

A IMBRICAÇÃO ENTRE OBRA DE ARTE E VERDADE: LEITURAS DE HEIDEGGER

Uriel Massalves de Souza do Nascimento¹

RESUMO: Especialmente após a epistemologia de Kant, que separou o mundo em coisa-em-si e fenômeno, interditando a primeira, a obra de arte foi gradualmente colocada como o terreno no qual uma verdade ontológica, i.e. uma verdade livre de mediações, poderia ser experimentada. Quer falemos de Hegel, dos românticos alemães, dos fenomenólogos ou, mais recentemente, dos pós-modernos, a mesma valorização da arte parece se manter, embora de maneiras distintas a depender do pensador.

Nenhum pensador levou essa via tão a sério quanto Heidegger. Não apenas Heidegger focou sua assim chamada segunda fase em pensar a, através e *com* a poesia e a arte, mas também viu nelas a própria fundação de uma época. Portanto, se levamos Heidegger a sério, a arte não é uma coleção de objetos estéticos, mas a fundação ela mesma de uma configuração particular do ser dos entes. Dito isto, se a arte manifesta a verdade, não o faz porque um objeto estético também pode revelar a verdade, mas porque na obra de arte a verdade é posta em obra.

Dito isto, o texto se divide em duas partes: primeiro há uma breve história da relação entre verdade ontológica e arte tal e qual foi pensada por Platão e Aristóteles; depois, nos movemos nas sendas do pensamento heideggeriano para explicar alguns de seus conceitos aqui relevantes, como mundo, terra, aletheia e, o mais importante, sua expressão “por em obra da verdade”. A análise histórica da relação entre arte e verdade ontológica no pensamento grego tem por objeto mostrar que os gregos, por não terem nenhuma divisão de disciplinas, já pensavam essa a relação entre arte e verdade de modo a falar da verdade de maneira ontológica e não epistêmica. Já a explicação conceitual visa explicar, de maneira não exaustiva, o que significa a arte no pensamento heideggeriano.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Ontologia. Filosofia da Arte.

Abstract: Especially after Kant’s epistemology, which separated our apprehension of the world from the world-in-itself - the former being the phenomenon and the later the thing-in-itself - the work of art gradually came into play as a way for us to experience ontological truth, that is, truth without the division and mediation that Kant had created. It does not seem to matter much if we are talking about German Romanticism or the so-called post-modern thinkers: in both cases, with some differences of course, art is able to open up a unique relationship to truth and this relationship is unique and exclusive (we cannot stress this enough) to art.

No philosopher ever took this possibility as seriously as Heidegger did. Not only did Heidegger dedicate the entire “second phase” of his thought to think about, through and *with* poetry and art, but he also thought of poetry and art as, at the same time, the origin and revelation of an epoch. Therefore, if one takes Heidegger seriously, art is not a collection of aesthetic objects, but is the very foundation of a singular configuration of the Being of beings. This being said, art manifests truth not because an aesthetic object can reveal the truth, but because in the work of art the very truth of Being is set to work in a privileged way.

In order to better explain the relation between ontological truth and art, this paper is divided in the following way: first, there is a brief history of the relationship between ontological truth and art as it was thought by Plato and Aristotle; then we move on to heideggerian thought, in order to explain his concepts such as world, earth, aletheia and, more importantly, his expression “setting the truth to work”. The historical account of the relationship between art and ontological truth in Greek thought aims at showing that the Greeks already somewhat thought of this relationship, since they had no division among disciplines and, because of that, truth for them was both ontological and epistemological at the same time. The clarification of the heideggerian concepts, as expected, aims at explaining what art is for the author in question.

¹ Bacharel em filosofia pela UNIRIO. Mestrando-PUC Rio. Bolsista Cnpq.

Keywords: Art. Ontology. Philosophy of Art.

HISTÓRICO DA RELAÇÃO ENTRE ARTE E VERDADE

Gostaria de iniciar situando essa comunicação – porque é uma comunicação em sentido amplo o que se pretende que ocorra aqui – a partir do terreno histórico no qual essas questões emergem. O que quero dizer é que gostaria de repetir um gesto comum tanto aos manuais de filosofia quanto ao autor aqui em questão – Heidegger – nos seus apelos a um certo começo dessa forma de pensamento a que denominamos Filosofia. Trata-se, é claro, de um recuo aos gregos. Nesse sentido, pretendo não tanto recuar tão longinquamente quanto Homero e Hesíodo ou mesmo aos pré socráticos, mas sim apenas àquele que ficou historicamente conhecido – e por que não, reconhecido - como o primeiro a colocar as questões de maneira mais propriamente filosófica. Trata-se, é claro, de Platão.

