teria direito de cidadania no máximo no mundo da poesia. Manifestamente, era da poesia de Hölderlin, à que então Heidegger se voltava com apaixonada intensidade, que ele levou o

conceito de terra para seu próprio filosofar. Mas com que direito? Como podia o ser-aí autocompreensor em seu ser, o ser-no-mundo, esse novo e radical ponto de partida de toda pergunta transcendental, entrar em uma relação ontológica com um conceito como ‘terra’?

Mas o novo lance de Heidegger em *Ser e Tempo* certamente não era simplesmente uma repetição da metafísica espiritualista do Idealismo alemão. O compreender-se-em-seu-ser do ser-aí humano não é o auto-saber do Espírito absoluto de Hegel. Não é nenhum autoprojeto, mas antes sabe em sua própria autocompreensão de ser que não é senhor de si e seu próprio ser-aí, mas antes já se encontra em meio ao ente e assim está para se assumir como já se encontra. Ele é projeto projetado. Foi uma das mais brilhantes análises fenomenológicas de *Ser e Tempo*, em que Heidegger analisou como situabilidade [*Befindlichkeit*²⁶] essa experiência-limite da existência, de já se encontrar em meio ao ente, e dispensou à situabilidade, à afinação, o desvendamento [*Erschließung*] próprio do ser-no-mundo. O já situável [*Vorfindlich*] de tal situabilidade apresenta manifestamente, porém, os limites mais externos até aonde se podia avançar a autocompreensão historial do ser-aí humano. Desse conceito-limite [*Grenzbegriff*] hermenêutico da situabilidade e da afinação não há nenhuma via para um conceito assim como o de terra. Qual o direito de tal conceito? Como ele pode encontrar seu enraizamento? A visada importante que o estudo de Heidegger sobre a origem da obra de arte inaugurou é que “terra” é uma determinação necessária de ser da *obra de arte*.

Para reconhecer que significação principal possui a pergunta pela essência da obra de arte e como ela se concatena às perguntas fundamentais da filosofia, requeria-se abertamente a visada nos preconceitos presentes no conceito de uma estética filosófica. Requeria-se uma superação do próprio conceito de estética. É sabido que a estética filosófica é a mais nova dentre as disciplinas filosóficas. Só no século XVIII, na expressiva redução do racionalismo do Esclarecimento, é que se fizeram válidos o direito estável do conhecimento sensível e, com isso, a relativa independência do juízo de gosto frente ao entendimento e seus conceitos. Como o nome da disciplina, também sua autonomia sistemática data da estética de Alexander *Baumgarten*. *Kant*, então, firmou a significação

²⁶ Ao traduzir *Befindlichkeit* por “situabilidade”, buscamos o sentido de “encontrar-se situado” presente no alemão *sich befinden*. Com isso, aponta-se para a idéia de um lugar em que o ser-aí já sempre se encontra: sob o mundo e sobre a Terra. Situabilidade pertence ao modo de ser deste ente que assim se encontra. (N.T.)

sistemática do problema estético em sua terceira Crítica, a Crítica da Faculdade o Juízo. Ele descobriu na universalidade subjetiva do juízo de gosto estético a convincente reivindicação de direito que a faculdade de juízo estético pode asseverar frente às reivindicações do entendimento e da moral. O gosto do observador deixa-se tão pouco conceber como a aplicação de conceitos, normas ou regras, quanto o gênio do artista. O que distingue o belo não se deixa identificar como propriedades determinadas e cognoscíveis de um objeto, mas sim se atesta pelo subjetivo: a elevação do sentimento de vida à correspondência harmônica de imaginação e entendimento. É uma animação do todo de nossas forças espirituais, seu livre jogo, o que experimentamos na natureza e na arte em face do belo. O juízo de gosto não é conhecimento mas não por isso é aleatório [*beliebig*]. Aí repousa uma reivindicação de universalidade sobre a qual se deixa fundamentar a autonomia do campo estético. Há de se reconhecer que tal autorização da autonomia da arte frente à religiosidade das regras e crença moral da idade do Esclarecimento significou um grande avanço. Sobretudo do ponto de vista do desenvolvimento alemão, que tinha então acabado de atingir o ponto em que sua época clássica da literatura procurava se constituir a partir de Weimar como uma cidade estética. Esses esforços encontraram na filosofia de Kant a sua autorização conceitual.

Por outro lado, a fundação da estética na subjetividade das potências do espírito significava o começo de uma perigosa subjetivização. Para o próprio Kant ainda era determinante a misteriosa harmonia reconhecida entre a beleza da natureza e a subjetividade do sujeito. Igualmente, o gênio criador que, por cima de toda regra, realiza a maravilha da obra de arte, é por ele entendido como um abençoado da natureza. Isso, porém, pressupõe no todo a validade inquestionada da ordem natural cujo fundamento último é o pensamento teológico da criação. Com o desaparecimento desse horizonte, uma tal fundação da estética tinha de conduzir a uma subjetivização radical, no aperfeiçoamento da teoria da falta de regras do gênio. A arte, que não é mais relacionada ao todo abarcante da ordenação do ser, contrapõe-se à efetividade, à rude prosa da vida, como o poder transfigurador da poesia, que só em sua riqueza estética logra a conciliação de idéia e efetividade. É a estética idealista, que vem à palavra primeiramente com Schiller e na grandiosa Estética de Hegel chega à plenitude. Também aqui a teoria da obra de arte ainda fica num horizonte ontológico universal. Até onde na obra de arte a compensação e

conciliação do finito no infinito em geral dá certo, fica em penhor uma verdade mais alta, que por fim é para ser proposta a partir da filosofia. Como para o idealismo a natureza não é apenas o objeto da ciência calculadora dos tempos modernos, mas sim o cumprimento de uma grande potência do mundo [*Weltpotenz*] criadora, que se alça no Espírito consciente de si à sua plenitude, da mesma maneira a obra de arte é, aos olhos desses pensadores especulativos, uma objetivação do Espírito – não o seu conceito mais perfeito de si mesmo, e sim seu aparecimento no modo e maneira de intuir o mundo. Arte é, no sentido literal da palavra, intuição de mundo [*Welt-Anschauung*].

Uma vez que se queira determinar o ponto de impulso a partir do qual Heidegger parte para refletir sobre a essência da obra de arte, tem de se ter claro que a estética dialética, que havia destinado à obra de arte uma significação destacada como o órgão de uma compreensão inconcebível [*unbegrifflich* – não conceitualizável] da verdade absoluta, estava há muito tempo sobreposta pela filosofia do *neo-kantismo*. Esse movimento filosófico reinante havia renovado a fundamentação kantiana do conhecimento científico, sem reconquistar o horizonte metafísico de uma ordenação teleológica de ser, como estava estabelecido ao fundo da descrição kantiana da faculdade de juízo estética. Assim o pensamento do neo-kantismo era carregado dos problemas estéticos com preconceitos característicos. A exposição do tema no ensaio de Heidegger reflete isso claramente. Ela se coloca com a pergunta pela delimitação da obra de arte ante a coisa. Que a obra de arte seja também uma coisa e somente desde seu ser-coisa ainda signifique algo outro, como símbolo remetido a algo, ou que como alegoria ainda dê a entender algo outro, descreve a maneira de ser da obra de arte a partir do modelo ontológico que é dado pelo *primado sistemático do conhecimento científico*. O que propriamente é, isso é o coisal, o fato [*Tatsache*] dado aos sentidos, que é atropelado pela ciência da natureza de um conhecimento objetivo. A significação que lhe cabe, o valor que ela tem, são em contrapartida formas suplementares de abarcamento de validade apenas subjetiva, e não pertencem nem à própria doabilidade originária, nem à verdade objetiva que se conquista a partir dela. Elas pressupõem o coisal como o único objetivo, que se tornaria o suporte de tal valor. Para a estética isso tinha de significar que a obra de arte em um primeiro aspecto basilar possui um caráter de coisa, que tem a função de uma infra-estrutura, sobre a qual a

formação [*Gebilde*] propriamente estética se levanta como superestrutura. Assim descreve ainda Nicolai Hartmann a estrutura do objeto estético.

Heidegger prossegue com essas opiniões ontológicas prévias ao perguntar pela coisalidade da *coisa*. Ele distingue três formas de compreender a coisa desenvolvidas na tradição: como o suporte de propriedades, como a unidade de uma diversidade de sensações e como matéria enformada. Sobretudo a terceira dessas formas de compreensão, segundo forma e conteúdo, tem algo de imediatamente esclarecedor. Pois ela segue o modelo da elaboração por meio da qual é finalizada uma coisa que serve para nossos fins. Heidegger chama tais coisas de “utensílio”. As coisas em conjunto aparecem a partir do exemplo [*Vorbild*] desse modelo entendido teologicamente como fabricações, quer dizer, criações de Deus; entendido humanamente como utensílio despojado de sua potencialidade utensiliar. As coisas são as meras coisas, quer dizer, elas são aí, sem se importar se servem para algo. Heidegger então mostra que um tal conceito do ser-diante-da-mão, tal como corresponde ao procedimento da ciência moderna que firma e calcula, não permite pensar nem o coisal da coisa e nem o utensiliar do utensílio. Para tornar visível o caráter utensiliar [*Zeughaftigkeit*] do utensílio, ele parte de uma apresentação artística, uma pintura de Van Gogh, que apresenta sapatos de camponês. O que se torna visível nessa obra de arte, o próprio utensílio, não é um ente qualquer que pode ser feito útil a fins quaisquer, mas sim algo cujo ser ele constitui, alguém a quem esses sapatos pertencem, para serem usados e servir. O que adentra na obra do pintor e o que apresenta penetrantemente não é um par casual de sapatos de camponês, mas sim a verdadeira essência do utensílio que eles são. Todo o mundo da vida no campo está nesses sapatos. Assim, é a obra da arte que aqui traz à frente a verdade sobre o ente. É a partir da obra, e de modo algum de seu suporte ao modo de coisa, que é para ser pensado esse vir à frente da verdade, como nela acontece.

Assim se levanta a pergunta: o que é uma *obra* para que nela a verdade possa vir à frente? Ao contrário do princípio corrente em torno ao caráter de coisa [*Dinghaftigkeit*] e objetualidade [*Gegenständlichkeit*] da obra de arte, uma obra de arte é caracterizada justamente por não ser objeto, mas estar em si mesma. Por seu estar-em-si, não apenas pertence a seu mundo, mas, até, nela este está aí. A obra de arte abre seu próprio mundo. Objeto é algo apenas onde algo não mais pertence ao ajunte de seu mundo, pois o mundo

do qual faz parte está ruído. Assim, uma obra de arte é um objeto quando está em negócio. Pois aí é sem mundo e sem pátria.

A caracterização da obra de arte pelo estar-em-si e pelo abrir-se do mundo, a que Heidegger procede, evita abertamente ciente qualquer retorno [*Rückgriff*] ao conceito de gênio da estética clássica. É no empenho em compreender a estrutura ontológica da obra independentemente da subjetividade de seu criador ou contemplador, que Heidegger, ao lado do conceito de mundo, ao qual pertence a obra e o qual a obra instala e abre, utiliza o contra-conceito “terra”. Terra é um contra-conceito a mundo na medida em que em seu cobrir-se e encerrar destaca-se em contraposição ao abrir-se. Ambos estão manifestamente aí na obra de arte, o abrir-se e o encerrar-se. Uma obra de arte não significa algo, não se refere a uma significação como um sinal, mas se apresenta em seu próprio ser, de tal modo que o contemplador é requisitado a demorar-se com ela. É tão ela mesma que está aí, que, ao contrário, aquilo mesmo de que é feita, pedra, cor, som, palavra, vem somente nela a seu próprio ser-aí. Por todo tempo em que algo assim é mera matéria, esperando por sua transformação, não está efetivamente aí, quer dizer, não é vindo-à-frente em uma presença genuína; ele somente vem à frente se é utilizado, o que porém quer dizer: ligado na obra. Os sons em que uma obra-prima da música consiste são mais sons do que quaisquer barulhos e demais sons, as cores da pintura são de um colorido mais próprio até do que a mais vistosa coloração da natureza, a coluna do templo deixa o pedregoso manifestar seu ser no soerguer e sustentar mais propriamente do que no bloco de pedra não talhado. O que assim vem à frente na obra é justamente seu ser encerrado e seu encerrar-se, o que Heidegger denomina ser-terra. Terra na verdade não é matéria, mas aquilo desde onde tudo vem à frente e para onde tudo se recolhe.

Aqui se mostra a desmesura dos conceitos de reflexão *forma* e *matéria*. Se dá para dizer que numa grande obra de arte um mundo “irrompe”, então a irrupção deste mundo é ao mesmo tempo sua entrada na forma repousante; ao erigir-se a forma, ela já sempre encontrou seu ser-aí terreno. A partir daí a obra da arte ganha seu próprio repouso em si. Ela não tem seu próprio ser primeiramente em um eu que vivencia, e diz, intenciona ou mostra e cujo dito, intencionado ou mostrado fosse a sua significação. Seu ser não consiste em tornar-se vivência, mas sim ele mesmo através de seu próprio ser-aí é um acontecimento apropriador, um choque que derruba todo habitual até então, um choque no

qual se abre mundo que assim nunca estava aí. Mas este choque aconteceu na obra mesma de tal forma que ao mesmo tempo está coberto no permanecer. O que assim irrompe e assim se cobre constitui em sua tensão a forma da obra. É esta tensão que Heidegger caracteriza como o combate de mundo e terra. Com isso não apenas é dada uma descrição da maneira de ser da obra de arte que evita os preconceitos da estética tradicional e da subjetividade moderna. Heidegger, com isso, não simplesmente renovou a estética especulativa que definia a obra de arte como o aparecer sensível da idéia. Essa definição hegeliana do belo por certo compartilha com a tentativa de pensamento do próprio Heidegger a superação fundamental da contradição de sujeito e objeto[-subsistente] [*Objekt*], eu e [objeto-]contraposto [*Gegenstand*], e não descreve o ser da obra de arte a partir da subjetividade do sujeito. Mas decididamente ela o descreve a partir dela mesma. Pois é a idéia pensada em seu próprio pensar consciente, cuja manifestação sensível a obra de arte deve constituir. No pensamento da idéia estaria assim superada [*aufgehoben*²⁷] toda a verdade do aparecer sensível. Ela ganha no conceito [*Begriff*²⁸] a forma própria dela mesma. Quando Heidegger, em contrapartida, fala do combate de mundo e terra e descreve a obra de arte como o choque através do qual uma verdade vem ao acontecimento, aí esta verdade não é superada e plenificada na verdade do conceito filosófico. É uma manifestação própria da verdade o que acontece na obra de arte. O chamado à obra de arte, em que verdade vem à frente, deve para Heidegger justamente testemunhar que é pleno de sentido falar de um *acontecer* da verdade. O estudo de Heidegger não se limita a dar uma descrição apropriada do ser da obra de arte. É muito mais o seu desejo filosófico central de conceber [*begreifen*] o ser mesmo como um acontecer da verdade que se respalda nessa análise.

Freqüentemente censurou-se à formação conceitual de Heidegger em sua obra tardia que ela não se deixava mais identificar. Não é possível trazer plenamente à subjetividade de nosso próprio “achar” aquilo que Heidegger quer dizer, por exemplo, com ser no sentido verbal da palavra, com acontecer do ser, com clareira do ser, com acobertamento do ser e esquecimento do ser. A formação conceitual que predomina no trabalho filosófico tardio de Heidegger é vedada à identificação subjetiva de forma nitidamente semelhante a como o

²⁷ *Aufheben*: superar, mas também alçar: superar algo ao mesmo tempo o alçando – no caso, para o modo do conceito. (N.T.)

²⁸ *Begriff*: aquilo que pega, apanha; o próprio pegar e apanhar. (N.T.)

processo dialético de Hegel é fechado àquilo que Hegel chama de pensar representativo. Ela encontra por isso uma crítica semelhante à que a dialética hegeliana teve por Marx. Ela é considerada “mitológica”. O estudo sobre a obra de arte me parece ter sua significação fundamental em que apresenta um aceno para o autêntico desejo do Heidegger tardio. Ninguém pode se esquivar a que, na obra de arte, na qual irrompe um mundo, não apenas se vem a experimentar uma plenitude de sentido que antes não era conhecida, mas com a obra de arte mesma algo novo entra no ser-aí. Não é unicamente a exposição de uma verdade, mas ela mesma é um acontecimento apropriador. Com isso se insinua um caminho para acompanhar a crítica de Heidegger à metafísica ocidental e sua passagem para o pensamento moderno da subjetividade. Heidegger recuperou, como se sabe, a palavra grega para verdade, *Aletheia*, com “*não-encobrimento*”. A forte ênfase do sentido privativo de *Aletheia* não quer apenas dizer que o conhecimento da verdade arrancou o verdadeiro como num ato de roubo – privatio diz “roubo” – de seu desconhecimento ou do acobertamento no erro. Não se trata apenas disso, que a verdade não está aí fora na rua e não é já sempre corrente e acessível. Isso é por certo verdadeiro, e os gregos quiseram expressamente dizer isso quando caracterizaram o ente tal como ele é como o encoberto. Eles sabiam que cada conhecimento é ameaçado pelo erro e pela mentira e que cumpre não se enganar e conquistar a representação correta do ente como ele é. Quando cabe ao conhecimento superar o erro, a verdade é o puro não-encobrimento do ente. Isso é o que o pensamento grego tem em vista, e com isso já se está no caminho que a ciência moderna finalmente trilhou até o fim, assegurar a correteza do conhecimento, por meio da qual o ente é preservado em seu não-encobrimento.

Heidegger contrapôs a isso que não-encobrimento não é apenas o caráter do ente porquanto corretamente conhecido. Num sentido mais originário, não-encobrimento “acontece”, e esse acontecer é algo que em primeiro lugar torna já simplesmente possível que ente seja não-encoberto e corretamente conhecido. O encobrimento que corresponde a tal não-encobrimento originário não é erro, mas sim pertence originariamente ao próprio ser. A natureza, que ama se encobrir (Heráclito), é assim caracterizada não somente face à sua cognoscibilidade, mas segundo seu ser. Ela não é apenas o irromper na luz, mas igualmente o cobrir-se no escuro, o desdobramento da florescência do sol, tanto quanto o enraizar-se nas profundezas da terra. Heidegger fala da clareira do ser, que primeiro

apresenta o domínio em que o ente como des-encoberto [*ent-borgen*] se torna conhecido como em seu não-encobrimento. Esse vir à frente do ente no “aí” pressupõe abertamente um domínio da abertura no qual esse aí possa acontecer. E, todavia, é igualmente nítido que esse domínio não é sem que ente se mostre nele, ou seja, sem que se dê o aberto que ocupa a abertura. Isso é, sem dúvidas, uma relação notável. E ainda mais notável é que justamente no aí desse ente que se mostra também primeiramente se apresenta o encobrimento do ser. O que é possibilitado pelo poder de abertura [*Offenbarkeit*] do aí é certamente o conhecer correto. O ente que vem à frente a partir do não-encobrimento apresenta-se para aquele que o espera. Igualmente, o não-encobrimento não é arrancado por um ato deliberado do des-encobrir, pela prática de um roubo. Tudo isso, ao contrário, deve ser possibilitado apenas pelo fato de o desencobrimento [*Entbergung*] e o acobertamento [*Verbergung*] serem um acontecer do próprio ser. A compreensão habitual da essência da obra de arte ajuda-nos a compreender isso. Aí há expressamente uma tensão entre a irrupção e o recolhimento, que constitui o ser da própria obra. O vibrante nessa tensão é o que constitui o nível de formação de uma obra de arte e gera o brilho pelo qual ela ofusca tudo o mais. Sua verdade não é o plano ficar aberto do sentido, mas sim muito mais a impenetrabilidade [*Unergründlichkeit*] e profundidade de seu sentido. Assim ela é segundo sua essência combate entre mundo e terra, irrupção e recolhimento.

Mas o que assim encontra sua identidade na obra de arte deve sobretudo constituir a essência do ser. Combate de desencobrimento e acobertamento não é apenas a verdade da obra, mas sim a de todo ente. Pois verdade como não-encobrimento é sempre esse *um-contra-o-outro de desencobrimento e acobertamento*. Ambos se co-pertencem necessariamente. Isso quer abertamente dizer que verdade não é pura e simplesmente presença do ente, de tal modo que ele como que se oponha à correta representação. Um tal conceito do não-encobrimento já pressupunha muito mais a subjetividade do ser-aí que representa o ente. O ente, porém, não é determinado em seu ser quando é determinado meramente como objeto do possível representar. Ao seu ser pertence, muito mais, que ele se abstém. A verdade como não-encobrimento é em si mesma “do contra” (*gegenwendig*). Há no ser, como diz Heidegger, uma “contrariedade da presença”. O que Heidegger procura descrever com isso é acessível a qualquer um. O que é, isso não apenas estende como superfície um contorno cognoscível ou confiável, mas tem também uma profundidade interior

da independência que Heidegger caracterizou como “estar-em-si”. O pleno não-encobrimento de todo ente, a total objetualização de tudo e todos (através de um representar pensado em sua perfeição), suprimiria o estar-em-si do ente e significaria um nivelamento total. O que se apresentaria em uma tal objetualização total não seria em parte alguma ente que estivesse em seu próprio ser. Seria muito mais o mesmo em tudo o que é: a chance de sua utilidade, o que porém quer dizer que o que em tudo estaria em cena seria a vontade de se apoderar do ente. Em contraste, a experiência na obra de arte é repartida a cada um, de modo que se dá contra essa vontade de apoderar-se uma pura e simples resistência, não no sentido da resistência hirta contra a impertinência de nossa vontade, que gostaria de usar, mas sim no sentido do impor-se ponderado de um ser em si repousante. Assim o fechamento e encerramento da obra de arte é o penhor e a identidade para a tese universal da filosofia heideggeriana de que o ente se mantém a si mesmo em reserva [*zurückhalt*] enquanto se instala no aberto da presença. O estar-em-si da obra garante ao mesmo tempo o estar-em-si do ente em geral.

Com isso, imediatamente se abrem nessa análise da obra de arte perspectivas que traçam o caminho consequente de pensamento de Heidegger. Foi o caminho sobre a arte em que unicamente se logrou mostrar o caráter utensiliar do utensílio e por fim também a coisalidade da coisa. Se a ciência moderna oni-calculadora efetuou a perda das coisas, cujo “estar-em-si para nada impelido” reduziu seu projetar e modificar a fatores de cálculo, a obra de arte significa ao contrário uma instância que resguarda da perda geral das coisas. Como Rilke transfigurou poeticamente a inocência da coisa em meio ao desaparecimento da coisalidade ao mostrá-la ao anjo, assim pensa o pensador a mesma perda da coisalidade ao reconhecer seu resguardo na obra. Resguardo, porém, pressupõe que o resguardado na verdade ainda é. Implica assim a verdade da coisa mesma, se na obra de arte sua verdade ainda é capaz de vir à frente. O estudo de Heidegger sobre a *coisa* apresenta por isso um longo passo necessário no caminho de seu pensamento. O que antes disso não alcançava o ser-à-mão do utensílio, mas só valia para o mero olhar-fixado ou firmar como diante-da-mão, vem agora a ser ele mesmo, precisamente como o que não serve para nada, reconhecido em seu ser “são e salvo” [*heilen*].

Mas ainda um passo adiante nesse caminho já se deixa reconhecer a partir daqui. Heidegger enfatiza que a essência da arte é o compor. Ele quer dizer com isso que, não a

conformação de um pré-formado, não a cópia de um ente prévio constituem a essência da arte, mas sim o projeto pelo qual algo novo vêm à frente como verdadeiro: que “se arme um lugar aberto”, isso constitui a essência do acontecer da verdade que repousa na obra de arte. Mas, no entanto, a essência da composição é dada a conhecer no habitual sentido estrito da palavra justamente pela língua essencial que distingue a composição de todas as demais formas da arte. Se em cada arte, inclusive na construção e na figuração, o projeto genuíno e o verdadeiramente artístico podem ser denominados “composição”, então o tipo de projeto que acontece no poema efetivo é de outro tipo. O projeto da obra de arte poética está ligado a um pré-aberto que não pode ser novamente projetado a partir de si mesmo: o pré-aberto da língua. O poeta está tão instruído sobre ela, que a língua da obra de arte poética só é capaz de alcançar aqueles que dominam a mesma língua. Em certo sentido, portanto, a “composição”, que deve simbolizar o caráter projetivo de todo criar artístico para Heidegger, é menos projeto que as formas secundárias de construir e figurar a partir de pedra e cor e sons. Na verdade, o compor é aqui como que dividido em duas fases: em um projeto que já é sempre acontecido, onde se cumpre uma língua, e em um outro, que deixa a nova criação poética ir à frente a partir desse primeiro projeto. Essa precedência da língua parece constituir não apenas a distinção especial da obra de arte poética, parece valer por cima de toda obra para cada ser-coisa das coisas mesmas. A obra da *língua* é a composição mais originária do ser. O pensamento que pensa toda arte como composição e inaugura o ser lingüístico da obra de arte está ele mesmo ainda a caminho da linguagem.

Glossário

- Besinnung* = concentração afetiva
Dichten, Dichtung = compor, composição
Dinghafte = coisal, caráter de coisa
Dingheit = coisidade
Dinglichkeit = coisalidade
Eigenwüchsige = [caráter de] crescer-por-si-mesmo
Entbergung, entbergen = desencobrimento, desencobrir
Eröffnung = abrir[-se]
Gelichtete = aclarado
Geschehnis = acontecimento
Gestalt = forma
Gestell = armação
Herstellen, Herstellung = elaborar, elaboração
Hervorbringen = trazer-à-frente
Insichruhende = [caráter de] repousar-em-si-mesmo
Insichstehen = estar-em-si
Lichtung = clareira
Offene = [o] aberto
Offenheit = abertura
Stellen = estabelecer
Unverborgenheit = não-encobrimento
Verborgenheit = encobrimento
Verbergung = acobertamento
Verlässlichkeit = confiabilidade
Verstellen = camuflar, camuflagem
Vorhandene = diante-da-mão
Wesen = essência
Zu nichts gedrängt = [ser] impelido para nada
Zuhandene = [o que está] à-mão, manual

A OBRA DE ARTE COMO ESSENCIALIZAÇÃO DA VERDADE: MUNDO, TERRA E O NÃO-ENCOBRIMENTO

Introdução

O presente trabalho, que acompanha a tradução de “*Der Ursprung des Kunstwerkes*” (“A Origem da Obra de Arte”), tem por título “A obra de arte como essencialização da verdade: mundo, terra e o não-encobrimento”. Vamos introduzi-lo buscando os elementos do título.

