



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

GENILDO BARBOSA DE LIMA

**A VERDADE DO POÉTICO EM MARTIN HEIDEGGER: A *TECHNE GREGA* E A
ESSÊNCIA DA ARTE**

JOÃO PESSOA, PB

2023

GENILDO BARBOSA DE LIMA

**A VERDADE DO POÉTICO EM MARTIN HEIDEGGER: A *TECHNE GREGA* E A
ESSÊNCIA DA ARTE**

Dissertação apresentada à banca examinadora no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia, sob orientação do Prof. Dr. Gilfranco Lucena dos Santos.

JOÃO PESSOA, PB

2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L732v Lima, Genildo Barbosa de.

A verdade do poético em Martin Heidegger : a techne grega e a essência da arte / Genildo Barbosa de Lima. - João Pessoa, 2023.
78 f.

Orientação: Gilfranco Lucena dos Santos.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Arte. 2. Verdade do poético. 3. Techne grega. 4. Martin Heidegger. I. Santos, Gilfranco Lucena dos. II. Título.

UFPB/BC

CDU 7.01(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM FILOSOFIA DO CANDIDATO GENILDO BARBOSA DE LIMA

Aos quinze dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e três, às 14:00h, por videoconferência conforme Portaria 90 e 120/GR/Reitoria/UFPB; Comunicado 02/2020/PRPG/UFPB e Portaria 36/CAPES, reuniram-se os membros da Comissão Examinadora constituída para examinar a Dissertação de Mestrado do mestrando **GENILDO BARBOSA DE LIMA**, candidato ao grau de Mestre em Filosofia. A Banca foi constituída pelos professores: Dr. Gilfrando Lucena dos Santos (Presidente/UFPB), Dr^a Viviane Magalhães Pereira (Examinadora Externa/UECE) e Dr. Robson Costa Cordeiro (Examinador Interno/UFPB). Dando início à sessão, o Professor Dr. Gilfrando Lucena dos Santos, na qualidade de Presidente da Banca Examinadora, fez a apresentação dos demais membros e, em seguida, passou a palavra ao mestrando **GENILDO BARBOSA DE LIMA** para que fizesse oralmente a exposição de sua Dissertação, intitulada: **A VERDADE DO POÉTICO EM MARTIN HEIDEGGER: A TECHNE GREGA E A ESSÊNCIA DA ARTE**. Após a exposição do candidato, o mesmo foi sucessivamente arguido por cada um dos membros da Banca. Terminadas as arguições, a Banca retirou-se para deliberar acerca da Dissertação apresentada. Após um breve intervalo, o Presidente, Professor Dr. Gilfrando Lucena dos Santos comunicou que, de comum acordo com os demais membros da banca, proclamou **APROVADA** a dissertação **A VERDADE DO POÉTICO EM MARTIN HEIDEGGER: A TECHNE GREGA E A ESSÊNCIA DA ARTE**, tendo declarado que seu autor **GENILDO BARBOSA DE LIMA** faz jus ao grau de Mestre em Filosofia, devendo a Universidade Federal da Paraíba, de acordo com Regimento Geral da Pós-Graduação, pronunciar-se no sentido da expedição do Diploma de Mestre em Filosofia. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a Sessão de Defesa, e eu, Maria das Graças Lima Secretária do PPGF lavrei a presente Ata, que será assinada por mim e pelos demais membros da Banca. João Pessoa, 15 de dezembro de 2023.

MARIA DAS GRAÇAS LIMA
SECRETÁRIA DO PPGF

PROF. DR. GILFRANDO LUCENA DOS SANTOS
PRESIDENTE/ ORIENTADOR /UFPB



Documento assinado digitalmente
GILFRANDO LUCENA DOS SANTOS
Data: 30/04/2024 20:43:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

PROF. DR. ROBSON COSTA CORDEIRO
MEMBRO INTERNO/ UFPB



Documento assinado digitalmente
ROBSON COSTA CORDEIRO
Data: 30/04/2024 20:25:32-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

PROF.^a DR^a VIVIANE MAGALHÃES PEREIRA
EXAMINADORA EXTERNA/ UECE



Documento assinado digitalmente
VIVIANE MAGALHÃES PEREIRA
Data: 30/04/2024 16:21:41-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Aos meus alunos,

*(Que motivo outro senão o desejo de se aprofundar na arte
como conhecimento a fim de melhor atender às necessidades
das aprendizagens?)*

em especial aqueles cujo genuíno interesse e envolvimento com artes se apresentam como uma *salvação*. Nesta época, em que tudo o que é *poético* parece estar ameaçado, resiste ainda no espírito jovem a vitalidade e a serenidade da criação reveladora do essencial no mundo.

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro, amigo e amor, Geofry Hanney Lima, que esteve ao meu lado desde o início desta trajetória, incentivando e contribuindo. Pela companhia, pelo afeto verdadeiro, por me fazer acreditar no amor e na beleza.

Ao professor, orientador, Gilfranco Lucena dos Santos Oliveira, pelo apoio e generosidade nas orientações e acolhimento das ideias, bem como pelas indicações, correções e contribuições. Também pelo auxílio e compreensão no decorrer da produção deste trabalho e pela inspiração decorrente de sua metodologia em sala de aula, bem como de suas estimadas ideias didáticas e sua poética filosófica/filosofia poética.

À professora Viviane Magalhães Pereira, pela participação na banca examinadora deste trabalho e pelas valiosas correções e indicações que foram fundamentais para o aprimoramento e conclusão do mesmo.

Ao professor Robson Costa Cordeiro, pela participação na banca examinadora, por suas sugestões, por suas correções e por seu trabalho filosófico que contribuiu para os meus primeiros estudos em Heidegger.

Aos meus colegas de trabalho, em especial, à coordenadora de área, Sabrina Rivad'avia e ao professor Cassy Jones pelas diversas substituições de aulas e horários em momentos necessários.

[...] Frequentemente os habitantes da cidade ficam admirados com o longo e monótono isolamento dos camponeses entre as montanhas. Mas não é isolamento, é *solidão*. Nas grandes cidades, o Homem pode com facilidade ser tão só como *difficilmente* estaria em qualquer outro lugar. Mas lá ele nunca é solitário. Pois, a solidão tem o poder específico não de nos *isolar*, mas o de *projetar* todo ser-aí (Dasein) na proximidade da ampla essência de todas as coisas.

HEIDEGGER, M. *Paisagem criativa: Por que permanecemos na província?* Tradução de Maria Assumpção Rodrigues. Ideias. Campinas (SP) n. 9 |nova série| 2º semestre, 2014, p. 278.

RESUMO

Esta dissertação busca compreender a *verdade* do fenômeno do *poético* na arte e na *techne* a partir da ontologia fundamental desenvolvida por Martin Heidegger, sobretudo, nos textos: *Ser e tempo* (GA 2); *A origem da obra de arte* (GA 5); *Nietzsche 1* (GA 6.1) e *A questão da técnica* (GA 7). A *techne*, no sentido dos gregos antigos, pode ser traduzida como arte e técnica, no entanto, a relação entre ambas continua obscura no que se refere à elaboração de sentido de *mundo*, ou seja, o que a arte e a *técnica* carregam genuinamente em comum que pode nos direcionar à *verdade* do poético(?) e, em que medida o aparecimento dessa verdade pode constituir uma experiência estética fundamental no horizonte existencial de todo *ser-aí* (*Dasein*). Para tanto, buscamos analisar e relacionar os conceitos e palavras fundamentais (*arte; linguagem; técnica; verdade*) compreendendo que, em sua *ontologia fundamental*, Heidegger estabelece um *aceno* à ideia primordial do poético da arte, o qual analisamos ao tratar do tema da linguagem e da *techne* enquanto parte da questão da essência da arte.

PALAVRAS-CHAVE: arte; verdade do poético; *techne* grega; Martin Heidegger

ABSTRACT:

This dissertation seeks to understand the truth of the phenomenon of the poetic in art and techne based on the fundamental ontology developed by Martin Heidegger, especially in the texts: Being and Time (GA 2); The Origin of the Work of Art (GA 5); Nietzsche 1 (GA 6.1) and The Question of Technique (GA 7). Techne, in the sense of the ancient Greeks, can be translated as art and technique. However, the relationship between the two remains obscure when it comes to making sense of the world, i.e. what art and technique genuinely have in common that can lead us to the truth of the poetic(?) and to what extent the emergence of this truth can constitute a fundamental aesthetic experience on the existential horizon of every being-there (Dasein). To this end, we seek to analyze and relate the fundamental concepts and words (art; language; techne; truth), understanding that, in his fundamental ontology, Heidegger establishes a nod to the primordial idea of the poetic of art, which we analyze when dealing with the theme of language and techne as part of the question of the essence of art.

KEYWORDS: art; truth of the poetic; technique; Martin Heidegger

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1 – As relações do fazer poético com a filosofia	14
1.1. Indicações sobre a origem da arte poética em Platão e Aristóteles.....	15
1.2. Heidegger: considerações preliminares sobre a estética e a essência da arte..	23
1.3. A criação poética e suas relações originárias com a techne.....	32
Capítulo 2 – Originariamente poéticas: o primordial entre a arte e a linguagem	38
2.1. Entrada nas possibilidades do poético em relação à linguagem.....	39
2.2. A essência da poesia como criação originária.....	44
2.3. O <i>modo poético</i> como viabilidade ao <i>próprio</i> da linguagem.....	48
Capítulo 3 – A questão da verdade e da essência da arte	53
3.1. A criação poética e a questão da verdade.....	54
3.2. A questão da verdade em relação à arte em ' <i>Nietzsche I</i> ' de Heidegger.....	59
3.3. O 'pôr-se em obra de verdade' como essência da arte.....	66
Conclusão	73
Referências	77

INTRODUÇÃO

Este trabalho foi concebido a partir do interesse pela filosofia heideggeriana e sua capacidade de analisar e mostrar as concepções e dúvidas do homem na era técnica. Para tanto, buscamos fazer referência à filosofia dos antigos pensadores que, em certa medida, analisam a questão das artes poéticas, da técnica¹ e da verdade² das quais Heidegger busca recuperar no debate filosófico.

A principal questão que norteou esta pesquisa diz respeito à elaboração de sentido de *mundo* a partir da relação entre arte e a *techne*, buscando refletir sobre: o que há em comum entre elas que pode nos direcionar à verdade do fenômeno poético (?). Como o interesse sobre a verdade do poético pode nos conduzir para a essência da arte, ou seja, para uma experiência fundamental da obra de arte que não se reduza à nossa subjetividade ou à entidade do objeto artístico (?).

Ao explorar essas questões buscamos nos remeter a noções basais da filosofia de Heidegger, sobretudo à questão do *desvelamento* na arte, a fim de dar continuidade ao debate sobre o tema. Ciente de que alguns pontos significativos que fazem parte do pensamento deste filósofo podem ter sido desapercibidos, no entanto, compreendemos que a reflexão sobre as relações da arte com a filosofia, no que concerne à *questão do ser*, mantém-se fiel ao objetivo da pesquisa.

Para tanto, se faz necessário evidenciar o questionamento de Heidegger sobre a *técnica moderna* e seu longo processo de articulação cujas origens remetem à tradição filosófica socrático-platônica e que, ao longo da história, corrobora com o *esquecimento do ser*. Esta que, por sua vez, fundamenta-se na compreensão das

¹ HEIDEGGER, M. *A questão da Técnica*. In. *Ensaio e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012. Nesta conferência, de 1953, em Munique, promovida pela *Academia de Belas Artes da Baviera*, Heidegger interpela a técnica no sentido de afastar sua comum interpretação de neutralidade, e caminhar na direção de sua essência. A esse respeito, ele enfatiza: “a técnica não é, portanto, um simples meio. A técnica é uma forma de *desencobrimento*. Levando isso em conta, abre-se diante de nós todo um outro âmbito para a essência da técnica. Trata-se do âmbito do desencobrimento, isto é, da verdade” (*Ibid.*, p. 17).

² HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. 10ª ed. Tradução de Márcia S.C. Petrópolis: Vozes, 2015. Para Heidegger, desde o tratado ‘Ser e Tempo’, o trato da questão da verdade para além da concordância não se reduz à rejeição da tradição, mas aparece como uma tentativa de buscar uma compreensão originária do fenômeno da verdade. Ele encontra em Aristóteles, a *αλήθεια* como indicação do ente em sua modalidade de descoberta. Também em fragmentos de ‘Heráclito’, um sentido correlato do mesmo termo: “a tradução pela palavra e, sobretudo, as determinações teóricas de seu conceito encobrem o sentido daquilo que os gregos, numa compreensão pré-filosófica, estabeleceram como fundamento ‘evidente’ do uso terminológico de *αλήθεια*.” (*Ibid.*, p. 290). Esse retorno à compreensão da verdade a partir do sentido grego antigo é fundamental, pois assim, Heidegger, assinala o *ser-verdadeiro* como *ser-descobridor* (desencobridor?) como um modo de ser constitutivo do *Ser-aí (Dasein)* no mundo.

coisas e seres somente enquanto entidade, com fins instrumentais, no intuito de se obter o constante progresso técnico baseado no domínio das entidades naturais e artificiais para a produção moderna.

Diante dessas questões, procuramos interpretar determinados textos de Heidegger, de modo a destacar a reflexão no âmbito ontológico sobre o *poético da arte* enquanto crítica ao modo de pensar técnico-utilitarista cujo fundamento se enraíza na concepção de metafísica ocidental. Esta meditação pode nos oferecer importantes sustentações para um pensar filosófico alternativo à racionalidade tecnicista-calculista. Neste sentido, propomos pensar a abertura da ligação existencial entre o ser humano e as coisas, em distinção a já estabelecida relação limitante de posse e dominação, mas através da via do fenômeno do poético em seu caráter de revelação do sentido de mundo.

Em *Ser e tempo*, Heidegger utiliza o conceito de *Dasein*³ na formulação de problematizações em torno do sentido do *Ser (humano)*. A partir dele, é possível notarmos a crítica heideggeriana sobre uma determinada forma de pensar o contato do ser humano e sua relação com as coisas. O conceito de *Dasein* permite ao filósofo refletir sobre a finitude da existência humana e, por conseguinte, o seu caráter originariamente temporal. Seguindo o raciocínio de Heidegger, se a metafísica ocidental delinea os limites e as influências da subjetividade humana, comumente percebida como algo dominante, a reflexão sobre a temporalidade do *Dasein*, em vez disso, realiza uma investigação que leva em consideração a condição vulnerável do ser humano no que diz respeito à transitoriedade da existência humana.

A vulnerabilidade que constitui a própria condição do *Dasein* é por ele mesmo desapercibida. Para Heidegger, vivemos entregues aos hábitos do cotidiano, onde a finitude temporal geralmente não aparece explicitamente como questão. Assim, lidamos com um sentido particular de tempo através do qual a existência está acobertada e em conformidade com os acontecimentos diários de maneira indiferente e entregues à total habitualidade. De acordo com essa característica, podemos perguntar: *como o Dasein pode compreender este seu caráter temporal?*

Para que o *Dasein* se conscientize da sua existência transitória, ele necessita se evadir, de alguma maneira, da habitualidade da vida cotidiana, ou seja, ultrapassar

³ O conceito de '*Dasein*' costuma ser traduzido como '*Ser-aí*', indicativo do ser humano como um existente no mundo, portanto, indissociável deste, o *ser-no-mundo*.

as representações da vida comum. As implicações dessa mudança de consciência em relação ao cotidiano irão de encontro à visão de mundo sob outras perspectivas de compreensão e conexões essenciais das coisas e acontecimentos. É a partir desta transgressão e mudança de perspectiva que entra em questão a reflexão sobre o fenômeno do poético.

Segundo Heidegger, o poético evidencia a problemática da existência humana nos termos da sua abertura para a visão e compreensão de mundo. O que se coloca para nós é a tarefa da autenticidade da existência, cujo sentido de uma existência mais autêntica é possível à medida em que as conexões entre *Dasein* e *mundo* se estabelecem a partir do *fenômeno do poético*. Tal vínculo se apresenta como indissolúvel com o mote primordial de Heidegger; a questão do ser.

Ao apreender a arte poética como uma maneira de repensar as relações do humano com as coisas, Heidegger ultrapassa a rigidez do pensamento do cálculo e da representação – isto significa definir este pensamento como aquilo que sempre se opõe a outra coisa, que pensa e age contra a estrutura das coisas, as submetendo a si mesmo – permitindo-se falar do *ser* mesmo diante dos limites linguísticos deste conceito. Tais limites parecem se dissolverem na dimensão do poético, pois é onde se encontram as peculiaridades necessárias para “tocar” o *ser*, e ainda salvaguardando-o em sua verdade da coisa. Assim, o filósofo demonstra um pensamento baseado na necessidade de reformulação das perspectivas de mundo através da interpretação de redescoberta da linguagem poética e do fenômeno poético intrínseco à arte.

No traço dessas relações do pensar filosófico em paralelo com o sentido de ser da arte, neste trabalho temos o objetivo de compreender a verdade do fenômeno poético na arte e na *techne grega* a partir da ontologia fundamental desenvolvida por Martin Heidegger.

A *techne*, assim como a *arte*, é uma produção, no entanto, a relação entre ambas continua obscura no que se refere a elaboração de sentido de *mundo*, ou seja: *o que a arte e a téchne carregam em comum que pode nos direcionar a uma verdade do poético*⁴(?) e, *em que medida a revelação dessa verdade deve constituir uma experiência estética de revelação da essência da arte* (?).

⁴ Na ausência de um termo que melhor possa designá-lo, adotaremos o termo ‘*verdade do poético*’ enquanto sentido fundamental do poético como essência da produção artística. Mas, em todo caso, cuidando para não o restringir ao mero ato de produzir ou encerrá-lo em um conceito estético de contemplação.

Com base nesta motivação, outras inquietações guiaram o caminho desta reflexão em torno do fenômeno do poético: *como, por vias do percurso de Heidegger, compreender o poético enquanto desvelamento da arte e, em seu aspecto mais incomum, como origem da techne grega? Que estranho meio é a obra de arte que não se reduz à mera coisa nem à pura essência, e revela-se como possibilidade de alguma verdade? Como dois fenômenos aparentemente contrários, a fruição artística e o mecanismo da técnica, podem originar-se de uma mesma essência? O poético é uma essência? Enquanto essência originária e primordial, reparte ou associa os aspectos da arte e da techne? Que distinções há entre a techne grega e a técnica moderna? Ademais, em decorrência da produção artística, o quanto a verdade do poético possibilita um conhecimento meditativo de mundo?*

Para isto, tomamos como principal referência o texto *'A origem da obra de arte'* (1935/36), no qual Heidegger analisa o conceito de *mundo* e o faz introduzindo o conceito *terra* na tarefa de refletir sobre *o que é a obra de arte*, enquanto motivação inicial para chegar à *verdade* como *desvelamento*, e mais tarde, com a conferência de 1953, *'A questão da técnica'*, a verdade enquanto um desvelar-se também faz parte da técnica (no sentido dos gregos antigos: *techne*) em distinção à técnica moderna.

Assim, no primeiro capítulo deste trabalho, intitulado de *'As relações do fazer poético com a filosofia'* busca-se estabelecer, de maneira introdutória, a relação originária entre os conceitos de arte e técnica na concepção do pensamento filosófico grego, para tanto, utiliza-se como referência algumas obras pontuais de Platão, a saber: *'Íon'* (530a-542b); *'A República'* (595a-621d) livro X; e Aristóteles: *'Ética à Nicômaco'* (1094a), livro VI, capítulo IV; *'Metafísica'*, livro VI, (980a); *A Poética* (1447a). Mediante estes textos, realizamos a identificação dos conceitos que norteiam a questão da poética/arte, e que em seus desdobramentos de sentidos, venham a compor a teia de reflexões e compreensões necessárias ao objetivo desta pesquisa. Adiante, são enfatizados os conceitos que foram empregados por Heidegger no sentido de produção poética/artística e técnica, de modo a reconectá-los. Para tanto, outras obras são utilizadas: *'Sobre a essência da Verdade'*, (1943); e o estudo *'Nietzsche I'* (1961).

No segundo capítulo, (*II - originariamente poéticas: o primordial entre a arte e a linguagem*), trataremos da intersecção dos conceitos identificados, mais especificamente das relações entre os conceitos de *poético*, *arte*, *linguagem* e

verdade. A poesia, enquanto gênero artístico, é ressaltada por Heidegger como constituição essencial da linguagem. Enquanto linguagem, ela funda os sentidos em comum de um povo pois é por meio dela que a abertura do ser se apresenta ao *Dasein*. É por intermédio do dizer poético que o originário de uma comunidade repousa seus fundamentos, a fim de apreender seus acenos, para expressar suas possibilidades de fazer surgir mundo.

No terceiro capítulo (*III- A questão da verdade e a essência da arte*) visamos pôr em questão o conceito de verdade, tal qual Heidegger trabalha em '*A origem da obra de arte*', ou seja, enquanto desvelamento da essência da obra de arte. Isto é, o aceno para a essencialização da arte, enquanto a busca para o acontecimento originário e fundador da verdade do poético.

Por fim, em termos de fundamentação complementar na pesquisa, ressalta-se a consulta e leitura de outros autores que contribuem significativamente para a tomada da questão heideggeriana no tocante à arte, à linguagem e à questão da técnica: *Hans-Georg Gadamer*, enquanto pensador que veio a acrescentar uma importante introdução ao texto original (*A origem da obra de arte*) de Heidegger, ressaltando o sentido, sobretudo, da relação entre os conceitos de *Terra e Mundo*, bem como sua indicação em direção ao fenômeno do poético. Comentadores e pensadores contemporâneos como; Benedito Nunes, com sua obra fundamental '*Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger (1992)*'; Michel Haar, com '*obra de arte: ensaios sobre a ontologia das obras*' (2007); Ernildo Stein, em '*Seis estudos sobre Ser e Tempo*' (2014); Marco Aurélio Werle, em '*Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*' (2005); e Michael Zimmerman, '*Confronto de Heidegger com a modernidade*' (2001).

CAPÍTULO 1

AS RELAÇÕES DO FAZER POÉTICO COM A FILOSOFIA

“Eu hesito, pois, sinto este duplo pensar em mim”

Safo, fragmento 51, in Fragmentos completos, 2020

As artes poéticas designam as produções no campo da experiência estética e das representações simbólicas. As primeiras discussões sobre os seus aspectos remetem a Platão⁵ e, posteriormente, aos escritos de Aristóteles⁶ que preocupado com a construção da tragédia estrutura uma série de encaminhamentos sobre a poética, mais especificamente, se direcionando à arte da escrita. Sem propriamente nos fixarmos no aspecto estrutural da *Poética* de Aristóteles, buscamos considerar o fenômeno do poético como um traço inseparável a todas as obras de arte.

