

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
PROGRAMA INTEGRADO DE DOUTORADO EM FILOSOFIA

ELIANA HENRIQUES MOREIRA

**A DESCONSTRUÇÃO DA ESTÉTICA E O LUGAR DA ARTE A PARTIR DO  
PENSAMENTO DE MARTIN HEIDEGGER: DA VIVÊNCIA À EXISTÊNCIA, DA  
FORMAÇÃO À *BEWAHRUNG***

JOÃO PESSOA  
FEVEREIRO DE 2016

ELIANA HENRIQUES MOREIRA

**A DESCONSTRUÇÃO DA ESTÉTICA E O LUGAR DA ARTE A PARTIR DO  
PENSAMENTO DE MARTIN HEIDEGGER: DA VIVÊNCIA À EXISTÊNCIA, DA  
FORMAÇÃO À *BEWAHRUNG***

Trabalho apresentado como requisito parcial ao Programa Integrado de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, curso de Doutorado em Filosofia, na linha de pesquisa: Metafísica, sob a orientação do prof. Dr. Miguel Antonio do Nascimento.

FEVEREIRO DE 2016

M838d Moreira, Eliana Henriques.

A desconstrução da estética e o lugar da arte a partir do pensamento de Martin Heidegger: da vivência à existência, da formação à Bewahrung / Eliana Henriques Moreira.- João Pessoa, 2016.

146f.

Orientador: Miguel Antonio do Nascimento

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA

1. Heidegger, Martin, 1889-1976 - crítica e interpretação.
2. Filosofia - crítica e interpretação. 3. Estética. 4. Arte.

ELIANA HENRIQUES MOREIRA

A DESCONSTRUÇÃO DA ESTÉTICA E O LUGAR DA ARTE A PARTIR DO  
PENSAMENTO DE MARTIN HEIDEGGER: DA VIVÊNCIA À EXISTÊNCIA, DA  
FORMAÇÃO À *BEWAHRUNG*

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Filosofia da UFPB, do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, na linha de pesquisa Metafísica, que foi avaliada e aprovada em 26 de fevereiro de 2016, pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Miguel Antonio do Nascimento – Orientador - UFPB

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Caroline Vasconcelos Ribeiro – Examinadora – UEFS

---

Prof. Dr. Gilfranco Lucena dos Santos – Examinador – UFPB

---

Prof. Dr. Iraquitan de Oliveira Caminha – Examinador - UFPB

---

Prof. Dr. Robson Costa Cordeiro – Examinador – UFPB

JOÃO PESSOA-2016

As considerações (...) concernem ao enigma da Arte, o enigma que a Arte em si mesma é. Longe de nós a pretensão de resolver tal enigma. A tarefa consiste em ver o enigma (HEIDEGGER, 1989).

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os funcionários do Programa Integrado de Doutorado em Filosofia da UFPB. Agradeço aos professores que participaram da realização da banca, Professora Caroline Ribeiro, Prof. Iraquitan Caminha, Prof. Gilfranco, Prof. Robson Cordeiro e em especial meus agradecimentos ao meu orientador, prof. Miguel Antonio do Nascimento.

Agradeço às musas, à Glória em especial!

Agradeço a Érika Lucena, pelas contribuições no aprendizado da difícil tarefa da tradução,

Ao Flávio, pelas conversas animadoras nos momentos de maior dificuldade,

Ao Vicente de Paulo Ferreira pelas contribuições no trato com a língua portuguesa,

A amiga irmã Viviane Paiva e suas sempre acolhedoras escutas,

Ao colegiado de ciências sociais da UFT de Porto Nacional pelas contribuições e paciência nesta caminhada, em especial aos professores André Demarchi, Janaína Capistrano e Marcelo Cleto, e a querida Luzirene.

Dedico aos meus pais Jaime e Nilda e a meu filho Matheus.

## RESUMO

Este trabalho objetiva examinar a relação que se estabelece entre a questão da Arte e a Formação a partir do pensamento de Martin Heidegger. Trata-se de buscar compreender o lugar ontológico da Arte e como ela se torna o modo mais próprio da habitação humana na Terra, o que é pensado por Heidegger principalmente a partir da influência da obra poética de Hölderlin. Heidegger faz uma crítica à Estética e ao seu modo de entender a Arte e a Formação estética, oriunda do pensamento metafísico ocidental. A crítica atenta para a necessidade de uma desconstrução do âmbito da Estética tal como se procedeu em *Ser e Tempo* com a proposta de desconstrução da história da ontologia. Desconstrução não como demolição, mas no sentido de voltar às origens, aos fundamentos de onde foram hauridos os conceitos da Estética, e não para repetir o passado, mas para possibilitar novas vias de interpretação. Mediante sua retomada a partir da ontologia tem-se que, desde sua origem, a Arte pode ser vista como um fundamento que contribui para o surgimento de um modo próprio de ser-no-mundo para o homem, o que acontece quando há o estabelecimento de um pertencimento a um solo próprio, a pátria. A Arte, mais especificamente a poesia, é para Heidegger a linguagem originária através da qual um povo pode se expressar originariamente, autenticamente. Sendo assim, a poesia ganha uma dimensão primordial na medida em que não é só cópia, imitação ou representação de uma realidade dada e não busca expressar somente os sentimentos de um sujeito, mas é um dizer originário que faz surgir uma realidade nova. De tal questão tem-se que a Arte não é apenas um entretenimento ou um objeto de deleite para o sujeito, mas ela é um fundamento, o que possibilita a união de um grupo em um pertencimento (*Bewährung*) em comum, fazendo surgir o sentido de comunidade histórica. Portanto, para pensar a Arte e a formação em Heidegger, é preciso considerar essa ideia de comunidade histórica, que, para o filósofo, não se identifica com a noção geral de sociedade, como um conjunto de indivíduos sem elo em comum. A Arte, ao erigir um mundo e possibilitar a um povo a comunhão em sua verdade, possibilita uma saída do âmbito do impersonal, que a todos circunda, para um modo próprio de existência, que une um povo em um destino comum.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Ontologia. Formação. *Bewährung*.

## ***ABSTRACT***

This paper aims to examine the relationship established between the issue of Art and Education from the thought of Martin Heidegger. It is seeking to understand the art of ontological place and how it becomes the most proper way of human habitation on Earth, which is thought by Heidegger mainly from the influence of the poetry of Hölderlin. Heidegger criticizes the Aesthetics and his way of understanding art and aesthetic formation, coming from the metaphysical thought. Criticism attentive to the need for the aesthetic context of deconstruction as it proceeded in *Being and Time* with the proposed deconstruction of the history of ontology. Deconstruction not as demolition, but in order to return to the origins, the foundations of which were the concepts of aesthetics, and not to repeat the past but to enable new avenues of interpretation. Upon his recovery from Heidegger's ontology, it has to be, since its inception, the art can be seen as a foundation that contributes to the emergence of a particular way of being in the world for man, what happens when there is the establishment of belonging to their own land, the homeland. The Arts, more specifically poetry, is for Heidegger the original language through which a people can express originally, authentically. Thus, poetry gains a crucial dimension in that it is not only copy, imitation or representation of a given reality and not only seeks to express the feelings of a subject, but is a saying that originating gives rise to a new reality. Such question has that art is not just an entertainment or a treat from object to subject, but it is a foundation, which enables the union of a group on a membership (*Bewährung*) in common, giving rise to the sense historical community. So to think of Art and Formation in Heidegger, we must consider the idea of a historical community, to the philosopher, is not identified with the general notion of society as a set of individuals with no common bond. The Art, to build a world and enable a people to communion in his truth, enables the output under the impersonal, all that surrounds it, to its own mode of existence which unites a people in a common destiny.

**KEY WORDS:** Art. Ontology. Formation. *Bewarung*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1 EXISTÊNCIA, HISTORICIDADE, FORMAÇÃO E ARTE.....</b>	<b>23</b>
1.1 Existência e Arte.....	25
1.2 Formação e verdade.....	41
1.3 Historicidade e pertencimento .....	54
<b>2 O PODER DA ARTE E A LINGUAGEM.....</b>	<b>59</b>
2.1 Poesia e linguagem .....	60
2.2 Arte, <i>Bewahrung</i> e impessoalidade.....	69
2.3 A Arte, o artista e a verdade.....	73
2.4 O artista e a disposição fundamental da Arte.....	82
<b>3 ESTÉTICA, ARTE E A QUESTÃO DA VERDADE.....</b>	<b>87</b>
3.1 A crítica à Estética e à formação estética.....	88
3.2 A Estética como Formação da existência histórica do homem.....	95
3.3 Estética, a Formação como instrução para a vivência e a <i>Besinnung</i> .....	103
3.4 Sobre o Movimento Arte-Educação ou educação pela Arte.....	115
3.5 Arte como experiência fundamental –saída do Impessoal.....	119
3.6 <i>Bewahrung</i> e historicidade versus Formação e cultura .....	128
Conclusão.....	138
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>142</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo examinar como se estabelece a relação entre a Arte e a Formação a partir do pensamento de Martin Heidegger. Pensar a Formação do homem tem sido uma questão que acompanha a filosofia desde seus primórdios. Em Platão, a *Paideia*, ou Formação era, segundo Heidegger (A doutrina de Platão sobre a verdade, 2013 a), a recondução da alma inteira para um novo modo de olhar, pautado na direção das ideias e do ideal, até alcançar a verdade. Mas para Heidegger (Ciência e pensamento de sentido, 2010), o sentido da noção de Formação, desde Platão, tornou-se comprometido com um ideal previamente estabelecido e colocado como modelo a ser seguido. Na modernidade, isso se desdobra numa convicção de que o mundo é apenas o objeto de conhecimento e lugar de domínio do homem, e este o sujeito que controla e domina. Por isso o filósofo pensa não a Formação, mas a constituição mais própria do homem, e esta se faz através da sua ontologia fundamental, ao evidenciar a questão do ser do homem como o *Dasein*, e este é essencialmente um ser-no-mundo. Assim, da questão da Formação volta-se para a questão do ser do próprio homem, de modo a evidenciar sua natureza constitutiva e como ela pode ser vista como formadora numa leitura heideggeriana. A arte se faz presente nessa existência e constituição mais própria, não se referindo a uma formação para o belo e agradável, como seria no pensamento estético de cunho metafísico, mas sendo o fundamento para o sentido de pertencimento do homem a um mundo de sentidos e significados. A arte é portanto um modo de saída do impessoal para uma via autêntica de sentido. Assim justificamos a importância maior da arte no pensamento de Martin Heidegger, ser um modo de apropriação, de tornar autêntico o *Dasein* como ser-no-mundo que é.

O filósofo possibilita pensar uma desconstrução<sup>1</sup> da Estética, que se faz a partir da desconstrução do pensamento da metafísica moderna. Seu pensamento apresenta esta via da desconstrução como o caminho de retomada do sentido da Arte em âmbito originário, que se

---

<sup>1</sup> O sentido de desconstrução da Estética, de cunho metafísico, está na mesma direção de sentido da destruição da história da ontologia tal como empreendida em *Ser e Tempo* no § 6, que não significa propor sua aniquilação, mas desconstrução que, para o filósofo, tem aí a acepção de uma constante reapropriação, no sentido de: “se abalar a rigidez e o enrijecimento de uma tradição petrificada e se remover os entulhos acumulados”, e a destruição não tem o sentido de arrasar com a tradição ontológica, mas de “definir e circunscrever a tradição em suas possibilidades positivas e isso quer dizer em seus limites, tais como de fato se dão na colocação do questionamento e na delimitação (...), negativamente a destruição não se refere ao passado, a sua crítica volta-se para o “hoje” e para os modos vigentes de se tratar a história da ontologia (...) Em todo caso, a destruição não se propõe a sepultar o passado em um nada negativo, tendo uma intenção positiva” (Cf. HEIDEGGER, 1995, p. 41). Portanto é desde essa retomada que uma “desconstrução” pode ser pensada.

mostra para o pensador através do âmbito ontológico. Nesta leitura ontológica heideggeriana, o sentido maior da Arte é que esta se mostra como um modo de apropriação da existência, de saída do âmbito do impessoal, em que predominantemente nos encontramos, para um âmbito próprio, originário e fundamental, de onde tudo vem a ser. Trata-se de entender esse papel da Arte, o que se faz através da compreensão da disposição fundamental da poesia, que cria o sentimento de pertencimento do homem a um mundo, um mundo de sentidos e significados que irrompem e constituem seu ser-no-mundo.

Há um deslocamento do lugar da Arte na Formação do homem. Do lugar do vivenciar estados de alma, do sentir, para o lugar do pensar. E do lugar da Formação como escolarização ou treinamento para o vivenciar (o que o filósofo denominou de *Erlebnisschulung*), temos a importância da salvaguarda/*Bewahrung* para o surgimento de um pertencimento próprio. No lugar do sujeito moderno, como um composto de sentidos e razão, evidenciam-se as disposições fundamentais que tomam o homem e o fazem ser o que é. A ênfase disso é na existência, no *Dasein* que está disposto no mundo, compreendendo e interpretando num discurso o ser dos entes com os quais se ocupa e o que ele mesmo é. Daí a linguagem enquanto escuta e silêncio ser o princípio de tudo, e por isso o fundo mesmo para o surgimento da criação da obra de arte. A linguagem não só transmite, não só expressa, mas possibilita ser, sendo necessário retomar essa importância na discussão ontológica para devolver à Arte seu lugar essencial, o de ser o fundamento, a origem para a constituição histórica de um povo.

A ideia de uma instrução para a vivência acontece através do conhecimento da história da Arte e também da ida a museus, onde o que está previamente assentado como Arte é o que guia a compreensão da Arte mesma. Para o filósofo, neste modo de entender e vivenciar a Arte não se deixa a obra ser em sua verdade, já que se tem um modo derivado de encontro com ela, e neste ela é o objeto das vivências e deleites de um “sujeito soberano”. Porém, o filósofo não propõe outro modo para pensar a Formação em Arte em contraposição à vivência (ou *Erlebnisschulung*), mas deixa ver a necessidade do estabelecimento de uma relação livre com a obra, com o deixar ser a obra em sua verdade. Portanto o filósofo abala a noção comum de Arte como entretenimento e distração para pensar a Arte em sua verdade, como morada humana mais própria no mundo.

Para o filósofo, o problema é que vistas desde o horizonte estético as obras não são mais “clareiras de ser”, mas são parte daquilo que já é previamente planejado e pensado como sendo a Arte. Assim as obras ocupam os espaços de antemão reservados a elas, e desde a visão de algo como objeto de gosto e apreciação e como parte do mundo habitual e não

fundando o inabitual, que para o filósofo é o que caracteriza uma obra como obra de arte mesmo. O que reforça que neste âmbito estético não se deixa ser a obra em sua verdade, já que ela se mostra como parte do funcionamento do previamente planejado e calculado para ser.

A importância da Arte para o filósofo é que esta possibilita a instauração de um novo mundo, e essa instauração possibilita ao homem histórico fundar sua habitação sobre a Terra (HEIDEGGER, 1989). A obra abre a possibilidade de pertencimento do homem a um mundo de sentidos e significados que sem ela sequer existiria e que não voltará a ser depois.

É necessário delimitar nosso trabalho no contexto do pensamento deste filósofo, já que reconhecidamente<sup>2</sup> pode-se falar em um primeiro e em um segundo Heidegger, ou em um pensamento anterior e um pensamento posterior à virada (*Kehre*). Nosso trabalho situa-se na segunda fase de seu pensamento, a fase da virada (*Kehre*). Sem a pretensão de entrar na questão específica e ainda polêmica dessa virada, mas é válido considerar que o próprio filósofo disse que seu pensamento passou por modificações ao longo de sua trajetória filosófica.

Entretanto, cabe afirmar que a virada não significa uma mudança em suas posições, senão uma reordenação do seu pensamento. Por isso é válido considerar o que o filósofo disse acerca de *Ser e Tempo* (1927) no prefácio da 7<sup>a</sup> edição de 1953, considerada uma obra da primeira fase do pensador, quando o filósofo fala a respeito da supressão da indicação “primeira metade” contida nas edições anteriores até ali de *Ser e Tempo*, esclarecendo que depois de um quarto de século, não se pode acrescentar a segunda metade sem se expor de maneira nova a primeira. Muito embora esse reconhecimento, o filósofo enfatiza que o caminho intentado em *Ser e Tempo* “permanece ainda hoje um caminho necessário sempre que a questão do ser tiver que mobilizar a nossa presença” (Cf. HEIDEGGER, 2006, p. 33).

---

<sup>2</sup> Michel Haar, a respeito da “virada”, lembra que em *Ser e Tempo* Heidegger acredita que o projeto de sua ontologia fundamental colocará em novas bases a metafísica, restituindo-lhe a essência esquecida do homem: “o esquecimento do ser encontra-se reduzido ao esquecimento da finitude do Dasein (...). Uma vez acrescentada novamente esta peça que falta, a metafísica será de novo estabelecida sobre uma base sólida”. Entretanto, lembra Haar, que já na *Introdução à Metafísica* (obra de 1929) o filósofo dirá: “É o próprio ser que lança o homem na via de um desprendimento que, forçando o homem a movimentar-se para lá de si mesmo como aquele que está sempre em marcha (*der Ausrückender*), o liga ao ser para o pôr em ação”, sendo este o sentido da virada, e por isso diz Haar: “não há uma necessidade cega que persiga o homem para o arrancar ao seu acampamento, ao seu repouso numa natureza própria, mas a luz historial que lhe ordena o pôr a verdade em ação”, o que deixa ver um “movimento de despossessão e desapropriação do homem, assim dirá Heidegger: “Não somos nós quem joga com as palavras, mas o ser da língua que joga conosco” (que significa pensar) e ainda: “Não nos enganamos, é o ente que, dissimulando um outro ente, nos desvia, ou antes, é o ser que se recusa” (Cf. HAAR, 1990, p. 25-26).

Portanto é desde esse “caminho necessário” que também partimos para discutir a questão da existência do homem de modo a relacioná-la com a questão da Arte<sup>3</sup>, pois optamos em trabalhar a questão da existência enquanto *Dasein* no contexto de *Ser e Tempo*, ainda que não só nesta obra, pois trabalhamos também a partir de *Sobre a essência da verdade* (1930) e *Carta sobre o humanismo* (1948), obras da segunda fase de seu pensamento.

Também em *Carta sobre o humanismo* o filósofo reforça a validade que o projeto da analítica existencial realizada em *Ser e Tempo* tinha. Pois a analítica enfoca a relação do homem com a “compreensão do ser”, e este é o único modo em que a analítica existencial pode ser pensada como: “a relação *ec-stática* com a clareira do ser” (HEIDEGGER, 1983a).

E por isso a tarefa posterior, diz ainda o filósofo em *Carta sobre o humanismo*, que é muito mais a de “repetir e acompanhar, de maneira adequada e suficiente, este outro pensar que abandona a subjetividade”, o que é enfatizado em todo seu pensamento, e que portanto une<sup>4</sup> todo seu pensamento, tanto no primeiro quanto no segundo Heidegger. Nesta obra ele diz ainda que na conferência *Sobre a essência da verdade*, pensada e levada a público em 1930, ele já havia tocado nesta questão da virada, esclarecendo que no pensamento intentado em *Ser e Tempo* para “Tempo e Ser” não se tratava de uma mudança do ponto de vista de *Ser e Tempo*, mas, nesta virada, para ele o pensar alcançava o lugar do âmbito a partir do qual *Ser e Tempo* foi compreendido e, “na verdade, compreendido a partir da experiência fundamental do esquecimento do Ser” (HEIDEGGER, 198 a p. 354).

A discussão sobre a Arte<sup>5</sup> realmente não é feita em *Ser e Tempo*, são apenas duas passagens em que é feita a referência à Arte. Entretanto, esta obra contribui para a compreensão da questão da existência e do ser no pensamento do filósofo, e por isso optamos por utilizá-la, afinal nela o filósofo se ocupa em construir a analítica do *Dasein*<sup>6</sup>. E o ser do

<sup>3</sup> As conferências sobre a Arte realizadas em 1935-36 e publicadas somente em 1950 sob o título de *A origem da obra de Arte* demonstram uma continuidade de *Ser e Tempo*, pois está em questão o homem e o mundo, porém, como diz Inwood, o foco de interesse alterou-se, e em *A origem da obra de Arte* o filósofo faz outra pergunta: como, antes de tudo, é um mundo estabelecido? E o ponto central é que o *Dasein* não pode ocupar o centro de tudo o que há (cf. INWOOD, M. 2002, p. 152-154).

<sup>4</sup> Gadamer diz algo neste sentido: “Possui algo certamente elucidativo dizer que o caminho de pensamento de Martin Heidegger se apresenta como uno, mesmo que haja aí tantas voltas e viradas. De qualquer modo, pode-se manter em vista, desde o princípio, a direção da meta desse pensamento: a superação da subjetividade do pensamento moderno” (Cf. GADAMER, 2007, p. 11).

<sup>5</sup> A referência à Arte aparece de modo brevíssimo em *Ser e Tempo*, no § 27, quando o filósofo aborda o Ser-si, mesmo cotidiano, e o impessoal, e no § 34, quando aborda o *Dasein* e fala. “*Dasein* e discurso. A linguagem” (Cf. HEIDEGGER, 1995, §27 e §34).

<sup>6</sup> A expressão *Dasein*, para Heidegger, busca caracterizar o ser do homem em seu constante exercício de ser, sendo que o Da- tem este sentido de abertura, abertura para ser -sein. Para Heidegger, é essencial levar em conta de fato a característica essencial do *Dasein* de ser “sempre meu”, diz o pensador, e ainda deve-se considerar que o *Dasein* pertence desde sempre ao mundo, aliás, há um co-pertencimento homem-mundo que é fundamental, o homem é desde sempre um ser-no-mundo. Explicitaremos mais à frente o modo como Heidegger interpreta a relação entre sentidos e razão no ser desse ente. Elucidamos que usamos a tradução de *Ser e Tempo* de Marcia de

*Dasein* não é indiferente à questão da Arte. Esta é um fenômeno do ser-no-mundo. Nesta obra o filósofo apresenta e discute de modo fundamental a questão da existência em conexão com a questão do ser, evidenciando as características da existência do homem a partir do que o pensador chama de modo próprio pessoal, ou modo autêntico, e o modo próprio impessoal, ou modo inautêntico, da existência do *Dasein*.

Em *Sobre a essência da verdade* e *Carta sobre o humanismo* o filósofo apresenta uma nova composição para caracterizar a nossa existência, no sentido de reforçar esta relação com o ser, enfatizando a dinamicidade constitutiva de ser e de *Dasein*. A existência vai ser denominada de *ec-sistência*, enfatizando o caráter de relação *ec-stática* com a verdade do ser. (HEIDEGGER, 1983, p. 365a). E tal posicionamento sobre o homem, sobre a existência, se faz via de acesso para a recolocação da questão fundamental, que é a questão do ser mesmo. Assim também essa discussão da existência é importante na recolocação da questão da Arte desde sua relação com o ser em sua verdade, da Arte em seu ser. Como reforça o filósofo no suplemento publicado ao final da *Origem da obra de arte* (1956), a meditação sobre o que a arte é está inteira e decisivamente apenas determinada pela questão do ser, e na sequência o filósofo diz ainda que o que seja a arte é das perguntas que a nenhuma resposta se pode dar e o que parece ser uma resposta é apenas um sinal que guia a pergunta (HEIDEGGER, 1989, p. 72).

Por isso temos ainda que ter em vista que o filósofo não propõe uma nova definição de arte, mas muito mais um caminho meditativo, alternativo ao pensar vigente, que busca mostrar como a Arte se faz presente sempre numa conexão fundamental com a existência e com a verdade, com um sentido do ser, e este visto como o fundamento, que é ao mesmo tempo desvelador e velador de tudo aquilo que é e vem a ser. Neste sentido é que a Arte cumpre o papel fundamental de contribuir para a apropriação da existência de modo próprio, à medida em que a fundamenta.

A partir da analítica em *Ser e Tempo*, a existência é vista a partir da condição de ser uma abertura<sup>7</sup>, de ser aberta ao ser, onde o compreender<sup>8</sup> assume papel principal na existência humana desde este horizonte, que é o horizonte ontológico, e se faz o caminho mesmo de

---

Sá C. Schuback (1995) em algumas citações, e, nesta obra, a tradutora optou por traduzir a expressão *Dasein* por presença, por isso quando usamos essa referência mantivemos o termo “presença” (nas citações) e não “*Dasein*” como em todo corpo do texto.

<sup>7</sup> Sobre a ideia de abertura o filósofo aponta que esta é a “claridade da presença” e é somente nessa claridade que se torna possível qualquer visão (HEIDEGGER, 1995, p. 230).

<sup>8</sup> A compreensão, que aqui não se confunde com um modo de conhecimento, mas lhe antecede e é um existencial fundamental, vem sempre acompanhada da disposição e do discurso, formando o *Da*, o aí do *Dasein*. (Cf. HEIDEGGER, 1995, Quinto capítulo, 1995).

repensar a ideia tão presente e comum do homem como o animal racional. E desde a consideração da retomada de sentido do homem, que não é visto mais como um composto de sentidos e razão, mas como o *Dasein*, é que Arte é também considerada. Para tal discussão, como já dissemos, lançamos mão de *Ser e Tempo*, mas também de obras da segunda fase como *Sobre a essência da verdade e Carta sobre o humanismo*, que não se contrapõem, mas complementam as posições de *Ser e Tempo*.

Na ontologia heideggeriana a discussão sobre a Arte se faz a partir do diálogo com o pensamento da tradição metafísica de onde vem a noção clássica da Arte através da Estética. De modo introdutório e em termos gerais, a Estética, como parte constituinte do pensamento metafísico, considera a Arte desde a perspectiva de um objeto, um objeto de apreciação e deleite das vivências<sup>9</sup> de um sujeito, que tem como “função” agradar (ou mesmo desagradar, mas de qualquer modo lhe tocar) a este sujeito, à sua sensibilidade e às emoções.

Neste modo de pensamento da Estética, as obras aparecem como objetos do funcionamento das coisas no mundo da arte. Neste âmbito, diz o filósofo, críticos e conhecedores de arte ocupam-se delas, o comércio zela pelo mercado da arte e a investigação em história da arte transforma as obras em objetos de uma ciência (HEIDEGGER, 1989, p. 31). O problema é que, segundo o filósofo, neste âmbito de “diversa manipulação as próprias obras já não vêm ao nosso encontro” (*Ibidem*, p. 31). Neste horizonte estético, a vivência do indivíduo/sujeito é que vai delimitar o horizonte de sentido da Arte.

Trata-se de desconstruir o âmbito da Arte do modo em que este está atrelado à visão da Estética, e a Estética vista enquanto a ciência que tem como seu objeto o belo e seu sentido na vivência, também não se trata de toda e qualquer estética. Não se trata, entretanto, de desmerecer ou não considerar a validade do âmbito da Estética e de outras ciências que lidam com o fato artístico, mas qualquer teoria que prescinda da discussão filosófica é sempre derivada e fragmentária.

Em *A origem da obra de arte* (1989) Heidegger aponta que a importância da arte não está fundamentalmente em ser agradável aos sentidos e à sensibilidade do sujeito e de suas vivências. Mas, para o filósofo, a importância da Arte está justamente no fato dela ser uma origem (*Ursprung*), e isso quer dizer muito, já que origem é “aquilo a partir do qual uma coisa

---

<sup>9</sup> Para o filósofo, a relação básica da arte com o homem na perspectiva da estética tem na “vivência” (*Erlebnis*) seu sentido. Em *Ser e Tempo* o termo é associado pelo pensador à ideia de um acontecimento interno, psíquico, como intrinsecamente separado do corpo e do mundo externo e para o filósofo: “conceber a si mesmo em termo de vivências implica ou que ele é perpassado por vivências intrinsecamente distintas e momentâneas ou que ele é um fio subjacente que persiste inalterado através de suas vivências” (INWOOD, 2002, p. 60).

vem a ser o que ela é e como é, origem é fundamento da essência, de onde tudo vem a ser (HEIDEGGER, 1989 p. 46).

Ao ser uma origem a obra inaugura um mundo. A Arte abre uma possibilidade de pertencimento para o homem a um mundo novo, inaugural, que sem ela não existiria e que não voltará a ser depois, e esta abertura de mundo torna assim o mundo humano habitável, e essa pode ser a melhor contribuição da Arte para a existência humana, ser um solo de onde tudo vem a ser.

De tal questão tem-se que a Arte pode ser importante por vários motivos – ser agradável, despertar sentimentos e estados de alma e etc. – mas, fundamentalmente, a Arte é importante por colocar a possibilidade de fundamento para a constituição do homem histórico, de um povo, a partir de onde tudo vem a ser. Portanto, desde a perspectiva da arte heideggeriana, o pertencimento à historicidade é aquilo que a Arte inaugura e funda, como possibilidade do homem histórico habitar o mundo.

Desde esse horizonte ontológico, a Arte aparece como “formadora” de mundo, de um novo mundo em que o homem pode assim habitar, mas é preciso então compreender a ideia de mundo e qual a compreensão de habitar e habitação, além da própria noção essencial da Arte e de historicidade, o que faremos a partir da discussão de *A origem da obra de Arte* e também a partir do diálogo que o filósofo estabelece com o poeta Hölderlin, que tematiza em seus poemas a ideia de mundo e de arte, no caso, de poesia, como o verdadeiro habitar humano na Terra e que tem seu sentido a partir do vínculo com a ideia de pátria.

Ao falar sobre a relação Formação e Arte em Heidegger não queremos dizer com isso que o sentido de Formação seja discutido pelo filósofo, ou que seja o mesmo sentido dado pela tradição de pensamento ocidental, cabendo, pois, enfatizar que o filósofo não objetiva evidenciar outra via de Formação em Arte que não a da Estética, mas acreditamos que, ao criticar a *Erlebnisschulung* e enfatizar o caráter da historicidade e da *Bewährung*, como seus elementos fundamentais, temos aí uma possibilidade de entender essa relação da Arte com a existência humana de modo fundamental, que repercute sim em uma constituição/configuração do *Dasein* em um modo de ser-no-mundo. Talvez o melhor seria dizer que a arte propicia não a Formação mas a des-formação, ao tirar o homem da visão do habitual e do impersonal para entrar em sua verdade. A Arte é um poder, ela possibilita a criação de um pertencimento fundamental para o homem.

Mas pensar a maneira de ver a Arte e apreender um sentido fundamental a ela no mundo atual envolve uma decisão<sup>10</sup> (*Entschlossenheit*), diz Heidegger, já que a Arte de modo essencial é instauração da verdade, e instauração no sentido de erigir, de fundar, que põe fundamento para o habitar humano na Terra<sup>11</sup>. O que segundo o filósofo aconteceu de modo fundamental no horizonte grego e que foi decisivo para o que posteriormente denominou-se Arte, muito embora com transformações ao longo da história (HEIDEGGER, 1989, p. 61).

Não se trata de repetir o passado, mas, ao retomar as origens desde onde os conceitos fundamentais foram hauridos, o filósofo pretende situar-se num modo de pensar ainda mais inicial do que foi pensado inicialmente, o que não quer dizer uma vontade de renovar o passado, mas quer ser uma preparação para um novo pensar. Por isso trata-se muito mais de rever as possibilidades de relacionar a Arte com a existência humana desde seus fundamentos.

Heidegger adverte que as obras que estão presentes no mundo atual, de modo geral, estão presentes apenas como acréscimo no sentido de decoração, “instaladas” como parte do mundo habitual, e não fundando o inabitual. E, para o filósofo, quando isso acontece é porque o estar em si mesmo da Arte já não acontece. Pois desde sua ontologia fundamental a obra de arte deve causar estranheza, já que a obra, quando acontece, tem exatamente esse poder de tirar o homem do modo habitual, do comum pertencer, e valorar para pertencer à verdade que acontece na obra, possibilitando o surgimento de um novo mundo de sentidos e significados, que é sempre compartilhado, o que quer dizer que é fundamento de sentido para um grupo, uma comunidade mesmo, este sim seu sentido fundamental. A Arte se mostra como possibilidade de saída do âmbito impessoal, da co-existência imprópria.

A obra é, segundo esta filosofia, da ordem do extraordinário, onde nós também pertencemos, e ela nos possibilita voltar a ver isso, e quando deixa já o modo do inabitual, quando a obra se acomoda, se enquadra, no museu, na história da arte e etc., ela deixa para trás esse “estar em si”, esse permanecer em si e passa a fazer parte da história e da tradição,

<sup>10</sup> *Decisão* (*Entschlossenheit*- não fechamento) não significa aqui uma escolha individual do sujeito que agora decide que não mais será assim e será de outro modo, a decisão tem a ver com o caráter de destinação essencial daquilo que em uma época histórica vem a ser de um determinado modo. Decisão tem a ver com “abertura” do *Dasein*, a partir do aprisionamento no ente, para a patenteação do ser. Todavia, lembra o filósofo, o homem em sua existência não sai de um dentro para um fora, mas a existência é ela mesma a instância que se expõe na essencial expansão da clareira do ente (Cf. HEIDEGGER, 1989, p. 54).

<sup>11</sup> A noção de Terra é fundamental na *A origem da obra de Arte*: é o contra-conceito do mundo, termo já bastante trabalhado em *Ser e Tempo*, e para Gadamer foi no empenho em compreender a estrutura ontológica da obra, independentemente da subjetividade de seu criador ou contemplador, que Heidegger, ao lado do conceito de mundo, ao qual pertence a obra e o qual a obra instala e abre, utiliza este contra-conceito Terra; este refere-se ao cobrir-se e encerrar-se em contraposição ao abrir-se, e ambos estão aí na obra de arte, o abrir-se e o encerrar-se. O que vem à frente na obra é justamente seu ser encerrado e seu encerrar-se, onde Terra não é matéria, mas aquilo desde onde tudo vem à frente e para onde tudo se recolhe (Cf. GADAMER apud MOOSBURGUER, 2007, p. 74).

mas o poder da obra como obra, esse se foi, e nem a mudança de lugar pode fazê-la voltar a estar em si mesma. Assim, o âmbito da Arte não envolve somente o âmbito dos sentidos e sentimentos, mas do ser do homem como um todo indissociável, por isso a conexão com a *Bewahrung* que aparece na *Origem da obra de arte* e possibilita entender o sentimento de pertença, como o entrelaçamento essencial que une um grupo, uma comunidade, a partir da obra e que pela obra acontece.

A Arte enquanto abertura de surgimento do mundo é um acontecimento da verdade em âmbito originário. A verdade é aquilo mesmo que a arte traz e mostra. A noção de verdade aí é para o filósofo a da *aletheia*, o desvelamento, e deixa ver o âmbito da ontologia como uma via possível para a promoção de uma leitura na qual ela é importante para a existência enquanto experiência fundamental.

A verdade e Arte são completamente imbricadas. Afinal qual o critério ou o que define uma obra como obra de arte, isto é, o que é Arte verdadeiramente? O que faz com que uma obra seja de fato uma obra de arte? O que é a verdade na arte? Tal questão é pertinente e sempre atual, já que as obras, vistas como objetos, e como parte desse mundo da arte, são feitas, e muitas vezes, servem ao mercado, ao gosto e entretenimento diversos. Mas desse modo, pode ficar subsumida sua condição e o papel essencial mesmo da obra de arte, no que esta deve ser em sua verdade, ou seja, evidenciar sua própria verdade. Tratamos essa discussão sobre a questão da verdade em Heidegger nas obras *Sobre a essência da verdade*, *A origem da obra de Arte*, e *A doutrina de Platão sobre a verdade*, e também a partir da obra *A República*, de Platão, e da *Metafísica*, de Aristóteles, além de *A origem da verdade na Grécia Arcaica*, de Marcel Detiene, de modo a situar a questão da verdade como *aletheia* desde o horizonte grego.

O filósofo do ser evidencia que há sempre o risco de, em meio à compreensão estética da Arte que é vigente, se dissimular ou esconder ou mesmo não atingir um sentido fundamental da Arte mesma, seu sentido verdadeiro. Um sentido que não se associa somente ao valor de mercado e a uma cultura do entretenimento. Um sentido mais fundamental da Arte, que seria o mais original, ou seja, um sentido que ela teria que ter, de acordo com o que ela foi em seu começo fundamental, e que é por isso o mais importante a ser retomado, não para repetir o que foi mas para justamente possibilitar outras vias de acesso à sua compreensão e das obras de arte e não somente o que as vê como objeto de deleite e prazer, pelo menos é o que propõe esta leitura heideggeriana da Arte.

Se o que a Arte erige é um espaço aberto, que é a própria possibilidade de instaurar<sup>12</sup> a habitação humana na terra, o que só a partir dela é possível, não é a “formação” para o sensível e a sensibilidade, para o gosto, que permite o encontro com a Arte deste modo fundamental. A relação do artista e daqueles que participam da obra em sua verdade se aproxima mais da *Bewährung*, ou seja, é saber ver e saber escutar a partir da própria obra no que ela mostra, o que significa deixar a obra ser em sua verdade, numa relação livre com o ser obra da obra.

Ao retomarmos a importância da consideração da Arte desde o horizonte da ontologia, tal como Heidegger a empreende, trazemos as implicações dessas considerações para se pensar o sentido mais próprio de mundo e de comunidade histórica. Pois a Arte, segundo o filósofo, se mostra como um âmbito privilegiado que cria pela primeira vez um pertencimento para o homem, algo novo, que funda sempre novamente e assim configura um modo fundamental de seu habitar na Terra, fundamentando, portanto, a existência de um povo histórico.

Temos assim uma leitura da Arte que não é focada no indivíduo, mas na comunidade, e esta é uma proposta para se pensar a Arte em sua relação com o homem, que não está centrada no sujeito. A questão de mundo e também a da Terra como elementos fundamentais no erguer-se da obra como obra, serão abordadas em conexão com a noção de comunidade histórica a partir de *A origem da obra de Arte* e com a discussão da poesia de Hölderlin, que o filósofo elabora nos textos *Hinos de Holderlin*, *Explicações da poesia de Hölderlin*, *Para que Poetas?*, *Poeticamente habita o homem*, que abordam o sentido fundamental de arte e de comunidade histórica a partir da noção de pátria.

Um modo de existir se abre para o homem e acontece no encontro com a Arte. Esta funda o inabitual, o extraordinário. Se com a ascensão e domínio do pensamento estético fica comprometido esse modo de considerar a importância da Arte, retomá-lo torna-se uma via de entendimento para sempre de novo pensar a Arte e a existência humana.

Pela relevância da discussão sobre a existência e Arte, começamos nosso primeiro capítulo, intitulado “Existência, Historicidade, Formação e Arte”, abordando essa relação, focados no modo de ser desse ente que nós mesmos somos, mostrando como o entendimento do homem a partir da noção do animal racional põe em evidencia uma separação de seu ser em sentidos, por um lado, e na razão, de outro lado, e o âmbito da Arte é aí visto como

---

<sup>12</sup> A Arte é instauração da verdade em sentido triplo, diz o filósofo: “instaurar como oferecer, instaurar como fundar e instaurar como começar, a verdade que se abre na obra não é atestável nem deduzível a partir do que até então havia, o que a arte instaura não pode ser contrabalançado com o que existe pois tal instauração é um excesso, uma oferta” (Cf. HEIDEGGER, 1989, p. 60), por isso ela funda o inabitual, o extraordinário.

destinado ao âmbito dos sentidos, do agrado e do belo, do entretenimento, e como tal é pensada sua Formação, ou seja, como formação para o belo e prazeroso. Em contraposição a isso, a compreensão, a disposição e o discurso são os fenômenos existenciais que buscam dar conta da dinâmica da existência do *Dasein*, que não se separa em sentidos e razão e não se contrapõe ao mundo, mas é sempre ser-no-mundo. Evidenciamos a noção heideggeriana de historicidade, como algo próprio ao *Dasein* em sua constituição de ser, de modo a relacionar a Arte como modo de inauguração desta historicidade própria ao *Dasein* como ser-no-mundo.

A existência é o modo de ser deste ente que nós mesmos somos, diz Heidegger. O termo existência tem para o pensador uma importância fundamental, de ser algo que não se aplica aos outros seres viventes, que não têm as características do ser humano. Somente o homem é o ente que comprehende os outros entes, é o ente que está aí jogado no mundo, sendo no mundo e com o mundo, e, além disso, só ele pode escolher apropriar-se da própria existência, já que esta não lhe é dada, mas também pode, escolhendo, eleger uma via própria e pessoal, bem como pode permanecer em uma via própria mas impessoal. Isso porque, desde que há o homem este está sempre em uma compreensão prévia de ser, em que se move e que o determina previamente.

A existência se faz num movimento de cadência e de-cadência (ou de propriedade e impropriedade), em que está em jogo a possibilidade de apropriação de si mesmo, de saída do impessoal, diz o filósofo. O sair da cadência, que é um modo característico de nosso ser e para o qual não se tem saída definitiva, pode acontecer, mas, inclusive, pode acontecer do *Dasein* permanecer sempre neste modo da de-cadência. Porém, neste modo, que na maioria das vezes se dá no cotidiano, o homem fica “preso” (submetido) a um modo de ser comandado pelo impessoal (*Das Man*); este modo também lhe é próprio, mas é um próprio impessoal, que é possível ultrapassar. E nesse sentido a Arte é vista como uma das fontes de ultrapassamento do mundo dominado pelo impessoal, já que ela, para o pensador, “arranca do habitual, suspende nosso comum valorar, conhecer e observar para permanecer na verdade que acontece na obra” (HEIDEGGER, 1989, p. 53). Ao criar a possibilidade de constituição de um novo mundo, a Arte envia-se como fundo mesmo de onde tudo ganha sentido.

Para discussão da Formação humana, trabalhamos com as noções de *Paidéia* e da *Bildung*, ou mais propriamente dizendo, a interpretação da *Bildung* que a tem como modelo paradigmático na Educação moderna e que influencia a concepção estética da Arte. Fazemos tal discussão a partir das obras: a *República*, de Platão, a *Paideia*, de Jaeger, e *Carta sobre o humanismo*, onde Heidegger tece críticas à ideia deste humanismo de tradição ocidental, de onde a noção de Formação tem sua origem. Trabalhamos também com a obra *A doutrina de*

*Platão sobre a verdade*, onde Heidegger faz a discussão da noção da *Paideia* a partir do livro sete da *República*, de Platão, e nos orientamos ainda nessa questão no texto *Ciência e pensamento de sentido*, onde o filósofo faz considerações sobre a *Bildung* como modelo de formação humana.

Para o filósofo, o encontro com a Arte exige um saber, porém não se trata propriamente de um conhecimento da história da Arte, mas trata-se muito mais de um saber, um saber muito próprio, que advém de uma escuta e uma visão atentas ao que deve ser, algo que advém muito mais de uma obediência ao que deve ser do que de imposição.

Sobre este tema do saber da arte, que se dá como o modo de se relacionar com ela a partir do que nos vem ao encontro, emerge para o filósofo a questão do saber ver e de saber escutar, que abordamos no segundo capítulo do trabalho, que se intitula “Sobre o poder da Arte e a Linguagem”. Neste capítulo desenvolvemos a questão da Arte a partir da perspectiva heideggeriana de modo a compreender o tipo de saber que está em questão no saber do artista e daqueles que participam da verdade da obra, assim como discutimos a compreensão heideggeriana para o processo de criar, de produzir da obra de Arte, que tem na palavra *technè* seu horizonte.

Nesse capítulo trabalhamos mais detidamente também sobre a questão da intrínseca relação entre Arte, Verdade e Linguagem. Trazemos ainda a discussão da noção de comunidade, que é o sentido mesmo do termo *Bewahrung*, que para Heidegger seria o sentido legitimador da Arte em sua verdade, em seu ser, e não o crítico ou especialista; aliás, tudo do “mundo da Arte” fica suspenso em prol de um âmbito mais originário que a fundamente em seu ser. Trabalhamos além da obra *A origem da obra de Arte, Sobre a essência da verdade e Cartas sobre o humanismo*.

Buscamos evidenciar como Heidegger interpreta a questão do tratamento dado pela tradição de pensamento ocidental à noção de “Formação” “propiciada” pela Arte. Tal discussão é feita com base na crítica que o pensador tece à compreensão histórica Greco-romana da *Paideia* e da tradição que a ela se seguiu como o humanismo no pensamento ocidental, a partir de *Carta sobre o humanismo* e também da obra *Besinnung* (1997), onde aparece a sua crítica à Formação da Arte pela Estética através do que o filósofo denominou de *Erlebnisschulung*, uma instrução ou escolarização da vivência.

Retornar à questão mais própria do ser é fundamental, segundo o pensador, para se possibilitar uma visão do homem diferente da concepção tradicional de cunho metafísico, e essa questão põe a descoberto o problema do humanismo, que é o de ter um entendimento derivado de homem e somente neste estar centrado. Necessário é que o homem cuide do que é

humano, de sua própria humanidade, diz Heidegger, para quem o pensamento não deve mais se chamar humanismo, já que este não colocou bastante alto a questão mais digna de ser pensada, a questão do ser, e delimitou o horizonte do humano como o único e próprio fundamento de si mesmo e de tudo o que é.

No terceiro capítulo, abordamos mais detidamente a noção de Estética de tradição metafísica, focando nossos estudos em autores clássicos como Baumgartem, Hegel, Kant e Schiller, e as obras de Heidegger: *A origem da obra de Arte*, *Nietzsche I* e *Nietzsche II*, *As cartas de Schiller sobre a educação estética do homem*, *A arte na época do acabamento da modernidade (Besinnung)*, dentre outras. Abordamos a questão da Formação estética tal como empreendida no pensamento de Heidegger, através da crítica a uma ideia de instrução ou escolarização para a vivência (*Erlenisschulung*), como fim e objetivo da Formação para a Arte. Para finalizar apontamos a necessidade de se pensar a Arte a partir das noções da *Bewahrung* e da Historicidade em contraposição ao pensamento da Formação e da cultura moderna ocidental, de modo a evidenciar o lugar privilegiado da Arte na existência humana e na possibilidade de uma “formação” como constituição do *Dasein* pela Arte, a partir de uma leitura ontológica.

A retomada da questão da Arte desde a via ontológica evidencia a necessidade de reconsideração da Estética clássica de tradição metafísica, que passa a ser vista como uma compreensão derivada da Arte. Da questão da conexão entre Arte e existência tem-se que a Arte, para este filósofo, pode contribuir com o *Dasein*, não só no sentido de lhe propiciar momentos de prazer e deleite, mas no sentido de possibilitar a instauração de um âmbito próprio para seu ser, ao inaugurar um mundo novo de sentidos e significados, e que possibilita sua saída do âmbito impessoal em prol da apropriação de seu ser.

## 1 EXISTÊNCIA, HISTORICIDADE, FORMAÇÃO E ARTE

Iniciamos este capítulo com uma consideração de Hölderlin sobre a questão da influência da Arte na Formação do homem:

Já se disse muito sobre a influência das Belas-Artes na Formação dos homens, mas o resultado foi sempre como se ninguém estivesse a falar a sério, e isso era natural, porque não pensaram na natureza da Arte e, em especial, na da poesia. As pessoas atinham-se apenas ao seu lado exterior, pouco exigente, que evidentemente é inseparável da sua essência, mas que pouco corresponde ao caráter total dela; ela foi considerada um jogo, porque aparece na figura modesta do jogo, e, assim, como é razoável, não podia decorrer dela nenhum outro efeito que não o do jogo, a saber, a distração, o que é quase exatamente o contrário do seu efeito, onde ela existe na sua verdadeira natureza. É que, então, o Homem recolhe-se junto a ela e ela dá-lhe calma, não a calma vazia, mas sim a calma viva, onde todas as forças estão em atividade e só por causa da sua harmonia íntima não são reconhecidas como ativas. Ela aproxima os homens e reúne-os, mas não como o jogo, onde só estão reunidos porque cada um se esquece de si mesmo e não vem à superfície a peculiaridade viva de cada um deles (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2004, p. 15).

Se a questão da influência da Arte na formação do homem vem sendo discutida há muito tempo, para Hölderlin esta discussão não se dá de modo “sério”. É importante levar em conta o que diz o poeta, ou seja, para tal discussão é preciso não considerar a Arte somente como entretenimento e distração. A importância da retomada da discussão da Arte advém da necessidade de discussão da sua “verdadeira natureza”, de sua origem, ou seus fundamentos, e é desde essa colocação, que também Heidegger parte para tratar a temática da Arte em suas obras e em todo seu pensar e é o que está em questão neste trabalho.

A formação da razão e a formação sensível perfazem o sentido de Formação do homem. Sendo a Arte aí compreendida como o elemento principal de formação do sensível, da sensibilidade. Deixa-se assim de pensar a Arte na existência como algo mais fundamental, que se refere a um modo da constituição mais própria do homem em uma maneira de ser fundamental, que é o pertencimento a um solo próprio, a um habitar.