O desenvolvimento do sentido que Heidegger dá à palavra “origem”, no ensaio sobre a origem da obra de arte, encontrará o sentido de “essencialização” empregue por ele mesmo logo no parágrafo de abertura: a origem [*Ursprung*] significa “aquilo a partir e através do qual uma coisa é o que ela é e como ela é” (UK, p.7). O que algo é, como ele é, é a sua essência (*Wesen*). Assim, “a origem de algo é a proveniência de sua essência” e “a pergunta pela origem da obra de arte pergunta pela proveniência de sua essência” (UK, p.7).

A essência não é, porém, uma determinação estática da obra de arte; ela é antes pensada por Heidegger como algo que vem a ser, como acontecimento: “a obra acontece a partir de”; este é o modo de pensar presente no início do texto. Essência tem de ser entendida, assim, como essencialização, e isto aponta imediatamente para sua *proveniência*. De onde vem a obra de arte? De que se faz sua essência?

Heidegger adentra, em seguida, um círculo presente na questão que consiste em assumir que tanto é verdade que a obra de arte tem origem na atividade do artista e através dela, quanto é verdade que o artista, como tal, tem sua origem na obra. O círculo se desfecha, porém, na visão de que “artista e obra *são* cada qual em si e em sua mútua relação através de um terceiro, o qual é o primeiro, a saber, aquilo através e a partir do qual artista e obra de arte têm seu nome: através da arte” (*ib.*, p. 7). Esse desfecho é uma primeira abertura da questão, porque aponta para a necessidade de retirar da idéia de origem, de proveniência da essência, todo sentido de causalidade. Mas o que a *arte* seja não pode ser

conhecido antes de ser buscada lá onde ela própria se essencializa (*west*): na obra de arte. Todo o ensaio de Heidegger volta-se, assim, para a especificidade da obra de arte. A pergunta é então “o que e como é uma obra de arte?”, pergunta a ser respondida por uma ida até a própria obra, que é “onde sem dúvida a arte efetivamente se cumpre” (*ib.*, p. 8).

Heidegger insiste na idéia do círculo: a obra procurada não pode ser tomada como um ente simplesmente dado, diante-da-mão (*vorhandenen*), pois isso seria estar preso ao círculo de uma pré-concepção do que seja a obra de arte. O círculo virtuoso estaria em adentrar o âmbito liberado na própria obra, o que requer não tomá-la como um ente dado e disponível segundo determinadas características, requer uma transposição para aquilo que ela torna manifesto ao manifestar-se ela mesma, em outras palavras, uma transposição para o que ela mesma abre porquanto *ela* é uma abertura.

Deparamo-nos com o primeiro sentido de “não-encobrimento” (*Unverborgenheit*). A noção de verdade está, primeiramente, na verdade sobre a obra. Mas a verdade sobre a obra só pode sê-lo a partir da abertura que a própria obra deve ser. Isso significa que a obra, em sua essencialização, é uma essencialização da verdade mesma. Isso nos reconduz à idéia de “proveniência”: quando Heidegger pergunta o que e como é uma obra de arte – o que implica a proveniência, o seu de-onde – e se é a obra quem unicamente nos pode dizer sobre si mesma, isso significa então que a própria possibilidade da continuidade do ensaio repousa em assentir que na própria obra dá-se um âmbito, um lugar a partir do qual o pensamento poderá experimentá-la em seu ser. Mas a dimensão mais ampla disso, que se revela no transcorrer do ensaio de Heidegger até o fim, está em que o “de-onde” manifesto na e pela obra de arte abrange aquilo que é essencial à verdade enquanto tal, isto é, abrange os conceitos de “mundo” e de “terra” como âmbito, como lugar do não-encobrimento e encobrimento de todo ente, numa palavra, lugar da essencialização do ente no todo.

Em virtude dessa ampla dimensão, da significância em relação à noção mesma de verdade como não-encobrimento do ser no pensamento de Heidegger, fez-se necessário a nosso trabalho retroceder a momentos anteriores a “A Origem da Obra de Arte”. Heidegger indica o “aceno decisivo” que Gadamer teria dado ao escrever uma introdução para “A Origem da Obra de Arte”. Nela, Gadamer fala da novidade conceitual que é a “terra”, e que ele chamou de um “contra-conceito” ao conceito de mundo tal como desenvolvido em *Ser e Tempo*, isto é, como o todo de relações em que se projetava o horizonte de cuidado do ser-

aí humano. O “mundo” de *Ser e Tempo* era a condição de possibilidade total, não apenas da existência, como também da tarefa de uma ontologia fundamental da existência, porquanto existência era essencialmente ser-no-mundo. Já o conceito de terra possuía um rasgo para a poesia, uma “entoação mítica e gnóstica” que parecia contrariar a autocompreensão do ser-aí enquanto ser-no-mundo. Como poderia advir uma relação ontológica harmônica entre “mundo” e “terra”, se esta parecia “ter direito de cidadania no máximo no mundo da poesia”? Mas ao mencionar o “mundo da poesia” como algo separado de um suposto “mundo do pensamento epistemológico”, Gadamer denuncia justamente algo que Heidegger buscou minar após *Ser e Tempo*: a separação de pensamento e poesia. O próprio Gadamer considera que a visada essencial de “A Origem da Obra de Arte” é que “terra” é uma determinação necessária de ser da *obra de arte*.

A partir dessa indicação de Gadamer, buscamos explicitar a relação ontológica entre mundo e terra, tendo em mente que ela comporta uma mudança no modo de acesso do pensamento, razão por que só pôde ser trabalhada por Heidegger via consideração da obra de arte e, em última instância, da poesia.

Assim, num primeiro momento, nosso trabalho buscou mostrar um limite no projeto da ontologia fundamental de *Ser e Tempo*: justamente a exclusividade do ponto de partida do ser-aí como ser-no-mundo para a concepção da essência da verdade do ser em geral, da verdade enquanto desencobrimento. *Ser e Tempo*, na medida em que pergunta pelo sentido do ser em geral, e, portanto, pelo ser de todo ente, põe em jogo um conceito de verdade que não pode ser limitado ao ser do ser-aí, mas que constitui antes o conceito da verdade enquanto tal. O caráter da verdade enquanto tal diz respeito ao ser de todo ente. O limite diria respeito então à *proveniência* dos entes que se descobrem no mundo, pois o mundo como totalidade de significância do ser-aí é o aberto do ente em uma totalidade de sentido, mas não é a proveniência mesma dos entes. Assim como o ser-aí não cria o mundo, tampouco o mundo cria os entes. Contudo, uma vez que Heidegger desenvolve o conceito de desencobrimento em completa união com os conceitos de mundo, ser-aí, ser-no-mundo, aquilo que no ente é encoberto termina sendo pensado apenas como correlato do não-encoberto no movimento de descobrimento (*Entdeckung*) em que se move o ser-aí e onde tudo vem a ser. Nessa altura, deparamo-nos com o impasse de pensar o mundo como

totalidade da *proveniência* da verdade, uma vez que o mundo é pensado em sua coincidência com o ser-aí e ser-aí é finitude.

Num segundo momento, procuramos um encaminhamento a esse problema em *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*, onde Heidegger formula expressamente a noção do mundo como “acessibilidade do ente no todo” e põe o “desencobrimento”, em parte, em novos termos. Ao mencionar o *fato* de o ente ser aberto no mundo, o autor observa que isso só é verdadeiro se o ente enquanto tal *puder* tornar-se manifesto. Isso, por sua vez, significa implicitamente que o ente originariamente não está manifesto, mas fechado e encoberto. Heidegger fala então de uma possibilidade inscrita na própria abertura que comporta mais do que o ser-aberto próprio do mundo: comporta um originário ser-fechado que caracteriza a facticidade da própria abertura, a própria possibilidade do possível. Aí estaria um limite do mundo. Esse limite parecia estar naquilo que Heidegger, nesta e em outras obras, chamou de natureza, no sentido grego de *physis* como aquilo que irrompe. Ela seria o ser fechado que dá ao aberto do mundo aquilo mesmo que se abre, o ente. Contudo, o autor não é explícito a respeito; assim, esta foi uma conclusão hipotética que nos levou ao terceiro momento de nosso texto.

Nossa análise de “A Origem da Obra de Arte” primou por apontar o passo decisivo dado para além de *Ser e Tempo*, que ao mesmo tempo dava uma resposta ao problema da proveniência dos entes e conciliava os conceitos de “mundo” e “terra”. Esse passo foi dado por Heidegger de uma forma bastante diferente de *Ser e Tempo* – em que o modo ontológico de ser de um ente foi tomado para análise – a partir de uma transposição para a essência da obra de arte como tal em sua especificidade, em seu “repousar em si”. Apenas na observação desse “repousar em si” próprio da obra, Heidegger desenvolveu a idéia de que mundo e terra se complementam de forma essencial, porque é esta complementação, como um combate originário de pólos antagônicos, que *se põe em obra na obra de arte*. Esse combate se mostra como a essencialização do desencobrimento: mundo e terra se descobrem um ao outro, mas na medida em que o mundo aspira a abrir a terra em seu aberto e a terra aspira a encerrar o mundo em seu fechado.

Juntamente com a interpretação do desencobrimento que se põe em obra na obra, Heidegger enceta uma profunda crítica aos conceitos da estética – como os de forma-matéria, gênio, reprodução – e ao primado do museu como o lugar da obra de arte. O

mundo essencial e a natureza essencial que se conjugam na obra de arte pertencem a um repousar em si que é o repousar em si do próprio mundo e da própria terra que vêm a ser, juntos, com a obra. A obra “elabora a terra” e “instala o mundo”. Fora disso, a obra está, para Heidegger, desenraizada, bem como o mundo estaria desenraizado da terra. Como buscamos mostrar, a crítica à estética não é levada a cabo por Heidegger com o objetivo de substituí-la por uma nova estética ou concepção da arte, feita por si. O que se põe em questão é a pergunta pela verdade do ser na qual o ser-aí mesmo está lançado.

I. “A Origem da Obra de Arte”: nem estética, nem filosofia da arte

No posfácio a “A Origem da Obra de Arte”, Heidegger esclarece que as reflexões levadas a cabo no ensaio tocam o enigma da arte, o enigma que a própria arte é, e que não se trata de solucionar o enigma, mas simplesmente vê-lo. Com esse esclarecimento, ele frisa em primeiro lugar a diferença de suas reflexões frente a uma teoria da arte, no sentido de que uma teoria da arte toma a obra de arte como um objeto da αἴσθησις, do perceber sensorial em amplo sentido. Esse perceber, ao tempo em que Heidegger escreve o ensaio até hoje, reportar-se-ia ao modo como o ser humano vivencia a arte. A vivência é, porém, “talvez o elemento no qual a arte morre” (UK, p.83).

Mas por que, de saída, Heidegger se distancia da consideração estética da arte, e como?

Ele se distancia dessa consideração porque tomar a obra como objeto estético e considerar a relação dos homens às obras como vivência seria considerar a arte a partir da perspectiva do ente, tomá-la como ente. Na terminologia de *Ser e Tempo*, seria considerar a obra onticamente, quando o que está em jogo para o pensamento é a consideração ontológica. Esta, a consideração ontológica, liga-se desde dentro à pergunta pelo ser, ou pela verdade do ser, uma vez que perguntar pelo ser já é mover-se no pressuposto de sua verdade. Assim, a idéia de uma apreensão estética – e o conceito de vivência desenvolvido a partir dessa idéia – é apenas uma interpretação da obra de arte circunscrita a um âmbito possibilitador maior, que é o modo mesmo como a arte acontece para o ser-aí em seu instante historial. Que atualmente a arte seja considerada como vivência estética indica, para Heidegger, um afastamento do ser-aí humano com relação ao ser (logo, a si mesmo), uma vez que a obra de arte originariamente fundadora de mundo é tomada em primeiro lugar como um acontecimento subjetivo – o caráter ôntico sobrepõe-se ao ontológico, e se perde a questão do ser. No suplemento ao ensaio, Heidegger dá o seguinte esclarecimento:

Todo o ensaio “A Origem da Obra de Arte” move-se sabidamente, ainda que tacitamente, no caminho da pergunta pela essência do ser. A concentração afetiva sobre o que seja *arte* só é inteira e decisivamente determinada desde a pergunta pelo *ser*. A arte não vale nem como âmbito-guia da cultura, nem como uma aparição do Espírito, ela pertence ao *acontecimento apropriador* [Ereignis] unicamente a partir do qual o “sentido de ser” se determina (*vide Sein und Zeit*). O que a arte seja é uma daquelas perguntas sobre a qual no

ensaio não são dadas nenhuma resposta. O que dá a aparência disso são encaminhamentos do perguntar (*ib.*, pp. 90-1).

E como se dá esse distanciamento da pretensão teórica? O percurso da consideração sobre a arte, de 1935, na última versão revisada na década de 50, divide-se em três títulos: *A coisa e a obra de arte*, *A obra e a verdade*, *A verdade e a arte*. Esses títulos mostram justamente a predominância da pergunta pela verdade no centro da pergunta pela origem da obra de arte. Devemos notar, em primeiro lugar, que “verdade”, para Heidegger, não significa um conceito abstrato que pode ser aplicado a diversas coisas, indiferentemente. A verdade em questão é a verdade do ser, aquela que *se dá* e vige como acontecimento, origem e fundação. Mas, nos títulos, notamos ainda a palavra “coisa”. Ora, a obra de arte é um ente. Como o ente que é, em certo sentido palpável, a obra pode ser considerada uma “coisa”. Requer-se, então, desenvolver o que é uma coisa, e se a obra pode, com justeza, ser considerada uma coisa.

A base de toda teoria da arte e estética é, afirma Heidegger, o ajunte conceitual “matéria e forma”. Tal ajunte não nasce apenas na estética, mas provém do pensamento representativo herdado de uma longa tradição do pensamento ocidental. A consideração estética que pensa de acordo com esse ajunte pensa a obra de arte como uma coisa material, que seria artisticamente enformada. A origem da obra de arte estaria aí de alguma forma na criação do artista, na materialidade amorfa e na própria forma na qual se enforma esta matéria. Dar-se-ia um processo de cópia, representação, da forma na matéria, através da percepção e imaginação do artista. A obra de arte, ao trazer junto (*zusammenbringen*) com a matéria de base o propriamente artístico, construído sobre a base como uma superestrutura, seria assim um símbolo:

A obra de arte é por certo uma coisa [*Ding*] produzida, mas ela ainda diz algo outro que a mera coisa ela mesma, *ἄλλο ἀγορεύει*. A obra dá a conhecer manifestamente com outro, ela torna outro manifesto; ela é alegoria. Com a coisa fabricada, algo outro ainda é trazido-junto na obra de arte. Trazer-junto [*zusammenbringen*] se chama em grego *συμβάλλειν*. A obra é símbolo (*ib.*, p.10).

Esse esquema, porém, já não pode compreender a obra de arte na relação ao ser. Se a obra de arte é um símbolo, nos termos mencionados acima, ela é sobretudo um ente de duplo caráter: uma coisa produzida, cindida em uma estrutura coisal e uma superestrutura

artística, logo um símbolo que seria a sobrelevação do artístico com relação ao coisal que lhe serve de base. Heidegger procede a uma longa e detalhada crítica dos conceitos de coisa, forma, matéria, representação, criação, produção, com vistas a desfazer o modo de pensar de tal esquema. A crítica às mencionadas concepções tradicionais brota da crítica fundamental ao conceito derivado de verdade como adequação; adequação seja entre o enunciado e aquilo que ele enuncia de forma lógica, seja entre a nossa expectativa diante de uma coisa e aquilo que a coisa revela ser. Para cada um desses conceitos tradicionais, Heidegger buscará a verdade mais originária que os fundamenta. Assim, a coisa, antes de ser tomada para consideração como uma matéria dotada de certas características, é um simples ser impelido para nada (*zu nichts gedrängt*). O artista, a forma e a matéria da obra não são espécies distintas e complementares de causas da obra, mas o trazer-à-frente (*hervorbringen*) da obra enlaça o artista e o material de seu uso na obra, na medida em que a arte mesma, em sua originação, requer um trazer-à-frente da obra. Originariamente, a obra não representa nada: não copia nenhuma imagem em uma matéria a partir de uma forma original primordialmente dada. Originariamente, a obra *dá origem*, a verdade está *em obra na obra*.

Essas “contra-teses” que Heidegger levanta superando as concepções tradicionais brotam da pergunta pelo ser; a crítica sabe, por isso, exatamente como se direcionar. Não é uma mera destruição de conceitos tradicionais, mas como Heidegger já indicara em *Ser e Tempo*, a destruição é parte de uma tarefa de recolocação da questão do ser – recolocação e, todavia, pela primeira vez, pois se trata de um retorno à origem.

Falamos “ser” ao falar sobre qualquer coisa; pressupomos o ser mesmo quando não o mencionamos proposicionalmente (falar, pura e simplesmente, já pressupõe ser). O ser é o evidente que não é nunca evidente. Ser não significa para Heidegger nenhuma substância: o ser se dá (*gibt sich*). Ser é dar-se. Este dar-se, por sua vez, é o já sempre aberto em que o ser-aí está lançado. Aberto não significa um lugar espacial, mas lugar de doação de sentido: possibilidade de situação²⁹. O ser-aí só pode ser ao dar-se ser, mas o ser mesmo, ao dar-se,

²⁹ Na segunda seção de *Sein und Zeit*, Heidegger trabalha o conceito de *Situation* esclarecendo-o como o aí em que a cada vez o ser-aí se move – ser-aí se encontra sempre em e com uma situação, mas isso na medida em que ele mesmo *se situa*. Com isso se harmoniza a tradução de *Befindlichkeit* por situabilidade, como o sentimento de situação (disposição, na versão brasileira de *Sein und Zeit*) em que o ser-aí se situa no mundo. Heidegger atenta para o sentido espacial presente na palavra *Situation*, “estar em posição de...”, e que não se trata de eliminar esse sentido – relacionado à espacialidade como circunvisão e aproximação-distanciamento –

dá o ser-aí ao seu aí, isto é, chama-o a apropriar-se (*sich eignen*) de seu ser. Com isto se mostra uma imbricação essencial entre ser-aí e ser, fundamental para a questão da verdade, uma vez que *haver verdade* significa, em qualquer língua, que nós nos relacionamos com o ser em seu ser, isto é, para nós o ser está aberto. Dissemos que perguntar pelo ser é perguntar pela verdade do ser: pois, justamente, perguntar pelo ser pressupõe que sua verdade, de alguma forma, já se deu. A verdade do ser é o ser mesmo. Esta pressuposição, como Heidegger aponta diversas vezes em várias obras, não somos nós que fazemos, mas o fato de sermos aí, *Dasein*, é que já sempre nos lançou neste pressuposto mesmo³⁰. A pergunta pela origem da obra de arte, que como vimos tem de ser pensada no âmbito da pergunta pelo ser, remete-nos, por força do *próprio ser enquanto questão*, à pergunta pelo lugar do ser-aí em meio à verdade. A obra de arte, como entrevemos rapidamente acima, não é uma atividade do homem, mas ela mesma é fundadora. Heidegger explicitará, a partir de descrições fenomenológicas de obras de arte, que o que a obra funda é o próprio mundo do ser-aí.

Essas descrições – de uma pintura de Van Gogh, de um templo grego, de um poema – encaminham-se no sentido de mostrar que e como a obra pode ser uma origem. Como, enfim, pode a verdade estar em obra na obra, ou, como pode se dar, na obra, a essencialização da verdade. Elas se encaminham no sentido de responder: como a obra funda mundo? Essa pergunta só se deixa responder uma vez que a própria obra de arte, em si mesma, *mostra-se* como fundadora de mundo. Essa mostração enraíza-se no modo de ser da própria fundação: na obra de arte há uma abertura que deixa ver o mundo e a si mesma como aquela que deixa ver. O “dar origem”, próprio da arte, não quer dizer nem o causar de um efeito e nem o criar no sentido da criação divina. O essencial no artista é que por ele se antecipa aquilo que cabe a uma humanidade historial: o resguardo (*Bewahrung*) da obra. O

mas de notar que ele se funda na constituição do ser-no-mundo (SZ, p. 299). Nosso uso recorrente de “lugar” deve ser levado em consideração nesse sentido. Buscaremos mostrar a singularidade do “lugar” na abordagem central da relação entre mundo e terra.

³⁰ Leia-se a seguinte passagem de *Sein und Zeit*: “A partir do modo de ser da verdade existencialmente concebida, torna-se compreensível o sentido da pressuposição da verdade. *Por que nós temos de pressupor que a verdade se dá?* O que significa ‘pressupor’? O que quer dizer o ‘temos de’ e o ‘nós’? O que significa: ‘verdade se dá’? ‘Nós’ pressupomos verdade porque ‘nós’, sendo no modo de ser do ser-aí, *somos* ‘na verdade’. Nós não a pressupomos como algo ‘fora’ ou ‘sobre’ nós, como um ‘valor’ com o qual nos relacionamos ao lado de outros. Não somos nós que pressupomos a ‘verdade’, mas é *ela* que torna ontologicamente possível que nós possamos *ser* de tal forma que pressupomos algo. A verdade primeiramente *possibilita* algo assim como pressuposição” (*ib.*, pp 227-8).

resguardo entra no lugar do conceito estético de fruição, e a categoria de gênio não cabe mais ao artista: “justamente, na grande arte, e é apenas dela que se fala aqui, o artista permanece algo indiferente frente à obra, quase como uma passagem aniquiladora de si mesma na criação para a vinda-à-frente [*Hervorgang*] da obra” (UK, p.35). A obra funda mundo ao passo que enraíza o *Dasein* no lugar de seu mundo.

No texto que escreveu à guisa de introdução ao ensaio de Heidegger, Gadamer se refere a uma surpreendente nova conceitualização que aparece em “A Origem da Obra de Arte”: o surpreendente, aponta Gadamer, é que, junto ao conceito de mundo, compreendido em *Ser e Tempo* como o todo de relações da projeção do ser-aí que desenhava o horizonte de todas as projeções do cuidado do ser-aí humano, surge agora o conceito de terra, um verdadeiro contra-conceito ao conceito de mundo:

(...) enquanto que o conceito do mundo, como o do todo no qual se insere a auto-interpretação humana, era passível de se elevar a uma intuição evidente a partir da autocompreensão do ser-aí humano, o conceito de terra soava como uma entoação primordial mítica e gnóstica, que teria direito de cidadania no máximo no mundo da poesia (GADAMER 2003, pp. 98-9).

Gadamer se pergunta, assim, dando voz à recepção do texto de Heidegger de que teve conhecimento na época, como o ser-aí autocompensador em seu ser, o ser-no-mundo, “esse novo e radical ponto de partida de toda pergunta transcendental”, podia entrar em uma relação ontológica com um conceito como o de terra. O que *soava* como mítico no sentido de um estranhamento epistemológico do ponto de vista da conceitualização de *Ser e Tempo*, não exigira de Heidegger abdicar nem do questionamento ontológico, nem dos conceitos lapidários de ser-aí, mundo e demais conceitos pertencentes – retirou o sentido, isto sim, de prosseguir na forma tratadística, e se harmonizou com os *Holzwege*, caminhos de floresta “que não levam a lugar nenhum”. Essa mudança no modo do questionar aponta, por sua vez, para a transformação do pensamento advinda da relação ontológica de mundo e terra, que implicou também uma revisão do conceito de mundo.

Buscaremos lançar luz a essa relação ontológica entre mundo e terra seguindo a indicação que o próprio Gadamer dá em seguida: que “a visada importante que o estudo de Heidegger sobre a origem da obra de arte inaugurou é que ‘terra’ é uma determinação

necessária de ser da *obra de arte*” (ib., p.100). A terra é o lugar mesmo em que o ser-*aí* funda o mundo, ela é o enraizamento do mundo. Uma compreensão do conceito de terra e sua relação à verdade originária, não-encobrimento (*Unverborgenheit*) e encobrimento (*Verborgenheit*), permitir-nos-á compreender o próprio questionamento de Heidegger acerca da arte, que não é uma estética e nem uma filosofia da arte, como circunscrito na pergunta pelo ser. O conceito de terra tem de se inserir no conceito de verdade originária, a verdade em cujo âmbito é pensada a própria obra de arte. Atentamos, assim, para duas coisas: terra é o elemento com que Heidegger modifica e complementa a conceitualização de *Ser e Tempo* – onde apenas o mundo é plenamente pensado na relação à verdade originária – e terra é ao mesmo tempo um elemento central com que ele supera o modo de consideração estético das obras de arte. Que a pergunta pelo ser tenha de passar pela arte deve-se a que a arte manifesta a relação do *Dasein* à verdade no sentido da relação mundo-terra: a arte, como compositora, compõe o mundo do *Dasein*, do encoberto acolhente (terra) ao não-encoberto (mundo). Com isso, destaca-se a pergunta: a correlação essencial de terra e mundo chega a constituir o modo de ser da verdade originária?