A princípio, buscamos apresentar a estreita relação primordial entre as artes poéticas e a técnica na filosofia da Grécia antiga considerando que a palavra *techne* era usada para designar ambas as produções, mas em suas expressões utilitárias seguem vias distintas, e ainda assim, co-pertinentes. Em contexto mais recente, Martin Heidegger⁷, no cerne da relação entre a arte e o pensar filosófico, aproxima as artes poéticas da compreensão do sentido do ser. No ensaio ‘*A questão da técnica*’⁸, a partir do significado originário do conceito de *techne*, redescobre-se a afinidade com as produções *poéticas*, cujo caráter de impulso criativo constitui as artes gerais.

A partir deste capítulo, buscaremos identificar as primeiras referências filosóficas sobre os conceitos de arte e técnica com base em textos e capítulos específicos de Platão, Aristóteles e Martin Heidegger.

⁵ Obras de Platão consultadas neste capítulo: **A República**. Coleção Os Pensadores. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2000; **Íon**. Tradução: Cláudio Oliveira. Coleção Filo/Estética/2. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011.

⁶ Obras de Aristóteles consultadas neste capítulo: **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015; **Ética a Nicômaco**. Tradução de Edson Bini. 4ª. ed. São Paulo: Edipro, 2006.

⁷ Os principais textos de Heidegger utilizados neste capítulo são: A origem da obra de arte; A questão da técnica; Ser e tempo.

⁸ HEIDEGGER, M. *A questão da Técnica*. In. *Ensaio e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012.

1.1. Indicações sobre a origem da arte poética em Platão e Aristóteles

A obra poética é aquela que proporciona, a partir de uma composição, a inscrição do espectador no território do sensível e do simbólico. Partimos da consideração de que a compreensão da produção artística não está no objeto e no conteúdo o qual a obra representa, mas no fenômeno do poético que ela resguarda e delibera. O que chamamos de fenômeno quando nos debruçamos sobre o originário da produção artística? Tomamos análise dos efeitos que a *mimesis* desempenha no campo da arte, a partir de Platão e Aristóteles, como chave inicial para a nossa reflexão sobre a questão do fenômeno do poético.

A tarefa de definição das artes poéticas como *mimesis* é inicialmente problematizada por Platão no que se refere à experiência do espectador com a obra e suas consequências na organização da vida coletiva. Uma vez que a arte mimética tenta representar não apenas os fatos e coisas da realidade, como também as condutas humanas, na interpretação de Platão⁹, ela passa a ter valor duvidoso em relação aos verdadeiros acontecimentos e comportamentos, pois inverte a orientação daquilo que é bom e belo na direção da imitação. A esse respeito, diz Sócrates em diálogo com Glauco:

Assim, o bom discurso, a boa harmonia, a graça e a eurtmia dependem da simplicidade do caráter, não dessa tolice a que denominamos amavelmente simplicidade, mas da simplicidade autêntica de um espírito que alie a bondade à beleza [...] também a pintura está repleta dessas qualidades, assim como todas as artes da mesma natureza. Está repleta delas a arte do tecelão, do bordador, do arquiteto, do fabricante dos outros objetos, e até a natureza dos corpos e das plantas; em tudo isto, com efeito, há graça ou feiura. E a feiura, a arritmia, a desarmonia são irmãs da má linguagem e do mau-caráter, ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do caráter oposto, da sabedoria e da bondade da alma.¹⁰

Para o filósofo, deve-se preservar a boa conduta e o bom caráter dos seus cidadãos perante os discursos e representações que imitam objetos e fatos. Sendo questionável o que poderia ocorrer se eles fossem submetidos à contemplação das representações poéticas cujas entonações, conteúdos e similitudes se apoiam nas paixões e comportamentos menos exemplares.

⁹ Platão, A república, 2000, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰ *Ibid.*, p. 94.

Dessa perspectiva, a questão da *mimesis* se apresenta como estética¹¹, pois a contemplação de uma obra de arte se distingue do contato com um objeto não-artístico, relegando ao objeto da arte uma significância que transpassa a sua mera presença utensiliar. Logo, a preocupação não é da ordem de uma definição da obra, mas da investigação das propriedades e particularidades da experiência estética. Esta simples constatação identifica uma distinção entre estética e filosofia da arte, e sobretudo a visão de Platão em relação ao potencial da arte poética quando associada ao campo da ética e da política, da educação e da formação da cidadania, ainda que na concepção do filósofo os seus efeitos fossem menos benéficos do que virtuosos.

No diálogo *Íon*, a partir do discurso socrático, Platão põe em dúvida se de fato Íon é um exímio técnico ao tratar da poética de Homero assim como geralmente o vangloriam. Há um impasse quando Íon assume não poder julgar outros poetas assim como fala de Homero, porque este diz das coisas de modo tão digno que, mesmo em se tratando das mesmas coisas que os demais já expuseram, o seu modo lhe permanece estranhamente único e para ele suficiente.

Mas, se se pode julgar bem o que produz com maestria e admiração, como não ser também um bom avaliador diante de obras alheias que foram criadas sobre os mesmos assuntos? Pois aquele que domina a técnica do seu fazer, dá a compreender que possui a capacidade para realizar juízos sobre qualquer outra produção semelhante (cf. *Íon* 532c). No entanto, tal saber não é um atributo de Íon.

Sendo assim, profere Sócrates, que o domínio do discurso poético sobre o poeta em específico tende a se caracterizar mais como uma *inspiração divina*¹² (cf. *Íon* 533e) do que como um método que incite o verdadeiro, no sentido de um fazer pensar a partir da poesia. A poética aparece como uma inspiração em forma de discurso sobre as coisas do mundo, mas sem as conhecer de maneira técnica, como a ciência que trata dos seres e das coisas por experimentação e análise dos fatos. Ou seja:

¹¹ Convém realizar uma breve distinção entre o campo da filosofia da arte e da estética. Enquanto a filosofia da arte preocupa-se com as definições conceituais dos objetos que se constituem como obras de arte, a estética alterna seus interesses nos conhecimentos decorrentes da percepção, que também é propício denominar de sensibilidade. É possível que a filosofia da arte se utilize das implicações a respeito do domínio do sensível na estética para definir com mais coerência as obras sem que haja uma exclusão entre as duas áreas de estudo (Abbagnano, Nicola. *Dicionário de filosofia*, 2007, p. 367).

¹² No diálogo platônico (*Íon*), Sócrates se refere aos poetas como entusiastas da inspiração cuja produção depende de um momento ao acaso da inspiração da Musa, como inspiração divina. Neste sentido o poeta é também aquele cujo senso e juízo está ausente (cf. 534a-b-c).

[...] como não é em virtude de uma técnica que fazem poemas e dizem muitas e belas coisas acerca desses assuntos, como tu acerca de *Homero*, mas em virtude de uma concessão divina, cada um é capaz de fazer apenas isto a que a *Musa* o inspira.¹³

Se a habilidade de argumentar sobre um determinado poeta e sua poesia fosse uma técnica, então ela poderia ser de igual possibilidade sobre a produção poética dos outros. Podendo apenas interpretar o que os poetas sob inspiração divina interpretaram do que disseram os deuses, Íon, e assim como os rapsodos, são intérpretes da interpretação poética¹⁴ (cf. *Íon* 535a).

Neste sentido, a prática dos rapsodos sobre a poética enquanto habilidade não técnica é danosa pois suas narrativas provocam efeitos contrários à situação real em que se encontram tanto o orador quanto os ouvintes. Assim, Platão relata a seguinte indagação socrática: “Está em seu juízo esse homem que sente medo, estando em meio a mais de vinte mil pessoas amigáveis, embora ninguém o despoje nem prejudique?”¹⁵ (cf. *Íon* 535d). O êxtase provocado pelos poetas aproxima das ilusões as coisas do mundo que estão descritas e cantadas na poesia. Essa interpretação e exposição contribuiria para o distanciamento entre poesia e filosofia.

A constatação da poética como interpretação de natureza intuitiva manifesta pelo artista em sua obra reaparece no *livro X* de *A República*. Nas palavras de Platão, Sócrates inicia o diálogo com Glauco a respeito da presença da poesia imitativa na cidade ideal, e questiona sobre o que é, afinal, a imitação.

No contexto, uma primeira definição toma a imitação como cópia espelhada da aparência das coisas no mundo sensível através de uma determinada forma. Como exemplo, Sócrates diz: “Vejam que há três espécies de camas. Uma que existe na natureza das coisas e de que podemos dizer, creio, que Deus é o criador [...] uma segunda é a do marceneiro [...] e uma terceira, a do pintor”¹⁶. Uma vez já sendo criação unicamente do divino enquanto ideia originária da coisa, e pertencendo ao marceneiro o trabalho de dar forma material a esta ideia para que ela lhe seja fiel em sua serventia, resta ao ofício do artista o caráter de imitador das formas, e por isso o resultado da sua produção é uma obra que se afasta em graus da realidade.

¹³ Platão, *Íon*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴ Platão, *Íon*, *ibid.*, p. 41.

¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶ Platão, *A República*, *id.*, p. 323-324.

Este afastamento da verdade pode-se averiguar melhor tomando como exemplo a arte da pintura¹⁷. O artista tende a representar as coisas por um único ângulo (bidimensional), na aparência e no conteúdo, assim é possível pôr em dúvida se o seu objetivo é a apresentação das coisas como de fato o são ou se quer apenas mostrá-las como mera aparência.

No diálogo platônico, há concordância sobre a arte poética possuir como principal característica o trato puramente da aparência das coisas, se afastando da verdade porquanto respeita apenas um lado da composição das coisas. Nesse caso, pergunta-se: o poeta capaz de falar de todas as coisas também as domina em sua técnica e produção? Ele detém a técnica de sua arte como possibilidade de condução à verdade das coisas? Por que a imitação poética só conhece a aparência das coisas?¹⁸

A imitação está ligada a um elemento inferior da alma em relação ao elemento racional¹⁹. Este elemento se caracteriza como a ignorância, por contradizer as coisas como elas se mostram na realidade. Haja visto que, para a nossa alma, só os elementos cujo fundamento se dão por cálculo e por medida são confiáveis à razão, portanto, à verdade. Sobre isto, ele diz:

Não declaramos que era impossível que o mesmo elemento tivesse, sobre as mesmas coisas e ao mesmo tempo, duas opiniões contrárias? [...], mas por certo que o elemento que confia na medida e no cálculo é o melhor da alma [...] elaboremos a pergunta da seguinte maneira: a imitação, segundo cremos, representa os indivíduos que agem voluntariamente ou à força, pensando, segundo os casos, que agiram bem ou mal e entregando-se em todas estas conjunturas quer à dor, quer à alegria. Algo mais além disso?²⁰

Novamente o filósofo atribui as artes imitativas a condição de afastamento da verdade, mas não parece determinar que a questão se encerre neste aspecto. Nos diálogos aqui citados, a preocupação com a poética denota uma questão ética²¹, mas não avalia a tese propriamente estética.

¹⁷ *Ibid.*, p. 325.

¹⁸ Platão, A República. *Ibid.*, p. 328.

¹⁹ *Ibid.*, p. 331.

²⁰ *Ibid.*, p. 332.

²¹ Abbagnano, 2007, *op. cit.*, p. 380: “ÉTICA (*gr.* *xò rjGiKá*; *lat.* *Ethica*; *in.* *Ethics*; *fr.* *Éthique*, *ai.* *Ethik*, *it.* *Etica*). Em geral, ciência da conduta. Existem duas concepções fundamentais dessa ciência: 1- a que a considera como ciência para o qual a conduta dos homens deve ser orientada e dos meios para atingir tal fim, deduzindo tanto o fim quanto os meios da natureza do homem; 2- a que a considera como a ciência do móvel da conduta humana e procura determinar tal móvel com vistas a dirigir ou

Sem a intensão de negar a validade da fundamentação teórica de Platão sobre a *mímesis*, sugerimos refletir sobre ela por outra perspectiva: *nas artes poéticas, a imitação como fruto do cálculo aparentemente exato, não configura, por sua natureza simbólica, um meio metafórico²² de linguagem? E desse modo fica encarregada à arte poética uma maneira de oferecer um sentido múltiplo a partir do mesmo?*

É notável que há no fenômeno do poético algumas particularidades que dizem respeito tanto a definição do que é a obra de arte quanto aos seus efeitos estéticos. Para Aristóteles²³, em cujo interesse sobre a questão estética propriamente se apresenta, a noção de arte poética se caracteriza pelo próprio efeito mimético produzido.

As obras de arte possuem uma predisposição natural para a *mímesis*, pois a imitação se constitui como sendo próprio do ser humano (*cf. Poética 1448b*), sendo um dos traços que lhe distingue dos animais. No caso das obras poéticas, encontramos em suas características razões para acreditar que o mimetizar não se restringe propriamente à reprodução das coisas que se apresentam na realidade, mas também possuem a função de nos conduzir à elaboração de novos sentidos aos quais essas coisas remetem.

Assim, uma imagem de uma xícara, a propósito do seu caráter metafórico, pode não significar exatamente a xícara comum, e sim constituir o motivo visual para a reflexão de um outro tema que a *mímesis* deste objeto sugere. A este respeito, Aristóteles (*cf. Poética 1448b*) esclarece que:

Com efeito, quando observamos situações dolorosas, em suas imagens mais depuradas, sentimos prazer ao contemplá-las; por exemplo, diante das formas dos animais mais ignóbeis e dos cadáveres. A causa disso é que conhecer apraz não apenas aos filósofos, mas, de modo semelhante, também aos outros homens, ainda que participem disso em menor grau. Pois sentem prazer ao observar as imagens e, uma vez reunidos, aprendem a contemplar e a elaborar raciocínios sobre o que é cada coisa, e dirão, por

disciplinar essa conduta [...] A Ética exposta em *A República* é uma ética das virtudes, e as virtudes são funções da alma (*Rep., I, 353 b*) determinadas pela natureza da alma e pela divisão das suas partes (*Ibid., IV, 434 e*). O paralelismo entre as partes do Estado e as partes da alma permite a Platão determinar e definir as virtudes particulares, bem como a virtude que compreende todas elas: a justiça como cumprimento de cada parte à sua função (*Ibid., 443 d*)”.

²² *Ibid.*, p. 667: “METÁFORA (*gr. uexaepopá: in. Metaphor, fr. Métaphore-. ai. Metapher, it. Metafora*). Transferência de significado. Aristóteles diz: “A M. consiste em dar a uma coisa um nome que pertence a outra coisa: transferência que pode realizar-se do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, de uma espécie para outra ou com base numa analogia” (*Poética, 21, 1457b7*). A noção de M. algumas vezes foi empregada para determinar a natureza da linguagem em geral (v. LINGUAGEM). Como instrumento linguístico, hoje sua definição não é diferente da definição de Aristóteles”.

²³ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

exemplo, que este é tal como aquele. E desde que não tenham por acaso se deparado anteriormente com tal coisa, o prazer não se construirá em função da *mímesis*, mas do resultado, ou da tonalidade obtida, ou de qualquer outra causa desse mesmo tipo.²⁴

Neste caso, se a mesma cena de uma imagem poética viesse a se apresentar na realidade, com todos as suas minúcias e exageros, o seu efeito provocaria um súbito estranhamento e logo a presença desta cena passaria da satisfação à rejeição. A *mímesis* cumpre a função básica de reconhecimento, a partir do qual se pode obter um significado verdadeiro.

O elogio à tragédia, na obra ‘*A Poética*’, é realizado porque ela se configura como uma combinação de acontecimentos que se organizam em uma trama (cf. *Poética 1450a 15*). Neste sentido, podemos considerar que a tragédia se liga à *práxis*, precisamente em seu encadeamento estruturado dos fatos representados, considerando que “a mais importante das partes (da *mímesis*) é a trama dos fatos, pois a tragédia é a *mímesis* não dos homens, mas das ações e da vida”²⁵. Ora, não é este encadeamento de fatos da arte mimética que estabelece a sua ligação com as ações da realidade?

A respeito da teoria da *mímesis*, ressaltamos a *verossimilhança*²⁶ enquanto característica da narrativa poética que descreve um episódio com riqueza de detalhes e analogias, mas que não necessariamente aconteceu. Isto porque a preocupação da obra verossímil se concentra naquilo que poderia ter sido ou no que ainda pode vir a ser (cf. *Poética 1451a*). A inserção da verossimilhança como um meio fundamental da obra poética nos remete novamente à pergunta que Platão abordou ao tratar da *mímesis*: *a poética se desvincula da verdade?*

²⁴ *Ibid.*, p. 57.

²⁵ Aristóteles. *Poética. op. cit.*, p. 79.

²⁶ Abbagnano, Dicionário de Filosofia, 2007, p. 1000: “VEROSSÍMIL (*gr. eítós; lat. Verisimiles; in. I.ikely, fr. Vraisemblable, ai. Wahrscheinlich; it. Verisimile*). 1. O que é semelhante à verdade, sem ter a pretensão de ser verdadeiro (no sentido, p. ex., de representar um fato ou um conjunto de fatos). Portanto, uma narrativa, seja um romance ou uma tragédia, pode ser verossímil sem ser minimamente provável, sem que exista qualquer probabilidade de que os fatos mencionados se tenham verificado ou venham a verificar-se. Nesse sentido, foi constante o emprego do conceito de verossímil na estética, a partir de Aristóteles. ‘Narrar coisas efetivamente acontecidas’ — dizia Aristóteles — ‘não é tarefa do poeta; dele seria a tarefa de representar o que poderia acontecer, as coisas possíveis segundo a verossimilhança ou necessidade’ (*Poet.*, 9, 1451 a 36). Nesse sentido, verossímil é o caráter de enunciados, teorias e expressões que não contradigam as regras da possibilidade lógica ou as das possibilidades teóricas ou humanas. Um acontecimento humano imaginado é verossímil se for considerado compatível com o comportamento comum dos homens ou encontrar explicações ou respaldo nesse comportamento”.

No livro VI da *Ética a Nicômaco*²⁷, Aristóteles classifica a arte como um dos meios pelos quais a alma se lança na busca da verdade (cf. *Ética a Nicômaco* 1139b1). Uma vez que a produção artística não se restringe à ação em si do produzir, mas preocupa-se com o resultado, neste caso, com as obras, um *genuíno processo racional* lhe é característico. Na obra *‘As razões de Aristóteles’*²⁸, Enrico Berti se refere a este processo como um *‘lógos verdadeiro’*, e explicita esta característica:

A arte liga-se de modo específico ao universal, isto é, à espécie ou à forma, não ao indivíduo. Portanto, o *‘lógos verdadeiro’* que na arte acompanha a capacidade de produzir, não consiste no raciocínio capaz de reconduzir um caso individual ao universal, mas de preferência na descoberta de um nexos universal entre uma certa causa, por exemplo a característica de ser fleumático ou bilioso, e um certo efeito, por exemplo o fato de um certo remédio ser proveitoso.²⁹

Sendo a arte um processo racional que conecta causa e efeitos, ela mantém sempre a probabilidade de poder ser diferente (*mutável*). Aquilo que é mutável abrange as categorias que Aristóteles denomina de *criação (ciências produtivas)* e *ação (ciências práticas)* havendo entre elas uma distinção que é da ordem da nossa capacidade racional (cf. *Ética a Nicômaco* 1140a1). Assim, a criação (*fabricação/produção*) implica na coisa criada, que é distinta e transcende o próprio ato de criar, à medida que a ação (*realização/agir*) concerne ao fazer enquanto elaboração em si mesmo, sem dependências de uma obra final.

A arte é, portanto, uma criação que elabora o *‘vir a ser’*³⁰ (cf. *Ética a Nicômaco* 1140a 10) a partir de uma preparação técnica, e que por ser técnica, se distingue das coisas que *são* segundo a natureza, pois a sua causa está naquele que a produz e não em seu produto. A criação da arte não se ocupa das coisas da natureza que já possuem um princípio natural em si mesmas, ela se concentra na fabricação de sentido que está além da coisa criada, e neste caso, não se utiliza da técnica mimética como causa nem finalidade, mas a compreende, antes disto, como um meio.

A partir deste meio, que não constitui uma finalidade, mas estabelece que a obra tenha um significado. De certo, a arte não existe por utilidade técnica, econômica ou social. Ela se estrutura, antes disso, como uma forma reveladora. A obra de arte

²⁷ Aristóteles. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Edson Bini. 4ª. ed. São Paulo: Edipro, 2006, p. 219.

²⁸ Berti, Enrico. *As razões de Aristóteles*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 1998, p. 157.

²⁹ Berti. *As razões de Aristóteles, Ibid.*, p. 160.

³⁰ Aristóteles. *Ética a Nicômaco, op. cit.*, p. 225.

não quer alguma coisa, ela realiza a sua revelação por já ser em si mais do que mera coisa. Isto não determina que a produção concreta não tem serventia em relação aos nossos propósitos. A arquitetura, por exemplo, existe para que as necessidades de moradia e convivência sejam atendidas nas atividades da vida pública e privada. Por certo, o prédio ou monumento deve cumprir a sua função perante as necessidades da comunidade, mas não deixa de lado o seu aspecto estético que envolve e acolhe em beleza o seu habitante. O belo é a busca e a necessidade da arte. Mesmo em suas expressões mais contemporâneas, o artista se utiliza de uma técnica como maneira de reestabelecer à arte ao seu significado fundamental de ser.

O significado da obra de arte se mostra como uma característica universal, ou seja, ele contempla alguns traços em comum com a essência humana em geral por ter sido criado a partir do gesto essencial do artista. A criação poética do artista está mais comprometida com a consciência humana do que com a matéria, por isso se deixa dizer e escutar seja em qualquer língua, em lugar e tempo distintos. À medida que é exposta como objeto de apreciação, a obra se torna plena de significados e conseqüentemente, em contato com ela, o espectador se transforma e se refaz como parte integrante da própria arte.

Uma vez que este aspecto de universalidade se resguarda na obra de arte, ela se torna símbolo da totalidade, contido em uma matéria cujo resultado objetivo se destina a durar. Em seu gesto particular, aquele que a produziu convida a enxergar o que não diz respeito apenas a ele subjetivamente, mas ao humano em comum. Tal qualidade é intrínseca à toda obra de arte e pode, naturalmente, ser fruto de experimentação de outros. Assim, a obra de arte tem esse caráter distinto de qualquer outro objeto, não existindo por si só, pois é produto da criação humana e não da atuação da natureza.

Sendo criação humana autêntica, cada obra resguarda em si um “espaço” organizado e completo de significados que se constroem de maneira distinta dos significados da realidade fatural. Uma vez que, no cotidiano as coisas estão sujeitas ao velamento em decorrência do seu estado utilitário, e assim a sua essência se oculta. A qualidade da arte de cultivar o significante das coisas de maneira “aberta”, nos oferece um caminho na direção daquilo que se abriga em essência.