Se seleciono Platão, é claro que não o faço à toa. Se é de estética que o presente trabalho trata ou, talvez, antes ainda, de uma imbricação entre *arte e verdade*, nada mais justo do que trazer aquele que foi o primeiro a sentir o peso filosófico – e não poético ou mítico - dessa relação em sua própria pele. Falo do episódio biográfico relatado sobre Platão segundo o qual o mesmo teria queimado – não rasgado ou se desfeito, mas queimado – todas as suas tragédias após seu encontro com Sócrates. Isso por si só já aponta para uma certa forma de pensamento que sacrifica o que quer que seja em direção à verdade e, se Nietzsche pôde, dois mil anos depois, criticar o conceito de verdade transcendente como uma criação terrena, o faz apenas na medida em que reconhece que, criação ou não esse conceito tem um peso alarmante e existencialmente tenebroso.

Dito de outro modo, a anedota acerca do gesto platônico de queima das tragédias pode ser lido como um traço que revela, na biografia do autor, um momento de desespero e de recusa de quaisquer coisas que verdades não fossem, ainda que essas fossem criações suas da mais alta estirpe. Assim, suas tragédias, ao serem consumidas pelo fogo, não tanto deixavam de existir quanto eram colocadas no seu novo plano de existência: aquele mesmo que sua teoria das Formas as fará ocupar.

Início assim, por um dado da biografia de Platão, por supor que os fatos comezinhos da existência talvez tenham alguma capacidade de nos mostrar o peso que a filosofia carrega para alguns autores. Não é sem algum desdém que alguns de nós – talvez mesmo *muitos* de nós – falamos de Platão como um aluado que teria suposto um além mundo e que essa suposição é, em si mesmo, ridícula. Hoje, depois do anúncio morte de Deus, do sujeito, das

superestruturas, dos metadiscursos e, por fim, no momento mesmo em que damos adeus à linguagem – se me permitem a brincadeira com esse filme de Godard – falar em uma *aposta* em um além-mundo parece temerário, senão absurdo. Mas, se há algo que caracteriza o exercício filosófico é que ele sempre se iniciou e se manteve exatamente como esse exercício de achar absurdo não tanto além-mundos ou substâncias, mas sim a existência das coisas tal e qual elas são. É precisamente o que a *Grundfrage*² de Leibniz, mais tarde retomada por Heidegger, “Por que o ser e não antes o nada?”³ parece expressa de maneira clara. Esse espanto frente à existência das coisas foi denominado por Aristóteles de *thauma* e consiste mesmo na admiração frente ao embate entre a *finitude* e a *persistência no ser* que perpassa a todas as coisas, bem como consiste ainda – é bom deixar claro – na simples perplexidade de que as coisas poderiam, simplesmente, não existir. Foi ao vazio de fundamento ao qual a pergunta anteriormente expressa aponta, que Platão e toda a tradição metafísica teria tentado tamponar com suas categorias principais (tais como Ideia, substância, Deus, sujeito) deixando, com isso, de “tornar suficientemente clara a significação do sentido do ser” (HEIDEGGER, 1960, p.11).

O que isso significa é que, numa leitura heideggeriana, a estruturação da realidade a partir de um princípio ou fundamento acaba por não esclarecer suficientemente o que faz com que esse princípio ou fundamento sejam princípio e fundamento, *posto que é o ser que “dá-se como fundamento”* (HEIDEGGER, 1999, p.78, grifo nosso). O anúncio da co-pertença entre ser e fundamento no texto de Heidegger como aqui, neste texto, visam apontar para a ausência de sentido na ideia de ente como os supracitados (Ideia, substância, etc.) ocuparem o lugar de fundamento uma vez que eles mesmos são fundados no ser que, por sua vez, é fundado pelo próprio fundamento. É nessa difícil senda que Heidegger caminha e que, também nós, caminharemos mais tarde. Por ora, voltemos a Platão.

Não obstante a linha biográfica de Platão nos dar certo sinal de que a Verdade, para Platão – e, notem, o V maiúsculo é essencial – tem um peso existencial profundo a ponto e fazê-lo queimar suas tragédias, vemos a exata confirmação desse mesmo peso em sua teoria epistemológico-ontológica. Como bem salienta Gadamer (2015, p.171), é precisamente a partir do conceito de verdade ontologicamente compreendido, conceito esse que situa a arte como afastado três graus da verdade, que Platão pode renegar a obra de arte. É somente porque a arte é uma *imitação falhada* de algo, ou seja, uma tentativa mal feita de dar conta de

² Pergunta ou questão pelo fundamento.