II. Terra como contra-conceito a mundo: o complemento ao conceito de verdade em *Ser e Tempo*

II. 1. A verdade do ser-no-mundo em *Ser e Tempo*

Ser e Tempo, como a observação de Gadamer indicou, desenvolve o conceito de mundo como o *todo* de relações da projeção do ser-*aí* que desenha o horizonte de todas as projeções do cuidado do ser-*aí* humano; o mundo se deixa assim “eivar a uma intuição evidente a partir da autocompreensão do ser-*aí* humano”. Dessa pretensão à *totalidade*, presente no conceito de mundo, brota aquela pergunta sobre como o conceito de terra – poético, mítico e gnóstico – veio a entrar em uma relação ontológica com “mundo”. Para desenvolvermos isso, cumpre observar que Heidegger apresenta uma forte razão inicial, em *Ser e Tempo*, para não desenvolver o conceito de terra ou natureza, e ater-se ao mundo: esta razão é o modo como ali é necessário colocar a pergunta pelo sentido do ser, o que deve

levar em conta vários fatores, em especial os interlocutores de Heidegger e também a clareza que ele poderia ter no momento sobre o conceito de terra e sua relação com o mundo. Mas sobretudo deve-se perceber, como veremos, que Heidegger pretende resgatar um sentido do poético que, ao contrário de pairar diante da filosofia como um “mundo à parte” – o “mundo da poesia” – antes se encontra com ela no tocante à questão mesma do ser.

A pergunta pelo sentido do ser em *Ser e Tempo* exigia uma suspensão de conceitos correntes que impediam o questionamento desde seu começo: exigia um acerto de contas conceitual do próprio questionador consigo mesmo, isto é, do ente que pergunta pelo ser. Ao perguntar pelo ser, o ser do ente que questiona não pode estar dado previamente com o conceito de um ente. Seu conceito tem de ser conquistado pelo longo trabalho de tornar-se transparente para si mesmo, que Heidegger persegue em *Ser e Tempo*, de ter clareza sobre a sua verdade – a verdade que já o lançou na pergunta pela verdade (a pergunta pela verdade do sentido do ser). “Ser-aí” manifesta o estar-lançado na verdade.

Heidegger, assim, não chega ao ser-aí, à tarefa de uma conquista de seu conceito, a partir de uma pergunta imediatamente formulada pelo *verdadeiro ser do ser humano*, detalhe que se acrescenta à observação de Gadamer. A questão de *Ser e Tempo* é o sentido do *ser em geral*: não deste ou daquele ser (um ente), mas do ser dos seres como tal. Heidegger dá o passo da pergunta pelo ser em geral para a análise do modo de ser de um ente, o ser-aí, porque este possui um primado na questão do ser, justamente o fato de ele se encontrar com esta questão, estar em jogo nela, aberto para e por ela. Ao perguntar pelo sentido do ser, já nos inserimos na pergunta. Cumpre aí suspender o juízo frente a qualquer resposta acerca de nosso ser dada pela psicologia, antropologia, pela própria filosofia que pensa a essência do homem como *coisa pensante*, *sujeito* racional etc. Neste passo, o elemento inicial é simplesmente o fato de nossa existência, nosso estar-aí. *Existir* significa estar aberto *no* aberto: aí. Mas neste passo mostra-se a necessidade de uma suspensão do conceito de natureza, na medida em que turvado por concepções ônticas pretensamente ontológicas. Nos parágrafos 10 e 11 de *Ser e Tempo*, Heidegger explicita justamente as razões para recusar os conceitos da antropologia, psicologia e biologia acerca de nosso próprio ser, bem como as dificuldades de se obter um “conceito natural de mundo”. Mundo

tem de ser pensado na relação essencial ao ente que nele já se encontra – o ser-aí³¹ – e o ser-aí, por sua vez, não pode tomar de empréstimo determinações “naturais” de seu ser, porque isso significaria determinações antropológicas e biológicas que impediriam o andamento da pergunta pelo sentido em sua essência ontológica, prévia a toda determinação ôntica e a toda interpretação que não se tenha percebido *como* interpretação³².

Assim, toda a análise começa na visão de que somos entes que compreendem ser. Perguntar pelo sentido do ser é ter de haver-se consigo mesmo enquanto compreensor. Sem isto, nenhum ente, o próprio ser, jamais poderiam ganhar alguma luz.

Nós mesmos somos entes. Cadeiras são entes e casas também o são. Mas entre nós e eles faz-se esse incontornável traço de separação: a compreensão. Ser-aí é o ente que compreende ser, que se move numa compreensão de ser. Estar-aberto no aberto – o que diz a expressão ser-aí – é compreender. Aberto só se dá na medida em que se dá compreensão. Compreensão não é uma propriedade que possuímos, mas isso que somos é um mover-se na compreensão. Nós “*já sempre* nos movemos numa compreensão de ser”: quando compreendemos que compreendemos, compreensão já se deu. Ser-aí significa: o *aí* é o lugar aberto em meio ao qual o ser-aí já compreende ser.

Essa anterioridade do lugar da compreensão inaugura uma crítica ao conceito tradicional de verdade, segundo o qual a verdade é a adequação entre um enunciado e aquilo que ele enuncia. Aí se daria uma relação entre um sujeito do enunciado e suas características objetivas, reais. Mais ainda, o sujeito seria aquele que enuncia o enunciado e teria o poder de realizar a síntese de características no objeto do qual se fala no enunciado. Mas o que mostra o conceito de ser-aí é que o ente que enuncia a verdade, antes de *enunciá-la, está* na verdade: se ele descobre algo como verdadeiro ou falso, é porque as próprias coisas aparecem num ser-descobridor que se ilumina pela compreensão. A verdade originária é o desencobrimento em que o ser-aí descobre entes. Mas ainda mais originária é a própria abertura pela qual começa qualquer movimento de desencobrimento, isto é, o fato mesmo de que *há* existência, *há* entes, e estes se mostram *como* algo (dizer “mostrar-se” simplesmente ou “mostrar-se como algo” significa o mesmo, aliás, o mesmo que “ente”): é

³¹ Já para o ordenamento de concepções de mundo, “requer-se a idéia explícita de mundo em geral. E uma vez que o próprio ‘mundo’ é um constitutivo do ser-aí, a elaboração conceitual do fenômeno do mundo requer uma visada nas estruturas básicas do ser-aí” (SZ, p.52).

³² Ao passo que *Ser e Tempo*, ao analisar o *Dasein*, faz ver a própria estrutura da interpretação (*Auslegung*).

o não-encobrimento de tudo o que se dá a partir da abertura. Assim, porque nos movemos na compreensão, onde se vela e revela o que as coisas são, nunca podemos estar certos de uma verdade “em si mesma”, independente, mas a compreensão em que nos movemos é verdade originária porque *se dá, acontece*.

Compreensão não é a relação transitiva simples entre um sujeito que compreende e um objeto compreendido. A compreensão é que, primeiramente, abre nela mesma compreensor e compreendido. Mas compreensão não é algo de desvinculado e puro, que não se refere a nada. Compreensão é essencialmente relação. Compreender entes é relacionar-se com eles. Estritamente, não nos relacionamos com cadeiras e mesas, *lidamos* com elas. O caráter de relação pertence apenas ao ser-aí, e não a entes que não se movem em uma compreensão de ser e não estão abertos para si mesmos. Eles estão abertos, manifestos, para nós. Em meio à ocupação, mesa e cadeira, lápis e borracha estão absorvidos no uso, tão à mão que mal são notados. Também o ser-aí está absorvido, mas a absorção *do* ser-aí é uma compreensão na qual ele está aberto. A compreensão é, então, no fundo, transitiva – mas não no sentido da relação entre dois termos: ela é transitiva como abertura para si mesma. Em outras palavras, o ser-aí só pode compreender entes disponíveis para o uso porque nesta compreensão ele próprio já está compreendido, já compreendeu a si mesmo. É porque está em relação – consigo – que pode simplesmente manusear algo ou vir a estacar diante dele, porque agora emerge da disponibilidade em que, no uso, estava imerso. Então, o ente não mais disponível mostra-se como ente à parte, ele não está mais à mão (*zuhanden*), mas diante da mão (*vorhanden*), separado, simplesmente dado.

Mas a precedência do ser-aí na compreensão, por ser ele quem se relaciona, não é óbvia: pois ele se compreende em primeiro lugar *a partir da compreensão dos entes à mão*. É a ocupação mesma que se ocupa com entes. Nela, nós estamos lançados. Em outras palavras: o ente à mão e o ser-aí estão originariamente fundidos no próprio manuseio. *Dizer* “o ser-à mão do ente manual” e “o estar absorto no manuseio, do ser-aí” é um modo de exprimir-se que busca resgatar uma fusão originária para a qual, porém, a linguagem proposicional está sempre ‘atrasada’, porque ela já distinguiu, no uso, um usuário e um usado. A experiência que Heidegger busca manifestar é a do lidar e usar como tal. Não há primeiro um indivíduo, mais o martelo em suas mãos, mais o prego e mais o algo a ser martelado: antes de tudo, há *o martelar*, e nesse martelar o nosso próprio ser está manifesto.

Assim, o lugar aberto do ser-aí é o lugar da ocupação preocupada. O ser do ser-aí é o ser ocupado e preocupado, o estar-em-relação, consigo mesmo e com os demais, por certo, mas em função da ocupação – portanto, lá onde o si-mesmo está absorvido na pura relação em função da ocupação. Assim é a “cotidianidade mediana” na “mundanidade”. Contudo, que o ser-aí esteja em função da ocupação não significa que deixou de ser ele mesmo para estar em função de algo. Ele *é* esta ocupação, e assim “está em função de si mesmo”, ocupado consigo mesmo. O ser do ser-aí é cuidado, cura. O lugar aberto do ser-aí, seu aí, tem de ser de tal modo que, embora não seja consequência de sua livre escolha, é liberação de seu próprio ser. Este lugar aberto nem preexiste ao ser-aí e nem é escolhido por ele a partir de um isolamento primordial. A palavra ser-aí, ao contrário, quer dizer uma fusão do ser-aí com o aí.

Essa fusão é o próprio caráter de mundo no qual o ser-aí existe. Na ocupação, estamos em relação. Se perguntamos, “em relação a que?”, a resposta pode ser tanto “em relação a nós mesmos e aos outros”, quanto “em relação à ocupação”. Si-mesmo e ocupação estão fundidos. Mas a ocupação *faz* sentido: o ser-aí compreende a partir do modo de ser da ocupação, toma direções e decisões (no sentido comum da palavra) a partir dela. Só é possível martelar porque martelar é permeado de sentido. O sentido tem um caráter de *totalidade* que perfaz a rede de significância na qual o ser-aí se remete na ocupação. Esta totalidade é mundo. Ser-aí é inteiramente sinônimo de ser-no-mundo. Estar lançado no aí é estar lançado em um mundo.

(...) o ser-no-mundo não é uma ‘propriedade’ que o ser-aí às vezes tem, às vezes não tem, como se pudesse *ser sem* ela tanto quanto com ela. O homem não ‘é’ e, além de ser, tem uma relação com o ‘mundo’, o qual ele ocasionalmente arranjaria para si. O ser-aí nunca é ‘primeiro’ como que um ente livre de ser-em que, algumas vezes, tem disposição de assumir uma ‘relação’ com o mundo. Assumir relações com o mundo só é possível *porque* o ser-aí, enquanto ser-no-mundo, é como é (SZ, p. 57).

Assim, a verdade na qual estamos lançados *é* o mundo. Mundo é o lugar da verdade. Heidegger acima evita uma compreensão ôntica de mundo, algo assim como um ente constituído em si mesmo, dentro do qual nós estaríamos como em um lugar espacial. A análise do ser-no-mundo de fato aborda em primeiro lugar a espacialidade do mundo, lugar em que o ser-aí se encontra no modo de uma circunvisão. Essa espacialidade originária distingue-se da espacialidade segundo a qual peixes nadam dentro de um aquário – o que só

se dá assim uma vez que aquário e peixes possuem um sentido na circunvisão, estão inseridos *significativamente* no mundo. A própria espacialidade originária só é possível uma vez que mundo é abertura de sentido, possibilitadora de qualquer lugar – para onde o ser-aí se direcione ou no qual algo esteja contido. Assim, o mundo pensado como lugar de sentido, lugar da verdade, é lugar como possibilidade de compreensão de um estar inserido.³³

A fusão do ser-no-mundo com seu mundo significa que a compreensão se confunde com o próprio mundo: a projeção de sentido do mundo e a projeção de sentido que é a nossa própria compreensão não são como duas retas paralelas e semelhantes, nem duas que se interseccionam em algum ponto, mas são uma e a mesma projeção, que se dá no seio da diferença expressa no conceito: ser-no-mundo – “a expressão composta ‘ser-no-mundo’ já mostra em sua cunhagem que quer dizer um fenômeno *unitário*” (*ib.*, p. 53). O lugar em que o ser-aí está lançado, o mundo, embora preceda ao ser-aí no sentido de já-sempre sermos lançados no mundo, não apresenta contudo nenhuma forma de precedência ao ser-aí no sentido de que mundo só é na medida em que o ser-aí *já* rasgou a espacialidade do mundo. (Isto é aqui digno de nota porque, ao analisarmos o surgimento do conceito de terra, veremos que ele revela justamente uma anterioridade assim.) Evidentemente, não se trata aqui de uma relação de criação mútua e eterna, como se Deus fosse finitizado em *Dasein*. Pelo contrário, trata-se da experiência-limite da finitude. A precedência do mundo significa esta finitude. Como observa Gadamer:

O compreender-se-em-seu-ser do ser-aí humano não é o auto-saber do Espírito absoluto de Hegel. Não é nenhum autoprojeto, mas antes sabe em sua própria autocompreensão de ser que não é senhor de si e seu próprio ser-aí, mas antes já se encontra em meio ao ente e assim está para se assumir como já se encontra. Ele é projeto projetado. Foi uma das mais brilhantes análises fenomenológicas de *Ser e Tempo*, em que Heidegger analisou como situabilidade [*Befindlichkeit*] essa experiência-limite da existência, de já se encontrar em meio ao ente, e dispensou à situabilidade, à afinação, o desvendamento próprio do ser-no-mundo (GADAMER 2003, p.99).

³³ Como elucida W. Marx, “no movimento básico da existência que compreende ser, na ocorrência da ‘transcendência’, o ‘mundo’ é o ‘em-direção-a-que da transcendência’, e esse ‘em-direção-a-que’ pertence à estrutura unitária do ser-aí. É nesse sentido ‘transcendental’ que a constituição básica do ser-aí é um ser-no-mundo” (MARX 1989, p. 183). Dizer que mundo é o lugar da verdade quer dizer que o mundo opera, em escritos posteriores a *Ser e Tempo*, como um “abridor de significado”: “é aí que repousa a relação entre mundo e verdade. Essa relação já está indicada em *Ser e Tempo*, onde o ser-aí como ser-no-mundo é ‘descoberto’, i.e., é ‘ser-na-verdade’” (*ib.*, p. 184).

A situabilidade a que Gadamer se refere como o conceito fundamental da visada de *Ser e Tempo* é justamente o que caracteriza a fusão no seio da diferença, expressa com “ser-no-mundo”. A compreensão não é algo de meramente intelectual, mas é tonalizada pela situabilidade, pelo sentimento de situação em que o ser-aí se afina com seu aí. É uma inserção no lugar da própria existência. Pela afinação (*Stimmung*), o ser-aí encontra seu lugar no mundo, como o ser-no-mundo que ele próprio é. A bem dizer, a *Befindlichkeit*, a *Stimmung*, desarmam a separação entre uma faculdade da paixão e outra do pensamento racional, pois enraízam o existente na existência que ele tem de existir.

Desta breve retomada de *Ser e Tempo*, podemos concluir que o lugar da verdade para o ser-aí é o mundo. É no mundo que se dá o desencobrimento dos entes, o mundo é o lugar não-encoberto onde há encoberto e desencoberto. Em outras palavras: entes se tornam abertos, manifestos – isto é, assumem sua verdade – na medida em que se dá um lugar que ele mesmo não “se torna” aberto, mas é o lugar mesmo da abertura. Este lugar é mundo. Mas o mundo é o mundo do ser-no-mundo; o não-encobrimento do mundo é o raio total da compreensão e situabilidade do ser-aí. Relembramos agora a observação de Gadamer que o ser-aí é o ser-no-mundo que se funda a si mesmo. É notável que desde o início da obra Heidegger abandonara uma abordagem criacional da existência e, com ela, os seus conceitos. Não apenas Deus tem de ficar de fora de *Ser e Tempo*, mas igualmente a natureza tomada como origem no sentido grego ou como causalidade no sentido físico (da física moderna) ou biológico. A proveniência de tudo aquilo que é encontra seu limite – e início – na abertura de mundo que já sempre é compreensão e afinação. Nisso, porém, é interessante perceber que fica indiscutida a questão da origem mesma dos entes. Tudo é compreensão – tudo, porque mundo diz totalidade, a totalidade de sentido em que se move o *Dasein* – mas a compreensão nunca criou os entes compreendidos: ela não é um intelecto criador que, segundo a definição da *Crítica* kantiana, criasse um objeto no instante em que o intui. Com a compreensão se dá aquilo que Gadamer chamou de “projeto projetado”: compreensão é projeção de sentido (não criação) que, ao compreender-se a si mesma na existência (ao haver *Dasein*) já é projetada. Que o ser-aí tenha de se afinar com seu aí, que

ele nunca compreenda a totalidade com onisciência e perfeição³⁴, é o fenômeno revelador de seu ser projeção projetada. Mas Gadamer pensa adiante que

O já situável de tal situabilidade apresenta manifestamente, porém, os limites mais externos até aonde se podia avançar a autocompreensão historial do ser-aí humano. Desse conceito-limite hermenêutico da situabilidade e da afinação não há nenhuma via para um conceito assim como o de terra (*ib.*, pp. 99/100).

Gadamer interpreta que Heidegger, ao tocar novamente na imemorial pergunta pelo sentido do ser em *Ser e Tempo*, não queria perder de vista a finitude do homem, o fato de que “o ser-aí humano não tem seu ser próprio no caráter-do-diante-da-mão [*Vorhandenheit*] que se deixa firmar, mas sim na mobilidade do cuidado, com o qual ele é, preocupado em torno a seu ser, o seu próprio futuro” (*ib.*, p. 96). A pergunta pelo sentido do ser no horizonte do tempo determinou-se para Heidegger “graças à finitude e temporalidade do ser-aí humano, que a pergunta pelo sentido de seu ser não quer deixar apaziguar” (*ib.*, p.96). Sendo este o foco de Heidegger quando da escritura da obra, os entes em geral e em bloco tinham de ser compreendidos igualmente a partir do âmbito da finitude do ser-aí humano, isto é, de seu ser-no-mundo tal como conceitualizado em *Ser e Tempo*. Essa conceitualização, por sua vez, como indicamos anteriormente, tinha como adversária uma concepção tradicional dos entes como diante-da-mão, por fim do próprio ser como um ente. A natureza e os entes naturais, as coisas que vêm a ser, os homens, bem como o que é produzido pelos homens, tudo era interpretado com base no caráter do diante-da-mão. Heidegger conquista um discurso capaz de destruir os pressupostos dessa interpretação, uma vez que reconhece o ser-no-mundo, enquanto abertura compreensora inseparável da finitude humana, como o fundamento possibilitador de toda interpretação determinada. Gadamer vê exatamente aí “o novo lance de Heidegger”: agora, “o que a ciência ponderando e medindo firma como ente, o diante-da-mão, tem de se deixar compreender, da mesma forma que o eterno interpretado para além de toda humanidade, a partir da seguridade de ser central da temporalidade humana” (*ib.*, pp. 96-7). Porém, esse novo lance, assim formulado, implica uma limitação central, pela qual “a própria meta de pensar o ser como tempo ficou velada”: *Ser e Tempo* “foi justamente caracterizado como

³⁴ “Muito no ente o homem não é capaz de domar. Pouco se deixa conhecer. O conhecido permanece algo aproximado, o dominado algo incerto. Nunca, como facilmente poderia causar deslumbre, o ente está sob nosso poder e nem mesmo [sob] nossa representação” (UK, p. 51).

fenomenologia hermenêutica, porque a autocompreensão apresenta o fundamento próprio dessa pergunta (a pergunta pelo sentido do ser)” (*ib.*, p. 97). A limitação se mostra inegavelmente, como aponta Gadamer:

A partir do fenômeno hermenêutico da autocompreensão, várias formas de ser, que não são nem historiais e nem apenas diante-da-mão, não têm contudo nenhum lugar adequado. A atemporalidade das relações matemáticas, que não são meramente entes diante-da-mão passíveis de serem firmados, a atemporalidade da natureza que sempre se repete em seu círculo, que a nós mesmos nos perpassa e determina desde o inconsciente, e finalmente, a atemporalidade do arco-íris da arte que se arqueia sobre toda distância historial, pareciam delinear os limites da possibilidade de interpretação hermenêutica que o novo lance de Heidegger havia inaugurado. O inconsciente, o número, o sonho, o ciclo da natureza, a maravilha da arte – tudo isso parecia ser abarcável apenas à margem do ser-aí que se sabe historialmente e que se compreende em si mesmo, como uma espécie de conceitos-limite (*ib.*, p. 97).

Se forçarmos ao extremo a questão que Gadamer levanta, podemos pensar que a conceitualização da autocompreensão e afinação trata o não-encobrimento como a *totalidade* do campo em que o ser-aí pode mover-se, teoricamente, de forma absoluta, ainda que na prática não pudesse atingir este absoluto, na medida em que certos fenômenos aparecem inexplicáveis a partir da autocompreensão do ser-no-mundo – mais do que inexplicáveis, eles não têm lugar adequado. É como se uma insuficiência – ou, ao contrário, uma sobrecarga – presente no conceito de mundo não tivesse sido observada por Heidegger. Isso porque o lugar do ser-aí, seu aí, é completamente mundo e mundo é o lugar da compreensão; os entes que não são o ser-aí são “os entes que não compreendem ser” (considerados a partir de uma negação do modo de ser do ente que é em um mundo); os entes que não são *Dasein* e são contudo analisados como um momento essencial da análise do *Dasein* são os intramundanos, cujo modo de ser é o do uso do ser-aí. “A própria natureza é um ente que vem ao encontro dentro do mundo e é descoberta [*wird entdeckt*] em vários caminhos e graus” (SZ, p. 63)³⁵. O que aí está em jogo não é um conceito de verdade que se restrinja ao modo de ser do ser-aí: está em jogo o conceito de verdade como tal, na visão de que a pergunta de *Ser e Tempo* é a pergunta pelo sentido do ser em geral. A verdade em sentido originário é a própria *abertura* que reúne o fenômeno unitário, porém no seio da diferença, que é o ser-no-mundo, abertura na qual estamos inseridos e desde a

³⁵ Assim, “a selva é reserva florestal, a montanha é pedra, o rio é força hidráulica, o vento é vento ‘na vela’” (SZ, p. 70).

qual se dá para nós o descobrimento (*Entdeckung*) dos entes. A abertura já é sempre abertura do não-encobrimento: aí o caráter de mundo, o lugar de sentido de todo e qualquer ente. A abertura é até aí pensada segundo o ser-aí como ser-no-mundo, o que revela a auto-suficiência do ser-aí apontada por Gadamer, auto-suficiência que, por conta justamente da finitude, revela-se insuficiente. Cabe perguntar se é possível pensar o mundo – o mundo do ser-aí – como a totalidade da *proveniência* da verdade, uma vez que ser-aí quer significar, justamente, finitude. Ser-aí quer significar finitude, mas nem por isso Heidegger renuncia à pretensão à *verdadeira* verdade – pois ainda que com a *Unverborgenheit* não tenhamos nenhuma verdade determinada nas mãos, ela é a verdade do próprio ser.

Em todo caso, o não-encobrimento é conativo ao encobrimento, de onde tira sua negação, como a *Aletheia* grega. Para nós, finitos, a abertura mesma é o mais encoberto: nós somos *já sempre* lançados no aberto, desde o não pensado; não podemos nunca ver como o aberto veio a se abrir a partir do nada, pois nele é que já somos. O encobrimento é o que abre originariamente o não-encobrimento. Ora, é precisamente na forma de pensar, própria de Heidegger, de uma relação ontológica indissolúvel entre o que se revela para o ser-aí e o que permanece velado no seio do próprio revelado, enquanto modo de ser da verdade (*Unverborgenheit*), precisamente isto é que permite compreender a chegada do conceito de terra como *complemento* ao conceito de mundo, pois assim como este modo de ser (da verdade) em que o abrir-se de tudo o que é – do que se dá – mantém-se encerrado, assim também se mantém encerrada a terra sobre a qual o mundo se funda em seu caráter de aberto, segundo o modo da tensão originária que é a própria essência da verdade³⁶. Nesse sentido, deve-se mostrar satisfatoriamente uma mudança no conceito de mundo e uma revisão das idéias de autocompreensão e situabilidade, de tal modo que agora o mundo admita um elemento mais amplo que o da autocompreensão humana, isto é, a terra, de tal

³⁶ Essa tensão fica mais clara com a seguinte passagem de *Introdução à Metafísica*: “Ora, que compreendemos o ser, não é apenas real e necessário. Sem essa abertura do ser não poderíamos, de forma alguma, ser ‘homens’. Que o sejamos, não é, sem dúvida, absolutamente necessário. De per se subsiste a possibilidade de o homem simplesmente não ser. Houve até um tempo em que o homem não era. Quer dizer, rigorosamente falando, não podemos dizer, houve um tempo em que o homem não *era*. Em todo tempo o homem era, é e será, porque o tempo só se temporaliza, enquanto o homem é. Não houve tempo algum em que o homem não fosse, não porque o homem seja desde toda a eternidade, mas porque tempo não é eternidade, porque tempo só se temporaliza num tempo, entendido como existência histórica do homem” (IM, p. 111). Isso nos coloca diante da exata questão: como podemos ser essenciais e ao mesmo tempo não ser essenciais? É como se, para o ser poder ser, o ser-aí tivesse de ser, mas justamente nisso nós somos contingentes.

modo que mundo e terra não apenas entrem em harmonia um com o outro, mas também com a finitude do ser-aí, cujo modo de ser ainda é situabilidade e compreensão; por fim, de tal modo que, aprofundando o questionamento de Gadamer, possamos compreender de que forma se fez necessária uma modificação nos conceitos de situabilidade e compreensão – mas não simplesmente um abandono – para que pudessem ser pensados em referência à terra.