Mas para entender essa proposta que desconstrói o modo tradicional de relacionar a Arte e a Formação, é preciso reconsiderar essa visão do homem como um “composto” de sentidos e razão. Por isso é importante considerar a análise da existência proposta por Heidegger a partir da analítica do *Dasein*,<sup>13</sup> realizada em *Ser e Tempo* (1927). Nesta obra o

---

<sup>13</sup> A expressão *Dasein*, para Heidegger, busca caracterizar o ser do homem em seu constante exercício de ser, sendo que o Da- tem este sentido de abertura, abertura para ser -sein. Para Heidegger, é essencial levar em conta

sentido de existência é o de ser um nome reservado para falar da existência humana, por isso só o homem existe, ao passo que todos os outros entes apenas vivem. Existir é para Heidegger um privilégio do homem, que não só é ou está aí, mas vem a ser, sempre e a cada vez de um modo determinado. A diferença maior é que na tradição de pensamento ocidental a noção de existência se refere a tudo aquilo que é vivo e o que Heidegger buscou foi distinguir e ao mesmo tempo delimitar a vida humana em sua concretude e especificidade de toda outra forma de vida, já que apenas o ser humano é e ao mesmo tempo sabe que é, é o ser que está aí e ao mesmo tempo dá sentido a este estar aí no mundo.

E em *Sobre a essência da verdade* (1930), obra considerada da “segunda fase” de seu pensamento, o filósofo usa nova cunhagem para expressar melhor esse sentido de existência, que passa a ser denominada como *ec-sistênci*a, que indica o modo como o homem se apresenta em sua própria essência ao ser. A *ec-sistênci*a é o insistir para (fora), muito embora este para fora não signifique que o *Dasein* sai de si para fora, pois para o filósofo, o *Dasein*, ser-aí, já é desde sempre esse estar voltado para..., enquanto ser-no-mundo que é.

É preciso, portanto, considerar que a noção de *Dasein* não é somente uma nova nomenclatura para nomear o homem. A compreensão de nosso ser com a referência à palavra “homem” já remete, segundo o filósofo, a uma compreensão que se faz a partir da noção do animal racional, que tem origem no pensamento de Aristóteles, do *zoon logon ekon*, e que se cristalizou na tradição de pensamento ocidental, tornando-se parte do senso comum e também do modo científico de tratar o homem, como um animal que possui a razão, e esta lhe caracteriza e diferencia dos outros animais que são inferiores por não serem racionais. A noção de razão na modernidade passa a ser vista a partir da relação com a utilidade e o cálculo do homem numa relação de domínio da natureza, vista como seu objeto de conhecimento e controle (HEIDEGGER, 1999, Introdução à Metafísica).

A noção de *Dasein* não corresponde a outro nome para o homem, mas possibilita compreender este ente que nós mesmos somos a partir da sua relação fundamental com o ser, com um sentido de ser que se dá a cada vez, o que deixa ver o *Dasein* como o lugar da diferença ontológica.

---

de fato a característica essencial do *Dasein* de ser “sempre meu”, diz o pensador, e ainda deve-se considerar que o *Dasein* pertence desde sempre ao mundo, aliás, há um co-pertencimento homem-mundo que é fundamental, o homem é desde sempre um ser-no-mundo. Explicitaremos mais à frente o modo como Heidegger interpreta a relação entre sentidos e razão no ser desse ente. Elucidamos que usamos a tradução de *Ser e Tempo* de Marcia de Sá C. Schuback (1995) em algumas citações, e, nesta obra, a tradutora optou por traduzir a expressão *Dasein* por presença, por isso quando usamos essa referência mantivemos o termo “presença” (nas citações) e não “*Dasein*” como em todo corpo do texto.

Para Heidegger, não tem sentido separar o sensível e o racional no homem, mas considerar o homem como um ser que está aí, lançado no mundo, disposto, compreendendo e interpretando os entes com os quais se ocupa e a si mesmo, enquanto um ser-no-mundo<sup>14</sup>. Disposição (*Befindlichkeit*), compreensão (*Verstand*) e discurso (*das Rede*) são os existenciais fundamentais que possibilitam ao *Dasein* saber de si e do mundo enquanto parte de si mesmo, enquanto ser-no-mundo.

Tratamos a seguir essa questão do *Dasein* e do modo de considerar sua existência em conexão com as noções fundamentais de historicidade como sua constituição mais própria e fundamental, em contraposição à ideia de Formação advinda do pensamento da tradição metafísica ocidental.

## 1.1 Existência e Arte

No início da analítica existencial realizada em *Ser e Tempo* (1927), Heidegger diz que a tarefa dessa analítica era necessária, pois ele considerava que os questionamentos e as investigações já desenvolvidas sobre o homem não alcançaram o problema propriamente filosófico, muito embora tenha havido resultados objetivos nas diversas ciências que o tematizam, como no caso da antropologia, da psicologia e da biologia. (HEIDEGGER, 1995, p. 81).

A analítica, orientando-se historicamente, recoloca a questão negligenciada por Descartes, que é a questão do “*sum*” do “*cogito*”, pois embora o “*sum*” seja proposto de maneira tão originária quanto o *cogito*, não foi pensado, diz o filósofo (HEIDEGGER, 1995, p. 82). Um dos propósitos da analítica é, por isso, mostrar que o princípio de um eu e sujeito, dado como ponto de partida, deturpa, de modo fundamental, o fenômeno do *Dasein*. (HEIDEGGER, 1995, p. 82). Este questionamento da subjetividade moderna centrada no *cogito* perpassa o pensamento de Heidegger, dos primeiros escritos e também após a virada (*Kehre*).

Do mesmo modo, Heidegger critica Husserl por este considerar que a pessoa não é uma coisa, uma substância ou um objeto, mas que a pessoa existe apenas no exercício de atos

---

<sup>14</sup> Com a expressão ser-no-mundo Heidegger procura caracterizar a intrínseca relação do homem com o mundo, buscando caracterizar este fenômeno enquanto unidade que não se dissolve em seus elementos; o **ser em** um mundo significa que o ente que eu mesmo sou habita, mora, detém-se junto ao mundo, como algo que, de um ou outro modo me é familiar. “O ente, ao qual pertence o ser em, neste sentido, é o ente que sempre eu mesmo sou, eu sou significa eu moro e me detenho junto.” (Cf. HEIDEGGER, 1995, p. 92).

intencionais, uma pessoa só é à medida que executa atos intencionais ligados pela unidade de um sentido, o que, para Heidegger, fica sem questionar é o sentido ontológico do executar, e como se deve determinar de modo ontologicamente positivo o modo de ser da pessoa (HEIDEGGER, 1995).

Essas questões remetem, para Heidegger, à necessidade de retomada do sentido do ente homem, e a interrogar sobre a combinação corpo, alma e espírito, de como ela não dá conta da determinação mais essencial do homem:

Quando, porém, se coloca a questão do ser do homem, não é possível calculá-lo como soma dos momentos de ser, como alma, corpo e espírito que, por sua vez, devem ser determinados em seu ser. E mesmo para uma tentativa ontológica que procedesse desta maneira, dever-se-ia pressupor uma ideia do ser da totalidade (HEIDEGGER, 1995, p. 85).

Para Heidegger o que caracteriza a existência humana não pode ser compreendido mediante a indicação de um conteúdo essencial, já que ela nunca é algo dado, e nunca se completa no sentido de encontrar a perfeição. A essência humana está na existência, se encontra no fato de ser a cada vez em uma determinação possível, o *Dasein* se determina sempre de alguma modo, porque não se determina cabalmente, nunca se acaba enquanto existe, mas sempre está a se fazer de algum modo possível. Existência é antes “dever sempre assumir o próprio ser como seu”, diz o filósofo, assumindo as possibilidades de ser-no-mundo. Na analítica da existência, Heidegger denomina de *Dasein* esse ente que é “pura expressão de ser”, buscando assim caracterizar esse ente (ou melhor seria dizer esse sendo, já que só é à medida que exerce seu ser em um modo de ser possível) no seu modo fundamental de existir (HEIDEGGER, 1995, p. 39). O homem é o único ente que não só existe, mas sabe que existe, e por isso ele estabelece uma relação privilegiada com o ser de tudo o que é.

A compreensão de si mesmo apresenta-se como uma característica deste ser que nós mesmos somos, compreensão não como fruto de conhecimento intelectual, mas como aquilo que nos caracteriza fundamentalmente; afinal, desde sempre o homem se move dentro de uma determinada compreensão que abre a possibilidade de estar no mundo, de dar um sentido a si e ao que seja o mundo. O homem não é o ser, mas ele exerce o seu ser, ele é o lugar privilegiado para a compreensão de ser.

É necessário entender que o âmbito que Heidegger evidencia a existência não através de categorias, que buscariam expressar o que o homem é em si mesmo ou essencialmente, este é o caminho da tradição de pensamento ocidental, mas para o filósofo, a compreensão, enquanto existencial fundamental do *Dasein*, fornece a estrutura da dinâmica de exercício de ser. A compreensão é um existencial, é algo inerente à nossa existência e é assim que deve ser

considerada. A compreensão se dá desde uma disposição e ambas possibilitam uma interpretação que acontece como discurso. Muito embora o filósofo tenha se ocupado primeiro das discussões sobre a compreensão e a disposição em *Ser e Tempo*, ele diz no § 34 –“*Dasein* e discurso. A linguagem” – o seguinte:

O fato de somente agora se tematizar a linguagem deve indicar que este fenômeno se radica na constituição existencial da abertura do *Dasein*. O fundamento ontológico-existencial da linguagem é o discurso. Embora tenhamos excluído esse fenômeno de uma análise temática, dele nos servimos continuamente nas interpretações feitas até aqui da disposição, compreensão, interpretação e proposição (HEIDEGGER, 1995, p. 219).

A linguagem já é admitida como algo essencial, mas ainda não é o foco das investigações do pensador do ser, já que, ele mesmo diz que em *Ser e Tempo* a investigação da linguagem ali tinha por tarefa “apenas mostrar o ‘lugar’ ontológico desse fenômeno dentro da constituição ontológica do *Dasein*” (Ibidem, p. 226). Em *Sobre a essência da verdade* (1930), é que o filósofo dedica especial atenção à questão da linguagem, que culminará na identificação entre a linguagem enquanto linguagem originária com a própria ideia de Arte, mais especificamente de poesia, enquanto modo fundamental de dizer, que possibilita uma compreensão inaugural mesmo do ser. Aqui a linguagem aparece como a casa do ser.

O discurso é visto em *Ser e Tempo* do ponto de vista existencial, e não categorial, esclarece o filósofo. Sendo o discurso que permite a compreensibilidade, que já está sempre articulada antes mesmo de qualquer interpretação apropriadora. O discurso é a articulação dessa compreensibilidade:

A compreensibilidade do ser-no-mundo, trabalhada por uma disposição, se pronuncia como discurso. A totalidade significativa da compreensibilidade vem à palavra. Das significações da compreensibilidade brotam palavras. As palavras, porém, não são coisas dotadas de significados (Ibidem p. 219).

Aparece assim, para Heidegger, a linguagem como “o pronunciamento do discurso”. Dessa linguagem discursiva fazem parte a escuta e o silêncio. A escuta é fundamental no sentido de que ela possibilita demonstrar a legitimidade da conexão entre discurso e compreensão. A escuta é um dos modos mais importantes do discurso, de que é algo inerente. Para o filósofo, o escutar revela inclusive o mais próprio do *Dasein* enquanto ser-com:

Escutar é o estar aberto existencial do *Dasein* enquanto ser-com os outros. Enquanto escuta da voz do amigo que todo *Dasein* traz consigo, o escutar constitui até mesmo a abertura primordial e própria do *Dasein* para o seu poder-ser mais próprio. O *Dasein* escuta porque comprehende. Como ser-no-mundo articulado em compreensões com os outros, o *Dasein* obedece na

escuta à coexistência e a si próprio pertencente a essa obediência (HEIDEGGER, 1995, p. 222).

O fenômeno existencial do discurso se compõe de um referencial do discurso (*Beredete*), aquilo sobre que se discorre como tal (*Geredete*), a comunicação e o anúncio, e estes se mostram para Heidegger não como propriedades que só se pudessem reunir empiricamente na linguagem, mas são caracteres existenciais arraigados na constituição ontológica do *Dasein*, e que tornam possível a estrutura ontológica da linguagem. (Ibidem p. 221).

É interessante notar que no §34 intitulado “*Dasein* e discurso. A linguagem” (*Dasein und Rede. Die Sprache* p. 218), aparece rapidamente a referência à Arte, mais especificamente à poesia como um tipo de discurso, o discurso poético. Diz o filósofo que “a comunicação das possibilidades existenciais da disposição, ou seja, da abertura da existência, pode-se tornar a meta explícita do discurso ‘poético’ (*der dichtenden rede*, Ibidem p. 221). Aqui o discurso poético pode ter como meta comunicar essas possibilidades existenciais da disposição<sup>15</sup> (*Befindlichkeit*).

A outra possibilidade constitutiva do discurso é o silêncio, e possui o mesmo fundamento existencial da escuta. O fato de alguém silenciar em um discurso pode querer dizer muita coisa, e por outro lado, diz o filósofo, o falar muito não assegura em nada uma compreensão maior, o que costuma ser o contrário. E se não se tem nada a dizer também não se tem a possibilidade de se calar, por isso o silêncio quer dizer muito:

Silenciar em sentido próprio só é possível num discurso autêntico. Para poder silenciar, o *Dasein* deve ter algo a dizer, isto é, deve dispor de uma abertura própria e rica de si mesma. Pois só então é que o estar em silêncio se revela e, assim, abafa a ‘falação’. Como modo do discurso, o estar em silêncio articula tão originariamente a compreensibilidade do *Dasein* que dele provém o verdadeiro poder ouvir e a convivência transparente (HEIDEGGER, 1995, p. 224).

O silêncio é a origem do verdadeiro poder ouvir e ser-com o outro *Dasein*. O discurso é então constitutivo do ser do *Dasein*, é o *Da* (aí), diz Heidegger, para quem “o *Dasein* possui linguagem” (Ibidem p. 224), o que mudará nas obras posteriores a *Kehre*, em que a linguagem vai tomar uma espaço maior da reflexão heideggeriana, e aí Heidegger dirá que a linguagem é que possui o *Dasein*, ela passa a ser chamada de “casa do ser”, e o homem passa a ser visto

---

<sup>15</sup> Lembramos que junto com a disposição temos a compreensão e o discurso, que são existenciais que participam do modo como homem e mundo se dão juntos, pertencem-se intrinsecamente.

não como aquele que possui mas aquele que tem a guarda da linguagem, sendo então o pastor do ser.

O *Da* do *Dasein*, possui três existenciais fundamentais, todos essenciais e interdependentes: a compreensão, a disposição e o discurso. Ser-no-mundo é ser-em um discurso (Ibidem p. 224). Mas a compreensão desde sempre existente para o homem, esta que sempre já se deu à medida em que o homem é e está aí, é na verdade uma compreensão prévia, o que o filósofo denomina de pré-compreensão. É uma compreensão que vista desde a perspectiva mais próxima, ou o que o pensador denomina de pré-ontologicamente, essa compreensão exibe a tendência de que o *Dasein* se veja a partir do mundo, como aquilo que lhe é mais próximo, e que se relaciona e comporta de modo essencial (HEIDEGGER, 1995, p. 42-43). Desse modo o mundo é visto como algo que está oposto ao homem e que pode ser seu objeto.

Esta tendência constitutiva de se ver a partir do mundo e o fato da constituição própria do homem, enquanto *Dasein*, geralmente permanecer encoberta para ele se deve, para Heidegger, ao primado ôntico ontológico do *Dasein*, por isso o filósofo afirma que onticamente o *Dasein* é o que está mais próximo de si mesmo, mas ontologicamente é o que está mais distante e ainda pré-ontologicamente o *Dasein* não é estranho a si mesmo. O que é importante perceber é que uma interpretação variada de si mesmo desde sempre já se deu, assim diz o pensador:

A presença sempre dispõe de uma interpretação variada de si mesmo, na medida em que uma compreensão do ser não apenas lhe pertence como já se formou ou deformou em cada um de seus modos de ser (HEIDEGGER, 1995, p. 43).

Por estar mergulhado cotidianamente em modos de ser-no-mundo o homem forma-se primariamente como ele mesmo neste modo, compreendendo e interpretando a si mesmo a partir do mundo. Essa compreensão que lhe “forma”, diz o filósofo, também o “deforma” (HEIDEGGER, 1994, p. 43).

A saída da compreensão pré-ontológica e ôntica para uma compreensão ontológica é a saída para que o *Dasein* aproprie-se de si mesmo de modo autêntico, de modo pessoal e não mais ao modo próprio impessoal, diz o filósofo. Isso significa não mais compreender-se a partir do mundo, como algo que se contrapõe ao ser do próprio homem, mas compreender a si mesmo como ser-no-mundo e se “atentar” para si próprio como o “âmbito” de percepção da diferença mesma entre o ser e os entes, a diferença ontológica, e por ser ele em si o âmbito privilegiado de compreensão de ser.

Retomar o tema do ser implica, para o filósofo, voltar à questão do ser do próprio homem desde seus fundamentos essenciais. E esse caminho mesmo de compreensão do homem exige uma desconstrução daquilo que já está desde sempre “compreendido” pré-ontologicamente e onticamente para uma construção a partir da referência à verdade do ser, que pertence ao âmbito ontológico.

Para esta mudança, o distanciamento de si mesmo é necessário, ou seja, a reflexão sobre aquilo que está mais próximo mas que nem sempre é captado. É o que torna possível perceber a si mesmo e ao mundo não como coisas (*res*), mas como partes constitutivas de um movimento do devir, em que homem e mundo vêm a ser conjuntamente, a cada instante e sempre de algum modo (Ibidem, p.180). Se uma compreensão e interpretação de si próprio já sempre se “formou” e “deformou” (HEIDEGGER, 1995 p. 43), cabe ao *Dasein* perceber essa “formação”, mas para tal é necessário esse distanciamento. Distanciamento disto que é o mais próximo cotidianamente, mas não propriamente o mais conhecido ontologicamente.

Já que o homem (*o Dasein*) tem esta tendência de se ver a partir do que ele não é, do mundo, diz Heidegger, isso lhe é algo constitutivo. O filósofo afirma então que para rever esta tendência natural se faz necessário o conhecimento ontológico. O conhecimento ontológico é necessário para que o conhecimento que o *Dasein* dispõe de si mesmo não deixe encoberto o seu ser mais próprio em prol de uma compreensão ôntica de si a partir do mundo. O âmbito do conhecimento ontológico é o âmbito do pensar, ou da filosofia, que, para Heidegger, tem o sentido de perpassamento da Metafísica, desde onde seus conceitos fundamentais foram hauridos, de modo a possibilitar o surgimento de um novo começo. E é este âmbito do pensar como tarefa que possibilita ao homem a apropriação de si mesmo, de seu *Dasein*, pelo menos tal como colocado em *Ser e Tempo*. Necessário é que o homem reveja essa sua tendência natural de se ver a partir do que ele mesmo não é, ou seja, do mundo.

A tarefa do pensamento deve possibilitar assim a saída de uma compreensão cotidiana, que sempre “já se formou e deformou”, e sua “des-construção” se faz em vista de outro pensar. Nesse outro pensar está em questão fundamentalmente repensar o ser, fazer novamente que essa questão soe com a devida importância e dignidade. Sendo assim, a analítica da existência e o constructo *Dasein* são colocados como primeiro passo na recolocação da questão do ser. Diz o filósofo:

Se a presença tiver apreendido sua possibilidade de não só tornar transparente para si mesma sua possibilidade de não só tornar transparente para si mesma sua existência, mas também de questionar o sentido da existentialidade em si mesma, isto é, de investigar

preliminarmente o sentido do ser em geral e, nessa investigação, alertar-se para a historicidade essencial da presença, então será inevitável perceber que a questão do ser, apontada em sua necessidade ôntico-ontológica, caracteriza-se em si mesma pela historicidade. (HEIDEGGER, 1995, p. 49).

A historicidade como elemento determinante, central mesmo, evidencia o caráter da existência desde o movimento de ser no tempo, de temporalizar, já que somos constante devir. O tempo assume uma importância fundamental, pois ser no tempo é nosso fundamento, e ser no tempo é historicizar, é fazer história. A historicidade como modo fundamental da existência traz em si um apelo para uma visão não mais da ciência da História, da historiografia e do historicismo, a história é revigorada através da noção de *Geschichte* que para o filósofo indica a história enquanto destino.

A ênfase de Heidegger ao *Da* de *Dasein*, (que remete a um “aqui” ou “lá”), como o que sempre já se deu e que por ser algo dinâmico sempre possibilita o vir a ser, cumprindo assim as *ek-stases* temporais deste ente em seu ser, de modo que, o passado sempre se faz presente no projetar de possibilidades que é o *Dasein*, uma abertura que, a cada vez, irrompe, na temporalização do tempo, no vigorar do tempo. O homem tem uma compreensão de si mesmo e do mundo, que desde sempre já se deu e é desde essa compreensão, que é, na linguagem heideggeriana, então uma pré-compreensão, o que possibilita a ele dar sentido a si mesmo e ao mundo, e que o faz tanto sentir-se em casa ou mesmo não sentir-se em casa.

A constituição do *Dasein* é ser desde sempre situado no mundo, disposto, ocupando-se com os entes e pre-ocupando<sup>16</sup>-se com os outros entes que se lhe assemelha, os outros *Dasein*, com quem nunca se ocupa mas sempre se pre-ocupa, já que estes entes não estão ao lado de nós como coisas, mas co-existem. O *Dasein* é na verdade um *Mitdasein* em sua origem, um ser-com os outros seres humanos. A radicalidade da questão para Heidegger põe em evidencia a necessidade de se pensar a compreensão do homem, em que o outro ser humano nunca é algo dado ao modo de coisa. Por isso diz o filósofo que “o ente com o qual o *Dasein* se comporta enquanto ser-com,...) ele mesmo é *Dasein*. Desse ente não se ocupa, com ele se preocupa” (Ibidem, nota 37. P. 173).

Além dos entes que vêm ao encontro dentro do mundo, que Heidegger chama de os instrumentos manuais e a natureza simplesmente dada (Ibidem, p.168), o mundo do *Dasein* libera estes “entes que são e estão no mundo em que vêm ao encontro segundo o modo de ser-

<sup>16</sup> A preocupação ou a cura (*Fürsorge*) não tem um sentido ôntico mas caracteriza nosso modo de ser ontologicamente, referindo-se ao modo próprio do homem para com outros homens (*Dasein*), que não são coisas, mas são também parte do próprio ser do *Dasein* que é na verdade um *Mitdasein*, um ser-com os outros seres humanos com quem não se ocupa mas pré-ocupa-se (Cf. HEIDEGGER, 1995, sexto capítulo).

no-mundo". Não sendo nem instrumentos à mão nem algo simplesmente dado, são como o próprio *Dasein* liberador, diz o filósofo, são portanto, *Mitdasein*. A caracterização do encontro com os outros também se orienta segundo o próprio *Dasein*. O outro aqui não deve, porém, ser confundido com a ideia de um outro sujeito, os outros não significam todo o resto dos demais além de mim, do qual o eu se isolaria.

Este outro, diz Heidegger, é aquele do qual ninguém se diferencia propriamente, mas se está com. O Ser-com é uma determinação do *Dasein* e deve ser entendido em sentido existencial, diz o filósofo, não se trata de uma constatação ôntica de que o eu não está sozinho, ou que ocorrem outros como nós. Mesmo se o outro não é percebido ou não está aí ele é determinado existencialmente pelo Ser-com. Até mesmo o estar só, diz Heidegger, só para um Ser-com é que o outro pode faltar, o estar só é então um modo deficiente de Ser-com. Muito embora o fato de estar só para o filósofo não é eliminado porque “junto” a mim ocorre um outro exemplar de homem, mesmo com outros tantos ainda se pode estar só, já que a presença do outro pode se dar ao modo da indiferença e da estranheza (Ibidem, p.172).

As modalidades de ser com o outro podem não ser todas positivas como o faltar com o outro e a ausência, ou como quando nos adiantamos ao outro, quando negamos ao outro. Ser-com é, no entanto, uma determinação do *Dasein* :

Ser *Mitdasein* caracteriza a presença de outros na medida em que, pelo mundo da presença, libera-se a possibilidade para um Ser-com. A própria presença só é na medida em que possui a estrutura essencial do Ser-com, enquanto *Mitdasein* que vem ao encontro de outros (HEIDEGGER, 1995, p. 172).

Portanto o *Dasein* é na verdade um *Mitdasein*, um Ser-com o outro ser humano com quem sempre nos preocupamos e não ocupamos. E é pelo fato do *Dasein* se compreender a si mesmo que ele pode também compreender o ser de outro *Dasein*, o que não quer dizer o mesmo que conhecer, mas é um modo de ser. Assim diz Heidegger:

A abertura do *Mitdasein* dos outros, pertencente ao Ser-com, significa: na compreensão do ser da presença já subsiste uma compreensão dos outros porque seu ser é Ser-com. Essa compreensão não é, assim como toda compreensão, um conhecimento, nascido de um reconhecimento. É um modo de ser originariamente existencial que só então torna possível reconhecimento e conhecimento. Este conhecer-se está fundado no Ser-com que compreende originariamente. Ele se move, de início, segundo o modo de ser mais imediato do ser-no-mundo que é com, no conhecimento compreensivo do que a presença encontra e do que ele se ocupa na circunvisão do mundo circundante (Ibidem p. 175).

A compreensão em que o *Dasein* se move, de modo mais imediato, é uma compreensão advinda do que ele encontra e do que ele se ocupa nessa visão abrangente, a

circunvisão do mundo circundante (Ibidem, p.176). Por isso a preocupação com os outros (*Mitdasein*), de início e na maioria das vezes, diz o filósofo, se mantém em modos deficientes ou ao menos indiferentes – na indiferença do passar ao largo um do outro: é que o conhecer-se mais imediato e essencial necessita de aprender a conhecer-se. E mesmo quando o conhecer-se se vê perdido nos modos de retração, alerta o filósofo, escondendo-se e equivocando-se, a convivência (fenômeno da convivência, *Miteinandersein*) necessita de caminhos específicos para se aproximar do outro ou para “subjugá-lo” (Ibidem, p. 176).

Em *Ser e Tempo* Heidegger considera que o resultado ontológico da análise do § 26 – “O *Mitdasein* dos outros e o Ser-com cotidiano” – está em perceber que:

O ‘caráter de sujeito’ da própria presença dos outros se determina existencialmente, ou seja, a partir de determinados modos de ser. Nas ocupações com o mundo circundante, os outros nos vêm ao encontro naquilo que são. Eles são o que empreendem (Ibidem, p. 178).

A questão é que, na maioria das vezes o encontro com o outro e a ocupação no mundo circundante se dão ao modo do impessoal:

Nas ocupações do que se faz com, contra ou a favor dos outros, sempre se cuida de uma diferença com os outros, seja apenas para nivelar as diferenças, seja para a presença, estando aquém dos outros, esforçar-se por chegar até eles, seja ainda para a presença, na precedência sobre os outros, querer subjugá-los. Embora sem perceber, a convivência é inquietada pelo cuidado em estabelecer esse intervalo (*Abstandigkeit*). Em termos existenciais, ela possui o caráter de espaçamento. Quanto mais este modo de ser não causar surpresa para a própria presença cotidiana, mais persistente e originária será sua ação e influência (Ibidem p. 179).

Na cotidianidade mediana o *Dasein* está exposto às possibilidades de ser de modo pessoal, mas também de modo impessoal. O predomínio do impessoal quando conhecido e reconhecido pode possibilitar uma apropriação de si mesmo, já que o impessoal prevalece quando ficamos sob a “tutela” dos outros, quando o arbítrio dos outros dispõe sobre as possibilidades cotidianas de ser do *Dasein*, como assevera o filósofo (Ibidem, p. 179).

Heidegger entende que até a maneira de nos divertirmos e de vermos e julgarmos a Arte e a Literatura pode ser predominantemente vinda desse âmbito impessoal (HEIDEGGER, 1995, §27). O filósofo justifica isso dizendo do problema da não apropriação daquilo com que lidamos. Diz ele:

Tudo o que é originário se vê, da noite para o dia, nivelado como algo de há muito conhecido. O que se conquista com muita luta, torna-se banal. Todo segredo perde sua força. O cuidado da medianidade desentranha também uma tendência essencial da presença, que chamaremos de nivelamento de

todas as possibilidades de ser. Espaçamento, medianidade, nivelamento constituem, como modos de ser do impessoal, o que conhecemos como a opinião pública (*Offentlichkeit*) (Ibidem, §27, p. 180).

Até a Arte é primeiramente vista desde o impessoal, e neste modo ela não é captada desde sua esfera própria. O modo de ser cotidiano implica um nivelamento, mas a medianidade não é, porém, um mal que deva ser eliminado, mas é uma possibilidade própria da existência do homem. A questão é que nem sempre se percebe essa dinâmica no movimento da existência, de necessidade de constante apropriação e asseguramento do que sempre vem a ser.

A espacialidade existencial da presença que lhe determina o “lugar” já está fundada no ser-no-mundo. O pre é a determinação daquilo que vem ao encontro dentro do mundo. “Aqui” e “lá” são apenas possíveis no “pre” da presença, isto é, quando se dá um ente que, enquanto ser do “pre” da presença, rasgou espacialidade. Em seu ser mais próprio, este ente traz o caráter de não fechamento. A expressão “pre” refere-se a essa abertura essencial. Através dela, esse ente (a presença) está junto ao presente do mundo e se faz presença para si mesmo (HEIDEGGER, 1995, p. 186).

O ser do *Dasein* “rasga espacialidade”, isso quer dizer que ele não está no espaço como as coisas simplesmente dadas, mas é no distanciamento e na aproximação que tudo aparece ao *Dasein*.

Uma apropriação de si mesmo é característica da própria natureza ôntica<sup>17</sup> e ao mesmo tempo ontológica do *Dasein*, seu primado ontológico, por ser o lugar privilegiado para a compreensão de ser e a efetiva determinação do ser de algum modo possível, que mostra o movimento de seu ser, um constante vir a ser para ser. A sua natureza ontológica não fica aí esquecida, em prol de sua natureza ôntica, mas se revela nesse movimento, nessa tensão.

Já que o *Dasein* é essencialmente compreensão de ser, para o filósofo ele pode experenciar a sua essência mesmo a partir dessa sua compreensão, a partir do momento em que se coloca a tarefa de apreender e observar o homem sob determinado ponto de vista (HEIDEGGER, 2001, p. 182-188). Compreender o modo de ser do *Dasein*, que caracteriza-se por ser “sempre e cada vez meu”<sup>18</sup>, é uma tarefa primordial, já que ele não é indiferente a si mesmo, diz o filósofo, e assumir-se implica em escolhas, e mesmo o não escolher já é, em

<sup>17</sup> Do ponto de vista ôntico, o *Dasein* se distingue, para Heidegger, por em seu ser, isto é, sendo, estar em jogo seu próprio ser, já que o *Dasein* estabelece uma relação de ser com seu próprio ser e se comprehende sendo. A compreensão é então algo determinante em seu ser e o distingue dos outros seres como caráter também ontológico, já que se relaciona com o ser e só assim há ser (Cf. HEIDEGGER, 1995, §3).

<sup>18</sup> (Cf. HEIDEGGER, 1995, §9 e §12).

certo sentido, uma escolha (HEIDEGGER, 1995, p.78). Desse modo, enquanto exercício de ser, o *Dasein* cumpre-se em seu não acabamento enquanto é.

O *Dasein* sempre vem a ser de algum modo possível, suas possibilidades são aberturas e somente isso, mas aberturas que sempre se determinam de um ou outro modo. Este estado de “abertura” é o que possibilita, para o *Dasein*, toda percepção e toda sensação, toda compreensão possível que vem a se configurar de algum modo.

Se a expressão ser-no-mundo procura caracterizar a intrínseca relação do homem com o mundo, buscando caracterizar este fenômeno enquanto unidade que não se dissolve em seus elementos, o mundo não pode ser visto somente como totalidade, ou como um coisa que está oposta ao homem. O mundo não é sem o homem e o homem não é sem o mundo, e ser-no-mundo é habitar junto a algo de familiar:

O ser em um mundo significa que o ente que eu mesmo sou habita, mora, detém-se junto ao mundo, como algo que, de um ou outro modo me é familiar. O ente, ao qual pertence o ser em, neste sentido, é o ente que sempre eu mesmo sou, eu sou significa eu moro e me detenho junto (Cf. HEIDEGGER, 1995, p. 92).

O homem mora no mundo e se detém junto a ele como algo familiar. Ser-no-mundo expressa essa familiaridade como algo intrínseco da vida humana em seu “dar-se”, o homem não é sem o mundo, e o mundo não é sem o homem, um não é sem o outro. Morar está relacionado a este deter-se junto ao mundo, para o pensador.

O homem é sempre devir, é sempre projeto e como projeto ele não pode ser visto como algo já pronto, acabado, feito, perfeito, mas um ser sempre a se fazer, voltado para o futuro, re-atualizando o passado no presente num lançar-se. O homem é o ser aberto ao ser, que comprehende a cada vez e de cada modo o ser. Este sim o privilégio do homem, de seu *Dasein*, o de compreender o ser dos entes com os quais lida e o que ele mesmo é, privilégio este que caracteriza a própria existência, para Heidegger: o constante existir.

Com o constructo *Dasein*, Heidegger pensa numa ideia de existência que se desdobra ao mesmo tempo como um processo formativo, no que este não quer significar “humanização” ou Formação no sentido da tradição do pensamento ocidental, mas significa que no “processo” de existir mesmo, como projeto que está sempre e em constante devir, este se “forma” e “deforma” junto ao mundo, o que deixa ver uma formação que se dá à medida mesmo que existe. Existir é exercitar o ser que é seu fundamento, existir é ser sempre e a cada vez de algum modo possível, é possibilidade que sempre se atualiza de um outro modo. É por isso que estamos dizendo que tem-se aí uma espécie de processo formativo, já que é na

existência mesmo que o *Dasein* tem que existir que ele se “forma” e “deforma” a cada vez. Ao assumir a tarefa de escolher-se a si mesmo, apropriar-se da própria existência, o *Dasein* pode vir a cumprir uma destinação própria de ser, saindo de uma compreensão “deformada” para um âmbito próprio.

Em *Ser e Tempo*, o processo de apropriação de si mesmo, de saída do impessoal, se dá através de uma disposição especial, que é a angústia. Não depende em nada de outro, algo que irrompe e pode ou não favorecer esse despertar de si mesmo, a angústia libera o homem dos modos impróprios de ser, que são os fincados numa relação pré-ontológica e ôntica, para o despertar ontológico, mas coisa nenhuma garante essa apropriação autêntica de si mesmo e nem tão pouco sua estabilidade.

Esse dissolver de todo o habitual para desencobrir seu próprio ser, como distanciamento e como estranhamento é um exercício para o homem realizar-se em si mesmo. Neste conhecimento de si, evidencia que nega toda e qualquer determinação como fonte de compreensão de si, deixando a possibilidade de um salto para que tudo venha a ser apropriado.

Neste salto apropriador de si mesmo o homem enquanto *Dasein* carrega em si a possibilidade de criar a si mesmo, mas numa relação livre com o ser, com o devir do ser:

A presença se constitui pelo caráter de ser sempre minha, segundo este ou aquele modo de ser. De alguma maneira, sempre já se decidiu de que modo a presença é sempre minha. O ente, em cujo ser, isto é, sendo, está em jogo o próprio ser, relaciona-se e comporta-se com o seu ser, como a sua possibilidade mais própria. A presença é sempre sua possibilidade. Ela não “tem” a possibilidade apenas como uma propriedade simplesmente dada. E é porque a presença é sempre essencialmente sua possibilidade que ela pode, em seu ser, isto é, sendo, “escolher-se”, ganhar-se ou perder-se ou ainda nunca ganhar-se ou só ganhar-se “aparentemente”. A presença só pode perder-se ou ainda não se ter ganho porque, segundo seu modo de ser, ela é uma possibilidade própria, ou seja, é chamada a apropriar-se de si mesmo. Os dois modos de ser propriedade e impropriedade – ambos os termos foram escolhidos em seu sentido verbal rigoroso – fundam-se no fato de a presença ser determinada pelo caráter de ser sempre minha. A impropriedade da presença, porém, não diz “ser” menos nem um grau “inferior” de ser. Ao contrário, a impropriedade pode determinar toda a concreção da presença em seus ofícios, estímulos, interesses e prazeres (HEIDEGGER, 1995 p. 78).

À medida que existimos é que pode estar em jogo nosso próprio ser, existir é exercer o ser, o homem é mais propriamente um sendo, aquele que está sendo e, enquanto está sendo, é seu próprio ser que está em jogo. Em nossa existência está em jogo sempre uma possibilidade de apropriação de si mesmo, e a esta o homem é de certo modo “chamado”. Esse “chamado” é

um “chamado” para cumprir as possibilidades mais próprias de ser, e estas incluem ser próprio e, do mesmo modo, ser impróprio, já que este também lhe pertence mais propriamente, de modo que pode inclusive determinar todo o seu ser, através do modo próprio impessoal.

A constante necessidade de apropriação de si mesmo vem do fato de, na maioria das vezes, o homem ter essa interpretação variada de si mesmo, na medida em que “uma compreensão do ser não apenas lhe pertence como já se formou ou deformou” (HEIDEGGER, 1995, p. 43), como apontou o filósofo, indicando ser esse o âmbito cotidiano, perpassado pela compreensão ôntica e pré-ontológica. Ou seja, é nesta primeira instância em que sempre nos encontramos, cotidianamente, que estabelecemos todas as relações e modos de ser-no-mundo, que “formamos” a nós mesmos, que vimos a ser o que nós somos, seja na forma própria pessoal ou própria, mas fundada no impessoal.

Se a compreensão que geralmente se tem neste âmbito cotidiano é uma compreensão ôntica e pré-ontológica, caminhar para o âmbito de compreensão desde a ontologia, recolocando a questão do ser, revela-se como a tarefa do pensamento, tarefa que pode levar o entendimento do homem das suas estruturas constitutivas mais próprias, que são antes, possibilidades de ser e não modos fixos de ser.

Isto que o pensador chamou de a tarefa do pensamento deve ser feita em favor de pensar sempre de novo a questão do ser. Nessa tarefa, deve sobressair o entendimento da importância do “lugar” especial que o homem ocupa na compreensão de ser. O reconhecimento da diferença ontológica é um passo importante para a questão fundamental a ser considerada nessa retomada da discussão do ser, já que o homem não é o ser, mas o ser só ganha sentido na medida em que há homem.

Desse modo é tarefa do pensamento cumprir o papel de evidenciar e mostrar como sua “formação” e sua “deformação”, advindas do viver cotidiano, envolvidas que estão com um modo próprio-impessoal, fazem o homem se ver e viver na maior parte das vezes, a partir de uma compreensão de si derivada do mundo e principalmente do impessoal (*Das Man*).

Se o homem é o ser que sempre está aí, se ocupando com entes, ele mesmo já se deu, mas nessa pré-compreensão que lhe advém como algo de fora, do mundo, também lhe encobre seu modo de ser mais próprio, que é na verdade o de ser apenas possibilidade de ser, projeto de ser, e nunca ser algo pronto, acabado, feito, perfeito. Por isso que, ao evidenciar o homem como projeto, como ter de ser, Heidegger busca reforçar a necessidade de sempre de novo se assegurar do que a aparência sempre encobre, seu próprio ser, como indeterminado, já que se determina de algum modo sempre e a cada vez.

“Existir é estar exposto ao caráter desvelado do ente enquanto tal”, é o que diz o filósofo em *Sobre a essência da verdade*, que, conforme abordamos anteriormente, é onde o filósofo retoma a existência, enquanto *Dasein*, agora com a nomenclatura da *ec-sistência* historial:

No *Dasein* se conserva para o homem o fundamento essencial, longamente não fundado, que lhe permite *ec-sistir*. “Existência” não significa aqui *existentia* no sentido do acontecer da pura “subsistência” de um ente não humano. “Existência”, porém, também não significa o esforço existencial, por exemplo, moral, do homem preocupado com sua identidade, baseada na constituição psicofísica. A *ec-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 *ec-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. Nessa pergunta o ente é pela primeira vez experimentado em seu desvelamento. O ente em sua totalidade se revela como *physis*, natureza, que aqui não aponta um domínio específico do ente, mas o ente enquanto tal em sua totalidade, percebido sob a forma de uma presença que eclode. Somente onde o próprio ente é expressamente elevado e mantido em seu desvelamento, somente lá onde tal sustentação é compreendida à luz de uma pergunta pelo ente enquanto tal, começa a história. O desvelamento inicial do ente em sua totalidade, a interrogação pelo ente enquanto tal e o começo da história ocidental são uma e mesma coisa; eles se efetuam ao mesmo “tempo”, mas este tempo, em si mesmo não mensurável, abre a possibilidade de toda medida (HEIDEGGER, 1983 p. 337).

Onde o ente é desvelado em sua totalidade começa a história e assim se abre a possibilidade de toda medida, diz o filósofo. A *ec-sistência* está totalmente relacionada com o desvelamento do ente enquanto tal e este é histórico e está enraizado na verdade como liberdade. Assim aparece a vinculação radical da existência com a questão da verdade e da liberdade:

A essência da verdade se desvelou como liberdade. Esta é o deixar-ser *ec-sistente* que desvela o ente. Todo comportamento aberto se movimenta no deixar-ser do ente e se relaciona com este ou aquele ente particular. A liberdade já colocou previamente o comportamento em harmonia com o ente em sua totalidade, na medida em que ela é o abandono ao desvelamento do ente em sua totalidade e enquanto tal. Esta disposição de humor não se deixa, entretanto, conceber como “vivência” ou como “estado de alma”. Pois ela é desviada de sua essência quando compreendida a partir de noções que (como “vida” e “alma”) não podem elas próprias pretender uma dignidade de essência senão aparentemente e enquanto se distorce e falsifica o sentido da disposição de humor (Ibidem, p. 338).

Verdade e liberdade não coincidem com as ideias tradicionais que colocam o fundamento da liberdade no arbítrio humano e identifica verdade com verdade proposicional. Esse é o problema da interpretação do homem como o sujeito “portador e realizador do intelecto”, aí a verdade vai ser considerada somente como a concordância entre a coisa e o intelecto desse sujeito, a verdade vai ser vista como a adequação, e assim é vista como algo evidente, mas não é realmente compreendida em seus fundamentos, é o que diz Heidegger:

Pode parecer que esta concepção da essência da verdade seja independente da interpretação relativa à essência do ser de todo ente: esta última inclui, entretanto, necessariamente uma interpretação correspondente da essência do homem como sujeito que é portador e realizador do *intellectus*. Assim, a fórmula da essência da verdade (*veritas est adaequatio intellectus et rei*) adquire, para cada um e imediatamente, uma evidente validade (Ibidem, p. 332).

Assim, o caminhar de volta para a compreensão da existência a partir da relação do homem com o ser traz para o filósofo a necessidade de reconsideração não só da questão da existência humana, mas também a sua relação com a questão da verdade, já que esta não pode ser só uma adequação, já que para que haja a adequação algo já tem que estar manifesto, algo tem que se fazer presente, e isso que se mostra e se manifesta é mais originário e fundamental que a adequação. A verdade é então o não encobrimento, o desvelamento do ente em seu ser.

E se o acontecimento da verdade é de diversas maneiras histórico (HEIDEGGER, 1989, p. 49), a Arte se mostra um dos seus modos essenciais:

Um modo essencial como a verdade se institui no ente que ela mesma abriu é o pôr-em-obra-da-verdade. Outro modo como a verdade está presente é o acto de fundação de um Estado. Outro modo ainda como a verdade vem à luz é a proximidade do que, pura e simplesmente, não é um ente, mas antes o mais ente entre os entes. Ainda um modo como a verdade se funda é o sacrifício essencial. Ainda outro modo como a verdade passa a ser é através do perguntar do pensar que, enquanto pensar do ser, designa este no seu ser-digno-de-pergunta (HEIDEGGER, 1989 p. 49-50).

O pensador destaca a arte dentre as formas de acontecimento da verdade fundamentais, que são poucas, como a fundação de um estado e a filosofia. Já a ciência, para o pensador, move-se em um âmbito já aberto, em uma verdade já instaurada, e sempre que ultrapassa o correto em direção a um desvelamento essencial, ela é filosofia (Ibidem, p. 50).

O modo como este filósofo retoma a questão da Arte, desde o horizonte ontológico, exige a consideração da sua importância não mais como um modo de representar a realidade do mundo existente, e não mais como instrumento de Formação, como algo para (ou seja que

tem uma função pré-determinada, a de agradar ou “tocar” o sujeito), mas atentar para o poder da própria Arte na existência, no sentido de que ela instaura, põe fundamento para o homem em seu ser-no-mundo.

Em *A origem da obra de Arte*, Heidegger aborda a questão da Arte de modo a relacioná-la intrinsecamente com a questão da verdade. Mas ora, até então a Arte estava voltada à sua relação com o belo, a beleza, sendo expressão desta. Por isso o caráter inovador e radical ao mesmo tempo em tratar a Arte, já que, não só busca dar um “outro sentido” a ela, mas também e do mesmo modo fundamental, retoma a questão da verdade em âmbito originário, o que faz retomando o sentido da verdade como *aletheia*<sup>19</sup>, desvelamento. Essa noção de verdade que, como acontecimento do ser em seu sentido, deixa ver o jogo de claro e escuro de seu aparecer, já que, a verdade como desvelamento não se identifica com a ideia de uma proposição, uma adequação de uma coisa ao seu ser, é antes o desvelamento que possibilita primeiramente o aparecer e só assim pode-se ter uma referência à verdade como adequação, a verdade como desvelamento é sempre associada ao velamento.

Logo de início, nesta obra em questão, o pensador situa a circularidade do pensar, já que, do mesmo modo que a Arte é a origem das obras e dos artistas, mas a Arte não é sem a obra e o artista, a obra não é sem a Arte, por isso diz que não é possível apreender o que a Arte seja, nem através dos predicados das obras de arte existentes, nem a via da dedução a partir de conceitos superiores dá conta, pois a dedução já tem de modo prévio o que seja a Arte, e assim conclui:

Qualquer um nota com facilidade que nos movemos em círculo. O senso comum exige que se evite este círculo, porque constitui uma violação lógica, mas percorrer este círculo não é nem expediente ante a dificuldade nem imperfeição, mas o círculo constitui o caminho para alcançar o que seja a arte em sua essência. Não só o passo principal da obra para a Arte é, enquanto passo da arte para a obra, um círculo, mas cada um dos passos que tentamos se move neste círculo (HEIDEGGER, 1989, p. 12).

A circularidade do pensamento não é um problema mas “a festa” do pensamento, diz o pensador.

---

<sup>19</sup> *Aletheia*, diz Heidegger, “é o nome que os gregos chamavam o desvelamento e nós dizemos verdade e pensamos bastante pouco com isso a palavra. Na obra, se nela acontece uma abertura do ente, no que é e no modo como é, está em obra um acontecer da verdade. Na obra de Arte põe-se em obra a verdade do ente. “Pôr” significa aqui erigir. A essência da Arte seria então o pôr-se em obra da verdade do ente” (HEIDEGGER, 1989, p. 27).

A Arte é uma origem (*Ursprung*)<sup>20</sup>, e origem para o filósofo significa “aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. Origem é fundamento, desde onde ganha sentido homem e mundo. E neste sentido a importância da Arte na existência humana relaciona-se fundamentalmente com a historicidade própria, como o pertencimento mesmo que a Arte possibilita ao *Dasein* como sentido mais próprio. A seguir abordamos a questão da Formação vista desde a tradição metafísica e da verdade da Arte em seu ser.

## 1.2 Formação e verdade

A noção de “Formação humana”, muito presente no pensamento ocidental, remete à noção de *Bildung*, que, segundo o visão do helenista Werner Jaeger, remete, por sua vez, à noção da *Paideia*<sup>21</sup> grega, e em ambas está presente a ideia de educar, de formar, de moldar o ser humano, dar forma a ele, delimitá-lo e com isso fazê-lo vir a ser (em alguma determinação possível), de modo a não só repetir a tradição a que se pertence, mas melhorá-la (JAEGER, 2001, p.15-18).