³ HEIDEGGER, M. *Que é a metafísica?*, tradução do port. de Ernildo Stein. São Paulo, Editora Nova Cultural, 2005. p.261.

um real, que a arte pode ser “jogada fora”. Não obstante isso, também a arte – especialmente a poética em sentido restrito, i.e. a poesia - retira uma certa defesa contra ações que normalmente acharíamos tenebroso⁴, bem como é algo que apesar do apreço deve ser banido. Trata-se, como já sabemos, de uma condenação de tudo aquilo que ludibria, engana, ou seja, promete apresentar o verdadeiro mas só o falso põe em seu lugar. A famosa expulsão dos poetas e seu absoluto controle se dá, portanto, exatamente porque a poesia não *apresenta* a verdade, mas a *reapresenta* uma certa cena do sensível (ele mesmo a dois graus da verdade) e, em assim fazendo, torna qualquer possibilidade de verdade impossível.

Se cito Platão no início de um trabalho sobre Heidegger não é apenas para mimetizar o gesto heideggeriano – e, por que não, romântico alemão - de retorno aos gregos. É também para, de uma certa forma, explicitar que a relação entre arte e verdade é tão antiga quanto os gregos e se faz mesmo no nascimento da filosofia. Por um lado, essa relação acaba por servir para que a arte seja condenada como não-verdade; por outro, demonstra que a relação última dessa arte é ainda com a verdade e não se faz sem ela. Afinal, quer enquanto negação de algo ou enquanto algo que ludibria, a arte só pode ser pensada, em Platão, tendo uma relação negativa com a verdade. Se em última instância, a ausência de juízo ou critério estético faz com que a arte seja demonizada por não ser Verdade, por outro a dignifica com uma relação e a inscreve num pensamento ontológico. Assim, na ontologia de Platão, também a arte tem seu lugar e seu juízo sob o mesmo prisma. O mesmo não ocorrerá com Aristóteles.

Não é incomum pensemos, corriqueiramente e sem muita explicitação que, diferente de Platão, Aristóteles conferiu uma dignidade à poesia e às artes em geral. Pois, é bem verdade que o estagirita afirma que “a poesia é mais filosófica do que a história” (REALE, p.181) porque a primeira apresentaria as coisas tal como elas *poderiam ser* e também porque vai mais em direção ao universal e não em direção ao particular, como a última⁵. Posto isso, o juízo sobre a poesia é o juízo a respeito da abrangência da situação, sendo o universal o mais abrangente e o mais fundamental e o particular o menos abrangente e o menos fundamental. O que se repete, aqui, é a ligação entre arte e verdade deixando agora, no entanto, que a ligação seja fecunda e possível. A tragédia e as poesias homéricas seriam capazes, para Aristóteles, não apenas de catarse – isto também – mas também de, de alguma forma, dizer algo de mais verdadeiro do que a história.

O paradigma de verdade ao qual Aristóteles parece se afiliar, apesar de ser o paradigma da verdade como correspondência à coisa, dá primazia não tanto ao acontecimento

⁴ *República* 595A-605C

⁵ Aristóteles, *De arte Poetica* 91451b5-7.

fixado no tempo e histórico tal e qual ocorreu (como faz a história), mas sim à apresentação adequada da coisa tal e qual a coisa é. A flexibilização do tempo histórico serve, precisamente, à apresentação mais bem acabada do universal e, nesse sentido, o critério epistemológico passa a ser a coisa e não sua ocorrência histórica.

Levando um pouco adiante essa comparação, é como se Platão compreendesse a cópia como algo que de alguma maneira *temporaliza* – e, portanto, degrada – a verdade e Aristóteles, ao contrário, compreendesse a cópia como algo que teria por capacidade *eternizar* o apresentado, *removendo-a* portanto, do tempo histórico no qual se encontra inscrita. A diferença óbvia é a diferença que leva Rafael, num famoso quadro que retrata Aristóteles e Platão⁶, a fazer com que o primeiro tenha as mãos espalmadas e o segundo aponte para cima o que, *grosso modo*, aponta para o fato de que em Platão a realidade se estrutura a partir de um mundo suprassensível transcendental – o mundo das Ideias - e em Aristóteles a partir do terreno, estruturando o mundo, portanto, a partir do conceito de substância (Hypokeimenon).

Aponta ainda, também, para o papel que a arte parece desempenhar para cada um dos autores: ao passo que Aristóteles parece delinear o efeito estético como uma catarse, ou seja, algo que permitiria que o indivíduo “realizasse” certos impulsos por meio da obra, não precisando, por isso, realizá-los efetivamente, Platão parece crer que a função da Arte é, ao contrário, pedagógica, de modo que a Arte pode, de alguma forma, ensinar o falso.