A partir desse processo, começamos a compreender que a unidade da obra de arte exerce o seu domínio com poder e que a sua totalidade alcança expressão. Sem

que se separem, a obra de arte estabelece um diálogo próprio entre o particular e o universal na experiência do espectador.

A compreensão da obra de arte não está apenas na percepção de suas formas, mas também na experimentação do seu caráter de abertura para as coisas e seres que ela mesma tende a representar, seja por *mímesis* ou abstração, harmonia ou ruído, ação ou silêncio. Devemos questionar a obra de arte na direção do que ela verdadeiramente é, ou seja, em sua *essência*. *O que, então, favorece tal abertura?* A necessária tarefa da meditação sobre a *arte* é o que surge do encontro com a *obra*, que para fins de aprendizagem e reflexão, ensina o silenciar, o recolhimento, o não encerramento dos significados, o enxergar o mesmo como sendo inaugural. Ora, não é esta a *relação autêntica* com mundo que a arte oferece? Uma vez que o espectador não sai isento desse contato, no acontecimento da arte, a consciência humana é impelida à compreensão de si mesma.

O fenômeno³¹ do poético, presente desde as origens da produção mimética a que se referem Platão (da obra de arte como imitação do real) e Aristóteles (da arte como criação verossímil), ultrapassa a *mímesis* como mera representação ou imitação à medida que é em si uma força reveladora. Esta ideia fundamental sobre a arte poética irá encontrar aprofundamento na ontologia fundamental de Martin Heidegger.

1.2. Heidegger: considerações preliminares sobre a estética e a essência da arte

Para o campo das artes, no que se refere à análise estética, o poético é comumente o elemento cuja interpretação torna-se hermética ou categoricamente inominável, de modo que em seu lugar designamos as características gerais da produção artística. No ensaio “*A origem da obra de arte*”³², Heidegger busca superar o subjetivismo da estética moderna, que geralmente considera a experiência da arte

³¹ Utilizaremos o conceito de fenômeno no sentido ‘daquilo’ que se mostra em si mesmo, tal qual adotado por Heidegger em suas investigações fenomenológicas. Em *Ser e tempo*, o conceito está definido como: “A expressão grega *Φαινόμενον*, a que remonta o termo ‘fenômeno’ [...] significa: mostrar-se e, por isso, *Φαινόμενον* diz o que se mostra, o que se revela”. (Heidegger, 2015, p. 67).

³² HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. In: *Caminhos de Floresta (Holzwege)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. Conferência realizada por volta de 1935/36 na Sociedade de Ciência da Arte de Freiburg, cuja realização assinala uma importante mudança no pensamento do filósofo de ‘*Ser e Tempo*’, já que, naquele seu tratado anterior, a arte não possui uma atenção específica quando se trata do projeto de uma ontologia fundamental.

a partir da aparência do belo, ou seja, analisa a obra de arte como uma mera coisa em relação a um indivíduo.

Nesse caso, o problema (*estético*) ocorre quando a compreensão da arte fica restrita à percepção, por reduzir a obra a um simples objeto de contemplação diante do espectador. Este ponto onde a estética se centra, desapercivelmente, ora na interface do *ente* como vivência, o que equivale a um afastamento da questão do *ser*, ora se vinculando ao *ser* do *ente* ao largo da História da Metafísica depois de Sócrates, e interferindo a posteriori na História da Arte, antecede muito a configuração moderna da estética enquanto disciplina do campo das Belas-Artes³³. É, no entanto, neste momento histórico que aparece, ainda que de maneira implícita, as primeiras questões estéticas a respeito da obra de arte.

Inicialmente, seguindo o raciocínio de Heidegger sobre o originário da obra de arte, nos indagamos sobre: *que tipo de 'coisa' é a obra de arte?* A obra é aquilo cuja origem está na mão-de-obra do artista, e este, por sua vez, tem origem na própria obra, estabelecendo-se entre eles uma dependência mútua de sentidos. A arte seria um terceiro aspecto dessa relação, que antecede ambas as coisas, criação e criador³⁴. De modo que, o processo criativo torna-se inseparável do caminho para a reflexão da arte como *revelação*, sendo ele a causa e origem da produção artística, logo, é de onde provém a sua essência³⁵.

Eis o cerne da questão inicial sobre a causa que funda a obra de arte em sua origem. *Mas o que é a arte?* O seu sentido originário só pode se oferecer onde ela se encontra em essência, que repousa na própria obra. Ao insistir no retorno circular entre obra, arte e artista se põe em questão o caráter de abertura do fenômeno do poético.

Surge, a partir dessa abertura, o indício primordial do desencobrimento enquanto desvelamento, não-encobrimento (*Unverborgenheit*)³⁶, sendo-o uma

³³ NUNES, B. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1992, p. 250-1.

³⁴ Heidegger, *A origem da obra de arte*, op. cit., p. 8.

³⁵ HEIDEGGER, M. *As questões fundamentais da filosofia: "problemas" seletos da "lógica"*. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2015. Utilizamos aqui o conceito 'essência' enquanto essência de um ente, como sendo a sua ideia constante, quer dizer, permanente. Por ser um ente em acontecimento constante (essência), a obra de arte é uma entidade. Nesta mesma obra, Heidegger diz: "Como os gregos apreendem a essência como o ser-o-que de algo e interpretam o ser-o-que como 'ideia', a essência equivale à entidade do ente, à *ουσία*; por isso, a *ουσία* do *ὄν* é a *ιδέα*; por isso, podemos e temos mesmo o direito de traduzir *ουσία*, que significa propriamente apenas entidade, por 'essência'." (2015, p. 88).

³⁶ Heidegger constrói o conceito de verdade enquanto desvelamento com base na interpretação do termo grego *'αλήθεια'*. No entanto, no decorrer das suas investigações, Heidegger se utiliza de mais

referência à verdade do poético na obra, ou seja, a apresentação da obra como a essencialização daquilo que ela é: *verdade em obra na obra*. É na obra que descansa e se manifesta a *proveniência* dela mesma, que na experimentação do pensamento permite a reflexão sobre o seu *ser*. *Onde essa experiência do pensar encontra fundamento a partir da obra de arte?*

Há dois conceitos fundamentais na constituição do ser-no-mundo³⁷ que podem nos ajudar a compreender essa questão: *mundo* e *terra*. Os consideremos como premissas para pensarmos, de maneira relacional à arte, o não-encobrimento e o encobrimento dos entes. Gadamer, ao escrever um breve texto que serviria de introdução³⁸ de “*A origem da obra de arte*”, aponta o caráter de originalidade do conceito ‘*terra*’ em distinção a ‘*mundo*’, mas, ao mesmo tempo, como complementaridade. Em sua apreciação, Gadamer, diz:

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 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.³⁹

variações desse conceito sob outras denominações: *Unverborgenheit* (desvelamento), *Entbergung* (desencobrimento), *Entdecktheit* (descobrimento), *Offenbarkeit* (abertura), *sich zeigen* (mostrar-se).

³⁷ Heidegger, *Ser e Tempo*, *op. cit.*, 2015, p. 98-106. O filósofo utiliza o substantivo *Dasein* para se referir de modo específico aquele existente que se distingue entre outros, pois ele existe não apenas como uma forma de vida, mas está inserido em uma realidade aberta e é marcado pelas suas dinâmicas relacionais com as coisas do mundo. Ou seja, ele é um ser aberto que continuamente se relaciona com um horizonte de possibilidades na construção do seu próprio significado. O *Dasein* se interliga ao *mundo* e assim se constitui como *ser-no-mundo*. Neste caso, a palavra ‘mundo’ não significa uma entidade ou conjunto delas, mas um caráter constitutivo da existência do *ser-aí*. Ele existe porque está no mundo, entretanto, também não devemos tomá-lo em sentido espacial, pois sua abordagem aqui é de reflexão ontológica.

³⁸ MOOSBURGER, Laura B. “*A origem da obra de arte*” de *Martin Heidegger: tradução, comentário e notas*. 2007. Dissertação (mestrado em filosofia). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Disponível em: < <https://hdl.handle.net/1884/13434> > Acesso em: 09 de junho de 2023. Pelo que nos consta, este texto de Gadamer (redigido ao que seria uma introdução à ‘*A origem da obra de arte*’, como informa Heidegger em seu prefácio) só foi traduzido no Brasil por Laura Moosburger, como parte inédita de seu trabalho de dissertação no Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná.

³⁹ Moosburger, Laura. Gadamer. *Introdução*, *Ibid.*, p. 69.

A partir desta ressalva, indagamos: que relações entre os conceitos *terra* e *mundo* acenam para o fenômeno do poético na arte?

Para Heidegger, enquanto o conceito '*mundo*' é analisado como um termo ontológico, neste sentido, prevalece como sendo uma gama de relações em que acontece o horizonte de cuidado do *ser-aí* humano em seu caráter de existência, ou seja, é a partir do mundo que o *ser-aí* se compreende sendo⁴⁰, o conceito '*terra*' constitui o recolhimento de sentido da obra na obra de arte, quer dizer, é "onde" a obra resguarda as possibilidades de seu próprio ser. Dizemos "onde", mas ele não se trata de um lugar físico ou parte do corpo da obra, pois o termo '*terra*' também é utilizado em sentido ontológico.

Desse modo, a compreensão sobre o que é a arte seria possível na experimentação do que a obra é em sua essência. E com isso, surge a pergunta: é possível conhecer a essência da obra de arte? O sentido que primeiro emerge desta indagação pode sugerir um impasse que Heidegger buscou superar. O de realizar uma análise sobre as coisas em seu aspecto ôntico, ou seja, refletir sobre as coisas tão somente como os entes que são. Mas, não se trata aqui de buscar conhecer como a obra de arte é produzida em sua origem. O que está em jogo é o originário da obra de arte, ou seja, sua essência criativa que lhe confere o caráter da arte.

De outro modo, é na essência do gesto de criação do artista e da fundação da obra que se dá o sentido originário. Sendo assim, a arte é a essencialização da criação que permanece na obra finalizada (?). Todavia, levar essa consideração no sentido de 'algo' que se fixa pode nos lançar novamente na realização de uma análise ôntica da obra de arte. Tal equívoco desconsidera que é no originário da obra, enquanto proveniência e repouso de sua essência, que se essencializa o *ser* da obra. *O ser da obra é a arte?*

O *ser*, no referente à essência da obra de arte, não se caracteriza como um estado estático porque a sua condição é de *vir-a-ser* constante, ou seja, um *vir-a-acontecer* sendo. Desse modo, a genuína proveniência da obra poética se oferece na reflexão sobre a *essencialização* em torno da obra, do artista e da arte. Muito embora "o entendimento comum exige que se evite este círculo, porque ele é uma infracção contra a lógica [...] como podemos estar certos de estar a tomar realmente como base

⁴⁰ Heidegger. *Ser e tempo*, op. cit., p. 110.

da nossa observação obras de arte, se não sabemos, antes de mais, o que é a arte?”⁴¹.

A proveniência da verdade da obra de que participamos não é o exato resultado do *ser-aí* no mundo que se compreende sendo, pois, a verdade como adequação e representação lógica é insuficiente quando se trata da revelação do *sentido do ser* nos domínios das artes poéticas.

Deverá então haver algo mais que diz respeito à junção da compreensão de mundo e arte, cuja conexão talvez possa constituir o poético, como uma ligação necessária ao aparecimento de sua verdade. Quando nós, interpostos na relação essencial, em busca do ser da obra de arte, somos impelidos pelo poético a pensá-la, a poesia e o pensamento são um só fenômeno?

Na relação conceitual entre *céu* – não se trata de um lugar; chamemos aqui de projeção consciente do ser-no-mundo – e *terra* – “abrigo” onde se recolhe tudo aquilo que pode se revelar – que o filósofo denomina de ‘medida comedida’, o homem, no levantamento de sua própria medida, vê-se com o poético do seu habitar⁴². Não há, no conceito de poético, qualquer vínculo direto com a fantasia. Pois:

A poesia não é nenhum jogo, a relação com ela não é o descanso jocoso que faz com que uma pessoa se esqueça de si própria, mas o despertar e a concentração da essência mais íntima do indivíduo, pela qual ele recua ao fundo do seu *Dasein*. Se cada indivíduo vier de lá, a verdadeira concentração dos indivíduos numa comunidade primordial já antecipadamente aconteceu. A interligação grosseira de muitos numa pretensa organização é apenas uma medida provisória, mas não a essência.⁴³

A busca pela condução do poético como revelação é eminente, mas será que podemos designar o poético como um conceito estético tradicional?

A partir do estudo sobre *Nietzsche*⁴⁴, Heidegger elenca seis aspectos da questão estética, desde a Grécia Antiga a partir dos pré-socráticos em diante, e o

⁴¹ Heidegger. *A origem da obra de arte*, op. cit., p. 09.

⁴² HEIDEGGER, M. “...poeticamente o homem habita...”. In. *Ensaaios e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 165-81. Conferência pronunciada em 6 de outubro de 1951 em *Bühlerhöhe*. Publicada no primeiro caderno de ‘*Akzente*’, revista de poesia (organizada por *W. Höllerer* e *Hans Bender*), caderno1, 1954, p. 57s.

⁴³ HEIDEGGER, M. Sobre o procedimento em particular. O ser-aí poético do poeta. In *Hinos de Hölderlin*, 2004, p. 15.

⁴⁴ HEIDEGGER, M. *Nietzsche I*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

quanto esta constituição influencia as obras de arte no decurso da linha histórica do tempo até a modernidade⁴⁵.

De acordo com Nunes⁴⁶, apenas com o cessar do esplendor da arte grega é que a estética se torna uma problemática, ainda não exatamente filosófica, mas que encontra em Platão e Aristóteles um espaço aberto de interrogações que irão nortear os alicerces da reflexão estética sobre a arte. Posteriormente, a partir do nascimento da filosofia, é que se elaboram também os conceitos fundamentais que norteiam a questão da arte, como exemplo; a dualidade *matéria-forma*, mediados sobretudo pela ideia do *belo*. Já na modernidade, o terceiro aspecto diz respeito ao alinhamento da estética ao subjetivismo, demasiadamente relacionado ao plano da afetividade. Em quarta designação, está a recepção de uma produção de arte cuja integralidade do espírito fosse a chave de preservação do seu ideal contra os valores sentimentalistas do Romantismo. Depois disso, a Estética e a História da arte tornaram-se o alimento do *espírito moderno*, mais consciente e reflexivo, em detrimento da execução própria da arte. E por fim, a “*morte da arte*” anunciada por Hegel, em íntima relação com o *niilismo* do momento, que incita a desconsideração dos valores estéticos. Por outro lado, Nietzsche associa a produção da arte “à vontade de potência, enquanto fora do controle da experiência, desinteressada e contemplativa, constitui o único meio capaz de curar a enfermidade da cultura ocidental”⁴⁷. Assim, o exercício do pensar sobre a arte esteve ligado à questão originária do ser da arte, mas desvirtuou-se no decurso da história.

Mas, por que Heidegger busca se afastar da estética ao elaborar sua análise ontológica sobre a arte? A estética moderna não oferece pressuposto para uma análise ontológica tal qual ele almejava porque ela se concentra na análise da obra de arte enquanto ente (consideração ôntica sobre alguma coisa). Assim, através da abordagem ôntica, a obra de arte continua em seu ‘estado’ de velamento, oculta em sua essência. Nesse sentido, quanto mais aprofundada a consideração da obra de arte tão somente como um ente, tanto mais distante se encontrará o desvelamento do seu ser. Em análise da experiência de afastamento de Heidegger em relação à estética, Gadamer comenta:

⁴⁵ Nunes, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1992.

⁴⁶ *Ibid.*, 1992, p. 252.

⁴⁷ Nunes. “*Passagem...*”, *op. cit.*, p. 253.

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 ideia. 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 ideia pensada em seu próprio pensar consciente, cuja manifestação sensível a obra de arte deve constituir. No pensamento da ideia estaria assim superada [*aufgehoben*] toda a verdade do aparecer sensível. Ela ganha no conceito [*Begriff*] 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.⁴⁸

Confirmando que é com a análise ontológica do ente que se norteia o caminho em direção a essência da arte. Mas, é preciso lembrar também que a obra de arte, sendo “*coisa*”, também é um ente. De modo que, no aporte conceitual matéria-forma, a obra também é compreendida como uma matéria que ganha forma nas mãos do artista. Desse pressuposto, se empreende o fazer do artista como a gênese da obra de arte, delineando um procedimento mimético e representativo. Tal matéria modelada compreende uma dimensão simbólica própria e significativa. Sobre essa sua circunstância “*coisal*”, Heidegger indaga:

[...] o que é, na obra de arte, este óbvio carácter de coisa? Provavelmente é supérfluo e [até mesmo] desconcertante perguntar por isso, pois a obra de arte, ultrapassando o [seu] carácter de coisa, é ainda algo de outro. É este algo de *outro* que aí está que constitui o artístico. É certo que a obra de arte é uma coisa confeccionada [*angefertigt*], porém ela diz ainda algo de outro que não aquilo que a mera coisa é [...] A obra, com um outro, dá a conhecer publicamente um outro, revela algo de outro - é alegoria. Na obra de arte, há ainda algo de *outro* que é posto em conjunto com a coisa confeccionada. '*Pôr em conjunto*' diz-se em grego *συμβάλλειν*. A obra é símbolo.⁴⁹

Enquanto símbolo, a obra torna a resguardar seu ser, pois essa característica abriga antes de tudo uma superestrutura artística nos termos da multiplicidade de seus significados, todos eles necessariamente vinculados à matéria-forma. Desse modo, antes de ser considerada como uma matéria que ganhou forma, a obra de arte está mais perto do acaso do que da intencionalidade do cálculo. E o artista, agente

⁴⁸ Moosburger, Laura. Gadamer, *Introdução*, *op cit.*, p. 75.

⁴⁹ Heidegger, *A origem da obra de arte*, *op. cit.*, p. 11.

circundante do mundo dessa produção, não é simplesmente a causa que a anima, mas aquilo cujo evidenciar *da obra* engloba e *dá origem*.

O *ser* é, então, uma substância que se guarda no mistério do *ente*, logo, da obra? Por seu caráter ontológico, não é possível apreender o *ser* em um conceito porque ele só se dá na substancialidade, no *dar-se-ser*, para a *compreensibilidade*. Em '*Ser e Tempo*', essa compreensão é ressaltada com esclarecimento:

Com o termo compreender, designamos um existencial fundamental, não se trata de nenhum *tipo de conhecer* determinado, distinto, por exemplo, explicar e conceituar, e nem sobretudo, de um conhecer em geral, no sentido de apreender tematicamente. Ao contrário, compreender constitui o ser do *pre* na medida em que um *Dasein*, com base na compreensão, pode, em existindo, formar as múltiplas possibilidades de visão, circunvisão e mera visualização. Enquanto descoberta compreensiva do incompreensível, todo explicar tem suas raízes no compreender primordial do *Dasein*⁵⁰

Evidentemente, o existencial '*compreender*' tende à transformação pois o *Ser-ai* existe em caráter de abertura, ou seja, tem livre possibilidade de expressar-se no mundo. Nesse sentido, ao indagarmos sobre o originário da obra de arte, designamos a expressão artística como parte fundamental da *questão do ser*, que uma vez posta, assinala a obra de arte como uma presença genuína, pois o que ela faz aparecer é justamente parte do mundo que nela se recolhe.

Recolhimento e exposição compõe a configuração básica do embate de *terra e mundo* referente à essência da arte na obra. No mesmo escrito anteriormente citado, Gadamer enfatiza o aspecto inaugural de Heidegger em relação a abordagem da obra de arte e seu caráter *coisal*:

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 infraestrutura, sobre a qual a formação [*Gebilde*] propriamente estética se levanta como

⁵⁰ Heidegger. *Ser e tempo*, op. cit., p. 421.

superestrutura [...] Heidegger prossegue com essas opiniões ontológicas prévias ao perguntar pela coisalidade da coisa.⁵¹

Deste caráter coisal da obra de arte, a sua apresentação tem conotação sempre outra, quer dizer, é fator determinante que o seu significante seja aberto a interpretações que transpassam a sua mera aparência. Ainda que este aspecto da obra de arte seja contrário a objetividade das ciências da natureza, em certa medida, ela também compartilha do caráter ôntico comum a todos os objetos dos estudos científicos. Todavia, da presença e objetividade do objeto, a questão ontológica sobre a obra não encontra nenhum caminho que a leve ao modo próprio de ser da obra, portanto, nosso questionamento sobre a obra de arte se concentra no que lhe constitui em sua originalidade e essência.

Se o fenômeno do poético diz respeito ao que há de mais originário na criação artística, bem como na fundação de mundo da arte, que relações originárias de produção e revelação ele mantém com a techne grega?

A princípio da conferência, 'A questão da técnica', não encontramos uma rejeição à ideia de que a técnica moderna (*Gestell*) ocasione um certo desencobrimento no que se refere a disponibilidade de alguma coisa, mas, quando nos remetemos ao acontecimento revelador (da essência) fazemos referência a uma produção genuína, segundo a qual, ela ofereça um "deixar-viger, que concerne à vigência daquilo que, na produção e no *pro-duzir*, chega a aparecer e apresentar-se"⁵². Conforme este sentido específico da técnica como um 'deixar-viger', obtemos aqui o nosso questionamento decisivo: *será adequado compreendermos a techne como uma produção cujo caráter de revelação também possa compor a questão sobre a essência da arte?*

Assim, a partir do conceito da techne grega como acontecimento de revelação, faz-se necessário indagar sobre o sentido da essência da técnica, na sua determinação no pensamento grego e na disposição da técnica na época moderna.

⁵¹ Moosburger, Laura. Gadamer, *Introdução*, op. cit., p. 72.

⁵² Heidegger, M. A questão da técnica, in *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 16.

1.3. A criação poética e suas relações originárias com a *techne grega*

A partir da sugestão anterior da *techne* como um possível *desocultar*, que lhe seria intrínseco, se faz necessário que busquemos a essência da técnica através de um modo de pensar livre. Significa que nenhuma atividade ou coisa em específica será questionada em si como ente, “a essência da técnica não é, de forma alguma, nada de técnico”⁵³. Por isso, o questionamento será sobre o que ela é, porquanto questionar algo naquilo que ele é, significa responder a sua essência.

No pensar heideggeriano, cuja verdade do ser é o fundamento de cada época histórica e a determinação do traço essencial de um povo, a técnica possui um papel significativo como destino de nosso tempo. Perguntemos, então, sobre a essência da técnica, e logo, seus significados correntes aparecem: a técnica como um meio em vista dos fins e como atividade humana. Ambas são determinações instrumentais, pois, em se tratando da definição de técnica moderna, mesmo que a resposta do seu significado seja corretamente um meio para elaboração de um produto, ainda não podemos contar com o surgimento da sua característica verdadeira, ou seja, a essência da técnica.