Na tradição de pensamento ocidental, considera-se que os gregos não só deram continuidade aos ensinamentos que foram instituídos pela tradição a que pertenciam e que por isso a ela se moldavam, mas eles foram os primeiros a refletir sobre como formar o homem (JAEGER, 2001, p.12). Platão na *República*, onde esta Formação começava a ser idealizada, se refere à *Paidéia* no que esta diz respeito à essência do homem em seu ser, sendo ela responsável por aquilo que o faria sair da “ignorância”, da *apaideusia*, para adquirir a virtude humana mais difícil de adquirir, a *Paidéia*, que veio posteriormente, na tradição de pensamento ocidental, a ser caracterizada através da ideia de Formação mesma. Sobre tal questão assim diz Jaeger:

Constituído de modo correto e sem falha, nas mãos, nos pés e no espírito, tais são as palavras pelas quais um poeta grego dos tempos de Maratona e Salamina descreve a essência da virtude humana mais difícil de adquirir. Só a este tipo de educação se pode aplicar com propriedade a palavra Formação,

---

<sup>20</sup> *Ursprung*, como sentido de origem, remete aí, para o filósofo, a um salto (*Sprung*) original, primordial (*Ur*), o que permite projetar, fundar cada vez a história. Origem não é, portanto, sinônimo de começo como uma causa identificável, um tempo interpretado de forma linear ou gênese empírica (Cf.: INWOOD, 2002, p. 127).

<sup>21</sup> Inicialmente *paidos* referia-se a criação de meninos, e esta se limitava à ginástica e à música (que abrangia história, eloquência, dança, religião e a música propriamente dita). Fundada primeiramente na oralidade, o resumo da civilização grega arcaica foi compilado por Homero na Ilíada e na Odisséia, contribuindo para organizar e eternizar essas tradições.

tal como a usou Platão pela primeira vez em sentido metafísico, aplicando-a a ação educadora (JAEGER, 2001, p. 13).

A Formação envolvia todo o ser do homem “dos pés e mãos ao espírito”, e essa noção de *Paidéia* na construção da ideia de Formação como processo estabeleceu-se e firmou-se essencialmente com a tradição de pensamento que se seguiu a partir dos escritos de Platão. Inicialmente *Paidéia* era somente a referência à condução da criança, e a noção de *Arete*, geralmente traduzida por excelência ou virtude, é que estava ligada à ideia de cumprimento do propósito ou destino em que cada um realiza a sua essência (JAEGER, 2001, p. 7).

E para os alemães, a palavra *Bildung*<sup>22</sup> foi a que posteriormente veio a designar, de modo mais aproximativo essa ideia de Formação, ou educação, no sentido grego e platônico (Ibidem, p.15). Sendo assim, sua influência vai ser ampla, e, para Jaeger, “sempre que o espírito humano abandona a ideia de um adestramento em função de fins exteriores e reflete na essência própria da educação, ele, de certo modo, se liga a esta herança grega” (JAEGER, 2001, p.13).

A *Paideia*, como ideal de Formação, é tradicionalmente vista como uma das primeiras manifestações do humanismo ocidental. Para Jaeger, este primeiro humanismo foi fundado com bases em “um espírito comunitário” e numa relação de pertencimento entre as pessoas de uma comunidade. Desta forma se consolidou aquilo que posteriormente designou as bases e o espírito da *Paideia*, e a partir dessa experiência grega, mas nem sempre considerando ou levando em conta esta relação de pertencimento mais próprio a um povo como quesito fundante da Formação, têm-se que a *Paideia* tornou-se um modelo no pensamento ocidental sobre Formação ou educação (JAEGER, 2001, p.7-17).

Foi a herança romana que deu continuidade e, com Varrão e Cícero, se consolidou uma ideia de humanismo que se tornou o humanismo clássico, significando, no dizer de Jaeger, a educação do homem de acordo com uma determinada visão de uma verdadeira forma humana, a Formação de seu “autêntico ser” (Ibidem, 2001, p.14).

---

<sup>22</sup> Originalmente, segundo Britto, o termo *Bildung* deriva do alemão arcaico *bildinge*, significando, de modo um tanto impreciso, a forma de uma ideia, ou uma ideia figurativa. Especialmente após a mística de Jacob Bohme, entre os séculos XVI e XVII, ele assumiu uma dimensão um pouco mais precisa, ainda que dupla, caracterizando tanto a forma de uma imagem mental quanto de uma imagem objetiva. Já na primeira metade do século XVIII o verbete *Bildung* aparecia no dicionário Zedler e, já na passagem do barroco à *Aufklärung*, segundo o novo modelo das ciências naturais. Sinônimo do latim *formatio*, ele tinha ali dois sentidos: o primeiro, que reunia homens e criaturas (*Menschen und Vieh*), referia-se à constituição dos embriões nos ventres das mães, e se incluía, mais precisamente, entre os conceitos de *conceptio* e *generatio*. O sentido relacionado à física e à química, era sinônimo de *Gestalt oder Form*. E mesmo ao se referir mais especificamente ao processo de formação espiritual dos homens, descrito no verbete *Bildung des Menschen*, as metáforas naturais serviam de fio condutor (ZEDLER, J. H. *Grosser vollständiger Universal- lexicon aller wissenschaften und kunste- verbete Bildung* in: BRITTO, L. F. *Soldados e centauros: educação, filosofia e messianismo no jovem Nietzsche*. RJ: MAUAD X, RJ: FAPERJ, 2015).

Já que foi considerada tão importante e fundamental, o legado da *Paideia* Grega foi usado como modelo, mas nele se considerava o homem de modo genérico e tendo validade universal e normativa (Ibidem, p. 15). O ideal de homem proposto na *Paideia* não era o de um esquema vazio, independente do espaço e do tempo, mas tratava-se, de acordo com Jaeger, de:

Uma forma viva que se desenvolve no solo de um povo e persiste através das mudanças históricas, recolhe e aceita todas as transformações do seu destino e todas as fases do seu desenvolvimento histórico. O humanismo e o classicismo de outros tempos ignoraram esse fato, ao falarem da humanidade, da cultura, do espírito dos Gregos ou dos antigos, como expressão de uma humanidade intemporal e absoluta (JAEGER, 2001, p. 15).

O posicionamento quanto à ideia de “Universalidade” dos gregos como universalidade do povo grego, do homem grego, e não de todo povo, ou seja, dos bárbaros ou de qualquer outro povo em qualquer época é importante por considerar que todo povo tem raízes históricas específicas e únicas, singulares, e que isso é essencial. Sendo assim, para os gregos, o que ligava o homem à comunidade era dado através da *Paideia*, e essa Formação se dava com o cultivo da vida em comum, já que a vida comunitária era sempre a mais importante. Jaeger nos fala da crença em uma força superior do povo grego advinda desse sentido de comunidade. Assim diz ele:

A superior força do espírito grego depende do seu profundo enraizamento na vida comunitária, e os ideais que se manifestam nas suas obras surgiram do espírito criador de homens profundamente informados pela vida super individual da comunidade. O homem que se revela nas obras dos grandes gregos é o homem político. A educação grega não é uma soma de técnicas e organizações privadas, orientadas para a Formação de uma individualidade perfeita e independente. Isto só aconteceu na época helenística, quando o Estado grego já havia desaparecido – época da qual deriva em linha reta a pedagogia moderna (JAEGER, 2001, p. 16).

O foco da educação grega era centrado na Formação voltada para a *polis*, na formação política do homem, e é essa *Paideia* que influenciará todo futuro humanismo. Jaeger nos diz que:

Todo o futuro humanismo deve estar essencialmente orientado para o fato fundamental de toda a educação grega, a saber: que a humanidade, o “ser do homem” se encontrava essencialmente vinculado às características do homem como ser político (Ibidem, 2001, p.17).

Esta questão essencial da ligação a um povo também é considerada por Heidegger, para quem essa relação é essencial, o pertencimento a uma terra natal, a um pertencimento próprio, já que o *Dasein* é desde sempre um ser-no-mundo, que nasce num tempo e época determinada e vive e convive num determinado meio.

Para Heidegger, a definição essencial dada por Platão à *Paideia* é de que esta significa a condução do homem inteiro, em sua essência, para uma reorientação. E a palavra alemã *Bildung* é a que mais se aproxima da *Paideia*:

A palavra alemã *Bildung* ainda é a que melhor traduz o termo *Paideia*, embora de modo nenhum inteiramente. Com isso, certamente, temos de devolver a essa palavra a sua força nomeadora original e esquecer a falsa interpretação que lhe coube no final do século XIX. *Bildung* tem dois sentidos: é, por um lado, um formar no sentido da cunhagem de um caráter que leva ao desabrochar. Contudo, simultaneamente, esse “formar” (*Bilden*) “forma” (cunha) a partir de uma tomada de medida antecipada em uma imagem paradigmática, que, por isso, é chamada protótipo (*Vor-bild*). Acima de tudo, *Bildung* é cunhagem e orientação através de uma imagem. O oposto da *Paideia* é apaideusia, a falta de formação. Nela, nem o desabrochar da atitude fundamental é despertado nem a imagem paradigmática é estabelecida (HEIDEGGER, 2013a, p. 5).

Na crítica de Heidegger a *Vor-Bild*, a ideia de um paradigma, de algo prévio proposto como ideal é exatamente a parte mais necessária a ser considerada no processo de Formação, tal como pensado pela tradição. Nesta tudo depende do que é posto como ideal e como modelo a ser seguido, pois é daí que a ideia de Formação fica limitada desde um horizonte finalístico e objetivo, essencialmente ligada a um ideal paradigmático que não aparece e não é conhecido reflexivamente, mas é o que de fato, ontologicamente, funda um modo de ser “determinado” do homem (HEIDEGGER, 2013a, p. 7-8).

A ideia de um fundamento inquestionável proposto como ideal pressupõe a noção de um mundo constituído e pronto e assim desconsidera exatamente o mais próprio do mundo, que é o processo da mudança e a transformação constante, já que o mundo não é dado ao homem ao modo de uma coisa, ou como um objeto, mas o mundo mundifica, ou seja, torna-se mundo.

A radicalidade da analítica existencial expressa essa característica de ser-com como um traço essencial que fundamenta o *Dasein* em seu ser de todo modo. Mesmo em situações extremas como o exilar-se da companhia dos outros, só se faz isso por se considerar antes de tudo parte deste outro, por querer negá-lo ou esquecê-lo. O outro (*Dasein*) é parte intrínseca da existência do homem em seu ser-no-mundo, o que torna a existência, uma co-existência. E

com este outro não se ocupa mas se pre-ocupa, não no sentido usual de preocupação, pois o que o filósofo pretende é mostrar que previamente já contamos com o outro.

Porém, o modo em que na maioria das vezes esse outro vem ao encontro se dá num modo próprio, mas num modo próprio impessoal, que faz parte da cadência<sup>23</sup> e de-cadência da existência. Quando em de-cadência, ou seja, no início e na maioria das vezes, o homem já se “perdeu” em seu “mundo”, em que os outros e ele próprio não se veem a partir de si mesmos, mas a partir do mundo (HEIDEGGER, 1995, p. 290). O problema é que na maioria das vezes este mostrar-se dos entes se dá ao modo da aparência, ao modo de uma não verdade e não se mostram em si mesmos, em sua verdade (*Ibidem*, p. 290).

Heidegger adverte que o sentido de de-cadência não está associado a toda e qualquer “valoração” onticamente negativa já que o fechamento e o encobrimento pertencem à facticidade do *Dasein*. Desta forma o *Dasein* “é e está na verdade” da mesma forma que ele “é e está na não verdade” (*Ibidem*, p. 290). Este é o posicionamento ontológico existencial que sustenta a relação originária e fundamental do homem com a verdade, como verdade do ser.

O problema é que, na maioria das vezes a verdade não se mostra em si mesma, mas o modo da aparência encobre a verdade, isso exige que o homem tome um posicionamento perante sua própria existência. O encobrimento, a não verdade, exige, segundo Heidegger: “Tomar posse do que se descobriu contra a aparência e a distorção e sempre se reassegurar da descoberta” (*Ibidem*, p. 291).

Essa necessidade de “tomar posse”, não no sentido de garantir uma apropriação sólida e definitiva da verdade, já que isto mesmo não é possível, já que o reino da aparência e da distorção é parte constitutiva do velar e desvelar do ser, a verdade (descoberta) deve então ser “arrancada” primeiramente dos entes, diz o filósofo (*Ibidem*, p. 291). É necessário, tanto quanto “tomar posse”, dela sempre se reassegurar.

O encobrimento desse fenômeno originário da verdade tem sua origem na compreensão de que é o homem que tem a posse da verdade, mas, para Heidegger, essa equação se transforma, não é o homem que tem o domínio da verdade, mas é a verdade que

---

<sup>23</sup> Em *Cartas sobre o humanismo* (1948), Heidegger retoma essa questão do sentido da de-cadência já apontado em *Ser e Tempo* (1927), e diz que a ‘de-cadência’ não se refere a uma queda do homem, entendida sob o ponto de vista da ‘filosofia moral’ e ao mesmo tempo secularizado, mas sim que ela nomeia uma relação essencial do homem com o ser no seio da referência do ser à essência do homem. Por conseguinte, as expressões preparatórias ‘cadência’ (ou autenticidade) e ‘de-cadência’ (ou inautenticidade), usadas como prelúdio, não significam para o filósofo uma distinção moral existencialista, nem ‘antropológica’, diz ele, mas “a relação ‘ecstática’ do ser humano com a verdade do ser que é a primeira a ter que ser pensada, porque até agora oculta para a filosofia” (Cf. HEIDEGGER, 1983a).

torna ontologicamente possível que nós vejamos de modo a “pressupor” alguma coisa. A verdade possibilita pressuposições:

“Nós” pressupomos verdade porque “nós”, sendo no modo de ser da presença, somos e estamos “na verdade”. Nós não a pressupomos como algo “fora” ou “sobre” nós, frente à qual nos comportamos junto com outros “valores”. Não somos nós que pressupomos a “verdade”, mas é ela que torna ontologicamente possível que nós vejamos de modo a “pressupor” alguma coisa. A verdade possibilita pressuposições (*Ibidem*, p. 297).

Mas o que significa pressupor? Para o pensador, significa “compreender alguma coisa como a base e o fundamento do ser de outro ente” (*Ibidem*, p. 297).

Essa compreensão dos entes em seus nexos ontológicos só é possível com base na abertura, ou seja, no ser-descobridor do *Dasein*:

Pressupor “verdade” significa pois, compreendê-la como alguma coisa em função da qual a presença é. Presença no entanto – e isso reside na constituição ontológica de cura – já sempre precedeu a si mesmo. Ela é um ente que, em seu ser, está em jogo o poder-ser mais próprio. A abertura e o descobrimento pertencem, de modo essencial, ao ser e ao poder-ser da presença como ser-no-mundo. Na presença está em jogo o seu poder-ser-no-mundo e, com isso, a ocupação que descobre na circunvisão o ente intramundano. Na constituição ontológica da presença como cura, no preceder a si mesmo, reside o “pressupor” mais originário. Porque esse pressupor a si mesmo pertence ao ser da presença, “nós” devemos pressupor também a “nós” como algo que se determina pela abertura. Esse “pressupor” radicado no ser da presença não se comporta com os entes não dotados do caráter da presença, mas unicamente consigo mesmo. A verdade pressuposta, o “se dá”, pelo qual se deve determinar o seu ser, possui o modo e o sentido de ser da própria presença. Devemos “fazer” a pressuposição de verdade porque ela já se “fez” com o ser do “nós”. Devemos pressupor a verdade. Ela deve ser enquanto abertura da presença assim como em si mesmo este deve ser este e sempre meu. Isso pertence ao estar-lançado no mundo, essencial a presença. Será que a presença já sempre se decidiu livremente enquanto si mesmo e sempre poderá decidir se quer ou não vir a presença? “Em si” não se pode perceber porque o ente deve ser descoberto, porque deve haver verdade e presença. (...) Da mesma forma que não se pode refutar um cético, não se pode “provar” o ser da verdade. (...) A verdade não se deixa provar em sua necessidade porque a presença não pode ser colocada para si mesmo à prova. Do mesmo modo que não se comprova que “verdades eternas” se dão, não se comprova que “se dê” um cético “real” (*Ibidem*, p. 298).

É importante considerar que em *Ser e Tempo* a verdade já tinha o sentido de desvelamento, como algo que torna possível a existência humana, e aqui ser e verdade são co-originares com o *Dasein*, que é o único ente que comprehende ser. Este é seu privilégio, o de compreender e não exatamente de ser o único referencial de tudo o que há.

Em *Introdução à Metafísica* (1999) o filósofo se refere ao que considera ser o lugar do homem e de sua importância no universo. Mostra como somos pequenos na imensidão do universo e por isso não tem sentido pretender ser o único sujeito que conhece e domina. Assim diz o filósofo:

Que importância tem afinal, esse ente? Imaginemos a terra na imensidão escura do espaço no cosmos. Comparativamente, constitui apenas um minúsculo grão de areia, separado de outro seu igual por um quilômetro e mais de vazio. Na superfície desse minúsculo grão de areia vive um rebanho de animais atordoados, rastejando uns por entre os outros, pretensamente inteligentes, e que por um instante inventaram o conhecimento<sup>24</sup>. E o que é a duração de uma vida humana no curso temporal de milhões de anos? Pouco mais do que uma pulsação do ponteiro de segundos, um sopro de respiração. Dentro do ente no seu todo não se pode encontrar nenhuma legitimação para destacar justamente aquele ente a que se chama homem e ao qual nós próprios por acaso pertencemos. No entanto, ao colocar-se o ente no seu todo na questão mencionada, estabelece-se sempre, reciprocamente, uma relação extraordinária, porque única, entre este e o questionamento. É somente pelo questionamento que se revela o ente no seu todo como tal, sendo aberto na direção ao seu possível fundamento e assim se mantendo em questão. (HEIDEGGER, 1999, p. 12-13).

O ser da verdade e o *Dasein* têm um nexo originário, não há primazia do homem:

O Ser da verdade encontra-se num nexo originário com a presença. E somente porque a presença é, enquanto o que se constitui pela abertura, ou seja, pela compreensão, é que se pode compreender o ser e que uma compreensão ontológica é possível. O Ser – e não o ente – só “se dá” porque a verdade é. Ela só é na medida e enquanto a presença é. Ser e verdade “são”, de modo igualmente originário. Só se pode questionar concretamente o que significa dizer o ser “é” e de onde ele deve se distinguir de todos os entes, caso se esclareça o sentido de ser e a envergadura da compreensão ontológica. O que não significa ainda que vem a se determinar totalmente, mas sempre e a cada vez que corresponde a um modo de ser (1995, p. 299).

Assim, a resposta à questão do sentido do ser em *Ser e Tempo* traz a demanda da questão da verdade originária que não se identifica com a noção de verdade como certeza ou concordância proposicional. E, segundo Heidegger, há uma ambiguidade na noção de verdade, que é compreendida como desvelamento, mas também como proposição, adequação. Na leitura de Heidegger, essa ambiguidade da noção de verdade já aparece em Platão e é fundamental para o desenvolvimento posterior do ideal da *Paideia* e da *Bildung*.

---

<sup>24</sup> (NIETZSCHE, *Über Wahrheit und Lüge im aubermoralischen Sinne*/1873 apud HEIDEGGER, 1997, p. 12-13).

Platão, no livro VII da *República* (1996), diz, logo no começo da alegoria da caverna, que falará da *Paideia* ou da falta dela, a *apaideusia*, e diz ser a *Paideia* exatamente a correção da visão, que deve olhar do mundo dos sentidos para o mundo das ideias, que é o mundo do verdadeiro ser, e para isso o homem deve sair da caverna (ou do mundo sensível) para o mundo das ideias, ou do inteligível, centrado na ideia do bem, representado pela luz solar (PLATÃO, 1996, p. 253 ).

Na leitura de Heidegger, é nesta alegoria que Platão formula sua doutrina sobre a verdade, que se fundamenta no processo do assenhorear-se da Ideia sobre a *Aletheia*<sup>25</sup> (ou verdade do ser, não esquecimento, desvelamento). Platão diz aí que “a Ideia mesma é senhora, na medida em que garante desvelamento (ao que se mostra), garantindo igualmente a apreensão” (do que é desvelado) (PLATÃO apud HEIDEGGER, 2013a, p. 4). Para Heidegger, é aí que está a mudança:

A *Aletheia* põe-se sob o jugo da ideia. Na medida em que afirma que a ideia é a senhora que permite desvelamento, Platão está fazendo remissão a algo não dito, a saber, que daí em diante a essência da verdade não se desenvolve propriamente como essência do desvelamento a partir da plenitude essencial própria, mas se desloca para a essência da Ideia. A essência da verdade abandona o traço fundamental do desvelamento (*Ibidem*, 2013a, p.5).

Na crítica de Heidegger, em cada atitude em relação ao ente, dentro da caverna, pelas sombras e depois fora dela pela luz solar, dependia-se da ideia, do avistar da evidência, e por isso tem-se que se ter todo o esforço para ver, para corrigir a visão e olhar de modo correto, e é exatamente por isso que se dá o privilégio para a verdade como correção e não mais como *Aletheia*. Assim diz o pensador:

Surge, a partir da preeminência da ideia e do ideal sobre a *aletheia*, uma transformação na essência da verdade. Verdade torna-se correção da apreensão e da expressão. Com essa mudança na essência da verdade consuma-se ao mesmo tempo, um deslocamento da verdade. Como desvelamento, ela ainda é um traço fundamental do próprio ente. Como correção do olhar, contudo, ela se transforma na característica distintiva do comportamento humano em relação ao ente (HEIDEGGER, 2013a p. 7).

Mas embora Platão tenha compreendido a verdade como verdade proposicional, ele não eliminou a compreensão da verdade desde essa perspectiva do desvelamento, desencobrimento (*aletheia*), diz Heidegger. Por isso trata-se da existência de uma

<sup>25</sup> *Aletheia* é um termo essencial na obra de Heidegger e tem como intuito preservar o nome originário, fundamental da noção grega de verdade que a relaciona com a ideia de não esquecimento (*lethe*- esquecimento), sendo que a possibilidade de ser de algo é a possibilidade do seu aparecer, que só é possível por sua vez por existir algo que se vela ao mesmo tempo que algo se desvela, sair do esquecimento é trazer ao ser.

ambiguidade na forma que ele abordou a constituição mesma da verdade, que embora tenha elevado a ideia ao “realmente real e verdadeiro”, mas a verdade ou desvelamento continuou sendo, existindo como um caráter do ente, como no próprio exemplo que a alegoria mostra: “os degraus em direção ao verdadeiramente real são porque estão, de algum modo, desvelados, embora obscurecidos, mas são, estão de algum modo desvelados”(HEIDEGGER, 2013a, p.8).

Do mesmo modo que Platão ainda deixa ver a presença dessa ambiguidade na noção de verdade, é necessário atentarmos para a presença dessa questão em Aristóteles, para quem a verdade tanto é a verdade do ente como é também a verdade ontológica, numa linguagem heideggeriana, que elucidaremos melhor. Heidegger traz a discussão da ambiguidade na noção de verdade presente na obra *Metafísica* (1970) de Aristóteles, onde este discute os diferentes modos de se dizer o ser do ente (Cf. HEIDEGGER, 2013a, p. 13).

No seguinte trecho da *Metafísica* (1970), Aristóteles traz essa discussão. Diz ele: “é verdadeiro o dizer que concorda com a coisa e comete erro aquele cujo pensamento está em contradição com as coisas”, mas por outro lado afirma ele, existem as coisas que não podem ser de outro modo, e destas “não se pode dizer às vezes a verdade e às vezes a mentira, mas a mesma opinião será sempre verdadeira ou sempre falsa”. Aristóteles diz então que nem o verdadeiro é o mesmo nestas e em outras coisas assim tampouco como o ser não é o mesmo.

Já em outro trecho da sua *Metafísica*, Aristóteles diz: “a rigor, o falso e o verdadeiro não estão nas coisas (mesmas), mas no entendimento” (ARISTÓTELES, 1976, E 4, 1027 b 25s, p. 313-315). Deste modo esta questão da verdade aparece como aquilo que resulta de uma relação, uma concordância, mas de modo diverso, aparece como aquilo que sempre é, e não pode deixar de ser, onde não há contradição, nem falsidade, mas tão somente pode haver ignorância.

Recorrendo ainda a Detienne (1993), sobre essa questão da verdade, temos que a *Aletheia* é o nome grego para a verdade no pensamento arcaico, e que nesta concepção não podemos falar em verdadeiro frente ao falso. A única oposição significativa a *Aletheia*, é a *lethe* (o esquecimento). A *lethe* é parte da *Aletheia*, é a sombra que encerra a luz, a sombra da *Aletheia*. A *lethe* é o desdobramento da verdade. Primeiramente a verdade era privilégio de alguns grupos humanos, os poetas, os adivinhos e os reis de justiça. A palavra que estes pronunciavam era carregada de eficácia; uma vez articulada a palavra, esta se tornava uma potência, uma ação, uma realidade (DETIENNE, 1992).

A força dessa palavra não estava em quem a proferia, ela era sobre-humana, era através das deusas da memória que a palavra era pronunciada. Ela se funda em um dom de

vidência. Quem a articula é verdadeiramente um inspirado. Este tipo de palavra era a *Aletheia*, a verdade para o grego arcaico (DETIENNE, 1993, p.32).

Mas, segundo Detienne, a esta ambivalência da palavra eficaz nas obras mais antigas do pensamento grego, sucede, entretanto, na cidade grega clássica, uma ambiguidade da ação. Frente ao risco permanente que cada decisão coletiva apresentava – guerra ou paz, expedição “colonial” ou desbravamento de terras, a cidade elabora lenta e progressivamente a palavra diálogo. O diálogo dos grupos sociais que se enfrentam no terreno político, diálogo dos oradores, que propõem tal ou qual decisão. A palavra eficaz vai perdendo sua soberania (DETIENNE, 1993, p. 32-37).

Para Detienne, é assim que a “verdade” entra no mundo do relativo, como instrumento de diálogo, este tipo de palavra não mais obtém sua eficácia através do jogo de forças religiosas que transcendem os homens. Está fundado essencialmente no acordo do grupo social, que se manifesta pela aprovação e desaprovação (*Ibidem*, p.37). Deste modo temos que a verdade era algo dado a alguns homens, e não a quaisquer homens, mas os adivinhos, poetas e reis de justiça, que eram homens especiais e que por isso proferiam a verdade.

Sendo assim, a pertinência da necessidade de reconsideração da compreensão da noção de verdade, provoca a revisão da compreensão derivada da verdade preposicional de tradição grego-romana, e a re-colocação dessa discussão, para Heidegger, se dá com a consideração dessa base ôntico ontológica.

Acompanhando esse desenvolvimento da noção de verdade na tradição depois de Platão e Aristóteles, a partir deles e não propriamente neles, é que se tem essa modificação radical e o esquecimento mesmo dessa ambiguidade na compreensão da noção de verdade, prevalecendo a compreensão da *veritas* ou mesmo da verdade ôntica<sup>26</sup>, proposicional, ainda vigente no modo de pensamento oriundo da Metafísica ocidental.

---

<sup>26</sup> Os conceitos de verdade presentes na tradição de pensamento ocidental são cinco, segundo Abbagnano, o primeiro é o da verdade como correspondência, sendo este o mais antigo e divulgado, conforme enfatiza, tendo no Crátilo de Platão a sua primeira formulação, onde diz “Verdadeiro é o discurso que diz as coisas como são; falso é aquele que diz as coisas como não são” (PLATÃO, 385 b Apud BBAGNANO, p.994), e ainda Aristóteles o utiliza: “Negar aquilo que é e afirmar aquilo que não é, é falso, enquanto afirmar o que é e negar o que não é, é a verdade” (ARISTÓTELES Metafísica, IV, 7, 1011 b 26ss apud ABBAGNANO, 2000, p.994). Já em Santo Agostinho têm-se a coexistência de dois conceitos de verdade, a teoria da correspondência é acompanhada pela teoria da verdade como manifestação ou revelação, e Tomaz de Aquino, retomando uma definição de Isaac Bem Salomon, do século IX, define a verdade como “adequação entre o intelecto e a coisa” (Apud ABBAGNANO p. 995). A segunda concepção de verdade a considera como manifestação ou revelação e têm-se duas formas fundamentais: uma empirista e outra metafísica ou teológica (ABBAGNANO, 2000, p. 995-996). Neste segundo modo a “evidência” se mostra ao mesmo tempo a definição e o critério de verdade. A terceira concepção de verdade estaria na verdade como conformidade com uma regra ou um conceito, e foi Platão o primeiro a anunciar-a: “Ao tomar como fundamento o conceito que considerado mais sólido, tudo o que me pareça estar de acordo com ele será por mim posto como verdadeiro, quer se trate de causas, quer se trate de outras coisas existentes; o que não me pareça de acordo com ele será por mim posto como não verdadeiro” (PLATÃO, Fédon,

Nessa tradição de pensamento ocidental, a verdade passa a ser buscada como o ideal, deixando-se a sua compreensão enquanto manifestação ou desvelamento no esquecimento. Tal questão reflete no modo de entender a Formação, que passa a ser um caminho em busca do ideal, do verdadeiro, da perfeição.

Porém, não se pode encerrar numa completude um processo formativo, já que este é essencialmente devir, e enquanto houver *Dasein* haverá aprendizado, haverá mudanças, e isso não pode ser esquecido, suprimido ou ignorado. Sendo assim, a noção de uma constância e a consideração de imutável propostos por uma ideia de razão é um modo de entender o ser, o ser do real em seu devir e não o próprio devir em seu ser.

Se por um lado temos a crítica de Heidegger à noção de *Bildung* como processo formativo, por outro, temos que o pensador contrapôs a essa noção de Formação a noção de “*Besinnung*”, termo traduzido por “pensamento do sentido” (CARNEIRO LEÃO, 2010, p. 58). *Besinnung* é um termo comum usado para consciência, reflexão, mas também podemos destacar a referência da palavra *Be-sinn-ung*, em que o *sinn* se sobressai, e remete à palavra sentido, sendo *sinnlich* palavra que alude a sensual, sensorial, físico, sensível, e *sinnlos* o sem sentido, o estúpido, absurdo, insensato, sem senso.

Assim, na palavra mesma que se refere ao pensamento como reflexão, a *Besinnung*, a “consciência”, a meditação, temos junto o sentido, o sensorial, o sensível inserido. E sentido, *Sinn*, algo que se capta, o sensível, físico, sensorial, vale comentar ainda a palavra *Sinnbild*, imagem de sentido literalmente que quer dizer símbolo, emblema na língua alemã.

Ressalta-se aqui que a filosofia heideggeriana mostra a importância da conexão entre sentidos e pensamento de todo modo, por isso não se trata de separar o homem em razão e sentidos, e se privilegiar os sentidos, já que até a modernidade o privilégio se deu para o horizonte da razão, mas trata-se de rever o modo de considerar o ser do homem.

Não mais ao modo de oposição, mas sentidos e razão em conexão no devir, e não se separando. “Pensar o sentido”, levando em conta esta conexão do ser-no-mundo, percebê-la, atentar-se ao fato de que razão e sentidos sempre se deram ao considerar o *Dasein* em sua existência. Heidegger analisa que “pensar o sentido” é muito mais do que estar somente no

---

apud ABBAGNANO, 2000, p. 997). A quarta noção de verdade é a que a vê como coerência, e aparece no movimento idealista inglês da segunda metade do século XIX e é compartilhada por todos os que participaram desse movimento na Inglaterra e nos Estados Unidos; aparece primeiramente na Lógica ou Morfologia do conhecimento (1888) de B. Bosanquet e sua difusão se deve a F.H. Bradley, *Appearance and Reality* (1893). A quinta e última concepção de verdade tem como definição e critério a noção de utilidade. O primeiro a formulá-la foi Nietzsche: “Verdadeiro em geral significa apenas o que é apropriado à conservação da humanidade. O que me faz perecer quando lhe dou fé não é verdade para mim: é uma relação arbitrária e ilegítima do meu ser com as coisas externas” (NIETZSCHE, Wille zur Macht, apud ABBAGNANO, 2000, p. 998).

âmbito da consciência, mas trata-se “da serenidade de pensar o que é digno de ser pensado” (HEIDEGGER, 2010, p. 68), e o mais digno é que há ser.

Contrastando com esse “poder irresistível de uma razão universal”, trata-se de recuperar o valor do sensível e sua importância enquanto parte do modo de ser do *Dasein*, perceber que não se separam razão e sentidos e os sentidos não são inferiores, pelo menos desde esta colocação da filosofia heideggeriana.

É preciso retomar e rever a própria compreensão do que é o homem, já que a concepção de *animal racional*<sup>27</sup>, posta pela tradição de pensamento ocidental, não sendo nem falsa nem errônea, mas não dá conta de compreender o modo de ser deste ente desde os seus fundamentos, essa noção do homem como *animal racional* é uma noção derivada (HEIDEGGER, 1981, p. 14). Já Schiller (1991, p. 130) fazia uma crítica nesse sentido, dizia ele que ser animal racional ainda não é ser homem propriamente (carta XXIV, 1991, p. 130), já que este é sempre um ser determinável e ao se determinar se torna homem propriamente.

A compreensão da noção de “Formação” humana está comprometida com a visão do homem que se tem na sociedade moderna de “inspiração” cartesiana, ou seja, com uma noção de Formação que busca privilegiar a Formação da razão, o pensamento do cálculo e das medidas, a exatidão, o rigor e a certeza como caminho, e isso se faz em detrimento da Formação da sensibilidade, que é considerada um plano inferior, pois se liga aos sentidos, e os sentidos podem levar ao erro e ao engano. A modernidade vai se caracterizando assim, por uma ideia de razão como instrumento e domínio do conhecer pautado pela ideia de cálculo e medida. A Formação é para a razão, que coloca em segundo plano a Formação da sensibilidade, dos sentidos, como se tratasse de um âmbito inferior, já que neste não há garantia nem certeza e domínio sobre uma verdade.

A palavra alemã *Bildung*<sup>28</sup> generalizou-se, mas ainda se refere a uma noção de Formação<sup>29</sup>, de Educação, que remete a algo a mais que a cultura. Ela “se destacou” de uma determinada compreensão de cultura (*Kultur*) na tradição alemã.

<sup>27</sup> É importante levar em consideração que no pensamento ocidental, a determinação da essência do ente “homem” aconteceu a partir das definições gregas e do paradigma teológico, e constituiu-se como base para uma antropologia tradicional, e, para Heidegger, ficou esquecido nesta determinação o questionamento mais próprio, o ser do homem (Cf. HEIDEGGER, 1995, p. 86).

<sup>28</sup> Um exemplo interessante da influência da atuação prática da *Bildung* está ligada a sua adesão nas universidades, como é o caso da Universidade de Göttingen, criada em 1734, que em seu programa educacional tinha como objetivo “a educação plena e harmoniosa do indivíduo integral, a Formação de personalidades esteticamente harmoniosas”, “cultivadas”. Características de que o ensino implicava algo mais que a Formação intelectual. O contato com as fontes clássicas objetivava transformar o caráter integral do estudante, convertê-lo num novo homem (Cf. RINGER, 2000, p. 33).

<sup>29</sup> Numa tentativa contemporânea de dar conta do movimento da *Bildung*, Suarez aponta que ela se refere genericamente ao grau de “Formação” de um indivíduo, ou “um povo, uma língua, uma Arte”, e é a partir do

Para Schiller (1991), que foi um dos mais importantes representantes da *Bildung*, seu sentido se faz como Formação da razão e dos sentimentos, visando à necessidade de considerá-los de modo harmonioso no ser humano, já que a falta deles tem como consequência dois modos de ser opostos: o da selvageria e o do barbarismo, pois para ele o homem é um “selvagem” quando seus sentimentos (*Gefühle*) imperam sobre seus princípios (*Grundsätze*) ou ele é um “bárbaro” quando seus princípios destroem seus sentimentos. Já um homem Formado (*Der gebildete Mensch*,) (SCHILLER, 1986, p. 14), é aquele que “faz da natureza sua amiga e respeita sua liberdade, na medida em que apenas põe rédeas a seu arbítrio” (SCHILLER, 1991, p. 46).

O conceito de *Bildung*, a partir de sua conotação clássica do século XVIII, distanciou-se da sua tradição humanista para receber uma reorientação geral a partir dos anos 60 do século XX, Por um lado *Bildung* voltou-se para a área de análises empíricas com pesquisas nas áreas de “habilidades, socialização, escola e currículo”, e, por outro lado, foram introduzidos termos a partir das ciências sociais e da psicologia, tais como “identidade, competência, emancipação, aprendizado”; e outros termos como “qualificação, socialização e integração” também são usados em alguns casos como substitutos da *Bildung* (MÖLLMANN, 2010, p.10-12).

O tipo de Formação individual que passa a existir na modernidade é voltada para uma individualidade “padronizante”, além do que, o termo *Bildung* foi também se reduzindo à ideia de instrução (WIMMER apud MÖLLMANN, 2010, p. 12). A mudança no modo de entender a *Bildung* relaciona-a também a um discurso econômico:

Há uma colonização do discurso sobre *Bildung* por um modo econômico que visa sua produtividade, capacitando os indivíduos para se adaptarem a mudanças societárias e novas expectativas em seus locais de trabalho. Critérios de avaliação educacionais aqui são qualidade, eficiência e performance, sempre com relação ao retorno do investimento (MÖLLMANN, 2010, p. 12).

---

horizonte da Arte que se determina, no mais das vezes, a *Bildung* (Suarez, 2005, p. 123.). Sobretudo considera-se que a palavra alemã *Bildung* tem uma forte conotação pedagógica e designa a Formação como processo. No romance de Goethe, *Os anos de juventude de Wilhelm Meister*, seus anos de aprendizado, onde ele aprende a formar-se (*sich bilden*) é exemplar como *Bildung* (Ibidem, p. 123). E sobre a influência da *Bildung*, nas discussões pedagógicas e educacionais brasileiras, temos que, no período de 2000 até 2010, um total de 9,72% dos trabalhos apresentados na Anped (Associação Nacional de Pedagogia), no GT de filosofia da Educação, tinham a *Bildung* como temática central, e de 2007 a 2009, 40% da produção voltava-se sobre Formação e docência (Cf. MÖLLMANN, 2010, p. 25)

A *Bildung* tornou-se um termo utilizado para várias concepções e propostas educacionais<sup>30</sup>, mas em sua maioria, nestas se perde a ideia mais ampla de Formação na medida em que esta se associa, cada vez mais, com os propósitos de uma sociedade movida pela mercantilização de tudo. Assim a Formação também sofre essa influência, e questões como “eficiência”, “competência” e “vantagem” passam a ser dominantes nas discussões da Formação.

Na obra de Heidegger, quase não aparece essa discussão sobre a *Bildung* (ou Formação), mas conforme vimos, o filósofo faz uma crítica a esse modelo de Formação, tal como este acontece na atualidade. Entretanto, o filósofo, ao evidenciar a existência a partir da analítica do *Dasein*, mostra que este se “forma” e “de-forma” na compreensão cotidiana. Daí a ideia de Formação fazer parte do *Dasein* enquanto dinâmica inerente da existência, não como na tradição de pensamento ocidental, não no sentido de estar vinculada a um ideal, não no sentido de algo que lhe forneça uma capacitação de um saber ou habilidade, mas no existir mesmo.

Porém, é necessário que o *Dasein* se atente para a tarefa de se apropriar da sua existência, para que esta “formação” deixe de ser “de-formação” e para tal é necessário o conhecimento e reconhecimento da sua historicidade própria. A historicidade própria do *Dasein*, que não se refere à compreensão tradicional da história, como ciências dos fatos passados, mas como o acontecimento mais próprio do homem, assume papel essencial na constituição do homem de modo fundamental.

A seguir, tratamos essa questão da historicidade como modo fundamental de dar-se do *Dasein*, que não visa substituir a ideia tradicional de Formação, mas que chama a atenção para a historicidade como fundamento mesmo do existir do homem, como algo que lhe determina essencialmente.

### 1.3 Historicidade e pertencimento

A questão da historicidade<sup>31</sup> (*Geschichtlichkeit*) do *Dasein* se diferencia de um pensamento “historicista”, que foi criticado por Heidegger, sendo a noção de historicidade um elemento fundamental para a compreensão da Arte e da noção de *Bewahrung*.

<sup>30</sup> Para Möllmann, adquirir qualificações que tragam vantagens sociais e econômicas tem sido outro processo de encolhimento do conceito de *Bildung* com uma redução do mesmo à mera instrução (Möllmann, 2010, p. 13).

<sup>31</sup> *Geschichtlichkeit* – historicidade, tem o sentido da temporalização do *Dasein*, já que esse acontece sempre no tempo, se temporalizando, historicizando, o que é diferente de uma série de acontecimentos e fatos da história universal, diz o filósofo (Cf. HEIDEGGER, 1995, p. 48).

Em *Ser e Tempo*, a historicidade do *Dasein* apresenta-se com um sentido fundamental, sendo considerada como aquilo que é o mais próprio deste ser em seu exercício cotidiano de ser-no-tempo, nas suas ocupações com as coisas e preocupação com os outros, nos seus afazeres e atribuições, sendo no mundo e desde o mundo (HEIDEGGER, 1995, p. 48).

Sendo assim, a historicidade não remete propriamente a fatos históricos, datas importantes, mas está presente desde sempre em que há ser e em que há *Dasein*, em que o ser se dá em uma configuração possível. Assim, o ser temporaliza-se nas concretizações humanas, sejam elas seus feitos teóricos ou práticos, ou teórico-práticos. O exercício de ser cumpre o papel de tecer a historicidade própria a cada um e a todos (HEIDEGGER, 1995, p. 48-50).

A relação do homem no mundo se dá essencialmente como co-pertencimento, sendo assim, não há homem sem mundo nem mundo sem homem, já que mundo, segundo este pensador, não é originalmente a totalidade das coisas existentes, dadas, e mundo também não pode ser visto somente como somatório. Sendo assim, para o filósofo, mundo não é, mas torna-se mundo, ou mundifica (*Welt weltet*, HEIDEGGER, 1989, p.35), e “é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa”. O mundo é parte constitutiva do homem, e como co-pertencimento e interdependência é no mundo e com o mundo que se dá a existência humana que só assim vem a ser, e assim se funda historicamente. Não há primeiramente um sujeito conhecedor de um lado e um mundo já pronto de outro lado à espera para ser conhecido e dominado. Primeiramente há uma doação de sentido do ser que possibilita ao homem ser-no-mundo de um determinado modo, mas homem e mundo se co-pertencem desde sempre.

É que o homem é desde sempre exposto num modo e num mundo já previamente instituído e “dominado” ou “conhecido”, o que se dá através do pertencimento a uma tradição, tradição esta que não pode e não deve ser somente repetida, mas apropriada por cada existente, isso é o que garante uma apropriação autêntica de si mesmo, um poder ser “si mesmo” que não é centrado somente na individualidade, mas que se faz em referência ao pertencimento a um povo, para o filósofo.

O sentido de tradição,<sup>32</sup> para Heidegger, evidencia que não se deve repetir somente aquilo que é dado ao homem como algo prévio, pois cabe ao homem descobri-la e dela se

---

<sup>32</sup> A ideia de tradição está ligada ao entendimento da história. Inwood fala em seis sentidos de história em Heidegger: o primeiro seria a ciência da história, o segundo são as “realizações efetivas” do trabalho em um problema ou filosofia, é a história como o passado (*das Vergangene*), o que aconteceu, em sua totalidade, particularmente as realizações individuais e sociais dos homens, já o terceiro diz respeito à tradição: “Falar de

apropriar autenticamente, o que não significa seguir somente, mas desvendá-la, investigando-a para dela se libertar, pois se desde sempre o homem se constitui pela historicidade, ela pode, no entanto, ficar encoberta em seu modo de ser mais próprio.

O que caracteriza especificamente o questionamento e o modo de ser dos fatos historiográficos, para Heidegger, não se desliga de modo algum do homem. A história factual só pode ser porque no seu fundamento o homem é historicidade. O pensador estabelece uma diferenciação entre *Historie* (como história factual) e historicidade:

A história factual (*Historie*) ou, mais precisamente, a factualidade historiográfica (*Historizitaet*) só é possível como modo de ser da pre-sença que questiona porque, no fundamento de seu ser, a pre-sença se determina e constitui pela historicidade. Se a historicidade fica escondida para a pre-sença e enquanto ela assim permanecer, também se lhe nega a possibilidade de questionar e descobrir factualmente a história. A falta de história factual (*Historie*) não é uma prova contra a historicidade da pre-sença mas uma prova a seu favor, enquanto modo deficiente dessa constituição ontológica. Uma época só pode ser destituída de fatos históricos por ser “histórica” (HEIDEGGER, 1995, p. 48-49).

A historicidade é a marca do homem no tempo, e o seu desconhecimento é uma “falta” para o homem, já que seu passado não o segue mas lhe precede. O caráter ontológico da historicidade é evidente, mas nem sempre é explicitamente conhecido, diz o pensador:

Historicidade indica a constituição ontológica do “acontecer” próprio da pre-sença como tal. É com base na historicidade que a “história universal”, e tudo que pertence historicamente à história do mundo, se torna possível. Em seu ser de fato, a pre-sença é sempre como e “o que” ela já foi. Explicitamente ou não, a pre-sença é sempre o seu passado e não apenas no sentido do passado que sempre arrasta “atrás” de si e, desse modo, possui, como propriedades simplesmente dadas, as experiências passadas que, às vezes, agem e influem sobre a pre-sença. Não. A pre-sença “é” o seu passado no modo de seu ser, o que significa, a grosso modo, que ela sempre “acontece” a partir de seu futuro. Em cada um de seus modos de ser, a pre-sença sempre já nasceu e cresceu dentro de uma interpretação de si mesmo de imediato a partir da tradição. Essa compreensão lhe abre e regula as possibilidades de seu ser. Seu próprio passado, e isso diz sempre o passado de sua “geração”, não segue, mas precede a pre-sença, antecipando-lhes os passos (HEIDEGGER, 1995, p. 48).

---

tribos e povos sem história não significa que eles não estudem história, que não possuam ancestrais reais, ou que não sejam o produto de uma realidade precedente, e sim que não possuem tradição (*Tradition*), eles não se ‘sentem’ como sucessores de gerações anteriores”. Essa Tradição é a história como o passado próprio de alguém, que se carrega constantemente consigo, se preserva e renova (Vol. 59, *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen Begriffsbildung*, org. C. Strube -1993, aulas de 1920 apud INWOOD, 2002, p. 83).

A circularidade da temporalidade indica que o passado, o presente e o futuro aparecem imbricados, que eles se co-pertencem. Essa temporalidade circular é a fonte que não segue, mas precede o *Dasein*, antecipando-lhe os passos, constituindo sua historicidade.

Para Heidegger é por isso que a própria tradição pode desviar o homem à medida que este deixa de questionar por si mesmo, de indagar por si mesmo, ficando sem a capacidade de se guiar por si mesmo, o que caracteriza um modo próprio de seu ser, porém um modo próprio impessoal. O problema é então o de-cair no mundo, o de-cair na tradição e a ela se ater:

A tradição assim predominante tende a tornar tão pouco acessível o que ela ‘lega’ que, na maioria das vezes e em primeira aproximação, o encobre e esconde. Entrega o que é legado à responsabilidade da evidência, obstruindo, assim, a passagem para as “fontes” originais, de onde as categorias e os conceitos tradicionais foram hauridos, em parte de maneira autêntica e legítima. A tradição até faz esquecer essa proveniência. Cria a convicção de que é inútil compreender simplesmente a necessidade do retorno às origens. A tradição desarraiga de tal modo a historicidade da pre-sença que ela acaba se movendo apenas no interesse pela multiplicidade e complexidade dos possíveis tipos, correntes, pontos de vista da filosofia, no interior das culturas mais distantes e estranhas. Com esse interesse, ela procura encobrir seu próprio desarraigamento e ausência de solidez. A consequência é que, com todo o seu interesse pelos fatos historiográficos e em todo o seu empenho por uma interpretação filologicamente ‘objetiva’, a pre-sença já não é capaz de compreender as condições mais elementares que possibilitam um retorno positivo ao passado, no sentido de sua apropriação produtiva (HEIDEGGER, 1995, p. 49-50).

Retorno positivo ao passado, a sua apropriação produtiva é fundamental para Heidegger, muito mais importante do que compreender diferentes tipos e correntes filosóficas ou mesmo conhecer fatos historiográficos.

A historicidade própria ao *Dasein* não pode constituir-se sem a apropriação produtiva de seu passado, já que seu pertencimento não nasce do conhecimento dos fatos historiográficos, mas dessa apropriação do passado. O risco de se mover apenas em interesses externos reforça, para Heidegger, o desarraigamento do homem, o que impede uma apropriação produtiva deste passado, um pertencimento fundamental.

Michel Haar considera a relação da historicidade à ideia de pertencimento fundamental em Heidegger, para quem o homem só é homem se ele estiver inserido em um povo, e mais precisamente:

No mundo de um povo, numa época determinada da sua história, numa relação com uma terra “natural”, quer dizer, familiar (pois esta pode ser adotiva), onde se enlaçam e se conjugam, abertos em projeto, um imemorial e uma tradição historial (HAAR, 1990, p. 27).