II. 2. Mudança de rumo

Se há de fato uma via dos conceitos de compreensão e situabilidade do ser-no-mundo para o conceito de terra, encontraremos em “A Origem da Obra de Arte” uma verdadeira reapropriação dos elementos fundamentais constitutivos do *Dasein* em *Ser e Tempo*, em relação aos quais aqueles conceitos ganhavam significância. Modifica-se o próprio conceito do mundo e dos “entes intramundanos”. Os “entes intramundanos”, antes pensados apenas em relação à compreensão, serão reportados agora a uma confiabilidade (*Verlässlichkeit*) originária, que em si mesma se refere às condições de possibilidade do ser-aí como aquele que habita sobre a terra e se situa em seu aí em relação à terra. Compreensão é confiabilidade. Animais e plantas, que como apontou Gadamer não possuíam lugar adequado em *Ser e Tempo*, são agora os pertencentes a um ajunte formado na tensão entre mundo e terra, ajunte proporcionado pela fundação de mundo na qual o ser-aí humano se empenha e onde inclusive os próprios homens ganham lugar e pertença. Como em *Ser e Tempo*, “humano” é possibilitado por uma abertura do ser, mas agora esta abertura não se limita à *autocompreensão* do ser-aí humano, mas expande-se na relação mundo-terra e no papel do humano em meio a esta relação. Tudo isso, porém (por ora apenas indicado) só vem à luz na consideração da obra de arte, como veremos. A obra de arte manifesta a relação ontológica do homem com as coisas, do mundo humano com a terra. Ela mesma, a arte, é originariamente composição (*Dichtung*) em sentido originário, isto é, o ajuntamento dos entes em uma época do ser-aí historial, que enlaça mundo e terra.

Já em *Ser e Tempo* Heidegger desenvolvera o não-encobrimento atentando para a negação presente na palavra. O não-encobrimento (*Unverborgenheit*) pressupõe o

encobrimento (*Verborgenheit*). Porém, em todo caso, por aí ainda não se resolve a nossa questão. Porque o fato do encobrimento, em *Ser e Tempo*, ainda é o modo de ser do mundo, isto é, simplesmente o mistério de haver mundo e o caráter de totalidade possibilitadora próprio do mundo. O encoberto é pensado aqui como correlato do não-encoberto no movimento de descobrimento (*Entdeckung*) em que se move o *Dasein*. Se o encobrimento não for nada além do mero negativo do aberto do mundo, pensado a partir do mundo, não há via para se responder ao problema de se pensar o mundo – o mundo do ser-aí – como a totalidade da *proveniência* da verdade, uma vez que ser-aí quer significar, justamente, finitude. Essa via é ainda mais fechada se o encobrimento nada for senão a impropriedade essencial em que o ser-aí se encontra como ente lançado em um mundo impessoalmente compartilhado. Nem mesmo em *Sobre a Essência da Verdade* (1930-32) encontramos uma resposta a tal questão, pois embora neste texto o autor desenvolva a questão da verdade do ser, o foco não sendo mais o ser-aí, ele não trabalha explicitamente esse deslocamento modificando o conceito de mundo (como lugar em que o ser-aí é na verdade), e nada ali se fala de relevante sobre a terra. Perguntamos: qual a *proveniência* da verdade que o mundo do ser-aí não dá conta de resolver? Mas como isso pode ser, sem se perder a relação essencial da verdade ao mundo do *Dasein*? Deve haver uma profunda imbricação entre mundo e algo que não soe como uma prerrogativa do ser-aí, a terra, de modo que, embora sejam completamente diferentes, um não possa ser pensado sem o outro. A expressão de Gadamer, da terra como um *contra-conceito* ao conceito de mundo, é esclarecedora porque manifesta duas coisas: que ao conceito de mundo, tal como exposto em *Ser e Tempo*, faltava um *contra-conceito* que esclarecesse o significado do mundo (aqui, em especial, com relação à *proveniência* e *essencialização* da verdade); mas terra será justamente o elemento gnóstico que promove a virada do pensamento teórico para o poético, isto é, como desenvolveremos, um pensamento que se insere na finitude compreendendo o todo no qual se insere e que transcende o caráter conceitual do conceito que é prerrogativa do mundo (inclusive o caráter conceitual de mundo e terra em que estes se contrapõem). Este todo é o jogo entre mundo e terra, pólos complementares do desencobrimento do ser no qual o ser-aí está lançado.

Em *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*, Heidegger retoma a discussão sobre o mundo:

(...) ao mundo pertence a abertura do ente enquanto tal, do ente *enquanto* ente. Nisto reside: juntamente com o mundo vem à tona este enigmático ‘enquanto’, o ente *enquanto* ente. (...) Finalmente, onde se tem a abertura do ente enquanto ente, a ligação com este tem necessariamente o caráter do inserir-se-aí no sentido de deixar e não-deixar-ser o que vem ao encontro (CFM, p. 314).

Já vimos anteriormente que o “enquanto” ou “como”, antes de aparecer na proposição que visa a exprimir o que algo é, é o “como” mais originário da ocupação mesma, um modo de comportamento. Na medida em que, assumindo uma atitude para com o ente na totalidade, no mundo, o homem deixa-ser e não-deixa-ser, ele se move em um determinado modo de *desencobrir* aquilo que o ente é. A verdade do ente é desencobrimento, pois acontece a partir da possibilidade que é a abertura do mundo. O mundo é a acessibilidade do ente na totalidade e de todo e qualquer ente. Mas, “o fato de o ente fazer parte do mundo só é verdadeiro se o ente enquanto tal puder se tornar manifesto. Isto implica que, de antemão, o ente não está manifesto, está fechado e velado” (*ib.*, pp. 320-1); esse ser de antemão fechado e velado, por sua vez, conduz a uma determinação do encobrimento originário da verdade distinto daquele de *Ser e Tempo*, e comporta uma mudança de rumo significativa. O ser descobridor é congênito àquilo que se deixa descobrir – isto é, àquilo que *se* descobre e assim *se deixa* descobrir – de modo que a verdade mais originária é a abertura mesma, a qual é inseparável de um estar encoberto, como já fora indicado em *Ser e Tempo*; mas a acessibilidade funda-se na “abertura possível” (*ib.*, p. 321), e a abertura *possível* conjuga o ser-aberto que é próprio do mundo e o originário ser-fechado que caracteriza a facticidade da própria abertura: “A acessibilidade funda-se na abertura possível. Por conseguinte, *mundo* significa não o ente em si, mas o ente aberto? Não, ele designa a *abertura* do ente sempre a cada vez faticamente aberto” (*ib.*, p. 321). O ser em si do ente não é pensado em oposição a algum ser-para-nós, mas ao mesmo tempo o ser-em-si do ente, seu próprio ser-aberto, enraíza-se em algo de fechado, não como uma mera oposição à abertura do mundo, mas como condição de possibilidade integrada ao modo de ser da abertura. Heidegger não é explícito a respeito, mas deixara indicado, nos parágrafos iniciais da obra, que a natureza pensada no sentido grego de *physis* é este ser fechado que dá ao aberto do mundo aquilo mesmo que se abre, o ente.

Isso lança uma luz modificadora na idéia de “já-sempre estar lançado” concernente ao “mundo” de *Ser e Tempo*. Em *Os Conceitos Fundamentais* Heidegger formula a noção de ente na totalidade, inexistente em *Ser e Tempo*, e do mundo como acessibilidade do ente. Isso é digno de nota porque a idéia de ente na totalidade aponta para o problema da proveniência da verdade, e a idéia de acessibilidade do ente acena para uma solução da questão, mas também não mais faz do que apenas acenar: pois o mundo sendo o horizonte do ente na totalidade, no sentido estrito de acessibilidade – e Heidegger frisa: o mundo não é o ente na totalidade como um conjunto simplesmente dado de entes, mas a acessibilidade do ente enquanto tal, o que significa já, do ente na totalidade³⁷ – ou a abertura do ente enquanto tal na totalidade, fica ainda em aberto a proveniência do ente. O mundo é o primado do ente em sua acessibilidade, o que significa que o ente é o que é em seu ser a partir do mundo. Mas, ao mesmo tempo, o ente não brota do mundo, não é nem derivável dele no sentido de efeito de uma causa, nem é pensado, tal como estritamente em *Ser e Tempo*, como algo cujo ser repousa na remissibilidade a desembocar, em última instância, no ser-aí. É importante notar que, se o mundo é a acessibilidade do ente enquanto tal na totalidade, embora ele não seja a proveniência absoluta do ente, ele tem de estar conjugado a o que quer que seja essa proveniência, pois caso contrário ele não poderia ser a acessibilidade do ente na totalidade. Em outras palavras, de-onde o ente brota tem de ser, de alguma forma, já sempre conjugado ao lugar de sua abertura, o mundo. Fica, assim, prefigurada uma importante relação entre o aberto e o fechado nos termos da relação entre o mundo e a natureza; mas não mais do que prefigurada. Dessa forma, *Os Conceitos Fundamentais*, dando um passo significativo para além de *Ser e Tempo*, é uma obra que permite pensar, enfim, a diferença entre um mundo como única proveniência possível (resultado que *Ser e Tempo* termina encontrando) e um mundo como acessibilidade do ente. O caráter encoberto do mesmo ser que se descobre no mundo aponta para algo outro que não o mundo: a terra. Nesta obra, porém, embora Heidegger se detenha sobre a *physis* (cf.

³⁷ O ente na totalidade é acessível como tal de forma privilegiada por meio de determinadas disposições afetivas (afinações) extraordinárias: em *Ser e Tempo*, pela angústia, em *Os Conceitos Fundamentais*, pelo tédio. Mas o mundo é acessibilidade do ente no todo não apenas em uma tonalidade afetiva privilegiada, o que esta permite é um acesso privilegiado. À guisa de sugestão, podemos pensar que o privilégio da disposição afetiva fundamental será valorizada por Heidegger a ponto de realmente se tornar posteriormente um acesso fundamental ao ente na totalidade, isto é, realmente necessário; é nesse momento que surge o primado da experiência poética (de que trataremos mais adiante), isto é, o poético seria a própria tonalidade afetiva fundamental.

parágrafos 8 e 9 de CFM), não desenvolve explicitamente a relação natureza-mundo e seu enlace na noção de verdade como *Unverborgenheit*. Esta relação é desenvolvida no ensaio sobre a origem da obra de arte. Sugerimos que essa relação vem a ser desenvolvida neste ensaio não por acaso, mas porque o ser da obra manifesta essa relação, porque o conceito de terra só pode ser pensado em uma abordagem do ser da obra de arte. A relação do surgimento do conceito de terra com a abordagem da arte e, mais amplamente ainda, com o projeto heideggeriano de conjugar pensamento e poesia enquanto *Dichtung* (como buscaremos indicar), demonstra que a “terra” só podia ser pensada devidamente e em sua profundidade nessa relação, razão por que tenha ficado pouco discutida em *Os Conceitos Fundamentais*, embora aí ela já se anuncie como um elemento fundamental. Que “terra”, em seu caráter conceitual, carregue consigo um sentido poético, já se deixa notar pelo desenvolvimento de tal conceito juntamente com a interpretação que Heidegger faz da poesia de Hölderlin, especialmente a partir de 1934/35, quando a relação entre poesia e pensamento vem a primeiro plano (*cf.* BIEMEL 1989, p. 81; *cf.* também GADAMER 2003, p. 98). Essa relação, por sua vez, traz consigo uma profunda modificação dos conceitos anteriores do pensamento de Heidegger, como se pode perceber no estudo sobre a origem da obra de arte. A própria compreensão do que seja um conceito irá se modificar profundamente; é questionável também até que ponto é válido chamar “terra” de um conceito. Se pensamento e poesia devem conjugar-se, não deve simplesmente tratar-se de abandonar completamente o modo de ser do conceito, mas ao mesmo tempo será preciso ultrapassá-lo por uma atitude filosófica muito diferente daquela que usualmente se designa pela palavra “conceito”, o mesmo valendo para “poesia”.

II. 3. A verdade e a tensão entre mundo e terra manifesta na obra de arte

“A Origem da Obra de Arte” permite perceber a presença do conceito de verdade como *Unverborgenheit* já no modo como o tema é introduzido. Os conceitos de origem, proveniência e essência aparecem segundo uma definição: “Origem significa aqui aquilo a partir e através do qual uma coisa é o que ela é e como ela é. O que algo é, como ele é, denominamos sua essência. A origem de algo é a proveniência de sua essência” (UK, p. 7).

Se fosse simplesmente isso, uma definição, não se trataria de um discurso preocupado em encontrar o que se deixa revelar por si mesmo, mas antes de um discurso que, partindo de certas definições, já teria previamente decidido sobre seu objeto e teria como tarefa simplesmente ajustar este objeto à sua decisão prévia. Porém, o que o autor fará em seguida é justamente despir essas “definições” do conteúdo que corriqueiramente se lhes impinge: “A obra aflora, segundo a representação habitual, desde a atividade do artista e através dela” (*ib.*, p. 7). Essa representação, de acordo com as definições de origem, proveniência e essência, concluiria que o artista é a origem da obra, a proveniência de sua essência. Isso levaria, por diferentes caminhos, a encontrar os conceitos correntes da estética, em que a origem da obra estaria na atividade figurativa do artista, por alguma relação desta atividade com a imagem original das coisas mesmas, que ele copiaria na obra modificando uma matéria informe. Antes disso, porém, põe-se já a questão: *Mas através e desde onde o artista é o que ele é?* Respondendo a isso, somos levados a um primeiro círculo presente na questão:

Através da obra; pois, que uma obra louve o mestre, diz: a obra primeiramente deixa o artista pôr-se à frente como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Igualmente, nenhum dos dois suporta sozinho ao outro. Artista e obra *são* cada qual em si e em sua mútua relação através de um terceiro, o qual é o primeiro, a saber, aquilo através e a partir do qual artista e obra de arte têm seu nome: através da arte (*ib.*, p. 7).

Segundo a representação habitual, só há arte na medida em que há obras e artistas, como “o solo de sua efetividade [*Wirklichkeit*]”, já que as obras e os artistas são “aquilo que da arte é unicamente efetivo”. Não é à toa que Heidegger se vale aqui da palavra *Wirklichkeit*. Ela aparece em dois sentidos. Um sentido faz referência à concepção corrente da relação causa-efeito entre artista e obra (*wirken* = efetuar, fazer-efeito). Artista e obra são, cada um a seu modo, origem um do outro, uma vez que é a obra que “deixa o artista pôr-se à frente como um mestre da arte”. Origem, assim, não pode significar “causa”. Deve dar-se algo entre artista e obra, algo aberto pela própria arte, e aí é que se resguardaria a origem da obra de arte. O outro sentido de efetividade diz respeito à vigência da arte: “A arte, isso ainda é apenas uma palavra, à qual nada efetivo corresponde mais” (*ib.*, p. 7). Heidegger levanta aqui o tema da “morte da arte”, numa referência a Hegel que será enunciada apenas no posfácio. O autor se pergunta, então, se “a arte ainda é um modo

essencial e necessário em que acontece a verdade para nosso ser-aí historial em decisão, ou, ao contrário, não o é mais?” (*ib.*, p. 84). Essa efetividade da arte não pode ser encontrada na constatação de que há artistas e obras em contínua produção e museus em constante visitação, mas somente experimentada a partir de si mesma, isto é, a partir da efetividade – nesse sentido, vigência – instaurada *na* própria obra de arte, se é cedo para dizer: *pela* própria obra. Põe-se a questão: *onde e como se dá a arte?* Nos termos em que a questão é posta, percebe-se que a arte é tomada no sentido de acontecimento: arte *se dá, é*. O que acontece entre artista e obra, aberto pela arte, é origem e “a pergunta pela origem da obra de arte converte-se na pergunta pela essência da arte” (*ib.*, p. 8). O círculo do pensamento assim se fecha: “como, todavia, tem de permanecer em aberto se e como a arte em geral é, tentaremos encontrar a essência da arte lá onde sem dúvida a arte efetivamente se cumpre. A arte se essencializa na obra de arte. Mas o que e como é uma obra da arte?” (*ib.*, p. 8).

O modo como a pergunta é introduzida é decisivo para se compreender o caminho do questionamento. Pois ao perguntar onde e como se dá arte, e ao assumir que a arte se essencializa na obra, Heidegger adianta que é a própria arte, essencializando-se na obra, que instaura o seu *onde*. Assim não fosse, então a própria pergunta pelo onde e como se dá arte não poderia mover-se no círculo, uma vez que não temos diante de nós uma efetividade dada em artistas e obras no sentido corriqueiro (e criticado) de efetividade. Buscaremos apontar, no percurso do ensaio de Heidegger, a relação entre este *onde*, este lugar da obra de arte, e o lugar do ser-aí abordado até aqui em nosso texto. Buscaremos ver o encontro conceitual deste *lugar*, deste aí (*Da*), com o aí do ser-aí que buscamos recuperar até agora, enquanto abertura do não-encobrimento (*Unverborgenheit*).

Antes disso, porém, vale distinguir do círculo do pensamento nomeado por Heidegger um segundo círculo que pode emergir, criticamente, de fora de seu próprio discurso. Bernasconi aponta na afirmação de Heidegger de que em seu ensaio “se trata unicamente da grande arte” uma nebulosidade discursiva que ele associa a uma certa “retórica da grandiosidade” assumida por Heidegger em meados dos anos 30. À parte a crítica à retórica heideggeriana como tal³⁸, Bernasconi considera essa restrição obscura, e se

³⁸ Ph. Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, aprofundando-se na temática do discurso nazista, encontram no fundo deste, ainda que não no uso da exata palavra, um clamor pelo *mito*, como força instauradora histórica e política. O mito é “a potência de reunião das forças e das direções fundamentais de um indivíduo ou de um povo, a potência de uma identidade subterrânea, invisível, não-empírica” (L-LABARTHE. Ph.; NANCY, J-L.

pergunta de onde Heidegger tira o conceito de grande arte e qual sua extensão. Além disso, ele aponta que na superfície o conceito de “grande arte” pertence à estética, que Heidegger pretende superar (cf. BERNASCONI 1993, p. 99). Essa crítica atinge a exata pretensão diferença entre lançar mão do que seria um conceito de adequação ou, diferentemente, um conceito hermenêutico, no sentido de um discurso empenhado pela verdade como *não-encobrimento*. Aí haveria de fato um círculo vicioso, uma concepção tradicional e conservadora de arte. Ao passo que o círculo do pensamento no qual o próprio Heidegger pretende se mover, muito diferente disso, é o que seu modo de discurso busca deixar transparente desde o início. O círculo que Heidegger assume pretende-se o círculo do acontecimento mesmo da arte, *que* ela simplesmente seja (em vez de não ser): dá-se arte, mas é preciso procurá-la em obras efetivas, mas as assim chamadas obras efetivas só poderão mostrar-se como tais se o que Heidegger chama de grande arte revelar-se como tal. Isso, por sua vez, mostra-se se a obra instaurar o lugar de seu acontecimento, se isto puder ser *experimentado*. De fora do pensamento heideggeriano, pode-se questionar seu conceito de grande arte³⁹, mas a partir de dentro requer-se compreender o círculo como a necessidade de *ir até as obras* e deixar que elas mesmas revelem o que nelas se essencializa. Nesse sentido, Bernasconi se equivoca acerca do círculo pretendido por Heidegger, ao dizer que Heidegger está apto a abraçar o círculo uma vez que “obras de arte são familiares a qualquer um” (UK, p. 9). Pois essa suposta familiaridade das obras, que permite que elas sejam manuseadas como quaisquer coisas e utensílios cotidianos, é para Heidegger, como ele chegará a dizer, uma aparência que encobre o mais inaudito e insuspeito da obra, sua possibilidade de, antes, fundar o familiar e corriqueiro.

Com a pergunta “o que e como é uma obra de arte?”, Heidegger chegará justamente a um confronto com as assim chamadas “coisas” (*Dinge*). As obras são coisas, num

2002, p. 49), a se concretizar em uma figura de sonho (*Gestalt*) capaz de arrebatá-lo o indivíduo ou o povo *em sua totalidade*. O ensaio de Heidegger encontra a análise dos autores ainda no que diz respeito ao anelo pelo mito e arte da Grécia Clássica – sem que se tratasse de uma imitação, mas sim de uma identificação essencial – e na configuração lingüística do mito, isto é, numa potência mítica da própria língua. Sendo que língua está ligada ao “sangue e solo” (*Blut und Boden*), ou seja, à raça de um povo.

³⁹ B. Nunes esclarece que “*grandioso*, para Heidegger, é o esplendor da arte helênica, e o seu esplendor, a força germinativa que exerceu sobre o todo da vida e da cultura gregas, de que foi o acontecimento historial. Um pensamento precoce, ainda não propriamente filosófico, o ‘saber claro’ dos gregos, que prescindiam da Estética, certamente alusivo à posição dos pré-socráticos, acompanhou, concordante, a *grande arte* em sua fase de esplendor. Somente quando, cessado o esplendor da arte grega, ela se torna problemática, e já então apenas provedora de vivências, é que a reflexão estética paralela começa” (NUNES 1992, p. 251).

primeiro momento, já no sentido de que são levadas daqui até ali para uma exposição, podem ser manuseadas e justapostas a outras coisas. Elas possuem um caráter coisal (*dinghaft*). Na verdade, elas nada seriam sem esse caráter, em especial quando deslocamos nossa atenção do fato de sua manuseabilidade para observar a sua constituição mesma:

O pedregoso está na construção. A madeira está no entalhe. O colorido está na pintura. O tom do dizer está na obra falada. O soar está na obra sonora. O coisal está tão inevitavelmente na obra de arte, que temos antes de dizer até ao contrário: a construção está na pedra. O entalhe está na madeira. A pintura está na cor. A obra falada está no tom do dizer. A obra musical está no som (*ib.*, p. 10).

Ao dizer que “a pintura está na cor”, Heidegger não pretende inverter a sentença “a cor está na pintura”, fazendo agora da pintura uma qualidade da cor. Trata-se de exprimir a inseparabilidade de matéria e forma, que não são duas categorias distintas e complementares. O ajunte conceitual matéria-forma traz consigo toda uma concepção estética da arte, além de uma concepção do que são as coisas. Como aludimos em I, tal ajunte está na base do conceito de símbolo. A obra seria um símbolo, algo que se sobrelevou do coisal mediante a enformação artística. Ao criticar esse conceito, Heidegger não apresenta só uma outra visada do que seja a obra, mas uma outra visada, igualmente, do que seja uma coisa. A distinção que há pouco fizemos entre conceito de adequação e conceito hermenêutico ficará mais clara quando se mostrar que a “coisa”, no sentido que Heidegger busca resgatar, não é de forma alguma em primeiro lugar uma porção de matéria enformada e simplesmente dada (diante-da-mão) que pode servir como matéria para as obras. Embora ela possa ser assim tomada, do que dá notícia, por exemplo, a atividade manufatureira, em primeiro lugar a coisa não é isto. Mas o que a coisa é, em primeiro lugar, será revelado pela obra de arte (por isso um conceito hermenêutico).

Ao abordar então a “coisidade da coisa”, Heidegger deixa de lado o amplo sentido da palavra segundo o qual tudo o que de alguma forma “é” é uma coisa, inclusive, na linguagem filosófica, “coisas em si e coisas que aparecem, todo ente que em geral é” (*ib.*, p. 12). Heidegger não está, num primeiro momento, tão preocupado em definir o que seja uma coisa quanto em delimitar os tipos de ente aos quais podemos nos referir pelo nome de coisa:

Hesitamos até mesmo em chamar coisa à corça na clareira da floresta, ao besouro na relva, à vergôntea. Para nós, antes o martelo é uma coisa, e o sapato, o machado e o relógio. Mas também eles não são uma mera coisa. Como uma tal considera-se apenas a pedra, a leiva, um pedaço de madeira. O inanimado da natureza e do uso. As coisas da natureza e do uso são costumeiramente as assim chamadas coisas (*ib.*, p. 12).

Nesse primeiro momento trata-se de nos reconduzirmos da “vasta região na qual tudo é uma coisa (coisa = *res* = *ens* = um ente), inclusive as coisas mais altas e últimas, ao âmbito estrito das meras coisas” (*ib.*, pp. 12-3). Aqui Heidegger parece querer precaver-se de um abuso de linguagem. Mas na seqüência ele dá ainda outro passo, em que vemos que ele também pretende denunciar o sentido do “mero” em “meras coisas”:

O “mero” quer dizer aqui em primeiro lugar: a pura coisa, que é simplesmente coisa e nada mais; o “mero” quer logo dizer ao mesmo tempo: só ainda coisa em um sentido já quase depreciativo. As meras coisas, com exclusão até das coisas de uso, valem como as autênticas coisas. Em que consiste, pois, o coisal dessas coisas? Desde elas é que a coisidade das coisas tem de se deixar determinar. A determinação nos põe na situação de caracterizar o coisal como tal. Assim equipados, podemos caracterizar aquela quase palpável efetividade das obras, na qual então ainda algo outro está cravado (*ib.*, p. 13).