Considerada enquanto discurso – uma consideração a partir de um termo anacrônico, é bem verdade – a arte, especialmente a poesia, seria, para Aristóteles, um discurso que poderia reconfigurar o ocorrido para imortalizá-lo como mais próximo do verdadeiro. A relação de necessidade se expressaria de acordo com um verdadeiro inscrito na própria ordenação das coisas, algo um tanto próximo da atenção às coisas mesmas que servem de *motto* à fenomenologia de Husserl. Já para Platão, essa mesma liberdade de reconfiguração é o que a torna perigosa, fazendo com que ela não obedeça mais ao necessário da verdade, mas ao mutável das intenções do artista. É a tomada do modelo i.e. fundamentalmente, a *mimesis* que é tomada como a solução e o problema, respectivamente (Aristóteles, Platão)

Essa breve digressão sobre Aristóteles e Platão, tem por objetivo, conforme disse, nos situar sobre o quão antiga a reflexão sobre a relação entre arte e verdade é, quer a partir de uma perspectiva favorável ao que mais tarde seria concebido por Kant como *experiência estética* (Aristóteles), quer de forma negativa, a partir de uma perspectiva sócio-política e ontológica (Platão). Em ambos os casos, o que temos é precisamente uma consideração dos

⁶ Trata-se do quadro de Rafael Sanzio “Escola de atenas”.

efeitos da poesia e da arte em quem observa bem como uma consideração da possibilidade desta dizer ou não a verdade. Isso se modificará no período em que um certo retorno aos gregos se tornará a tônica da cena cultural. Falamos, é claro do Romantismo Alemão.

Fazendo um grande salto histórico, podemos perceber, naqueles mesmos que viam na Grécia um modelo, uma tentativa *sui generis*: a arte, especialmente a poesia, seria capaz de juntar o que estava separado desde Kant, ou seja, a arte seria capaz de juntar a coisa-em-si ao fenômeno, realidades cindidas desde a *Crítica da Razão Pura*. Pois é sabido que, ao passo que a realidade fenomênica diz respeito às coisas tal e qual elas aparecem a partir das minhas estruturas cognitivas, a realidade da coisa-em-si é suposta e sobre ela só se sabe que existe. As duas realidades, no entanto, estão separadas, uma vez que o fenômeno não é exatamente a coisa-em-si, mas a coisa-para-um-sujeito e a coisa tal e qual ela aparece em si mesma é imperscrutável. É precisamente esse *gap* que os românticos – especialmente Schelling – tenta transpor com a arte (DUARTE, 2010, p.42-47).

Nesse sentido, a arte servia como uma passagem desse *gap* entre coisa em si e fenômeno porque permitiria um contato intuitivo, ou seja, imediato e não epistemológico, entre sujeito e coisa. Nesse sentido, a experiência estética seria capaz de fornecer algo que a experiência epistêmica não poderia: uma experiência direta e sem mediações.

A reflexão romântica foi aqui brevemente aludida porque, apesar de guardar grandes categorias das quais nosso autor – Heidegger – se desfaz (sujeito e objeto, estética, etc.) parece colocar a arte no mesmo lugar de verdade que o porá, futuramente, Martin Heidegger. Isso quer dizer que tanto para uma quanto para outra reflexões, a arte permite que certo acontecimento de verdade seja dado. A arte parece permitir alguma forma privilegiada de acesso à verdade que não estaria disponível para as outras formas da experiência humana. Assim sendo, tanto um quanto outro parecem designar à arte o papel fundamental de revelação (ou, no caso de Heidegger, desvelamento-velamento) do real.

Isso serve para que, nesse breve e algo que desajeitado histórico da relação entre arte e verdade que componho, possamos reconhecer que a temática aqui exposta tem seu germe numa separação que é de ordem epistemológico-ontológica efetuada na *Crítica da Razão Pura* de Kant. Ao separar coisa-em-si de fenômeno, Kant efetuou uma separação que não é mais possível de ser transposta pelas vias normais da epistemologia, sendo necessária uma reformulação do lugar da verdade – no caso de Heidegger, mesmo do *conceito* de verdade - para que a separação possa ser transposta. Tanto a solução pela arte quanto a solução pelo retorno aos gregos são, assim, um gesto fundamentalmente romântico, gesto esse feito por autores tão distintos quanto Nietzsche, Hegel e Brentano. Esperamos ter, com isso, *situado* o

pensamento de Heidegger tanto em relação à questão a qual ele aborda – a questão da arte em relação à verdade – quanto em relação à forma pela qual ele tenta resolver a supracitada relação. Não se trata, é claro, de resumir o pensamento heideggeriano a um romantismo tardio, mas sim de apontar que os germes de seu pensamento e de sua atitude filosófica são traçáveis ao Romantismo Alemão e que a questão a qual aborda é uma questão que perpassa a tradição. A novidade maior trazida por Heidegger parece ser a possibilidade de a arte ser encarada como o lugar *primordial* do acontecimento da verdade. Isso posto, vamos à reflexão heideggeriana.