Sempre se vive com um povo e numa época determinada, é a partir daí que tudo o mais deve ser pensado. Essa ideia de pertencimento é essencial para compreensão da Arte. A partir da proposta de Heidegger, o pertencimento em comum é o que mais propriamente a Arte possibilita. Na análise heideggeriana, a “grande Arte grega”, a de Homero, Píndaro, Ésquilo e Sófocles, trouxe esse pertencimento primeiramente. O pensador diz que nesse período as obras “falavam por si mesmas”, e isso significa que mostravam o lugar a que o homem pertence (*Gehöre*), quer dizer, as obras tinham um papel fundamental, o de deixar o homem perceber a si mesmo em uma determinação:

Deixavam perceber de onde recebe o homem sua determinação. Suas obras não eram expressão da situação então existente nem desde logo descrições de vivências da alma (HEIDEGGER, 2003, p. 65).

Essa noção de pertencimento (*Gehöre*) é aquilo que primeiramente determina o *Dasein*, já que este é um projeto a ser realizado e por isso não é nunca algo já determinado, mas sempre a se determinar, de um ou outro modo.

O acontecer do ser é propriamente a história, para o filósofo do ser. A historicidade é essencial porque faz parte do nosso modo de ser no tempo. A historicidade acontece num modo de pertencimento, em que o *Dasein* assegura-se de si mesmo e do mundo numa configuração determinada (HEIDEGGER, 1995, p. 48).

O acontecer da vida do homem se dá como ser histórico, a historicidade é fruto da relação do ser-no-mundo, que é sempre temporal; o *Dasein* (o sendo) só é no tempo, e ser no tempo é historicizar, afirma Heidegger.

O vir a ser constitui, na visão do pensador, o processo mesmo de transcendência<sup>33</sup> do homem. Para o filósofo, a transcendência não é vista como um “ir além de si”, mas como o jogo de apropriação do homem de si mesmo, isso que o faz ser, sempre e a cada vez, isso em que o faz ao se ocupar com os outros entes e se pre-ocupar<sup>34</sup> com os outros, que têm o seu mesmo modo de ser. Facticidade, historicidade, pertencimento a um mundo, e a

<sup>33</sup> Transcendência, para Heidegger, é o aspecto distintivo do *Dasein* no movimento ou no exercício do seu ser como ser-no-mundo, já que este vem a ser a cada vez em um modo de ser justamente porque não é algo dado e pronto, mas porque transcende a si mesmo no devir para ser sempre e a cada vez em um modo determinado de ser. A transcendência do *Dasein* está intrinsecamente ligada à compreensão, que é, para Heidegger, uma característica essencial deste sendo/ente, seu modo próprio de abertura (Cf. HEIDEGGER, 1995, §7 e 31).

<sup>34</sup> Ocupação é o modo de ser do *Dasein* para com as coisas, ou aquilo que não tem o caráter de outro *Dasein*, já que com o *Dasein* não se ocupa, mas se pre-ocupa. A pre-ocupação caracteriza o modo de lidar do *Dasein* com os outros entes semelhantes ao próprio *Dasein*. O sentido maior da pre-ocupação se expressa na cura (das *Sorge*) no cuidado, que caracteriza o modo humano de existir e cumprir seu destino. Sendo assim o caráter do cuidado mesmo apresenta-se como o modo fundamental do humano consigo mesmo e com os outros no mundo, o que também se expressa na falta de cuidado e descuido e exagero no cuidado, quando se toma o lugar do outro, pelo outro (Cf. HEIDEGGER, 1995, §41, p. 257).

transcendência fazem parte do “jogo” do ser, do ser lançado (*Geworfenheit*), constituindo a história das realizações de seu ser-no-mundo.

Na historicidade, acontece o sentido mesmo de pertencimento e apropriação do homem como ser no mundo. O homem é aquele que “deve dar testemunho do que é”, diz Heidegger, através da leitura de um esboço fragmentário de uma poesia<sup>35</sup> de Hölderlin datado de 1800. Dar testemunho do que é tem o sentido de reportar e ao mesmo tempo responder, ao reportar, pelo reportado, mas ser testemunho não quer dizer uma expressão posterior e acessória do ser-homem, mas ajuda a constituir o seu estar aí. O testemunho que o homem deve dar é o de seu próprio pertencimento à terra, e o pertencimento consiste em ser o homem “herdeiro e o aprendiz em tudo que é”, conforme o poema hölderlidiano (HEIDEGGER, 2013, p. 44).

Mas, como tudo que é se encontra em conflito<sup>36</sup>, conforme diz Hölderlin neste fragmento de poema, que denomina de *Intensidade*, conflito que ao mesmo tempo separa e a tudo une, dar o testemunho do pertencimento a tal intensidade acontece por meio da criação de um mundo e do seu emergir, assim como pela destruição e declínio deste mesmo mundo. Ser testemunha deste pertencimento no ente, no seu todo, acontece por isso, conforme Heidegger, como história mesma, e, segundo ele, para que a história seja possível, foi dada ao homem a língua, que é ao mesmo tempo seu maior bem e seu maior perigo (HEIDEGGER, 2013, p. 46-47). A seguir, tratamos dessa intrínseca relação entre a historicidade, linguagem, Arte e verdade.

## 2. O PODER DA ARTE E A LINGUAGEM

Nos *Hinos de Hölderlin* (1934/1935), Heidegger alude ao poder da Arte, no caso, da poesia<sup>37</sup>, como um poder de despertar o homem histórico e, ao despertar desde o fundo esse

<sup>35</sup> O trecho do poema é o seguinte: Mas em choupanas vive o homem, e embrulha-se em vestes pudicas, pois ele é mais intenso (*Inniger*), mais atento também, e seu entendimento é que ele conserve o espírito, como a sacerdotisa a chama celeste. E por isso lhe foi dado a ele, ao homem semelhante aos deuses, o arbítrio e poder superior de errar e executar, e o mais perigoso dos bens, a língua, para que ele, criando, destruindo, e afundando-se, e regressando à eternamente viva Mestra e Mãe, dê testemunho do que é, do que dela herdou e aprendeu, o que de mais divino ela possui, o Amor que tudo mantém (HÖLDERLIN, IV, 246 In: HEIDEGGER, 2013, p.45-46).

<sup>36</sup> A herança heraclítica que propõe uma luta (*polemos*) na constituição de tudo que é se faz presente decisivamente na poesia de Hölderlin. Para tal questão conferir COSTA, S. A. C. *Terra, mundo e Verdade: Hölderlin, Heidegger e a obra de Arte*. Tese de Doutorado. João Pessoa, CCHLA/PPGFIL/UFPB, 2014.

<sup>37</sup> A Poesia é destacada por Heidegger por se constituir essencialmente como obra da linguagem, e enquanto linguagem originária ser fundamento de sentido comum para um grupo, um povo. A importância da poesia na constituição de um povo já havia sido estudada por Herder, que em 1778 publicou um ensaio sobre a influência da poesia nos costumes dos povos nos tempos antigos e modernos. O principal argumento de Herder era de que a poesia possuía outrora uma eficácia (*lebendigen wirkung*), depois perdida. A poesia tivera essa ação viva entre os hebreus, os gregos e os povos do norte em tempos remotos. Era um tesouro da vida, tinha funções práticas.

homem histórico, diz ele: “o sentido mesmo de comunidade já está dado”. A historicidade como fundamento próprio do homem remete a um fundamento próprio para um povo. O sentido de comunidade é fundamental para a constituição do *Dasein* em sua existência, perpassada por uma tradição que na maioria das vezes mais encobre que mostra este sentido, mantendo-o no âmbito do impessoal (*Das Man*). A seguir, abordamos a intrínseca relação entre a poesia, o sentido de comunidade e a linguagem.

## 2.1 Poesia e linguagem

As origens do *Dasein* são despertas pelo poder da poesia, diz Heidegger, para quem a poesia não é só um descanso e não propicia um esquecimento de si mesmo do homem, ao contrário disso, ela deve despertar seu ser para sua historicidade própria, que pode vir a ser fundada originariamente, por isso ela não pode ser só jogo:

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 (HEIDEGGER, 2004, p. 15).

Despertar a pessoa de modo que ela recue ao fundo do seu *Dasein*, e se ela vier de lá, “antecipadamente o sentido de comunidade já aconteceu”, deixa claro que o sentido de comunidade liga-se ao homem enquanto parte de um povo. E tudo isso pela Arte, compreendida de modo mais fundamental. Uma comunidade não é, para Heidegger, o mesmo que “a interligação grosseira de muitos numa pretensa organização”, isto é, uma verdadeira comunidade, autêntica, é formada, é unida por ser-em comum a partir da Arte (no caso, da poesia). A Arte é um fundamento de pertencimento, de sentido da comunidade. (HEIDEGGER, 2004, p. 15).

Com a escuta atenta de um trecho do poema de Hölderlin, *In lieblicher Blaue*, Heidegger caracteriza esse sentido próprio do modo humano de ser. O poema diz: “Cheio de

---

Herder chegou a sugerir que a verdadeira poesia faz parte de um modo de vida particular, que seria descrito posteriormente como “comunidade orgânica”. Segundo Burke, o que parecia estar implícito no tal ensaio era que no mundo pós-renascentista, apenas a canção popular conservava a eficácia moral da antiga poesia, visto que circulava oralmente, era acompanhada de música e desempenhava funções práticas, ao passo que a poesia das pessoas cultas era uma poesia para a visão, separada da música, mais frívola que funcional. Conforme disse Goethe, Herder nos ensinou a pensar na poesia como o patrimônio comum de toda a humanidade, não como propriedade particular de alguns indivíduos refinados e cultos. (BURKE, 1989, p. 35)

méritos, mas poeticamente, habita o Homem esta Terra” (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2004, p. 42). Na análise heideggeriana, o mérito e a necessidade estão na causa de tudo o que o homem produz, mas tudo isso não tem a ver com o seu modo próprio de habitar a terra, que é o “ser poético”, e o sentido de poético por sua vez é a própria exposição ao ser:

Aquilo que sustenta de raiz a estrutura do ser do homem enquanto ser-aí histórico no meio da totalidade do ente. “Poético” – isto não é uma “*Façon*” de embelezar a vida, mas é um estar exposto ao Ser e, como tal, o teor fundamental do ser-aí histórico do homem. No entanto, os homens e um povo podem estar expulsos deste habitar poético, mas, mesmo nesse caso, ainda são homens, ainda é um povo. Isto aponta no sentido de o ser histórico do homem ser permeado de ambivalência, e de assim acontecer de uma forma especial. O homem é e, mesmo assim, não é. Parece ser e não o é. O mesmo se passa com a poesia (HEIDEGGER, 2004, p. 43).

Se a poesia é aquilo que sustenta de raiz a estrutura do *Dasein* histórico, Heidegger justifica que o homem pode estar expulso desse poder da poesia e, mesmo assim, ainda ser um homem e ainda existir um povo, por isso o pensamento sobre o homem como ser histórico e também sobre a poesia mostra-se um pensamento ambivalente.

Por isso a necessidade de se repensar a questão do ser em conexão com a Arte, pois este caminho se torna a possibilidade de a poesia ser novamente um poder essencial que “toma forma como dureza e determinação do saber pensante e questionante”, é o que almeja<sup>38</sup> Heidegger, e para tal só Hölderlin poderia ser este poeta:

A poesia de Hölderlin nem é para todos, nem é para estetas. Hölderlin é arauto e mensageiro para aqueles a quem tal diz respeito e que se encontram, eles próprios, colocados numa vocação, como construtores na nova construção do mundo (HEIDEGGER, 2004, p. 208).

Para Heidegger, a poesia de Hölderlin não sintetiza a essência universal de toda e qualquer poesia. A essência a que Heidegger se refere não é a essência enquanto algo alcançado por uma consideração comparativa da maior variedade possível de poemas e formas poéticas, algo que tenha validade para muitos casos do mesmo modo. Para o filósofo,

<sup>38</sup> Para Heidegger Hölderlin seria o “poeta do poeta” (Heidegger, 2013, p. 44), porque sua poesia é sustentada pela determinação poética de poematizar especificamente a própria poesia. Ele ocuparia uma posição singular e uma missão histórica, sendo o poeta dos alemães. Para o filósofo, Hölderlin teria ido mais longe ao projetar o ser alemão porque “foi buscar a chave ao fundo da experiência da penúria mais profunda da retirada e da vinda dos deuses”. O tempo de penúria ou da ausência do deus é, para Heidegger o tempo do esquecimento do ser, esquecimento no qual o ser é abandonado mesmo, em prol do ente. Hölderlin é o poeta que cabe aos alemães enfrentar para fazer um futuro diferente do presente que agonia sem destino pela ausência dos deuses, e o poeta é aquele que justamente anuncia o vazio e pressente um novo tempo que cabe instaurar (HEIDEGGER, 2004, p. 207).

o universal, no sentido daquilo que vale para muitos, enquanto a essência, como esse algo que pode ser reunido em um conceito geral e que vale para toda poesia do mesmo modo, é “o indiferente”. Trata-se de uma essência que nunca pode tornar-se essencial (HEIDEGGER, 2013, p. 44). A poesia de Hölderlin não é uma poesia universal nesse sentido:

Não no sentido de um conceito válido atemporalmente. Essa essência da poesia pertence a uma época específica. Mas não para apenas adequar-se a uma época já constituída. É antes o caso que Hölderlin determina pela primeira vez uma nova época, conforme funda novamente a essência da poesia (HEIDEGGER, 2013, p. 58).

O que Heidegger pretende em seu diálogo com a poesia hölderlidiana é “dar o primeiro passo no caminho que nos leva até lá, até onde correspondemos apropriadamente ao destino que a poesia de Hölderlin é” (Ibidem, p.11). Este primeiro passo tem como sentido a busca do “lugar da proximidade”, que é a pátria, o solo natal de Hölderlin.

A poesia de Hölderlin se mostra, para Heidegger, como um destino que espera que os mortais lhe correspondam (Ibidem, p.11). A palavra que Hölderlin traz a descoberto é o “Sagrado”, e esta palavra fala sobre a fuga dos deuses e, ao se pronunciar sobre este destino, Heidegger pretende pelo menos que: “alcance o arredor da localidade na qual, talvez, o ‘Deus supremo’ apareça” (Ibidem, p.11). Se for o destino aquilo mesmo que o poeta deve captar e dizer, ele deve captar o destino na sua “unicidade” (HEIDEGGER, 2004, p. 191). Para captar esse destino é decisivo o conhecimento ouvinte da origem originária no seu nascer, e a pergunta pela essência do destino é, mesmo que não exclusivamente, diz Heidegger, uma pergunta pela essência da origem como tal:

A poesia enquanto projeto (enraizamento e salvação) do Ser funda o ser-aí do Homem, na Terra e perante os deuses. A poesia obtém, enquanto instituição, o fundamento da possibilidade do Homem morar, na Terra, entre ela e os deuses, isto é, tornar-se histórico, o que equivale a poder ser um povo. O que o Homem, uma vez sediado em tal solo, faz e arrecada, pode ser-lhe atribuído como mérito, mas o seu ser propriamente dito – o próprio fato de estar sediado, de ter os pés no chão – este habitar é fundado na e pela poesia, isto é, é “poético”. Por isso Hölderlin diz, naquele poema do tempo da sua suposta loucura e que começa por “Num azul ameno floresce, com o telhado metálico, o campanário da igreja” o seguinte sobre o ser do homem: “cheio de méritos, mas poeticamente habita o Homem esta Terra” (HEIDEGGER, 2004, p. 191).

A poesia é a instauração por meio do dizer por que ela funda um modo de ser para o homem. Mas, para o entendimento comum, e no dia a dia, a poesia aparece como algo de

irreal, que é contrário ao modo de ser real, cotidiano. Esta questão se explica pelo próprio poder da linguagem. Por ser linguagem a poesia aparece como “a mais inocente das ocupações”, mas é também o mais perigoso dos bens, como Hölderlin já dizia e Heidegger lembra no seu texto, *Hölderlin e a essência da poesia* (1944): “E por isso lhe foi dado (...) o mais perigoso dos bens, a língua, para que ele (...) dê testemunho do que é (...) (IV, 246). (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2013, p. 43.)

A língua é um bem perigoso, mas não se trata de qualquer perigo, e aqui Heidegger chama a atenção para o caráter de perigo “supremo”, já que é “a ameaça, mediante o ente, ao ser”. Por outro lado, é graças à língua que o homem “se expõe a algo manifesto, que como ente assedia e inflama o homem em seu estar-aí, e como não ente o engana e decepciona”, enfim, a língua lhe foi dada para dar seu testemunho do que é (ibidem, p.43), e assim sendo, ela tem que suportar o lugar de todo aparecer, inclusive a falsa aparência, o errar, que é tão constitutivo do homem quanto a poesia:

A língua cria pela primeira vez o lugar de ameaça ao ser e de erro, e assim a possibilidade de perda do ser, isto é, de perigo. Mas a língua não é só o perigo dos perigos, mas abriga em si mesma e para si mesma, necessariamente, um perigo contínuo. A tarefa da língua é tornar manifesto o ente, como tal, na obra e conservá-lo. Na língua vêm à palavra tanto o mais puro e o mais recôndito quanto o mais turvo e comum. De fato, a palavra essencial até deve tornar-se comum, para que se torne compreendida e, desse modo, uma posse compartilhada. (Ibidem, p. 43).

A língua é um bem, mas é também por onde se perdem as referências e se comprehende mal, por isso ela precisa ser considerada desde essa importância vital e sem esquecer que isso é contínuo, que sempre pode acontecer, logo trata-se de um constante apropriar-se do que se fala e se ouve, já que a palavra tem essa ambiguidade:

Uma palavra essencial se presta a ser tomada, na sua simplicidade, frequentemente como se fosse algo de não essencial. Por outro lado, aquilo que, em seus adornos, dá a impressão de ser essencial é apenas uma récita ou uma referência. Assim, a língua deve se postar constantemente no interior de uma aparência produzida por ela mesma e, por isso, ameaçar o que lhe é mais próprio, o dizer autêntico (HEIDEGGER, 2013, p. 47).

Este perigo de queda da língua é algo contínuo, está continuamente presente na medida em que para tudo dependemos da linguagem, por isso é preciso prestar atenção ao dizer, para que o dizer seja autêntico. É preciso sempre se apropriar da linguagem, pois não há garantias, já que a palavra pode ser tomada pelo que ela não é, visto que a língua, ao criar pela

primeira vez, ao fazer ser, elabora também a possibilidade da ameaça, do erro, e isto lhe é constitutivo do mesmo modo. Heidegger já havia apontado em *Ser e Tempo* para a questão da ambiguidade da linguagem, que aparece na referência à linguagem enquanto Arte, enquanto poesia. A própria língua possibilita e ao mesmo tempo ameaça o dizer autêntico:

A língua não é um instrumento, dentre muitos outros que o homem possui, mas antes garante, em geral e pela primeira vez, a possibilidade de erguer-se no meio da abertura do ente. Só onde há língua, há mundo, ou seja, o círculo em constante transformação da decisão e do trabalho, do ato e da responsabilidade, mas também da arbitrariedade e do ruído, da decadência e da confusão (*Ibidem*, p. 48).

O pensamento comum que temos de que a língua é somente um instrumento para comunicação pode omitir essa questão fundamental: que é a própria língua que torna possível haver compreensão e interpretação articuladas em um sentido, e mesmo o sem sentido só o sabemos pelo dizer da linguagem. O zelo com a língua é necessário porque efetivamente ela é o que torna possível dizer, dizer do que é que é e também do que não é que não é. O poeta torna-se o mediador que possibilita aos outros essa nova possibilidade de lidar com a linguagem, como que pela primeira vez, com seu dizer inaugurador, para fazer ver.

É só na linguagem que o ser se abre ao homem, por isso o dizer originário do poeta não é ou não deve ser nenhuma invenção arbitrária, mas “o colocar-se a si próprio debaixo das tempestades dos deuses, a fim de captar os seus acenos, o relâmpago, na palavra e no devir palavra e, assim, colocar no meio do povo a palavra com todo o seu oculto poder de fazer surgir”. A língua é ela mesma, para Heidegger, a poesia:

Vista de uma forma essencial, a língua é em si a poesia mais originária, e o que é poetizado nela no sentido mais restrito – aquilo a que chamamos concretamente “poesia” – é a linguagem originária de um povo que, a seguir, se espalha como prosa, perde em profundidade ao espalhar-se e faz com que a poesia pareça uma exceção excêntrica (HEIDEGGER, 2004, p. 205).

O poder da poesia está em despertar o homem: “A poesia desperta a aparência de ineficácia e do sonho em contraste com a realidade palpável e sonora na qual acreditamos estar em casa”. E, contudo, o real é bem antes o contrário.

Para se ouvir o outro é necessário tanto a proximidade quanto esta distância, e isso acontece pela língua, é dela a possibilidade de instauração originária do ser. O diálogo adquire, portanto, um sentido fundamental, é o acontecimento necessário do estar exposto ao ente, não é só um meio de comunicação, o diálogo originário é poesia, que é o mais perigoso dos bens. Diz Heidegger:

A poesia é a estrutura fundamental do *Dasein* histórico. A língua enquanto diálogo é o acontecimento fundamental do *Dasein* histórico. A poesia enquanto diálogo originário é a origem da língua, com a qual, sendo o seu bem mais perigoso, o Homem se aventura em direção ao ser como tal, aí resiste ou sucumbe e, na decadência do falatório, se envaidece e estiola (HEIDEGGER, 2004, p.77-78).

É na poesia que ele pode tanto de-cair quanto elevar-se. Mas se a poesia é linguagem originária, a própria língua tem a sua origem no silêncio, que não é um mero calar. Diz o filósofo:

O silêncio precisa ter sido acumulado, “algo como “Ser”, para depois ser pronunciado como “mundo”. Esse silêncio pré-mundano é mais poderoso que todos os poderes humanos. Nenhum homem alguma vez inventou uma linguagem por si só, ou seja, foi suficientemente forte para quebrar a violência daquele silêncio, a não ser que a tal fosse constrangido por um deus. Nós, humanos, somos constantemente atirados para o interior de um discurso falado e dito e apenas nós podemos calar na retirada dessa fala, e mesmo isso raramente se consegue. Se nos mantivermos no ser-aí, nós próprios não passamos de um diálogo e experimentamos nele algo como um mundo (HEIDEGGER, 2004, p. 205-206).

É enquanto diálogo, característica fundamental humana, que o homem pode experimentar algo como um mundo, e o ouvir é o fundo, o fundamento mesmo para o dizer, conforme Hölderlin: “Desde que somos um colóquio e podemos ouvir um dos outros” (HEIDEGGER, 2013, p. 49). E, conforme interpreta Heidegger, onde a faculdade da língua humana está disponível à mão e assim é exercida, não se dá sem mais o acontecimento essencial da língua – o diálogo:

Donde a poesia jamais toma a língua como um material já disponível à mão que pode ser trabalhado; melhor dizendo, a poesia torna a língua possível pela primeira vez. A poesia é a língua originária de um povo histórico (HEIDEGGER, 2013, p. 56).

O ouvir precisa do silêncio, este sim, que possibilita todo o dizer, que cabe ao poeta ouvir:

Só o poeta consegue levar a efeito aquela audição que se detém junto da origem e que, detendo-se, ouve sua essência e abriga aquilo que ouviu na permanência da palavra poética. Mas esta audição que se detém diante da origem não só pensa poetizando a origem no seu nascer, mas, ao mesmo tempo, como aquilo que nasceu (HEIDEGGER, 2004, p. 215).

Estar exposto ao ser é a essência do ser poético, e a participação na poesia é ela mesma uma busca pelo saber do homem de si próprio, diz Heidegger:

Não compreendemos a poesia se a medirmos pelo que por acaso soubermos melhor e a quisermos dominar com isso. Excluímo-nos do poético, enquanto estrutura fundamental do ser-aí histórico, se não começarmos por deixar a questão “quem somos” tornar-se uma questão no nosso ser-aí, que coloquemos efetivamente, ou seja, aguentemos por todo o curto tempo da nossa vida (HEIDEGGER, 2004, p. 62).

Muito longe está, para Heidegger, o simples vivenciar estados da alma como modo de participação na poesia, na Arte. A participação na poesia passa por sua vez, essencialmente, pela linguagem. A poesia é ela mesma a linguagem essencial pela qual o homem “nomeia o ser”, e a língua acontece como diálogo, como diz Heidegger:

Nós somos um acontecimento linguístico, e este acontecimento é temporal, mas não o é apenas no sentido exterior de decorrer no tempo, de ser mensurável, respectivamente, segundo os critérios de início e a causa do verdadeiro tempo histórico do homem. Este diálogo não se inicia algures no meio do decurso de acontecimentos “históricos”, pelo contrário, só desde que decorre tal diálogo, o tempo e a História são. Este diálogo que se inicia, contudo, é a poesia e ‘poeticamente habita o homem esta terra’. O seu ser-aí enquanto acontecimento histórico tem o seu fundo permanente no diálogo da poesia (HEIDEGGER, 2004, p. 72).

A linguagem é essencial para o desvelamento do ser, ela é um bem do homem, e a linguagem originária, fundante, é poética. O filósofo toca numa questão essencial sobre o diálogo, considerando sua importância, já que é a partir dele que nosso ser acontece, por isso diz: “a frase o nosso ser acontece como um diálogo deve ser entendida literalmente”. E na pior das hipóteses esse diálogo acontece como um falatório, que é o contrário do diálogo da poesia. O diálogo também não é o da informação de uns com os outros sobre as vivências, mas, como diz Hölderlin: “desde que somos um diálogo e podemos ouvir uns dos outros” (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2004, p.73).

O fato de o ente ser evidente de antemão para qualquer um é o pressuposto para que alguém possa ouvir alguma coisa sobre o outro, este outro que pode ser algo que nós não somos - “natureza”, ou algo que nós próprios somos - “história”, diz Heidegger (1995, p. 48). Mas a capacidade de ouvir não cria a relação entre um e outro, a saber, a comunidade, antes a pressupõe, diz o pensador, para quem essa comunidade originária não surge só do

estabelecimento de contatos mútuos – assim, distingue Heidegger, só surge a sociedade – mas, pelo contrário, o surgimento de uma comunidade se dá:

Pela ligação primordial de cada indivíduo com o que constrange e define superiormente a cada indivíduo. Algo deve estar aberto, que não seja, nem o indivíduo por si só, nem a comunidade como tal. (...) Só podemos ouvir uns dos outros se qualquer um for, antes disso, colocado na proximidade e à distância da essência das coisas. Isso, contudo, acontece pela língua, não enquanto meio de comunicação, mas sim enquanto a instauração originária do ser. Só quando regressarmos a nós, depois de termos experimentado o poder essencial das coisas, vimos para junto uns dos outros, e somos uns com os outros e uns para os outros - de livre vontade, e no sentido mais estrito da expressão “de livre vontade” (HEIDEGGER, 2004, p. 75).

Mas esse diálogo, Heidegger adverte, não é o diálogo enquanto notificação, mas como o acontecimento fundamental do “estar exposto ao ente”. O poeta é aquele que se aventura nesse diálogo em direção ao próprio ser. No fundo, é a própria poesia um “acontecimento peculiar” no meio do acontecer da linguagem que constitui o ser do homem enquanto ser histórico, e este acontecimento é a própria estrutura fundamental do homem. Diz Heidegger:

A poesia é a estrutura fundamental do *Dasein* histórico, e tal significa agora: a 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 acréscimo, 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 (HEIDEGGER, 2004, p. 70).

A própria língua é a essência originária do homem, do seu *Dasein*, aqui não é mais o homem que possui a linguagem, mas esta é que possibilita o ser dar-se para o homem, pois sem linguagem não há compreensão de ser. E a poesia e a língua são identificadas, são como uma e mesma estrutura fundamental do nosso ser histórico.

A possibilidade do diálogo é a possibilidade mesma de constituição de uma comunidade, e para tal, o poeta é aquele que primeiramente traz à luz esse novo dizer que dito se torna modo comum de pertencer, de ser-no-mundo, configurando uma comunidade histórica. O poeta precisa ouvir de um modo bastante peculiar, e esse ouvir originário é o próprio fundamento de tudo que vem a ser.

O sentido de uma comunidade é possibilitado pelo que a Arte traz e mostra, pelo que faz com que o homem tenha a possibilidade de realização de seu ser de modo próprio pessoal.

O sentido de uma sociedade, por sua vez, aparece para Heidegger como contraponto ao sentido de comunidade exatamente. Assim, para o pensador, uma sociedade pode ser identificada com o “estabelecimento de contatos mútuos”, mas não é o mesmo que uma comunidade. A comunidade é o mesmo que a pátria:

Por isso temos de pôr de lado a ideia que hoje temos da natureza, se é que ainda temos tal ideia, quando se fala de rio e de águas. A Terra e a pátria são referidas num sentido histórico. O rio é histórico. Por isso não é, apenas, um símbolo, retirado da natureza, do ser dos semideuses; pelo contrário, o pensar poético deste Ser é que cria, primeiro, o pressuposto para experimentarmos o rio e a pátria naquilo que são, isto é, como históricos. Por isso, o poeta não só pode como também deve falar alternadamente do rio e do destino, sendo que não entende por rio uma imagem tornada sensível e por destino o conceito abstrato que lhe está associado, mas sim, com ambos, uma e a mesma coisa. O Rio Reno é um destino, e o destino só se realiza na História deste rio. Qualquer tentativa de distinguir, aqui, entre a imagem e o conceito falha necessariamente a verdade poética (HEIDEGGER, 2004, p. 186).

Os conceitos habituais de natureza e história geralmente separam estes âmbitos como opostos. O histórico e o natural seriam distintos, sendo que o rio aparece como algo que é parte da natureza, e é usado como símbolo e imagem dela. O que o pensar poético de Hölderlin mostra possibilita a reconsideração do rio, que aparece como história e história fundamental, e esta é como destino: “como destino só se realiza na História deste rio” (HEIDEGGER, 2013, p. 186).

A unicidade é a forma e a objetividade da essência da história, diz Heidegger, do destino de um povo e esta unicidade precisa ser considerada e, para tal, “a individualidade do indivíduo precisa ser quebrada”, argumenta o pensador (HEIDEGGER, 2004, p. 214).

Também na poesia de Georg Trakl, Heidegger vê um sentido mais elevado de história, que deixa ver também esse sentido de pátria, já que sua poesia “canta o destino e envio do batimento que embate, ou seja, salva a geração humana para a essência, para o seu vigor ainda retraído” (HEIDEGGER, 2008, p. 69). Assim como a poesia de Hölderlin, a poesia de Trakl tem o poder de salvar a geração humana para a essência.

Se a Arte traz o homem para sua essência, ainda que para tanto seja preciso “que o poetizar também seja um assunto do pensar”, isso é algo que, para o filósofo, “temos que começar a aprender neste momento mundial” (HEIDEGGER, 2013, p.7). A arte se mostra como tarefa do pensamento, pois ela não é só um acessório, uma decoração, por isso seu poder está em possibilitar o surgimento de um pertencimento fundamental, que é a *Bewahrung*, assunto que trataremos a seguir.

## 2.2 Arte, *Bewahrung* e impessoalidade

A legitimidade da Arte se faz através do estabelecimento de um pertencimento comum, o que Heidegger chamou de *Bewahrung*, termo geralmente traduzido pela palavra salvaguarda. Trata-se de um pertencimento comum que é possibilitado e só acontece na obra, e que fundamenta o sentido mesmo de comunidade e de *Dasein* histórico. Por ser importante na ontologia da Arte heideggeriana, trazemos alguns desdobramentos dessa questão, já que ela se liga diretamente à fundamentação da Arte, daí que dá legitimidade à sua existência.

A instauração<sup>39</sup> da Arte é a instauração de um mundo de sentidos e significados. Com a Arte se inaugura uma verdade, se desvela algo, por isso seu sentido originário de instauração da verdade do ser. Esta verdade é relacionada ou mesmo equiparada por Heidegger a um saber, o saber mais próprio do que vem a ser, e se difere do que seria um simples conhecimento. O saber aqui se associa mesmo a um querer, este é que no fundo garantiria, na ontologia da Arte heideggeriana, que a obra seja o que ela é, sem forçá-la a interpretações e sentidos exteriores a ela mesma, e isso tudo é parte da salvaguarda.

Para o pensador, só assim pode-se dizer que a obra funda o mundo, funda historicamente o *Dasein* como ser-no-mundo, o que realmente faz com que a obra seja o que ela é, em sua essência. A instauração da verdade, a desocultação do ser na obra funda a história que é sempre primeiramente, a historicidade do *Dasein* como ser-no-mundo, assim a obra funda o pertencimento que é sempre algo comum, assim diz:

Este saber que, enquanto querer, radica na verdade da obra, e só assim permanece um saber, não arranca a obra do seu estar-em-si, não a arrasta para o âmbito da mera vivência e não a rebaixa ao papel de um estimulante de vivências, mas fá-los antes entrar na pertença à verdade que acontece na obra, e funda assim o ser-com-e-para-os-outros (das *Für-und Miteinandersein*), como exposição (*Ausstehen*) histórica do ser-aí a partir da sua relação com a desocultação. Em absoluto, o saber no modo da salvaguarda nada tem a ver com aquele conhecimento do erudito que saboreia o aspecto formal da obra, as suas qualidades e encantos. Saber, enquanto ter-visto é um ser-decidido; é instância no combate que a obra dispôs no rasgado (HEIDEGGER, 1989, p. 55).

---

<sup>39</sup> Instauração da verdade, para Heidegger, tem um sentido tripló: “Instaurar como oferecer, instaurar como fundar e instaurar como começar, todavia, lembra o filósofo, a instauração só é real na salvaguarda” Cf. HEIDEGGER, 1989, p. 60.

A legitimidade da Arte está garantida, por sua vez, não pela autoridade de um crítico ou pelas teorias estéticas, mas pela sua capacidade de fundar este ser-com-e-para-os-outros (*das Für-und Miteinandersein*), de propiciar essa fundação em comum, que geralmente na vivência não acontece já que esta se situa na esfera do sujeito, do indivíduo e de suas emoções e sentimentos. Isto que é o comum, mas não é ainda o fundamental, já que a necessidade da Arte, de acordo com a ontologia heideggeriana, se mostra como “um caminho e uma estadia do homem onde a verdade do ente na totalidade, o incondicionado, o absoluto se lhe abre” (TAMINIAUX, 2000, p. 226), ou seja, algo muito mais abrangente e essencial do que o gostar ou não gostar de uma tela de um pintor famoso, mas o deixar conduzir-se pela obra e a partir da obra mesmo.

É preciso destacar na noção de salvaguarda/*Bewahrung*, enquanto uma legitimidade garantida pelo estabelecimento de um pertencimento em comum ao modo fundamental de ser do *Dasein*, que aí se estabelece uma relação entre a Arte e a existência que é do mesmo modo fundamental, já que a Arte é propiciadora de um modo de ser do homem no mundo, do estabelecimento de uma verdade, e que é a partir dela que tudo vem a ser de modo inaugural.

A Arte permite a exposição ao ser na obra e pela obra. No encontro com a obra a existência é reinventada. O que faz “viver o extra-ordinário no ordinário”, como diz Heidegger, que com a Arte um “choque irrompe no abismo habitual”, e a partir dela tudo se reinventa. É a própria Arte plasmadora de um modo comum de vida entre os homens, e isto de um modo fundamental, mas para que este modo venha a ser é preciso deixar a obra ser e este é um exercício antes de tudo de liberdade, de não forçar, de não dominar e se precipitar a dizer o que a obra é. A partir da Arte tudo se reinventa, ela fundamenta um modo de ser do *Dasein*. O que não quer dizer que com a obra o *Dasein* encontra um fundamento último, mas a constante tensão de ser, inerente à existência, encontra na obra um espaço de embate fundamental para que tudo venha a ser.

Na leitura heideggeriana, já que a Arte funda um modo em comum para um grupo de pessoas, que a partir dela passam a ter um pertencimento em comum, as pessoas são co-responsáveis para a continuidade da existência do estar em si mesmo da obra como obra. Ressalta-se essa intrínseca relação com o outro no encontro e no contato, enfim na salvaguarda da obra, como um dos fatores essenciais para sua legitimização e que sustenta ao mesmo tempo um modo de considerar a Arte, não mais centrada na visão moderna do homem como sujeito do conhecimento. Nesse descentramento do sujeito e centramento no ser-com, destaca-se o que é essencial para o surgimento da obra e para aquilo que a legitima, um

sentido profundo e originário de comunidade e de tradição que se ergue, dá forma a um modo de ser de um povo mesmo.

A relação humana no mundo, através da noção do *Mitdasein*, o ser-com (o outro) é essencial mesmo que na maioria das vezes, esse ser-com se dê na forma do ser-contra o outro, ou que só se considere o outro na perspectiva da utilidade ou mesmo como uma coisa ou um objeto. A questão essencial a considerar na Arte é que o que a legitima é a capacidade de fundar esse ser-com-e-para-os-outros (*das Für-und Miteinandersein*). Na leitura de Heidegger, a “vivência” como única forma de encontro com a Arte não propicia essa possibilidade ao se situar somente na esfera do indivíduo, como na compreensão da Estética clássica ocidental.

J. Zadzik, em um comentário à *Origem da obra de Arte*, reforça essa importância que tem no pensamento heideggeriano a noção da salvaguarda da obra, atento a este elemento de união de um grupo de pessoas que ela possibilita. A obra é o que une os homens em um pertencimento comum, funda uma verdade para uma comunidade, e Zadzik usa o termo “solidariedade” como o fundamento de sentido desta união entre os homens em sua relação com o desocultamento, como fundamento da Arte em Heidegger (ZADZIK, 1963 p. 127).

O processo de criação da obra é um momento fundamental do devir do ser, um momento fundado na liberdade que se funda na escuta e também na visão, no apelo do ser, daquilo que é imprescindível para o surgimento da obra e aí se mostra o essencial da Arte em seu ser. Nesse sentido, vale ressaltar que é e não é um ato arbitrário do sujeito, que enquanto artista exerce o ato de escolha livre do que deve ser, já que a obra é quem “diz” o que deve ser, mas a obra por sua vez só é obra graças a arte, e a circularidade da questão não é um problema, mas parte do modo de compreendê-la.

Este modo de compreender a Arte, retirando o sujeito da posição de senhor absoluto, mostra outra relação entre criação e saber na obra de Arte, de modo a ver a Arte não através da noção de sujeito, conforme a proposta de compreensão do homem no pensamento da metafísica ocidental. E com Heidegger resguarda-se novamente um âmbito de mistério<sup>40</sup>, um quê de sagrado que envolve o dar-se da Arte como um fenômeno do mundo.

Diferente do modo de pensar o ser do homem e sua Formação na modernidade através do ensino para a vivência, a *Erlebnisschulung*<sup>41</sup>, Heidegger enfatiza o processo de

---

<sup>40</sup> Em *A origem da obra de Arte*, Heidegger fala que todo o ensaio tem como intenção discutir a questão da Arte, mas sabendo que longe de esgotar tal questão trata-se de “ver” o mistério, o enigma que a Arte é em si mesma (Cf. HEIDEGGER, 1989).

<sup>41</sup> *Erlebnisschulung* é o termo utilizado por Heidegger para caracterizar o modo de Formação em Arte na era da técnica, que será abordado no capítulo 3 deste trabalho.

*singularização* do “*Dasein*”, e este processo aparece como uma forma de constante apropriação e retomada do ser próprio de cada um, já que o *Dasein* “é sempre meu” e está sempre em exercício de ser, ou seja, está sendo em algum afazer, alguma tarefa, se empenhando em ser.

A Arte é lócus privilegiado que possibilita que o homem venha a ser, ou pode-se dizer, venha a se determinar em uma configuração possível, de modo originário, inaugural. E isto no que este se liga ao seu modo de ser fundamental, que é caracterizado por Heidegger por ser-com, com outro, que constitui o sentido primordial de um povo, uma comunidade, a pátria. Fundando uma tradição, um pertencimento em comum.

Na atualidade, o exercício da Arte como apreciação estética está cada vez mais presente na vida dos povos. Há uma “estetização” da própria existência, no sentido de que a vida é cada vez mais perpassada por valores do belo, agradável e prazeroso. A estética cuida para estabelecer e fixar modelos e padrões de beleza e perfeição que fazem com que as pessoas (no sentido mais impessoal, *Das Man*) se identifiquem e passem a valorar, sentir e querer tal qual “alguns” propõem.

A compreensão da Arte fica restrita, entretanto, ao chamado nível da vivência individual, o que limita o alcance de contato e da experiência com a Arte, que é vista somente como produção e criação arbitrária de um sujeito que precisa expressar a si mesmo, e que tem como objetivo agradar aos sentidos e ao gosto, como geralmente se considera.

O acontecer da Arte na visão ontológica de Heidegger, ou seja, vista desde sua essência, proporciona mais do que o contato na forma da vivência, mas, como o pensador afirma, deve provocar um choque; e neste choque é que “suspendemos” a maneira de ver a nós mesmos e ao mundo, para entrar na verdade da obra, e é aí então que tudo se transforma. Nesse sentido a Arte deve: “nos arrancar do habitual (...) alterar nossas relações habituais com o mundo e a terra e, a partir de então, suspender o comum fazer e valorar, conhecer e observar, para permanecer na verdade que acontece na obra” (HEIDEGGER, 1989, p. 43), e assim “deixar que uma obra seja uma obra”, a salvaguarda (*Bewahrung*) da obra.

A partir dessa consideração sobre a salvaguarda/*Bewahrung*, o sentido maior do ser da obra de Arte em Heidegger é que ela possibilita este pertencimento, que é ele mesmo um enraizamento do ser do homem no mundo. E já que o homem é sempre “uma abertura”, um ser aberto ao ser, “um projeto de ser”, a Arte promove um modo desse ser e estar no mundo de modo inaugural, já que através dela suspende-se o modo costumeiro de estar no mundo. A obra traz o “enraizamento” do homem, e caracteriza-se em estabelecer uma relação autêntica do homem consigo mesmo e com os outros, um modo de ser que promove a transformação

de seu ser, seus valores e hábitos, e assim possibilita ao homem um processo de singularização, de abrir-se para perceber novas possibilidades de ser:

Mas, só tal como o próprio poeta se torna senhor e servo da poesia, a saber, por uma luta, é que ganhamos, para além do poema existente, o espaço da poesia. A luta pela poesia no poema é a luta contra nós próprios, na medida em que, na trivialidade cotidiana do *Dasein*, estamos expulsos da poesia, estamos sentados na praia cegos, coxos e surdos e não vemos nem ouvimos nem sentimos a ondulação do mar. No entanto, a luta contra nós próprios não significa de modo algum um olhar absorto sobre nós próprios, curiosos e analisador da alma, nem uma repreensão “moral” contrita, antes tal luta contra nós é o trabalho de travessia do poema (HEIDEGGER, 2004, p. 31).

A obra tira da trivialidade cotidiana, perpassada que é pelo âmbito do impessoal, em que se está expulso do poder da poesia, mas para tal é preciso entrar em luta com o poema. Assim a obra causa estranhamento, e se há algo que ela provoca é a suspensão de valores até então vigentes, a fim de corresponder à verdade na obra. A Arte em sua essência deve, portanto, nos arrancar do habitual, o encontro com a Arte deve primeiramente propiciar estranhamento, a suspensão do já sabido e já valorado para deixar a obra ser e só assim cria-se o próprio pertencer à obra, a salvaguarda, à medida em que se participa da obra em sua verdade, deixando que a obra seja o que ela é.

O modo de consideração da Arte através do que ela proporciona enquanto vivência, a *Erlebnisschulung*, que é, segundo o filósofo, o modo da Estética, corresponde ao tipo de sociedade moderna<sup>42</sup>, a sociedade industrial, dominada pela cibernetica e pela tecnologia científica, onde “o homem se remete somente apenas a si mesmo” (HEIDEGGER, 1983 p. 376). Desse modo fica comprometida a promoção dessa suspensão de valores de modo a possibilitar o surgimento de um novo modo de habitar do homem na terra.

### 2.3 A Arte, o artista e a verdade

Neste tópico, abordamos a leitura heideggeriana do sentido da verdade relacionado com a produção e o saber da Arte e sobre seu produtor/criador, de modo a discutir as características do que seja o saber, o artista e a própria produção nesta via ontológica da Arte.

---

<sup>42</sup>Santos alerta para o fim trágico do desaparecimento das comunidades, da tradição em prol da modernidade padronizadora. Santos diz que a negação da história e da memória em favor de uma suposta modernidade condena as malhas urbanas tradicionais, as construções históricas oficiais, os marcos e as referências das cidades, os conjuntos singelos de casario, a arquitetura vernacular e a arquitetura modernista, os bairros e as sedes rurais, as capelas, os chafarizes, os sítios arqueológicos, as paisagens, as estações de estrada de ferro, os cinemas, as praças e com eles (contando com o crescimento dos meios de comunicação de massa) as festas, tradições, enfim, a alma das comunidades, o que ocasiona o desaparecimento da memória coletiva e de identidades compartilhadas (Cf. SANTOS, 2001, p. 16).

Heidegger busca diferenciar a noção corrente de verdade que a entende como um processo de adequação da verdade entendida como desvelamento. O pensador relaciona a questão desse desvelamento, dessa verdade, à questão da Arte. A Arte é um acontecimento, um desvelamento de verdade. Mas o pensador mostra como ao longo do pensamento ocidental a Arte vinculou-se ao pensamento metafísico, chegando esse a interpretação até à modernidade, e daí a compreensão da Arte tornou-se “somente” um modo de vivência do ser do homem, deixando de ser um modo de acontecimento dessa verdade (originária), ou da instauração mesma do ser.

Assim, a retomada da noção de *Aletheia*, como verdade originária, é vinculada à problemática do ser, e tem o sentido de pensar sobre a Arte de certo modo “fora” dos moldes da metafísica, mas numa fundamentação ontológica ou fenomenológica (Heidegger, 1989, p. 65).

A compreensão heideggeriana da existência de uma verdade originária, também chamada desvelamento, tem o sentido de fazer a retomada de algo que sempre se mostrou, mas que, devido a sua evidência, não foi suficientemente pensado, considerado, a de que o ser manifesta-se e só assim ele é.

E se o ser manifesta-se, no caso da Arte, é preciso que a obra venha a ser para que haja essa manifestação, então ela é colocada em obra, e assim ela existe, e tudo o mais do mundo da Arte pode vir a ser, assim como o artista se torna realmente artista.

A Arte, o que une artista e obra, e a obra é feita, é produzida, e nas suas origens gregas essa produção era denominada de *technè*. Por isso Heidegger retoma esse sentido grego de *technè*, de produzir como desencobrimento da verdade, e verdade como manifestação, produção. O mais importante a ser considerado nessa leitura, é que este nome inicial e fonte originária de sentido mesmo da Arte é ele próprio indicativo de um modo de saber e estar na verdade.

Importante essa ligação a um saber, que é um modo de instituição da verdade. Este saber é o mais importante, já que ele não se assemelha a um conjunto de conhecimentos técnicos que estão na base do fazer da Arte, e que são necessários também, mas é um saber originário, como diz Heidegger: “possibilita a instituição de um mundo, na obra e pela obra” (HEIDEGGER, 1989, p. 76). Sendo assim, a *technè* não remete somente ao aspecto técnico da obra, como se poderia supor, mas refere-se muito mais a um saber, que é um modo de desvelar do ser, de estar na verdade.

Dessa forma, a materialidade e o fazer, o dar forma à matéria, embora fundamental, não concentra todo o sentido e muito menos o sentido central da obra de Arte, e sim esse

saber especial que move o fazer e que faz surgir a obra. Este saber que não se assemelha a um simples conhecimento advém, nesta ontologia, fundamentalmente de uma escuta e de uma visão atentas para o que deve ser, ou seja, no processo de produção da Arte trata-se muito mais de se ter uma obediência que impor o que deve ser a obra como obra da Arte. Este seria o saber maior para o artista e para tal não há técnica a aprender se não o aprender a ouvir e a ver com atenção e cuidado aquilo que vem a ser, e tudo o mais, a técnica e etc., só pode surgir a partir desse início.

No exemplo da Madonna Sixtina, Heidegger fala sobre essa imagem e afirma que nesse caso *Bild* (imagem) quer dizer apenas rosto, no sentido de um “olhar-que-vem-ao-encontro” como chegada. A imagem, entendida dessa maneira, ainda é anterior à sua diferenciação como “pintura de uma janela” ou como “quadro”; ela “é mencionada de forma prévia à interpretação estética que qualquer das restantes designações pressupõe”, para ele esta imagem é o mais fundamental:

No acontecimento único desta imagem única, a imagem não aparece de modo adicional através de uma janela já existente. Pelo contrário, é somente a imagem que, por si mesma dá-imagem à janela. É por isso mesmo que aquela não é um mero retábulo (*Altarbild*) em sentido corrente. É imagem do altar (*Altar-Bild*) num sentido muito mais profundo (HEIDEGGER, 1989 a, p. 5).