Em consequência da definição instrumental da técnica, que se encontra sob o desejo humano de dominação dos meios de produção, ter se mostrado insuficiente para o questionamento sobre a essência da técnica, abre-se, então, uma análise sobre o significado de ‘*causa*’, pois, se a técnica é um meio para alcançar algo, ela própria será a *causa* da coisa produzida. *A técnica é uma causa?*

A doutrina das quatro causas⁵⁴, de Aristóteles, foi a primeira a tratar dessa problemática de forma elementar em relação aos quatro modos de operação coerentes entre si. A tradição interpretou a causalidade como o modo de instrumentalidade. A causa material, a formal e final, interligadas entre si, conduzem à causa eficiente, realizando o objeto tal como ele se apresenta e determinando toda

⁵³ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁴ Segundo Heidegger: “A filosofia ensina há séculos que existem quatro causas: 1) a *causa materialis*, o material, a matéria de que se faz um cálice de prata; 2) a *causa formalis*, a forma, a figura em que se insere o material; 3) a *causa finalis*, o fim, por exemplo, o culto do sacrifício que determina a forma e a matéria do cálice usado; 4) a *causa efficiens*, o ourives que produz o efeito, o cálice realizado, pronto. Descobre-se a técnica concebida como meio, reconduzindo-se a instrumentalidade às quatro causas”. (A questão da técnica, 2012, p. 13)

a causalidade, que, na acepção do pensamento grego⁵⁵, significa também *corresponder e dever*.

As quatro causas são os quatro modos de fazer aparecer uma resposta em forma de utensílio. Eles trazem o que ainda não se fazia presente para a vigência. Ou seja, trata-se de trazer a não-presença para a presença, que, já em um enunciado de Platão (*O Banquete, 205b*), aparece como sendo uma *produção*. Sobre isso, Heidegger esclarece:

Para nos precavermos dos mal-entendidos sobre o que é dever e responder, tentemos esclarecer seus quatros modos, a partir daquilo que respondem [...] dar-se e propor-se designam a vigência de algo que está em vigor. É que os quatro modos de responder e dever levam alguma coisa a aparecer. Deixam que algo venha a vigor. Estes modos soltam algo numa vigência e assim deixam vigor, a saber, em seu pleno advento. No sentido deste deixar, responder e dever são um deixar-viger.⁵⁶

Desta *produção* como um *deixar-viger* se ocasiona um desvelamento. A *técnica grega antiga* é um modo de *desvelar*, de trazer à luz a sua verdade oculta. A produção da técnica, denominada pelo termo grego *techne*, que inclui o artesanato e as artes gerais, reúne os quatro modos de fazer as coisas aparecerem. A ligação entre *techne* e *alétheia* é conhecida desde os gregos, uma vez que o conhecimento oferece abertura ao esclarecimento das questões e coisas, e por isso mesmo, revela.

A partir desta definição da *techne* como revelação e desencobrimento, Heidegger traz em seu questionamento a noção de *técnica moderna*, acentuada na moderna Ciências Exatas da natureza, e que em muito se difere da *técnica grega antiga*. O novo tipo de desencobrimento da *técnica moderna* é um mecanismo que exige que a natureza lhe forneça toda a energia que possa ser continuamente extraída e armazenada como força. Assim, como essa sua relação entre o ser e o mundo é baseada na *disponibilidade*, também a essência da técnica moderna é caracterizada para favorecer o máximo rendimento possível com o mínimo de gastos.⁵⁷

Através de um exemplo, Heidegger situa o caráter da *técnica moderna*. Uma hidroelétrica construída sobre um grande rio necessita da força de pressão suficiente para gerar energia. O rio se apresenta aqui como elemento de uso, enquanto seu ser é determinado pela essência da usina, deixando de lado a natureza essencial do rio

⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁷ Heidegger, M. *A questão da técnica*, 2012, p. 19.

como um curso fluído de águas ou, como canta *Hölderlin* em ‘o Reno’, o lugar onde mora o chamado do divino e o destino de um povo.

No sentido da técnica moderna, a natureza e as coisas ganham um traço peculiar apenas porque são transformadas em algo utilizável em proveito de interesses particulares. Assim, “chamemos aqui de *com-posição (Ge-stell)* o apelo de exploração que reúne o homem a dis-por do que se des-encobre como disponibilidade”⁵⁸. A *Gestell* significa a força que põe as coisas à disposição e que rege a técnica moderna em seu caráter de exploração.

Diante desta reunião de forças, o homem não tem domínio sobre o desvelamento em si, mas é ele quem opera seu funcionamento. É ele quem é apelado a elaborar o trabalho de transformar a natureza a serviço da técnica.

Desde a pesquisa e o estudo, ele busca dominar a natureza. Esse tipo de *apelo* para que o homem use a natureza é basicamente o que Heidegger chama de *com-posição*. O trabalho técnico e todas as suas partes constituintes, corresponde à provocação da *com-posição*. Ao revelar a realidade como garantia, ela não depende do homem, não está propriamente ‘em suas mãos’. Assim, a definição instrumental da técnica perde o sentido. Sobre essa consequência particular da ‘*com-posição*’, Heidegger diz:

Na *com-posição*, dá-se com propriedade aquele desencobrimento em cuja consonância o trabalho da técnica moderna des-encobre o real, como disponibilidade. Por isso a técnica não se reduz apenas a uma atividade humana e muito menos a um simples meio desta atividade. A determinação da técnica meramente instrumental e antropológica se torna, em princípio, de somenos importância; ajuntar-lhe, depois, uma explicação metafísica ou religiosa tampouco seria capaz de completá-la.⁵⁹

Assim, Heidegger acrescenta uma equiparação entre a física e a técnica. A física também exige que a natureza se disponha como mecanismo de energia e, através de sua teoria, colaborou com o desenvolvimento técnico nesses últimos séculos. Ao realizar suas investigações no sentido da *com-posição*, a física se conforma exatamente com a essência da técnica moderna. No horizonte cronológico da historiografia⁶⁰, o surgimento das ciências modernas se situa a partir do século XVII, estando intimamente relacionado ao aprimoramento da técnica dessa mesma

⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁹ Heidegger, M. *A questão da técnica*, 2012, p. 24.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 26.

época, não exatamente porque a técnica seja um exemplar da ciência aplicada, mas porque os avanços científicos decorrem da própria técnica como *causa* que os regem.

A *com-posição*, portanto, não é, em nenhum aspecto, técnica ou maquinal. Trata-se da forma como a natureza e as coisas se descobrem enquanto *disponibilidade*. O homem participa desse desvelamento como quem é provocado, de certo modo, ele é posto no caminho que conduz ao real envolvido pela técnica, como um *destinar-se* a participação desse momento histórico.

Devemos ressaltar que a *techne*, enquanto *pro-dução*, também é um *destino*, cujo homem também é chamado ao descobrimento, não significando uma coação onde ele se torna servo desse chamado, mas livre a partir da abertura da sua escuta. *O que pode, então, o homem em relação ao descobrimento?* Abrir-se para o limite último da técnica, caracterizado pela essência da técnica.

Todavia, o destino do qual a técnica moderna encaminha o homem esconde um perigo. Nas possibilidades deste caminho se encontram a opção de seguir tão somente aquilo que lhe for revelado, para com isto obter os parâmetros e medidas necessárias as suas atividades, ou, por outro lado, se empenhar na busca de um modo mais originário daquilo que se descobre, assumindo a própria liberdade e o domínio sobre a técnica. *Que perigo decorre da má interpretação do descobrimento como nexos de causa e efeito, ou seja, da representação de todas as coisas à frente como uma 'fonte de servidão'?* Sobre esta questão, Heidegger faz uma advertência:

O descobrimento, em que tudo é e mostra-se cada vez traz sempre consigo o perigo de o homem equivocar-se com o descobrimento e o interpretar mal. Assim, quando todo o real se apresenta à luz do nexos de causa e efeito, até Deus pode perder, nesta representação, toda santidade e grandeza, o mistério de sua transcendência e majestade. À luz da causalidade, Deus pode degradar-se a ser uma causa, a causa *efficiens*. Ele se torna, então, até na teologia, o Deus dos filósofos, daqueles que medem o des-encoberto e o coberto de acordo com a causalidade do fazer, sem pensar de onde provém a essência da causalidade.

Esse perigo reside na ilusória concepção de que tudo está a serviço do uso enquanto produto. E mais, até mesmo a natureza, mostrando-se como um conjunto de forças redutíveis a disponibilidade pode gerar interpretações que pareçam corretas, – ‘o rio existe para geração de energia via usina elétrica nele instalada’ – mas, ao se mostrar dessa maneira, o perigo do *verdadeiro* sempre se exclui do *correto* passa a ser a norma de compreensão sobre a *técnica moderna*.

Outra parte do perigo emerge quando, o homem perde-se de sua própria essência, ou seja, não mais escuta o *apelo* do *destino* para o desencobrir como um chamado livre. Aqui, a imposição da *com-posição* oculta a *pro-dução* (*techne*) e seu modo prévio de desvelamento, encobrindo o próprio desvelar-se, e com ele, a verdade. É através da busca da *técnica*, enquanto *pro-dução*, que o homem pode retornar a um desvelamento originário e escutar o chamado de uma verdade primordial a respeito das coisas do mundo em sua época histórica.

A técnica em si não representa um perigo para o homem. É a permanência da *essência da técnica* no mistério, decorrente da *dis-posição*, ou seja, da *técnica moderna*, que configura o próprio perigo. No entanto, é precisamente “*onde mora o perigo / é lá que também cresce / o que salva*”⁶¹. O termo ‘salvar’ aqui significa, propriamente, tomar o caminho da essência afim de fazê-la aparecer em sua potencialidade mais própria.

Neste ponto do nosso questionamento, *o que ocorre com a com-posição? Ela desempenha alguma influência na ‘salvação’ do homem do ponto de vista do seu desencobrimento específico?* Heidegger, afirma que todo destino de algo ocorre a partir de um certo grau de *concessão*, chamemos aqui de ‘espaço’ de *liberdade* para o homem receber e escutar um apelo.

É por esse grau de livre conceder que o homem tem parte no desencobrimento, mas que nele mesmo carece de uma capacidade de aproximação em relação ao desencobrimento, e por isso, o homem busca a apropriação da *verdade*. Aqui, “a propiciação, que envia para o desencobrimento de uma maneira ou de outra, é o que salva, enquanto tal. Pois é o que salva que leva o homem a perceber e a entrar na mais alta dignidade de sua essência”⁶². A dignidade do homem se oferece aqui devido a sua guarda e proteção do desencobrimento e com ele, antes, também o encobrimento. Todavia, a *com-posição* permanece sendo o perigo extremo à medida que continua a ameaçar o homem à *dis-posição* como única maneira de desencobrimento.

O trabalho de salvaguarda de si mesmo que reserva ao homem é questionar o modo como a disponibilidade das coisas vigora como um tipo de causalidade, para assim realizar a experiência do que vige na técnica como destino de um desvelamento,

⁶¹ Verso de Hölderlin, in Heidegger, M. *A questão da técnica*, 2012, p. 31.

⁶² Heidegger, M. *A questão da técnica*, 2012, p. 34.

sem, no entanto, se desaperceber do perigo extremo que se lhe reserva. Em determinado instante, a essência da técnica deverá se revelar em seu ser, ou seja, na verdade. Como a sua compreensão não se oferece a partir de nada técnico, Heidegger propõe a investigação de um modo mais originário de se fazer aparecer a verdade, um modo que se assemelhe à *techne* como a produção primordial, neste caso, a arte. “Outrora, não apenas a técnica trazia o nome de *techne* [...] chamava-se também de *techne* o desencobrimento que levava a verdade a fulgurar em seu próprio brilho [...] chamava-se também *techne* a produção da verdade na beleza. *Techne* designava também a poética das *belas-artes*”⁶³.

No destino histórico da Grécia antiga, a arte não se caracterizava como uma atividade cultural ou nenhuma manifestação singular cujo sentido se desse em favor de um prazer estético. A produção de arte era propriamente um desencobrir pertencente à toda arte do *belo*⁶⁴, sobretudo, à *linguagem da poesia*.

⁶³ Heidegger, M. *A questão da técnica*, 2012, p. 36.

⁶⁴ “A doutrina do *Belo* como manifestação da verdade é própria do Romantismo. ‘O Belo’, dizia Hegel, ‘define-se como a aparição sensível da Ideia.’ Isso significa que beleza e verdade são a mesma coisa e que se distinguem só porque, enquanto na verdade a Ideia tem manifestação objetiva e universal, no Belo ela tem manifestação sensível’ (*Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. Glockner, I, p. 160). Raramente, fora de Hegel, esse ponto de vista foi apresentado com tanta decisão, mas reaparece em quase todas as formas da estética romântica, constituindo, indubitavelmente, uma definição típica do belo”. (Abbagnano, Nicola. *Dicionário de filosofia*, 2007, p. 106).

CAPÍTULO 2

ORIGINARIAMENTE POÉTICAS: O PRIMORDIAL ENTRE ARTE E A LINGUAGEM

“[...]Um diálogo do pensamento com a poesia é também possível e de tempos em tempos até necessário porque ambos encontram-se numa relação privilegiada, não obstante distinta, com a linguagem. A conversa do pensamento com a poesia busca evocar a essência da linguagem para que os mortais aprendam novamente a morar na linguagem.”

(M. Heidegger, A linguagem da poesia, in A caminho da linguagem, 2003, p. 28)

Nos deparamos com as possibilidades do fenômeno do poético na arte. Este, não se restringe ao gênero específico da poesia, antes, trata-se da essência que faz parte do próprio fazer artístico como um todo. De certo, a *arte pictórica* é tão poética quanto a *arte literária*, a medida em que, tem por essência o desvelar-se como produção no mundo, e sobre o mundo, revelando-o também.

A poesia, como obra da linguagem, é o exercício mais primitivo do pensamento. Heidegger⁶⁵, afirma a ‘*poesia primordial*’⁶⁶ (*Urpoesie*) como o *originário* entre a poesia e a linguagem. A poesia é a preservação da arte no limiar da experiência do pensamento. Não somente na *poiésis*, a possibilidade da abertura para a *poesia primordial* da linguagem se encontra na produção de todas as expressões artísticas, visto que, todas as artes são originariamente poéticas. À *poesia* fica destinado o poder de preservação e constituição da historicidade de um povo por meio da linguagem e na linguagem. Neste capítulo buscamos ressaltar as aproximações inerentes entre a *poesia, a linguagem e o poético das artes*.

⁶⁵ Os principais textos de Heidegger utilizados neste capítulo são: *A caminho da linguagem* (2003); *Carta sobre o Humanismo* (1973); *Hinos de Hölderlin* (2004); *Ser e Tempo* (2015).

⁶⁶ A tradução e comentário do termo ‘*Urpoesie*’ utilizado aqui é de Benedito Nunes in ‘*Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*’, 1992, p. 261.

2.1. Entrada nas possibilidades do poético em relação à linguagem

Se no princípio da filosofia de Heidegger a linguagem parece desempenhar um papel de menor destaque na recuperação da *questão do ser*, depois do chamado "ponto de virada"⁶⁷ esse assunto torna-se cada vez mais decisivo. A esse respeito, tanto em *Ser e Tempo*⁶⁸, quanto nos textos que gravitam em torno de outras questões centrais, à linguagem é constitutiva do Dasein, pois em sua abertura existencialmente se articula em significações para dar sentido ao mundo.

Como será mostrado mais adiante, é justamente esse caráter instituinte e de abertura atribuído ao *dizer*, em relação ao ser e ao mundo, que constitui o cerne da nova concepção de linguagem de Heidegger, que ele amadurece após o tratado inacabado (*Ser e Tempo*). Antes, porém, de continuar com a análise da experiência distinta da linguagem, a partir da poesia, se faz necessário realizar um breve esclarecimento a respeito do interesse que encaminha a filosofia de Heidegger para uma mudança determinante na compreensão da linguagem.

Um motivo significativo que fez com que o filósofo buscasse uma nova perspectiva sobre a linguagem está relacionado à interrupção da publicação da terceira seção da primeira parte de *Ser e Tempo*, sem a qual sua principal obra permaneceu incompleta e a questão da linguagem apareceu pouco explorada em relação à compreensão do ser no âmbito da analítica existencial. Assim, Heidegger afirma que:

A tarefa de repetir e acompanhar, de maneira adequada e suficiente, este outro pensar que abandona a subjetividade foi sem dúvida dificultada pelo fato de, na publicação de *Ser e Tempo*, eu haver retido a Terceira Seção da Primeira Parte, *Tempo e Ser*. Aqui o todo se inverte. A seção problemática foi

⁶⁷ Segundo Benedito Nunes, conclui-se que com essa virada "transferindo para a transcendência o princípio de razão ou fundamento, Heidegger completava a preparação à propositura da questão do ser em geral, suspendendo a vigência histórica da Ontologia tradicional à verdade originária do desvelamento do ser-noção-limite do radicalismo ontológico assumido. [...] A transferência do princípio de razão à essência do fundamento estende-se aos princípios de identidade e não-contradição, fulcro lógico-ontológico da tradição metafísica, e que: 'não são também apenas transcendentais, mas apontam para trás, para algo mais originário, que não possui caráter proposicional, e que, antes, faz parte do acontecer da transcendência como tal (temporalidade) (WG, p. 52)". (*in O radicalismo ontológico e a viragem, Passagem para o poético*, 1992, p. 185-186)

⁶⁸ Heidegger, M. §34. *Presença e fala. A linguagem, Ser e Tempo*, 2020, p. 223. A questão da linguagem neste tratado é considerada como fundamento ontológico-existencial associado à fala, cujo sentido é igualmente originário à disposição e ao compreender, uma vez que a compreensibilidade está já articulada antes de qualquer interpretação que dê ao mundo, sendo a fala a articulação dessa compreensibilidade.

retirada, porque o dizer suficiente dessa reviravolta fracassou e não teve sucesso com o auxílio da linguagem da metafísica.⁶⁹

Destas palavras surgem a confirmação determinante, mesmo que pouco debatida aqui, sobre o limite da linguagem metafísica em relação à 'virada'. Inversamente ao pensamento de Heidegger, a linguagem com que a metafísica tradicional analisou a *questão do ser*, não é mais apropriada para trazer o próprio ser ao aparecimento, para corresponder coerentemente ao *questionamento do ser*. Desse modo, é a partir da renúncia da linguagem metafísica que ocorre a transformação na virada ontológica, estabelecendo uma nova elaboração da compreensão de linguagem.

A nova perspectiva em relação à linguagem acontece através do contato e da confrontação filosófica com o modo da poesia, em particular, a obra poética de *Hölderlin*, cujo trabalho literário enraizado em uma poética reflexiva e questionadora, desperta no filósofo o interesse sobre a linguagem poética. *O que exatamente acontece com a 'virada' no que diz respeito à linguagem?*

A concepção da linguagem como *adequação*, característica da tradição metafísica, é forçada a ceder lugar à linguagem poética, que tem como cerne de sua constituição o caráter aberto da poesia. Este caráter aberto faz referência ao termo grego *poiésis*, que comumente significa poesia, mas em sentido mais originário, remete-se também aquilo que produz sentido, que é responsável por trazer à luz o que se encontra escondido, oculto, velado.

A poesia como modo de conceber o desvelamento será analisada pela primeira vez em '*A origem da obra de arte*': "*Pensamos aqui a poesia num sentido tão vasto e, ao mesmo tempo, numa unidade essencial tão íntima com a linguagem e a palavra, que a questão de saber se a arte esgota a essência da poesia tem de permanecer em aberto*⁷⁰", diz Heidegger. A linguagem é, assim, poesia no sentido mais originário de desvelar, de trazer à luz o significado, isto é, de estabelecer um mundo. É por esse fenômeno de esclarecimento do ser que todas as artes são primordialmente poéticas⁷¹.

⁶⁹ Heidegger, M. *Carta Sobre o Humanismo*. In: *Conferências e Escritos filosóficos*. Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 354.

⁷⁰ Neste capítulo foram utilizadas as duas traduções de '*A origem da obra de arte*'. A da Fundação Calouste Gulbenkian (1998) e a de Laura Moosburger (2007). Cf. HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. In: *Caminhos de Floresta (Holzwege)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 79.

⁷¹ "Considerar que, pela sua origem, toda arte é poética não significa que a música, a pintura e a escultura estejam ordenadas à poesia ou que se reduzam à poesia no sistema constituído das artes. Deve-se o lugar eminente que a poesia *stricto sensu* ocupa no conjunto das formas ao alcance da

Ao pensarmos alguns gêneros artísticos, como a arquitetura e escultura, são também modos poéticos que propiciam em sua época a iluminação do ser, e cuja historicização ocorre pela e na linguagem, quer dizer, a essência poética da obra, que em sua abertura, institui um mundo significado e significante. Mas, devemos então buscar compreender o que é a *essência da poesia* (?) sem a qual continuamos na errônea definição comum do poético como ‘expressão interior da alma humana’. A saber, Heidegger ressalta algumas rejeições à definição essencial do poético:

1. Que o poema não é a estrutura linguística apenas existente, dotada de características de sentido e beleza.
2. Que a poesia não é o processo interior pelo qual se produzem poemas.
3. Que a poesia não é a ‘expressão’ linguística de vivências interiores. Realmente, o poema e a poesia são, também, tudo o que acabamos de enunciar. No entanto uma tal concepção falha rotundamente a sua essência.⁷²

O questionamento a respeito da linguagem que foi introduzido em ‘A origem da obra de arte’ encontrará aprofundamento nas reflexões sobre a poesia de Hölderlin e, fundamentalmente, o que se refere à essência da poesia. A partir dessas análises, o caráter de abertura e de instituição de mundo que caracteriza a obra poética é genuinamente atribuída à linguagem. Logo, o que a linguagem revela é a elaboração de sentido sobre o conjunto dos *entes* que constituem o *mundo*, e, portanto, o *ser* dos entes enquanto ser. O *Ser-aí* não experimenta o modo de revelação de nenhum ser onde não há linguagem em seu modo essencial.