Heidegger parece querer forçar ao limite a interpretação tradicional da coisa para levá-la até o ponto em que ela é compreendida como matéria simplesmente dada, que pode ser pensada, de várias maneiras, segundo três concepções fundamentais: a coisa como substância e acidentes, a coisa como a unidade do perceptível sensorialmente, a coisa como matéria enformada – três conceitos que servem “igualmente bem às coisas da natureza e às coisas do uso” (*ib.*, p. 19). Esses conceitos de coisa são pressupostos da estética, e o coisal na obra é pensado de acordo com elas: a obra pensada como símbolo que se sobrelevou ao coisal, uma matéria que recebeu uma forma bela e é experimentada na unidade de uma vivência estética. É isso que Heidegger busca denunciar e superar. Ao fazê-lo, porém, não se tratará apenas de trazer à tona uma nova compreensão da obra de arte, mas do que são também as coisas naturais e do uso. Segue-se a isso um terceiro passo: delimitar o modo de ser do utensílio, da coisa natural e da obra entre si, e pensá-los cada qual a partir de seu modo de ser. Mas também este passo tem de ser compreendido como um movimento bastante relativo do texto, pois, como buscaremos mostrar, o utensílio e o ente natural só revelarão seu ser a partir da obra de arte.

As coisas do uso estão imersas no sentido durante a ocupação cotidiana – como já mostrara *Ser e Tempo*, elas estão tão à mão que mal são notadas. Neste não ser notado, porém, é que está o seu caráter coisal especificamente utensiliar, e nesse sentido Heidegger mantém, em “A Origem da Obra de Arte”, um caráter essencial do utensílio tal como pensado em *Ser e Tempo*. Já as coisas da natureza, segundo “A Origem da Obra de Arte”, também estão aí, no mundo, ou seja, são entes que são, como os entes que eles são, no mundo. Mas elas não estão aí ao modo da utilidade, embora possam ser tomadas para algum fim. Nem mesmo elas são consideradas por Heidegger, tal como em *Ser e Tempo*, entes que vêm ao encontro no mundo e são descobertos na ocupação do ser-aí. Enquanto que um utensílio nos mira e é a partir da serventia (*ib.*, p. 21), uma pedra se faz presente de outra maneira. Ela também pertence ao mundo da ocupação, ao ajunte em meio ao qual lidamos com utensílios; mas ela está simplesmente aí, como “algo que cresce por si mesmo e é impelido para nada”, algo que simplesmente se dá. A pedra vem a ser, não por meio de uma atividade produtiva que tem em vista uma utilidade, mas ela é um ajuntamento irrompido da força de irrupção que é a própria natureza. Está aí para nada, gravitando em si mesma – se quiséssemos pesá-la, só a traríamos para uma paisagem, mas nunca penetraríamos a própria coisa irrompida para nada; tentássemos algo assim destroçando a pedra, ela nunca mostraria em seus pedaços um interior e aberto: “Na mesma hora, a pedra se recolheu de novo no mesmo abafamento do duro e maciço de seus pedaços” (*ib.*, p. 43). A coisa se vela. É digno de nota que o velar-se da coisa é ao mesmo tempo seu fazer-se acessível, seguindo o caminho aberto em *Os Conceitos Fundamentais*. Entrevemos que a coisa natural, como o que se vela e se revela como tal no mundo, isto é, no aberto, fornece uma preciosa pedra-de-toque para compreender a relação entre mundo e natureza como jogo de encobrimento e desencobrimento.

Por aí se mostra a infrutuosidade daquelas três concepções tradicionais de coisa, como substância e acidente, unidade da percepção sensível e matéria enformada. Assim como não podemos encontrar o coisal da coisa destruindo-a, tampouco podemos encontrar o ser do utensílio decompondo-o em matéria e forma ou em partes, uma vez que seu ser consiste na imersão no uso. Mesmo que, como Heidegger admite sem problema algum, o par conceitual matéria-forma se mostre de fato no ser do utensílio, sobretudo no momento da manufatura em que se trata de escolher o material e a forma adequados para a finalidade

do utensílio; mesmo assim, esses conceitos não alcançam de maneira originária o seu ser, eles não dão conta do ser mesmo do utensílio, pois seu ser repousa em seu uso e em seu uso não é o par matéria-forma que se essencializa. A própria manufatura é apenas um momento do utensílio, e tão-logo esteja pronto ele é “mandado embora de si mesmo”, isto é, de sua feitura, para “adentrar a serventia”. Sua produção consiste em ser posto em prontidão para o uso: “O ser-pronto do utensílio é ser-enformado de um material, e, a bem dizer, como pôr-em-prontidão para o uso. O ser-pronto do utensílio quer dizer que este é mandado embora de si mesmo para adentrar a serventia” (*ib.*, p. 65).

Mas veremos que essa infrutuosidade se tornará ainda patente por excelência a partir da consideração heideggeriana da obra de arte. Num primeiro plano do texto, Heidegger parece estar discutindo o ser do utensílio e da coisa enquanto entes que cabe diferenciar da obra de arte. Ele menciona, com efeito, o “caráter coisal”, o “caráter utensiliário” e o “caráter de obra”. Em vista dessa delimitação, destacam-se proximidades e diferenças entre esses três entes.

(...) o utensílio, p. ex. o calçado, também repousa em si como pronto assim como a mera coisa, mas não tem como o bloco de granito aquele crescer-por-si-mesmo. Por outro lado, o utensílio mostra um parentesco com a obra de arte, na medida em que é algo levado a cabo por mãos humanas. Entretanto, a obra de arte, por sua presença auto-suficiente, iguala-se antes à coisa que cresce por si mesma e que é impelida para nada. Todavia, não contamos as obras entre as meras coisas. São sempre as coisas de uso à nossa volta que são as coisas mais próximas e genuínas. Assim, o utensílio é meio coisa, porque determinado pela coisalidade, e contudo mais: ao mesmo tempo meio obra de arte e contudo menos, porque sem a auto-suficiência da obra de arte (*ib.*, pp. 21-2).

Entretanto, num plano mais profundo do texto, não se trata de delimitar esses entes – coisa natural, utensílio e obra de arte – entre si. Antes, a essência de cada um desses entes se reúne no desenvolvimento da essência da obra de arte. Os modos de ser da coisa e do utensílio não se mostram cotidianamente em sua essência. Cotidianamente, as coisas e utensílios são meramente o que está à mão, imersos no mundo a que pertencem. O pensamento (essencial) tem de, por assim dizer, arrancá-los da imersão em que se encontram para deixá-los aparecerem em sua essência. Agora, porém, essa essência não é mais como ficara definido segundo a conceitualização de *Ser e Tempo*. Como tratamos anteriormente, de acordo com a leitura de Gadamer, a idéia de mundo e de ser-aí enquanto ser-no-mundo revelava o utensílio como ser à-mão e diante-da-mão, ao mesmo tempo em

que não permitia um lugar adequado para várias formas de ser. A forte mudança conceitual a respeito do utensílio e de outros entes que acontece em “A Origem da Obra de Arte” repousa essencialmente na idéia mesma do que é a obra de arte. É o modo de ser do ente obra de arte que revelará, agora, o que Heidegger entende por utensílio, e o que são entes naturais. Mas nisso está implicada uma mudança no conceito de mundo e o advento do conceito de terra, pois o ser utensiliar e o natural estão impregnados dessas determinações essenciais e as revelam, já que lhe pertencem. Mais ainda, o fato de apenas a obra de arte permitir que nos demos conta da essência do utensiliar e do natural será de grande relevo para o sentido do ser-aí tomado como ente que está na verdade. Não apenas o ente natural é revelado na obra de arte, mas a própria terra *atua* na essencialização da obra de arte. Tudo isso, porém, permanece certamente abstrato enquanto não passarmos aos exemplos de Heidegger. Pois não se trata de exemplos no sentido vulgar da palavra, mas de uma exegese do acontecimento mesmo que se dá na obra, uma transposição para o *lugar* da obra.

Não é à toa que a primeira obra tomada para consideração seja uma pintura de Van Gogh de um par de sapatos de camponês. Com esse exemplo, Heidegger unifica a pergunta pela essência do natural, do utensiliar e da obra, bem como desloca o ponto de vista de uma comparação entre âmbitos distintos do ente (natural, utensiliar, artístico) para a intuição do ajunte entre os entes que acontece desde a própria obra.

Heidegger inicia pela descrição do que vem a ser o utensílio calçado. A evidência de que “qualquer um conhece o que são calçados” repousa na visada dos mesmos como o que deve ser à-mão em alguma serventia. “Todo o mundo sabe o que pertence ao calçado. (...) Um utensílio desses serve para a vestimenta dos pés. Correspondentemente à serventia, se para o trabalho no campo ou para a dança, matéria e forma são diferentes” (*ib.*, p. 26). Esta é a visada já alcançada pela análise do utensílio feita por si: “O ser-utensílio do utensílio consiste em sua serventia” (*ib.*, p. 26). Mas, então, Heidegger pergunta se com a serventia nós já apreendemos o caráter de utensílio do utensílio. Para que cheguemos a tal apreensão, “não temos de ir ter com o utensílio útil em seu serviço?” (*ib.*, p. 26). Note-se que não se trata de renegar a serventia como o caráter mesmo do utensílio, antes trata-se de questionar se o conceito de serventia basta para compreender o que é na verdade a própria serventia do utensílio. Saber o que é a serventia não requer, com efeito, acompanhar o serviço mesmo?

A camponesa na lavoura veste os sapatos. Somente aqui eles são o que são. Eles o são tanto mais autenticamente, quanto menos a camponesa pensa neles no trabalho ou sequer os percebe ou ainda menos os pressente. Ela está em pé e vai com eles. Assim servem os sapatos efetivamente. Nesse decorrer do uso do utensílio, o caráter utensiliário do utensílio deve efetivamente nos encontrar (*ib.*, pp. 26-7).

Contudo, o que é este decorrer do uso do utensílio? Ou melhor, onde se deu este encontro do caráter utensiliário do utensílio conosco? Heidegger ainda não foi claro a respeito; precisamente: não ficou claro se a descrição acima tem o mesmo estatuto da análise anterior acerca da serventia do utensílio ou se tem algum outro estatuto. Qual é, aqui, a forma de transposição para a essência de um ente? Ela é, como em *Ser e Tempo*, a recuperação ontológica de um modo de ser pré-ontológico, através de conceitos, modo de ser que somente assim vem a ficar transparente para o ente que questiona o ser do ente? Ou se dá aqui uma outra forma de acesso? Heidegger responde a isso na seqüência. Há uma forma infrutífera de olhar para a pintura:

(...) enquanto nos presentificarmos apenas em geral um par de sapatos ou até mesmo olharmos para meros sapatos vazios parados, fora de uso, no quadro, nunca experimentaremos o que é na verdade o ser-utensílio do utensílio. Pela pintura de Van Gogh não podemos nem verificar onde ficam os sapatos. Em torno a esse par de sapatos de camponês não há nada ao qual eles poderiam pertencer, de onde poderiam provir, apenas um espaço indeterminado. Nem lhe estão colados torrões de terra da lavoura ou do caminho do campo, o que ao menos poderia dar sinal de sua utilização. Um par de sapatos de camponês e nada mais (*ib.*, p. 27).

A alusão à falta de contexto dos sapatos na pintura é claramente irônica. “Meros sapatos vazios parados, fora de uso, no quadro.” Assim é se a pintura for considerada um ente intramundano (no sentido de *Ser e Tempo*) localizado no interior de um museu, e o par de sapatos, um utensílio copiado na superfície de uma matéria. Mas qual o lugar dos sapatos da pintura? O que significa quando Heidegger aqui usa as expressões “no quadro”, “onde ficam os sapatos”, “em torno a esse par de sapatos”, “de onde poderiam provir”...? E onde está a camponesa à qual ele próprio aludiu? Logo se segue a descrição:

Da escura abertura do gasto interior do calçado olha-nos fixamente a fadiga do andar do trabalho. Na dura gravidade do calçado retém-se a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que sempre iguais se estendem longe pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro fica a umidade e a fartura do solo. Sob as solas demove-se a solidão do caminho do campo pelo final de tarde. No calçado vibra o quieto chamado da terra, sua

silenciosa oferta do trigo maduro, sua inexplicável recusa na desolação do campo no inverno. Por esse utensílio passa o calado desassossego pela segurança do pão, a alegria sem palavras por ter mais uma vez suportado a falta, a vibração pela chegada do nascimento e o tremor ante o retorno da morte. À *terra* pertence esse utensílio e no *mundo* da camponesa ele é abrigado. É dessa abrigada pertença que o próprio utensílio ressurge para seu repousar-em-si (*ib.*, pp. 27-8).

Heidegger não pretende com isso dar uma descrição subjetiva e individual de sua própria “vivência estética” da obra, não pretende estar fantasiando sobre como é o mundo da camponesa e a terra a que pertence o utensílio: a pintura é que o teria mostrado⁴⁰. Mas a pintura só pôde mostrar isso pela íntima relação que seu ser-obra guarda com o mundo e a terra (voltaremos a isso). O exemplo da pintura de Van Gogh põe em evidência ao mesmo tempo o ser do utensílio e o ser da obra, põe em evidência, também, ao mesmo tempo, a capacidade de revelação própria da obra e a capacidade de revelação própria do lugar mesmo a que pertence o utensílio e a camponesa à qual, por sua vez, o utensílio pertence. Essa duplicidade não é aqui de se ignorar, pois é justamente ela que, num passo fundamental, sustenta a visada de “A Origem da Obra de Arte”. Ela significa que a obra de arte *descobre* aquilo que cotidianamente está encoberto. O que está encoberto cotidianamente é, porém, o próprio aberto: o mundo do ser-aí em sua morada sobre a terra, na relação à natureza. Mas, precisamente, o que é este encoberto? Não há um só sentido para isso no texto de Heidegger. Encoberto, na cotidianidade, é o *caráter poético* do serviço em que o utensílio está imerso. Poético é aqui, num primeiro momento, o que se opõe à “mera serventia”. Aqui de fato não ganhamos uma explicitação de algo assim como um conceito do poético, dada por Heidegger, mas simplesmente percebemos que é algo para o qual ele aponta em seu discurso. Uma descrição geral seria incapaz de manifestar isso que a obra manifesta, e que o pensamento presencia. Por isso é significativa a necessidade de recorrer à *própria obra* para manifestar o ser do ente – que, note-se, não se resume aqui ao ser do utensílio, mas refere-se também à camponesa e seu mundo. A serventia é justamente

⁴⁰ Heidegger recebeu várias críticas que buscavam ver em sua interpretação da pintura de Van Gogh uma descrição imbuída de seu subjetivo juízo de gosto. Como aponta Babich, este foi o caso da insistente crítica de Schapiro a Heidegger. Babich busca reler o texto de Heidegger em uma abordagem hermenêutica, problematizando a tensão entre a arte originária que instaura o próprio entorno de uma humanidade e o clamor do “especialista” bem como a hegemonia do museu como medida da cultura. Schapiro, em sua crítica a Heidegger, teria partido da última perspectiva e teria, além disso, fornecido como prova contra Heidegger unicamente preferências subjetivas suas, que entravam em direta contradição com as de Heidegger na medida em que circunscritas ao “ideal fetichista” da fina arte (BABICH 2003, pp. 151-169).

o traço do utensílio que continua visível quando o uso cotidiano tornou opaca a originalidade presente em seu uso, quando o utensílio “caiu em usura e se desgastou” (*ib.*, p. 28). Mas “poético” não significa apenas isso. Bem como “encoberto” não significa apenas a imersão na opacidade do que transcorre cotidianamente (o próprio aberto do mundo sobre a terra). Encoberto é também aquilo que a terra doa, aquilo que dela se pode e não se pode esperar, “sua silenciosa oferta do trigo maduro, sua inexplicável recusa na desolação do campo no inverno”. (Adiante retomaremos o poético pensado em relação a esse encobrimento próprio da terra.) Heidegger chega, assim, a uma determinação do ser do utensílio que se diferencia da serventia não apenas em amplitude conceitual, mas pelo caráter poético do pensamento⁴¹ que supera a carência do conceito:

Toda vez que, ao cair da noite, a camponesa em sua dura mas saudável fadiga depõe os sapatos, e na aurora ainda escura já os pega de novo, ou quando passa por eles no feriado, então ela sabe de tudo isso sem observação e consideração. O ser-utensílio do utensílio consiste por certo em sua serventia. Mas esta mesma repousa na plenitude de um ser essencial do utensílio. A isso chamamos confiabilidade [*Verlässlichkeit*] (*ib.*, p. 28).

⁴¹ Parece surgir uma dificuldade por parte do intérprete em explicitar o que seja esse caráter poético, o que se deve o mais profundamente ao fato de que a relação heideggeriana à linguagem – e, assim, a linguagem em que ele próprio se move – requer uma afinação com o poético, ou, como o autor dirá inclusive em um parágrafo dedicado explicitamente ao tema, em *Hinos de Hölderlin*, que nos transportemos para o lugar da poesia, que entremos na “esfera de seu poder” (HH, pp. 27-8). Gadamer aponta que a formação conceitual tardia de Heidegger foi freqüentemente censurada por não se deixar mais identificar. Segundo Gadamer, ela recebia tal censura porque “não é possível trazer plenamente à subjetividade de nosso próprio ‘achar’ aquilo que Heidegger quer dizer, por exemplo, com ser no sentido verbal da palavra, com acontecer do ser, com clareira do ser, com acobertamento do ser e esquecimento do ser” (GADAMER 2003, pp. 107-8). Essa formação conceitual é vedada à identificação subjetiva e “considerada mitológica” (*ib.*, p. 108). A posição de Gadamer acerca disso é contudo outra: “O estudo sobre a obra de arte me parece ter sua significação fundamental em que ele apresenta um aceno para o autêntico desejo do Heidegger tardio. Ninguém pode se esquivar a que, na obra de arte, na qual irrompe um mundo, não apenas se vem a experimentar uma plenitude de sentido que antes não era conhecida, mas com a obra de arte mesma algo novo entra no ser-aí. Não é unicamente a exposição de uma verdade, mas ela mesma é um acontecimento apropriador” (*ib.*, p. 108). A formação conceitual de Heidegger seria considerada mitológica porque na verdade ela requer, para a compreensão da verdade como acontecimento – e não simplesmente como algo que pode ser exposto e analisado – um modo de acesso para além do conceitual no sentido mais estrito da palavra, ela requer uma afinação fundamental do ser-aí com a linguagem, e esta afinação fundamental, gostaríamos aqui de sugerir, é uma afinação ao caráter poético do próprio acontecimento da verdade. Nesse sentido reitera-se a afirmação feita anteriormente de que Heidegger pretende resgatar um sentido do poético que, ao contrário de pairar diante da filosofia como um ‘mundo à parte’ – o ‘mundo da poesia’ – antes se encontra com ela no tocante à questão mesma do ser, e isso é negligenciado pela crítica à linguagem de Heidegger como mitológica, que pensa justamente em um ‘mundo da poesia’. Pela via da afinação, Heidegger projeta “tornar o pensamento mais pensante” (UK, pp. 16-7).

Por força da confiabilidade a camponesa está entregue à terra e está certa de seu mundo. O utensílio tem a virtude de enlaçar mundo e terra enquanto mundo e terra do ser-aí humano. “Mundo e terra estão aí, para ela [a camponesa] e para os que com ela são à sua maneira, apenas assim: no utensílio” (*ib.*, p. 28). O que há de essencial no utensílio, porém, é desde sempre inseparável do mundo e da terra a que ele pertence: se “a confiabilidade do utensílio é que primeiramente dá ao simples mundo sua seguridade [*Geborgenheit*] e assegura à terra a liberdade de seu contínuo irromper”, ele próprio, utensílio, é um signo da finitude do ser-aí e sua pertença a mundo e terra; que o utensílio seja no modo da confiabilidade diz da condição finita do ser-aí humano na terra. Tudo isso, porém, *a pintura* diz por si mesma.

Esse dizer/mostrar da obra impede pensá-la como fundamentalmente cópia de alguma imagem. A obra revelou algo pela primeira vez, abriu o ente em seu ser. *Eröffnen*, traduzido por “abrir” e “abrir-se”, significa a uma vez: inaugurar. Mas não só ela traz consigo o mundo e a terra a que pertence o par de sapatos e, com ele, a camponesa; o próprio par de sapatos traz consigo (sem diferença, aqui, entre sapatos da pintura e sapatos efetivos) o mundo e a terra a que pertencem. “O ser-utensílio do utensílio, a confiabilidade, mantém reunidas em si todas as coisas sempre segundo sua maneira e alcance. A serventia do utensílio é, todavia, apenas a consequência essencial da confiabilidade” (*ib.*, p. 28). A potencialidade de desencobrimento presente no utensílio é poética, e isso significa não que o poético seja anterior à poesia por assim dizer presente na obra de arte, mas sim que a obra de arte é mais originária do que corriqueiramente é considerada⁴². A obra de arte dá

⁴² Comentadores costumam enfatizar a afirmação de Heidegger de que “foi apenas a obra de arte que manifestou o ser do utensílio, a confiabilidade”. Porém, é preciso observar um ponto passível de muita confusão nessa afirmação. Ela parece permitir a idéia de que a camponesa estaria efetivamente trabalhando, porém, se Van Gogh não tivesse feito uma pintura mostrando a confiabilidade, então a camponesa não estaria usando o utensílio em sua confiabilidade, mas talvez de outra forma ou então não haveria esse acontecimento do trabalho da camponesa. Mas essa leitura, inadvertidamente, compreende ainda a obra de arte como representação, a representação de como *deve ser* o trabalho do ser-aí e sua relação às coisas. Que a obra manifeste o mundo da camponesa e o utensílio em sua confiabilidade, e somente ela faz isso, diz respeito à essência da obra de arte num sentido que escapa ao sentido do *quadro* de Van Gogh. Quando afirmamos que o próprio utensílio possui uma potencialidade de desencobrimento, isso não significa negar a afirmação de Heidegger de que apenas a obra de arte manifesta o ser do utensílio; pelo contrário, é levar às últimas consequências a tese de Heidegger de que a obra de arte é muito mais do que algo diante-da-mão, ela é um modo como a verdade se essencializa. Isso significa que o ser da arte já vigora no utensílio como tal. O exemplo do templo grego que Heidegger perseguirá por último torna essa visada mais intensa, pois o templo é uma obra de arte que nem sequer podemos pensar, inadvertidamente ou não, como tendo a ambígua relação com a realidade que um quadro pode ter. Os utensílios usados em um templo já são no próprio interior da obra enquanto obra. Isso ficará mais claro quando atentarmos para o sentido especial que Heidegger dá à *Dichtung*,

origem. A verdade do modo de ser do ser-aí, como aquele que pertence a mundo e terra, está em obra na obra, isto é, *a verdade mesma* se essencializa na obra:

A pintura de Van Gogh é o abrir-se daquilo que o utensílio, o par de sapatos de camponês, na verdade *é*. Esse ente emerge [*heraustritt*] para o não-encobrimento de seu ser. O não-encobrimento do ente era denominado pelos gregos ἀλήθεια. Nós dizemos verdade [*Wahrheit*] e pensamos muito pouco com essa palavra. Na obra, se aqui acontece um abrir-se do ente naquilo que ele é e como é, está em obra um acontecer [*Geschehen*] da verdade (*ib.*, p. 30).

Notemos até onde esse primeiro exemplo nos leva a respeito da verdade como não-encobrimento. Qual seu estatuto e alcance? Heidegger desenvolve esse exemplo no trecho intitulado “A coisa e a obra”. O contexto inicial da discussão era uma delimitação dos três entes: coisa, utensílio, obra. W. Biemel considera que Heidegger dá “uma volta notável para descobrir o que é um utensílio”: ele toma para consideração uma apresentação pictórica de sapatos campestres e, a partir dela, nós experimentamos algo do mundo do camponês – seu trabalho, fadiga, esforço e preocupações – até que “de repente obtemos uma nova determinação de algo assim como utensílio: a confiabilidade” (BIEMEL 1989, p.80). Mas é nessa “volta notável” que a questão começa a ter seu centro deslocado. Uma diferença essencial entre os três entes é trazida à tona: a capacidade de revelação que o ser-obra possui, revelação de *seu* ser-obra e revelação do *ente* como tal em seu modo de ser: o utensílio, a natureza, o mundo, o ser-aí. Com isso Heidegger juntamente subverte a idéia de representação: a apresentação dos sapatos campestres não copia um exemplar alguma vez dado-diante-da-mão – não no que toca a essência da obra, seu ser-obra. A obra *revela* o ser do utensílio, o caráter de confiabilidade. A obra repousa em si mesma, e o próprio utensílio, na obra, vem à permanência de seu brilho: “Na obra da arte a verdade do ente se pôs em obra. ‘Pôr’ significa aqui: trazer à perduração. Um ente, um par de sapatos de camponês, vem na obra a perdurar na luz de seu ser. O ser do ente vem à permanência de seu brilho” (UK, p. 30). A obra não apenas revela o ser do utensílio, mas, por revelar *o ente* como tal, revela-o em seu *lugar*, em seu *aí*, o lugar aberto do próprio ser: “quando Heidegger toma como exemplo os sapatos de camponês, com estes se presentifica ao mesmo tempo o

a poesia em um sentido muito mais amplo do que a poesia considerada como uma dentre as arte possíveis, como abordaremos adiante.

campo de trabalho no sentido do mundo do camponês, e a isso também pertence aquilo em que esse mundo se desdobra, a terra no sentido da *physis*” (BIEMEL 1989, p. 81). Para Biemel, a “quintessência” do excuro sobre o utensílio é que nós experimentamos a partir da obra o que faz do utensílio um utensílio. A obra manifesta o que um ente determinado é; manifestar é uma outra palavra para “deixar-entrar-na-aparição” (*in-Erscheinung-treten-lassen*) (*ib.*, p. 82). Que a verdade se ponha em obra na obra diz: o ente se torna acessível em seu ser.