Este dar imagem é para Heidegger o *locus* próprio da *Aletheia*, sendo, como tal, descobrimento que “a imagem exerce a sua essência”. O modo do seu descobrir-se (da sua verdade) é o aparecer ocultante da proveniência do Deus-Homem. “A verdade da imagem é a sua beleza” (HEIDEGGER, 1989, p. 6).

Se os gregos usaram o termo *technè* para a produção da Arte, já a partir da Idade Média, a noção de produção, ou de criação da Arte, vincula-se ao pensamento tradicional da Metafísica, e tem sua origem vinculada a uma compreensão bíblica da totalidade dos entes como algo criado, sendo a atividade criadora de Deus diferenciada da criação do artífice por um grau de originalidade, a verdade é revelação divina ao artista que obedece aos desígnios maiores do que deve ser. Esse pensamento da criação, aliado à teoria de Tomaz de Aquino – da associação da concepção de matéria e forma advinda do pensamento grego como constituinte de todo ente – junto com esta ideia de criação vinda da Bíblia, tornou esta compreensão normativa e fundamental para o ser do ente, deixando este caminho como herança para a modernidade (HEIDEGGER, 1989 p. 22).

Assim formou-se a compreensão do ser de todo ente através da ideia de ser criado, e esta criação por sua vez é formada por um constructo, o da matéria e da forma, já que tudo que é, tudo que existe, é constituído em seu ser de matéria e forma, por isso também estas se tornaram a denominação fundamental para as obras de Arte. Daí que este pensamento ocidental moderno sustenta-se numa tradição que só aparentemente está esquecida, alerta Heidegger (Ibidem, p. 22).

Da Idade Média para a Idade Moderna temos que o complexo de matéria e forma continuou sendo o fundamento para a compreensão da obra de Arte e para o ser de todo ente como tal, sendo que posteriormente a ideia de criação acabou ficando esquecida em suas origens, porém continuou como o referencial para se pensar sobre o surgimento e a origem do ser de todo ente, e da Arte também. A noção do ser da criação e do criar já está previamente assegurada e assentada aí numa fundamentação que remete a uma comparação da criação original de Deus para a criação humana (Ibidem, p. 22-23).

Só posteriormente com a Renascença<sup>43</sup> o conceito de criação artística começou a ser pensado e a ser aceito, e, mesmo assim, ainda no século XIX se negava ao homem o poder de criar, que ainda era exclusividade do divino, conforme diz Jimenez:

A reflexão sobre a ideia de criação artística e a aceitação de um agir humano, criador de obras e de valores, revelam-se em contradição com a filosofia religiosa. Até os tempos modernos, no despontar do século XIX, antes que se imponham as concepções de Kant e de Hegel, essa filosofia continua a negar ao homem o poder de criar. Quando ela reconhece nele um poder criador qualquer, é para valorizar melhor a onisciência e a onipotência divinas. O homem permanece criatura, Deus permanece criador, incrito (JIMENEZ, 1997, p. 35).

Contrapondo a esta ideia de criação moderna, temos o sentido originário e fundamental de criar através da retomada da noção da *technè*, como a origem da produção do ser de toda obra, e não vista simplesmente como técnica, mas como uma *episteme*, já que esta tem seu sentido como um “entender-se com alguma coisa”, como um conhecimento originário (HEIDEGGER, 1989, p. 27). Sendo, portanto, a *technè* um modo desse entendimento, um

<sup>43</sup> Marsílio Ficino foi um dos mais importantes representantes do humanismo italiano a quem se considera ter primeiramente valorizado o artista como um “gênio”. O gênio é alguém especial por representar a beleza e a harmonia tal qual ela se apresenta no universo, como obra divina. Na obra, *De Amore, comentário a El Banquete de Platón* (1594), considera a capacidade de criação humana através da criação da beleza, já que “a beleza é própria das coisas visíveis. Tal como a harmonia o é das coisas audíveis. Mas o amor nasce de uma única potência cognitiva, isto é do rosto (...) um material e o outro espiritual e o primeiro é aquele que vulgarmente se chama rosto o outro é aquela capacidade da alma pela qual se afirma termos correspondência com os anjos”. Para Ficino o artista é um “gênio” ou um “verdadeiro artista” quando é capaz de recriar num microcosmo (uma obra) o macrocosmo (universal) numa perfeição e harmonia visível e audível. CARVALHO, M. Guimarães B. *Estética e Arte*. Disponível em <http://www.anpof.org/portal/index.php/pt-BR/2014-01-07-15-22-21/xvi-encontro-nacional-da-anpof>, acesso em 26 de novembro de 2015.

modo de conhecimento originário, um saber fundante e por isso um modo de desvelamento, de desencobrimento da verdade, do ser.

Neste contexto, a *technè* como constituinte de toda obra, de todo fazer, têm, na ontologia heideggeriana, a primazia de sentido do que se designa com o processo de “criar”, de produzir mesmo da Arte. Diz Heidegger:

Se compreendermos pela palavra “Arte”, de maneira totalmente genérica, todo tipo de capacidade de produção humana e concebermos, além disso, esse poder e essa capacidade como ainda mais originários do que um conhecimento, então justamente essa palavra “Arte” também corresponderá, em sua significação ampla, ao conceito grego de *technè* (HEIDEGGER, 2010, p. 76).

Esse modo de ver a questão difere, portanto, da compreensão do artista e da Arte vista somente como fruto de expressão da interioridade do sujeito, como acontece na modernidade, a partir do pensamento da Estética advinda do pensamento metafísico. Este enfatiza a consideração do artista como o talento individual, único responsável pelo processo de criação da obra, que agora não mais se vincula a um sentido religioso, mas só à subjetividade mesma do artista. Na visão clássica, a verdade não é o aparecer, mas o corresponder da obra àquele que a domina.

Já o processo do produzir, para Heidegger, envolve fundamentalmente a consideração que se dá ao que se vê e ao que se escuta, sendo a obra fruto dessa escuta e visão, e estas é que perfazem o ser artista do artista. E o saber escutar e saber ver é que captam o que deve vir a ser, o que surge a partir de si mesmo, tendo no artista uma espécie de instrumento para tal. Para Heidegger, o artista anula-se a si na própria criação, não sendo esta o fruto de exteriorização de seus sentimentos interiores, mas o fundo em que homem e mundo vêm a ser de um modo originário, onde o *Dasein* é impelido a escolher, a participar ou não da verdade aberta pela obra (HEIDEGGER, 1989, p. 31, 52-55).

Biemel (1996, p. 7) se refere à importância da reflexão da noção de verdade em Heidegger no que esta buscou nos remeter para uma dimensão que “precede a Arte e lhe garante o que lhe é próprio”, a dimensão da *Aletheia*, a ocorrência fundamental da história como tal. Esta questão fundamental que norteia não só a reflexão sobre a Arte, mas todo o pensamento do filósofo é imprescindível numa discussão sobre Arte, pois, para o filósofo, nosso conhecimento da verdade geralmente é “por demais pequeno e obtuso, o que é evidenciado na negligência com que nos abandonamos ao uso desta palavra tão fundamental” (HEIDEGGER, 1989 p. 39).

Aristóteles falava da *technè* como uma disposição da verdade. O criar é o sentido próprio da produção, seja uma mesa, uma escultura ou uma poesia. A obra é fruto de um saber, diz Aristóteles, para quem a *technè* é uma disposição racional da capacidade de fazer, e não há *technè* alguma que não seja uma disposição relacionada com fazer, envolvendo um método verdadeiro de raciocínio (ARISTÓTELES, 1996, p. 218). Assim, a *technè* é para Aristóteles tanto uma disposição para a verdade quanto uma forma de saber:

São cinco as disposições em virtude das quais a alma alcança a verdade, por meio da afirmação ou negação: a *techné*, a *episteme*, o discernimento, *phrônesis*, sabedoria filosófica e a inteligência (*nous*), deixemos de lado o julgamento e a opinião, pois podem induzir-nos em erro (ARISTÓTELES, 1996, p. 218)

Em Aristóteles, a *technè* é uma disposição da capacidade de fazer, envolvendo um método verdadeiro de raciocínio, e toda *technè* se relaciona com a produção/*poiesis*, e dedicar-se a uma “Arte” (*technè*) é estudar a maneira de fazer uma coisa que pode existir ou não e cuja origem está em quem faz e não na coisa feita (ARISTÓTELES, 1996, p. 218).

Heidegger vai além da colocação de Aristóteles, pois para ele, a *technè* ou o produzir, é ao mesmo tempo um trazer, um retirar e um receber no interior da relação com a desocultação, o que implica que o criar não está todo retido no âmbito de domínio de um sujeito, já que este o recebe e o retira no interior de uma relação com o próprio mundo.

Para Heidegger, essa visão da Arte como algo que não se encerra na subjetividade do artista é essencial. O “receber” algo é parte do trabalho do artista, e essa visão está presente na compreensão de vários artistas, como em Picasso e no diretor de cinema Federico Fellini, a quem recorremos para trazer essa questão da produção da Arte que tem na obediência, na escuta, o que deve ser o papel do artista. Na verdade, trata-se de uma correspondência:

O co-responder, em que o homem escuta propriamente o apelo da linguagem, é a saga que fala no elemento da poesia. Quanto mais poético um poeta, mais livre, ou seja, mais aberto e preparado para acolher o inesperado é seu dizer; com maior pureza ele entrega o que diz ao aparecer daquele que o escuta com dedicação, e maior a distância que separa o seu dizer da simples proposição, esta sobre a qual tanto se debate, seja no tocante à sua adequação ou à sua inadequação (HEIDEGGER, 2010, p. 168).

A acolhida àquilo que o poeta escuta é o mais importante, uma escuta dedicada daquele que capta a obra, que assim estabelece uma relação originária com ela. A língua possibilita uma aproximação e ao mesmo tempo um distanciamento do que vem ao encontro.

A disposição (*Befindlichkeit*) da poesia é uma disposição fundamental que não se liga somente à ideia de sentimentos de um sujeito.

A disposição (*Befindlichkeit*) aparece em *Ser e Tempo* como característica ontológica do *Dasein*, e se desdobra na afinação/no humor (*Stimmung*<sup>44</sup>). Nessa obra, a disposição fundamental abordada é a angústia, que possui uma função de mostrar ao *Dasein* seu modo de ser mais próprio, já que na disposição da angústia se desfaz todas as relações do homem com os entes, e sobressai o nada como o próprio fundo sem fundo (*abgrund*) que a tudo possibilita ser. Já através da poesia de Hölderlin, Heidegger busca situar a disposição fundamental da poesia, e como esta se caracteriza essencialmente como um afinação:

(...) A voz do dizer tem de estar afinada que o poeta fala partindo de uma disposição interior, que define o território e impregna o espaço, sobre o qual e no qual o dizer poético instaura um ser. Chamamos a esta disposição a disposição fundamental da poesia. No entanto não entendemos por disposição fundamental um sentimentalismo precário que se limite a acompanhar o dizer; pelo contrário, a disposição fundamental abre o mundo que recebe, no dizer poético, a marca do ser (HEIDEGGER, 2004, p. 81).

A disposição fundamental da poesia não se confunde com um sentimentalismo precário, o que reforça a necessidade de deslocamento da ideia da poesia como algo que se delimita no transmitir e despertar sentimentos e emoções do artista para seu público. Para Heidegger, o entendimento da Metafísica ocidental sobre a noção de sentimento deixa muito a desejar. Ele considera que em sua essência metafísica o sentimento não é sequer experimentado nem muito menos compreendido e justificado, e tal questão se explica pelo modo como o pensamento moderno pensa habitualmente e da forma vulgarizada de experimentar o cotidiano nos dias que correm (HEIDEGGER, 2004, p. 85).

A noção da disposição desmonta a ideia mesma de um sujeito de um lado e o objeto que causa sentimentos de outro, mostrando que há algo mais dinâmico que perfaz o existir:

Da disposição faz parte, por um lado, aquilo que a provoca em seguida aquilo que está disposto na disposição e, finalmente, a forma como o disposto e o que dispõe se relacionam um com o outro. É necessário termos em mente que não existem, à partida, um objeto e um sujeito, entre os quais, a seguir, se intromete uma disposição que passa a oscilar entre o sujeito e o objeto, mas que a disposição, e a sua ascensão ou descida, é o elemento

<sup>44</sup> *Stimmung*, segundo Schuback, na tradução de *Ser e Tempo* (1995), se refere ao étimo alemão *Stimme* (a voz, o voto) e constitui, na experiência que exprime, uma fonte de inúmeras derivações e composições. Como *Stimmung* designa o estado e a integração dos diversos modos de sentir-se, relacionar-se e de todos os sentimentos, emoções e afetos bem como das limitações e obstáculos que acompanham essa integração. A tradução por Humor empobrece, segundo Schuback, essa riqueza conotativa, não obstante presta-se melhor do que “estado de alma”, “estado de ânimo” (Cf. HEIDEGGER, 1995, p. 321).

primordial que começa por introduzir o objeto na disposição e transforma o sujeito no que se encontra disposto. Pensadas as coisas de modo mais profundo, porém, o relacionamento entre sujeito e objeto, tal como é comumente imaginado, não é aqui suficiente para compreendermos a essência da disposição. Esse relacionamento foi estabelecido tendo em consideração a relação de representação entre ambos, e a disposição enquanto sentimento, nesse caso, é apenas um adereço – a tonalidade (HEIDEGGER, 2004, p.83-84).

A disposição fundamental da poesia que se apresenta a partir de Hölderlin se caracteriza pelo sagrado, este é “aquilo que é isento de proveito próprio”, algo que na leitura heideggeriana não é útil nem inútil, se visto na perspectiva da utilidade. Esta disposição fundamental é caracterizada por Hölderlin com a noção de sentimento, não mais visto do modo metafísico tradicional, o que eleva a compreensão de sentimento em sua complexidade. Diz Hölderlin:

O homem procura, portanto, em vão, tanto num estado por demais subjetivo, como num estado por demais objetivo, cumprir o seu destino, que consiste em reconhecer-se como uma parte integrante do que é divino e harmoniosamente oposto e, ao mesmo tempo, em reconhecer o divino, uno e harmoniosamente oposto, como uma unidade contida em si próprio. É que isso apenas é possível num sentimento belo, sagrado e divino, num sentimento que é tão belo porque nem é somente agradável e feliz, nem somente elevado e forte, nem somente uno e pacífico, mas tudo isso ao mesmo tempo, e só o pode ser; num sentimento que é sagrado porque, nem está dedicado ao seu objeto de uma forma isenta de proveito próprio, nem repousa apenas de uma forma isenta de proveito próprio no seu fundamento interior, nem se limita a pairar de uma forma isenta de proveito próprio entre o seu fundamento interior e o seu objeto, mas é tudo isso ao mesmo tempo e só o pode ser; num sentimento que é divino porque, nem é mera consciência, mera reflexão (subjetiva ou objetiva) com a perda da vida interior e exterior (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2004, p. 86).

A disposição fundamental é sagrada, é isenta de proveito próprio, e o luto é parte desta disposição, que aparece no hino de Hölderlin, chamado *Germânia*, que começa exatamente com o “Não a eles”<sup>45</sup>, referindo-se aos deuses antigos que já não estão mais aí, onde a

---

<sup>45</sup> O trecho é o seguinte: “Não a eles, os bem-aventurados que apareceram em tempos idos, / As imagens divinas no País antigo, / A eles já não posso invocar de forma alguma; se no entanto, / Ó águas da pátria! Agora convosco carpe o amor do coração, que mais quer ele, em luto sagrado? / É que pleno de esperança jaz o país, e como em dias quentes / Rebaixado, nos ensombra hoje / Ó saudosos! Um céu premonitório / Cheio está ele de promessas e, me parece, / Ameaçador também, mas quero ater-me a ele, / E não deixar que a alma me fuja para trás / Para junto de vós, passados! Que me sois caros em demasia. / é que ver o vosso rosto belo, / Como outrora, receio que seja mortal, / E dificilmente é permitido acordar os mortos. (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2004, p.18).

ausência dos deuses ergue-se como luto sagrado. O luto sagrado por sua vez está ligado à ausência da pátria. Sobre tal questão diz Heidegger:

O luto não configura nem uma lamúria isolada sobre esta ou aquela perda, nem, tão pouco, aquela tristeza difusa sobre tudo e sobre nada, fugaz e, todavia, pesada, a que chamamos de melancolia e que, por seu lado, consoante a sua profundidade e o seu alcance, pode ser fundamentalmente diferente, pequena e grande. Mas também esta característica do sagrado não esgota a essência da disposição fundamental que aqui predomina. (...). O lamento e, com ele, por maioria de razão, o luto, lamentam-se e estão de luto “com” a pátria. Que quer isto dizer? Será porventura, que o poeta projeta os seus sentimentos de alma sobre os processos naturais, o fluir da água, o sussurrar da floresta e por aí fora e, assim, simboliza a vivência interior, impossível de captar com os sentidos, através de algo de exterior que se encontre ao alcance dos sentidos? Depois de tudo o que dissemos, dificilmente estaremos ainda inclinados a resolver as questões de poesia com tanta ligeireza e a perguntar sequer nesta direção. O “eu” que aqui fala, lamenta-se com a pátria, porque este Eu (*Ich-selbst*), na medida em que se encontra centrado em si mesmo, experimenta-se a si mesmo como algo pertencente à pátria – não como mero local de nascimento nem como mera paisagem familiar, mas sim enquanto poder da Terra, que o Homem, consoante o seu ser-áí Histórico, “habita poeticamente”. Esta pátria nem precisa que se lhe atribuam disposições afetivas, porque está bem como está, e estará tanto mais imediata e permanentemente certa quanto mais o Homem, numa disposição fundamental, esteja radicalmente aberto àquilo que é. O centramento do luto em si próprio é uma atitude de abertura em relação àquilo que impregna e circunda o Homem. (...) Só em tal pátria, o Homem sente-se como pertencente à Terra, que ele não coloca por empatia ao serviço das suas disposições interiores; pelo contrário: só a partir dela se lhe torna experimentável que o Eu (*Ichheit*) isolado, que começa por se opor a tudo para o conceber como simples objeto de sua graça e nele projetar as suas vivências, não é nada. (HEIDEGGER, 2004, ps. 88-89).

O “Eu”, à medida que se encontra centrado em si próprio, experimenta-se a si mesmo como algo pertencente à pátria, e o luto pela pátria é ao mesmo tempo uma atitude de abertura em relação àquilo que impregna e circunda o ser do homem.

A disposição fundamental da poesia de Hölderlin apresenta-se como um luto sagrado pela pátria e como tal esta disposição não se confunde com os sentimentos despertos de um sujeito isolado. Por isso o filósofo adverte que não são as disposições que são colocadas no sujeito ou nos objetos, que não somos nós quem é deslocado juntamente com o ente para as disposições. As disposições, estas sim, são “o poder que tudo atravessa e envolve, vindo, em simultâneo, sobre nós e as coisas”. Isso pode parecer fantástico, diz o filósofo, mas o que demonstra ser mais fantástico que isso para ele é a ideia de homem como ser corporal provido de alma. Esta pode ser uma ideia comum com que estamos familiarizados, mas, para o filósofo, ela “falha rotundamente” no caso de se conceber a essência da disposição. O luto

sagrado como lamento pela pátria não é um acaso, mas para Heidegger o que está dito poeticamente é algo de fundamentalmente essencial sobre o ser (HEIDEGGER, 2004, p.89/90).

A seguir, apresentamos algumas considerações sobre o artista Federico Fellini e sua relação com a Arte, de modo a caracterizar ainda essa disposição fundamental do artista no modo de criação da Arte, mostrando sua proximidade com o proposto pelo pensamento de Martin Heidegger.

## 2.4 O artista e a disposição fundamental da Arte

O processo de criação, de produção da Arte acompanha desde muito cedo o artista Federico Fellini. Assim diz o diretor de cinema sobre seu processo de produção:

Eu não parto do exterior. Parto do interior das coisas. Meu cinema não é sociológico, ideológico ou intelectual. É um cinema pictórico. Como os pintores, eu faço, desfaço, cancelo, refaço. Minha palheta e minhas cores são neste caso as cidades reconstruídas, sua normalidade desrealizada (FELLINI, 1990, p. 13).

Fellini na escola não era diferente de outros tantos meninos da *Rimini* da época, não se destaca nem mais nem menos, mas desde novo já colecionava histórias, as “*Corriere dei Piccoli*”, que eram histórias muito bem desenhadas e com personagens marcantes, como o famoso gato Felix, e também muitos personagens italianos. Para Kesich (1992), biógrafo de Fellini, a Formação artística de Fellini foi profundamente marcada pela visão de mundo assim como pelo estilo e humorismo dessas histórias de “*Corriere dei Piccoli*”, e ainda a predileção pelo fragmento em contraposição à história completa, as personagens recorrentes e a escolha da forma breve, fragmentária e serial de seus filmes (KESICH, 1992, p. 21).

É Fellini mesmo quem diz da importância ou a falta de importância da escola e da família na sua Formação, numa página do seu livro de Kafka ele assim escreve: “Segundo minhas experiências, na escola como em casa faziam de tudo para apagar nossa peculiaridade” (KESICH, 1992, p. 25). É exatamente a importância de se considerar essa peculiaridade, essa singularidade, que faz com que Fellini não veja a escola com bons olhos.

Por um desses textos, o *Giochi di società*, Fellini é muito elogiado:

Uma veia crepuscular e meditativa é o que reencontramos na cena de Federico Fellini; ele utiliza uma ideia eficaz... que lhe permite penetrar no íntimo de cada indivíduo e recuperar a sinceridade dos primeiros tempos, as esperanças, os sonhos, as aspirações que a vida, aos poucos, foi insensivelmente apagando. A maravilhosa máquina de Fellini promove o encontro do homem de outrora com o homem de hoje e este sente uma grande piedade de si mesmo, mal consegue se reconhecer, após tantos anos, o homem velho não consegue mais apertar a mão do jovem que ele foi... A cena de Fellini encontra o caminho do sorriso graças ao pleno acerto de um diálogo divertido e à introdução de alguns tipos agradáveis (KESICH, 1992, p. 63).

Nesse texto se percebe como a produção de Fellini já está delineada em seu sentido, no modo que levará para fazer seus filmes, no jeito de abordar a vida e o cotidiano e suas histórias, ao mesmo tempo ordinárias e fantásticas, ao mesmo tempo reais e mais que reais, tratando o homem de modo a realçar seu ser no devir, respeitando o estranho, o obscuro, o irreal, e onde o passado está sempre reverberando no presente, onde a memória se faz presente de algum modo resgatando a infância, a adolescência, a passagem da vida mesmo do homem em seu ser.

Em um jornal de 1946, lê-se “Mas, o mais solícito de todo depois de Rosselini, é o jovem roteirista, argumentista, desenhista, pintor, jornalista Federico Fellini”, e criou-se até um slogan na época: “enquanto vocês dormem, Federico trabalha” (KESICH, 1992, p. 111).

A ideia do artista como “privilegiado” por talento, por dom, não se sustenta sozinha; o que se percebe no percurso de vida do artista é uma vida dedicada ao trabalho, sim, à Arte enquanto trabalho que norteia seu fazer. Desde seus estudos de desenhos e caricaturas na adolescência até quando recebeu o Oscar, Fellini teve uma trajetória de mergulho no fazer da Arte.

Do mesmo modo podemos dizer de muitos artistas, que não se veem como “privilegiados” por inspirações que outros mortais não alcançam, pois não se trata de um criador diferenciado, mas, como diz Picasso, “inspiração existe mas ela tem que te pegar trabalhando”. Trata-se, portanto, do envolvimento do artista com aquilo que ele faz, e no caso de Fellini fica claro seu interesse e vontade pelo produzir da Arte desde muito cedo. Mas de que trabalho se trata? De algo inútil, se considerado desde uma perspectiva utilitarista, mas essencial para a vida. Assim diz Laub sobre Fellini e a Arte:

De Os Boas-vidas a Amarcord, passando por A doce vida e Oito e meio, o espectador assiste a um teatro da memória instilado de poesia daquilo que foi e passou e, sobretudo, daquilo que podia ter sido e não foi. Muitas vezes, e nos melhores momentos, essa poesia fica inarticulada porque encontra sua expressão na presença pura, isto é, numa linguagem cinematográfica pura. Afinal,

como disse um dos grandes cinéfilos de nosso tempo, o cubano Cabrera Infante, a falar de Fellini: “O cinema é precisamente a Arte de não ter nada que dizer”. E dizê-lo memoravelmente, podemos acrescentar (LAUB, 2003, p. 57).

A “poesia” da linguagem cinematográfica de Fellini traz à tona a realidade do homem, do homem e da vida de Rimini, do homem e da vida de Roma, enfim do homem e do viver no mundo, do que ele faz e de como vive, se tem e como lida com sua pátria, como constitui sua morada e como lida com o outro, se ocupa ou se pre-ocupa. Fellini consegue trazer as suas próprias raízes históricas, numa Itália do início do século XX, encantada com os progressos tecnológicos, encantada inclusive com a linguagem fílmica, no encontro e confronto com a modernidade ainda na sua estranheza inicial. De sua pequena cidade natal, Rimini, para uma Roma que irrompia em avanços progressivos pela técnica, o tema do homem, do seu modo de se relacionar com o outro, da infância, da velhice, das bizarrices humanas, das suas buscas, da sua identidade, estão todos presentes na poética de Fellini.

A linguagem poética instauradora de sentido em Federico Fellini deixa ver a ambiguidade, o lado escuro e a claridade, o movimento mesmo do ser no devir, que é feito de apropriações devidas e indevidas, mas sempre em modos possíveis de ser, a Arte é um modo sempre inaugural de dizer aquilo que é. A linguagem como poesia é instauradora de mundo, mantendo o fundo misterioso, a dádiva do dar-se do ser no devir.

A visão do artista como a de um ser privilegiado pelo talento individual da criação, no sentido de que é alguém capaz de conciliar a esfera interna, subjetiva, das emoções e sentimentos, com a esfera externa, a partir da “realidade” captada do “mundo”, colocando em obra a expressão de seus sentimentos, “sua criação”, não se sustenta sozinha. O artista é tudo isso, é claro, mas antes disso é aquele que melhor obedece ao que deve ser, aquele que sabe escutar e sabe ver o que há de ser. E nesse sentido a obra é quem funda a rede de relações da Arte.

Na leitura de Heidegger, a *Bewahrung*, ou o pertencimento, não é dado como algo externo ou exterior. É a relação viabilizada pela obra que une, e dessa união forma-se um “povo”, um “grupo”. As obras são aquilo que possibilita a criação e o desenvolvimento de um sentimento de pertencimento, de um modo de ser pertencente a uma comunidade. Há uma união, e não é à toa que o nome Arte, do latim *ars*, vindo do sânscrito, também significa unir, fazer junções.

A crítica heideggeriana à consideração da ênfase à subjetividade na Arte na modernidade se insere na sua crítica maior ao tratamento dado pela tradição do pensamento

ocidental à questão do homem, isto é, este modo de considerar o homem somente desde a perspectiva da existência de uma relação do conhecimento, da relação entre o homem como um sujeito versus o mundo como o objeto (HEIDEGGER, 1995, p. 102). Nesse pensamento, a crítica do filósofo se aplica à concepção de Arte em que esta seria somente o objeto de provocação para estímulos sensoriais do expectador, um objeto de sua representação como tantos outros, que provoca vivências e somente isso.

Neste pensamento da tradição ocidental, diz Heidegger, considera-se o homem como estando em uma “esfera interior” da qual “sai” para se situar no mundo, conceituado como a esfera externa, a “realidade”, mas como se faz este “comercium” entre esfera interior e esfera exterior, não há clareza no modo de pensar metafísico. Essa crítica vem desde *Ser e Tempo* (1927), onde já se apontava para a necessidade de se rever a compreensão da noção do ser – do homem e do mundo. Questiona-se aí sobre o conhecimento como sendo a porta de entrada do sujeito para o “mundo”. Diz Heidegger:

Não é o conhecimento quem cria pela primeira vez um “comercium” do sujeito com um mundo e nem este “comercium” surge de uma ação exercida pelo mundo sobre o sujeito. Conhecer, ao contrário, é um modo da pre-sença fundado no ser-no-mundo (HEIDEGGER, 1995, p. 102).

A retomada por Heidegger da noção de mundo, diferente da visão metafísica, que o considera como totalidade dos entes ou como “objeto”, como aquilo que está oposto ao sujeito, é essencial para ir além da compreensão moderna, que difere da compreensão grega e também da compreensão medieval.

Na interpretação grega do ente, este é o que está presente (*das Anwesende*), e o que está presente está aí, se chama também de *hipokeimenon*, sendo que esta palavra foi traduzida para o latim como *subjectum*, embora ainda não seja o sujeito, o eu cartesiano moderno. Até o período medieval, *objectum* é ser jogado para, no caso, para a *representatio*; objeto é então aquilo que é representado, como no exemplo “montanha dourada” (HEIDEGGER, 2001, p. 143).

Ver um ente como sujeito, e este o sujeito homem, e ver como objeto tudo que é contraposto a este sujeito são modos modernos de compreender o ser de tudo o que há. O que indica que são construções e como tal necessitam ser compreendidas em seus limites. Sendo assim, o limite da noção de sujeito versus objeto, ou homem versus mundo, é o limite do conhecimento que o homem criou, visto como o espaço de domínio sobre a natureza, assim

objetivada, e aí mundo não é visto como algo que faz parte da dinâmica do ser, mas é algo para seu domínio e conhecimento.

A noção do *Dasein* como sendo uma “abertura”, implica rever a noção de sujeito e de subjetividade, mas, através dessa leitura, repensar a essência mesma do homem sob a luz de uma nova perspectiva, a que não o vê somente como o sujeito ou mesmo o “*animal rational*”. Esse caminho leva a questionar as noções tanto de “razão”, quanto de “sensibilidade” (tida nesta tradição como sendo o oposto da “razão”), vistos como os componentes do homem a partir dessa visão.

Quando Fellini diz que não escolheu tornar-se diretor de cinema mas que o cinema o escolheu (in LAUB, 2003, p. 37), demonstra essa questão que Heidegger nos apresenta ao dizer que não é o sujeito que impõe o que deve ser, mas a obra, enquanto um acontecimento da verdade do ser, é que reivindica sua criação.

O diretor de cinema diz que escreveu alguns de seus roteiros à medida que as filmagens foram acontecendo, mas, antes de começar o filme, ele viajava para conhecer lugares, o que considerava um bom passeio, e aí começavam a vir ideias:

Antes de começar um filme, procuro sempre criar as condições para um alegre período de férias que é disfarçado sob o nome de “Pesquisa de locações”. Um ritual do cinema muito simpático. A gente parte com o cinegrafista, o assistente do diretor, um representante da produção, sabendo já de início, pelo menos no meu caso, que vou acabar reconstruindo tudo dentro de um estúdio e não me afastarei de Cinecittà (FELLINI, 1990, p. 5).

Fellini produziu a sua obra a partir dessa disposição (*Befindlichkeit*) fundamental de seu ser-no-mundo. Esse passeio disfarçado de pesquisa capta sentidos e horizontes, além disso traz memórias, pois ir a lugares fazer “pesquisas” é escutar a realidade nas suas concretizações. Essa prévia toda não culmina já no escrever o texto, o roteiro, já que, em algumas obras, ele escreve os diálogos a serem filmados a cada dia, ou, como ele diz, o filme vai se fazendo. Para o diretor, é o filme que o dirige:

Como eu lhe disse, é o filme que me dirige, e eu me limito a segui-lo. Comovido e admirado por esse grande milagre que é o cinema. Basta uma ideia e tudo entra em movimento, e não uma ideia que um escritor em sua residência, ao amanhecer, bota no papel, com uma caneta na mão, sozinho – mas uma ideia conjunta, que nos mobiliza em torno de toda essa grande máquina que você vê, e de tudo aquilo que você não vê – produtores, capitais, acordos escritos e verbais – mas que existe e tem seu peso. Tudo baseado na esperança, tudo por uma ideia (FELLINI, 1990, p. 15).

Para Fellini, o saber sobre o filme não está no domínio de um roteiro prévio ou nas técnicas de filmagens, etc., o seu saber é não saber que vai se construindo junto, a partir dessa obediência; esse deixar ser, esse sim é o ouvir disponível, disposto àquilo que chega, e a partir daí constrói-se a obra. Fellini não acredita em improvisação, para ele, “o termo é impreciso, irritante até, você tem é de estar **disponível** para o que nasce, algo que é disforme, confuso, enigmático” (LAUB, M. 2003 p. 13).

A verdade da Arte mostra-se, e o artista é aquele que sabe melhor ouvir aquilo que deve ser, que deve vir a ser em sua verdade. Mas, na visão da Estética tradicional, a Arte vale como algo do âmbito do belo; já o verdadeiro cabe ao âmbito da lógica. A seguir, passamos a abordar a crítica heideggeriana ao modo da Estética se relacionar com a Arte e as implicações deste pensar para o modo de Formação pela Arte.

### 3. ESTÉTICA, ARTE E A QUESTÃO DA VERDADE

Heidegger traz em suas obras, *Ser e Tempo* (1927), *Sobre a essência da verdade* (1930), *Cartas sobre o humanismo* (1948) e outras, a necessidade de repensar a noção tradicional de homem. Essa visão do pensamento da tradição ocidental do homem como o animal racional, que separa e opõe razão e sentidos, promoveu um modo de compreender a questão do sensível e da sensibilidade com implicações essenciais na educação estética ocidental, e tornou o âmbito do sensível um tanto problemático, como pondera Gerd Bornheim:

A sensibilidade foi reduzida pelo humanismo ocidental a um fenômeno puramente subjetivo, subordinado a um intelectualismo que o condena a ser mera fonte de opinião, e isso tudo vai calar profundamente na educação estética do homem (BORNHEIM, 2001, p. 138).

Já que o homem foi visto e compreendido como sendo um composto de partes, a razão e a sensibilidade, o âmbito da sensibilidade foi deixado em segundo plano por ser considerado inferior, mera fonte de opiniões e não de “conhecimentos verdadeiros”, conforme a tradição de pensamento ocidental. A sensibilidade e as emoções passaram a ser vistas como o âmbito que precisa ser “formado”, “educado”, elevado do mundo da opinião para o reino da razão, e de modo a promover um refinamento do gosto e da apreciação do sujeito ao objeto belo. Há o

entendimento de que a Arte forma a sensibilidade do sujeito para apreciá-la, e aí deixa-se de pensar a Arte como modo fundamental da existência. A seguir, tratamos da crítica à Estética e a noção de Formação Estética.

### 3.1 A Crítica à Estética e à Formação estética

Como consequência deste modo de pensar que opõe e privilegia a razão aos sentidos, o valor e a condição da Estética enquanto promotora de conhecimentos, enquanto ciência mesmo, vai se tornar necessário, correspondendo aos anseios do pensamento moderno de a tudo conhecer e dominar, e vai começar a despontar e se afirmar a partir de 1750 com Alexander Gottlieb Baumgartem e a publicação da sua *Estética – a lógica da Arte e do poema* (1993), mas ainda aí o conhecimento da Estética é visto como conhecimento inferior. Baumgartem nomeia a Estética a ciência das sensações, e esta como uma teoria do belo. Assim ele diz:

É evidente o bastante que as coisas sensíveis não equivalem somente aos objetos das sensações, uma vez que também honramos com este nome as representações sensíveis de objetos ausentes (logo, os objetos da imaginação). As coisas inteligíveis devem, portanto, ser conhecidas através da faculdade do conhecimento superior, e se constituem em objetos da lógica; as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (*epistemé aisthetiké*), ou então, da Estética (BAUMGARTEM, 1993, p. 53).

Justificar a existência e importância do sensível como objeto de ciência, nesse momento histórico do racionalismo prevalecente, torna-se uma necessidade. Baumgartem considera que a parte inferior da faculdade cognitiva é sensitiva, e a existência do sensível num discurso “científico e intelectual” é uma suposição necessária, já que, segundo ele:

Como nenhum filósofo alcança tamanha profundidade que lhe permita contemplar todas as coisas com o **intelecto puro**, sem se deter no nível do conhecimento confuso; do mesmo modo, quase nenhum discurso chega a ser científico e intelectual que não se encontre uma só ideia sensível ao longo do seu encadeamento. Por consequência, aquele que se dedica antes de tudo ao conhecimento distinto pode encontrar quaisquer representações distintas num discurso sensitivo; este último, no entanto, permanece sensitivo, assim como o discurso científico permanece abstrato e intelectual (BAUMGARTEM, 1993, p.12, grifo nosso).

Trata-se de elevar o valor da parte sensível da faculdade cognitiva, mas, claro, ela era ainda considerada como algo inferior, como conhecimento inferior, já que não era possível

contemplar todas as coisas com “o intelecto puro”, e a própria palavra “puro” deixa ver que o sensível é considerado somente por uma necessidade, mas limita-se a dar o dado para que o intelecto o trabalhe.

Para Baumgartem, o poema é um discurso sensível perfeito, e o conjunto das regras às quais ele deve se submeter é a Poética. A ciência da Poética é a Poética filosófica, e a aptidão para elaborar um poema é a Arte da Poesia, e aquele que possui esta aptidão é um Poeta (*Ibidem*, p.13). Baumgartem nomeia a faculdade de sentir como sensibilidade, que tem um lado interno e um externo, como diz:

A sensibilidade representa tanto o estado de minha alma, quando então é chamada de sentido interno; quanto o estado de meu corpo, quando recebe o nome de sentido externo. A partir disto, uma sensação tanto é interna, se ela deve sua atualização ao sentido interno (que é a consciência no sentido estrito); quanto é externa, se ela deve sua atualização ao sentido externo (*Ibidem*, p. 66).

A explicação de Baumgartem representa bem a compreensão do animal racional, daquilo que é usual quando se fala em sentido externo e interno de sensibilidade. Esse modo de ver ainda é presente na mentalidade do *animal racional*.

Baumgartem buscou combater as objeções à sua teoria, procurando mostrar a necessidade do sensível:

Objeções poderiam ser feitas à nossa ciência, a saber: as percepções sensitivas, o imaginário, as fábulas, as perturbações das paixões, etc. são indignas do filósofo e situam-se abaixo do seu horizonte. a) O filósofo é um homem entre os homens e não julga bem se considerar tão extensa parte do pensamento humano alheia a ele; b) A teoria geral dos belos pensamentos confunde-se com a prática e com a realização particular (*Ibidem*, p. 96).

E sobre a objeção de a Estética não ser uma ciência e sim uma Arte, responde Baumgartem que estas não são opostas:

A Arte e a ciência não são maneiras de ser opostas. Quantas Artes, que outrora eram apenas Artes, agora são também ciências? A experiência provará que nossa Arte pode ser demonstrada. É evidente a priori que a nossa Arte merece ser elevada à categoria de ciência porque a psicologia e outras ciências fornecem certos princípios e porque as aplicações, mencionadas nos §3, 4 e outros, o demonstram (*Ibidem*, p. 97).

A Arte era vista como conhecimento ainda inferior, e alçar o grau de ciência era para Baumgartem e para sua época “elevar” a Arte, e para tal ele se respaldava com a colaboração da psicologia e de outras ciências que lhe forneciam princípios.

Hegel, na Introdução da sua *Estética* (1997) considera que esse aparecimento e afirmação da palavra Estética com Baumgartem aconteceu numa época em que a consideração da Arte a tinha como algo de uma “trivialidade impressionante”, num tempo em que se tratava a Arte como o “despertar de sensações agradáveis”, portanto num momento de “decadência” da Arte, e que o termo Estética indicava a ciência das sensações, esta como teoria do belo. E para ele, essa palavra só era primeiramente familiar aos alemães, pois os franceses tinham “*théorie des arts*” ou “*des belles lettres*”, e os ingleses tinham a “*critic*” (HEGEL, 1997, p. 34).

Para Hegel, o termo Estética não é dos melhores, e haviam sido propostos outras denominações, tais como: “teoria das belas ciências”, “das Belas-Artes” – que não foram aceitas e, segundo ele, “com razão”. O termo “*calística*” também foi um dos termos pensados, mas ao final, Hegel diz ter deixado o termo Estética por consideração, pois “este termo adquiriu direito de cidadania na linguagem corrente, o que é já um argumento em favor da sua conservação” (HEGEL, 1997, p. 34).

Hegel coloca a crescente importância do domínio conceitual num mundo em que as pessoas apresentavam maiores dificuldades de viver, provenientes da crescente complexidade da vida social e política. Para ele, a atenção das pessoas tinha sido absorvida por “interesses mesquinhos e visões utilitárias que tiraram à alma aquela serenidade e aquela liberdade que proporcionam o gozo desinteressado da Arte”, e acrescenta:

Tal como é, a nossa cultura veio a ficar inteiramente dominada pela regra geral, pela lei. A estas determinações gerais se deu o nome de conceitos e o conceito tornou-se, por seu turno, uma determinação abstrata. Disse Schiller, a este respeito, as palavras precisas: todos contam por um, triste é o poder que sobre eles o conceito exerce (HEGEL, 1996, p. 39).

E Hegel transcreve a citação em que Schiller já colocava esta problemática, em nota de rodapé, citação que vale a pena aqui reproduzimos:

Numerosos são os bons e os inteligentes, mas todos contam por um/ pois todos são dominados pelo conceito mas não, infelizmente, pelo coração amante/ triste é o império do conceito: tem mil formas mudáveis. / Só fabrica, pobre e vazio, uma única. / Mas a vida e a alegria erguem-se plenamente onde a beleza / Reina; o Uno reaparece em mil formas (SCHILLER apud HEGEL, 1996, p. 39).

Reiterando Schiller, para Hegel, o mundo sensível, da vida, do sentimento e do belo, estava asfixiado pelo crescente envolvimento no mundo do conceito, da esfera do intelecto, e, para ambos, a Arte tinha este papel a cumprir: a de elevar, pela sensibilidade, o homem à

plenitude, já que até então só ao intelecto se voltava. Vai-se constituindo esta tradição que separa e opõe sentidos e razão e aquilo que os forma, a Arte como aquela que tem a função de preencher esta lacuna, o educar os sentidos e a sensibilidade.

Nessa tradição de pensamento metafísico, a consideração da Arte sob a égide da Estética é determinada pela relação do homem com o sentir. Diz Heidegger:

A palavra Estética é cunhada de maneira correspondente a *aisthesis episteme*: conhecimento do comportamento sensível, sensorial e afetivo, assim como disso por meio do que ele é determinado. O que determina tanto o pensar, a lógica, quanto isso em relação ao que ele se comporta é o verdadeiro. O que determina a postura e o comportamento do homem, assim como isso em relação ao que ele se comporta, é o bem. O que determina o sentir do homem, a estética, assim como isso em relação ao que ele se comporta, é o belo. O verdadeiro, o bem, o belo são objetos da lógica, da ética, da estética. De acordo com isso, estética é a consideração do estado sentimental do homem em sua relação com o belo, é consideração do belo na medida em que ele se encontra em ligação com o estado sentimental do homem. O belo mesmo não é nada além do que o que produz esse estado por meio de sua aparição. Mas o belo pode ser da Arte e da natureza. Porquanto a Arte produz o belo à sua maneira, na medida em que a Arte é a “Bela Arte”, a meditação sobre a Arte se transforma em estética (HEIDEGGER, 2010, p. 72).

A relação da Estética como consideração sobre o belo – com a criação da Ética como consideração sobre o bem e da Lógica como consideração do verdadeiro – é para Heidegger um “sintoma” do mesmo caminho: assim como o comportamento humano e suas leis estão ligados à lógica e à ética, o comportamento sensível, sensorial e afetivo, está ligado à estética; e o belo é o que suscita esse comportamento humano. Mas, para Heidegger, tomado em sentido estreito, o estado sentimental não é “estético”, ao contrário, ele só se chama estético porque “visa de antemão ao estado sentimental suscitado pelo belo, porque liga todas as coisas a esse estado e as determina a partir daí” (HEIDEGGER, 2010, p. 72).

A vivência aparece neste contexto em que a obra torna-se o objeto para o despertar do sujeito, como diz Heidegger:

Uma vez que a obra de Arte é determinada no interior da consideração estética da Arte como o belo produzido pela Arte, a obra é representada como o que suporta e suscita o belo no que diz respeito ao estado sentimental. A obra de Arte é estabelecida como “objeto” para um “sujeito”. A ligação sujeito-objeto é normativa para a sua consideração, com efeito, como uma ligação sentimental. A obra torna-se objeto em sua superfície que está voltada para a vivência (*Ibidem*, p. 72).

Mas para Heidegger, embora o título “Estética” usado para definir essa meditação sobre a Arte e sobre o belo seja recente e remonte ao século XVIII com Baumgartem, no entanto “a coisa mesma que é denominada de maneira precisa pelo nome, o modo de questionamento da Arte e do Belo a partir do estado sentimental daquele que frui e daquele que produz”, esta é antiga, diz o pensador. Esse aparecimento da Estética se deu mesmo para Heidegger já com Platão e Aristóteles e é já um indicador de um período de decadência da Arte e da filosofia, quando não mais se tem as grandes obras nem a grande filosofia que lhe corresponde, mas se fala sobre elas. Diz Heidegger:

Nos gregos, a grande Arte e a grande filosofia corriam, a princípio, paralelamente. A estética só começou aí, por sua vez, no instante em que a grande Arte, assim como a grande filosofia chegaram ao seu fim. Por esse tempo, na época de Platão e Aristóteles, foram cunhados no contexto da estruturação filosófica como um todo os conceitos fundamentais que futuramente passaram a delimitar o campo de visão de todo questionamento sobre a Arte (HEIDEGGER, 2010 b, p. 74).

A Estética, para Heidegger, está relacionada com uma interpretação derivada da Arte, que a tem como objeto da vivência e do gozo estético. Para ele, a tentativa da construção da obra de Arte total de Wagner é um exemplo dessa relação sentimental como objetivo da Arte, e esta fracassou, como diz o pensador:

O fracasso da tentativa wagneriana deveu-se com isso, antes de tudo, à concepção e à avaliação da Arte a partir do mero estado sentimental, assim como à crescente barbarização do próprio estado sentimental, que acabou por se tornar mera efervescência e ardor do sentimento entregue a si mesmo. Por outro lado, foi possível considerar essa excitação da embriaguez afetiva e o desencadeamento dos “afetos” como uma salvação da “vida”, sobretudo em face do crescente empobrecimento e desertificação da existência por meio da indústria, da técnica e da economia em conexão com um estiolamento e esvaziamento das forças conformadoras do saber e da tradição; e isso para não falar da total falta de todo e qualquer estabelecimento de uma meta grandiosa para a existência. Foi preciso que a ascensão até a efervescência dos sentimentos oferecesse o espaço faltante para uma posição fundamentada e articulada em meio ao ente, o tipo de coisa que somente a grande poesia e o grande pensamento podem criar (*Ibidem*, p. 81).

Num mundo de “desertificação da existência por meio da indústria”, onde principalmente falta “uma meta grandiosa para a existência”, a Arte cumpre o papel de “salvar” a vida, fornecendo momentos sentimentais, mas, para Heidegger, sem haver essa

“meta grandiosa para a existência”, toda a tentativa da Arte restrita à “efervescência de sentimentos” fica subsumida em seu poder.

Esta via de compreensão da Arte a partir de seu papel social numa existência desertificada tem repercussões na estética. Por exemplo, na Estética marxista, a arte cumpre a função de desalienação do indivíduo, ela serve para a causa social. Já Marcuse vai dizer que a arte não pode servir para nada de outro. Quando discute uma “dimensão estética”, ele se refere ao potencial da própria Arte como revolucionário, que não depende de nada de outro. Para ele, a Arte não pode estar subsumida no objetivo da luta de classes, pois o poder revolucionário da Arte tem que estar nela mesma, diz ele, que considera que a Arte abre uma dimensão que de nenhum outro modo aconteceria:

A Arte reflete esta dinâmica na sua insistência na verdade de um mundo por ela criado, que não é o mundo da realidade social nem o tem por solo. A Arte abre uma dimensão inacessível a outra experiência, uma dimensão em que os seres humanos, a natureza e as coisas deixam de se submeter à lei do princípio da realidade, hoje dominante. Sujeitos e objetos encontram a aparência dessa autonomia que lhe é negada na sua sociedade. O encontro com a verdade da Arte acontece na linguagem e imagens distanciadoras, que tornam perceptível, visível e audível o que já não é ou ainda não é percebido, dito e ouvido na vida diária (MARCUSE, 1999, p. 74).

A Arte é, enquanto origem, um modo de fazer ver, em que os sujeitos se reconhecem e reconhecem o que não é percebido no cotidiano, diríamos mesmo, no impessoal.

Jimenez, em sua obra *O que é Estética*, fala das dificuldades da Estética ao longo de sua história, pois, como reflexão filosófica sobre a Arte, a Estética “apresentava-se prematuramente envelhecida” (JIMENEZ, 1999, p. 9). Para este filósofo francês e professor de Estética, a palavra *Estética* carrega em si diversos significados, mas para ele ela atualmente tem o significado de “compreender e explicar a ambiguidade da Arte”, sendo este o desafio do esteta (*esthéticien*) (*Ibidem*, p. 11).