Como ocorre a possibilidade dessa abertura de mundo com o fenômeno do poético? Tal abertura se oferece a partir do *Ser-aí histórico*, que está fundamentalmente relacionado à linguagem, uma vez que ela é a ‘condição’ para a fundação da história do homem em cada época. Neste nexos, a respeito da poesia e da linguagem como estrutura fundamental do ser-aí histórico, Heidegger adverte que a linguagem não é algo que o homem possui dentre as suas capacidades e ferramentas, pois:

A própria poesia é apenas um acontecimento peculiar no meio do acontecer da linguagem, em cujo poder o homem se encontra enquanto ser histórico. A poesia é a estrutura fundamental do ser-aí histórico, e tal significa agora: a

poiésis na linguagem e a partir da linguagem, como limiar de toda experiência artística, principalmente na arte da palavra propriamente dita, que está condicionada à instituição cultural dos gêneros e às convenções literárias, à literatura na acepção de estilo ou modalidade de expressão da vida civilizada.” (Nunes, B. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*, 1992, p. 260)

⁷² HEIDEGGER, M. *Hinos de Hölderlin*. Tradução de Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004, p. 36.

língua enquanto tal constitui a essência originária do ser histórico do homem. Não podemos começar por definir a essência do ser do homem e, a seguir, acessória e posteriormente, atribuir-lhe a língua como acrescento, pois a própria língua é a essência originária do seu ser. Agora, já se nos torna mais fácil compreender que não é acaso nenhum se, ao colocarmos a questão sobre a nossa identidade, somos remetidos para nos aventurarmos no diálogo da poesia. A poesia e a língua, aqui, não são duas coisas distintas, visto que ambas são a mesma estrutura fundamental do *ser histórico*.⁷³

A linguagem abre para o sentido de mundo que se encontra em constantes mudanças de rumo, de acontecimentos e encargos, como também de fatalidades, decadências e desordens, e que por sua natureza enraizada no que há de mais primordial do *Ser-aí*, ela o torna possível em sua historicidade.

Tal abertura de mundo é, portanto, constitutiva da própria linguagem, que põe o homem na *abertura do ser*⁷⁴ e não deve ser interpretada como um dado instrumento a serviço da comunicação humana. A linguagem da poesia é, assim, instituição⁷⁵ do aparecimento do *ser*, este que, por sua vez, tem a abrangência de todos os *entes* enquanto história de um povo. Heidegger analisa essa essência da poesia como instituição tomando como exemplar um trecho do poema '*Empédocles*' de Hölderlin, no fragmento denominado '*A morte de Empédocles*' em que, duas sacerdotisas, Panteia e Reia, conversam a respeito do seu luto sobre o pensador e poeta morto.

Nesta passagem, Heidegger destaca um verso: "*Sófocles! Ao qual, de todos os mortais / apareceu primeiro a mais bela natureza das virgens / e se colocou, para recordação pura / na sua alma*". Ali, de modo originário, 'pela primeira vez', se revelou para Sófocles a natureza da *physis*, o ser, a partir da beleza (do feminino). A essência de tal recordação desse ser foi salva poetizando-a no poema, na linguagem. Ora, apesar da particularidade do gênero poético à escrita, também não é por essa via

⁷³ Heidegger, *Hinos de Hölderlin... Ibid.*, p. 70.

⁷⁴ Sobre o conceito de abertura relacionado ao *Ser-aí*, Nunes o relaciona à verdade em sentido originário e essencial. Diz: "Abertura só há como clareira do que se vela, e que por si mesmo se desvela na criação, no abandono do Dasein ao próprio ente. Desse modo, o projeto verdadeiramente poético, que, deixando transparecer a terra no embate que a opõe ao mundo, instaura e erige o mundo na obra, dispensa um dom, apoiado naquilo mesmo de que se lança, e que é a fonte da dispensação. O erigir da arte se dá no recuo da obra a um fundo, onde ela se fundamenta." (Nunes, B. *Passagem para o poético... op. cit.*, p. 265)

⁷⁵ Ressaltando o significado desta palavra segundo Heidegger a usa: "Instituir e instituição têm, aqui, um significado intrinsecamente duplo: por um lado, instituir significa projetar aquilo que ainda não é na sua essência, antecipadamente e pela primeira vez. Se este instituir, enquanto poesia, for um dizer, isso significa simultaneamente: transpor o projeto para a palavra – colocá-lo no *ser-aí* de um povo como dizer (*Sagen*) e dito (*Gesagtes*), como fábula (*Die Sage*) e assim colocar esse *ser-aí* pela primeira vez de pé, fundá-lo. Por outro lado, fundação significa: colocar de parte e a salvo o que foi desta forma, por assim dizer, predito e fundado, como uma recordação permanente da essência aberta do *Ser*, recordação essa em cuja direção o povo tem de voltar sempre a pensar". (*Hinos de Hölderlin, op. cit.*, p. 202-203)

poética que os artistas ‘resguardam o essencial’ na arte, seja qual for a modalidade? E, portanto, podemos novamente compreender o fenômeno poético como revelação, desvelamento (?).

A partir dessa concepção de linguagem, podemos nos atentar para a linguagem poética como um ‘*mostrar*’, fazer aparecer um mundo para o *Ser-aí*. A linguagem, como esse *mostrar*, é possível porque seu modo não é, como vimos, um mero significar, mas uma indicação, um aparecimento. Ela não transmite um sentido já pré-determinado pela *compreensão*, como é o caso da ideia de linguagem em *Ser e Tempo*⁷⁶, mas é antes de tudo um acontecimento de indicação e ‘exposição’ do ser, aquilo que faz com que o desvelamento do ser seja. De modo que as coisas não estão ausentes na linguagem, é a linguagem que aparece como ser para as coisas.

Uma vez que consideramos o caráter instituinte da linguagem e sua ‘criação’ de mundo, se faz necessário perguntar como essa instituição se realiza, ou seja, como a linguagem pode, ao nomear, trazer à luz o *ser*. Ao comentar um verso do poeta *Georg Trakl*⁷⁷, Heidegger nos oferece um esclarecimento sobre isto:

O que é esse nomear? Será apenas atribuir palavras de uma língua aos objetos e processos conhecidos e representáveis como neve, sino, janela, cair, tocar? Não. Nomear não é distribuir títulos, não é atribuir palavras. Nomear é evocar para a palavra. Nomear evoca. Nomear aproxima o que se evoca. Mas essa aproximação não cria o que se evoca no intuito de firmá-lo e submetê-lo ao âmbito imediato das coisas vigentes. A evocação convoca. Desse modo, traz para uma proximidade a vigência do que antes não havia sido convocado. Convocando, a evocação já provocou o que se evoca. Provocou em que sentido? No sentido da distância onde o evocado se recolhe como ausência.⁷⁸

O evocado reúne o que reside à distância sem, no entanto, anular sua ausência. Neste caso, essa aproximação com o que está distante não significa que o ser chamado pela palavra seja trazido para o fisicamente presente. Neste ponto, Heidegger toma como exemplo a descrição das características do cair da neve à tarde no poema de Trakl. A sensação térmica e a dinâmica do temporal estão aqui conosco

⁷⁶ Heidegger lida com o conceito de linguagem equiparando-o aos existenciais fundamentais de ‘disposição’ e o ‘compreender’. A esse respeito, ele ressalta que: “o fundamento ontológico-existencial da linguagem é a fala [...] Do ponto de vista existencial, a fala é igualmente originária à disposição e ao compreender. A compreensibilidade já está sempre articulada, antes mesmo de qualquer interpretação apropriadora.” (*Ser e tempo*, 2015, p. 223)

⁷⁷ *Georg Trakl*, poeta austríaco, comumente associado ao expressionismo, nasceu em Salzburgo, Áustria, 1887-1914.

⁷⁸ HEIDEGGER, M. *A linguagem, in: A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora universitária São Francisco, 2003, p. 15-16.

a partir do chamado da poesia. Todavia, ao mesmo tempo, estes elementos certamente não estão aqui presentes. A linguagem chama, faz aproximar-se, sem, no entanto, presentificar aquilo que evoca, fazendo também com que essa distância entre o chamado e a coisa não seja uma ausência total.

Nesta dinâmica da evocação – que aproxima, mas mantém o distanciamento – reconhecemos o poder evocativo da linguagem. Essa dinâmica, portanto, não é a mesma que rege a lógica da linguagem da ciência ou da tradição metafísica que busca tornar o *ser* presente, mas, antes, é a linguagem que deixa toda vez que o ser do ser venha a se mostrar no que é.

A partir do poético, e sua força de ‘chamar’ as coisas em sua essência, abre-se um mundo em cujo *céu*, a *terra*, os *mortais* e o *divino* habitam. *O que isto quer dizer?* Em sua essência, o fenômeno do poético, na medida em que deixa a linguagem ser propriamente linguagem, proporciona ao *Ser-aí* uma experiência originária, ou seja, o caráter de desvelamento do poético.

Estas relações entre linguagem e mundo, assim apresentadas, compõem uma verdadeira mudança na relação entre linguagem e sentido, estabelecida por Heidegger em *Ser e Tempo*. Neste seu tratado, o filósofo considera que o nexos entre a linguagem e a significação ocorre a partir de uma justaposição da palavra sobre o mundo, sendo um modo que acaba conformando a palavra a um nível secundário em relação aos significados já revelados pelo compreender.

Com a ‘virada’ em sua forma de conceber suas reflexões a respeito da linguagem – dentre outras temáticas fundamentais – torna-se a própria linguagem aquilo que revela, que mostra e ocasiona à existência os significados na totalidade do mundo. A partir deste ponto, não podemos mais considerar a linguagem como um modo acessório, proveniente da experiência, mas uma maneira própria pela qual o *Ser-aí* experimenta o mundo, relacionando-se com o *ser* em sua essência.

2.2. A essência da poesia como criação originária

A linguagem, enquanto instituição da historicidade de um povo, é o seu bem mais valioso. Como podemos refletir sobre a *questão da essência da poesia* a partir dessa consideração inicial (?). De antemão, a partir da concepção que Heidegger faz da relação entre a linguagem e a poesia, já compreendemos que a poesia não carrega

a linguagem como matéria de sua composição, mas, é a partir da própria expressão poética que a linguagem se torna possível. A poesia, como essência originária, precede a linguagem. Esta questão a respeito da essência da poesia nos remete à essência da linguagem, pois a linguagem originária se revela como o dizer que situa o *ser* e a *essência* das coisas do mundo.

Ao compreender essa relação fundamental, Heidegger estabelece uma modificação em seu método fenomenológico, que passa a considerar a escrita e a análise poética como possibilidades de falar sobre o *ser* das coisas, bem como, dos fenômenos. Com isso, ele enfatiza a poesia como cerne de sua investigação, porém não restringe o significado da essência da poesia apenas à literatura como arte, pois a poesia é usada na acepção de *Dichtung*⁷⁹.

No intuito de indagar a procedência etimológica do verbo *dichten*, em relação à *Dichtung* (*Poesia*), Heidegger vincula o seu sentido a um antigo termo do alto alemão, *tihôn*, que não obstante, se liga com o latino *dictare*, que enfatiza uma forma de *dicere*, significando ‘dizer’, recitar, formular algo no fenômeno da linguagem, seja uma carta, um tratado, um poema, uma citação, uma canção ou qualquer outra coisa dessa natureza. Tudo isso significa ‘ditar’, um tipo de construção que usufrui do recurso da linguagem.

Desse modo, o verbo *dichten* deriva-se do grego *poiein*, *poiesis* (*ποίησις*), que por sua vez quer dizer ‘aquilo que colocar à vista’, ‘fazer manifesto a sua expressão’, ou simplesmente, ‘mostrar’. Em todo caso, a *poiesis* busca garantir que algo apareça naquilo que lhe é mais próprio. Uma vez que põe algo à vista, ou seja, que o torna evidente, entra em cena sempre uma atitude poética e produtiva. Esse ‘mostrar’ é o que, em sentido estrito, os gregos chamam de *deiknyini* (*δεικνύνη*).

Os termos ‘poesia’ e ‘poético’ se referem originalmente à produção ou criação como aquilo que é ‘feito’, neste caso, aquilo que é revelado à luz para ser visto. Assim, na compreensão profunda da palavra *Dichtung*, voltamo-nos para a definição original da palavra latina *Producere*, que se refere ao ‘trazer à realização’, uma ‘produção’, uma edificação ou expansão de algo em plenitude da sua essência que traz à luz aquilo que se encontra oculto.

⁷⁹ Este significado se refere à palavra grega *ποίησις* e, com isto, significa uma determinada ação criativa e produtiva. HEIDEGGER, M. ‘A origem da palavra poetizar (*Dichten*)’, in *Hinos de Hölderlin*. Tradução de Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004, p. 36.

Do outro verbo também analisado, *dichten*, Heidegger o denota, essencialmente, como um 'ditar', como aquilo que se *abre* e proporciona uma nova circunstância. A essa abertura reserva-se o fenômeno do poético como aquilo que ilumina e mostra algo que antes não era discernível. Assim, a poesia como *Dichtung* não se refere somente a construções linguísticas em prol de significado e beleza, nem meramente a representações e expressões de condições psíquicas, ela é o fenômeno que, por meio de um *dizer* iluminador, favorece o aparecimento de algo, dirige-o para se deixar mostrar.

A *Dichtung* se revela essencialmente para Heidegger como 'fundamento', como aquilo que pode 'instituir o ser', pois seu caráter é da ordem do estabelecer, que por sua vez carrega o duplo sentido tanto daquilo que se apresenta como uma fundação, como uma concessão.

Nesta perspectiva, para Heidegger, o poeta é um artista singular que, com sua produção, concede à luz para o mostrar-se do ser na fundação de sentido de mundo para a história de um povo. Em '*Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakl Gedicht (1952)*', traduzido na edição brasileira '*A caminho da linguagem*' (2003) por '*A linguagem da poesia*', ao analisar um trecho de verso de Trakl ('*Abend wechselt Sinn und Bild / 'A tarde muda sentido e imagem'*) Heidegger diz:

O brilho do aparecer, dito em suas visões (imagem) pelos poetas, transparece de outro modo nesse entardecer. O que está sendo no vigor de ser, seguido na sua invisibilidade pelo pensamento dos pensadores, chega com outras palavras nesse entardecer. A partir de uma outra imagem e outro sentido, a tarde transforma o dizer da poesia, do pensamento e a saga de seu diálogo. A tarde só o consegue porque ela mesma sofre uma mudança. No entardecer, o dia se põe num poente que não é nenhum fim, mas somente a inclinação para preparar aquele declínio pelo qual o estrangeiro adentra o começo de sua travessia. O entardecer da tarde muda sua própria imagem e seu próprio sentido. Nessa mudança esconde-se uma despedida da ordem até agora predominante dos tempos próprios aos dias e anos.⁸⁰

Através da sua criação poética e de seu pensamento, o poeta participa do fenômeno de uma revelação indicadora. A obra realiza a extração de uma fonte profunda e oculta, criando e salvaguardando aquilo que é trazido à luz. Assim, podemos considerar que a obra é instituição, proteção e cuidado do ser que a *Dichtung* torna possível. Nestes termos, afirmamos que o poeta cumpre uma

⁸⁰ HEIDEGGER, M. *A linguagem na poesia, in: A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora universitária São Francisco, 2003, p. 41.

associação necessária entre o pensamento e a criação poética em favor da obra, e no caminho do questionamento a respeito da essência da poesia, devemos interrogar ‘*como isso ocorre*’(?).

O poético é similar ao acontecimento fundamental do *Ser-aí* histórico, que, pela linguagem, institui mundo ao abrir-se em seus sentidos mais originários⁸¹. Poesia, em seu *dizer poético*, é primordialmente linguagem, todavia, a linguagem abrange também o *dizer pensante*. O que acontece, então, na relação entre ambos? Sobre essa constatação, Heidegger diz:

O que se passa com o dizer poético, acontece de forma análoga – e não igual – com o dizer pensante da Filosofia. Numa verdadeira aula de Filosofia, não importa realmente o que é dito de uma forma imediata, mas sim o que é calado neste dizer. [O termo ‘*calar*’, aqui, traduz o neologismo heideggeriano *erschweigen*, não sendo sinónimo de ‘*silenciar*’, mas significando aproximadamente ‘*elaborar e transmitir pelo silêncio, nas entrelinhas*’ N.T.] Por conseguinte, podemos escutar e apontar aulas de Filosofia sem dificuldade, e mesmo assim podemos passar o tempo a ouvir mal – e isso não no sentido aleatório de compreendermos de modo incorreto certas palavras e certos termos isolados, mas no sentido fundamental de ouvirmos mal na essência, de nunca repararmos de quê e para quem realmente se fala.⁸²

É fundamental perceber que a criação fundadora da *Dichten* e do pensamento (*Denken*) mantém entre si a condição de instituir algo, isto é, por meio da linguagem, mostrar algo com clareza necessária. Em seu significado originário, ambas compartilham e estão ligadas à essência da linguagem, que os gregos antigos relegavam ao termo *lógos* (λόγος). Tanto o *dizer poético* quanto o *dizer pensante* são caminhos originários que levam ao *lógos*.

Em *Ser e tempo* (§ 7), ao buscar esclarecer o estudo sobre o conceito da fenomenologia, Heidegger se aproxima dos termos gregos de *lógos* e *φαίνεσθαι*. O *faínesthai* (φαίνεσθαι) tem a função representativa de revelar, mostrar algo. A função da linguagem, enquanto *lógos*, é demonstrar algo, conduzindo-nos ao enxergar. Neste sentido, o *lógos* tem a forma de *faínesthai* ao buscar mostrar algo em seu *ser*, cuja capacidade direcionadora consiste em revelar o que no ente se oculta. O *lógos*, portanto, permite conhecer o que ele mostra, que nele mesmo se reúne e se compreende. Assim, a poesia, a linguagem e o pensamento estão, originariamente, interligados pelo fenômeno da revelação, do desvelamento.

⁸¹ Heidegger, *Hinos de Hölderlin*, op. cit., p. 46.

⁸² *Ibid.*, p. 47.

2.3. O modo poético como viabilidade ao próprio da linguagem

Ao pensar o sentido do poético, para além da palavra escrita, do som e da imagem, ou seja, da sua representação formal, somos impelidos a refletir também sobre o *próprio da linguagem* enquanto aquilo que já desde sempre nos caracteriza e abriga. Embora a composição de signos possa se organizar e definir enunciados na direção da comunicação, ainda permanece ignorado o *vigor da linguagem*.

A partir disto, duas interposições se esboçam a princípio da nossa reflexão: I - O que se pode compreender como sendo “o próprio da linguagem”? II - Que relações o próprio da linguagem mantém com o poético? Não obstante, consideremos a relação entre a *linguagem* e a *fala* para adentrar no emaranhado de causas próprias da linguagem e suas correlações com o *poético*.

A fala designa o ato de articulação de sons na comunicação, mas não raro pode-se ainda *dizer* algo quando o silêncio for também a nossa condição imediata. Ao traduzir e comentar parte do tratado de Aristóteles (*de interpretatione, sobre o enunciado*), Heidegger⁸³ interpela à nuance que compreende a fala como um *mostrar*, um fazer aparecer, da fala com aquilo de que se fala, antecipando o seu modo de desencobrimento (um fazer aparecer da verdade enquanto desvelamento, no grego antigo, *alétheia*).

No período clássico, os gregos atribuíram ao signo essa experiência do *mostrar*, que em seguida, no período helenístico, ocorre uma modificação e o signo assume o aspecto de elemento que faz referência ao ente, assinala e designa, através de uma representação, mas não equivale ao *mostrar* no sentido da essência da verdade de um ente.

Conforme a entendimento de que o *próprio* da linguagem se oferece a partir da fala, Heidegger, toma como princípio desta reflexão a obra de *Wilhelm von Humboldt*⁸⁴, “*Sobre a diversidade da estrutura da linguagem humana e sua influência sobre a evolução espiritual da humanidade*”, considerando-a um profundo vislumbre sobre a essência da linguagem.

⁸³ HEIDEGGER, M. *O caminho para a linguagem*, in: *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora universitária São Francisco, 2003.

⁸⁴ Wilhelm von Humboldt (Potsdam, 1767-Tegel, 1835), foi um filósofo, diplomata e reformador educacional alemão. Contribuiu significativamente para os estudos da linguagem no século XX.

Ao que a fala aponta em Humboldt? Como articulação sonora a fala é vigência. Ela exerce o trabalho consolidado e passageiro da linguagem, ainda que manifesta na forma de escrita possui um caráter incompleto, mas não menos importante como registro de sua passagem. Pois como ato em trânsito, a linguagem diz respeito sobretudo a busca do espírito em expressar com fidelidade o pensamento, sempre por meio de elementos emprestados à fala na direção de sua origem.

Neste sentido, a linguagem para Humboldt é uma produção, cujo caráter é dar-se no interior do espírito como aquilo que se conformará no designar e representar. Mas, Heidegger sugere que o modo da linguagem como designação e representação das coisas deve ser substituído pelo modo do *desencobrimto*, o que não por acaso também caracteriza o modo poético. Este fenômeno que chamamos de *modo poético* é elaboração e encaminhamento de *mundo* conduzido aquilo que geralmente se encontra velado, e que a priori, não configura ou designa um *modus* ou forma.

A partir da linguagem como um modo de visão de *mundo*, o ente que nela se afigura desvela-se porque o poético é o caminho essencial que abre a possibilidade do ente em seu ser. Como dar-se esse fenômeno de clareira do ente pelo poético da linguagem? Na obra *'Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger'*, o professor Benedito Nunes faz o seguinte apontamento:

[...] mais diretamente do que qualquer outra arte, a poesia participa, pela palavra, que constitui sua matéria, do trabalho preliminar e mais primitivo do pensamento, como obra da linguagem. A poesia é o limiar da experiência artística em geral por ser, antes de tudo, o limiar da experiência pensante: um *poiein*, como *producere*, ponto de irrupção do ser na linguagem, que acede à palavra, e, portanto, também de interseção da linguagem com o pensamento.⁸⁵

O poético revela o que por si não se pode revelar, o *mundo* em sua totalidade. É a partir dessa clareira em específico que se abre a possibilidade da experiência da linguagem como experiência do Ser. Dada a concepção de Humboldt, cabe-nos indagar: mas, como experienciamos a essência da linguagem? A linguagem assim definida, como *'força do espírito'* permanece ainda em sua definição tradicional, e aquilo que lhe é próprio como linguagem continua velado, não se *mostra*.

Como já vimos anteriormente, é na estreita ligação etimológica entre o *mostrar* e o *poetizar* que se associa o sentido de *revelação* entre ambos os fenômenos. Em

⁸⁵ Nunes. *Passagem para o poético, op. cit.*, p. 261.

'*Hinos de Hölderlin*', §4. sobre a essência da poesia⁸⁶, Heidegger já analisa o fenômeno do poético enquanto um *dizer reforçado*, ressaltado que, nas raízes de seu significado mais originário, significa um modo genuíno de revelação, um *mostrar*.

Sendo aceno que desencobre e ilumina, o poético é o que mais próximo se tem daquilo que está para além do mundo concreto do *Dasein* e ao mesmo tempo está contido nele. Seria então a linguagem que mantém o elo do poético com o homem? Assim, se faz necessário um movimento outro que nos aproxime mais do próprio da linguagem. A saber, continuemos com a análise da fala enquanto advento explícito da linguagem.