Aludimos anteriormente, a respeito de *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*, que Heidegger começara por conduzir a relação do encobrimento do ente ao caráter de recolhimento da natureza, dando um passo além da conceitualização de *Ser e Tempo*, onde o encoberto é pensado como correlato do não-encoberto no movimento de descobrimento (*Entdeckung*) em que se move o *Dasein*. Em *Os Conceitos Fundamentais*, contudo, Heidegger não chega a desenvolver o papel propriamente dito da terra no tocante à verdade como não-encobrimento, mas apenas alude a isto. Ele menciona que a abertura do ente enquanto tal (o ente *enquanto* ente), a acessibilidade do ente, é prerrogativa do mundo; que, assim, juntamente com o mundo vem à tona “o enigmático ‘enquanto’, o ente *enquanto* ente”. Ele diz então que, onde se dá a abertura do ente enquanto ente, a ligação com este tem necessariamente o caráter do “inserir-se aí” (que é próprio do ser-aí) no sentido de “deixar e não-deixar-ser o que vem ao encontro”, ficando assim clara a necessária inserção do ser-aí no lugar da abertura do ente. Na mesma ocasião, o autor aponta que “o ente fazer parte do mundo só é verdadeiro se o ente enquanto tal puder se tornar manifesto”, e isto “implica que, de antemão, o ente não está manifesto, está fechado e velado”. Não chega a desenvolver-se aí a pergunta inicialmente destacada em nosso I, isto é, se a correlação essencial de terra e mundo chega a constituir o modo de ser da verdade originária, porque Heidegger por enquanto apenas alude ao papel da terra e a associa ao *caráter enigmático* do “ente enquanto ente”, da abertura, o caráter de ser fechado e velado pressuposto no que se torna manifesto. Não é discutido, ainda, se a essência do ser tanto se deixa dizer pela essência da verdade enquanto não-encobrimento, quanto pela relação entre mundo e terra. O exemplo mencionado da pintura de Van Gogh permite, contudo, formular agora essa questão, lembrando as considerações de Heidegger acima mencionadas. A pintura revelou de alguma forma a relação que Heidegger formulara apenas de maneira dispersa em *Os*

Conceitos Fundamentais: a necessária inserção do ser-aí na abertura do ente, o aberto do mundo, o recolhimento da terra. O enlace se mostra antes de qualquer explicação conceitual – e, a bem dizer, é essa mudança “metodológica” (se é que a palavra cabe aqui) que responde, no fundo, à questão de Gadamer sobre como o conceito de mundo podia entrar em uma relação ontológica com o conceito de terra; porque a relação conceitual entre mundo e terra fundamenta-se aqui numa mostraçãõ hermenêutica revelada a partir da obra de arte. Mas não encontramos ainda um encaminhamento para a pergunta que relaciona a essência da verdade como não-encobrimento à relação mundo-terra, mesmo na compreensão proporcionada pela obra.

Talvez não seja supérfluo observar a respeito disso que nunca poderia tratar-se de uma diferença no sentido de que a essência da verdade seria algo assim como a forma abstrata com que nós – entes que se movem em um puro sentido – formulamos a essência das coisas, e que a relação entre mundo e terra seria a própria essência, em si mesma, à qual o nosso conceito de verdade corresponderia como, por exemplo, a forma ao conteúdo, ou o racional ao real. Quando anteriormente lançamos a pergunta, com vistas à finitude do ser-aí: “qual a proveniência da verdade que o *mundo* do ser-aí não dá conta de resolver?”, temos em mente que a sutileza da questão está na “essência inessencial” do ser-aí (*vide* nota 8), o que se mostra tanto no fato de podermos compreender a essência da verdade sem poder, contudo, penetrar com onisciência aquilo que acontece entre mundo e terra (pois temos um lugar determinado e finito em meio a esse acontecimento), quanto no fato de ser justamente a partir de nossa inserção já sempre inserida no aí – a camponesa em seu mundo – que o ser se abre na totalidade, no recolhimento doador da *physis*. Por isso é crucial a suposição feita a partir da questão de Gadamer, de que deve haver uma profunda imbricação entre mundo e algo que não soe como uma prerrogativa do ser-aí, a terra, de modo que, embora sejam completamente diferentes, um não possa ser pensado sem o outro. Mostra-se mais claramente por que a expressão de Gadamer, da terra como um *contra-conceito* ao conceito de mundo, não apenas esclarece a falta em *Ser e Tempo* de um *contra-conceito* ao mundo, em relação à proveniência e essencialização da verdade, como também indica que a terra será um *elemento anti-conceitual* por excelência que promove a virada do pensamento teórico para o poético. A contraposição de mundo e terra – como ainda veremos – dirá algo, então, sobre o estar-lançado do ser-aí em seu aí a partir de uma outra

linguagem, distinta da linguagem conceitual-proposicional de *Ser e Tempo*: uma linguagem poética cujos conceitos enraízam-se na experiência poética⁴³.

Retomamos agora o ponto a que nos conduziu o primeiro exemplo de Heidegger, a pintura de Van Gogh, e encontramos aqui um início de encaminhamento para a questão se há uma sobreposição integral entre o ser da verdade e a relação mundo-terra. Mundo e terra se mostram enlaçados na revelação proporcionada pela obra. Esse enlace brota da “escura abertura do gasto interior do sapato”. Nela, revela-se a inserção do ser-aí, como aquele que deposita sua confiança no utensílio. Mas por tudo o que o exemplo mostra, ele topa ainda com um limite. Como o próprio Heidegger não deixara de mencionar, a obra em questão é uma apresentação figurativa (*bildliche Darstellung*). Ainda é possível dizer, numa espécie de intermédio entre o pensamento de Heidegger e uma estética, que tal pintura representa a relação essencial entre *ser-aí*, *utensílio*, *mundo e terra* que efetivamente se cumpre no campo real em que efetivamente a camponesa labuta. A pintura, enfim, teria manifesto o ser dos entes e do ente enquanto ente, mas não teria sido ela a verdadeiramente *instaurar* este modo de ser. Como aponta também Biemel, este exemplo permite pensar que a obra cumpriria sua função através do representar, copiar ou figurar (*abbilden*) (BIEMEL 1989, p. 82). O exemplo seguinte a que Heidegger recorre, o poema “A fonte romana”, de C. F. Meyer, fica numa situação semelhante: “Aqui, nem uma fonte efetivamente diante-da-mão é poeticamente ilustrada, nem a essência comum de uma fonte romana é reproduzida. Mas a verdade está posta em obra” (UK, p. 32); no entanto, ainda é possível dizer que aquilo que o poema manifesta é algo que acontece para além do próprio poema. O autor se pergunta, então, “qual verdade acontece na obra? Pode a verdade em geral acontecer e assim ser historial?” (*ib.*, p. 32). Mas qual a relação exata que Heidegger aí estabelece entre o poema da fonte e o caráter historial da verdade⁴⁴ ainda não é clara. O passo definitivo para o

⁴³ Dizemos “conceitos” para ter em mente que não se trata de um abandono do pensamento como filosofia em direção a uma total dissolução na poesia; ao menos, quando Heidegger fala em “retorno ao conteúdo originário da linguagem” através da poesia, em seu pensamento tardio, trata-se de uma união de forças entre pensamento e poesia, de onde ele cunha a expressão *dichtend denken*, pensar compositor, ou poetante; trata-se antes de um “diálogo pensante com a poesia”, e não de uma substituição da linguagem filosófico-conceitual por uma linguagem metafórica (o que seria mais próximo da proposta de Nietzsche). Podemos notar no exemplo da pintura de Van Gogh que Heidegger não se vale de metáforas e não pretende escrever um poema para espelhar a poeticidade da pintura, mas pretende fazer uma exegese dessa poeticidade – esta sim, que não pode ser definida por um conceito, mas trabalhada, longamente, pelo pensamento.

⁴⁴ Podemos falar em “caráter historial” em dois níveis: historial é já “o abrir-se do ente em seu ser: o acontecimento [*Geschehnis*] da verdade” (UK, p. 33); mas historial é a própria existência do ser-aí, a fundação de um mundo sobre a terra. Essa historialidade será mais bem trabalhada por Heidegger no exemplo

desenvolvimento da questão da verdade que acontece na obra, e que encaminhará mais definitivamente nossa questão fundamental, será dado na passagem para o exemplo do templo grego; antes de passar a ele, Heidegger já anunciara: “Com que essência de que coisa deve concordar um templo grego? Quem poderia assegurar o absurdo de que na obra arquitetônica a idéia do templo é apresentada?” (*ib.*, p. 31).

Se havia um limite nos exemplos do quadro de Van Gogh e do poema de Meyer, esse limite irá se desfazer com o exemplo do templo grego e várias coisas começarão a se esclarecer, inclusive o caráter historial da obra. Como aponta Biemel, a interpretação da pintura lançou, mas ainda não respondeu, a pergunta por como deve ser pensada a verdade na relação essencial à essência da obra (BIEMEL 1989, p. 82). O próprio Heidegger esclarece acerca do “notável desvio”, reconhecendo que a colocação inicial da pergunta pela obra fora feita, perguntando não pela obra, mas sim em parte por uma coisa e em parte por um utensílio. Mas este é, segundo ele, o modo de questionamento da estética. Trata-se de *um* passo no questionamento, onde o que importa, segundo Heidegger, foi ter chegado a uma primeira percepção de que o caráter de obra da obra, o caráter de utensílio do utensílio e o caráter de coisa da coisa só se aproximam de nós “se pensarmos o ser do ente”. O desvio teve de ser feito para que caíssem “as barreiras da auto-evidência” e fossem postos de lado “os ilusórios conceitos correntes” (UK, p. 34). O desvio, assim, abre o caminho que pode conduzir a uma determinação do caráter de coisa na obra, sendo que agora a “coisa” foi também salva do sentido tradicional e corriqueiro da palavra – agora, no mínimo, “coisa”, referindo-se ao utensílio, indica a confiabilidade, e referindo-se à coisa natural, indica o crescer-por-si-mesmo e ser-impelido-para-nada. “Coisa” recebe uma ampliação conceitual; não porque tenha ficado mais determinada como um ente, não porque se refira a um conjunto maior de entes, mas porque *é pensada no âmbito da pergunta pela verdade do ser*.

O caráter de coisa na obra não deve ser renegado; mas esse caráter de coisa, se já pertence ao ser-obra da obra, tem de ser pensado a partir do caráter de obra. Se é assim, então o caminho para a determinação da efetividade coisal da obra leva, não à obra atravessando a coisa, mas sim à coisa atravessando a obra (*ib.*, p. 34).

do templo grego, como logo veremos. Mas não estabelecemos aqui uma diferença entre duas historialidades, apenas atentamos para dimensões de um mesmo conceito.

O exemplo da pintura deu a conhecer que a obra de arte abre à sua maneira o ser do ente: “Na obra acontece esse abrir, i.e., o desencobrir [*Entbergen*], i.e., a verdade do ente. Na obra de arte a verdade do ente se pôs em obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade” (*ib.*, p. 34). A obra revela o ser do ente, mas revelar, deixar vir à aparição, é o caráter mesmo da verdade; assim é a verdade mesma que acontece na obra. Chegando a isso, reformula-se a questão que antes estava posta no contexto de uma delimitação entre os entes utensílio, coisa e obra; a questão, agora, põe-se nos seguintes termos, com os quais Heidegger conclui “A coisa e a Obra”: “O que é a verdade mesma, para que se suceda a si [*sich ereignet*] de tempos a tempos como arte? O que é este pôr-se-em-obra?” (*ib.*, p. 34).

Agora, sob o título “*A Obra e a Verdade*”, Heidegger parte da característica essencial da coisa, o puro estar-em-si, para buscar o coisal na obra, que se mostraria no puro estar-em-si da obra. Mas ao dizer isso, subentende-se que “o coisal” já não é mais nada como a infra-estrutura primeiramente aludida como a concepção tradicional de coisa enquanto matéria enformada; ademais, já não se trata de uma delimitação entre entes distintos (a coisa, o utensílio, a obra).

“Mas é a obra alguma vez acessível em si? Para lograr isso, seria necessário despojar a obra de todas as referências a qualquer outra coisa que não seja ela mesma, para deixá-la repousar a sós por si e em si” (*ib.*, p. 35). O autor se coloca esta pergunta e logo vemos que temos de lidar novamente com o tom irônico e defensivo de seu texto. Pois logo em seguida é dito que assim dessa forma, despojada de todas as referências a qualquer coisa que não ela mesma, é como a indústria da arte pretende tornar a obra acessível, “pendurando as próprias obras nas coleções e exposições” (*ib.*, p. 35). E então vem a contra-pergunta à primeira: “Mas elas são aí em si como as obras que elas mesmas são, ou aí não são antes como os objetos [*Gegenstände*] da indústria da arte?” (*ib.*, p. 35). Num determinado plano da ocupação do ser-aí humano, as obras “estão no museu”, com elas “se lida”, elas são “deslocadas daqui a ali”. A própria espacialidade na qual as obras se inserem é atravessada de uma certa compreensão do que sejam:

As obras são tornadas acessíveis ao gozo artístico público e individual. Locais oficiais assumem o cuidado e conservação das obras. Conhecedores e críticos de arte ocupam-se com elas. O negócio da arte zela pelo mercado. As pesquisas históricas da arte fazem das obras objetos de uma ciência (*ib.*, pp. 35-6).

Quando aqui dizemos *espacialidade* – a partir dos termos espaciais a que Heidegger enfaticamente alude – já notamos que se trata de algo indissociável de *referência*, ou *relação* (*Beziehung*). Espacialidade em sentido originário, como em *Ser e Tempo*, diz o lugar, como o mundo, em que se abrem relações. Não relações espaciais puras, físicas ou matemáticas. São relações nas quais o mundo mesmo se desdobra. Mas a obra não é uma coisa que ocorre dentro do mundo, não é um ente intramundano na linguagem de *Ser e Tempo*, não é uma coisa de duplo caráter (a saber, um símbolo que se sobrelevou de uma infra-estrutura coisal). Assim se intensifica a pergunta pela espacialidade da obra, feita aqui anteriormente acerca da pintura de Van Gogh, e que ali se respondeu pela abertura, proporcionada pela obra, do mundo da camponesa. Pois agora é o *lugar* da própria obra de arte no mundo que está em jogo. O exemplo anterior já extirpou o equívoco de pensar que agora se pergunta pelo lugar da obra de arte no mundo enquanto um ente localizável, situável no mundo. Se a obra se encontra no mundo, nesse “encontrar-se” guarda-se muito mais do que a mera situação da obra no mundo. Com efeito, a pergunta que o autor faz em seguida – “Mas, em meio a toda essa diversificada movimentação [*Umtrieb*], vêm as próprias obras ao nosso encontro?” (*ib.*, p. 36. O grifo é nosso) – começa a encaminhar o resgate que se requer fazer das relações da própria obra, relações que são desconectadas na retirada das obras de *seu* mundo.

As esculturas de Égina na coleção de Munique, a “Antígona” de Sófocles na melhor edição crítica, são, como as obras que são, arrancadas de seu lugar essencial próprio. Por mais elevada que seja a sua estatura e seu poder de impressão, por melhor que seja a sua conservação e ainda segura a sua exegese, o deslocamento para a coleção lhes tomou seu mundo. Mas mesmo se nos dermos ao trabalho de superar ou evitar tais deslocamentos das obras, por exemplo, indo visitar em seu lugar o templo em Paestum e em sua praça a catedral de Bamberg, o mundo das obras diante-da-mão está ruído (*ib.*, p. 36).

Mundo diz espaço e tempo, juntos em uma unidade, em sentido especial. Não basta “ir até o local” onde as obras originalmente se encontravam; pois nesta “ida” despojou-se a temporalidade própria do espaço ao qual “se foi”. Espaço e tempo são o mundo, e o mundo é historial: acontece em suas próprias relações e referências. O que é originariamente historial não se deixa resgatar por uma visitação ou trabalho crítico. “Subtração de mundo e ruína de mundo não se fazem nunca mais reversíveis. As obras não são nunca mais aquelas que foram” (*ib.*, p. 36). Heidegger aceita que são *as próprias obras* que vêm ao nosso

encontro – “mas elas mesmas são aquelas que foram. É como as que foram que estão para nós no domínio da tradição e conservação. Daí em diante permanecem apenas tais objetos [*Gegenstände*]” (*ib.*, p. 36). Assim, o seu vir-ao-nosso-encontro (*Entgegenstehen*) é uma conseqüência remanescente do antigo estar-em-si, mas já não é mais este mesmo: “Este lhes fugiu. Toda a indústria da arte, não importa o quanto se tenha desenvolvido e que tudo movimente em prol das próprias obras, alcança sempre apenas o ser-objeto das obras” (*ib.*, p. 36). Mas o ser-objeto não constitui o ser-obra. Dá-se aqui algo semelhante ao desgaste e queda na usura que acontecia ao utensílio com o passar do tempo, quando então a confiabilidade se obscurece sob a “opaca serventia que agora é o único traço visível do utensílio”. Só que aqui o desgaste, enquanto *ruína de mundo*, alcança a ampla dimensão de que a totalidade mesma de um mundo de relações deixou de ser e dele resta apenas a pegada de seu ter-sido.

A obra pertence a um estar-em-relação. “Com certeza; apenas resta perguntar em quais relações ela está” (*ib.*, p. 37). O autor agora deixará novamente clara a mudança de perspectiva do questionamento em “A coisa e a Obra” para o questionamento em “A Obra e a Verdade”. Ele se pergunta “a onde pertence uma obra?” (isto é, em que relações ela está?). A partir do que o exemplo da pintura de Van Gogh mostrara e que se intensificou com a menção à retirada da obra de seu mundo, responde-se que “a obra pertence como obra somente ao âmbito que é aberto por ela mesma. Pois o ser-obra da obra se essencializa e somente se essencializa em tal abrir-se” (*ib.*, p. 37). Heidegger então retoma brevemente o percurso: “Dissemos que na obra está em obra o acontecimento da verdade. A alusão ao quadro de Van Gogh tentava designar este acontecimento. Em vista disso surgiu a pergunta pelo que seja a verdade e como a verdade pode acontecer” (*ib.*, p. 37). Agora, “a questão da verdade é colocada tendo em vista a obra”. Para o desenvolvimento da pergunta, “para nos familiarizarmos mais com o que está em questão, é necessário tornar mais uma vez visível o acontecimento da verdade na obra” (*ib.*, p. 37). Mas agora requer-se escolher uma obra que não possa ser contada entre obras da arte figurativa. A re colocação da questão em outros termos, a pergunta pelo que é a verdade tendo em vista a obra, traz consigo a intensificação do sentido de “lugar”, a vinda deste conceito para primeiro plano, e o próximo exemplo deve mostrar essa intensificação. Perceberemos que com isso se aproxima também a explicitação temática da relação essencial entre mundo-terra e sua

sobreposição conceitual com a verdade como *Unverborgenheit*. Isso vem a se explicitar com o esclarecimento de que a verdade se essencializa na obra na medida em que tal essencialização significa o abrir-se de um âmbito, e esse abrir-se, como veremos, é enlace de mundo e terra.

Uma obra arquitetônica é tal que não figura nada. O templo grego “está simplesmente aí erguido, no vale entre os rochedos escarpados” (*ib.*, p. 37). Esse “estar simplesmente aí” não significa que a obra foi instalada meramente sobre um terreno natural, como algo casual e superveniente a uma natureza já dada. Não é uma obra material que além de sê-lo ainda representa algo da religiosidade de um povo – o deus a que se consagra. Antes, a obra “abrange a figura do deus e a deixa soerguer-se nesse acobertamento [*Verbergung*] através do pórtico aberto para o entorno sagrado” (*ib.*, p. 37). *Através* do templo e *no* templo o deus se presentifica. “Essa presença do deus é em si o alargar-se e demarcar-se do entorno como um sagrado” (*ib.*, p. 37). Presentificação diz aqui a essencialização de um *lugar* como o lugar que ele é. Este “como” do lugar é que faz o lugar *ser lugar*. Lugar é mundo. O templo pertence a um mundo. O mesmo é dizer: o mundo pertence ao templo – é aberto pelo templo. Heidegger prossegue dizendo o que é mundo, o que é lugar, nesse sentido do que é aberto com a presença do templo:

O templo e seu entorno, porém, não se dissipam fluando no indeterminado. É a obra-templo que primeiramente junta e reúne em torno a si ao mesmo tempo a unidade daquelas vias e relações nas quais nascimento e morte, desgraça e dádiva, vitória e derrota, prosperidade e decadência – ganham para o ser humano a forma de seu destino. A amplitude dominante dessas relações abertas é o mundo desse povo historial. Somente a partir dela e nela é que ele retorna a si mesmo para a realização de sua determinação (*ib.*, p. 37).

Mundo é a unidade de tais vias e relações. Vale notar que, ao dizer que o templo e seu entorno “não fluam no indeterminado”, e ao determinar o modo de ser do entorno pelo caráter de mundo (a unidade de vias e relações), Heidegger parece ter em mente que o entorno pode ser (mal-)entendido como uma natureza isolada (física, talvez), em que o templo se encontra, de modo tal que a noção mesma de um *lugar essencial* (*Wesensraum*), um *aí* (*Da*), perderia o sentido. Supor que o ser-aí humano historial se encontra em um meio essencialmente físico é supô-lo no indeterminado e isso significa despojar o ser-aí de seu aí, de sua historialidade. Tal indeterminado, nesse sentido, é impossível, na medida em

que o *aí* é determinante, na medida em que mundo somente reúne as vias e relações uma vez que a natureza se dá juntamente. Destaca-se que o caráter de mundo se dá onde já sempre se inseriu a natureza. Não só isso: destaca-se também que é a obra que se encontra no enlace entre este caráter do mundo, como unidade das vias e relações em que se desdobra “um povo historial”, e a ambiência da própria natureza. A obra não apenas se encontra aí, mas é ela mesma que propicia o encontro de mundo e terra. Isso se mostra no segundo momento da descrição do templo:

Estando aí erguida, a obra arquitetônica repousa sobre o fundo rochoso. Esse repousar da obra faz sobressair da rocha o obscuro de sua suportação volumosa e contudo impelida para nada. Aí estando, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se alastra, e, assim, revela a própria tempestade em sua fúria. O brilho e o lume dos rochedos, brilhando eles mesmos apenas graças ao sol, mostram pela primeira vez a luz do dia, a amplitude do céu, a escuridão da noite. O erguer-se seguro faz visível o invisível espaço do ambiente. O inabalável da obra resiste ante as vagas do mar e, de seu próprio repouso, deixa-as aparecerem a bramir. A árvore e a grama, a águia e o touro, a cobra e o grilo assumem então o sobressaimento de sua figura e assim vêm à revelação (*ib.*, p. 38).

Podemos compreender exemplarmente que o conceito de mundo, tal como agora aparece em “A Origem da Obra de Arte”, encontra-se em união indissolúvel com o conceito de terra, e que essa visada repousa na essencialização da verdade enquanto obra. Biemel percebe nesse passo de Heidegger que o templo não apenas deixa vir à aparição o modo próprio de ser do mundo; o templo se ergue em um lugar privilegiado (*bevorzugter Ort*), e através do erguer-se aí do templo o próprio lugar vem expressamente à aparição. Ele frisa: “não o lugar como um qualquer, mas sim aquilo em que cada lugar se funda, a *physis* grega, na linguagem de Heidegger a *terra*” (BIEMEL 1989, p. 83). A expressão *bevorzugter Ort* pode ser conseqüentemente interpretada; *bevorzugen*: “puxar por primeiro”; a terra é “o lugar que se puxa previamente”. Previamente a quê? A *cada lugar* que nela se funda, isto é, ao mundo historial de cada vez. Tal anterioridade não deve ser entendida como preexistência, ela diz muito mais que o mundo do ser-aí historial, enquanto lugar finito que se funda, repousa sobre a *physis*. “Lugar” tem o sentido duplo e complementar: lugar-mundo e lugar-terra. Os dois sentidos têm de ser pensados juntamente – lugar: mundo-terra – pois mundo e terra só assim vêm a ser, juntamente; como conclui o comentador: “mundo e terra têm de ser determinados em uma maior proximidade, uma vez que a característica da obra de arte deve consistir em trazê-los a ambos juntos e deixá-los

aparecer expressamente em um” (*ib.*, p. 83). Como Gadamer afirmara, a visada importante do estudo sobre a origem da obra de arte é que “terra” é uma determinação necessária de ser da *obra de arte*. É a obra de arte que manifesta a relação ontológica entre mundo e terra – onde “manifestar” significa: deixá-los aparecer em sua unidade.

No exemplo do templo percebemos, como apontado por Biemel, um primado da terra como o lugar em que cada lugar se funda. Dá-se aí uma relação originária, não só porque a relação enquanto tal seja originária de tudo o que dela emana, mas porque a terra e o mundo estão, um para o outro, em uma relação de origem. Origem não é causalidade linear. Mundo e terra não são causa e efeito um do outro. Tampouco a obra causa o aparecimento conativo de mundo e terra. A obra propicia esse aparecimento.

A terra, a natureza, não mais é pensada como algo que vem ao encontro enquanto um descoberto (*entdeckt*) no mundo do ser-aí autocompreensor, mas o próprio descobrimento (agora *Entbergung*) enraíza-se no modo de ser da natureza como aquela que se recolhe em seu próprio abrir-se:

Esse vir para fora e irromper, ele mesmo e no todo, os gregos desde muito cedo denominavam: a Φύσις. Ela ilumina ao mesmo tempo aquilo no qual e sobre o qual os homens fundam sua morada. Chamamos a isso: a *terra* [*die Erde*]. O que a palavra quer aqui dizer deve afastar-se tanto da representação de uma massa material amalgamada quanto da representação meramente astronômica de um planeta. A terra é aquilo aonde se recolhe [*zurückbirgt*] o irromper de tudo o que como tal irrompe. No irromper a terra se essencializa como a acolhente [*das Bergende*] (UK, p. 38).