Para Jimenez, a ambiguidade da Arte está ligada ao fato de ela ser ao mesmo tempo racional, que supõe materiais, instrumentos e projeto, e também irracional, na medida em que permanece “afastada das tarefas cotidianas que ocupam a maior parte da nossa existência”; é o que considera ser o “irracional”. Para Jimenez, o descrédito da Estética ao longo de sua história se deve ao fato de que alguns estetas quiseram, por vezes, impor regras aos artistas, seja ao fixar normas que permitissem julgar o belo ou o feio, o harmonioso ou desgracioso, o que levava sempre a um academicismo. E, para Jimenez, esses academicismos estão sempre sujeitos a aparecer, mas, para ele, os estetas hoje tentam evitar “propor uma codificação

incompatível com o espírito de criatividade e de inovação que caracteriza a prática da Arte” (*Ibidem*, p. 12).

Uma história da estética é concebível, para Jimenez, somente se pensar não a história de teorias e doutrinas sobre a Arte, o belo ou sobre as obras, mas “a história da sensibilidade, do imaginário e dos discursos que procuram valorizar o conhecimento sensível, dito inferior, como contraponto ao privilégio concedido, na civilização ocidental, ao conhecimento racional” (*Ibidem*, p. 25).

Em sua *Estética*, Jimenez comenta sobre “um horizonte estético” que vê existir em Heidegger, e neste comentário diz que o filósofo permaneceu dominado por uma repetição:

Repetição excepcional, por parte de alguns homens de elite, poetas, filósofos, homens de Estado, marcados pelo sinete de um destino fora do comum e capazes de reproduzir, durante um certo tempo, o que foi vivido outrora, na Grécia, de Heráclito, 2.500 anos antes da nossa era (JIMENEZ, 1999, p. 323).

Na compreensão de Jimenez, Heidegger teria feito todo o esforço de pensar a Arte para somente promover o retorno à sua fonte originária, no caso, a Grécia antiga, e repeti-la.

A leitura de Jimenez não se atenta para o fato fundamental da questão do ser, questão norteadora de todo o esforço de pensamento de Heidegger, que também comanda todo o movimento de suas colocações sobre a Arte, e por isso mesmo fazem Heidegger questionar as pretensões da Estética sobre a Arte e o belo de modo a promover não uma “mera repetição”, mas uma “nova origem” a partir da recolocação da questão essencial do ser no que esta se relaciona com a Arte em sua verdade.

Para Jimenez, Heidegger também não aprovava a Arte moderna<sup>46</sup>, teria inclusive se confessado confuso diante dessa questão (*Ibidem*, p. 323). E se Heidegger elegeu Hölderlin como “arauto da alma germânica e de suas aspirações”, diz Jimenez, isso reside no fato de que Hölderlin falava exatamente de “volta à terra”, “aos antepassados”, ao “solo alemão”, que realmente são questões primordiais a Heidegger.

Jimenez discorda de Heidegger quando diz, por exemplo, que este rejeita a Arte moderna. Mas consideramos que a postura de Heidegger seria antes questionar a base da

<sup>46</sup> A esse respeito concordamos com Gadamer quando chama a atenção para uma leitura equivocada de Habermas sobre a ideia de uma não aceitação, por parte de Heidegger, da Arte moderna. Diz Gadamer: “Eu, em todo caso, leio com espanto a afirmação de Habermas de que as representações heideggerianas da Arte são determinadas por sua predileção pelo clássico e isso por mais que se saiba de seu interesse decidido por Van Gogh, Franz Marc, Paul Klee, Giacometti, Paul Celan e René Char” (GADAMER, 2007, p. 84). A diversidade de obras de interesse do filósofo, que vão desde o templo grego até a poesia de Jorge Trakl, passando por esses artistas citados e tantos outros, deixa ver como são complicadas as generalizações e simplificações do seu pensamento.

constituição da própria modernidade, assentada que está no cogito cartesiano, e que leva diretamente ao questionamento do projeto crescente que vivemos de dominação da natureza pela ciência e pela técnica. Questionar as bases da modernidade é questionar a base do conhecimento centrado na relação sujeito versus objeto, homem versus mundo, que são vistos como “coisas” opostas. Questionar a ciência e a técnica como único destino é tentar uma via alternativa para que realmente possa ainda haver possibilidades e novos horizontes de constituição de sentido e de mundo para o homem em seu devir histórico.

Questionar a modernidade é perceber que há algo anterior, prévio, a esse modo de conceber o homem em sua relação no mundo, não só desde o cogito cartesiano, desde o homem como sujeito, e que esse modo precisa ser levado em consideração. Por isso, para Heidegger, não se trata de revalorizar o âmbito do sensível, trata-se de rever o modo de considerar o homem em sua constituição fundamental, que é considerá-lo desde sempre como um ser-no-mundo. Sob a égide da compreensão metafísica então vigente, sob a égide da ciência e da técnica modernas, a Arte fica como “responsável” por educar o sensível e restrita a esse âmbito da vivência, este sim é um problema, a partir da leitura de Heidegger.

### **3.2 A Estética como Formação da existência histórica do homem**

Se na antiguidade clássica a questão da Formação pela Arte é impulsionada por Platão<sup>47</sup>, que se torna a grande influência para o Ocidente, na modernidade é Friderich Schiller quem ocupa um lugar especial na referência da discussão sobre a importância da Arte na Formação humana. Na leitura de Heidegger, o problema maior da proposta de Schiller de uma educação estética é que esta não foi bem compreendida por toda uma tradição, que considerava a Formação do homem estético como se esta se desse ao lado da Formação do homem político e etc., o que, segundo Heidegger, não é verdadeiro, pois quando Schiller trata da “condição” estética ele dirá que é formar o homem para sua humanidade, para ser de fato um homem.

---

<sup>47</sup> Platão considera a necessidade de purificação da Arte e não sua eliminação da sociedade ideal. No livro III da República, já se reporta à música e à ginástica, e propõe o início do contato das crianças com as narrativas homéricas devidamente modificadas, a partir de três anos de idade, para que já se iniciasse o cultivo da Paideia, da virtude mais essencial, o sentido de pertencimento, de ser parte de um todo, de um grupo. Platão favoreceu o entendimento da necessidade de não consideração dos sentidos na relação com o conhecimento verdadeiro, já que os sentidos é que levam ao erro e no mundo do intelecto, da razão, são as ideias que levam à verdade. Assim, os sentidos e o sensível são parte inferior que levam ao erro e por isso devem ser abolidos. Na modernidade, isso vai ressoar num modo de cultivar separadamente corpo ou mente. O cultivo da espiritualidade independe dos cuidados com o corpo, já que este é o instrumento mesmo de decadência (Cf. PLATÃO, 1996, capítulo III).

Schiller, nas suas *Cartas Sobre a educação estética do homem* (1991), pensa a possibilidade de uma educação estética que deveria ser considerada como uma mediação para o que ele denominou de impulsos (*Tribe*), não mais faculdades ou partes, mas simples impulsos: os impulsos da razão e os impulsos dos sentidos, de modo a que a razão “controlasse” os impulsos do estado sensível do ser humano.

Para Schiller, essa educação era uma necessidade premente de seu tempo, que tanto progresso tornou possível pelo desenvolvimento da razão, mas não contribuiu com o desenvolvimento do homem mesmo, o que o leva a reconsiderar a Formação humana, agora a partir da educação do sentimento, como ele diz:

A educação do sentimento, portanto, é a necessidade mais urgente de nosso tempo, não somente por ser um meio de tornar ativamente favorável à vida o conhecimento aperfeiçoado, mas por despertar ela mesma o aperfeiçoamento do saber (SCHILLER, 1991, p. 62).

A educação dos sentimentos é necessária, e não a eliminação deles. Para Schiller, o homem é um ser determinável, e as sensações são determinantes de seu ser. Sendo assim, as capacidades sensoriais humanas são vistas como poderes, tais como o poder de ouvir, o poder de cheirar, o poder de tatear, o poder de ver, o que Kant chamou de capacidades de receptividade. Essas capacidades são determináveis e se determinam sempre de um ou outro modo.

Na leitura de Heidegger, quando Schiller trata da educação estética do homem, então ele trata de uma educação do homem para uma bem determinada condição de si mesmo, de seu ser – para uma condição que é a Formação da existência histórica do homem, da sua cultura. (HEIDEGGER, 2005, p. 18).

Essa consideração de Heidegger evidencia que educar é educar para “uma bem determinada condição de si mesmo”, o essencial na “formação” é o voltar-se sob si mesmo que ela possibilita, um conhecimento que é, primeiramente, conhecimento de si mesmo como ser-no-mundo e não simplesmente como sujeito ou indivíduo.

Não se trata, portanto, de educar o homem para ser um “homem estético”, pois esta é, segundo Heidegger, uma leitura equivocada das cartas de Schiller, como é a leitura feita por Kierkegaard e pela maioria dos pensadores do século XIX, de suas propostas de uma condição estética (HEIDEGGER, 2005, p. 27). A condição estética é para Schiller a condição da “real e ativa determinabilidade do homem”, afirma ele na *Carta XX* (1991). Portanto, a condição

estética não é uma entre outras, e sim o que a determinabilidade do homem deveria, de modo geral, formar como o homem histórico é.

Essas considerações acima são essenciais para se pensar de que modo pode-se relacionar, numa perspectiva heideggeriana, a questão da Formação humana com a Arte, já que Heidegger não só concorda com Schiller como também considera que toda uma tradição não soube ler e interpretar o caráter fundamental da sua Formação do homem estético, que não deve ser vista como um tipo de Formação, como se tem a Formação do homem político, por exemplo.

A condição estética é, para Schiller, uma condição fundamental do processo de Formação do que é mais próprio do homem, da sua humanidade mesma. Assim, como para Heidegger, se o homem é ser-no-mundo, desde sempre situado, transcendendo a si mesmo como projeto de existência, a Arte vai contribuir para possibilitar uma apropriação de sentido autêntico ao *Dasein*, que pode ou não se efetivar.

A condição estética é a condição essencial para fundar e formar a história, assim como é a condição fundamental da possibilidade do saber e do agir, não sendo nem fuga nem abstração da realidade, mas possibilidade desta, diz Heidegger da sua leitura das *Cartas* de Schiller. Para Schiller, a condição estética é a verdadeira origem do homem livre histórico, e esta condição é determinada pela beleza. O homem, para Schiller, é transformado na condição estética, que representa a beleza através da Arte.

A visão de homem de Schiller enquanto a de um ente determinável tem afinidades com a compreensão de Heidegger do *Dasein*, já que este é simplesmente um ente aberto à possibilidade de ser, um projeto. Para Heidegger, dizer que o *Dasein* é determinável implica dizer que ele não é ainda algo pronto, determinado, por isso ele se determina, ou seja, ser determinável é dizer, em termos heideggerianos, “ser abertura para”, “ser projeto de”. A determinabilidade é assim o estar aberto do homem no espaço temporal. (HEIDEGGER, 2005 p. 28).

Para Heidegger, Schiller avança com relação à questão da visão de oposição entre os sentidos e razão ao mostrar que ambos são extremos opostos, mas que ambos dependem um do outro, ou que um não é sem o outro. Este seria o olhar transcendental de Schiller, em contraste com o olhar da metafísica clássica. A metafísica clássica perguntaria: de onde vêm sentidos e razão, e como eles se formaram? Exatamente o que fez a ciência natural do século XIX, que pesquisou a sensorialidade e a razão como partes componentes do homem. Já na pergunta transcendental, o importante, complementa Heidegger, não é como a sensorialidade

se forma, por que existe, e sim até que ponto é possível o conhecer para o homem e como essas partes estão envolvidas (HEIDEGGER, 2005, p. 50).

Schiller mostra a dependência do homem aos sentidos, porém é necessário o que ele chama de “passo atrás”, que é uma real apropriação dessa sensorialidade, já que a ela deve ser elevada e não suprimida. Para Heidegger, é neste retorno à sensorialidade que nasce a origem da liberdade num sentido transcendental em Schiller.

Heidegger aproxima-se de Schiller nessa consideração do ser do homem enquanto determinável, ou enquanto um poder ser, e enquanto “dependente” dos sentidos. Heidegger fala que na sensorialidade temos uma abertura para todo o experiencial. Para Heidegger, quando nós sentimos algo, simultaneamente sentimos a nós próprios em uma condição, o que foi sentido é sempre um se sentir (HEIDEGGER, 2005, p.18, tradução nossa).

Schiller, ao propor a síntese harmônica entre sentidos e razão, que se dá através do desenvolvimento da condição estética humana, indica que essa síntese é o que possibilita ao ser humano desenvolver nada mais nada menos do que sua própria humanidade, e, desse modo, sentidos e razão se “anulam mutuamente”, ou se “neutralizam”. Schiller ainda depende da definição metafísica de homem como animal racional como base para a compreensão do homem, porém ele avança ao considerar que sentidos e razão ainda não descrevem a essência humana, o que se dá somente com a condição estética.

Sendo assim, a condição ou disposição estética tem uma enorme importância para a Formação, não sendo essa condição estética nada além de uma condição ou disposição. Se não for desenvolvida, formada, o ganho que se tem com essa Formação é o de ser livre. A Arte permite ao homem ser livre, e ser livre é tornar-se o que deve ser, como diz Schiller:

A disposição estética – como Estado intermediário, de plena liberdade lúdica – restitui-nos, pois, as virtualidades humanas enquanto meras virtualidades, pelo fato de anularem-se mutuamente as oposições da necessidade natural e de necessidade moral. Esta descrição do estado de “indiferença”, de neutralização mútua e indeterminação importa uma negação de efeitos ou intenções imediatos de ordem moral ou religiosa, ou de qualquer outra espécie, no uso da Arte. Mas ao mesmo tempo atribui à Arte altíssima função educativa, ainda que indireta, visto ela restituir ao homem a liberdade de tornar-se aquilo que lhe cabe tornar-se (SCHILLER, 1991, p. 113).

A disposição estética é então algo essencial para a Formação humana no que esta tem de mais próprio, segundo Schiller, e só aí o homem é verdadeiramente livre para poder agir e ser. O resultado da Arte é a beleza, desvinculada de valores ou intenções de ordem moral ou religiosa ou mesmo mercadológica.

A beleza se apresenta como que uma segunda criadora do homem, diz Schiller, que a compara com a natureza, nossa criadora original, e aí está posta a necessidade de Formação como imperativo vital, que deixa ver, nesta visão schilleriana, o homem como um ente a se fazer, já que a natureza não nos deu nada além de “aptidão para a humanidade”, uma faculdade, cujo uso, no entanto, fica dependente da decisão de nossa própria vontade. E a função educativa da Arte “é grande, porém indireta já que ela possibilita ao homem ser livre para tornar-se aquilo que deve ser” (Ibidem, p.113), cumprindo assim seu não acabamento. Nas *Cartas*, Schiller expõe o problema da Formação humana em sua época, uma Formação que já se mostrava parcial e fragmentária para formar o homem e o cidadão. Diz ele:

(...) quando honra num cidadão somente a memória e noutro apenas o entendimento de tabelas, num terceiro a habilidade mecânica (...) quando exige uma intensificação da habilidade isolada igual à restrição que impõe ao sujeito, não pode admirar que as restantes disposições do espírito sejam preteridas, que os cuidados todos se voltem para uma única, respeitada e recompensada. Embora saibamos que o gênio poderoso não faz de sua profissão os limites da sua atividade, é certo que o talento médio consome no encargo que lhe tenham atribuído toda a parca soma de suas forças. (SCHILLER, 1991, p. 53).

A parcialidade da Formação se dá pela valorização das habilidades que se afirmam apenas na medida em que estas servem ao trabalho do cidadão e não a seu ser como um todo. Schiller reclama da vida em sua época (século XVIII), comparando-a ao esplendor da vida no mundo grego, substituído pelo que ele considera ser em sua época “uma engenhosa engrenagem de uma vida mecânica, uma totalidade formada por infinitas partículas sem vida”, lamenta a separação entre “trabalho e gozo”, entre a “lei e os costumes”, “o meio da finalidade”, e o “esforço da recompensa”, temas ainda muito atuais em nossa sociedade contemporânea. Considera ainda o homem na sua época como estando acorrentado a um todo, sendo uma partícula desse todo, sendo o som desse mundo mecânico algo como um incômodo. Diz ele:

Ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, o homem não desenvolve a harmonia de seu ser, e, em lugar de desdobrar em sua natureza a humanidade, tornou-se mera cópia de sua ocupação, de sua ciência (Ibidem, 1991, p. 53).

A condição estética se liga diretamente à Formação do indivíduo, por isso sua necessidade premente, já que sua falta implica exatamente a perda da conquista da própria humanidade do homem, que passa a se tornar “mera cópia de sua ocupação”, de “sua ciência”. Esta Formação humana ou a falta dela tem a ver, em Schiller, com a falta de valorização do

sensível, sendo que esta não valorização do âmbito do sensível, da sensorialidade, culminou com o advento das atrocidades advindas da Revolução Francesa. E este é, para o pensador, o momento em que a razão mais foi enaltecida, exigida, mas faltou a união entre razão e sensibilidade, o que, segundo ele, só é possível através da condição estética, condição intermediária, mas essencial para a Formação humana.

Assim como Schiller defendia a existência de uma condição estética como possibilidade de Formação do homem, Heidegger também considerou a Arte como um lugar “privilegiado” na existência do *Dasein* em seu ser-no-mundo. Se o homem é um fazer-se, se ele é sempre um “sendo”, ou seja, este constante “exercício de ser”, de apropriação de si mesmo em um mundo compartilhado com outros seres, a Arte surge como lócus privilegiado para esta realização do exercício de ser de um modo próprio e autêntico, e este não se revela como um homem fragmentado, dividido entre sentido e razão.

Para Heidegger, esse modo de considerar o homem como um composto – por um lado os sentidos e por outro a razão, característico da tradição de pensamento ocidental – culminou, na modernidade, com o desenvolvimento de um pensamento sobre o homem em que vige uma noção de razão, que o pensador chamou de *ratio*, cujo fundamento está na noção da razão humana desde uma perspectiva utilitarista, e se diferencia de uma visão mais abrangente da noção de razão, que vem desde a perspectiva primordial do *logos* grego.

Na noção moderna, a *ratio* é uma razão universal de “poder irresistível de domínio sobre a natureza, seu objeto”, sendo essa razão também considerada como uma razão calculante, já que a tudo considera somente a partir da perspectiva do cálculo e do domínio do sujeito pensante. E Heidegger evidencia o pensamento de Descartes que afirma e determina o pensamento moderno. A “razão”, como esse âmbito privilegiado para o conhecer, se faz melhor e em detrimento dos sentidos, já que estes somente levam ao erro e ao engano (HEIDEGGER, 1995, p. 142).

Na leitura de Heidegger, sem considerar de modo “ontologicamente adequado”, Descartes não teve acesso e nem condições de ver o caráter fundado de toda percepção sensível e intelectual enquanto uma possibilidade de ser-no-mundo. Descartes apreendeu o homem do mesmo modo que a *res extensa*, isto é, como substâncias que estão dadas dentro do mundo, este visto como a totalidade das coisas. (HEIDEGGER, 1995, p. 43).

É importante levar em conta a consideração de Heidegger de que para se compreender o homem é preciso captá-lo no seu modo mais comum e cotidiano, naquilo que sempre já se deu, e o que ressalta nesse modo é que sempre há uma compreensão de ser no ato mesmo do existir do homem no mundo; mais do que uma coisa, o homem é um ente que exerce seu ser.

O fenômeno da compreensão pertence, portanto, desde sempre a este sendo/ente como uma abertura, ou seja, um ente que é aberto e que sempre comprehende a si mesmo e ao mundo de um ou outro jeito.

Os sentidos só podem ser estimulados, ou mesmo só se pode ter sensibilidade para, diz o pensador, de maneira que o estimulante se mostre na afecção, porque eles pertencem, do ponto de vista ontológico, a um ente que possui o modo de ser disposto no mundo (HEIDEGGER, 1995 p. 192). Desconsiderando a importância de se entender o homem como essa abertura, que está disposta e comprehende o ser, a tradição de pensamento moderno ocidental seguiu neste caminho no qual a noção de “razão” é tida como superior, e os sentidos são importantes só como captação das sensações do mundo externo, porém são eles causa do erro e do engano, necessitando ser “abolidos”.

Mas, para Heidegger, o homem não é um ser pensante que também quer e que além disso, teria sentimentos acrescentados ao pensar e ao querer e isso com a finalidade de embelezamento ou de embrutecimento:

Ao contrário, o estado do sentimento é originário, mas o é de tal modo que a ele pertencem o pensar e o querer. A única coisa importante agora é ver que o sentimento tem o caráter do abrir e do manter aberto, e, por isso, sempre à sua maneira, também o caráter do fechamento (HEIDEGGER, 2010, p. 49).

O sentimento tem o caráter de abertura, por isso ele é originário e não secundário, e o querer é ele mesmo um trazer-se a si mesmo e com isso um “encontrar-se em meio ao para-fora-de-si, um manter-se no ímpeto para fora de algo e em direção a algo(...) no querer vamos ao encontro de nós mesmos como aqueles que propriamente somos” (HEIDEGGER, 2010, p. 49).

Da leitura da Arte de Heidegger temos que esta é responsável pela Formação humana no seu sentido mais originário e fundamental, que é o modo criador que institui um mundo, e assim um modo para o *Dasein* (enfatizado pelo seu caráter de pertencimento – como *MitDasein*), por isso é um dizer inaugurador, a partir de onde tudo vem a ser. Sendo assim podemos dizer, com Heidegger, que a Arte vai contribuir de modo fundamental para o processo de singularização (*Einzelne*), de tornar-se próprio do *Dasein*, já que este é sempre este *Mitdasein*.

Schiller enfatizava a Arte como lócus privilegiado para o exercício de ser livre, que implica dizer que, para ele, o ser humano deve criar a si próprio, vindo a ser em uma determinação, que é, ela mesma, um âmbito privilegiado de Formação humana, que é sua

condição estética. Muito embora as diferenças entre Schiller e Heidegger, ambos colocam o fundamento da arte na liberdade. Para Heidegger, a liberdade tem o sentido fundamental do deixar ser, daquilo que vem ao ser, não se tratando de liberdade do indivíduo de fazer ou não o que quer, mas deixar ser aquilo que vem ao ser e não manipular e dominar como sujeito soberano.

A liberdade é a liberdade de surgir, de vir a ser, algo que não existia antes e que não existirá depois, mas que, a partir de seu surgimento, ocasiona transformações, novos modos de ser. Assim, em Heidegger, a Arte está fundamentalmente ligada à liberdade e à condição do homem. Desse modo Heidegger considera a importância da Arte para a educação do homem em Schiller, como uma possibilidade de chegar a uma condição que não necessita mais de Formação, pois é a condição de se tornar livre:

O homem é educado não através de muitos outros, mas além disso através da Arte, e sim somente através da Arte. A Arte é a verdadeira educação para isso, que o homem vá a uma condição na qual ele não precise mais de uma educação, e sim torna-se livre para o precisar, para o vivenciar e o avaliar e o atuar/fazer – uma educação para isso, que ele vem a uma condição, condição que historicamente forma a base do seu *Dasein* (HEIDEGGER, 2005, p. 46 tradução nossa).

Nas *Cartas* de Schiller, o homem na sensorialidade deve ser transportado para a condição estética e então deve assim tornar-se livre. A condição estética é fundamental, já que é o que torna o homem, homem de fato. Schiller diz que o homem é homem de fato, é real, quando pode ele atuar, produzir, e para tal é mister ser livre, mas ser livre não é ser isento de regras, mas dar a si mesmo as regras, a lei.

A produção da obra, sua criação, remete, para Heidegger, ao sentido de deixar emergir (*Das Hervorgehenlassen*) num produto (*Das Hervorgebrachter*). Esse deixar emergir tem um sentido essencial de liberdade segundo o filósofo. O emergir da obra se dá ao modo do desencobrimento: o desencobrir é o acontecer da verdade na obra. Na medida em que a obra vem a ser, na medida de seu desencobrimento, ela instala um mundo e produz a terra, diz Heidegger, trazendo estes dois elementos que respondem por esse acontecimento, pela instauração do ser da obra.

Esses termos “terra” e “mundo” buscam redimensionar o conjunto de relações que se instauram com o estabelecimento da obra de Arte, que, na tensão de mundo e terra, por isso, pode ser em si mesma, pode repousar em si mesma. As noções de mundo e terra visam tirar o foco da produção da obra do tradicional constructo “matéria e forma” para a ideia de

“combate entre mundo e terra” como o fator de constituição de mundo inaugurado na obra (HEIDEGGER, 1989, p. 43). Por isso diz Moosburguer:

O ser-aí encontra seu lugar no mundo, como o ser-no-mundo que ele próprio é. A bem dizer, a *Befindlichkeit*, a *Stimung*, desarmam a separação entre uma faculdade da paixão e outra do pensamento racional, pois enraízam o existente na existência que ele tem de existir. A proveniência de tudo aquilo que é encontra seu limite – e início – na abertura de mundo que já sempre é compreensão e afinação (MOOSBURGER, 2007, p. 97).

Heidegger diz em várias ocasiões e enfatiza na análise das *Cartas* de Schiller que uma obra de Arte é sempre algo aberto, ela é sempre comunicativa (o termo é *zuganglich*), se a apresentação da obra é da obra mesma, e diz:

O que significa, agora, que aqui ao mesmo tempo a apresentação da obra transformou-se, que sem missão/tarefa (*Auftrag*) e sem materiais caros, sem tornar público essa folha, como obra pode ser apreciada, reconhecida (*Gewurdigt*) (HEIDEGGER, 2005, p. 108, tradução nossa).

Nessa conclusão feita após a análise dos desenhos de um coelho, um do bestiário medieval e outro feito por Albert Dürer, foi a abertura da obra que possibilitou seu reconhecimento, não sendo porque ela é feita de “materiais caros” ou mesmo “tem grande conhecimento pelo público”, mas é a obra, e somente a obra, que diz do seu ser, pois escutar o que ela tem a dizer e deixá-la ser significa percebê-la, e deixá-la ser é fundamentalmente um exercício de liberdade, esses são alguns pontos cruciais dessa leitura ontológica da Arte e que apontam seu fundamento.

A seguir abordamos a questão da Estética e da Formação estética como *Erlebnisschulung*.

### **3.3 A Estética, a Formação como instrução para a vivência (*Erlebnisschulung*) e a *Besinnung***

A referência à obra de Marcel Duchamp (1887-1968), a *Fonte* (1917), é importante e criou o conceito do que viria a ser o *ready made* e que engatilhou o movimento daquilo que na década de 60 e 70 do século XX foi chamado de Arte conceitual. Duchamp, ao inscrever uma obra industrializada, um mictório, para a exposição no Salão dos Artistas Independentes de Nova York, em 1917, causou estranhamento e provocou o tema que seu tempo já exigia, a

questão da obra no mundo da produção de objetos em série, provocando discussões e polêmicas sobre a Arte na era industrial.

Quase completando 100 anos do mais famoso ato de Duchamp, esta obra continua polêmica, como lembra Affonso Romano de Santana (1997), pois a obra que Duchamp enviou para o Salão dos Artistas e foi recusada desapareceu, não foi sequer devolvida. Em 1940, Duchamp fez várias cópias dessa obra para vários museus, e uma delas foi vendida para a Tate Galery por um milhão de libras (SANTANA, 1997, p. 3). A polêmica sobre a obra que saiu nos jornais da época foi, também ela, provocada por Duchamp, sua amante Beatrice Wood e seu marchand, Arensberger.

E em 1993, outro artista francês, Pierre Pinnocelli, numa exposição da *Fonte* em Nimes, o artista diz se “apropriar” da obra e urinou nela, dizendo que depois disso tinha direito à obra, portanto pegou um martelo e a quebrou, afirmando que assim havia se apropriado dela conceitualmente. Pinnocelli foi processado pelo Estado Francês, mas, em 2005, numa exposição em Beaubourg, Paris, Pinnocelli novamente atacou a obra (Ibidem, p. 4).

Tal questão paradigmática exerce importante influência na Arte até hoje, e basicamente lida com a pergunta essencial apontada também por Heidegger, que é a problemática da Arte no mundo técnico, da reprodução e da produção em que tudo já está previamente computado, ordenado. Permeado pelo fazer e pelo caráter instrumental do fazer voltado para algo, de acordo com o previamente calculado e planejado, a sociedade moderna vai modificando o modo de ser e viver em sua essência (HEIDEGGER, 2010, p.30).

Na consideração de Heidegger a questão da Formação em Arte se faz presente e é vista como algo essencial na propagação da Arte na sociedade contemporânea. Na obra *Besinnung* (1938) Heidegger trata da Arte e da Formação para a Arte que se dá no contexto desta sociedade, caracterizada por ele pela chamada maquinção (*Machenschaft*). Essa é uma “fazecão” de tudo, e onde tudo o que é feito é colocado ao modo de “instrumento” para o que já está previamente disposto, estabelecido, posto, colocado de antemão como o que deve ser (HEIDEGGER, 1997, p. 30, tradução nossa).

Nesse modo, a “natureza” (*Natur*) e mundo público são vistos como formas de obtenção dessa maquinção. Heidegger cita como exemplo dessa maquinção: “estradas”, “hangares em campos de aviação”, “pistas de salto”, “usinas de energia”, “fábricas”, etc.; a natureza se transforma, assenta-se nela e aparece somente nela, retida em seu horizonte, tornando-se, através desta, bela à sua maneira (HEIDEGGER, 1997, p. 30, tradução nossa).

A beleza é ainda a determinação básica, de acordo com o acabamento da Metafísica, e o caráter da Arte – o belo é então “aquilo que agrada e deve agradar ao ser de poder do homem animal predador” (*Raubtiers Mench*) (HEIDEGGER, 1997, p. 30, tradução nossa). Aqui Heidegger radicaliza a questão do homem não mais como o animal racional, mas o que ele denomina como o animal predador, este que explora e domina até a exaustão a natureza em benefício apenas dele próprio. Já que a maquinção é um feito e um fato, um destino a que não se pode ignorar, trata-se de ponderar aí o sentido mesmo deste sempre mais querer dominar do homem sobre a natureza, o que dá a Heidegger a ousadia de chamá-lo de predador, aquele que em nome da maquinção vai destruindo a natureza e consequentemente a si mesmo.

O que acontece verdadeiramente aí é, segundo o pensamento de Heidegger, “a consagração do completo abandono do ser do ente em proveito da pura maquinção” (Ibidem p.32). E mediante isso, para o pensador, escapa assim toda a possibilidade de procurar por um sentido que essa Arte possa ainda cumprir por trás de ou sobre suas criações. “A Arte torna-se, em seu acabamento, uma *technè*, mas na forma da Técnica e da História Moderna. Ela é então um estabelecimento incondicional do ente na forma de sua ajustabilidade para a Maquinção” (Ibidem, p. 30).

Heidegger diz também que os gêneros de Arte ainda existentes persistem somente sob o título de “sem futuro”, “irreal área de atuação que chega muito tarde” (*unwirkliche Beschaftigungsbezirke zu spat gekommen*), ou “*Romantiker*”, por exemplo, a elaboração de poesias (*Gedichten*) e dramas, as obras musicais, pintura e plástica. O problema é que o que agora a Arte faz surgir não é tal obra que doa uma clareira de ser, ou seja, as criações (*Hervorbringungen*) são “pre-disposições”, são formas do estabelecimento do ente, “daquilo que já está previamente dado”, critica o filósofo (Ibidem, p. 31).

Poesias (*Dichtungen*) passam a ser vistas então como manifestações do apelo, na medida já dada, para a “garantia pública”, assim “palavra, tom e imagem são meios de classificação e movimento e aglomeração das massas” (Ibidem, p. 31). *Kitsch*, segundo Heidegger, não são os filmes, mas o que eles, de acordo com a maquinção do vivenciar, oferecem e espalham como sendo valores a serem vivenciados, portanto “*Kitsch* não é Arte ruim, mas o melhor poder, mas do vazio e não essencial” (Ibidem, p. 31).

Do mesmo modo o museu não é mais o lugar do armazenamento do passado, mas, segundo o filósofo, neste contexto, é o lugar do treinamento, da escolarização do já planejado. No previamente planejando, a paisagem é vista de antemão tecnicamente, de forma que os quadros, formas técnicas, concordem com ela. A exposição das obras no museu já fixa o que é

obra de Arte, as criações tornam-se então, para Heidegger, uma espécie de “instrumentos” para o atendimento das necessidades públicas e das “medidas” (Ibidem, p.33).

A maquinção é que determina de antemão o produzido (*Geschaffene*) à pré-disposição, ao estabelecimento do que é, com a certeza da disposição fundamental da força em uma discrição do cálculo (Ibidem, p. 33). Ao caráter de “estabelecimento” das produções (*Hervorbringungen*) corresponde o modo do “representar” do mesmo e o convívio com ele: domínio, enquadramento – e este como vivência (*Erlebnis*) –, o treinamento, a instrução para a vivência (...), completa Heidegger, que fala com desencanto:

Nada mais a procurar por trás ou acima do ente, porém, também não um vazio a sentir, mas a única e superior execução possível de vivenciar, a própria vida. (...). Estabelecimento e treinamento/instrução da vivência (*Erlebnisschulung*) pertence à essência da maquinável certeza do ente na totalidade, certeza e asseguramento do próprio homem. (Ibidem, p. 34).

Assim, para o filósofo, essa espécie de Formação ou instrução para a vivência, a *Erlebnisschulung* é o modo de Formação possível sob a égide da Estética na modernidade e pertence à essência mesma do pensamento da maquinabilidade.

O que acontece com o Ser nesta época? Para Heidegger, não só o esquecimento, mas o abandono mesmo do ser, como ser histórico (*Seysngeschichtlich*). Assim diz o pensador:

A explícita observação com a Arte e a ocupação com ela (até a história da Arte), movimentar-se-á em outras categorias do pensar, nomeadamente naquelas, que através da superioridade do homem como “*subjektum*” são exigidos através da interpretação do ente homem em sua completude como “vida”, a Arte vale como expressão (*Ausdruck*) da “vida” e ela é julgada segundo isso, o quanto ela funciona; em que, o que a vida é, é co-determinado ao mesmo tempo através do modo de criações artísticas (*kunstlerischen*) (Ibidem, p. 31).

A ideia de uma “superioridade do homem como “*subjektum*” é sempre o alvo da crítica do filósofo, pois neste horizonte, para ele, a Arte vale como expressão da vida e ela é julgada já previamente segundo isso, pelo quanto ela “funciona”; e o que a própria vida é vai ser também co-determinado através de criações artísticas, ou seja, a própria Arte está no processo de Formação deste domínio, do qual o homem quer e deseja expressar a si mesmo, a partir de algo já de antemão considerado, sua “superioridade” (Ibidem, p.31).

A interpretação da Arte como “expressão” dá, porém, ao mesmo tempo, a indicação de que ela deve satisfazer a essência do estabelecimento (ainda que interpretado segundo o caráter histórico da obra e a viabilização do gozo), cuja apropriação, diz Heidegger: “quanto

barata”, só pode acontecer através do “*Erlebnisschulung*” (instrução para a vivência) (Ibidem, p. 34).

Segundo Heidegger, a ciência tornou-se algo completamente diferente do que ela poderia ser e há muito tempo. Nenhum fundamento e nenhum caminho de fundamento de um conhecimento essencial, e sim um estabelecimento técnico do treinamento para a segurança da vivência frente ao maquinável. Por isso as formas de elaboração da moderna ciência e, entre elas, as universidades, são, segundo cada direcionamento, ainda auxiliares modos de instrução, comparáveis às empresas de pesquisas, estabelecimentos e escolas técnicas de instrução de todos os tipos (Ibidem, p. 34).

A Arte torna-se assim também ela “o apropriado formar” (*Ausbilden*) dos modos de representação e produção do maquinável. A Arte é representada de maneira que tal formar da “completa servidão” dos modos de produção delimita a questão e admite como “material pragmático” somente o “maquinável planejável” (HEIDEGGER, 1997, p. 34, tradução nossa). A Arte é então o estabelecimento das pré-disposições da produtibilidade (*Machsamkeit*) de todo ente, por isso, de antemão, “sem decisão”. Mas, ao contrário disso, ser um espaço de “decisão”, de decisão essencial, este sim é o sentido verdadeiro da Arte para o filósofo.

A Arte deixa de ser o espaço de decisão essencial para ser o âmbito de domínio de uma área específica, quando assume, na equidade da essência de técnica e história, o estabelecimento do ente, cujo ser como maquinção é decidido de antemão. Por isso a Arte não é de modo nenhum: “espaço de decisão de jogo” (*Entscheidungs spielraum*). O pensador lembra que sua colocação não é algo que seja fácil de ser percebido, já que a Arte está aí cada vez mais presente. “Essa essência da Arte é agora, no horizonte da comparação histórica da Arte difícil de ver e fica ainda mais difícil de visualizar, contudo nela a completude da essência metafísica da Arte”, diz o filósofo (Ibidem, p. 35).

Por isso a necessidade de se recolocar a questão da Arte no âmbito ontológico-historial, como aponta Heidegger, para quem a essência da Arte como “colocar em obra da verdade do ser” (*ins werk setzen des Seyns*) significa um avanço em outra história (*Geschichte*), e só abusivamente pode-se interpretar, a partir daqui, a história metafísica da Arte. Contanto que nesta Arte também seja formado (*Gestaltet*) o ser do ente, pode ser interpretada a essência histórica (*seynsgeschichtlich*) da Arte, por agora, a partir da memória histórica, em que também essa interpretação já não mais pensaria metafisicamente, e sim, historicamente o ser (*seynsgeschichtlich*) (Ibidem, p. 36).

A Arte moderna, diz Heidegger: “teve que se agigantar sobre isto, o que Hegel destroçou visto como Arte e o que o século XIX tentou, é assinalada através do ente com o

caráter de instalação, estabelecimento, que não transcende as criações” (Ibidem, p. 37). A questão do deslocamento da Arte anunciado por Hegel está ligada à sua perda no estatuto de valor absoluto, já que ela não estava mais vinculada a algo diverso, seja o sagrado, a religião ou outro. A Arte deixa de representar o absoluto e se converte em mais um empreendimento humano, como tantos outros, o que, para Hegel, a colocava em um papel inferior mediante a ciência, para ele a herdeira do conhecimento verdadeiro.

Junto a isso há, e em parte do mesmo espírito desejado e beneficiado, uma continuação histórica das formas de Arte do século XIX, diz Heidegger, que considera essa valorização no âmbito cultural e político, mas permanece ainda “irreal/abstrato e somente um sinal que em todas as suas possíveis cores, um *historismus*” (Ibidem, p. 37). E Heidegger diferencia a necessidade de um “Pensamento de sentido” de forma a debater a possibilidade de uma mudança essencial da Arte frente a esse movimento estético. Assim diz Heidegger se tratar de uma decisão entre o que se tem, que é o pensamento da maquinabilidade, ou o que ele propõe, que é a consideração do que é fundamental mesmo para a Arte, a verdade do ser:

E além disso esconde-se um estético – de gosto, certo cuidado e apreciador das tradições históricas da Arte ocidental, na maioria das vezes amparada/guiada através da propagação referente à Formação do trabalho histórico da Arte. Ao contrário, não pode ser procurado um “Pensamento de sentido” (*Besinnung*) da Arte em tudo isso, pois tal reflexão não pode debater um caminho/direcionamento e modo da até então Arte e de suas possibilidades, e sim (pode debater) uma mudança da essência da Arte que deve ser colocada a decidir. Isto porém de mais a mais somente a partir das decisões básicas sobre a dominância/senhorio do maquinável ente e a fundamentação da verdade do ser (Ibidem, p. 36).

Trata-se de contrapor ao modo de domínio da Formação em Arte como *Erlebnisschulung*, que é essa Formação que se dá através da instrução da vivência, não a outro modo de Formação para a Arte, mas com o questionamento mesmo da Arte em sua essência, no que se trata da necessidade de uma decisão imprescindível sobre os fundamentos do ser de todo ente – do homem, do mundo e, claro, da Arte também.

Tal proposta de “Pensar o sentido” (*Besinnung*) é, para Heidegger, algo exterior às teorias da Arte, e para ele falar em superação da Estética é algo que só pode ser dito “entre parêntesis”, e mesmo assim algo que pode ser mal interpretado. Não se trata de enfatizar a obra em si frente ao artista e ao “contemplador” (*Aufnehmed*) e aos condicionantes históricos, circunstâncias e concatenação da obra, pois segundo o pensador:

Também essa ênfase da Metafísica (...) não precisa sobressair, assim a obra é compreendida somente como objeto. O questionamento histórico do ser (*Die Seynsgeschichtliche*) sobre a “obra” tem, contudo, um sentido completamente diferente, tanto que esta é vista, em sua essência, junto ao próprio ser e a fundamentação de sua verdade (Ibidem, p. 37).

Assim caracterizada, a questão essencial da Arte no pensamento de Heidegger deve ser a de ver a Arte a partir de seu próprio ser e de sua verdade, não sendo a obra objeto, mas “clareira do ser”; e falar de clareira é remeter ao caráter de decisão que inclui inclusive pensar outra essência do homem. Portanto, para Heidegger, a Arte: “tem agora o caráter do *Dasein*, ela desentranha cultura de todos os esforços”, não pertence ao homem da “execução razoável” nem da “apropriação razoável”, ela é um lugar de decisão (Ibidem, p. 37). Diz o pensador:

A obra é a união do puro singular sobre o sem fundo do ser. O criar não é comovido nem pelo resplendor, nem pela não-consideração, permanece destituído à essência do público assim como pelo jogo privado e pertence à inconstância em queda, que sozinha pode tornar-se história fundamental (*Wesengerecht*), que deixa para trás uma clareira de ser. A completa falta de referência da obra ao ente e seus costumeiros estabelecimentos afiança em si um pertencimento conjunto como criador/criante, produzinte, que este não associa àquele biograficamente na obra, e sim, lança ao sem-fundo o seu *Dasein* como sacrifício (*opfer*) (Ibidem, p. 38).

Trata-se não de um espaço de domínio do homem, mas “um lugar do sacrifício do seu *Dasein*”. O sacrifício por sua vez não é algo de fora, imposto:

Mas também o sacrifício não pode mais tornar-se objeto de um entristecimento e de uma admiração, pois também tal memória refletiria ainda em uma espiritualizada elaboração da Arte? A essência do sacrifício, qual o nome a partir do até agora permanece muito facilmente incompreendido, consiste em uma silenciosa inconstância do deixar para trás da verdade do ser, como aquele que tem a luta entre a réplica e a discordia (...). Daí é somente obra, o que a essência do deus e do homem entre o alternado chamado da Terra e do Mundo, em sua essência coloca em decisão (Ibidem, p. 38).

O erguer-se da obra como obra se dá em meio a essa tensão, a tensão entre terra e mundo, sendo a terra o próprio mistério que permite o desvelar constante, o vir a ser, e o mundo o próprio do desvelamento que a obra possibilita no aberto de sua verdade. Na tensão entre terra e mundo, a obra vem a ser, em sua verdade, uma decisão essencial do ser.

É importante a consideração do filósofo sobre a relação entre história e decisão. O pensador diz que toda instrução histórica sobre a Arte anterior ou atual já se abstraiu, por isso, de toda decisão, se ela não ousar desbravar caminhos antes de todos e em cada intermediação do conhecimento do “Pensamento de sentido” (*Besinnung*), pois: “aqui o saber do essencial

tornou-se desconhecido” e é impossível algum impulso/pontapé inicial para a *Besinnung* a partir das ciências humanas históricas<sup>48</sup>:

Do ente apodera-se a maquinção e coloca o esquecimento do ser no ilimitado direito/razão. Sobre o ser (ideal e valor) baseiam-se as anteriores ações culturais (da maneira judaico-cristã, classicista-formadora, democrática Ocidental e americana). Maquinção e área cultural colocam o ente e o ser em um externo exagero oposto como o competente e levam consigo, ao mesmo tempo, respectivo a eles, a exigência de consideração e cuidado. A maquinabilidade do ente incorpora a área da cultura como meio de força em seus planejamentos. Da mesma maneira arroga-se o democrático otimismo cultural e redenção e libertação da massa e aproveita-se e fomenta a técnica em todos os seus progressos. A era que começa torna-se de histórica a sem limitações, alternadamente “*zugespielt*” atribuições da diferença metafísica do ente e do ser, e para esta atribuição é essencial, que ela necessite para o cumprimento de suas próprias essências a não-reflexão sobre si mesmo e faça todas as interpretações e chamamentos de sua essência a partir da contraposição aos seus adversários, que só aparentemente estão em primeiro plano (Ibidem, p. 39).

A cultura não fica neutra neste modo da maquinção, mas também faz parte dela, fica subsumida ao modo de produção de tudo aquilo que já é, sendo também um modo de continuidade desta era de dominação humana no mundo. Na leitura heideggeriana, a concepção tão usada do termo “cultura” está totalmente relacionada com o pensamento moderno. Diz Heidegger:

“Cultura” só existe a partir do início do período moderno; iniciou no momento em que *veritas* se tornou *certitudo*, quando o homem colocou-se por si mesmo e criou a si mesmo, pela sua própria “cultivação”, cultura, e, pelo seu próprio “trabalho criativo”, tornou-se um criador, isto é, um gênio. Os gregos não conhecem nem algo como “cultura”, nem algo como “gênio”. (...) O que é chamado cultura no período moderno é uma organização do “mundo espiritual” produzido pelo poder próprio do homem. “Cultura” é o mesmo, essencialmente falando, que tecnologia moderna; ambas são, num sentido estritamente grego, não míticas. Pensando de modo grego, “cultura” e tecnologia são formas de barbarismo (HEIDEGGER, 2008, p. 105-106).

A cultura é, vista deste modo, como um termo que para o pensador não contribui para ir ao fundo da compreensão mesma de Arte. Discutimos mais sobre a temática da cultura no pensamento de Heidegger no próximo tópico deste trabalho.

<sup>48</sup> Segundo Colli, na obra, *O que é Arte* (2002): “O historiador busca critérios para evitar o julgamento de valor, Taine (...) dirá que é necessário colocar-se entre parêntesis o julgamento para se chegar à compreensão objetiva, mas o historiador de Arte não consegue evitar inteiramente os critérios seletivos, pois o conjunto de objetos que estuda supõe uma escolha. Privilegiará um autor que pareça a seus olhos e aos de seus contemporâneos mais importante, consagrando-lhe um maior número de páginas, aprofundando mais a análise. Uma história da literatura brasileira dedicará forçosamente várias páginas a Machado de Assis, e poderá excluir Tereza de Souza”, completa Colli (2002, p. 37). As ciências histórias e as ciências em geral já pressupõem um âmbito de consideração dado previamente em que se move o “objeto” e tudo o mais no “mundo da Arte”.

Ainda sobre o homem, os sentidos e os estados sentimentais, a percepção, o querer, não são considerados por Heidegger como “fenômenos” separados em uma esfera específica e oposta de outra esfera, que seria a esfera da razão. Para Heidegger, é exatamente a partir do equívoco da consideração do homem visto deste modo, que advém da visão metafísica do homem como o *animal racional*, como composto de corpo versus alma, que se estabelece um “esquecimento” de seu estado de abertura originária, e da constante necessidade de ter de se apropriar de si mesmo. O que levou a uma cristalização da compreensão de homem e de mundo, e nesta cristalização é o que é o mais próprio do homem que deixa de ser questionado. A implicação mais direta se percebe em uma compreensão de Formação humana, no caso, no que se refere à Formação dos sentimentos de modo análogo à Formação lógica para o pensar:

Não é de se espantar que nos últimos séculos a estética como tal tenha sido conscientemente empreendida e fundamentada. Essa é também a razão pela qual somente agora surgiu o nome para um tipo de consideração que foi preparado há muito tempo. No campo da sensibilidade e dos sentimentos, a “estética” deve ser o mesmo que a lógica no âmbito do pensamento; é por isso que ela também é chamada de “lógica da sensibilidade” (Ibidem, p.77).

Esta visão da Arte, que é a da consideração estética e se refere à Formação do estado sentimental do belo que ela desperta, enseja, portanto, uma forma dicotômica de ver o homem e a forma de educá-lo, sendo que neste modo há uma hierarquia de importância definida pelo caráter de objetividade do sujeito, que é o da calculabilidade e domínio sobre o mundo.

Com o advento da modernidade, a perda do vínculo da Arte ao absoluto<sup>49</sup> contribui com uma afirmação para a autonomia da Arte também, mas nesta autonomia se manteve o seu lugar como um objeto, como objeto de fruição para um sujeito, fruição do estado sentimental provocado pelo belo, o belo como objeto posto para as vivências – as vivências de estados emocionais e sentimentais desse sujeito.