A fala surge não apenas como passagem, mas ainda como marca daquilo que há de nos convocar, em sua vigência, para uma antecipação do que irá aparecer. Nesse sentido, um elemento reunidor se dá como unidade entre aquilo que se fala, aqueles que falam e o que dizem, bem como o que se mantém não falado. Sobre essa encruzilhada de fenômenos e acontecimentos da linguagem, o filósofo diz;

Chamaremos de rasgadura a unidade buscada do vigor da linguagem. Esse nome nos convida a visualizar com maior nitidez o próprio do vigor da linguagem. *Riss*, rasgo, é a mesma palavra que *ritzen*, riscar, arranhar. Conhecemos o "rasgo" comumente na forma negativa de uma fenda na parede. Sulcar, abrir sulcos e riscos. Os sulcos abrem a terra de maneira a abrigar a semente e o crescimento. A rasgadura é o todo dos rasgos daquele riscado que articula o entreaberto e o livre da linguagem⁸⁷

Na abertura de possibilidades da fala dar-se a linguagem. Mas em que sentido esse falar está em questão? A fala, enquanto articulação sonora fisiológica, realiza a passagem do que é dito para a linguagem através de um *dizer* em sua saga. A saga do dizer se relaciona com o poder *mostrar* e um encaminhar para o ver. No entanto, nem sempre esse mostrar emerge como desvelamento, podendo permanecer em seu mistério e falando através da linguagem como encaço.

Assim mesmo, o dizer é múltiplo, pois possui mais de uma configuração e diversas referências, designado por Heidegger como *saga do dizer*, para se referir ao

⁸⁶ HEIDEGGER, M. *Hinos de Hölderlin*. Tradução de Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004, p. 33.

⁸⁷ HEIDEGGER, M. *O caminho para a linguagem*, in: *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora universitária São Francisco, 2003.

vigor da linguagem em sua totalidade. Sendo tal fenômeno ‘mostrante’ o vigor da linguagem, para além dos signos, a sua articulação já se encontra em vigência antes mesmo dos signos aparecerem. A partir dessa importante constatação que põe a linguagem, em seu próprio, como precedente da fala, advém a questão: *ao que está entregue a linguagem antes da vigência do falar?*

Falar é escuta em seu simultâneo pertencer-se. De modo que não é possível a fala sem a escuta que a precede, pois, como já estamos na linguagem e falamos a partir dela, é o próprio da linguagem que escutamos na fala que se mostra a nós na articulação e emaranhado da rasgadura. A escuta é o deixar-se *dizer* da linguagem.

Evidentemente, tal escuta não se restringe meramente ao efeito sonoro da fala, mas um aproximar-se do vigor da linguagem que antecede a linguagem como fala e a propicia como um caminho. É neste caminho que se abriga o próprio da linguagem do qual só podemos acessar uma vez entregues a escuta da saga do *dizer*.

O *dizer* é, então, o caminho para o próprio da linguagem? A saga do dizer é possibilidade da linguagem como um *mostrar*. Não estático como um acervo de imagens de pronto uso, mas um movimentar que favorece o olhar novamente, ou seja, a tentativa de (re)conhecer o familiar. Assim, se abre um modo de *apropriar-se*, aquilo que é próprio na linguagem. Mas, esse acontecimento apropriador não se justifica como uma causa nem se representa como a partir de uma coisa, senão partindo de si mesmo para ele próprio como um *dar-se sendo*. Na terceira parte da palestra ‘*o caminho para a linguagem*’ (1959), Heidegger analisa essa apropriação como uma *concessão*, no sentido de um doar-se-á;

Aos mortais o acontecimento apropriador confere uma morada em sua essência, para que eles possam ser os que falam. Compreendendo a lei como a reunião do que vigora a cada vez no seu próprio, que deixa pertencer o que se pertence, o acontecimento apropriador seria então a mais simples e suave de todas as leis [...] de certo, o acontecimento apropriador não é a lei, no sentido de uma norma, que paira sobre nós em algum lugar; não é nenhuma prescrição que ordena e regula um processo. O acontecimento apropriador é a lei porque reúne e mantém os mortais no apropriar de sua essência. Porque o mostrar da saga do dizer é um tornar próprio, também o poder escutar, a saga do dizer, o pertencer à saga, depende do acontecimento apropriador.⁸⁸

É porque o acontecimento apropriador lhe é próprio, que o homem dar-se à linguagem pela fala. Podemos compreender o sentido da fala enquanto resposta, pois

⁸⁸ Heidegger, *O caminho para a linguagem*, *op. cit.*, p. 208.

tendo sido já fruto concedido de uma escuta condizente entre o que diz e a saga do dizer. Este condizer é também o caminho para a linguagem onde se experimenta o seu próprio, ou seja, o caminho para a linguagem atravessa e é atravessado pelo acontecimento apropriador.

É neste sentido que nos remetemos ao poético como um *modo* mostrante desse encaminhar, que realiza a abertura do caminho por uma via inaugural ainda que se trate do mesmo.

CAPÍTULO 3

A QUESTÃO DA VERDADE E DA ESSÊNCIA DA ARTE

“O espanto começa, na verdade, com a questão sobre o que tudo isso quer dizer e como isso pode acontecer. Como fazer para chegar a essa questão? Talvez aceitando o espanto que leva em consideração o que chamamos de clareira e descobrimento? O espanto de pensamento fala em forma de pergunta. *Heráclito* diz: <Como alguém poderia manter-se encoberto face ao que nunca se deita (declina)?>”
(Heidegger, *Aletheia <Heráclito, fragmento 16>*, in *Ensaios e conferências*, 2012, p. 229)

Se é na linguagem que o *Ser-aí* se expressa (se essencializa) e se constitui como *ser-no-mundo a partir de sua abertura*, ao buscar experienciar e questionar a linguagem, Heidegger⁸⁹, o faz refletindo sobre as relações entre o poético e a linguagem, que ocorre do mais originário modo de descobrimento dos entes, no sentido de um fazer aparecer a sua essência, portanto, em essência da *verdade*.

De certo, a partir da estrutura ontológica que se coloca a questão da linguagem, podemos de antemão perceber que este conceito de *verdade* não se conforma com a noção de *verdadeiro*, tal qual estabelece a definição tradicional da verdade como adequação (*adaequatio*). É a partir da questão da essência da verdade como *Alétheia*, analisada por Heidegger, que buscaremos estabelecer as relações entre o *poético* e o *desvelamento*.

⁸⁹ Os principais textos de Heidegger utilizados neste capítulo são: *Aletheia (Heráclito, fragmento 16)*. (2012); *A origem da obra de arte* (1998); *Nietzsche I* (2010); *Ser e tempo* (2015); *Sobre a essência da verdade* (1973).

3.1. A criação poética e a questão da verdade

Para pensar o fenômeno da verdade, tanto no sentido de *adequação* quanto o de *desvelamento*, a partir dos anos 1930, Heidegger profere uma conferência sob o título ‘*Sobre a essência da verdade*⁹⁰’, e posteriormente, a repetiu por diversas vezes sempre retornando ao tema da verdade e sua ‘*origem*’. Trata-se de uma reflexão determinante para as transformações da sua filosofia, na qual, a questão da essência da verdade é colocada como fundamento para pensar, de forma geral, o que caracteriza a *verdade* como verdade.

Em *Ser e tempo*, (§44), a análise da questão considera que, “se a verdade se encontra, justificadamente, num nexos originário com o *ser*, então o fenômeno da verdade remete ao âmbito da problemática ontológica fundamental”⁹¹. Uma vez que consideremos que há uma ‘consonância’ ôntico-ontológico entre a verdade e Ser-aí, e a isso chamamos de compreensão do ser, Heidegger ressalta que, necessariamente, a verdade se relaciona com o ser, e vice-versa.

No âmbito desse argumento, Heidegger procura se afastar da tradição da metafísica, liberando-se da ideia secular segundo a qual a verdade é entendida como *concordância* da representação no pensamento com a coisa⁹². Inicialmente, ao considerar o sentido fundamental⁹³, o fenômeno da verdade não é uma expressão de conhecimento ou uma conduta ideal a que o homem deve buscar dominar.

Ao investigar o sentido da palavra ‘*Verdade*’, ele busca revelar o seu enraizamento de maneira a transpor o seu significado corrente de adequação, ou seja, de reavaliar a relação entre uma enunciação expressa por um indivíduo sobre um objeto. E já podemos observar que este adequar-se da enunciação não implica em se igualar materialmente ao objeto, pois isto não seria possível. Assim, “*como pode uma*

⁹⁰ HEIDEGGER, M. *Sobre a essência da verdade*. In. *Conferências e Escritos filosóficos*. Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

⁹¹ Heidegger, *Ser e tempo*, p. 282.

⁹² Heidegger refere ao caráter da concordância com a definição da tradicional essência da verdade: ‘*Veritas est adaequatio rei et intellectus*’ et rei – Verdade é a adequação da coisa com o conhecimento. Mas pode-se entender também: ‘Verdade é adequação do conhecimento com a coisa’. Ordinariamente a mencionada definição é apenas apresentada pela fórmula: *Veritas est adaequatio intellectus ad rem*. Contudo, a verdade assim entendida, a verdade da proposição, somente é possível quando fundada na verdade da coisa, a *adaequatio rei ad intellectum*. Estas duas concepções da essência da *veritas* significam um conformar-se com... e pensam, assim, a verdade como conformidade.” (Heidegger, 1973, *op. cit.*, p. 331).

⁹³ Segundo declaração do próprio Heidegger: “A ideia básica do meu pensamento é precisamente que o sentido [sein] – isto é, o processo de dar sentido [die Offenbarkeit des Seins] – necessita do ser humano; e, inversamente, que o ser humano é humano porquanto está em [ou seja, sustenta] o processo de dar sentido. (GA 16: 704.1-5)” (apud Thomas Sheehan, ‘A virada’, 2020, p. 130)

*enunciação, mantendo sua essência, adequar-se a algo diferente, a uma coisa?*⁹⁴. A relação entre a enunciação e o objeto constitui a própria *essência da adequação*, esta que, deve ser questionada no sentido de vir a ‘aparecer’. A verdade, que desperta desse questionar e o caminho dessa discussão é denominada pelo filósofo de *Unverborgenheit*, se referindo a antiga palavra grega *Alétheia*. Heidegger esclarece o sentido dessa referência da seguinte forma:

Se traduzirmos a palavra *alétheia* por ‘desvelamento’, em lugar de ‘verdade’, esta tradução não é somente mais ‘literal’, mas ela compreende a indicação de repensar mais originalmente a noção corrente de verdade como conformidade da enunciação, no sentido, ainda incompreendido, do caráter de ser desvelado e do desvelamento do ente. O entregar-se ao caráter de ser desvelado não quer dizer perder-se nele, mas se desdobra num recuo diante do ente afim de que este se manifeste naquilo que é e como é, de tal maneira que a adequação apresentativa dele receba a medida. Semelhante deixar-ser significa que nós nos expomos ao ente enquanto tal e que transferimos para o aberto todo o nosso comportamento.⁹⁵

O *desvelamento, ou seja, o Unverborgenheit* é um conceito-chave na filosofia de Heidegger, no que se refere à condição de abertura da entidade, pela qual ela se oferece em seu ser revelado (*Alétheia*). Apesar da fundamental notoriedade da apreciação do termo ‘desocultação’, a análise Heideggeriana não se limita apenas ao modo como esse *aparecer* ocorre, mas também considera o seu oposto, o *cobrir-se, ocultar-se (Verborgenheit)*.

Desse modo, os conceitos de *Unverborgenheit* e *Verborgenheit* constituem o cerne da questão da essência da verdade pois permitem que Heidegger faça referência ao que os gregos antigos pensaram sobre a verdade como *Alétheia*. “Que a deusa da verdade, que guia Parmênides, o coloque diante de dois caminhos, um do descobrimento e o outro do encobrimento, isso significa simplesmente que o *Ser-aí* já está sempre na verdade e na não-verdade⁹⁶.”

Os dois termos encontram no verbo ‘*bergen*’ um sentido em comum. *Entbergung*, que significa ‘*desvelar*’, e *verbergen*, que denomina algo como ‘*véu*’, no sentido de poder de ocultar algo. Em sentido mais específico *bergen* quer dizer ‘*salvar*’, ‘*resgatar*’, como um ‘*encerrar-se em si mesmo*’. De maneira adjacente, tanto o conceito de *Unverborgenheit* quanto o *Verborgenheit* aparecem como pertencendo a um mesmo significante. Como se pode interpretar, são conceitos inseparáveis

⁹⁴ Heidegger. *Sobre a essência da verdade*. p. 333.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 336.

⁹⁶ Heidegger, *Ser e tempo*, 2015, p. 293.

conforme têm um intenso sentido de *resgatar* e *abrigar*. A verdade (*Wahrheit*) aqui está essencialmente ligada a *wahren*, ‘*proteger*’, ‘*preservar*’, ‘*guardar*’, logo, se refere ao que é cuidadosamente guardado para que apareça salvaguardado e preservado o tempo que for possível.

A verdade como *Alétheia* compreende também o ‘*aberto*’. Nesta abertura, o homem deixa-se aparecer como ente. Este *deixar-se*, que significa liberdade, é o modo de exposição e contato genuíno com o ente, o *ek-sistente*. A essência dessa liberdade é justamente o estar exposto ao ente enquanto ele está em caráter de *desvelamento*. Todavia, não devemos equiparar este sentido de liberdade com nada que o *senso comum* realize por escolha, por falta de constrangimento perante qualquer possibilidade ou total disponibilidade para uma necessidade qualquer. Para esta reflexão, mais crucial é considerar que:

A liberdade é o abandono ao desvelamento do ente como tal. O caráter de ser desvelado do ente se encontra preservado pelo abandono *ek-sistente*; graças a este abandono, a abertura do aberto, isto é, a ‘*presença*’ (o ‘*aí*’), é o que é. [...] A *ek-sistência* enraizada na verdade como liberdade é a *ex-posição* ao caráter desvelado do ente como tal. Ainda incompreendida e nem mesmo carecendo de fundamentação essencial, a *ek-sistência* do homem *historial* começa naquele momento em que o primeiro pensador é tocado pelo desvelamento do ente e se pergunta o que é o ente. Nesta pergunta o ente é pela primeira vez experimentado em seu desvelamento.⁹⁷

Só o *ser-aí ek-sistente* libera o homem para a sua ‘liberdade. De modo que, o homem não possui a liberdade como uma propriedade, antes disso, é a liberdade (o *ser-aí*, desvelador) que contém o homem, e de forma tão original que, somente essa liberdade é que permite a um grupo humano experimentar um ente como tal, e assim fundar a história de seu povo.

Partindo de indicações terminológicas, podemos inferir que o conceito de *Alétheia* possui o duplo caráter de velar e desvelar a partir de um ‘recurso’ que é intrínseco a sua ideia de verdade. O termo grego ‘*λήθη*’ que designa ‘*esquecimento*’, ‘*ocultação*’, compõe *ἀ-λήθεια*, o ‘*não-encobrimento*’. Desta perspectiva, parece pairar um sentido de negação particular na estrutura e significado da *Alétheia*, que compreende o *desvelamento* como aquilo que se esclarece e ao mesmo tempo permanece no escuro. Diz Heidegger sobre o significado literal dessa dualidade:

⁹⁷ Heidegger, *Sobre a essência da verdade*, p. 336-337.

Des-encobrimento é o traço fundamental daquilo que já apareceu e que deixou para trás o encobrimento. Esse é o sentido do 'alfa' que compõe a palavra grega *alétheia* e que somente recebeu a designação de alfa privativo na gramática elaborada pelo pensamento grego tardio. A relação com *lethe*, encobrimento e o próprio encobrimento não perdem de forma alguma o peso pelo fato de se experienciar diretamente o descoberto como o que apareceu, como o que entrou em vigência, como vigente.⁹⁸

As premissas que se apresentam diante desta característica dúbia, de exposição e ocultamento, definem a palavra *Alétheia*, a partir do prefixo de negação (*á*), assinalando que algo é *retirado, rasgado da 'cena'*. Significa, que a verdade é inicialmente entendida como aquilo que é rasgado, retirado, algo que é arrancado de um encobrir-se. Para que apareça, essa verdade deve ser conquistada, pela força do questionar⁹⁹.

O que surge da reflexão sobre o termo grego *Alétheia* é que, em seu princípio fundamental caracterizado como um *mostrar-se*, há um '*véu*' que deve ser gradualmente '*rasgado*' e retirado, mas com o qual devemos sempre '*percebê-lo*' como parte integrante da natureza do fenômeno da *Alétheia*. Assim, fica mais claro que, no pensamento heideggeriano, a essência da verdade é concebida segundo um '*jogo*' de movimento entre o desvelamento e o velado, o que faz com que a verdade estritamente concordante a ser encontrada na enunciação escape dessa consideração.

O velado diz respeito ao próprio *ser* das *coisas*, que eventualmente se revela e se insere de volta no jogo. O *desvelado* é tal como é porque se mostra a partir de um '*véu*' *original*. A revelação de uma coisa pressupõe que, a princípio, ela esteja velada. E neste sentido, é ao remover o '*véu*' que ela passa a existir essencialmente. No entanto, esta revelação não quer dizer simplesmente eliminar do seu '*lugar*' o que antes se ocultava, pois o velado não é, de forma alguma, '*algo*' que possa ser excluído ou destruído com o *desvelamento*. A referência à palavra grega *Alétheia* *tem um sentido paralelo* da questão, de modo que, o *velado* permanece oculto e a salvo no que em *verdade* ele é, ou seja, não há permanência no desvelamento, a medida em que o velado sempre retorna ao seu ocultamento.

⁹⁸ HEIDEGGER, M. *Aletheia (Heráclito, fragmento 16)*. In. Ensaios e Conferências. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 229.

⁹⁹ Heidegger, *Ser e tempo*, 2015, p. 293.

Ao pensar a verdade como *A-létheia*, Heidegger mostra que o pensamento grego originário, quando se mede com a verdade, baseia-se essencialmente em um termo de negação que acena para o *desvelamento*. O conceito grego ‘*ἀ-λήθεια*’ exige que pensemos a verdade no sentido próprio. A esse respeito, o filósofo indaga: “será talvez uma coincidência que os gregos se pronunciavam a respeito da essência da verdade, valendo-se de uma expressão privativa (*ἀ-λήθεια*)?”¹⁰⁰. A resposta só pode ser negativa, pois a ‘*expressão privativa*’ aqui indica que ser e estar na não-verdade também constitui uma determinação fundamental do *ser-no-mundo*.

Com isto, deixamos explícita a correlação entre o *Unverborgenheit* e o *Verborgenheit* enquanto condições de possibilidade que se ‘movimentam’ entre si e que pertencem, decisivamente, ao mundo dos entes e da dinâmica do *Ser-aí*, pleno do seu próprio ser lançado mutuamente na *verdade* e na *não-verdade*.

O conceito de *Alétheia* é utilizado por Heidegger em outras conferências e ensaios. Em ‘*Hegel e os Gregos*¹⁰¹’ o conceito de *alétheia* remete-se como uma grande questão que esteve presente na filosofia desde sua época antiga. Decisivo para o pensamento desde as suas origens. Esta questão, que carrega um certo sentido enigmático, não é completamente resolvida, mas necessariamente questionável. A esse respeito, Heidegger analisa a posição de Hegel em relação à verdade:

Verdade é para Hegel a evidência absoluta do sujeito que se sabe a si mesmo. Para os gregos, porém, segundo sua explicação, o sujeito ainda não se manifesta *enquanto sujeito*. Por conseguinte, a *Alétheia* não pode ser o elemento determinante para a verdade no sentido de beleza. Este é o estado da questão para Hegel. Se, porém, a *Alétheia*, encoberta e impensada como for, impera sobre o começo da filosofia grega, devemos então perguntar: não depende justamente a certeza, em sua essência, da *Alétheia*, uma vez que estabelecido que não a interpretemos de maneira indefinida e arbitrária como verdade no sentido de certeza – mais a pensemos como desocultação?¹⁰²

Assim, Heidegger considera que, mesmo em se tratando das primeiras emergências e manifestações do *ser*, a desocultação deve estar em jogo. Ao se afastar do seu idioma habitual, ele busca no conceito de *Alétheia* uma maneira de pensar sem se fixar à representação que a metafísica confiou ao sentido de verdade,

¹⁰⁰ Heidegger, *Ser e tempo*, 2015, p. 293.

¹⁰¹ HEIDEGGER, M. *Hegel e os Gregos*. In. *Conferências e Escritos filosóficos*. Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Conferência proferida na sessão geral da Academia Heidelbergense de Ciências, em 1958.

¹⁰² *Ibid.*, p. 409.

como concordância, adequação, julgamento. Para tanto, à ideia de *Alétheia* sugere uma deslocação – que não é nada espacial – uma oscilação, significando um movimento intermitente entre o oculto e o revelado, que ao se esconder e se mostrar, oferece o seu sentido essencial sobre as coisas. Com isso, a questão sobre o *ser* se torna fundamentalmente uma questão da *verdade do ser*, onde o fenômeno da verdade implica, quando em seu modo de velamento, também em não-verdade.

Portanto, através do questionamento sobre a verdade e da reanálise do conceito grego de *alétheia*, Heidegger realiza uma mudança de perspectiva que intenciona afastar-se da ideia de verdade entendida estritamente como *adequação*, e repensar a verdade de uma forma dinâmica como aquilo que se mostra e se recolhe ao mesmo tempo. Para compreender essa característica volúvel do ser velado e revelador devemos, assim, levar em consideração a intersecção que entre a verdade e a não-verdade na *Alétheia*.

A essência da verdade, no que diz respeito à arte, é tratada por Heidegger em parte do seu estudo sobre Nietzsche¹⁰³, do qual trataremos a seguir como um caminho possível para continuar com o nosso questionamento a respeito do conceito de verdade.

3.2. A questão da verdade em relação à arte em '*Nietzsche I*' de Heidegger

*Em que aspecto a arte se relaciona com a verdade?*¹⁰⁴ A possibilidade de uma arbitrariedade da verdade como adequação, põe em risco a própria criação poética, uma vez que o seu horizonte produtivo é múltiplo e plurissignificante, ou seja, o seu caráter é de expansão em meio ao jogo de forças da vida que não se deixa enrijecer, nem perder o seu aspecto fundamental de movimento. Sendo assim, se faz necessário esclarecer as definições e possibilidades a respeito do conceito de *verdade*. Para

¹⁰³ Trata-se da reunião de preleções ministradas na Universidade de *Freiburg* em *Brisgau*, por volta de 1936 a 1940. Cujo aspecto de confrontação e trato do pensamento de Nietzsche é evidenciado pelo próprio Heidegger em prefácio posteriormente escrito para essa publicação, em 1961. Nos utilizaremos com ênfase da primeira parte da obra, "Vontade de poder como arte". Heidegger, ressalta ainda que, as conferências "*A doutrina platônica da verdade*" (1942) e "*Da essência da verdade*" (1943) tem seus caminhos já percorridos nessas preleções anteriores.