Na obra, mundo e natureza se encontram de forma essencial. Ao erguer-se no aí, a obra “abre um mundo e ao mesmo tempo o restabelece sobre a terra, a qual somente assim vem ela mesma a aparecer como o fundo natal” (*ib.*, 38). Os homens e animais, as plantas e as coisas não são objetos imutáveis primeiramente diante-da-mão e conhecidos, preexistentes, que, além disso, de passagem apresentariam a ambiência adequada para o templo; o templo não é mais um ente que um dia viria juntar-se ao que já está presente (*ib.*, p. 38). O aí como o lugar da essencialização da verdade (não-encobrimento) abre-se na co-pertença de mundo e terra.

Enquanto aquela que acolhe, a terra resguarda em si a característica essencial da verdade: o encobrimento. O mundo, como o todo aberto de vias e relações, igualmente resguarda em si a característica essencial da verdade, de não-encobrimento. Não se trata de

duas características, uma sendo a posse da terra e a outra, do mundo. Encobrimento e não-encobrimento são a vibração de uma mesma verdade essencial. Assim o mundo só pode ser o todo de vias e relações na medida em que a própria terra é o “vir para fora e irromper, ele mesmo e no todo”. A terra acolhe, mas dá à luz. A luz sob a qual o ente vem a ser, por sua vez, já é sempre a luz de um mundo. Há um enraizamento recíproco. Contudo, temos aqui de falar em tendências. O mundo tende ao não-encobrimento, a terra, ao encobrimento. Por isso, Heidegger denominará o enlace de mundo e terra como um combate originário, a saber, o combate do antagonismo dessas tendências. Esse combate é propiciado pela obra. Heidegger chegará a dizer o que é esse combate, agora, não como algo que simplesmente se passa na obra, mas como aquilo que, sendo o que justamente se essencializa na obra, *tem de ser trazido à frente* no advento da obra. Isto é, o combate originário da verdade ganha aqui, novamente e em outros termos, uma relação essencial ao ser-aí.

Na instalação de uma obra, no seu erigir-se aí, acontece um enraizamento, uma fundação de mundo. Tal instalação “louva e glorifica”, “traz o deus à presença”, e no “reflexo desse brilho aclara-se aquilo a que chamamos mundo” (*ib.*, p. 40). “Poético” é tomado aqui como o sagrado que reúne mundo e terra. Heidegger se pergunta, então, por que a instalação da obra é um erigir que louva e glorifica?

Porque a obra em seu ser-obra exige isso. Como a obra chega a exigir uma tal instalação? Porque ela mesma em seu ser-obra é instaladora. O que a obra, como obra, instala? Soerguendo-se-em-si [*In-sich-aufragend*], a obra abre um *mundo* e o mantém em estada reinante (*ib.*, p. 40).

A obra instala um mundo; mas essa instalação se dá na terra. Heidegger explicitará ainda mais a relação mundo-terra no momento em que começa a dizer o que é mundo tendo em vista a obra como instaladora de mundo, pois aí, precisamente, explicita-se o que significa dizer que o mundo é a tendência ao não-encoberto e a terra a tendência ao encoberto. A tensão dessa duplicidade se encontra no modo de vir-a-ser da própria obra, no modo como ela carrega em si a massividade da terra e a significância do mundo. “Mundo não é a mera acumulação das coisas diante-da-mão, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. (...) *Mundo mundifica* e é sendo mais do que o mais concebível e perceptível em que nos acreditamos em casa” (*ib.*, pp. 40-1). “Onde recaem as decisões essenciais de nossa história, por nós tomadas e deixadas, onde irreconhecíveis são

novamente questionadas, aí o mundo mundifica” (*ib.*, p. 41). Mundo é pensado aqui como o lugar da abertura do ser-aí historial, até certo ponto como em *Ser e Tempo*, mas não mais como um caráter existencial. Em *Ser e Tempo*, a significação de todo do mundo, o caráter de totalidade próprio do mundo, não tinha nenhuma relação com a terra, ao mesmo tempo, não tinha nenhum sentido de enraizamento do homem à terra em seu ser-no-mundo. Esse enraizamento é propiciado na obra, ele tem, como esta, o caráter do poético, para além do caráter da compreensão de ser de *Ser e Tempo*. Segundo “A Origem da Obra de Arte”, o ser-aí pertence a um mundo na medida em que se detém no aberto do ente, aberto que já não diz mais respeito apenas ao horizonte de acessibilidade que é o mundo, mas também à terra. Note-se que a própria noção de mundo como horizonte de acessibilidade ganha nova significação, uma vez que esse horizonte mesmo é conjugado à terra. O caráter de totalidade que subjaz a acessibilidade do ente, o ente enquanto ente, é agora a totalidade em que mundo e terra são conjuntamente. Esta totalidade já não pode mais ser a totalidade de significância, como em *Ser e Tempo*, mas ao mesmo tempo, é interessante notar, ela guarda, da significância, o fato de atravessar o modo de ser do ser-aí, em outros termos, é uma totalidade de sentido⁴⁵ – embora Heidegger não use essa expressão, ela se depreende de sua definição de mundo e terra como lugar do ser-aí, como o fundamento de sentido, solo natal, em que cada atitude do ser-aí adquire seu lugar.

A pedra é sem mundo. Plantas e animais também não têm nenhum mundo; mas eles pertencem ao ajuntamento encoberto de uma ambiência na qual se encontram inseridos. Em contrapartida, a camponesa tem um mundo, pois se detém no aberto do ente. O utensílio, em sua confiabilidade, dá a esse mundo uma necessidade e proximidade própria. Ao abrir-se um mundo, todas as coisas recebem sua demora e sua pressa, seu longe e seu perto, sua largura e estreiteza (*ib.*, p. 41).

Quando mundo e terra entram em relação ontológica, isto comporta também que essa relação mesma tem de ser pensada num modo de acesso da linguagem distinto do universo conceitual e tratadístico de *Ser e Tempo*, e que isso repousa na visada heideggeriana de que essa relação mesma é poética. “Confiabilidade” não é um conceito ao qual se pode chegar por análise. Ele demanda uma afinação que ultrapassa o caráter do conceito. Essa afinação liga-se, a uma vez, à “terra” e ao poético. Em *Ser e Tempo* os entes

⁴⁵ Na expressão de Gadamer, uma plenitude de sentido aberta na obra (*vide* nota 13).

manuais eram pensados na totalidade de uma rede de significância que é prerrogativa do mundo; agora, o mundo como todo das relações é o todo que se abre sobre a terra. Confiabilidade diz respeito à terra, e terra é onde se abre o sentido do mundo da camponesa. Como mostra o exemplo do templo, também animais e pedras não são mais pensados a partir de uma compreensão ontológica do ser-aí, mas sobretudo a partir do ajunte que já sempre reuniu homens, animais, plantas e pedras em uma ambiência. A “significância” adquire um sentido poético. Confiabilidade ainda é compreensão, mas esta tem agora um sentido poético. Animais, pedras e homens ainda são entes que vêm ao encontro no mundo, mas este vir ao encontro brota da relação primordial entre mundo e terra – e esta reunião é ela mesma poética. O conceito de mundo se transformou para que tal relação viesse a tomar corpo no pensamento de Heidegger. Assim, quando Gadamer considerava a situabilidade como uma experiência-limite da existência, de já se encontrar em meio ao ente, experiência em que o ser-aí “não é senhor de si e seu próprio ser-aí, mas antes já se encontra em meio ao ente e assim está para se assumir como já se encontra”, ou, em outras palavras, que ele “é projeto projetado”, ele pensava pela situabilidade um “conceito-limite hermenêutico” (GADAMER 2003, pp. 90-100), significação que ela de fato exigia em *Ser e Tempo*. Mas com a transformação no conceito de mundo, também a significação da situabilidade se transforma. Ser-aí já não é mais inteiramente sinônimo de ser-no-mundo; ou melhor, ele o é com a ressalva de que mundo só pode ser pensado junto à terra. Que o ser-aí já sempre se encontre em seu aí, isto agora não significa mais apenas que ele já sempre se encontra no mundo, mas significa que há um enlace primordial que se essencializa no *lugar* do ser-aí, o seu aí, e é nesta essencialização que o ser-aí se encontra lançado. Gadamer dizia que “o já situável de tal situabilidade apresenta manifestamente os limites mais externos até aonde se podia forçar a autocompreensão historial do ser-aí humano” (*ib.*, p. 99). É digno de nota que antes havia algo assim como *limites externos* à auto-interpretação ontológica do ser-aí, os quais deixam de haver com o desenvolvimento do conceito de terra. Justamente porque agora a própria interpretação de ser do ser-aí adentrou um âmbito maior que o do mundo como totalidade de significância, um âmbito no qual mundo já é sempre em relação à terra, um âmbito no qual a interpretação do ser-aí não pode ser feita sem o poético, isto é, sem aquilo que faz cair a barreira da limitação conceitual.

O conceito mesmo de *aí*, e de lugar no sentido do *aí*, entrou agora em outro plano. Juntamente com isso, as determinações essenciais do ser-*aí* adquirem nova luz e se modificam em bloco.

Quando Heidegger diz que a obra é instaladora de mundo, ela em seu modo de ser instaladora depende de uma terra. A obra não simplesmente se aloca sobre a terra. “Na medida em que uma obra é uma obra, aquela amplitude se arruma. Arrumar [*einräumen*] significa aqui ao mesmo tempo: libertar o livre do aberto e direcionar esse livre em seus traçados [*Gezüge*]” (*ib.*, p. 41). A obra, como obra, instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo. Dizer que uma obra é levada a cabo a partir deste ou daquele material – pedra, madeira, bronze, cor, língua, som – significa também que ela é elaborada [*hergestellt*] a partir disso. Assim como a obra exige uma instalação no sentido do erigir que louva e glorifica, porque o ser-obra da obra consiste em uma instalação de mundo, da mesma forma a elaboração [*Herstellung*] se faz necessária porque o próprio ser-obra da obra tem o caráter da elaboração. A obra é essencialmente elaboradora. *-Her* diz ao mesmo tempo proveniência e destinação: *Herstellen* diz trazer-*para*, instalar-*desde*. A obra instala um mundo desde a terra. Mas o natural (o “material” de que é feita a obra) não é uma matéria informe previamente dada. O próprio natural como tal pertence ao modo de ser do mundo. Por isso Heidegger dirá que o que a obra elabora é a própria terra (não um símbolo que se sobreleva do material) – a terra é o lugar desde onde se instala um mundo.

Aonde a obra se recolhe e o que deixa vir à luz nesse recolher-se, a isso chamamos a terra. Ela é a acolhente que vem-à-frente [*Hervorkommend-Bergende*]. A terra é a incansável e sem esforço impelida para nada. Sobre a terra e nela o homem historial funda a sua morada no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, elabora a terra. O elaborar é aqui para ser pensado no sentido estrito da palavra. A obra faz a própria terra voltar-se para o aberto de um mundo e nele a mantém. *A obra deixa a terra ser uma terra* (UK, p. 43).

Mostra-se quão profundamente modificou-se o sentido de “natureza” no pensamento de Heidegger. A obra, ao deixar a terra ser uma terra, não a encontra como algo que vem a ser descoberto (*entdeckt*). É a terra enquanto aquela que se mantém encerrada e imperscrutável que é elaborada na obra. A terra não é nunca descoberta como o que é desvendado, mas “só aparece abertamente iluminada como ela mesma lá onde é resguardada e preservada como a essencialmente imperscrutável, que não se entrega a nenhuma exploração, quer dizer, mantém-se continuamente encerrada [*verschlossen*]” (*ib.*,

p. 44). Se podemos falar aqui em um acesso à natureza aberto pela obra, é só na medida em que este acesso significa um deixar-manter-se-inacessível. Na essencialização da verdade tal como acontece na obra, a natureza vem a aparecer como este inacessível, que não permite nenhuma intervenção em seu íntimo estar-em-si e crescer-por-si: “e-laborar [*herstellen*] a terra quer dizer: trazê-la ao aberto como aquilo que se encerra” (*ib.*, p. 44). Heidegger pensa pelo encerrar-se da terra, ademais, algo que muito se aproxima do mundo, enquanto unidade de vias e relações:

Todas as coisas da terra, ela mesma no todo, confluem para um uníssono metamórfico. Mas esse confluir não é nenhum dissolver. Aqui corre a torrente da delimitação que, imperturbável em si, delimita cada presente em sua presença. Assim, em cada coisa que se encerra, está o mesmo desconhecer-se (*ib.*, p. 44).

O uníssono metamórfico está encerrado, mas é ele que delimita cada presente em sua presença, isto é, ele delimita os entes no aberto do mundo e nesse sentido resguarda em si o modo aberto do mundo (encerrar significa “guardar em si”, como indica um uso corrente da palavra). Tal proximidade tem de ser compreendida na visão de que a diferença entre mundo e terra é uma diferença de tendência, ao mesmo tempo em que mundo e terra, em sua diferença, se pertencem mutuamente e até se dão em uma fusão originária. Essa fusão se explicita ao máximo na unidade da obra, no fato de a instalação de um mundo e a elaboração da terra serem dois rasgos essenciais no ser-obra da obra que pertencem juntos à unidade do ser-obra. Essa unidade se resguarda no estar-em-si da obra. Heidegger agora buscará esse “fechado e íntimo repouso do repousar-sobre-si” (*ib.*, p. 45).

O repousar-sobre-si da obra é tal que encerra a mais alta mobilidade, a íntima reunião do movimento (*ib.*, p. 45). Não se trata de uma contradição lógica, mas da contraposição de mundo e terra:

O mundo é a abertura [*Offenheit*] que se abre das vastas vias das simples e essenciais decisões no destino de um povo historial. A terra é o vir-à-frente para nada impelido do constante encerrar-se e assim acolher. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, não obstante, nunca separados. O mundo se funda sobre a terra e a terra se ergue atravessando o mundo. A relação entre mundo e terra de modo algum degenera na unidade vazia da contraposição que não leva a nada. O mundo aspira, em seu repousar sobre a terra, fazê-la sobressair. Como aquele que se abre, não tolera nenhum encerrado. A terra, porém, como a acolhedora, tende a cada vez a puxar o mundo para dentro de si e em si mantê-lo (*ib.*, pp. 45-6).

Essa contraposição é um combate [*Streit*] no qual os combatentes – mundo e terra – levantam um ao outro a cada vez e sempre mais, na auto-afirmação de sua essência. A terra não pode prescindir do aberto do mundo, uma vez que ela mesma deve “aparecer na pressão liberta de seu encerrar-se”; o mundo não pode pairar sobre a terra, uma vez que deve “como órbita e amplitude dominante fundar todo destino essencial em algo decisivo” (*ib.*, p. 46). Tal relação – o combate originário – se essencializa na obra; esta é a “instigação” desse combate. “A disputa do combate é a constante reunião que se força ao extremo da mobilidade da obra. Na intimidade do combate, por isso, o repouso da obra a repousar em si tem a sua essência” (*ib.*, p. 47). É notável que aqui a disputa do combate entre mundo e terra significa inteiramente: essencialização da verdade⁴⁶. Daí que Heidegger tão logo levante a pergunta: “em que medida acontece, no ser-obra da obra, o que agora quer dizer: em que medida acontece, na disputa do combate de mundo e terra, a verdade? O que é verdade?” (*ib.*, p. 47).

Não por acaso, após fazer a pergunta, o autor envereda por alguns parágrafos de crítica ao nosso “diminuto e obtuso saber da essência da verdade”, à “negligência com que nos entregamos ao uso dessa palavra fundamental” (*ib.*, p. 47). No combate de mundo e terra, não se trata, com efeito, de uma certa verdade, ou de algo de verdadeiro que vem a ser. É a verdade mesma que se essencializa. O que quer que pensemos sob a palavra “verdade”, ela se impõe a qualquer pensamento como o não-encobrimento, o meio aclarado (*Gelichtete*) onde o ente aparece enquanto ente (*ib.*, pp. 50-1). Se o não-encobrimento do ente já não nos tivesse exposto nesse aclarado, “no qual todo ente se nos salienta e a partir do qual ele de novo se recolhe”, nós nada seríamos com nossas “representações corretas” e nem mesmo poderíamos pressupor que algo pelo qual nos orientamos já fosse manifesto. Somos lançados nesse meio aclarado de uma clareira (*Lichtung*) (*ib.*, p. 50).

Agora, ao retomar a discussão sobre a essência da verdade, o autor intensificará também o sentido da contraposição de mundo e terra. O que há pouco mencionamos como uma diferença entre mundo e terra que, no entanto, se dá em uma fusão, revelar-se-á o jogo

⁴⁶ W. Marx observa que o conceito de mundo, em comparação a *Ser e Tempo*, em “A Origem da Obra de Arte”, “definido em termos de conteúdo, move-se agora em uma relação mais próxima à verdade. (...)”, pois “o ‘conteúdo’ que irrompe do combate primordial de não-encobrimento e encobrimento é o combate de ‘mundo e terra’” (MARX 1989, p. 185). Mundo só pode ser definido “em termos de conteúdo” uma vez que é pensado na relação essencial à terra.

de luz e sombra entre o encoberto e o não-encoberto no modo de ser da própria verdade. Ao mesmo tempo, esse jogo entre encoberto e não-encoberto revelará a essencial pertença do ser-aí à essencialização da verdade, uma vez que ele é o lançado neste jogo⁴⁷.

É graças à clareira que “o ente é não-encoberto segundo determinadas e mutáveis medidas.” Essas medidas só vigoram como medidas para o ser-aí. Mas é notável que já não é mais o ser-aí a própria medida, a clareira ou o foco de amarração de toda medida e possibilidade, o *worumwillen*, o em-razão-de-quê de *Ser e Tempo*. Essa profunda modificação foi possibilitada pela integração da “terra” à noção de verdade, pela sua integração ao “mundo”, que já não é mais o mundo de referências de *Ser e Tempo*. É para o ser-aí, como ente lançado na verdade do ser, que a verdade se encobre e se revela – não porque haja uma grande verdade, mas porque verdade enquanto tal *se dá, devém* em sentido originário.

Até mesmo *encoberto* o ente só pode ser no espaço de jogo do aclarado. Qualquer ente que vem ao [nosso] encontro e que [nos] acompanha detém esse estranho poder de oposição da presença, na medida em que ao mesmo tempo sempre se recolhe em um encobrimento. A clareira na qual o ente se insere é em si ao mesmo tempo acobertamento (*ib.*, p. 51).

Esse acobertamento tem dois sentidos. Ele é a recusa (*Versagen*) a se mostrar do que se acoberta. Mas pode ser também uma camuflagem (*Verstellung*), onde “o ente se impele para o ente, um eclipsa o outro, aquele obscurece este, pouco obstrui muito, isolados renegam o todo” (*ib.*, p. 52). Em suma, no modo da camuflagem o ente de fato aparece, mas ele se dá de outro jeito do que ele é – ele não se mostra, como na recusa, em seu acobertar-se. É por isso que damos passos em falso e nos iludimos. Mas quão longe

⁴⁷ Com isso reencontramos a observação inicial de que a proposta do ensaio de Heidegger sobre a arte tem por centro a questão do ser e, como hermenêutica, move-se na própria abertura ontológica da arte, seu espaço de jogo; como esclarece Nunes: “Sem abertura não há Hermenêutica. Dependente da essência da verdade, o princípio de toda interpretação é a essência do ser, que sempre acontece (*west*) no velamento, no claro-escuro de suas manifestações. Esse jogo originário atribuído à arte, e graças ao qual a obra é obra, é o mesmo de que a interpretação heideggeriana participa. Sirva-nos isso para assinalar a continuidade do círculo hermenêutico, que mantém sempre um centro ontológico. Dentro desse círculo incidem as descrições fenomenológicas das obras de arte, que Heidegger nos apresenta, e que pressupõem a prévia neutralização da experiência estética, a historicidade da arte, a sua correlação com o mundo e o seu produzir-se não instrumental, num processo de conversão do relacionamento cotidiano entre nós e os utensílios. Pressupõem, mais ainda, além da admissão do papel privilegiado da experiência grega do ser na historicidade em geral e na criação artística em particular, o resgate da arte como modo de pensamento original, como lugar (tópos), a partir do qual se efetua uma nova leitura das coisas e do mundo” (NUNES 1992, p. 255).

estamos de saber da verdade, mostra-o o fato de que nunca temos a cada vez imediatamente a seguridade se o acobertamento é um ou o outro – recusa ou camuflagem. Pois

o acobertar acoberta e camufla a si mesmo. Isso quer dizer: o lugar aberto no meio do ente, a clareira, nunca é um palco fixo com cortinas constantemente levantadas, no qual se joga o jogo do ente. Muito mais, a clareira acontece somente como esse acobertar de dupla face. O não-encobrimento do ente nunca é apenas um estado diante-da-mão, mas sim um acontecimento (*ib.*, p. 52).

Mas onde isso encontra a pergunta pela essência da verdade na obra de arte? Heidegger não dá apenas um desvio. Esse acobertar de dupla face não se mostra cotidianamente: a obra de arte, como instigação do combate entre mundo e terra, como essencialização da verdade que carrega consigo o acobertamento de dupla face, revela também a verdade do ente em meio a tal acobertamento. Que a obra seja originária, instaladora, elaboradora, diz de seu poder de decisão; o mundo que se instala junto à elaboração da natureza é um mundo em que se decide, a cada vez, “o que é sagrado e o que é profano, o que é grande e o que pequeno, o que bravo e o que covarde, o que nobre e o que vil, o que senhor e o que servo” (*ib.*, p. 39, Heidegger cita Heráclito). O insuspeito que permeia o cotidiano a repousar em si é, no fundo, apenas insuspeitado, pois ele só repousa em si, como algo que já foi fundado, uma vez que foram postas para decisão as vias e relações em que se move um ser-aí historial.

A essência da verdade é, assim, “o próprio arquiombate [*Urstreit*] no qual é logrado aquele meio aberto, no qual o ente se insere e a partir do qual ele em si mesmo novamente se recolhe” (*ib.*, p. 53). Nesse momento Heidegger identifica a essência da verdade ao combate de clareira e acobertamento. É assim o combate de mundo e terra, o que por si ainda não significa, como já mencionamos, que o não-encobrimento equivale ao mundo e o encobrimento à terra, ou a clareira ao mundo e o acobertamento à terra:

Ao aberto pertence um mundo e a terra. Mas o mundo não é simplesmente o aberto que corresponde à clareira, a terra não é o encerrado que corresponde ao acobertamento. Antes, o mundo é a clareira das vias essenciais pelas quais todo o decidir vem a ajuntar-se. Cada decisão, porém, funda-se em um não vencido, encoberto, desconcertante, senão não seria nunca decisão. A terra não é pura e simplesmente o encerrado, mas sim aquilo que irrompe como o que encerra a si. Mundo e terra são sempre em si e segundo sua essência combatentes e combativos. É apenas assim que entram no combate de clareira e acobertamento (*ib.*, pp. 53-4).

Isso, ademais, ainda não significa que o combate de mundo e terra sobreponha-se conceitualmente de modo integral ao que Heidegger entende por combate de clareira e acobertamento, isto é, a essência da verdade. Na seqüência, Heidegger deixa isso claro:

Terra se ergue atravessando mundo, mundo funda-se sobre a terra, apenas na medida em que acontece a verdade como o arqui-combate de clareira e acobertamento. Mas como acontece verdade? Respondemos: acontece de umas poucas maneiras essenciais. Uma dessas maneiras como a verdade acontece é o ser-obra da obra. Instalando um mundo e elaborando a terra, a obra é a disputa daquele combate no qual o não-encobrimento do ente no todo, a verdade, é batalhado (*ib.*, p. 54).