“Na medida em que a *technè* é colocada expressamente em ligação com a produção de coisas belas e de sua representação, a meditação sobre a Arte ao longo do caminho sobre o belo se volta para o âmbito da Estética” (HEIDEGGER, 2010, p. 76). A meditação sobre a Arte passa a ser relacionada para “o interior da ligação com o estado sentimental do homem,

---

<sup>49</sup> A questão do fim da Arte como modo de apresentação do absoluto aparece na *Estética* de Hegel, e com Walter Benjamin a Arte aparece desmistificada, dessacralizada pela sua reprodutibilidade técnica, e a obra perde sua “aura”. O problema, em Heidegger, é que, mediante a perda dos deuses, ou do absoluto, o homem se colocou como o único absoluto, o único fim, e na Arte isso se reflete num modo de entendê-la como algo voltado somente para a vivência desse homem visto como o sujeito. A obra é então o objeto de apreciação e gosto, objeto da vivência do sujeito, e nesse âmbito já não se estabelece mais uma relação com o “mistério” e o “sagrado”, enfim com o ser.

com a *aisthesis*”, diz o pensador. Mas esta separação sentidos versus razão precisa ser repensada, diz o filósofo.

Os sentidos e os sentimentos são essencialmente ligados à abertura do *Dasein*. Todo sentir é um “sentir-se” e está ligado ao modo de ser afinado<sup>50</sup> (*Stimmung*) do *Dasein*, já que este, em cada comportamento junto ao ente, se mostra de um ou de outro modo. Daí Heidegger dizer que um sentimento é o modo no qual nos encontramos em ligação ao ente e conosco mesmos simultaneamente. Para o pensador:

No sentimento abre-se e mantém-se aberto o estado no qual nos encontramos concomitantemente em relação às coisas, em relação a nós mesmos e em relação ao ente que nós mesmos somos. Sentimento – tem o caráter do abrir e do manter aberto, e por isso, sempre à sua maneira, também o caráter do fechamento (HEIDEGGER, 2010 p. 48).

O sentir, os sentimentos e os sentidos não são somente estados interiores a um sujeito. Na perspectiva heideggeriana, são parte do ser do *Dasein* como ser-no-mundo. O *Dasein* é sempre relação com o mundo e desde o mundo. Não existe antes o homem enquanto ser pensante, enquanto ser de razão e, depois, o mundo. Desde sempre existe já a relação, a tensão de ser de um modo ou de outro, própria ao *Dasein* como ser-no-mundo. Em todo modo de comportamento do *Dasein* em meio ao ente já existe algo prévio, possível porque houve já uma abertura de mundo; e em todo comportamento, em todo modo de sua existência temos uma determinação temporária, que se dá sempre e a cada vez de algum modo. Isto é, para Heidegger, estar sob o modo de uma afinação, um estar assim ou assim, deste ou daquele jeito, mas sempre de algum modo.

A ideia de “sentimento subjetivo” como algo que está presente somente no interior do sujeito é questionado por Heidegger, para ele o sentimento diz respeito a todo o meu ser-no-mundo. Sendo que a afinação (*Stimmung*) não é algo que exista por si, mas é parte do ser-no-mundo como um ente que é desde sempre interpelado pelas coisas. Para o pensador, afinação e ser-relacionado são um só, e todo novo “ser afinado” é sempre apenas uma mudança da afinação que já está sempre presente em todo comportamento (HEIDEGGER, 2001, p. 217).

“Paixão, afeto e sentimento” são modos fundamentais sobre os quais repousa o *Dasein*, trata-se de como o *Dasein* confronta o “*Da*”, a abertura e o velamento do ente no interior do qual ele se encontra (HEIDEGGER, 2010, p. 42). Para o filósofo, o fato de afeto, paixão e

<sup>50</sup> *Stimmung* se refere à “afinação” ou tonalidade afetiva, é um termo central para a compreensão do modo de dar-se do *Dasein*, já que este está e se encontra sempre de um ou de outro modo, mas sempre de algum modo. Este termo remete, segundo Heidegger, em termos ônticos, ao estado de humor, sempre presente no modo humano de ser (Cf. HEIDEGGER, 1995, § 29).

sentimento circunscreverem o chamado “lado não racional da vida psíquica” pode ser uma representação corrente e habitual, mas isso não é o suficiente “para um saber que está empenhado em determinar o ser do ente” (Ibidem, p. 42). Para o pensador os afetos, as paixões e os sentimentos não se separam do corpo humano:

Não se pode negar que o que é apoderado pela fisiologia – determinados estados do corpo, alterações da secreção interna, tensões musculares, processos nervosos – também pertence aos afetos, às paixões e aos sentimentos. No entanto, é preciso que se pergunte se todos esses estados corporais e se o corpo mesmo são concebidos aí de uma maneira metafisicamente suficiente, de modo que, com um estalar dos dedos, se possa tomar um material emprestado da fisiologia e da biologia (...) aqui é fundamental levar ao menos uma coisa em consideração: não há absolutamente nenhum resultado de uma ciência qualquer que possa algum dia encontrar emprego imediato na filosofia (Ibidem, p. 42).

Paixão, afeto e sentimento fazem parte do ser do *Dasein*, um ser que não tem um corpo como algo acrescido a ele, mas que, segundo Heidegger, “corporifica” ou “corpora” (*Leiben des Leibes*<sup>51</sup>). O estar afinado (*Stimmung*) em meio ao ente indica o modo de ser que se dá sempre e a cada vez, já que a gente sempre se encontra de um ou de outro modo. O sentimento é então, para Heidegger, esse modo em que nos encontramos tanto em relação ao que não somos quanto ao que somos:

No sentimento abre-se e mantém-se aberto o estado no qual nos encontramos concomitantemente em relação às coisas, em relação à nós mesmos e em relação aos homens que convivem conosco. O sentimento é efetivamente esse estado aberto para si mesmo, no qual nossa existência se agita (Ibidem, p.42).

Sobre a consideração do homem como sendo um composto de sentidos, responsáveis pelos sentimentos, e de razão, responsável pelo intelecto, o pensador tece o seguinte comentário:

(...) talvez o sentimento ou estado afetivo tenha mais razoabilidade, quer dizer, se aperceba mais, porque é mais aberto ao ser do que toda a razão que, entretanto, se tornou *ratio*, e foi falsificada pela interpretação racional (HEIDEGGER, 1989, p. 18).

Essa compreensão do homem como *animal rational*<sup>52</sup>, como fruto da leitura romana do pensamento grego tardio, mais especificamente da leitura feita a partir da obra de

<sup>51</sup>(Cf.: HEIDEGGER, 2001, p. 114).

<sup>52</sup> A noção de “*animal racional*”, para Heidegger, advém da interpretação posterior do *zoon logon echon* de Aristóteles. Na interpretação de Heidegger, ainda em Aristóteles, o *zoon logon echon* como o modo de ser do

Aristóteles, quando este afirma que o homem é o “*zoon logon echon*”<sup>53</sup>, é, para Heidegger, um dos grandes problemas da tradição<sup>54</sup>, problema de interpretação da tradição em relação ao pensamento de Aristóteles, pois foi na tradução/interpretação romana para “animal racional” que se alterou o sentido originário do termo *logon*, que foi traduzido por *ratio*, razão, perdendo o sentido de reunião e acolhimento, que é também sua acepção mais originária. Portanto, o sentido primordial de *logon* é que interessa, sendo retomado na leitura da existência do *Dasein*:

*Logos* é o reunir-se e concentrar-se do homem na conjuntura que põe, pela primeira vez, o ser do homem em sua essencialização e o expõe, assim, ao que não lhe é familiar, de vez que o familiar é dominado pela aparência do habitual, corriqueiro e superficial. *Logon* também remete a *legein*, ao recolher, e a reunião e o recolher possuem o caráter fundamental do abrir e manifestar (HEIDEGGER, 1999 p. 191).

O *logos* como reunião e acolhimento deixa ver melhor esta relação de receptividade a algo que vem ao ser, sendo propriamente o *logos* expressão que deixa manifestar o que vem a ser. Sendo assim, o *logos* não se identifica com o modo de considerar a razão desde a perspectiva da razão moderna, isto é, razão, intelecto, mundo dos conceitos, uma razão instrumental que não mais acolhe o que vem a ser, mas que domina e determina o ser daquilo que é.

A visão do homem embasada na ideia deste “*animal rational*” considera o homem como um composto de corpo e alma ou mesmo mente ou espírito ou razão e sentidos, onde a razão e os sentidos são vistos como partes componentes do homem, partes estas que estão por sua vez em oposição, e a razão é tida como o “guia” dos sentidos, que são tidos como

homem é visto como “o ente que emerge de si mesmo, de um tal modo que neste desabrochar (*physis*), e em favor dele, recebe a palavra. Na palavra, o ente que chamamos homem se relaciona com o ente no todo, em meio ao qual o homem, ele próprio, é. *Zoon* significa ente vivente, e só na interpretação posterior é que se refere à “vida” no sentido “biológico” moderno, como na zoologia. Essa interpretação do “ente vivente” foi transformada pela interpretação romana e tornou *zoon* em animal, e *logos* se tornou *ratio*. Para Heidegger, no pensamento moderno, *ratio*, razão, “é a essência da subjetividade, isto é, da egoidade do homem. Para Heidegger, a essência da palavra, para o grego, tem seu fundamento e eminência “no fato de que palavra e legenda deixam aparecer desencobrimento e encobrimento, o descoberto e o encoberto”, a palavra não é “ordem, proclamação, doutrina, mas um modo de preservação reveladora do desencobrimento e encobrimento dos entes” (HEIDEGGER, 2008, p. 102-103).

<sup>53</sup> Cf.: ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco* – Livro I (1996), *Metafísica* – Livro I e Livro IV (1970).

<sup>54</sup> Sobre essa questão é pertinente trazer a ponderação de Stein, que alerta que muitas vezes não nos damos conta das “severas consequências” que teve no pensamento antropológico do Ocidente essa definição aristotélica do homem como *zoon logon echon*. Para Stein, a ideia de animal racional passou a ser a justificativa para se definir o ser humano de tal modo que ele se diferenciasse totalmente dos animais em geral, tradição que foi incorporada na Filosofia e também assumida pela tradição cristã para acentuar “a dignidade do ser humano em contraste com os animais”. Mas, para Stein, o problema desta definição não consiste no fato de ela ser certa ou errada, porém no fato de ela ter consolidado uma imagem dualista do homem na filosofia e nas ciências da cultura ocidental”( STEIN, 2010, p. 30 ).

impulsos cegos e bárbaros. Essa concepção se consolidou no pensamento ocidental, e por isso também na Estética e na educação na modernidade.

E foi nesse caminho que surgiu, no século XX, uma proposta de retomada da importância da Arte para a Formação humana. Tal proposta teve em Herbert Read um dos mais importantes expoentes. A seguir, tratamos um pouco sobre esse movimento de retomada da Arte-Educação de modo a tentar circunscrever afinidades e diferenças dessa proposta com o pensamento da ontologia da arte heideggeriana.

### 3.4 Sobre o movimento Arte-Educação ou educação pela Arte

Em 1943, Herbert Read<sup>55</sup> lançou a obra *A educação pela Arte*, e nesta buscou retomar os princípios platônicos da importância e função da Arte para a educação. Read sustenta a tese de que “a Arte deve ser a base da educação”. Para ele, esta tese, que é de Platão, não foi entendida corretamente, pois não houve uma real compreensão do que ele quis dizer com Arte e, em segundo lugar, porque houve uma incerteza quase contemporânea quanto ao objetivo da educação (READ, 2001, p. 1-2). Read tem seu ponto de partida na consideração da existência de uma “sensibilidade estética” (*Ibidem*, p. 11): a Arte é uma representação e a ciência uma explicação – da mesma realidade (*Ibidem* p. 12). Diferente de Heidegger, para quem a Arte não é representação mas apresentação do real, possibilidade de constituição do real mesmo.

A relevância da estética, para Read, se deve à necessidade do desenvolvimento do crescimento expressivo do sujeito, que se dá através de cultivo de “signos e símbolos audíveis ou visíveis”. A Educação é então definida como o cultivo dos modos de expressão, que se faz à medida que ensina crianças e adultos a produzir “bons sons”, “imagens”, “movimentos”, “ferramentas” e “utensílios” (*Ibidem*, p. 13). É bem educado, para Read, o homem que sabe fazer bem essas coisas, e ainda:

Se ele é capaz de produzir bons sons, é um bom falante, um bom músico, um bom poeta; se consegue produzir boas imagens, é um bom pintor ou escultor; se pode produzir bons movimentos, um bom dançarino ou trabalhador; se boas ferramentas ou utensílios, um bom Artesão. Todas as faculdades, de pensamento, lógica, memória, sensibilidade, e intelecto, são inerentes a estes processos, e nenhum aspecto da educação está ausente deles. E são todos processos que envolvem a Arte, pois esta nada mais é que a boa produção de sons e imagens etc. Portanto, o objetivo da educação é a Formação de

---

<sup>55</sup> Herbert Read (1893-1968) foi um importante poeta e crítico de Arte e de literatura britânico. Além de *Educação pela Arte* escreveu *O significado da Arte* (1931) e *A forma na poesia moderna* (1932). Encabeçou o movimento de educação pela Arte.

artistas – pessoas eficientes nos vários modos de expressão (READ, 2001, p. 13).

Se for capaz de produzir bons sons e boas imagens temos um artista, um homem bem formado, eis os princípios de Read, que, para tal, se apoiou nos estudos de Freud, mas principalmente de Jung, e que ainda teve influência dos fisiólogos Kretschmer e Pavlov. Ele diz ainda que o esteticista tenderá a confiar no fisiólogo, particularmente nestes supracitados, já que estes “correlacionam modos de expressão e processos semânticos nos sistema endócrino e nervoso” (READ, 2001, p.13). Read se refere também à influência, necessária para o estudo da Arte, da psicologia da Gestalt, e faz referência à obra, *A Psychology of the creative Eye*, de Rudolph Arnheim, de 1954.

A ideia de formar pessoas “eficientes nos vários modos de expressão” aparece reafirmando o condicionamento sofrido pela Arte, vindo da compreensão de influência metafísica, que a considera como expressão. No caso de Read, como dissemos acima, as influências das ciências humanas, principalmente psicologia, delimitou previamente o campo da Arte à esfera de expressões e sentimentos de um sujeito.

Para Read, a Arte tem a peculiaridade de nos atrair pelos sentidos. Assim ele diz:

A Arte é uma dessas coisas que, como o ar ou o solo, estão por toda a nossa volta, mas que raramente nos detemos para considerar. Pois a Arte não é apenas algo que encontramos nos museus e nas galerias de Arte, ou em antigas cidades como Florença e Roma. A Arte, seja lá como a definimos, está presente em tudo que fazemos para satisfazer nossos sentidos. Logo veremos que existe uma espécie de hierarquia em Arte, e que muitas qualidades se fazem necessárias para que uma obra de Arte seja da mais alta categoria. Mas não existe obra de Arte genuína que não atraia, basicamente, os nossos sentidos, nossos órgãos físicos de percepção, e quando perguntamos “o que é Arte?” estamos, na verdade, perguntando qual é a qualidade ou peculiaridade de uma obra de Arte que atraí nossos sentidos. (READ, 2001, p. 16).

A amplitude do conceito de Read não deixa dúvida da ligação da Arte com todo fazer que propicie a “satisfação dos nossos sentidos”, estabelecendo uma hierarquia de qualidade a partir deste critério, qual seja, a atração dos sentidos. A relação entre Arte e educação ou Formação humana, a partir dessa perspectiva de Read, traz à tona a questão fundamental que Heidegger critica, qual seja, o problema de se considerar a Arte como o objeto de “satisfação dos sentidos”, e somente enquanto tal ter interesse a sua Formação. Realidade condizente com a proposta da Metafísica clássica, mas que precisa ser questionada em suas bases.

Tal modo de entender a Arte como algo para “agradar aos sentidos” ou a ideia de uma arte útil para algo de outro, seja para ornamentar, seja para imitar a natureza, ou a ideia de arte como desempenho técnico de qualidade, etc., começa muito cedo também no Brasil. A

criação, em 1816, da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, tornou-se então a instalação oficial de ensino de Arte e, como não poderia deixar de ser, esse modelo já começou copiando os cânones que se celebravam nesse período histórico na Europa. Fusari diz:

Nessa época a maior parte das academias de Arte da Europa procurava atender à demanda de preparação e habilidades técnicas e gráficas, consideradas fundamentais à expansão industrial. Aqui, como na Europa, o desenho era considerado a base de todas as Artes, tornando-se matéria obrigatória nos anos iniciais de estudo da Academia Imperial. No ensino primário o desenho tinha por objetivo desenvolver também essas habilidades técnicas e o domínio da racionalidade. Nas famílias mais abastadas, as meninas permaneciam em suas casas, onde eram preparadas com aulas de música e bordado, entre outras (FUSARI, 1999, p. 29-30).

Os cânones estéticos já estavam envolvidos completamente com o mundo industrial, e desde então vão delineando a forma de se ver a Arte e sua relação com a Formação humana. Para Fusari (1999), no início do século XX, o ensino da Arte no Brasil ainda era completamente tradicional, o que quer dizer que tinha o sentido de preparação técnica para o trabalho, com repetição de modelos, cópias, desenhos geométricos, voltados tanto para atividades em fábricas quanto serviços artesanais (FUSARI, 1999, p. 30).

Na área de Arte, temos o desenvolvimento dos estudos e pesquisas de Ana Mae Barbosa<sup>56</sup>, que teve, além de Paulo Freire e de John Dewey, a influência de um movimento de Arte desenvolvido nos Estados Unidos chamado DBAE (*Disciplined Based Art Education*), no final da década de 80 (século XX). A proposta, de modo geral, está ligada à articulação entre os seguintes momentos educativos: “fazer artístico”, “história da Arte”, “estética” e “crítica da Arte” (FUSARI, 1999, p. 35).

Aqui no Brasil Ana Mae desenvolveu a chamada “proposta triangular” no ensino da Arte, que é embasada no DBAE e, segundo Fusari, “está interferindo qualitativamente no processo e melhoria do ensino de Arte” (Ibidem, p. 35).

O problema é se as questões sobre a Arte e Formação humana são direcionadas para, no fundo, o modo de pensamento clássico da Arte como objeto da Estética com tudo o que

---

<sup>56</sup> Dentre as obras publicadas de Ana Mae na área de Arte destacamos: *Arte-Educação no Brasil* (1978), *Recorte e colagem: influências de John Dewey no Ensino de Arte no Brasil* (1982), *Arte-Educação: conflitos e Acertos* (1984), *História da Arte-Educação* (1986), *O Ensino da Arte e sua História* (1990), *Arte-Educação: leituras no subsolo* (1997), obras que vêm fazendo o movimento Arte-educação e influenciando no ensino de Artes nas escolas. E para Ana Mae Barbosa, a partir dos anos 80, a Arte passou a ser concebida nos projetos de ensino da Arte, como cognição, que inclui a emoção, e não unicamente como expressão emocional, diz a autora. A Arte também, segundo ela, “passou a priorizar a elaboração e não apenas a originalidade”. E daí temos presente ainda a ideia de Arte como campo de expressão, algo que, segundo Ana Mae, só está sendo modificado a partir dos anos 80 do século XX, no Brasil.

isso implica, ou seja, a negação ou exclusão de pensar a Arte fora desse parâmetro estético que sequer coloca o modo de ser ontológico da arte em sua verdade.

Está em questão a necessidade de não se reduzir a Arte a um objeto que tem o sentido, ou a função de ocasionar um modo de sentir, que se resume a ser um simples prazer subjetivo pela atração do belo na Arte. Mas visto desde a perspectiva da ontologia, tal como se apresenta no pensamento de Heidegger, a Arte deve ser compreendida como esse lócus privilegiado para a verdade acontecer e assim tornar-se histórica, e isto no sentido de fundar a história, onde está implicada a construção de um sentido de pertencimento para a existência do homem no mundo, que é o sentido mesmo do que Heidegger chama de a salvaguarda (*Bewahrung*<sup>57</sup>) da obra, que é o âmbito essencial em que a obra vige e vigora como obra, enquanto acontece essa salvaguarda.

A *Bewahrung*, para Heidegger, é o único modo em que a Arte torna-se histórica: na medida em que encontra aqueles que a salvaguardam, ela funda um modo de ser para um povo, um grupo, e é somente por ser esse espaço fundador, criador da verdade, ser um lócus formativo e formador por natureza, a obra pode ser também o espaço de fruição estética, criadora de estados subjetivos, daí a possibilidade de retomar a discussão da Arte vinculada à ontologia, de modo a se pensar a Arte, o *Dasein* e sua Formação.

Portanto, esta discussão ontológica da Arte, de Heidegger, possibilita rever a noção de Arte em conexão com o sentido do homem, da sua existência e da importância da Arte nessa existência. No questionamento do sentido de Formação em prol da constituição do *Dasein* como ser-no-mundo, a ontologia da Arte, de Heidegger, propôs o estabelecimento de um novo paradigma na Arte, mas não se trata de um paradigma que supera a Estética, trata-se, antes, de recuperar as compreensões estéticas desde seus fundamentos, ao retomar a ontologia em referência ao pensar sobre a Arte.

Sobre a questão dos critérios estéticos para o julgamento de uma obra de Arte, por exemplo, podemos perceber como a tradição de base metafísica considera um “lócus” específico para julgamento, a fala do crítico<sup>58</sup> e do especialista em Arte, e tudo o mais que

---

<sup>57</sup> A discussão sobre a *Bewahrung* foi abordada mais detalhadamente no segundo capítulo deste trabalho.

<sup>58</sup> Para Argan em “Arte e Crítica de Arte” (1988), o termo “crítica” enquanto atividade do especialista em Arte, em sentido científico e profissional, surgiu na Inglaterra no século XVIII, no âmbito da cultura do Iluminismo que, ao recusar qualquer dogmatismo, negava o valor das teorias da arte e do belo, assim como a autoridade do modelo histórico do antigo. Se a obra de arte já não é passível de avaliação a partir da conformidade a um ideal formal dado, diz Argan, só a partir da análise do seu contexto, ou seja, do modo em que é feita, se poderá deduzir se é verdadeiramente artística. Argan diz ainda que o nascimento da Crítica de arte se relaciona com a necessidade de proteção do mercado artístico inglês da invasão dos “falsos” das “cópias”, dos “refugos” provenientes em sua maioria da Itália, e foi S. Richardson quem, segundo Argan, primeiramente falou da necessidade dessa “ciência”. Ainda segundo Argan, esta ciência vai buscar reconhecer a autenticidade da obra de arte e aí o conceito de “qualidade” toma o lugar do conceito de “Belo” como definição do valor artístico, o

considera a obra desde uma perspectiva de objeto. Na contramão disso, para Heidegger, a legitimidade da Arte se dá através dela mesma, pois é a obra que funda, que fundamenta um modo de ser para um povo. Assim, o pensamento dessa ontologia não deixa consolidar uma compreensão coisificadora da obra, a partir do momento em que a considera não como mero objeto, mas como um poder, algo vivo e atuante em um povo. Sobre a questão dos critérios de julgamento da Arte, diz Heidegger:

É que não podemos retirar do mundo atual os critérios para julgar a estética e a sua relação com a Arte; pois o decisivo para a medida segundo a qual a Arte se mostra ou não em uma época como formadora de história é, em verdade, o fato de se e de como uma época está presa a uma Estética, de se e de como ela se relaciona com a Arte a partir de uma postura estética (HEIDEGGER, 2010, p. 73).

Essas considerações se mostram importantes para se pensar em discutir a questão da Arte e da sua legitimidade em diversas comunidades e contextos.

### **3.5 Arte como experiência fundamental – saída do impessoal**

Pois o homem só se torna livre num envio, fazendo-se ouvinte e não escravo do Destino (HEIDEGGER, 2010, p. 28).

Na ontologia da Arte heideggeriana, parece que o saber necessário para o encontro e conhecimento com a obra de Arte é basicamente o mesmo saber necessário ao artista quando está em processo de produção, ou seja, este saber envolve o ver e o escutar, ou melhor, o saber ver e o saber escutar, como fatores essenciais que constituem o encontro com a obra, tanto no processo para sua produção quanto no encontro e ocupação com a obra.

Os elementos que fazem parte do saber que institui a obra também são exigidos daqueles que participam dela enquanto obra, enquanto salvaguardadores (o termo para Heidegger é *Bewahrung* em *Origem da obra de arte*), que fazem com que ela tenha sentido e validade, e que é o fundamento de sentido comum, necessário para participar de sua verdade, de seu ser.

Na relação que o artista estabelece com o seu fazer, a escuta é tida enquanto algo primordial no processo de surgimento da obra, o que difere de um modo de pensamento mais

---

que permanece até hoje como o conceito fundamental da crítica. Para Argan Arte significa então um certo tipo de processo e a obra de arte é o resultado de um procedimento ou de um comportamento artístico ou das diversas “maneiras” dos artistas, o que pode permitir ao crítico, agora especialista, como “conhecedor”, reconhecer que uma dada obra é “autenticamente” artística (Cf. ARGAN, 1995, p. 133).

tradicional que historicamente privilegia o ver como o modo primordial para o fazer criador. É importante salientar que nesta escuta pertinente ao processo criador, há uma relação de obediência muito mais do que de imposição na produção da obra de Arte, de modo a tornar possível o vir-a-ser da obra, o trazê-la, retirando-a do não ser, do esquecimento. Sendo assim, a obra é produzida de acordo com o que é essencial, a saber, no modo do deixar ser, e não como fruto de um ato arbitrário do sujeito soberano.

A escuta, aqui vista como parte do discurso<sup>59</sup>, é um modo essencial de articulação da comprehensibilidade do *Dasein*. Em Heidegger, temos que a percepção acústica se funda na escuta e esta acontece como compreensão, por isso argumenta o pensador que não é por acaso que dizemos que não compreendemos quando não escutamos bem. Para o filósofo, escutar é o estar aberto existencial do *Dasein* enquanto ser-com os outros. O *Dasein* escuta porque comprehende e não o contrário, como se poderia pensar:

Como ser-no-mundo articulado em comprehensões com os outros, a pre-sença obedece na escuta à coexistência e a si própria, “pertencente” a essa obediência. O escutar recíproco de um e outro, onde se forma e elabora o ser-com, possui os modos possíveis de seguir, acompanhar e os modos privativos de não ouvir, resistir, defender-se e fazer frente a. É com base nessa possibilidade de escutar, existencialmente primordial, que se torna possível ouvir (HEIDEGGER, 1995, p. 222).

Esta escuta comprehensiva não se confunde com a simples sensação de sons e a percepção de tons, diz Heidegger, mas também o ouvir possui um modo de ser de uma escuta comprehensiva, já que para ele primeiramente não escutamos ruídos e complexos acústicos, mas sim sons de alguma coisa, “o vento do norte”, “o pica-pau batendo”, “o fogo crepitando”. Para se ouvir um “ruído puro” é necessária uma atitude artificial e complexa, completa Heidegger. A escuta é assim primordial para a comprehensão:

Mesmo na escuta expressa do discurso do outro, compreendemos de imediato o que se diz, ou melhor, nós já nos encontramos antecipadamente com o outro junto ao ente sobre o que se discorre. O que se dá em primeiro lugar não é, pois, o que se pronuncia na articulação sonora. Mesmo quando o dizer não é claro ou quando a linguagem é estranha, o que escutamos, em primeiro lugar, são palavras incompreensíveis e nunca uma variedade de dados sonoros (Ibidem, 1995, p. 223).

---

<sup>59</sup> Discurso (*Rede*) é o fundamento ontológico-existencial da linguagem para Heidegger e junto com a disposição (*Befindlichkeit*) e compreensão (*Verstehen*) perfazem o modo de ser do Da (o aí) do *Dasein* (Cf. HEIDEGGER, 1995, §34, p. 219).

A escuta é a fonte mais originária da linguagem, e evidencia como o homem já é desde sempre um ser-com os outros seres, sendo a escuta mais propriamente um modo de pertencimento, de constituição de um mundo que é sempre com-partilhado com os outros seres humanos. A escuta assume assim um lugar de destaque na linguagem originária, fundante, no exercício de ser e existir do *Dasein* no mundo.

A temática da escuta e sua importância foi uma questão retomada no seminário do semestre de verão de 1943, em que Heidegger analisou e discutiu sobre alguns dos fragmentos de Heráclito, e que foi posteriormente publicado com o título: “A origem do Pensamento Ocidental – Heráclito”. Faremos referência a dois desses fragmentos, o primeiro diz: “E assim o saber propriamente dito consiste em dizer e fazer o que se desvela, numa escuta pertinente, ao longo e de acordo com o que se mostra surgindo a partir de si mesmo” (HERÁCLITO apud HEIDEGGER, 1998, p. 261).

Aqui a escuta se relaciona com a sabedoria, já que esta, para Heráclito, está tanto no dizer (*λεγειν*) quanto no fazer (*ποιειν*) o que se desvela, e ambos necessitam da escuta como sua iniciação. A escuta acolhedora e apropriativa tem o sentido próprio ao *to sophon*, ao saber, e saber aqui indica estar na direção, saber a diretriz, estar devidamente preparado para agir e fazer, sendo que tudo isso se dá a partir de uma escuta pertinente.

Essa ideia é reforçada pelo outro fragmento que diz: “Se vocês não tiverem simplesmente ouvido a mim, mas tiverem auscultado obedientes ao *logos*, e tiverem se tornado obedientes, e forem obedientes, então é (iniciação no) o saber propriamente dito” (Ibidem, 1998, p. 260). Mais uma vez a iniciação ao saber passa pela ausculta obediente, e é o *logos* o que se deve ouvir.

Entretanto não podemos confundir a noção de uma experiência fundante de uma escuta originária com a escuta compreendida simplesmente como função do aparelho auditivo. Ou, como diz Heidegger, com o “simples ouvir” e ao “ouvir por aí” (*Hören und Herumhören*), mas o autêntico escutar que é “auscultar, seguir e ser obediente ao que se ouve (*Hörig-sein*)” (HEIDEGGER, 1999, p. 154). O ver assim como o escutar são essenciais para o saber tanto da Arte quanto da filosofia, pois estes estão na base do saber que está na origem da instituição de sentido do ser. A escuta do *logos*, eis o que o sábio ouve. Mas o que é ser sábio para Heidegger?

Mas o que diz e significa ‘sábio’? Significará apenas o saber dos antigos sábios? O que sabemos deste saber? Se este saber for um ter visto, cuja visão não pertence aos olhos da carne, tampouco como ter escutado pertence ao aparelho auditivo, então pode-se presumir que ter visto coincide com ter escutado. Ver e escutar não dizem mera apreensão e sim uma atitude. Mas

qual? Aquela atitude que se atém à morada dos mortais. Trata-se de uma morada que se mantém no disponível que a postura acolhedora cada vez põe à disposição. Assim, pois, o *σοφον* diz o que se pode aviar do já proporcionado (HEIDEGGER, 2010, p. 192).

A sabedoria está no modo de ver e de escutar, e nesta experiência têm-se que estar disponível, numa postura de acolhimento do que vem a ser.

Conforme Heidegger, os sentidos não são considerados como simples canais de captação das sensações que nos chegam: imagens, sons, cheiros, etc. Para o filósofo, é a disposição que possibilita aberturas, e nestas o ser do *Dasein* pode “ver” e “escutar” o ser dos entes que antes já se abriram. Sendo assim, é esta possibilidade de captar algo através de um saber especial que faz surgir a obra de Arte, e o artista se torna realmente artista.

Sobre o fenômeno do ver, diz Heidegger:

Ver significa não só não perceber com os olhos do corpo como também não apreender, de modo puro e com os olhos do espírito, algo simplesmente dado em seu ser simplesmente dado. (...) Toda visão se funda numa compreensão. (HEIDEGGER, 1995, p. 203).

Essa visão que Heidegger privilegia é compreensão no sentido de uma apropriação genuína dos entes com os quais o *Dasein* pode se comportar e assumir uma atitude, segundo suas possibilidades ontológicas essenciais (HEIDEGGER, 1995).

Em *Ser e Tempo* (1995), Heidegger já enfatizava a questão da visão, que aparece no modo de lidar cotidiano do homem em seu ser-no-mundo, modo que ele denomina de manualidade. Esta manualidade se dá na ocupação com os entes que vêm ao encontro no mundo e nasce mais propriamente de uma circunvisão, ou visão de conjunto, que possibilita ao *Dasein* já estar desde sempre envolvido em algo. A circunvisão é constituída da *Rücksicht*, que indica uma maneira de ver (*sicht*) que leva em conta a diferença e a importância de tudo com que se leva nas costas (*Rück*). Traduzido por Schuback (1995) pelo termo “consideração”, indicando um modo especial de ver – que é também ter consideração (HEIDEGGER, 1995, p. 314).

Já o termo *Nach-sicht*, que também compõe a circunvisão, exprime o empenho de correr atrás, aceitando as tensões, os limites e as características diferenciais das situações e modos de ser, sendo que a tradução brasileira utilizou o termo “tolerância” (Idem, p. 314). Por fim a expressão *Durch-sicht* e seus derivados remetem para a força e a ação penetrante da visão que permite não apenas perpassar obstáculos e graus diferentes de densidade como possibilita a integração respeitosa de uma visão de conjunto, sendo traduzida por “transparência” (Ibidem, p. 314).

O *Ruck-sicht*/consideração, o *Nach-sicht*/tolerância e o *Durch-sicht*/transparência remetem então a essa circunvisão, essa visão de conjunto que perfazem uma compreensão, uma reunião de sentido. Um modo de ver complexo que está longe de se remeter somente ao enxergar.

Mas há outro modo de ver, que também faz parte do ser do *Dasein*. Porém, neste modo, não se dá uma reunião de sentido pela compreensão, mas há uma dispersão, diz o filósofo, pois trata-se do fenômeno da “curiosidade”. Neste modo de ver, porém, “não se procura compreender o que se vê, para chegar a ele num ser, mas apenas para ver”, diz Heidegger. Esta curiosidade é algo que busca o novo pelo novo:

Busca apenas o novo a fim de, por ele renovada, pular para uma outra novidade. Esse ver não cuida em apreender nem em ser e estar na verdade, através do saber, mas sim das possibilidades de abandonar-se ao mundo. É por isso que a curiosidade se caracteriza, especificamente, por uma impermanência junto ao que está mais próximo. Por isso também não busca o ócio de uma permanência contemplativa e sim a excitação e inquietação mediante o sempre novo e as mudanças do que vem ao encontro. Em sua impermanência a curiosidade se ocupa da possibilidade contínua de dispersão. A curiosidade nada tem a ver com a meditação que admira os entes, o *taumatz*. Ela não se empenha em se deixar levar para o que não comprehende através da admiração, do espanto. Ela se ocupa em providenciar um conhecimento apenas para tomar conhecimento (Ibidem, p. 232-233).

Esta impermanência e esta dispersão provocadas pela curiosidade levam, por sua vez, a outro fenômeno, que é o desamparo, e este, por fim, é responsável pelo próprio desenraizamento do ser do homem, diz o filósofo. Ao contrário do desenraizamento, a arte deve possibilitar o enraizamento do homem no mundo, num modo próprio de habitar o mundo.

A Arte possibilita o ver pela primeira vez. A poesia, por exemplo, possibilita ver através das palavras. Ela é um modo privilegiado de ver que acontece na e pela linguagem, que assim faz surgir um mundo. A poesia torna o mundo visível, traz à tona a possibilidade do ver pela primeira vez. Reproduzimos aqui uma passagem que Heidegger cita do livro *Anotações de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke, onde o ver da poesia faz ver a própria noção heideggeriana de ser-no-mundo:

Será que as pessoas acreditarão que existem tais casas? Não, elas dirão que estou falseando. (...). Casas? Para ser exato, porém, tratava-se de casas que não existiam mais. Casas que tinham sido destruídas de cima a baixo. O que se achava presente eram as outras casas, as casas que se achavam ao lado delas, altas casas vizinhas. Evidentemente, elas estavam correndo o risco de

cair, desde que se tinha retirado tudo o que havia ao lado; pois toda a estrutura de postes longos, alcatreados, estava obliquamente cravada entre o solo da lixeira e o muro desnudado. Não sei se já disse que tenho em vista este muro (...). O odor doce, longo de bebês tratados com desleixo estava aí, assim como o cheiro do medo das crianças, que vão para a escola, e a umidade das camas de rapazes núbveis. (...). Ora, eu disse que as pessoas tinham derrubado todos os muros até o último deles? Mas agora estou falando constantemente deste muro. As pessoas dirão que eu teria ficado parado durante muito tempo diante dele; mas juro que comecei a andar logo que reconheci o muro. Pois isto é o terrível: o fato de eu o ter reconhecido. Eu reconheço tudo isto aqui e, por isso, tudo entra simplesmente em mim: tudo isso está em casa em mim (RILKE apud HEIDEGGER, 2012, p. 252 a 254).

A poesia traz à tona uma rede de relações e conexões que a tudo enlaça, a tudo tece, e o poeta traz isso ao ser através da palavra. Heidegger assim conclui:

É preciso atentar para o quanto elementar é aqui o mundo, isto é, o ser-no-mundo, Rilke o denomina a vida – que salta e vem em nossa direção a partir das coisas. Aquilo que Rilke deduz aqui com suas frases do muro desnudado não é inserido no muro por meio de sua poesia, mas, ao contrário, a descrição só é possível como interpretação e iluminação daquilo que é “efetivamente real” nesse muro, aquilo que emerge dele na relação natural com ele (Ibidem, p. 254).

A descrição do muro deixou ver essa conjuntura de significâncias que fazem parte da existência do *Dasein*. Assim o dizer poético faz ver o mais próprio do mundo em suas conexões e relações no tempo e no espaço. Antes disso falamos sobre a noção do ver a partir do fenômeno da curiosidade. Estas tematizações do fenômeno do ver mostraram-se como elementos importantes no pensamento heideggeriano. Saber ver e saber ouvir são fatores essenciais para o ser do homem e, claro está, para a produção da obra, e demonstram uma sintonia, mas não uma sintonia qualquer, mas com o *logos*, fundamento mesmo de sentido para o ser.

E aqui retomamos a referência ao artista Federico Fellini e sua Arte, o cinema – surgida e devedora do desenvolvimento das tecnologias numa sociedade industrializada e complexa. Fellini também tematizou sobre o ver e o escutar nessa sociedade, no último filme que fez em 1982 chamado *A voz da lua*, que resumimos a seguir.

O personagem principal é Ivo Salvini (Benigni), um poeta, que chega a um poço envolto pela névoa da Roma anoitecida e uma voz o chama, ele procura e nada vê. O filme é todo permeado por um procurar: “É a curiosidade que me faz acordar de manhã”, diz Ivo em um certo momento do filme, e também pergunta: “Para que nascer? Eu não comprehendo, o que fazemos aqui? No fim a gente se cansa, há ou não há esse paraíso?”

Com personagens sempre muito caracterizados, até bizarros, cores fortes, humor, tem-se uma busca e um constante não encontrar. Os ambientes abertos, a amplidão, imensidão, Ivo vai andando sem rumo em direção ao sonho que tem todos os dias, de compreender sua vida. No caminho, choca-se com a modernidade e com a figura esquisita, o ex-prefeito Gonella (Paolo Villaggio). O barulho das máquinas perturbam o som do vazio, a música moderna ruidosa impede o prosseguimento da estabilidade das coisas, o sonho e pesadelo se fundem e confundem num enredo real, fantástico e ao mesmo tempo absurdo. O absurdo das imagens surrealistas combina com o sem sentido das mentalidades e posições que Fellini oferece.

A música de Nicola Piovani está presente neste e em vários filmes de Fellini, dando-lhe uma peculiaridade ainda maior, as próprias imagens que se sucedem têm uma cadência melódica que dão a sensação de sonho, de estranhamento. Em certo ponto surge a questão: para onde vai a música após seu fim? Aonde vão as notas após serem tocadas? Essas questões que Fellini aborda com respeito, dúvidas imortais que não devem ser jamais respondidas (CHAMY, F. 2007). O ponto central do filme é o rapto da lua, que foi capturada por três pessoas, desencantando o que restava, como na ciência, “mas não há mais nada a revelar”, pois tudo já foi revelado pela igreja, diz Salvini, que também diz “nada se sabe, tudo se imagina”.

As cenas da lua capturada são desconfortáveis, angustiantes até, toda uma cidade paralisada para ver essa maluquice e todos se estranham, se confrontam, brigam, alguém chega a atirar na lua, os representantes da igreja se retiram e tudo segue assim meio confuso, com ruídos, barulhos de máquinas, cenas com músicas americanas barulhentas numa Roma caótica, e Ivo Salvini, ao ver a lua de volta no céu, pergunta: “Que querem? Não vocês não compreendem, vocês só devem escutá-la” – e finaliza heideggerianamente, dizendo: “Se houvesse mais silêncio, talvez pudéssemos compreender algo”.

Esta última obra de Fellini mostra exatamente o problema da sociedade contemporânea, permeada de desenvolvimento tecnológico, mas barulhenta e caótica, e cada vez menos capaz de escutar e de perceber o silêncio fundamental, originário para o humano em seu ser.

A visão e a escuta, para Heidegger, assim como para Fellini, também não podem ser consideradas somente como parte da sensibilidade despertada pela obra:

Desde o tempo em que despontou uma reflexão expressa sobre a Arte e o artista tal reflexão se chamou estética. A estética toma a obra de Arte como um objeto e, mais precisamente, como o objeto da *aisthesis*, da apreensão sensível em sentido lato. Hoje esta apreensão denomina-se vivência (*Erleben*). O modo como a Arte é vivenciada pelo homem é que deve fornecer a chave

sobre a essência da Arte. Vivência é a fonte determinante, não apenas para o apreciar da Arte, mas também para a sua criação. Tudo é vivência. Todavia, talvez a vivência constitua antes o elemento em que a Arte morre. O morrer ocorre tão lentamente que leva alguns séculos (HEIDEGGER, 1989, p. 65).

Tem-se como consequência que a Arte, ficando somente ao nível da vivência, tem seu sentido limitado, pois este se esgota na busca de despertar as sensações no “contemplador”, daquele que, por exemplo, vai até o museu apreciar os quadros. A questão é: que consequências essa visão traz para o artístico enquanto tal? Segundo o filósofo, esse pode ser o próprio fim da Arte, o que já havia sido dito por Hegel, nas suas lições sobre Estética, e assim diz Heidegger:

(...) Pode certamente esperar-se que a Arte se eleve e se aperfeiçoe sempre mais, mas a sua forma deixou de ser a necessidade suprema do Espírito. (...). Em todas estas conexões, a Arte é e continua a ser, do ponto de vista da sua mais extrema destinação, algo que, para nós, já passou (HEGEL apud HEIDEGGER, 1989, p. 66).

Mas, se a Arte “morreu” enquanto “necessidade suprema do Espírito” (como já anunciou Hegel), ergueu-se, e há Arte, e como objeto da Estética. Ergueu-se a Arte como parte de um mundo industrializado, mercantilizado, e, neste contexto, o seu lugar e o seu papel já estão previamente delimitados, o horizonte do mundo da Arte, e tudo o mais que daí decorre, museus, exposições, instalações etc. – em resumo, a cultura assume um papel importante e a Arte aparece como o seu elemento mais próprio etc.

Mas o problema dessa compreensão da Arte, que é o modo de compreensão da Estética, segundo Heidegger, é que esta continua a promover uma visão da Arte como algo destinado ao prazer e gozo estético do sujeito, ao modo de provocar vivências e estados emocionais ligados ao belo como fruto da Arte.

Buscar recuperar o olhar da Arte pela ontologia, saindo do olhar “derivado” promovido pela compreensão estética metafísica, é considerar a Arte como acontecer histórico inaugrador de sentido para um povo, um grupo ou uma comunidade. Promovendo assim um apelo para o modo fundamental que advém com a Arte, o próprio sentido de comunidade é essencial. E isso porque o *Dasein* já é desde sempre um ser-com. Essa noção é fundamental e deve ser considerada, já que “o outro” é parte intrínseca do modo de ser do homem, de seu *Dasein*.

O fato de ser-com (os outros seres humanos) faz parte da constituição fundamental do homem, que nunca é completamente só, e mesmo que se isole, o faz exatamente para não estar com (os outros), pois já o é desde sempre. Por isso, pelo fato de ser um ser-com, um ser

com-os-outros seres humanos e com estes formar (ou mesmo desformar ou trans-formar ou in-formar ou des-formar seu ser), esse é o seu modo de ser mais próprio, até mesmo na maior das impropriedades, num olhar vago e distante, individual, mas não singular. A Arte é um espaço de poder que permite que se dê um modo de ser em comum no exercício do *Dasein*.

A retomada da Arte, desde a perspectiva da ontologia fundamental mostra-se para a contemporaneidade como um modo de pensar a Arte que a retira do âmbito convencional da “vivência”, trazendo à tona a sua dimensão mais fundante e essencial que é a de inaugurar um novo sentido ao *Dasein* como ser-no-mundo. Trata-se, portanto, de recuperar o valor da Arte como necessidade suprema do ser, tarefa esta que se liga diretamente à experiência da salvaguarda da obra. Aí a Arte mostra-se como uma experiência fundamental. A Arte fundamenta um modo comum, uma comum unidade, uma comunidade que só existe graças a ela.

A Arte mostra-se como um âmbito privilegiado que torna possível o “encontro com o ser” mesmo, na obra e somente pela obra, o que de outro modo não aconteceria, por isso é um modo “privilegiado” de acesso ao ser, à verdade. Mas mantendo-se as devidas considerações sobre o ser tal como compreendido a partir da leitura heideggeriana: o ser não mais entendido como um fundamento estático, algo como um substrato, mas como o velar e desvelar enquanto a dinâmica própria que faz a realidade ser, o ser como fundo velado que se desvela, mas nunca se esgota nesse desvelar, o que alude a algo de misterioso, que permanece não descoberto e que possibilita ser.

Com a obra, portanto, há uma instauração de sentido que é trazida, na acepção de ser tirada, retirada e é assim que esta vem a ser, e vem a ser numa obra, e somente nesta obra é. Retirada do velamento, deixa de ser esquecimento para ser lembrada, do não ser para o ser. O ser da Arte traz em si aberturas ou possibilidade de vir a ser, mas é somente no encontro com aqueles que a salvaguardam que a obra ganha sua legitimidade.

A partir de uma obra é possível descortinar e conhecer uma realidade, uma realidade primordial, que não existiria se não fosse pela abertura por ela possibilitada. Podemos chamar esse contato do homem com a obra de uma experiência reveladora, com a obra produz-se a verdade.

Porém a noção de verdade revelada, posta em obra, e que é ao mesmo tempo a origem e o fim da obra, não pode jamais ser confundida com a concepção de verdade na compreensão advinda do pensamento da metafísica tradicional, a verdade considerada como adequação de uma coisa ao objeto. Verdade aqui remonta ao sentido grego de *Aletheia*, que tem o sentido de

des-ocultação, de des-velamento; verdade é um modo de saber, e verdade e saber são, segundo o pensador:

Denominando-se o estar intimamente no verdadeiro com a palavra ‘saber’, que deve ser tomada em sentido amplo e rico, então a *techne* é uma espécie de saber que ilumina, que dá ‘claridade’. A tradução corrente de *techne* pela palavra “Arte” é incorreta e equivocadora, sobretudo quando entendemos ‘Arte’ como a palavra que acompanha e distingue “Arte” de “ciência” (HEIDEGGER, 1999, p. 215).

A Arte é um saber que ilumina, que dá claridade, faz ver. O ver, como já foi observado, é decisivo para o saber da Arte, é uma forma primária para a instituição de seu sentido. E é dessa forma que a Arte proporciona ao *Dasein* se compreender como ser-no-mundo. O fato de a obra ser uma totalidade, um todo significativo, nos exige a tarefa de interpretá-la, naquilo que ela é, a partir dela.

Uma visão de mundo nos é descoberta no encontro com a obra, encontro que exige de nós a obediência, a escuta, a visão, o deixar que a obra nos diga o que ela é, ao invés de nos apressarmos a denominá-la e conceituá-la como na perspectiva de um sujeito do conhecimento. Desse modo nos situamos na verdade que acontece na obra, desse modo a Arte possibilita criar um modo de ser e pertencer do *Dasein* como ser-no-mundo.

Das discussões ontológicas da Arte podemos extraír importantes considerações sobre a questão do “produzir” da obra de Arte e da sua intrínseca relação com o processo de constituição do homem. A partir de Heidegger, a proposta de reconsiderar a essência fundamental da Arte envolve a discussão das noções de Formação e Cultura.