¹⁰⁴ "*A relação entre arte e verdade é uma discórdia que provoca horror. Em que medida? Como e segundo que aspecto a arte se relaciona com a verdade? Em que sentido essa relação é, para Nietzsche, uma discórdia? Para que possamos ver em que medida a arte como tal alcança uma relação com a verdade, é preciso antes de mais nada que fique mais claro do que até aqui foi dito o que Nietzsche compreende por 'verdade'.*" HEIDEGGER, M. *Nietzsche I*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 130.

tanto, enfatizamos esta reflexão tomando como base as preleções de Heidegger em torno do pensamento de Friedrich Nietzsche sobre a questão da verdade.

O termo *verdade*, na acepção de Heidegger, comumente possui um caráter velado daquilo a que se denomina por se tratar de uma palavra fundamental¹⁰⁵. Diante de proposições que encontram evidências na vida cotidiana, neste caso, referente aos campos das ciências naturais e históricas, geralmente, compreendemos a *verdade* como equivalente daquilo que é *verdadeiro*. Esta noção de verdade é compartilhada em relação a coisas e enunciados que são constatados como verdadeiros. Dificilmente consideramos algum outro modo de verdade fora do cálculo da verdade como *adequação*.

A princípio, se apresentam duas determinações distintas na significação da mesma palavra '*verdade*'. Ao considerarmos em seu sentido singular, como essência, não podemos contemplá-la como um fenômeno que pode ser plural, pois isso iria romper com o seu aspecto lógico de adequação. Por outro lado, se considerarmos a verdade como a cada vez algo outro, que emerge múltipla e aberta, ela deixa de ser a essência (*adaequatio*) que rege o *verdadeiro*. Assim, a verdade é ambígua, em seu sentido essencial¹⁰⁶.

Esta ambiguidade é uma constante em nossa linguagem, pois a cada ente enunciado, dois de seus aspectos emergem: um é de caráter particular e singularizado, uma vez que falamos sempre a partir de um ente, sobre ele, em direção a ele mesmo. E o outro, universal, que caracteriza sua essência, e compreende a sua espécie e gênero como um todo. É, portanto, comum acordo, e tão antigo quanto a nossa própria lógica e gramática ocidentais que, um 'caso' tomado como verdadeiro no âmbito universal seja propriamente a verdade legítima.

No entanto, Heidegger¹⁰⁷ — movimentando-se ainda no campo da linguagem como produção da verdade de mundo — adverte que, uma palavra fundamental,

¹⁰⁵ Heidegger considera incontornável o esclarecimento de palavras cujos sentidos estão significativamente vinculados ao jogo de relações da vida, na possibilidade delas se aproximarem ou se afastarem do conteúdo denominado e na medida em que tais palavras estão dispostas em um tempo e suas significações são históricas. A esse respeito, sobre a questão da verdade em Nietzsche, Heidegger enfatiza que “no dicionário, as significações são listadas e exibidas para a nossa escolha. A vida da língua real consiste na multiplicidade de significações. Relegar a palavra viva, vigorosa, à imobilidade de uma sequência de sinais fixados unívoca e mecanicamente, seria a morte da linguagem.” (ibidem, p. 131). Além da historicidade das palavras fundamentais, deve-se também atentar para a sua significação, pois a cada vez mencionada, cada palavra diz respeito à pertinência de mundos diversos.

¹⁰⁶ Heidegger. *Nietzsche I, op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 134.

quando tem a sua essência tomada como o conceito do universal, está submetida ao risco de obscurantismo dela mesma, nesse caso, a sua transparência se compromete em decorrência da sua “verdade”. Desse modo, a verdade se estabelece como essência *una* universalmente válida, como então podemos conceber que possa haver variação da essência?

A imutabilidade da essência da verdade é logicamente correta, porém, metafisicamente, não é verdadeiro, pois a essência da verdade coincide em casos verdadeiros distintos que se modificam. Como por exemplo, *é verdade que para a ciência da óptica, sob a luz do sol, o céu aparece ao nosso olhar em tons de azul, tanto quanto ele se mostra verdadeiramente azul nas paisagens diurnas de Van Gogh, no entanto, absolutamente outro*. O princípio da imutabilidade da essência, no compreender de Heidegger, segue uma concepção que lhe é própria. Em “*A discórdia provocante entre verdade e arte*”¹⁰⁸, texto de Heidegger referente ao fragmento póstumo¹⁰⁹ de Nietzsche, pode-se constatar o encadeamento desse princípio.

Vista a partir dos “casos” particulares das muitas proposições verdadeiras, a essência da verdade é isso em que os muitos casos coincidem. Isso em que os muitos casos coincidem precisa ser um e o mesmo para eles. Mas daí não se segue de maneira alguma que a essência não poderia ser em si mutável. Pois, posto que a essência da verdade se altera, então o que se alterou sempre pode vir a ser uma vez mais, sem prejuízo da alteração, o um que vale para muitos. No entanto, o que se mantém na e através da transformação é o imutável da essência que se essencializa em sua mudança. Com isso, afirma-se a essencialidade da essência, sua inesgotabilidade e, conseqüentemente, sua ipseidade e mesmidade autênticas, em incisiva contradição em relação à mesmidade vazia da uniformidade, que é o único modo no qual pode ser pensada a unidade da essência, se essa unidade é sempre tomada apenas como o universal.¹¹⁰

Assim, considerando que há alterações no verdadeiro, ao pensá-lo em relação à arte, devemos partir da essencialidade da essência da verdade, pois que, em sua mudança, a *verdade do poético* não deixa de ser também a essência da verdade. Para Nietzsche¹¹¹, o verdadeiro é o *ente em verdade real*, ou seja, aquilo que é conhecido.

¹⁰⁸ Heidegger. *Nietzsche I, Ibid.*, p. 129-37.

¹⁰⁹ Nietzsche, F. *Sobre ‘O nascimento da tragédia’, 1888. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000.*

¹¹⁰ Heidegger. *Nietzsche I, op. cit.*, p. 135.

¹¹¹ A esse respeito, diz Heidegger assinala que: “O verdadeiro é o verdadeiramente ente, o em verdade real. O que se tem em vista aqui por ‘em verdade’? Resposta: o que é em verdade conhecido; pois é o conhecimento que, por natureza, pode ser verdadeiro ou falso. A verdade é verdade do conhecimento. O conhecer é tão propriamente a terra natal da verdade, que um conhecimento não verdadeiro não pode valer como conhecimento. Todavia, conhecer é o modo de acesso ao ente; o verdadeiro é o verdadeiramente conhecido, o real. Somente no conhecimento e por meio do conhecimento, o

O conhecimento é o solo originário da verdade, que por sua vez, dá acesso ao ente. Sem acesso à obra de arte enquanto *ente*, não é possível o *acontecer* da essência da verdade do poético.

Em sua concepção filosófica¹¹², Nietzsche toma a arte como um elo vital com a realidade, enquanto impulso criativo que, embora experimente uma subjetividade ausente de sujeito, se realiza em ligação com o que ele denominou por vontade de potência.

Na perspectiva de Nietzsche, a arte se compreende como uma decisão afirmativa da vida. Tal fazer se configura como uma tarefa genuinamente metafísica da existência, que por sua vez, não cede completamente aos ditames exatos da razão, pois ela própria, a vida, é também movida por desejos e forças desmedidas.

Nesse sentido, o processo de elaboração e desconstrução da arte se assimila também ao movimento do viver, como um jogo infantil desprezioso, muitas vezes destrutivo, mas cheio de ambições e produções. Essa conduta pessimista, segundo o filósofo, exige um otimismo que deverá emergir com a arte, como uma maneira de curar-se da *verdade*¹¹³.

O antídoto ao mal-estar da verdade, então, é uma oposição à necessidade de descobrir tudo pela via da razão. Assim, se fundamenta uma ética amparada na atividade artística e criativa, que não ignora a ilusão enquanto tonalidade e vigor. Nessa perspectiva, sabe-se que a arte não tem uma função a priori, mas urge a sua necessidade no horizonte de afirmação da vida justificando-se como fenômeno estético.

No entanto, Nietzsche realiza o diagnóstico da cultura ocidental e lhe aponta uma forma de adoecimento iminente, o *niilismo*, como consequência última dos valores absolutos diante do desenvolvimento de uma cultura em decadência, enquanto seus indícios podem ser identificados a partir da tradição filosófica, nas

verdadeiro é fixado como verdadeiro. A verdade pertence ao âmbito do conhecimento; aqui se decide o verdadeiro e o não verdadeiro. E sempre segundo o modo como a essência do conhecimento é circunscrita, determina-se o conceito essencial de verdade.” *Ibid.*, p. 137.

¹¹² NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou Grécia e pessimismo*. Tradução Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007, p. 91.

¹¹³ Nietzsche, F. *Verdade e mentira no sentido extramoral*. Revista: Comum, Rio de Janeiro, v. 6, nº 17, p. 5 a 23 – jul/dez. 2021. Disponível em: [Verdade \(imediate.org\)](http://Verdade(imediate.org)) Acesso em: 29 de maio 2023. A noção de verdade aqui introduzida pelo filósofo diz respeito ao sentido moral. Do qual, ele afirma: “As verdades são ilusões das quais se esqueceu que são metáforas gastas que perderam a sua força sensível, moeda que perdeu sua efígie e que não é considerada mais como tal, mas apenas como metal.” (*Ibid.*, p. 13).

conduções morais e religiosas.

O pensamento socrático metafísico, de acordo com a análise de Nietzsche, está na base de formação da cultura ocidental, pois que ela própria mantém sua dependência ao idealismo metafísico. A partir dessa constatação, faz-se necessário o enfrentamento conceitual dessa estrutura idealista. Em '*O Nascimento da Tragédia*', o artista protagoniza o gênio da transfiguração, cuja potencialidade é oferecer à cultura adoecida a sua força vital. Ao tomar de empréstimo duas figuras mitológicas fundamentais - *Apolo e Dionísio* - antes de tudo, nos é assinalado que em sua forma de pensar, a lógica não ocupa o único caminho dessa reflexão.

Estes deuses são compreendidos como potenciais estéticos provenientes da própria natureza, que perpassam o homem e determinam o movimento de criação artística. Por um lado, *Apolo* é manifesta-se como força delineadora, a organização das formas em torno daquilo que pode ser representado figurativamente. Do outro, *Dionísio*, como força da intuição, que não tem uma forma estática, característica intrínseca da arte musical.

Esses dois impulsos criativos norteiam a tragédia ática (*Ésquilo e Sófocles*), onde os opostos, forma e desfiguração, favorecem a cena para aquilo que chamaremos de *(des)verdade* – a busca da arte de compreender-se como e na totalidade da vida:

Esses dois instintos como os mundos estéticos distintos do sonho e da embriaguez, fenômenos fisiológicos entre os quais é possível notar um contraste análogo aquele que distingue um do outro espírito apolíneo e o espírito dionisíaco [...] a bela aparência dos mundos do sonho, em cuja produção todo homem é um artista completo, é a condição prévia de toda arte plástica, e certamente também, como veremos, de uma metade importante da poesia.¹¹⁴

Diferente da estética tradicional que se detém na oposição entre matéria e forma, o impulso da criação pela arte em Nietzsche potencializa e intensifica a vontade sem desconsiderar o físico (corpo) como parte da sua circunstância. Nesse sentido, o dionisíaco e o apolíneo, enquanto instintos da arte, atendem aos estados de sonho, enquanto produção e configuração das formas necessárias, e da embriaguez, que remete ao estado da presença física dionisíaca. Ou seja, não segue ordens de uma consciência, um Eu, mas é direcionada por potencialidades criadoras no percurso de

¹¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, Id.*, p. 28.

transformação de si mesma.

Contudo, cabe apontar que a característica essencial desses impulsos é reconhecer-se em seu próprio grau ilusório, posto que não visam nunca assumir a condição de verdade moral ou realidade empírica para além de sua aparência. A contemplação a partir da sensação onírica ensina, com prazer e sem negação, a dinâmica da vida.

Apolo começa como a beleza que dá um norte ao caos criativo e lhe favorece o suporte, em sua manifestação tão necessária como salvaguarda de uma feiura intolerável. A ilusão apolínea é bela, e como antes de tudo se sabe ilusória, mantém suspensa a possibilidade de uma sobrevivência sadia mesmo em meio aos desatinos da vida. Enquanto Dionísio experimenta extasiado, para além da representação de mundo, a verdade da natureza e a sua comunhão alegre com ela.

A partir dessa concepção, o artista é o resultado do seu próprio fazer artístico apolíneo e dionisíaco. Nessa sua análise da arte helênica com os impulsos de ambas as divindades, Nietzsche distingue os gregos e bárbaros dionisíacos. Enquanto os bárbaros experimentavam rituais de alusão do homem aos animais, entre os gregos o papel humano é representado expressamente de maneira transfiguradora, cuja personalidade individual se dissolve em meio ao coletivo das festas e danças, e a tendência destrutível da vontade ganha controle.

A partir dessa manifestação do artístico, podemos notar a relação entre ética e estética proposta como arte afirmativa da vida, que implica na transformação da cultura como formação do próprio homem e suas formas de desejo.

A princípio, os gregos antigos conheciam apenas a música apolínea dos *aedos*, através da recitação de poemas de Homero e som de cítara. Posteriormente, surge a música dionisíaca, cujas impressões remetem à força das coisas metafísicas no mundo. Entoadada por uma flauta, a melodia alcançava a capacidade simbólica aflorada, em relação à vontade do corpo que dança e canta no culto ao deus.

Para Nietzsche, este é a feição do mundo helênico, que porventura, diverge da interpretação tradicional do mundo grego antigo equilibrado sob a égide da beleza apolínea. O divino, na religião helênica, transfigura a sua realidade em beleza, e a arte ocupa o lugar da verdade moral.

É a partir do culto dionisíaco, que a verdade se redime na aparência. Dar sentido simbólico à forma é a tentativa de reunião pela aparência em oposição à

desagregação intrínseca da vontade. A arte toma por equilíbrio esses contrários, revelando-se em sua relação entre as aparências e a verdade, tomando a lente das aparências como único meio de aproximação com a realidade suportável. Mas o que une os impulsos apolíneo e dionisíaco sendo eles contrários?

Em sua análise, Nietzsche identifica o poeta lírico Arquíloco, ao lado de Homero, poeta épico. No lirismo, o poeta destaca o 'eu' como representação da subjetividade artística. Mas o bom poeta deve suprimir o subjetivo a fim de que sua arte se volte apenas para o mundo exterior as suas paixões. Na tentativa de solucionar essa incoerência, o filósofo aponta que a possibilidade da existência do poeta lírico dar-se no seio de sua criação onde habita um estado impulsivo dionisíaco. A partir dessa contiguidade, a subjetividade se transfigura tendo em vista o mundo imagético apolíneo.

O poeta lírico é um dionisíaco desde sua origem na poesia, entregando-se a poesia com dor, corpo e oposições, para em seguida demandar no abandono da subjetividade na direção de imagens distintas daquelas encontradas na poesia épica. Tais imagens são os símbolos do abismo do ser a da vontade sobre todas as coisas existentes. Assim, o poeta deve ele próprio se tornar obra de arte dessa vontade para conhecer a essência da arte.

É a música a arte capaz de expressar tal essência com maestria, a vontade. Mas não pode nos eximir dela, sendo o que de mais imediato lhe reflete. Na sua universalidade, a música se antecipa a todas as formas imagéticas e toca o instante da vida, desvencilhando-se do julgamento da beleza, como parte de um acordo inquebrável com a vontade. A fim de não descartar as possibilidades da música, o filósofo deteve-se sobre a canção popular onde também constata a relação entre som (dionisíaco) e imagem (apolíneo).

A música popular é também letra, embora Nietzsche destaque a primordialidade da melodia, pois ele acredita que a sua importância é mais universal, enquanto a palavra possui consideráveis limites de significação. Assim, sendo impossível que a linguagem alcance o universal, uma outra concepção da verdade é provocada na música (na arte).

Por via da tragédia ática, Nietzsche revela que o originário da tragédia se encontra no âmago do *espírito* da música, pois no drama trágico a música é sempre o mais fundamental em relação aos diálogos. Nesse sentido, a arte dionisíaca-

apolínea suscita a embriaguez e o sonho. Este estado constitui o princípio fundamental da arte dramática, uma vez que desperta e provoca a fruição da civilização e a experimentação da realidade que antecede a individuação. É a reunião do sonho e da embriaguez que, na arte, estabelece uma relação com a verdade (do desejo), restituindo a liberdade de poder retornar à natureza primordial.

3.3. O 'pôr-se em obra de verdade' e a arte como desvelamento

Emerge, a partir do texto "*A origem da obra de arte*", de Heidegger, o caráter circundante da criação artística como um aceno à essência da verdade. A obra de arte é aquilo cuja criação está na mão-de-obra do artista, e este, por sua vez, encontra origem na própria obra, estabelecendo uma dependência mútua de sentidos. Há nesta relação, criação e criador, a arte, que é anterior a ambas as coisas, e cuja proveniência ontológica do sentido do ser (da arte) deve aqui ser pensada enquanto caminho para a sua revelação fundamental, seu desvelar-se.

Ao perguntar pela originário da obra de arte, caminha-se na direção do que é a arte. Assim, se faz necessário a busca (do sentido) da arte onde ela repousa em essência, ou seja, onde ela é *ser*; na própria obra, que é *ente*. Este retorno circular entre obra, arte e artista, se revela não em seu aspecto ôntico, mas como especulação *daquilo* que a obra torna manifesto, quando ela própria possibilita abertura de *mundo*.

A partir dessa abertura, a obra oferece sinais de seu desvelamento, em relação à verdade na obra, porque o ente obra de arte, em sua essencialização, se revela como a *verdade em obra na obra*. É na obra que descansa e se manifesta a *proveniência* dela mesma, e que no exercício do pensamento se apresenta em seu ser. Mas, tal exercício do pensar ainda é possível? Diz Heidegger:

Por vezes, temos ainda a impressão [*Gefühl*] de que, já há muito tempo, foi feita violência ao caráter de coisa das coisas, e de que o pensar está implicado neste fazer-violência, razão pela qual o renegamos, em vez de nos esforçarmos para que ele se torne mais pensante.¹¹⁵

Há fundamentos para essa experiência do pensar a partir da obra de arte?

¹¹⁵ HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. In: *Caminhos de Floresta (Holzwege)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 17.

Inicialmente, dois conceitos norteiam esta questão. *Mundo*, que se refere a um jogo de relações em que se dá o horizonte existencial do *Ser-aí humano*. E *terra*¹¹⁶, no que diz respeito ao não-encobrimento e ao encobrimento dos entes. *Terra*, porque a obra de arte é sempre relacional, e faz referência ao mundo que lhe cerca, revelando-o, como a força da luz do sol à vista dos libertos de uma caverna escura.

Neste sentido, a questão sobre a origem da obra de arte não se desvincula da pergunta ontológica sobre o *ser*. É ao se perguntar pela verdade do *ser* da obra que caminhamos em direção à verdade do poético. Ao analisar a obra como *objeto originário* que dá origem a sentidos de mundo, consideramos a arte como fundadora de *mundo do ser-aí (Dasein)*. Mas, como a verdade pode se originar e se desvelar na arte?

Tomando a questão como um exemplo de visualização, Heidegger analisa uma pintura do artista holandês, Vincent Van Gogh¹¹⁷. Trata-se da figuração, sob um jogo de pinceladas rústicas, de dois sapatos usados recostados ao chão. Aparentemente, uma tentativa de cópia dos originais usados por uma camponesa, a julgar pelo ambiente bucólico e o aspecto terroso dos objetos. Mais do que uma *coisa*, os sapatos são *utensílios*, que enquanto tal, ocupam um lugar singular mediano entre aquilo que é a mera coisa e a obra propriamente, estabelecendo certa ordem e equilíbrio na suposta equação: *Coisa ≠ Obra = Utensílio*. A obra de arte é, então, um tipo misto de *mera-coisa-utensílio*?

Antes, no tocante à obra de arte em si, Heidegger observa que a superação de conceitos que obstruem o percurso para o ser dá-se a partir do próprio conceito de *coisa*. Nesse aspecto, há três maneiras de determinação da *coisidade*. A primeira, quando a coisa é concebida como sendo *aquela* suporte de características especificadas; segunda, ela é compreendida como o resultado unitário de uma diversidade sensível; terceira, a coisa é enunciada como *matéria* que ganhou forma. Tais concepções de pensar a coisa passam a vigorar sobre todo *ente* em geral, criando

¹¹⁶ Sobre o conceito de *terra*, faz-se necessário esclarecer que; “ela abre ao mesmo tempo a clareira daquilo sobre o qual e no qual o homem funda o seu habitar [...] Do que esta palavra aqui diz há que excluir não só a imagem de uma massa de matéria depositada, mas também a imagem puramente astronómica de um planeta. A terra é isso onde o erguer alberga (*bergen*) tudo o que se ergue e, claro está, enquanto tal.” (A origem da obra de arte, *id.*, p. 33).

¹¹⁷ Quando Vincent faleceu, em 1890, Heidegger tinha apenas um ano de idade. Levou algumas décadas para que a produção desse pintor começasse a ser reconhecida no sistema da arte. Não tivesse morrido tão jovem, é possível que sua presença figurasse nos grandes salões de arte do século XX (Arte Moderna). O período em que Heidegger escreve ‘A origem da obra de arte’ coincide com o momento em que a obra do artista está em ascensão valorativa no horizonte artístico europeu.

uma antecipação de toda *experiência* imediata do ente. Aqui, aparece um conceito fundamental, o *Besinnung*, meditação, consciência, reflexão. Para Heidegger, a antecipação da coisidade da coisa, com base nessas determinações, finda por encobrir a *Besinnung* do ente.

Assim, propõe-se ultrapassar o sentido cristalizado desse conceito (de coisa) que em sua usurpação impede o ente de repousar sobre ele mesmo no seu *ser-coisa*, o caráter utensiliar do utensílio se levanta no propósito de dizer algo, que por sua vez pode apontar algo sobre o caráter de coisa da coisa e o caráter de obra da obra.