Ao pôr-se a verdade em obra na obra, o ser que se encobre vem a aclarar-se. A obra possui uma maneira própria de essencialização da verdade: “A luz assim formada ajunta seu brilho na obra. O brilho ajuntado na obra é o belo. *Beleza é a maneira como a verdade como não-encobrimento se essencializa*” (*ib.*, p. 55). Heidegger cita outras formas como a verdade acontece, a saber: o ato de fundação de um Estado, a proximidade do mundo, o sacrifício essencial, por fim a pergunta do pensador, que “designa como pensamento do ser a este em sua dignidade de pergunta” (*ib.*, p. 62). Podemos, contudo, notar uma espécie de privilégio no tocante à essencialização pela obra, se tivermos em mente o envolvimento entre mundo e terra que se dá nela por excelência e o sentido poético de tal envolvimento, sentido que tomará uma dimensão ainda maior no transcorrer de seu pensamento posterior.⁴⁸

⁴⁸ Da idéia de várias maneiras de acontecimento da verdade poderia brotar o espanto de se pensar que só há mundo e terra uma vez que verdade se dá como clareira e acobertamento, como se mundo e terra pudessem não ser e, contudo, a verdade mesma continuar sendo. Contudo, se Heidegger não chega a explicitar e consolidar uma resposta a essa questão, que ao que tudo indica não estava suficientemente clara para ele no momento, por outro lado seu texto não chega a permitir que esse espanto se converta em uma conclusão definitiva. Pois certamente não se trata aqui de uma verdade como gênero e de modos de ser da verdade como espécies desse gênero mais amplo; a variedade de ser da verdade tem de ser pensada de outra maneira. É nesse sentido que vale sugerir que o combate de mundo e terra é algo assim como a forma essencial da essência da verdade, ou, nas palavras de W. Marx, o seu “conteúdo”. A questão seria, então, de que forma esse “conteúdo” se dá nas outras ocasiões da essencialização da verdade, considerando que a obra de arte é apenas uma delas. Julian Young considera a afirmação de Heidegger sobre as três formas de essencialização da verdade como uma aparente séria confusão que só se soluciona nos termos mais finais do texto de Heidegger, quando ele aborda a *Dichtung*, a composição, em um sentido tão amplo que não apenas todas as artes (dentre as quais também a arte poética) lhe pertencem, mas todos os eventos que Young chama de “carismáticos” – como a fundação de um Estado – e que pertencem à composição na medida em que composição é integralmente sinônimo de acontecimento da verdade. Segundo o comentador, pensar no acontecimento da verdade fora das obras seria desconcertante num primeiro momento por duas razões: “a primeira é que, uma vez que as definições devem prover condições necessárias e *suficientes* para identificar

Heidegger conclui “A obra e a verdade” novamente reformulando a questão do ensaio. Ele pergunta agora: “em que medida *se dá* a arte?”, uma vez que na essência da verdade “há um rasgo para algo como uma obra”, e o pôr-em-obra da verdade fora determinado como a essência da arte. O rumo do texto se modifica, não mais obras determinadas serão o ponto de partida, mas uma análise do próprio vir-à-frente das obras a partir da pergunta por seu “ser-criada”. Com essa pergunta, sobre o ser-criador na obra de arte, retorna-se à estranheza pelo lugar essencial do ser-aí na essencialização da verdade, já que agora entra em cena o lugar do artista. O autor fará um longo percurso cujo ponto de chegada será a visada de que a criação da obra repousa no caráter já-projetado daquilo mesmo que, na criação, se projeta. A obra é, como Heidegger não pretende negar, algo levado a cabo por mãos humanas. Mas isso ela só pode ser na medida em que mundo e natureza não são algo levado a cabo por mãos humanas. Mundo e terra são o lugar do ser-aí, mas esse lugar nunca é dado como tal. Em seu já-sempre-estar-aí, ele se põe como o que deve ser firmemente-estabelecido (*festgestellt*). O ser-aí está lançado no combate mesmo de mundo e terra. Heidegger não está preocupado em dizer o que se passa com o artista – o máximo que chega a dizer a respeito é, como vimos, que “na grande arte (...) o artista permanece algo indiferente frente à obra, quase como uma passagem aniquiladora de si mesma na criação para a vinda-à-frente da obra” – mas sim o que se passa com o vir-à-

aquilo que elas definem, poder-se-ia esperar, dado o caráter da empresa de Heidegger, que todas e *unicamente* as obras de arte viriam a ser ocasiões da ‘verdade’. A segunda razão é que, se a verdade acontece fora da arte não é de modo algum claro por que deveríamos nos *incomodar* com a morte da arte, por que não deveríamos nos unir a Hegel, sem pesar, dando adeus à arte. No entanto, para Heidegger, como vimos, somente a arte pode prover o antídoto decisivo para a ‘destituição’ de nossos tempos” (YOUNG, pp. 17-8). É que, como o próprio Young dirá em seguida, Heidegger não está falhando em definir as condições da arte, mas antes “expandindo o conceito para abarcar toda sorte de eventos ‘definidores-de-mundo’” (*ib.*, p. 19). Isso se indicaria já pelo fato de Heidegger considerar o templo grego, o drama grego e os jogos olímpicos igualmente como obras de arte. Não se trata de uma conjugação artificial de coisas disparatadas; é o conceito de “fina arte”, próprio da estetização da arte, que Heidegger rechaça segundo Young, recuperando, em seu lugar, o que seria a experiência grega da *techne* como trazer-à-frente da verdade que se manifestava tanto na arte quanto na manufatura, por exemplo. A idéia de “fina arte” é que seria um fenômeno da decadência da arte, mas isso significa antes que nós é que perdemos a verdade da arte. Nesse ponto fica mais claro o posicionamento de Heidegger frente a Hegel, como argumenta ainda Young: “Que ele [Heidegger] tenha buscado desbancar essa noção [de ‘arte fina’] é parte de seu empreendimento de nos reconduzir a uma concepção mais antiga e mais saudável da natureza e significância da arte” (*ib.*, p. 19). Também Gadamer vê na obra de arte a essencialização da verdade em um sentido privilegiado, entendendo que o “estar-em-si” próprio da obra, como caracterizado por Heidegger, permite pensar especialmente a “contrariedade da presença” (o combate originário na essencialização da verdade). A obra se dá contra qualquer vontade de objetualização e asseguramento do ente, isto é, de minar a contrariedade da presença. Assim, ele conclui que “o fechamento e encerramento da obra de arte é o penhor e a identidade para a tese universal da filosofia heideggeriana de que o ente se mantém a si mesmo em reserva enquanto se instala no aberto da presença. O estar-em-si da obra garante ao mesmo tempo o estar-em-si do ente em geral” (GADAMER 2003, pp 111-12).

frente da obra enquanto uma criada, o que só se deixa conhecer, de novo, a partir do ser-obra da obra. O criar é um trazer-à-frente (*Hervorbringen*) (*ib.*, p. 57). Heidegger busca recuperar aqui o sentido grego da palavra para arte, τέχνη, que não significa manufatura no sentido corriqueiro, tampouco “técnica”, mas “nomeia muito mais um modo do saber [*Wissen*]” (*ib.*, pp. 58-9). Tal “saber” deve ser entendido como um livre direcionar-se no aberto do combate de mundo e terra. O levantamento de mundo a partir da elaboração da terra se dá interinamente, na criação da obra, isto é, a criação mesma – essencialização da verdade – se dá no aberto da criação. A criação está aberta como criação. Essa criação é um “trazer-à-frente que de antemão deixa o ente assomar a partir de seu aspecto em sua presença (...)”, e “tudo isso acontece em meio àquele ente que cresce por si mesmo e irrompe – a φύσις” (*ib.*, p. 59). Explicita-se aí algo que Heidegger mencionara desde o início, que “a arte é origem do artista e da obra”. Mas nisso “arte” ganha um significado novo. No combate de clareira e acobertamento, a verdade se direciona. No acontecimento da arte – na criação da obra – a verdade se direciona em seu trazer-à-frente, o próprio criar, em que “o a-ser-traído [a obra] aclara pela primeira vez a abertura do aberto na qual vem à frente”, mas não por uma relação causal simples entre artista e obra, e sim por uma relação que se dá a partir do ser-obra da obra enquanto criada: “Esse trazer é antes como um receber e retirar dentro da relação ao não-encobrimento” (*ib.*, p. 62-3). O combate de clareira e acobertamento é aberto na criação da obra como combate de mundo e terra. Batalha-se a unidade de mundo e terra, que se estabelece na forma (*Gestalt*) da obra. A forma é o ajunte unitário do combate de mundo e terra, nela eles mantêm sua tensão complementar:

O traço tem de se recolher no peso da pedra que em si gravita, na muda dureza da madeira, na escura brasa das cores. Quando a terra toma o traço de volta para si, o traço é pela primeira vez conduzido ao aberto e assim estabelecido, quer dizer, posto naquilo que se ergue como auto-encerrante e protetor (*ib.*, p. 64).

Que a obra seja criada, significa que nela a verdade vem a ser firmemente estabelecida, na forma. Assim, o vir-à-frente do ser-criada a partir da obra não quer dizer que deva tornar-se notável na obra que foi feita por um grande artista. “Não o *N.N. fecit* deve dar-se a conhecer, mas sim o simples ‘*factum est*’ deve ser mantido na obra ao aberto” (*ib.*, pp. 65-6). Importa o fato de o não-encobrimento do ente dar-se no acontecimento

acontecido da obra “e somente como este acontecido acontecer”, o fato de a obra *ser* e não antes não ser. O choque de a obra ser como a obra que é. O acontecimento apropriador [*Ereignis*] de seu ser-criada não simplesmente se cita depois, mas sim o caráter desse acontecimento (que a obra como tal obra seja), “lança a obra para frente de si e já continuamente a lançou em torno a si” (*ib.*, p. 66). A relação do artista à obra como a criação de um gênio perde a vez para uma relação de pertença do artista à obra enquanto um humano de uma humanidade historial. Nesse sentido, tão essencial quanto o artista são os “guardiões” da obra, isto é, aqueles que salvaguardam a obra em uma estada reinante.

Mostra-se que a destruição do ajunte conceitual matéria-forma é mais rica em conseqüências do que poderia parecer em um primeiro momento. Quando Heidegger agora retoma a pergunta pelo caráter coisal na obra, é na visada de que esse coisal tem de ser pensado na pertença da coisa à terra. Mas é só na mútua contraposição de mundo e terra que se revela a essência da terra, como o suporte auto-encerrante para nada impelido. Esse combate é firmemente estabelecido na forma da obra e se abre por meio dela. Por conta disso, o que vale para o utensílio, que seu caráter utensiliário só se deixa experimentar propriamente através da obra, vale também para o coisal da coisa: “Que não saibamos nunca diretamente do coisal, e que quando o sabemos seja apenas de maneira indeterminada, portanto carentes da obra, isso acaba mostrando que no ser-obra da obra está o acontecimento da verdade, o abrir-se do ente” (*ib.*, p. 71). O choque da obra, *que* ela seja, tem ainda o mais forte sentido de que ela deixa o ente ser ente; não há uma pura matéria sobre a qual o homem funda um mundo, mas, como se mostra e acontece na obra, dá-se a essencialização mesma em que o ente vem a ser o ente que ele é; como aponta Gadamer,

Os sons em que uma obra-prima da música consiste são mais sons do que quaisquer barulhos e demais sons, as cores da pintura são de um colorido mais próprio até do que a mais vistosa coloração da natureza, a coluna do templo deixa o pedregoso manifestar seu ser no soerguer e sustentar mais propriamente do que no bloco de pedra não talhado. O que assim vem à frente na obra é justamente seu ser encerrado e seu encerrar-se, o que Heidegger denomina ser-terra. Terra na verdade não é matéria, mas aquilo desde onde tudo vem à frente e para onde tudo se recolhe (GADAMER 2003, p. 106).

A essencialização da verdade como arte é projeção que projeta aquilo que por si mesmo se projeta: o combate de mundo e terra. Daí vem que “a verdade como clareira e

acobertamento do ente acontece na medida em que é composta [*gedichtet*]; composição quer dizer, ao mesmo tempo, poético (*dichten* é o compor do poema) e ajuntante, isto é, a delimitação do ente no lugar aberto. “*Toda arte é, como deixar-acontecer do advento da verdade do ente enquanto tal, em essência composição [Dichtung]*” (UK, pp. 73-4). Composição é o armar-se do lugar aberto. Assim, a obra não “influi no ente transcorrido até então por concatenações causais de efeitos”, “o fazer-efeito da obra não consiste em um causar”, ele repousa numa “modificação, que se dá a partir da obra, do não-encobrimento do ente, e isso significa: do ser” (*ib.*, p. 74).

Em todas as artes o trabalho do artista não cria nem uma suposta matéria – cor, pedra, etc. – e nem um símbolo que a ela se teria sobrelevado, mas sim deixa que a criação mesma siga em frente, e assim por ela é que o ente vem pela primeira vez ao luzir e ao soar (*ib.*, p. 74). Por isso a arte é essencialmente compositora. Heidegger pensa aqui por *Dichtung* não a arte poética tomada isoladamente, mas o caráter compositor – como o poema compõe com palavras e revela/funda a significância de uma língua – é próprio de toda arte. Mais correto seria dizer: a própria arte poética é pensada aqui por Heidegger em sentido extraordinário. A arquitetura, a arte figurativa e a tonal são de fato “reconduzidas à poesia”. Mas não no sentido de serem variantes da arte linguagística – o que seria absurdo. Se a poesia é, de fato, “apenas um modo do projetar aclarador da verdade, isto é, do compor neste sentido amplo”, “não obstante, a obra da língua, a composição em sentido mais estrito, tem uma posição de destaque no todo das artes” (*ib.*, p. 75). Esse destaque é o poder nomeador, o fato de que a linguagem nomeia pela primeira vez o ente e “esse nomear traz o ente pela primeira vez à palavra e ao aparecimento” (*ib.*, p. 75). A linguagem mesma é compositora e, nesse sentido, poesia originária. Como observa Gadamer, apontando para o desenvolvimento posterior do pensamento de Heidegger,

Na verdade, o compor é aqui como que dividido em duas fases: em um projeto que já é sempre acontecido, onde se cumpre uma língua, e em um outro, que deixa a nova criação poética ir à frente a partir desse primeiro projeto. Essa precedência da língua parece constituir não apenas a distinção especial da obra de arte poética, parece valer por cima de toda obra para cada ser-coisa das coisas mesmas. A obra da *língua* é a composição mais originária do ser. O pensamento que pensa toda arte como composição e inaugura o ser lingüístico da obra de arte está ele mesmo ainda a caminho da língua (GADAMER 2003, p. 103-14).

Conclusão

Não deve passar despercebido ao leitor de “A Origem da Obra de Arte”, quer esteja acostumado a Heidegger ou não, que esse ensaio deixa sucessivamente de fora inúmeras coisas que seria de esperar que ele no mínimo indicasse ou mencionasse. Nada é dito acerca de determinados artistas e obras que, do começo ao fim do ensaio, não podemos esquecer que não encontram lugar nas teses de Heidegger sobre a essência da arte – e, caso encontrem, isto é apenas de forma tortuosa e forçada. O Expressionismo alemão é sumariamente deixado de lado. Mas, com efeito, se pensarmos em pinturas como as do austríaco Egon Schiele, como encontrar nelas o combate de mundo e terra que, segundo Heidegger, é a verdade que se essencializa na obra? Pode ficar-se com a impressão de que Heidegger possui de antemão o seu conceito conservador do que seja a arte e do que seja uma obra de arte e assim lhe resta ainda apenas escolher exemplos que se inserem em tal conceito.

Ao mesmo tempo, porém, é visível que Heidegger se adianta a essas expectativas e pressupostos e antes as incorpora em seus passos do que meramente as ignora, sempre trilhando caminhos desenhados segundo tais expectativas e pressupostos no intento de mostrar que eles levam “a lugar nenhum”. Mas eles só levam “a lugar nenhum”, isso só pode mostrar-se assim, a partir de um lugar próprio que é o projeto filosófico de Heidegger. De maneira bastante geral, podemos dizer que aquelas expectativas são provenientes da concepção da arte a partir da estética, e que tudo o que Heidegger desenvolve acerca do tema “a origem da obra de arte” parte de uma recusa dos pressupostos da estética. Essa recusa, por sua vez, insere-se em um mais amplo projeto filosófico que tem por tarefa recuperar a questão do ser. Mas vale retomarmos aqui o que é esta estética que cabe recusar e o que é este projeto filosófico de recuperar a questão do ser, para que possamos fazer jus ao escopo de “A Origem da Obra de Arte” e não o tomemos por algo que ele expressamente não pretende ser.

Em *Ser e Tempo*, a recuperação da questão do ser se impôs para Heidegger como uma dupla tarefa: a tarefa de uma “analítica ontológica do ser-aí como liberação do horizonte para uma interpretação do sentido do ser em geral” (SZ, p. 15) e a tarefa de uma

“destruição da história da ontologia” (*ib.*, p. 19). Nosso trabalho se empenhou em buscar, seguindo o fio condutor de Gadamer, um limite no projeto da ontologia fundamental de *Ser e Tempo* que se mostrou justamente como sendo o ponto de partida exclusivo do ser-aí enquanto ser-no-mundo para a conquista da essência da verdade do ser em geral, limite que dizia respeito à proveniência mesma dos entes que se manifestam no mundo. Nossa análise de “A Origem da Obra de Arte” pretendeu apontar que este ensaio dá um passo decisivo para além de *Ser e Tempo* no sentido de solucionar aquela questão mediante o surgimento do conceito de terra. Mas isso não apenas porque a “terra”, como uma resistência possibilitadora, complementa o “mundo”, mas também porque essa complementaridade (e portanto uma resposta ao problema da verdade do ser em geral, ou até mais precisamente uma nova forma de colocação da pergunta) só se deixou mostrar a partir de uma transposição para a essência da obra de arte como tal em seu “repousar em si”, isto é, no erguimento de mundo e elaboração da terra que acontece em si na obra e que dessa forma só pode ser compreendido também por um outro modo de acesso do pensamento que não o de *Ser e Tempo*, em que os conceitos são cunhados a partir da possibilidade inscrita no ser-no-mundo de “se elevar a intuição evidente a partir da autocompreensão do ser-aí humano” (GADAMER p. 98). Como em *Ser e Tempo*, Heidegger evita expressamente, em “A Origem da Obra de Arte”, toda forma de “entificação do ser”, que se daria como “subjetivismo” – a obra de arte pensada a partir do representar criador ou contemplativo de um sujeito estético – e como um “objetivismo” – a obra de arte pensada como um objeto de apreciação estética. A recuperação da questão do ser se mantém como uma dupla tarefa, mas essa dupla tarefa se reformula: não se trata de analisar o modo de ser do ser-aí como ente que se compreende exclusivamente a partir do mundo e de pensar a essência da verdade a partir dessa análise – trata-se de perseguir uma transposição para o acontecimento apropriador que a obra de arte instaura, trazendo consigo mundo, terra e existência do ser-aí humano. Não se trata de destruir a linguagem da metafísica (e, com ela, a ontologia tradicional do “ser-diante-da-mão”) cunhando uma nova linguagem feita de conceitos apropriados ao ser do ente que compreende ser, mas trata-se de levar a cabo essa destruição por uma entrada no âmbito da obra de arte que é, em última instância, o âmbito da composição originária, a *Dichtung*. Aqui é a estética que tem de ser desbancada, o que significa não apenas que os conceitos de “vivência estética”, de “representação”, de “gênio”

têm de ser superados, mas significa, juntamente com isso, uma profunda crítica ao primado do museu e da galeria como lugar e doador de medida da obra de arte. À superação desses conceitos e crítica ao primado do museu e da galeria se acrescenta um balanço de Heidegger sobre o próprio rumo da arte na história, sobre a força de instauração que as próprias obras tiveram ou deixaram de ter em harmonia com a compreensão estética da arte. Este último ponto nos conduz às razões de Heidegger para suas escolhas determinadas de obras de arte privilegiadas. Por que ele se detém de forma tão exclusiva na pintura de Van Gogh e no templo grego?

O problema quanto a encontrar a essência da obra de arte, tomada como combate de mundo e terra que se põe em obra na obra, em um Egon Schile ou em um Picasso, é um problema que em certa medida pode ser posto também para a pintura de Van Gogh escolhida por Heidegger. Pois o que significa a efetividade (*Wirklichkeit*) da obra, tendo em vista o combate de mundo e terra? Heidegger não emprega este conceito em um único nível. Na obra, algo se efetua – a obra é algo de efetivo –; a própria terra é usada na feitura da obra: assim, nesse sentido, o som é mais som na música do que em qualquer ruído, a cor é mais cor na pintura, a pedra é mais pedra uma vez talhada na construção arquitetônica. Nesse sentido, vale notar, a tese de Heidegger sobre a essência da obra vale para toda e qualquer obra, mesmo para aquelas que não se enquadrariam em sua noção de “grande arte”. Mas “efetividade” significa mais do que isso. Também a própria efetividade como a realidade de uma humanidade historial é instaurada com a obra de arte, isto é, vem a ser efetiva, vem a vigorar. Levando isto em consideração, podemos perceber melhor a profunda diferença entre o exemplo da pintura de Van Gogh e o do templo grego, e o verdadeiro salto que o texto de Heidegger opera ao entrar neste último e decisivo exemplo. Por mais rica em conseqüências que tenha sido a recorrência à pintura de Van Gogh – o que inclui toda a crucial discussão sobre o ser do utensílio e o surgimento da “confiabilidade” – trata-se de uma obra que pode ser contada entre as obras da arte figurativa. Que ela possa ser assim circunscrita deve-se à sua pertença epocal, à pertença epocal do próprio artista Van Gogh. Trata-se de uma obra pertencente à era da estética. Ao retroceder ao templo grego, não apenas abandonamos o âmbito do figurativo, mas abandonamos o âmbito de uma existência individual criadora – como a de Van Gogh ou a de qualquer artista do Expressionismo alemão – e encontramos algo que se harmoniza com a tese de Heidegger de

que o surgimento da obra de arte envolve, originariamente, uma comunidade de artistas e guardiões, e não uma comunidade de gênios ativos – artistas – e gênios passivos – contempladores. O modo plenamente efetivo como o templo abre um mundo e elabora a terra, isto é, deixa “ampliar-se a amplitude do mundo” e deixa “a terra irromper como aquela que se encerra”, isso a pintura de Van Gogh não pode fazer (mas não é para haver nisso qualquer depreciação, pois justamente não é Van Gogh como “um Van Gogh” que é evocado por Heidegger). Um templo como o de Bassae dá a um povo historial a própria visão que ele tem sobre si mesmo. Ele é, segundo Heidegger, a abertura mesma na qual um povo se compreende. O que está em jogo para Heidegger é se a arte, hoje, “ainda é um modo essencial e necessário em que acontece a verdade para nosso ser-aí historial em decisão, ou, ao contrário, não o é mais? Se não o é mais, então permanece a pergunta: por que é assim?” (UW, p. 84).

Por mais que hoje obras sejam verdadeiramente apreciadas no museu, o estado em que em alguém entra ao apreciá-las é um estado do qual se sai com a mesma facilidade e instantaneidade em que a idéia-registro de um “local determinado no mundo” muda ao ser transposta a soleira do museu – não é, por certo, um estado de perduração de uma plenitude de sentido sem a qual *não poderíamos sequer ser*, por ser nesse estado que nos movemos em nosso cotidiano. Ao dizer que a obra de arte institui história, Heidegger não quer dizer que ela é algo que, entre outras coisas, acontece na história e no mundo e assim pode ser observada “em slides que se permutam”. Quer dizer que, sem a obra, um determinado povo em um determinado instante historial *não poderia ser*.

É nesse sentido que Babich termina seu artigo “From Van Gogh’s Museum to the Temple at Bassae: Heidegger’s Truth of Art and Schapiro’s Art History”, em que versa sobre o deslocamento do museu para o lugar da própria obra, que Heidegger persegue, com o estranhamento e reconhecimento da idéia fundamental em “A Origem da Obra de Arte” de que a obra abre o ser-aí para a pertença ao seu mundo, e que isso se dá no enraizamento à terra em que ela se erige:

Em Arcádia eu visitei um templo, famoso na Antigüidade, celebrado por Pausanias por sua simetria, como me foi contado por amigos que falavam de suas visitas. Mas, como o mistério da tumba de Poussin, em Arcádia eu também achei que o que eu procurava não estava lá. Arcádia não é nada como se imagina. Nada à parte das montanhas. (BABICH 2003, p. 167).

A discussão de Heidegger em “A Origem da Obra de Arte” é muito menos uma discussão com a estética do que uma discussão com a história do pensamento ocidental em um amplo sentido (o que inclui a crítica à estética), e logo só pode ser compreendida no contexto de seu próprio itinerário desde *Ser e Tempo*.

A introdução de Gadamer, como Heidegger menciona no prefácio, contém um aceno decisivo para o leitor de seus escritos tardios. Partindo deste aceno, retomamos a questão da verdade do ser tal como configurada em *Ser e Tempo* para compreender o instante decisivo que se opera em “A Origem da Obra de Arte” com o surgimento do conceito de terra e a abordagem da obra de arte. Vimos que essa mudança repercute em retrospecto sobre *Ser e Tempo*, re-significando o conceito de mundo e, juntamente com este, conceitos caros a Heidegger como o do utensílio.

“A Origem da Obra de Arte”, ao modificar o conceito de mundo, pensando-o agora em uma relação ontológica *poética* com a terra, abre caminho para um novo acesso hermenêutico às coisas e ao mundo; esse acesso se funda, por sua vez, na clareira aberta que nada seria sem a relação poética do ser-aí ao ser, uma vez que nem mesmo a natureza poderia ser enquanto natureza sem o poder de reunião da verdade que se essencializa na obra de arte, a qual vem a ser na “comunidade historial dos criadores e guardiões”. Com isso, por certo, ainda experimentamos uma estranheza no tocante à proveniência da verdade: se por um lado de fato se mostra que o “mundo do ser-aí autocompreensor” não dá conta dessa proveniência, a natureza, por outro lado, ao ganhar um espaço conceitual essencial quanto a essa proveniência, só é a natureza que é na medida em que vem a perdurar juntamente com o mundo, e esse vir juntamente, de mundo e natureza, por sua vez, é poético, e o poético não pode ser pensado senão na relação essencial do ser-aí ao ser. Estando lançado no combate de mundo e terra, o homem está lançado na essência da linguagem. A linguagem como compositora, a palavra como conativa à coisa, são teses de Heidegger que somente se sustentam com o primado da experiência poética. A partir daí começa a se precipitar o pensamento que tantas vezes repetirá os versos de Hölderlin:

Cheio de méritos, é no entanto poeticamente que o homem
Habita esta terra.

*(Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt
Der Mensch auf dieser Erde.)*

BIBLIOGRAFIA

Obras de Heidegger:

- HEIDEGGER, M. “Die Frage nach der Technik”. In: _____, *Vorträge und Aufsätze*. 10ª ed. Stuttgart: Klett-Cotta, 2004.
- _____. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam, 2003.
- _____. *Hinos de Hölderlin*. Trad. Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- _____. *Introdução à Metafísica*. 4ª ed. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- _____. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: Mundo, Finitude, Solidão*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense, 2003.
- _____. *Sein und Zeit*. 18ª ed. Tübingen: Max Niemeyer, 2001.
- _____. *Ser e Tempo I*. 10ª ed. Trad. Márcia S. C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. *Ser e Tempo II*. 13ª ed. Trad. Márcia S. C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 2005.
- _____. *Sobre a Essência da Verdade*. Trad. Carlos Morujão. Porto: Porto, 1995.

Outros Autores:

- BABICH, B. E. “From Van Gogh’s Museum to the Temple at Bassae: Heidegger’s Truth of Art and Schapiro’s Art History”. In: *Culture, Theory & Critique*, nº. 44, vol. 2, 2003, pp. 151-169.
- BERNASCONI, R. *Heidegger in Question. The art of existing*. New Jersey: Humanities Press, 1993.
- BIEMEL, W. *Martin Heidegger – mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rohwohlt, 1989.
- GADAMER, H-G. “Zur Einführung”. In: *Der Ursprung des Kunstwerkes (M. Heidegger)*. Stuttgart: Reclam, 2003.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J-L. *O Mito Nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MARX, W. *Heidegger and the Tradition*. Northwestern University Press, 1989.

NUNES, B. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática, 1992.

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