### 3.6 *Bewahrung* e historicidade versus Formação e cultura

A *Bewahrung*, segundo Heidegger, acontece como sentido de pertencimento instaurado pela Arte para o *Dasein* histórico de um povo. Compartilhando um mundo em comum, a Arte contribui na “saída” de um mundo cristalizado, pronto, controlado pelo impessoal (*Das Man*). Desse modo a Arte é o fundamento mesmo de um modo de ser para o homem, um modo em que se institui historicamente a partir e com a obra. A Arte seria então aquilo que possibilita um solo próprio, um fundamento para a constituição de uma comunidade. Por isso, para Heidegger, a compreensão da Arte como manifestação de sentimentos, o prazer estético, pode ser uma má compreensão da Arte:

Assim se diz, querendo-se dizer com isso que a relação básica com a obra de Arte é o “prazer”, o sorver de “comoções da alma” e o chapinhar em sentimentos simpáticos. Mas, no caso do “prazer estético” ser uma má compreensão da Arte e de não podermos procurar o prazer na poesia, afinal, também não há nada que possa ser seriamente dissecado e posto em perigo pelo ato de falar. Isto sem falar que pode existir um falar de poesia que, não só lhe esteja adequado, mas que ela até exija. Talvez se possa falar da poesia poeticamente, o que, todavia, não quer dizer em versos e rimas. Por conseguinte, falar de poesia não tem de ser forçosamente um ocioso falar “em torno de” e “sobre” poemas (HEIDEGGER, 2004, p. 13).

É necessário repensar a ideia de prazer como “função” ou “sentido” de ser da Arte, esta não deve ser delimitada somente desde o ponto de vista de ser uma “expressão da alma” e de provocar “vivências” no “contemplador”. Tal modo de considerá-la, inclusive este que a coloca como expressão mesmo da alma de um povo, de sua cultura, e as teorias que tentam provar isso, podem não ser errados, mas não constituem o essencial, diz Heidegger. Aqui a cultura é tida como uma forma que também não contribui para a compreensão fundamental da Arte. Diz Heidegger:

Como é que se encara no meio de tudo isso, a poesia em que se concentram as vivências? Ela é representada como uma expressão de vivências, expressão da qual o poema é, então, o condensado. Estas vivências podem ser concebidas como as vivências de um indivíduo isolado, portanto, de forma “individualista”, ou como expressão da alma das massas, ou seja, de um modo “coletivista”, ou, na acepção de Spengler, como expressão da alma de uma cultura, ou, na acepção de Rosenberg, como expressão da alma de uma raça, ou como expressão da alma de um povo. Todas essas concepções da poesia, por vezes ainda misturadas, movimentam-se dentro de limites de um único modo de pensar. Colocarmos as massas no lugar do indivíduo, a cultura no lugar das massas, ou a raça ou o mundo no lugar da cultura, não afeta em nada a ideia fundamental que conduz os nossos pensamentos. Continua a ser decisivo o fato que a poesia é concebida como expressão da alma e da sua vivência. O que é mais estranho é que todas essas concepções se prestam a ser, em qualquer altura, reivindicadas como certas e, até, a serem comprovadas. Mas o que está certo, ainda não é, só por isso, verdadeiro. Todo este modo de pensar é, em qualquer das suas formas, profundamente destituído de verdade e essência. (...) Se Spengler concebe a poesia como expressão da alma cultural de cada povo, o mesmo se aplica ao fabrico de bicicletas e automóveis. Aplica-se a tudo, o que é como não aplicar-se a nada. Esta definição transporta, já pelas suas premissas, a poesia para uma área onde a hipótese mais remota de concebermos a sua essência está irrevogavelmente perdida. Tudo isto é de uma superficialidade tão desoladora que nos custa mencioná-lo (HEIDEGGER, 2004, p. 35).

Heidegger critica a noção de vivência e de expressão da alma como fundamento para a Arte e sua compreensão. O pensador evidencia que tratar de modo generalizado a Arte, como expressão da cultura de um povo, não acrescenta muito para o saber específico dela, já que

deste modo se caracteriza também outras produções de um povo, como no exemplo do “fabrico de bicicletas e carros”.

Essa questão da cultura como resposta para a totalidade da produção humana não contribui para o âmbito específico que o pensador deseja esclarecer, qual seja, o que é a Arte em seu fundamento. A oposição a esse modo de falar generalizado da cultura é, para o pensador, algo que “mais atrapalha que esclarece”:

Este modo de pensar não diz respeito apenas à poesia, mas a todos os acontecimentos e a todas as maneiras de ser do ser-aí humano, razão pela qual é fácil construir, com o auxílio deste fio condutor, edifícios filosófico-culturais e mundividenciais. Segundo, este modo de pensar não se baseia na superficialidade aleatória e na incapacidade de pensar deste ou daquele indivíduo, sendo antes, devido, essencialmente, à maneira de ser do homem do século XIX e da modernidade em geral. (...) A poesia é assim, um fenômeno imediatamente encontrável que coexiste com outros tantos e que, tal como todos os outros, é concebido, através da definição igualmente indiferente, como uma “expressão da alma” que fervilha por detrás dela. (...) Assim, este modo de raciocinar celebrou verdadeiras orgias, por exemplo, entre os historiadores da Arte e na historiografia da História das ideias (*Ibidem*, p. 36).

O entendimento, mesmo que correto, da Arte como expressão da cultura, não constitui o “verdadeiro e o essencial”, para o pensador, porque esse modo de pensar a Arte como expressão da cultura, que surgiu no século XIX, e ainda é vigente, mesmo não sendo errado, é “derivado” enquanto mostra a Arte como estímulo de vivências interiores da alma, e o que o pensador busca é ir aos fundamentos, à origem mesma que possibilitou aquilo que veio a ser a Arte, e, para tal, o mais importante, segundo ele, é que é preciso deixar a obra ser em sua verdade e não precipitar-se a interpretar ou mesmo só distrair-se desinteressadamente com ela.

Na crítica do entendimento da Arte como expressão da cultura, Heidegger comenta outro problema, a questão da história da Arte, que, segundo ele, “celebrou verdadeiras orgias” entre os seus historiadores. Se atentarmos que a história da Arte Ocidental foi concebida dentro deste parâmetro da Arte como expressão do belo, e como tal algo ligado ao despertar de sentimentos, ao prazer, temos, portanto, algo direcionado pela visão e pelo gosto do historiador mesmo (e daí uma via subjetivista).

Jacob Burckhardt<sup>60</sup> escreveu *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), a primeira grande obra que se concentra na Itália do século XV, tomando a história desse lugar e dessa época como “Um fórum em que os problemas gerais da história da civilização foram

---

<sup>60</sup> Jacob Burckhardt (1818-1897) historiador, filósofo da história e da cultura suíço, professor de História da Arte nas Universidades de Basileia e Zurique.

discutidos pela primeira vez e tratados com mais vigor" (HEXTER, Renascença, 1970, p. 7). Burckhardt<sup>61</sup> traz à tona sua compreensão de Arte enquanto algo ligado "ao imediato sensível", algo que, segundo ele, "o fazia feliz", mais do que "o rigor das ciências" (Ibidem, p.7). Fica nítida aqui a separação Arte e ciência tal como esta se apresenta na modernidade, a Arte passando a ocupar o lugar do sensível e que através deste se tinha a possibilidade da felicidade, e, por outro lado, a ciência com sua frieza e rigor mas sem alegria.

Na sua apropriação, Burckhardt caracteriza a história da Arte como objeto de estudo, se não de "ciência", talvez nem mesmo de "filosofia", mas ao mesmo tempo algo que o "fazia feliz", pois "experimentava e sentia a história num nível mais baixo". Aquilo que era negado por Hegel, o "meio de sensação imediata", era onde se movia Burckhardt (IN HEXTER, 1970, p.2). Assim, a história da Arte é demarcada ao mesmo tempo com esse "espírito" de atividade prazerosa, de satisfação do sensível pelo belo e em contraposição à seriedade das ciências.

A obra de Burckhardt é até hoje considerada como uma das primeiras grandes obras sobre "a cultura" ou "a civilização" do Renascimento na Itália. Burckhardt caracteriza um momento crucial do Renascimento italiano. Momento este que, pela primeira vez, se deu conta de ser uma nova época, diferente do que já existia. Diz Hexter:

Os egípcios do Reino Antigo, Reino Médio e Novo Império e os europeus da Idade Média não pensavam em si mesmos como vivendo naqueles períodos particulares. Mas muitos dos líderes do Renascimento estavam absolutamente conscientes de estarem vivendo em uma nova história da humanidade, uma era cuja característica primordial não era sua organização política ou sua religião, mas sua cultura (HEXTER, 1970, p.1).

No Renascimento, ocorre o começo de uma mudança essencial no modo de entender a Arte. Um conceito de criação que começa a aparecer como privilégio e talento individual, ainda que atrelados ao poder do criador divino. Sobre isso Jimenez nos diz que:

---

<sup>61</sup> Embora Burckhardt tenha permanecido desdenhoso da obra de Hegel ao longo de sua vida, o respeito comandado pelo pensamento de Hegel havia forçado Burckhardt a enfrentá-lo constantemente. Assim, ele rejeitou a necessidade, proposta por Hegel, de substituir o estudo de contingência, com uma filosofia ontológica. Ele advertiu a um amigo pró-hegeliano: "Especulações de um outro homem jamais poderia me satisfazer, e ainda menos me ajudar, mesmo se eu fosse para adotá-las... Deixe-me a experimentar e sentir a história neste nível mais baixo em vez de compreendê-lo do ponto de vista dos primeiros diretores... As riquezas intermináveis que fluem em cima de mim com o meio inferior do sentimento imediato já estão me fazendo feliz além da conta e certamente irá me permitir alcançar algo, embora não necessariamente de forma científica, e talvez até mesmo o filósofo será capaz de fazer uso". O "meio da sensação imediata", que foi igualado à contingência que Hegel procurou eliminar, tornou-se o tema central da escrita histórica de Burckhardt. Ele enfatizou Artes visuais, teatro, literatura e outros artefatos que apelavam para os sentidos como os objetos próprios de estudo para um historiador (mimeo).

No século XVI, o artista afirma-se como criador, dotado de talento e suscetível de ser reconhecido como um gênio. A religião, é verdade, pode considerar que ele é apenas o executante de um poder divino, simples instrumento animado por uma inspiração que não comanda. Mas tal restrição, objeto de disputas teológicas, em nada transforma o problema. São de fato o pintor, o escultor, o arquiteto, autores temporais, simples mortais, que são venerados por seus contemporâneos e que serão celebrados pela posteridade. A questão “quem cria?” parece resolvida: é o artista. Todavia, uma interrogação subsiste: que forças o impelem para a criação, o incitam para a inovação? Será a razão ou então a sensibilidade, o sentimento? Objeto de ásperas controvérsias e de especulações complexas durante o classicismo e o século XVIII, antes que a estética de Kant proponha sua solução, este problema reaparece, sob suas diversas formas, em certos teóricos do século XX (JIMENEZ, 1999, p. 44).

O Artista no século XVI afirma-se como o criador, com talento que o leva a ser chamado de gênio, mas tudo ao final é para celebrar o divino. O princípio dos artistas é o de “imitar” a natureza no que esta representa a criação e obra de Deus, que é ao mesmo tempo o belo, o perfeito. Esta imitação por sua vez não é mera cópia, mas, segundo Jimenez:

O princípio de imitação, que se impõe na Renascença e permanece em vigor até as primeiras vanguardas do século XIX, não é um ato servil em relação a um poder transcendente e coercitivo, que seria o de Deus, nem um testemunho de pura e simples submissão do artista à natureza. O artista é dependente da natureza para melhor glorificar aquele que a criou, isto é, Deus (*Ibidem*, p. 45).

Giorgio Vasari (1511-1574), um dos primeiros historiadores da Arte, vai expressar essa questão da criação a partir do estudo de Gioto. Assim diz: “Os pintores estão sempre na dependência da natureza: ela lhes serve constantemente de modelo; eles tiram partido de seus melhores elementos e os mais belos para se esforçarem a copiá-la ou a imitá-la” (VASARI, 1981 apud JIMENEZ, 1999, p.45).

É interessante perceber que a questão do “gênio”, neste período do Renascimento, passa pela ideia de um conhecimento racional ou mesmo “da matematização da Arte”, já que os artistas da Renascença retomam o valor da matemática a partir dos pitagóricos, associando o número como modo de compreensão do universo, como saber, e esse saber não é senão “harmonia e beleza”, diz Jimenez, para quem: “Os artistas da Renascença aprendem lições de Pitágoras, cujo nome aparece com frequência nos documentos da época; sentem eles um idêntico fascínio por essa cosmologia do número” (*Ibidem*, p.46).

Mas o desenvolvimento do pensamento matemático não significou excluir a sensibilidade, diz Jimenez (1999, p. 46). É interessante observar aqui a leitura de Cristoforo Landino, um pintor e filósofo florentino, amigo de Alberti, já que ele este faz “retratos” dos

artistas de seu tempo (segundo Jimenez, em termos ainda hoje usuais) e deixa ver o que é considerado como “sensibilidade”, como “fator pessoal”, que, junto com o conhecimento matemático, é tido como o gênio mesmo do artista. Diz Landino:

Masaccio era um excelente imitador da natureza, com um sentido muito completo de relevo, de composição correta e de pureza, sem ornamentos. (...) Fra Filippo Lippi pintava com graça e ornamento; era excessivamente hábil e foi excelente (...) igualmente para os ornamentos tanto ao imitá-los quanto ao inventá-los. Andrea Del Castagno foi um grande mestre do desenho e do relevo, gostava particularmente das dificuldades de sua Arte e dos efeitos de perspectiva; era cheio de vida e muito rápido, tinha uma grande facilidade de trabalho. (...) Fra Angelico era alegre, devoto, muito ilustrado e dotado da maior facilidade (LANDINO apud JIMENEZ, 1999, p. 47).

Fatores como “cheio de vida”, “alegre”, “excessivamente hábil” e até “devoto” são termos ligados a esta característica pessoal do gênio, sua peculiaridade, que se junta ao conhecimento exato das proporções e formas, que todos já devem possuir como pré-requisito básico para o empenho e bom desempenho na Arte. A beleza, como resultado da Arte do gênio é resultado da perfeição de formas, da harmonia, que “imita” a natureza honrando a Deus. E além da beleza aparece a “graça”, este “além do que”, “algo a mais” da Arte, causado por afetos e sentimentos, diz André Félibien em sua obra sobre a vida de antigos e modernos pintores, escrita entre 1659 a 1685:

A beleza nasce das proporções e da simetria que se encontra entre as partes corporais e materiais. A graça é engendrada pela uniformidade dos movimentos interiores causados pelos afetos e pelos sentimentos da alma. (...) Para bem demonstrar que a graça é um movimento da alma, é que ao vermos uma bela mulher, julgamos, em primeiro lugar, sua beleza pela justa relação que há entre todas as partes de seu corpo, porém não é possível julgar sua graça se ela não falar, se não rir, ou se não fizer algum movimento (FELIBIEN apud JIMENEZ, 1999, p. 62).

Félibien separa o belo da graça, a graça é algo mais, e é causada por “afetos” e “sentimentos da alma”; já a beleza se revela na simetria e proporcionalidade. A história da Arte começa a existir e se firmar como um âmbito em que “sensibilidade” e “beleza” são as expressões importantes a serem dimensionadas, e, como tal, cada historiador da Arte tem lá suas singularidades e predileções, caracterizando e marcando a Arte em cada povo e época.

A ideia mais contemporânea, a do gênio como competência do autor, dará origem à ideia de obra prima, e esta, que, segundo Colli (2002), primeiramente era considerada a partir do aprendizado de um ofício, se modifica, e seus critérios são bastante diversos:

São tantos os fatores em jogo e tão diversos, que cada discurso pode tomar seu caminho. Questão de afinidade entre a cultura do crítico e a do artista, de coincidência (ou não) com os problemas retratados, de conhecimento mais ou menos profundo da questão e mil outros elementos que podem entrar em cena para determinar tal ou qual preferência. Dirá um que Wagner é compositor desmedido ou de prolixidade vazia, outro invocará seu gênio harmônico a serviço de uma dramaticidade filosófica, etc. (COLLI, 2002, p. 18).

Daí se percebe como preferências e gostos vão ser elementos que se destacam para a produção e apreciação de obras de Arte ao longo da História, caracterizados pela valorização subjetiva.

Kant foi um importante filósofo na consolidação de uma noção clássica de Estética, que se pauta na capacidade de julgar, própria do homem e fundamental para a definição do juízo de gosto, ou faculdade de julgar, enquanto elemento imprescindível no exercício da apreciação da Arte. Kant separa a existência de uma Arte agradável da ideia de uma Arte bela, e considera que o prazer causado pela Arte bela não pode ser simplesmente o mesmo que da Arte agradável, ou seja, somente um prazer sensível, mas deve ser para Kant um “prazer de reflexão”<sup>62</sup>.

Para o filósofo de Könisberg, não há uma ciência do belo, mas uma crítica do belo, e o que ocasionou o termo “ciências belas” foi o ter-se observado que, para a perfeição da “Arte bela”, é necessário muita ciência. Assim ele diz ser indispensável:

Por exemplo o conhecimento de línguas antigas, conhecimento literário de autores que são considerados clássicos, história, conhecimento da antiguidade etc., e por isso estas ciências históricas, pelo fato de constituírem a preparação necessária e a base para a Arte bela, em parte também porque nelas foi compreendido mesmo o conhecimento dos produtos da Arte bela (oratória e poesia), foram por um equívoco terminológico chamadas ciências belas (KANT, 2005, p. 151).

Kant fala ainda da necessária Formação para o conhecedor da Arte bela, que muito deve ao passado e à história, sendo necessário o maior conhecimento possível das obras e artistas anteriores e do modo como estes resolveram as questões da Arte, o que, por sua vez, não é já o trabalho do gênio, mas são elementos importantes no produzir da Arte. Se Kant

---

<sup>62</sup> A interpretação kantiana do “prazer da reflexão” como fundamento da Arte é vista por Heidegger com entusiasmo. Ele considera que, com esta questão, Kant penetrou em um estado fundamental do homem no qual “ele chega pela primeira vez à plenitude fundada de sua essência”, sendo este estado o que Schiller concebeu como condição de possibilidade da existência histórica, fundadora de história do homem (HEIDEGGER, 2010, p.103). Schiller, para Heidegger, foi o único a compreender algo essencial nessa teoria do belo e da Arte em Kant, muito embora seu conhecimento tenha sido “soterrado por meio das doutrinas estéticas do século XIX” (HEIDEGGER, 2010, p. 98).

inviabiliza uma ciência do belo, fala de uma crítica do belo. A Arte agradável é distinta da “Arte bela”, e esta é que tem por medida a faculdade de juízo reflexiva:

É um modo de representação que é por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade. A comunicabilidade universal de um prazer já envolve em seu conceito que o prazer não tem de ser um prazer do gozo a partir de simples sensação, mas um prazer de reflexão; e assim a Arte estética é, enquanto Arte bela, uma Arte que tem por padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva e não a sensação sensorial (*Ibidem*, p. 151).

Kant considera que somente a Arte bela “promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade”, o que envolve um conceito de prazer que não é o prazer ocasionado por simples sensação, mas é “um prazer da reflexão”. A Arte como objeto de prazer simplesmente é Arte agradável.

A Arte bela é fruto do gênio, mas o gênio para Kant é o talento (dom natural), o que difere do pensamento da tradição, principalmente cristã, e o talento é o que dá a regra à Arte. Mas não nos enganemos, o gênio kantiano não se encerra na subjetividade do sujeito, o talento não depende do artista, pois não está no domínio de um querer, pois ele é como que “tomado” pelo que faz. Esse receber algo, que é algo vindo da natureza, não está no domínio do homem, assim o gênio é “a inata disposição de ânimo pela qual a natureza dá a regra à Arte”, diz Kant. O gênio tem como primeira característica o produzir original, ainda que o seu poder não se encontre nele mesmo, em seu domínio. Diz Kant:

O gênio, ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção, mas que ela como natureza fornece a regra; e por isso o próprio autor de um produto, que ele deve a seu gênio, não sabe como as ideias para tanto encontram-se nele e tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitraria ou planejadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições, que as ponham em condição de produzir produtos homogêneos (*Ibidem*, p. 153-154).

O gênio não tem como transmitir o saber da Arte, pois este não lhe pertence, ele lhe advém, a natureza é quem o “empodera”, por isso é um “dom natural” mas não é do domínio total do artista. Kant associa a noção de gênio com a palavra *genius*, de onde deriva, e quer dizer “espírito peculiar”, “protetor” e “guia”, dado conjuntamente a um homem por ocasião do nascimento, e de cuja inspiração aquelas ideias originais procedem, sendo a natureza quem realmente dá as regras à Arte (*Ibidem*, p. 154).

A noção kantiana de gênio adota o reino da natureza como o fundamento que dá ao gênio o “dom” de sua Arte, como algo que foge ao enquadramento da ciência e ao controle e

domínio humano. Mas o gênio kantiano se revela, assim como a ideia do gênio do Renascimento, já que ambos fornecem a ideia de gênio na Arte, de que algo de fora (seja Deus ou Natureza) é que impulsiona a Arte e conduz o artista.

Um pouco parecido com esse modo de entender o produzir da Arte vemos em Pasternack, autor de Dr. Jivago, falando sobre o seu ato de escrever. Ele diz acreditar existir um momento em que sente que o “espírito da linguagem toma a frente” e não é mais ele quem escreve. Do mesmo modo, Ivor Richards, em *Ars poética*, diz: “Minha língua materna sabe muito mais do que eu próprio” (Richards apud Barbosa, 2002, p.38). Alguns exemplos que mostram quão complicado é falar do ser do artista como único e verdadeiro *subjectum* na produção da Arte em seu ser.

A questão da história da Arte caminha para o século XIX com desencanto, com o crescente avanço das ciências da natureza e a tentativa de enquadramento da Arte nesse modelo. Assim diz Michelet: “não criamos mais, a história matou a Arte” (MICHELET apud JIMENEZ, p. 277). Ao mesmo tempo, o século XIX é o século que produziu o “homem estético”, que é, na visão de Dilthey, o homem que também se preocupa com os sentimentos. Diz ele:

O homem estético busca realizar em si e nos outros equilíbrio e harmonia dos sentimentos; a partir dessa necessidade, ele conforma seu sentimento de vida e suas intuições de mundo. Assim, sua avaliação da realidade é dependente de em que medida a realidade mesma garante as condições para tal existência (DILTHEY apud HEIDEGGER, 2010, p. 83).

O homem estético é, para Dilthey, o homem que conforma sentimentos numa vida equilibrada, harmônica. Este homem estético vincula-se ao pensamento e à visão da psicologia prevalecente, que, segundo Heidegger, submete estados sentimentais a observações e mensuração, critica o filósofo, para quem esse é um momento histórico de decadência da Arte, ao mesmo tempo de ascensão da Estética. O que se altera aí é o saber da Arte no século XIX, e do mesmo modo acontece uma crescente “impotência” do saber metafísico na experiência e na investigação dos fatos da história da Arte. Por isso diz Heidegger:

O que se encontrava na época de Herder e de Winckelman a serviço de uma grandiosa automeditação da existência histórica é empreendido agora em virtude de si mesmo, a saber, como disciplina; a investigação da história da Arte propriamente dita começa – figuras como Jacob Burckhardt e Hippolyte Taine, que entre si são totalmente diferentes, não se deixam, certamente, medir com o aparelho de medição do aparato disciplinar. A investigação da poesia ganha o âmbito da filologia (...), a estética transforma-se em psicologia que trabalha em termos de ciências naturais, isto é, estados sentimentais são submetidos por si mesmos ao experimento, à observação e

à mensuração como fatos que ocorrem (...) a história da poesia e das Artes plásticas consiste em que pode haver uma ciência de tais estados emocionais, uma ciência que traz à luz conhecimentos importantes e mantém desperto ao mesmo tempo um cultivo do pensamento. O cuidado dessas ciências é tomado como a realidade propriamente dita do “espírito”. A própria ciência, tanto quanto a Arte, não é senão um fenômeno e um campo de atividade cultural (HEIDEGGER, 2010, p. 83).

A inviabilidade da Metafísica como ciência e o fortalecimento das ciências naturais levaram a Arte para a aproximação com o âmbito das ciências, que somente assim poderia ser valorizada e considerada. Um exemplo disso é o que vimos com a proposta de Arte-Educação de Herbert Read, que busca se fundamentar na psicologia, na fisiologia e em outras ciências, de modo a dar sustentação a suas ideias sobre a Arte e a sua necessidade na sociedade.

Assim a poesia e a Arte em geral passam a ser investigadas como objetos de ciência aos moldes das ciências naturais, o que leva, para Heidegger, a uma tentativa de “mensurar sentimentos”. O pensador fala sobre a *Bildung* como “tentativa grandiosa de automeditação da existência histórica no passado”, mas que infelizmente agora está sob a égide da ciência.

Tanto o âmbito da Arte quanto o âmbito da ciência, agora já como ciências do espírito, passam então a ser vistos como fenômenos de atividade cultural do humano, e, de modo genérico e habitual, a cultura vai ser então caracterizada como o espaço em que se desenrola a “atividade espiritual e criadora do homem”, por isso nela se insere tanto a ciência como a Arte, mas, para Heidegger, neste modo de pensar em “nada se percebe de sua essência”, nem da Arte nem da ciência, pois, para ele, nem uma nem outra se resumem a ser apenas desempenhos culturais do homem, mas são antes: “modos decisivos de se apresentar tudo o que é” (HEIDEGGER, 2010, p. 39).

## CONCLUSÃO

“Doenças são poemas presos” (Viviane Mosé)

Das considerações sobre a Arte e a sua relação com a formação a partir do pensamento do filósofo Martin Heidegger, temos que a Arte pode ser considerada uma das mais importantes fontes para a constituição do homem em um modo de ser ou devir fundamental. Pois a Arte promove, segundo o pensador, uma mudança e possibilita algo de novo vir a ser, como diz o filósofo: a Arte “arranca do habitual, suspende nosso como valorar, conhecer e observar para permanecer na verdade que acontece na obra” (HEIDEGGER, 1989, p. 53).

Quando há verdadeiramente Arte nesse sentido primordial, há uma mudança radical, esse sim o caráter essencial da Arte para a constituição do homem em seu constante devir. O processo de criar, o produzir da Arte, é um momento em que o homem capta uma nuance de sentidos e significados e os materializa, vindo ao ser o que não existiria sozinho, mas que também não reflete somente simples estados subjetivos e não deve provocar somente “meros estados sentimentais”.

O que se promove é uma des-formação do homem, na medida em que a obra provoca um choque no habitual, possibilitando um novo modo de instituição de sentido para seu ser enquanto ser-com os outros, que leva em conta essa sua característica. A arte não forma mas des-forma, tira a forma do habitual para possibilitar novamente que uma configuração de sentido se torne possível, fundamentando o homem com um solo próprio, saindo do mundo fundado no impessoal.

A salvaguarda (*Bewahrung*), como critério de legitimidade, é essencial para a continuidade do estar em si mesmo da Arte. E para que esta se realize é necessário haver aqueles que não só contemplam a obra como expectadores, mas aqueles que co-participam da sua verdade mais fundamental.

Assim, a partir da leitura heideggeriana, tem-se que a Arte não traz primeiramente o sentido de ser um objeto para contemplação ou admiração, mas contém o sentido de permitir que o ser venha a ser através da produção, do fazer. E este fazer é especial por promover algo novo, mas que tem a ver com o ser em comum de um povo.

Não se trata primeiramente de agradar aos sentidos, de ser aprazível. Sentidos versus razão, homem versus mundo, são maneiras derivadas de entender o ser e por este modo não se

chega às origens do jeito de ser da Arte. Mais que sentidos versus razão, o homem é compreensão. Quando o mundo nos chega, já vem carregado de sentidos e sentimentos, não sendo possível separar sentidos e razão. Portanto não se trata de promover o sensível, já que a razão sempre foi mais valorizada na Formação; trata-se antes de rever tal postura e nessa revisão fica patente como a consideração estética da Arte é derivada e o quanto é necessário uma leitura ontológica, mesmo que desta não se possa fazer grandes conclusões, mas sempre recolocar a questão do que é o ser da Arte enquanto tal.

Heidegger retomou a questão da Arte desde suas origens, e tal questionar envolveu a pergunta maior sobre o ser do próprio homem e a própria constituição do que seja o mundo, o real e o verdadeiro. Podemos perceber a possibilidade de um processo de constituição do homem através da Arte que não se funda mais em parâmetros estéticos e nem no ideal da Formação como *Bildung*, já que este também decaiu na época atual. Mas para aquém destes modelos formativos, a compreensão do sentido ontológico da Arte exige a revisão da questão fundamental da filosofia, a questão da verdade, para o entendimento da Arte, ela mesma como um modo de instauração da verdade.

Como instauração da verdade, que a partir de si fundamenta um modo de ser do homem como ser-no-mundo, a Arte contribui para que o homem aproprie-se de si mesmo, e participe da obra enquanto exerce a salvaguarda dela. Mas, saber se ainda haverá obras que terão essa capacidade, esse poder, é algo que ainda não pode ser previsto, mas que, para Heidegger, precisa acontecer, deve ser esperado, pois o surgimento da obra pode viabilizar a possibilidade de novos modos de ser e estar no mundo.

A *Bildung* como modo de Formação, segundo Heidegger, evidencia o paradigma de uma ideia de homem (visto como animal racional) e de rationalidade universal imutável, proposta como ideal a ser conquistado. Desse modo não se pergunta sobre o que é o ser do próprio homem, já que se lhe pressupõe como algo já compreendido, resolvido. A valorização exacerbada que o homem faz da sua razão culmina com a consolidação da nossa era como a Era da Técnica. Para Heidegger, nesta era, tudo o que há, até as relações humanas, passa a ser pautado pelo pensamento do cálculo e pelo uso e consumo a partir da planificação, em que até o homem torna-se um ser apenas técnico (HEIDEGGER, 1967, 2001, 2010).

Se o homem se caracteriza muito mais por ser um ser aí, que está jogado, lançado no mundo, sendo a cada vez e a cada tempo de um modo determinado, não cabe considerá-lo somente a partir da sua rationalidade, já que esta se tornou uma rationalidade instrumental, da parte e não mais do ser humano como um todo. Na crítica à falta de discussão sobre o ser

do homem e a vigência da única compreensão do homem como animal racional, Heidegger evidencia a fragilidade das discussões sobre o ser mais próprio do homem.

A compreensão, como caráter ontológico primordial do ser do *Dasein*, acompanhada da disposição e da linguagem são importantes fenômenos existenciais e permitem evitar o uso dos termos da tradição como a ideia de animal racional e da constituição humana somente desde a perspectiva da separação corpo versus alma, sentidos versus razão e etc. A crítica heideggeriana mostra-se importante também para a compreensão e a discussão da questão do tratamento dado a tudo que se refere aos sentidos, aos sentimentos e ao corpo na história do pensamento ocidental.

Neste sentido é fácil perceber o privilégio que se deu à Formação da razão, e isso em detrimento da Formação dos sentidos, do corpo mesmo, já que este depende dos sentidos, e os sentidos podem levar ao erro e ao engano, o que fez com que o corpo fosse tratado e ainda o é até hoje como algo de segundo plano, o que se desdobra em vários problemas de saúde na modernidade.

Na medicina moderna, por exemplo, trata-se só a doença ou mesmo o órgão doente, o ser é como que isolado e foca-se a doença, mas não se trata o ser como um todo. Separa-se, por exemplo, doença psíquica e doença física, e nos casos de patologias como gastrite e úlceras, trata-se na medicina tradicional ocidental com drogas industrializadas, e nada se fala sobre a intensa influência das emoções e dos sentimentos nesse adoecer. O fato de se estabelecer uma relação saudável com o próprio corpo é ainda controverso para nós ocidentais. Hoje em dia existe até o termo “consciência corporal”, algo que é necessário adquirir, pois o desconhecimento do próprio corpo e seu funcionamento é uma das principais causas de seu mau desempenho e adoecimento, já que nos falta Formação e educação em relação ao próprio corpo.

A Arte “tira do habitual e suspende o comum valorar para deixar a obra ser”, diz Heidegger, evidenciando-se seu valor formativo, ou poderíamos mesmo dizer, des-formativo. Pois o caráter de obra da obra traz em si mesmo esta suspensão do já sabido, do já valorado, e é só nesta suspensão que pode acontecer o mais autêntico erguer-se da obra, o seu deixar ser. Portanto a Formação que acontece aí não deve ser aquela que parte previamente de um ideal, mas aquela que deixa ser, já que é somente por força da própria Arte que ela se estabelece. E a visão estética da Arte como objeto de fruição para os sentidos e o gozo dos sujeitos atinge somente em aparência o ser da Arte.

Assim a obra não pode ser compreendida pela via da subjetividade, do homem visto como o “sujeito”, da visão do criador como o gênio, pois, na ontologia heideggeriana, a Arte

só existe se existirem aqueles que a fazem manter-se no que ela é em si mesma, não importando aí o fato de a obra ter sido feita por um artista popular, conhecido, desconhecido ou tal, já que deve ser a obra e não o artista a sustentar a verdade da obra e dizer de si mesma a partir dela própria o que ela é.

Num mundo globalizado, o acesso à cultura e às obras de arte se abre vertiginosamente, inclusive através do mundo virtual. A leitura estética da arte está cada vez mais presente, orientando a relação da arte com o homem através do despertar de emoções e prazer. Mas o que prevalece como fundamental na Formação ou na constituição do homem é a necessidade do reconhecimento de suas raízes históricas, de sua história e pertencimento, só depois de se apropriar da própria existência, de ter solo próprio, é que vem a capacidade de olhar tudo o mais, tudo de outro que não seu próprio ser.

O *Dasein* é ser-com o outro, e com o outro não se ocupa, mas se preocupa previamente. O outro ocupa um papel completamente relevante na existência, esse outro deve ser visto como parte da minha própria existência. A arte evidencia isso, possibilita o surgimento desse sentimento de pertença a algum grupo, uma coletividade, constitui uma comum unidade, uma comunidade. Eis seu privilégio, seu lugar e seu poder. Heidegger responde a Hegel que este estava errado ao afirmar que a arte chegara a um fim, e diz que se a arte haverá de decair para um “instrumento de policiamento cultural” ou se a arte ainda haverá de pôr em obra a verdade, isto é uma questão de “decisão”; o resultado é incerto (HEIDEGGER, 1989 apud INWOOD, 2002, p. 10).

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Tradução: Ivone C. Beneditte. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad.: Valentim Garcia Yebra. Madrid: Gredos, 1970. 2 v.
- \_\_\_\_\_ *Ética a Nicômaco*. Tradução: Gama Kury. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- BADIOU, A. *Pequeno Manual de Inestética*. Tradução: Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 1998. v. 2.
- BARBOSA, A. M. *Arte-Educação*: Leitura no subsolo. São Paulo: Cortês, 2002.
- BAUMGARTEN. A. G. *Estética – A lógica da Arte e do poema*. Tradução: Mirian S. Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BEAINI, T. C. *Heidegger*: Arte como cultivo do inaparente. São Paulo: Nova Stella: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. 2. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BIEMEL, W. Elucidações acerca da conferência de Heidegger – a origem da arte e a destinação do pensamento. Tradução Elsa Buadas. In: *O que nos faz pensar*, n.10, vol.2. Rio de Janeiro: publicação do Departamento de Filosofia da PUC-RIO, 1996.
- BORNHEIM, G. *Metafísica e finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRITTO, L. F. Soldados e centauros: educação, filosofia e messianismo no jovem Nietzsche, 1858/1869. RJ: MAUAD RJ: FAPERJ, 2015.
- BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, M. J. R. *Arte e Verdade*. São Paulo: Loyola, 1992.
- CARVALHO, M. GUIMARÃES B. Estética e Arte. Disponível em <http://www.anpof.org/portal/index.php/pt-BR/2014-01-07-15-22-21/xvi-encontro-nacional-da-anpof>, acesso em 26 de novembro de 2015.
- CASCUDO, L. C. *Civilização e Cultura*. São Paulo: Ed. Global, 2004.
- COLLI, J. *O que é Arte*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2002.
- COSTA, S. A. C. *Terra, mundo e verdade*: Hölderlin, Heidegger e a obra de Arte. 2014. Tese de doutorado em Filosofia – CCHLA/PPGFIL. UFPB, João Pessoa.

DETIENNE, M. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Tradução: Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

DUFRENNE, M. *Estética e Filosofia*. Tradução: Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIAS, N. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. v. 1.

Enciclopédia Britânica virtual. *Sobre o Messias*. Disponível em: [www.britannica.com/EBchecked/topic/320137/fridrich\\_gottlieb-klopstock](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/320137/fridrich_gottlieb-klopstock), acesso em 03 de março de 2014.

FELLINI, F. *A voz da lua*. Tradução: Suzana Fercik Staudt. Porto Alegre: L&PM, 1990.

FREIRE, P. *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FOGEL, G. *Da Solidão perfeita – escritos de Filosofia*. Petrópolis: Vozes, 1999.

FUSARI, M., FERRAZ, M. H. C. *Metodologia do ensino da Arte*. São Paulo: Cortês, 1999.

GADAMER, H.G. *Hermenêutica em retrospectiva*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_ *Verdade e Método*. 10. ed. Tradução Flávio Paulo Meurer: Petrópolis: Vozes, 2006. v. 1.

\_\_\_\_\_ *Hermenêutica da Obra de Arte*. Tradução: Marco Antônio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GULLAR, F. *Argumentação contra a morte da Arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

HAAR, M. *Heidegger e a essência do homem*. Tradução: Ana Cristina Alves. Lisboa: Instituto Piaget. 1990.

HARADA, H. *Verdade e Liberdade – da essência da verdade*. Petrópolis: Apostila - mimeo, 1970.

HEIDEGGER, M. *Vortrage und aufsätze*. 1<sup>a</sup> ed. Tübingen, Gunther Neske Pfullingen, 1954.

\_\_\_\_\_ *Nietzsche I*. Traduit de l'allemand par Pierre Klossowski. Paris: Ed. Gallimard, 1961.

\_\_\_\_ *Que significa pensar?* Tradução Haraldo Kahneman. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.

\_\_\_\_ *Sobre o humanismo.* Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, Tempo Brasileiro, 1967.

\_\_\_\_ *La doctrine de Platon sur La vérètè.* Trad. André Préau. In Questions I et II. Paris : Ed.Gallimard, 1968.

\_\_\_\_ *Conferências e escritos filosóficos.* Col. Os pensadores. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

\_\_\_\_ *Über den humanismus.* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981.

\_\_\_\_ *Sobre a essência da Verdade.* Coleção Os Pensadores. Tradução Ernildo Stein. 2 ed. São Paulo: Abril cultural, 1983.

\_\_\_\_ *Sobre o humanismo.* Coleção Os Pensadores. Tradução Ernildo Stein. 2 ed. São Paulo: Abril cultural, 1983a.

\_\_\_\_ *La provenance de l'art et la destination de la pensée.* Tradução: Jean-Louis Chrétien et Michele Reifenrath. Paris: Ed. L'herne, 1983 b.

\_\_\_\_ *L'homme habite em poète.* Traduit de L'allemand par André Préau. Saint-Amand: Gallimard, 1986.

\_\_\_\_ *A origem da obra de Arte.* Tradução Maria da Conceição Costa. Rio de Janeiro: Ed. 70, 1989.

\_\_\_\_ *Sobre a Madonna Sixtina.* Tradução Irene Borges Duarte. In: A Arte como Epifania, Lisboa: 1989 a.

\_\_\_\_ *A essência do fundamento.* Tradução Artur Mourão. Lisboa, Ed.70, 1990.

\_\_\_\_ *Hölderlin Y La esencia de la poesia.* Tradução Samuel Ramos. Buenos Aires: F.C.E.,1992.

\_\_\_\_ *Hacia La pregunta Del Ser.* Tradução: José Luis Molinuevo. Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Paidós, ICE de La Universidad Autônoma de Barcelona, 1994.

\_\_\_\_ *Construir, habitar, pensar.* Tradução: Eustáquio Barjau. Serbal, Barcelona, 1994 a.

\_\_\_\_ *Ser e Tempo.* Parte I. Tradução Márcia Sá C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 1995.

- \_\_\_\_\_ *Kant Y el Problema de la Metafísica*. Traducion Gred Ibscher Roth. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- \_\_\_\_\_ *Besinnung*. Band 66 - Gesamtausgabe. Frankfurt Am Main: Vittorio Klostermann, 1997.
- \_\_\_\_\_ *Ser e Tempo*. Parte II. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1997a.
- \_\_\_\_\_ *Heráclito- A origem do pensamento ocidental. Lógica. A doutrina heraclítica do logos*. Tradução Márcia Sá C. Schuback. Rio de Janeiro: Relume dumará, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Introdução à Metafísica*. Tradução Emmanuel Carneiro Leão. 4<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- \_\_\_\_\_ *Serenidade*. Tradução Maria Madalena Andrade e Olga Santos. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.
- \_\_\_\_\_ *Seminários de Zollikon*. Tradução: Arnhold e Prado. Petrópolis: Vozes, 2001.
- \_\_\_\_\_ *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum – Die Kunst und der Raum*. Navarra: Ed. Universidade pública de Navarra, 2003.
- \_\_\_\_\_ *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann , 2003a.
- \_\_\_\_\_ *Hinos de Hölderlin*. Tradução Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- \_\_\_\_\_ *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Marbach Am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft. 2005.
- \_\_\_\_\_ *Ser e Tempo*. Trad. Márcia de S. C. Schubach. Petrópolis: Vozes, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Os conceitos fundamentais da metafísica- mundo, finitude, solidão*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006a.
- \_\_\_\_\_ *Sein und Zeit*. 19<sup>a</sup> Ed. Tubingen: MaxNiemeyer Verlag, 2006b.
- \_\_\_\_\_ *Nietzsche II*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- \_\_\_\_\_ *A Metafísica de Aristóteles Θ 1-3 - Sobre a essência e a realidade da força*. Tradução Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2007a.
- \_\_\_\_\_ *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2008.

- \_\_\_\_\_*Parmênides*. Tradução Sérgio Mário Wrublevski. Bragança Paulista/Petrópolis: Ed. Vozes, 2008a.
- \_\_\_\_\_*Ensaios e Conferências*. Tradução: Carneiro Leão. Petrópolis: vozes, 6<sup>a</sup> Ed., 2010.
- \_\_\_\_\_*A fenomenologia da vida religiosa*. Tradução Giachini, Ferrandin e Kirchner. Petrópolis, RJ: Vozes: Bragança Paulista, SP: Ed. Univ. São Francisco, 2010a.
- \_\_\_\_\_*Nietzsche I*. Tradução: CASANOVA, M.A. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010 b.
- \_\_\_\_\_*Para que Poetas?* Disponível em: [www.olimon.org/.../heidegger..y.para que poetas](http://www.olimon.org/.../heidegger..y.para que poetas). Acesso em julho de 2013.
- \_\_\_\_\_*Hölderlin e a essência da Poesia*. In: *Explicações da poesia de Hölderlin*. Trad. Cláudia Drucker. Brasília. Ed. UNB, 2013.
- \_\_\_\_\_*A doutrina de Platão sobre a verdade*. Trad. Drucker e Gollnick. Disponível em: [www.Imagomundi.com.br/filo/Heidegger.verdade](http://www.Imagomundi.com.br/filo/Heidegger.verdade), acesso em julho de 2013a.
- \_\_\_\_\_*O Acontecimento apropriativo*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense, Alemanha: Vittorio Klostermann, 2013b.
- \_\_\_\_\_*Contribuições à filosofia: Do acontecimento apropriativo*. Trad. Marco Antônio Casanova. 1<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Via Verita, 2015.
- HEGEL, G.W.F. *Lições sobre a Estética* – Introdução e Tradução: Marco Aurele Werle. Cadernos de Tradução. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, nº1, 1997.
- HESÍODO. *Teogonia* – a origem dos deuses. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HEXTER, J.H. *Renascimento*. New Haven: Universidade Yale, 1970.
- INWOOD, M. *Dicionário Heidegger*. Tradução: Luiza Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- JAEGER, W. *Paideia* – A Formação do homem grego. Tradução: Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JIMENEZ, M. Estética. Tradução: MORETTO, F. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 1999.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução: Valério Rohden e António Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- \_\_\_\_\_*Sobre a Pedagogia*. Tradução: Francisco Cock. Piracicaba: Ed. UNIMEP, 2004.

KESICH, T. *Fellini* – uma biografia. Tradução: Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1992.

LAUB, M. Luz e delírio. *Revista Bravo* nº 73, Ano 07. São Paulo: Outubro de 2003.

LOUREIRO, S. A. G. *Educação humanista e Diversidade* – Um diálogo possível entre Paulo Freire e Martin Heidegger. Belo Horizonte: Nandyala, 2009.

MARCUSE, H. A Dimensão Estética. Tradução: COSTA, M. E. Lisboa: Ed. 70, 1999.

MARION, J. L. La constance de la figure de Descartes dans le parcours de la pensée de Heidegger. In: *Phénoménologie et métaphysique*. Paris: PUF, 1984.

MÖLLMAN, A.D.S. *O legado da Bildung* – Tese de doutorado em Educação – PUC-RS: 2011.

\_\_\_\_\_ *Bildung na contemporaneidade* – qual o sentido? V CINFE, Caxias do Sul, 2010.

MÖOSBURGER, L. B. *A origem da obra de Arte de Martin Heidegger*: Tradução, Comentário e Notas. 2007. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Filosofia. UFPR, Curitiba.

NASCIMENTO, M. A. Sobre o sentido filosófico da Arte. *Revista do CCHLA*, João Pessoa, UFPB, ano VII, n.1, 1999.

\_\_\_\_\_ Sobre a Historicidade em Heidegger. *Vivências*, Natal, UFRN, v.1 n. 26 (Jan/Jun), 2004.

NUNES, B. *Passagem para o poético*. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_ *Introdução à filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2003.

PAISANA, J. *Fenomenologia e hermenêutica* – a relação entre as filosofias de Husserl e Heidegger. Lisboa: Presença, 1992.

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

PLATÃO. *República*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

PÖGGEKER, O. *A via do pensamento de Martin Heidegger*. Tradução: Jorge Telles de Menezes. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

PORCHER, L. *Educação Artística* – luxo ou necessidade? Tradução: Yan Michalski: São Paulo: Summus, 1982.

READ, H. A educação pela Arte. Tradução: SIQUEIRA, V. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- RINGER, F. K. *O declínio dos mandarins alemães*. Tradução: Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Ed. USP, 2000.

SADZIK, J. *Esthetique de Martin Heidegger*. Paris: Editions Universitaires, 1963.

SANTANNA, A. R. *Um urinol faz 90 anos*. Crônica Estado de Minas, 9 de outubro de 2007. Disponível em : [www.Cronopius.com.br/site/artigo.asp?id=2783](http://www.Cronopius.com.br/site/artigo.asp?id=2783), acesso em outubro de 2014.

SANTORO, F. *Poesia e Verdade - Interpretação do problema do realismo a partir de Aristóteles*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

SCHILLER, F. *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*. 2. ed. Tradução: Roberto Schwarz. São Paulo: E. P. U., 1991.

\_\_\_\_\_. *Über die aesthetische Erziehung des Menschen – In einer reihe von Briefen*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1986.

SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do belo*. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2003.

SILVA, F. L. *Descartes – a metafísica da Modernidade*. São Paulo: Moderna, 1993.

SELIGMANN, M. *O local da diferença*: ensaios sobre memória, Arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SCHUBACK, M. S. C. (Org). *Por uma fenomenologia do silêncio*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

STEIN, E. *Antropologia Filosófica – questões epistemológicas*. Ijuí: Ed. UNIJUI, 2010.

\_\_\_\_\_. *Seis estudos sobre Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2008.

SUAREZ, R. *Nota sobre o conceito de Bildung (Formação Cultural). Kriterion*. Belo Horizonte, v. 46. n. 112, 2005.

TAMINIAUX, J. *Leituras da Ontologia fundamental – ensaios sobre Heidegger*. Tradução: João Carlos Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

VATTIMO, G. *O fim da modernidade – Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. Heidegger Y la poesía como ocaso Del lenguaje. Tradução: Juan Carlos Gentile Vitale. In: *Más Allá del sujeto – Nietzsche, Heidegger y la hermenêutica*. Barcelona: Paidós, 1992.

\_\_\_\_\_. Diferir a Metafísica. Tradução: Antônio Abranches. In: *O que nos faz pensar*. Rio de Janeiro, Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Ed. PUC, v.1, n. 10, 1996.

WAE LHENS, A. *La Philosophie de Martin Heidegger*. Louvain: Publications Universitaires de Louvain, 1955.

WERLE, M. A. *Poesia e Pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

ZADIK, J. *Esthetique de Martin Heidegger*. Paris: Ed. Universitaries, 1963.

ZARADER, M. *Heidegger e as palavras de origem*. Tradução: João Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, 1990. (Coleção Pensamento e Filosofia)