De antemão, o utensílio está entregue a um todo utensiliar que o circunda, o chamemos de contexto em que ele exerce a sua utilidade. Fora desse entorno, ele dificilmente existe, porque o *ser-utensílio* do utensílio consiste em sua serventia que está entregue ao repouso na plenitude de sua essência, sua solidez, sendo “graças a ela que a camponesa por meio do apetrecho (*utensílio*) é confiada ao apelo calado da *terra*; graças à solidez do apetrecho, está certa do seu *mundo*”¹¹⁸.

Tal repouso é o cerne da *confiabilidade*, enquanto entrega e certeza de se conhecer o *mundo* sendo *terra*. É na confiabilidade que acontece o deixar que a coisa seja desde ela mesma sem preocupar-se com ela e até sem notar-se dela. A despreziosa pintura do artista nos traz para o ver que “o ser-utensílio do utensílio foi encontrado [...] pelo fato de nos termos posto perante a pintura de Van Gogh. Esta falou. Na proximidade da obra, estivemos, subitamente, num lugar que não aquele em que habitualmente costumamos estar”¹¹⁹. Neste sentido, a obra é capaz de revelar o que desapercivelmente a coisa oculta na confiabilidade.

É na experiência da arte, enquanto ente obra-de-arte, que se encontra a possibilidade do seu *ser*. Assim, o *ser* da obra se revela e se descobre enquanto verdade. Do acontecimento e da experiência da verdade na obra de arte, Heidegger interpela:

O que é que acontece aqui? O que é que, na obra, está em obra? A pintura de Van Gogh é a patenteação originária [*Eröffnung*] daquilo que o utensílio, o par de sapatos de camponês, é em verdade. Este ente sai [*heraustritt*] para o não-estar-encoberto do seu ser. Os gregos chamavam ao não-estar-encoberto do ente [*Alétheia*]. Nós dizemos ‘verdade’, mas pensamos muito pouco ao ouvir esta palavra. Na obra - caso nela aconteça uma patenteação

¹¹⁸ Heidegger. *A origem da obra de arte (in Caminhos de floresta)*, *ibid.*, p. 25.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

originária do ente naquilo que ele é e como é -, está em obra um acontecer da verdade.¹²⁰

A verdade está em obra na obra de arte. A obra não encerra um ente em seu aspecto de representação, mas o estende em brilho do seu *ser* fazendo-o permanecer ao se pôr. Até o presente, a arte havia se sustentado nos parâmetros da estética em torno da ideia de belo e beleza, não no seu aspecto da verdade. A essa criação “que produzem tais obras chamamos, diferenciando-as das artes manuais, que fabricam utensílios, as belas-artes. Não é que, nas belas-artes, a arte seja bela, mas chamam-se assim porque produzem o belo”¹²¹. Heidegger busca se afastar da disciplina moderna estética porque a verdade, tal qual ele analisa e questiona, está no horizonte do *ser (ontológico)*.

Como fundadora de mundo a obra se mostra e está atrelada à sua própria origem, deixando ver o mundo e fazendo-se ver ao mesmo tempo. Não significa que a obra se efetive por meio de um efeito ou gênese divina fundada pelo artista. O artista resguarda a obra, ou mesmo, neste caso, é ele a parte de um mundo historial subjacente a um povo cuja obra de arte abre sentido e resguarda a historicidade.

Em sentido mais amplo, Heidegger menciona uma obra pública, neste caso, o templo grego de *Paestum*, cuja mimese criativa não é possível sugerir, esse monumento arquitetônico oferece aos homens uma visão deles mesmos a partir da sua presença pública e de abrigo divino. Dois exemplos dos quais pode-se distinguir que:

No quadro de Van Gogh, a permanência repousada (*Insichruhen*) dos sapatos revela-nos a verdade do ser deste ente para além de sua serventia; no templo grego, o que a presença (*Dastahend*), a construção do edifício, produz, é o advento do deus instalado em sua verdade. É nessa instalação que a obra consiste a partir de sua origem. Só quando o mundo aparece numa forma tangível, que dá à obra o seu caráter de obra, existe criação artística, como atividade individual mediadora.¹²²

Contraste de forma e deformação, a *verdade* só se essencializa no embate entre *mundo* e *terra* na obra de arte, sendo a obra, o próprio acontecer desse ocultamento iluminador. A pensar no artista, diante da pretensão de Van Gogh à busca da arte (essencial) na sua própria obra, resta pouco daquela categoria reflexiva do

¹²⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹²¹ Heidegger. *A origem da obra de arte (in Caminhos de floresta)*. *Ibid.*, p. 32.

¹²² Nunes. *Passagem para o poético*. *Op. cit.*, p. 256.

belo (da tradição), e a *contemplação* estética se desloca cedendo lugar ao *conflito da abertura* que assinala o *originário*. Na reflexão sobre o artista em “*A origem da obra de arte*”, o fenômeno da *verdade em obra na obra é ressaltado como* um direcionar-se à experiência primordial que a arte proporciona. Argan¹²³ ressalva esse caráter da arte de Van Gogh, que Heidegger por certo apreendeu:

a arte deve se inserir no ativismo geral como uma força ativa, todavia de sinal contrário: cintilante descoberta da verdade contra a tendência crescente à alienação e mistificação. A técnica da pintura também deve mudar, opor-se à técnica mecânica da indústria, como um *fazer* gerado pelas forças profundas do ser: o fazer ético do homem contra o fazer mecânico da máquina. Não se trata mais de representar o mundo de maneira superficial ou profunda: cada signo de *Van Gogh* é um gesto com que enfrenta a realidade para captar e se apropriar de seu conteúdo essencial, a vida. Aquela vida que a sociedade burguesa, com seu trabalho alienante, extingue no homem.”¹²⁴

Desse modo, uma feitura (produção) da arte acena *mundo*. Para Heidegger, *mundo* procura a luz, ou seja, o esclarecimento da matéria-forma, atribuindo-lhes significado e a semântica dos signos. Mas, mundo não é o lugar onde se encontram reunidas as coisas, sendo mais um ‘espaço’ livre de possibilidades, onde uma comunidade humana estabelece suas relações, sentidos e escolhas fundamentais. *Mundo* carrega a historicidade de cada época e faz emergir razões a partir dos entes circundantes, trata-se do todo de relações em que o ser-aí (*Dasein*) se projeta.

Em contrapartida, *terra*, conceito inaugural, tratado junto à questão da obra de arte, abriga mais de um sentido. O material que compõe a obra, o *lugar* onde a obra se encontra instalada, em torno do qual se encontra uma *natureza (physis)* que envolve e cria a percepção da obra humana graças ao contraste com as coisas *in natura*. *Terra* faz parte daquilo que os gregos simbolizavam no termo ‘*lèthè*’, o ‘*esquecido*’, mas que está ali, defronte, porém velado. Esse novo conceito, que vem a afetar o próprio conceito *mundo*, é uma deliberação necessária de *ser* da obra de arte, pois enquanto matéria moldada:

[...]a forma assinala o afloramento da terra no embate que a opõe ao mundo, sendo a terra o elemento irredutível, o mistério velado que sobressai da matéria, em que também se retrai - dessa mesma matéria que, elaborada, mas não propriamente usada, transparece no ente produzido. Essa aparência

¹²³ Giulio Carlo Argan, *ensaísta e crítico de arte italiano, responsável pela concepção de uma tradição crítica dos movimentos modernos de arte no ocidente*.

¹²⁴ ARGAN, G. C. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 124.

significativa é a verdade aberta, e o produto, indistinto da coisa criada, tem a impositiva presença de um ente configurado numa forma sensível. A obra como obra de arte assinalaria, pois, a sua própria existência em função da presença que nela se produz. Mas nenhuma instância externa decide de seu direito a existir; ela conquista sua efetividade somente através do que pode abrir.¹²⁵

Novamente ressaltamos, a partir do que Gadamer interpelou ao se referir ao texto “*A origem da obra de arte*”¹²⁶, como o *ser-aí* (*Dasein*) pode estabelecer um vínculo ontológico com o conceito *de terra* [?]. Este que, em sua entonação aparentemente *mítica, poética*, imediatamente parece se contrapor por completo ao conceito de *mundo*. A respeito dessa estranha relação entre os conceitos, Gadamer argumenta:

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’? [...] 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 [...] 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.¹²⁷

No entanto, Heidegger não renega a questão ontológica na relação entre os conceitos, ao invés disso, alterna de caminho, deixando de lado o modo tratadístico das questões, para adentrar nos *Caminhos de Floresta* (*Holzwege*), cuja intencionalidade não é um fim, mas o atravessar de percurso íntimo “conhecido”, como um viandante que muda de rotas, mas permanece no seu objetivo do explorar. Justamente porque, se há um caminho já determinado, os sentidos nele ficam encobertos na ocupação cotidiana do tráfego, é que se faz necessário uma retomada de rotas na direção da questão sobre o sentido do ser. Gadamer, prossegue ainda

¹²⁵ Nunes. *Passagem... op. cit.*, p. 258.

¹²⁶ MOOSBURGER, Laura. “*A origem da obra de arte*” de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas. 2007.

¹²⁷ Gadamer. *Introdução* (Laura Moosburger, 2007). *Op. cit.*, p. 69 e 74.

com a questão, o que afinal é uma obra de arte enquanto ‘coisa’ que em si faz revelar-se a verdade?

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.¹²⁸

É desse modo que Heidegger evita qualquer relação de retorno à definição de gênio da estética (o que quer dizer também, uma rejeição da estética), tomando a obra justamente em seu *estar-aberto-no-mundo*. E neste sentido, também procurando evitar as definições subjetivas da arte em direção à compreensão ontológica da obra, é que ele usa o contra-conceito de *terra*, na medida do seu encobrir-se, ao de *mundo*, em seu revelar-se, estando ambos presentes na obra de arte.

A ontologia deve se sobrepôr à análise ôntica, uma vez que o filósofo busca refletir sobre o sentido do ser. Só a inclinação ontológica diante do *ente* pode apontar para o trajeto do ser, sendo o ‘pôr em questão ontológica o ente’ já um caminhar em direção à manifestação da verdade. É a partir deste itinerário que Heidegger conduz a análise da origem da obra de arte à analítica do próprio ser, considerando a obra de arte como fundadora da verdade e de mundo do *ser-aí*.

A análise ontológica heideggeriana busca a verdade não no sentido de uma adequação entre enunciado e coisa, mas, como revelação da essência das coisas, o que se denominou por *desvelamento* (*Unverborgenheit*), pois antecede o modo de enunciação das proposições sobre as coisas.

Neste sentido, Heidegger assegura que o aspecto da verdade como desvelamento aponta para o caráter originário do *Ser-aí*, bem como parte do contexto no qual se originam no mundo. Assim, a questão sobre o ser – que em “*A origem da obra de arte*” é a questão da experiência do ser – carrega, abre e clareia aquilo que comumente se encontra velado. É a partir da obra de arte que o ente, em sua totalidade que é *mundo*, se desvela em essência da verdade.

Com efeito, será a partir da essência do conceito de verdade que a arte “chega” ao mundo como revelação genuína? Ainda não temos a pretensão de explicitar os

¹²⁸ Gadamer. *Introdução* (Laura Moosburger, 2007). *Ibid.*, 73.

efeitos que a experimentação dessa genuinidade produz em nós, mas antes, tentar abrir o caminho de reflexão sobre como esta revelação originária ocorre.

CONCLUSÃO

Do ponto de vista do questionamento sobre a essência da arte, Heidegger indaga como a *verdade* se faz *originária* a partir da obra (?). Para tanto, ele ressalta as três teses em torno da compreensão tradicional do conceito de verdade: “1. O ‘lugar’ da verdade é o enunciado (*o juízo*). 2. A essência da verdade reside na ‘*concordância*’ entre o juízo e seu objeto. 3. Aristóteles, não só indicou o juízo como o lugar originário da verdade, como também colocou em voga a definição da verdade como *concordância*”.¹²⁹

De acordo com a primeira tese, a verdade de uma proposição ou juízo é que produz toda verdade. Os conceitos ‘proposição’ e ‘juízo’ são usados de modo similar para se referir a acepção clássica do que Aristóteles denomina de *logos apophantikos*, referindo-se à *proposição* que em si determina uma verdade ou falsidade. Neste sentido, são as proposições que podendo ser verdadeiras ou falsas, constituem a verdade, e esta não pode existir fora da *lógica apophantika*.

Na segunda tese, a proposição ou juízo mantém sua verdade de acordo com o grau de correspondência para com as coisas do mundo que a constitui. Assim, tendo uma vez afirmado que o céu pintado de *Van Gogh* é estrelado, sua verdade se encontra na constatação visual do mesmo céu estrelado, se não o for, tal proposição decai em *status* de falsidade. E aqui, se encontra uma comunhão entre senso comum e ciência, em termos de concordância, em relação à verdade como adequação de uma proposição, que está associada a descrição coerente com a percepção do real. A terceira tese, se refere a Aristóteles como o responsável pela fundação e permanência tradicional das duas primeiras teses.

Assim, das filosofias platônica e aristotélica, que norteiam majoritariamente o modelo de pensamento ocidental, estabeleceu-se duas teses gerais sobre o conceito de verdade: toda verdade consiste na verdade de uma proposição e a verdade da

¹²⁹ HEIDEGGER, M. Ser e Tempo. 10° ed. Tradução de Márcia S.C. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 284.

proposição se baseia na adequação para com as coisas do mundo das quais faz referência.

A concepção filosófica moderna de Heidegger, marcada pela análise das teses dos gregos antigos, se põe na contramão do cerne da *verdade como proposição*, uma vez que, a origem da verdade não está numa proposição em si, pois existe uma gama de aspectos da verdade que não cabem apenas à verdade de uma proposição. A respeito desta tese, ele indaga:

O que significa o termo “concordância”? A concordância de algo com algo tem o caráter formal da relação de algo com algo. Toda concordância e, assim também, toda ‘verdade’ é uma relação. Mas nem toda relação é uma concordância. Um sinal assinala para o assinalado. Assinalar é uma relação entre o sinal e o assinalado, mas não uma concordância. Decerto, nem toda concordância significa uma espécie de *convenientia*, tal como se fixou na definição da verdade.¹³⁰

E como contraponto à segunda tese, a forma como a verdade se apresenta no seu pensamento não consiste em uma adequação, mas em um *desvelamento*. *O que significam estas duas teses de Heidegger sobre a verdade? Onde estaria a verdade originária se não na proposição? Em que medida a verdade originária se revela por meio do desvelamento e não de uma adequação às coisas?*

As primeiras pressuposições nesse sentido são de que deve haver um ‘estado’ que antecede e torna possível a proposição e sua paridade com as coisas do mundo, constatando assim sua verdade ou falsidade em caso de incompatibilidade. Tal condição prévia existente nas coisas, permite considerar que antes de emitir um juízo e uma proposição sobre uma coisa, é preciso que ela já tenha se mostrado como tal, se *desvelado* e aparecido para o nosso horizonte de compreensão. Significa dizer que, nossa relação com as coisas antecede qualquer juízo ou proposição enunciada, pois o que se pode vir a considerar, através da enunciação sobre a coisa, só pode ser feito a partir do prévio *desvelamento* da própria coisa.

A *verdade*, enquanto *desvelamento* é um fenômeno primordial e essencial, uma vez que antecede o modo de denominação e enunciação das coisas. Visto no sentido que Heidegger dá ao objeto; ele nunca é em si mesmo, mas existe antes dentro de uma dinâmica de referências, onde cada coisa tende a se remeter a outra em um jogo de sentidos.

¹³⁰ Heidegger. *Ser e tempo, ibid.*, p. 286.

Assim, para que qualquer utensílio possa aparecer como tal, é necessário que antes o mundo já tenha se revelado como *mundo*. Como o mundo não se trata de um ente em específico, mas sim a totalidade deles, ele se mantém escondido na maioria das vezes, e não pode se desvelar como ente, mas faz parte fundamental da condição que permite com que um ente se desvele.

A partir disso, e buscando reestabelecer nossa ligação inicial entre *arte* e *verdade*, faz-se necessário indagar: *como ocorre desvelamento, ou seja, o acontecimento da verdade na arte? E neste aceno, como se estabelece a poética enquanto experiência com o ser, ou seja, com a verdade originária?*

De um ponto de vista abrangente, a analítica do pensamento do *ser* e do *poético*, conduz à visão daquilo que geralmente se encontra velado. Na medida em que o ente se desvela, o mundo segue em seu comum encobrimento. A partir da obra de arte, o mundo do ente que nela se afigura desvela-se porque o poético é o caminho essencial para abertura do ente em seu ser.

A poesia é, para Heidegger, o expoente máximo dessa abertura, acenando para a “*poesia primordial*”¹³¹ (*Urpoesie*). Só a existência poética da obra de arte pode revelar o que por si não se pode revelar, o *mundo* em sua totalidade. É a partir dessa abertura em específico que nos é aberto alguma possibilidade de experiência com o *Ser*.

Em ‘*O que é metafísica?*’¹³², por pressuposto, Heidegger declara que o ente é não apenas por surgir do *ser*, como já interpreta a metafísica tradicional, mas trata-se, de forma mais originária, do surgimento do *ser* que reside em sua *própria verdade*, e que se desdobra como o *ser da verdade*. Para além da interpretação metafísica, o filósofo analisa que:

Compreender é o ser existencial do próprio poder-ser da presença de tal maneira que, em si mesma, esse ser abre e mostra a quantas anda seu próprio ser. [...] como abertura, o compreender sempre alcança toda a constituição fundamental do *ser-no-mundo*. Como *poder-ser*, o *ser-em* é sempre um *poder-ser-no-mundo*. Este não apenas se abre como mundo, no

¹³¹ Heidegger. *A origem da obra de arte*, op. cit., p. 55. O termo ‘*Urpoesie*’, traduzido por Laura Moosburger (2007) por ‘*poesia primordial*’. Utilizamos aqui a referência ao poético como *com-posição*, o hífen indicando o originário do poético, ou seja, a sua essência. A esse respeito, diz Heidegger “*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.*” (*Ibid.*, p. 55-56)

¹³² HEIDEGGER, M. *Que é metafísica?* In: *Conferências e Escritos Filosóficos*. (Coleção “Os Pensadores”). São Paulo: Nova Cultural, 1973.

sentido de possível significância, mas a liberação de tudo que é intramundano libera esse ente para suas possibilidades. O manual se descobre, então, como tal em sua utilidade, aplicabilidade e prejudicialidade.¹³³

O manual é desde sempre um aparato constitutivo da experiência do *ser-no-mundo*, cujas interpretações podemos relacionar à produção e à técnica. Só o trato “prático” desta questão pode pôr a verdade como abertura e fundamento.

A partir do apontamento da obra de arte como um *múltiplo*, que corresponde às possibilidades de mundo, é que se oferece o seu caminho em relação à verdade. Este desígnio se trata do que a obra tem como fundamento primordial, na via do seu desvelamento, a *terra* onde o *Ser-aí*, está desde sua origem lançado. Neste mesmo sentido primordial, podemos inferir que, em essência, a obra de arte não pode nunca ser técnica (no sentido da *Gestell*, em seu pôr-se em disponibilidade tudo que entende como fonte de produção), mas é, desde sempre, uma *techne*, ou seja, uma produção genuína.

De modo recíproco, a arte se põe em obra de verdade, a verdade funda a arte como sendo a forma da existência historial. Assim, a *origem da obra de arte* é também a origem do *Ser-aí historial* de uma comunidade, um povo.

Desse modo, marcando o poético como conceito-chave fundamental para da essência da arte e suas relações primordiais com a *techne grega*. Não se trata de buscar uma definição da essência do poético, mas traçar compreensões sobre esse fenômeno, cujo aspecto originário se remete à *arte* e à *techne*, considerando que em determinadas medidas, tais produções se aproximam e se entrecruzam enquanto como desvelamento do ser da obra de *arte*.

¹³³ Heidegger. *Ser e tempo, op. cit.*, p. 204-205.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: companhia das letras, 1992.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Edson Bini. 4ª. ed. São Paulo: Edipro, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

DAVIS, B. W. **Martin Heidegger: conceitos fundamentais**. Tradução: Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

GADAMER, H-G. *Para Introdução*. In: **“A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas**. Dissertação e tradução: Laura de Borba Moosburger. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

GADAMER, H-G. **Hermenêutica da obra de arte**. Seleção e tradução de Marco Antônio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Portugal: Edições 70, 2019.

HEIDEGGER, M. A origem da obra de arte. In: **Caminhos de Floresta (Holzwege)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

HEIDEGGER, M. **As questões fundamentais da filosofia**. Tradução: Marco Antonio Casanova 1º. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda, 2017.

HEIDEGGER, M. A questão da Técnica. In: **Ensaio e Conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012.

HEIDEGGER, M. [carta] Sobre o Humanismo. In: **Conferências e Escritos filosóficos**. Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

HEIDEGGER, M. **Interpretações Fenomenológicas sobre Aristóteles**. Tradução: Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

HEIDEGGER, M. **Introdução à metafísica**. Tradução, introdução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

HEIDEGGER, M. **Heráclito**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

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

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

HEIDEGGER, M. **O caminho para a linguagem**, *in: A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora universitária São Francisco, 2003.

HEIDEGGER, M. “...poeticamente o homem habita...”. In: *Ensaios e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 165-81.

HEIDEGGER, M. **Que é metafísica?** In: *Conferências e Escritos Filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1973. (Coleção “Os Pensadores”).

HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. 10ª ed. Tradução de Márcia S.C. Petrópolis: Vozes, 2015.

HEIDEGGER, M. Sobre a essência da verdade. In: **Conferências e Escritos filosóficos**. Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

MOOSBURGER, Laura B. “**A origem da obra de arte**” de Martin Heidegger: **tradução, comentário e notas**. Dissertação [mestrado em filosofia]. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

NIETZSCHE, F. **Obras Incompletas**. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. 2ª ed. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Grécia e pessimismo**. Tradução Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

NIETZSCHE, F. **Verdade e mentira no sentido extramoral**. Revista: *Comum*, Rio de Janeiro, v. 6, nº 17, p. 5 a 23 – jul/dez. 2021. Disponível em: [Verdade \(imediatea.org\)](http://Verdade(imediatea.org)) Acesso em: 29 de maio 2023.

NUNES, B. **Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger**. São Paulo: Ática, 1992.

PLATÃO. **A República**. Coleção Os Pensadores. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2000.

PLATÃO. **Íon**. Tradução: Cláudio Oliveira. Coleção Filo/Estética/2. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011.

SHEEHAN, Thomas. **A virada**. In Martin Heidegger: conceitos fundamentais. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2020.

STEIN, Ernildo. **Seis estudos sobre “ser e tempo”**. 5º. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

WERLE, Marco Aurélio. **Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

ZIMMERMAN, Michael. **Confronto de Heidegger com a modernidade: tecnologia, política, arte**. Edição. Portugal: Instituto Piaget, 2001.