A obra de arte como acontecimento da verdade

É no texto a *Origem da obra de arte*, coletânea de conferências realizadas em 1936, mas somente publicadas em 1977, que Heidegger se debruça de maneira mais detida sobre uma pergunta pela obra de arte. Esse questionamento, entretanto, que faz nascer o “contra-conceito de mundo, *terra*” (GADAMER, 2007, p.69), é incompreensível se não houver a luz de algumas reflexões que precedem esse conceito e essas conferências. Falo, é claro, da reflexão presente em *Ser e Tempo* sobre o Dasein e o Mundo. Antes disso, entretanto, exporei brevemente a definição de Heidegger da obra de arte para que a explicação dos conceitos de mundo e terra adquira a inteligibilidade contextual aqui requerida.

Talvez poucas frases sejam tão enigmáticas e pouco explicadas quanto a que Heidegger utiliza para explicar o que é a obra de arte: “um por-se em obra da verdade do ente” (HEIDEGGER, 2007, p.22). Podemos dividir essa frase em dois momentos específicos para torná-la mais compreensível. O primeiro momento é o que podemos destacar com um pôr-em-obra da *verdade*, e destaca-se, assim, o acento dado ao conceito de verdade heideggeriano; já o segundo momento poderia ser expresso por um *por-em-obra* da verdade e destacar-se-ia assim o caráter de acontecimento da verdade do ente na obra de arte. Ora, o que apontam, pois, esses dois momentos?

No primeiro caso, aponta-se para a ênfase do questionamento do conceito de verdade. O conceito tradicional de verdade, pertencente à lógica, a epistemologia ou à ontologia, conforme vimos, quando é relacionado com a arte o é, de modo geral, de maneira a conceber o conceito como um universal imutável e a arte como um acontecimento que dele difere ou a ele se adequa. Dito de outro modo, tanto Aristóteles ao dizer que a arte trata de universais, quanto Platão ao dizer que a arte é enganadora aludem a um conceito de verdade *extrínseco* à obra de arte e que lhe sobredetermina. Nesse sentido, a problematização tão conhecida de

Heidegger do conceito de verdade como adequação reaparece nesse texto como o momento mesmo no qual a obra de arte pode ter a ver com verdade de uma forma diferenciada. Ao problematizar a verdade, Heidegger a tomará, como é conhecido para qualquer estudioso do filósofo alemão, a palavra a-letheia – que ele traduz por des-velamento – como o próprio movimento da verdade.

Assim, já no texto *A origem da obra de arte* percebe-se que a verdade é algo da ordem do mostrar-e-retrair temporário ou, dito de outro modo, a verdade é um desvelamento velador. Todo esse jargão aponta para o caráter aberto e sempre ressignificável da verdade, seu caráter histórico portanto, caráter esse que já era presente no parágrafo 44 do *Ser e Tempo* e que retorna nos *Beiträge zur Philosophie*, texto tardio do filósofo alemão.

Toda essa compreensão de verdade é complementada pela ênfase que demos ao *pôr-em-obra* na frase “pôr-em-obra da verdade”. Por em obra significa, ao mesmo tempo, produzir um mundo e revelar o fundo-sem-fundo da existência humana. Significa, assim, um acontecimento, no sentido mesmo de um *Ereignis* de algo que é, portanto, histórico e que revela, por um lado, o caráter histórico da ontologia e o caráter ontológico da história. Dito de outro modo, pensar a verdade da obra de arte não é mais pensar um caráter de verdade estática, universal e atemporal, mas pensar um caráter finito, aberto e historial de determinada obra de arte.

Isso só é propriamente concebível se prestarmos atenção ao que Heidegger chamou de combate entre mundo e terra, o que a obra, de alguma forma, instauraria. Combate, aqui, não quer dizer destruição mútua dos combatentes, mas sim que “os combatentes levantam a cada vez um ao outro, na autoafirmação de sua essência” (HEIDEGGER, 2007, p.34). Quer isso dizer que o combate não tem o caráter destrutivo que dela esperaríamos mas, sim, que o combate eleva-se aos rincões do infinito da abertura o que equivale a dizer que o combate permite que o velamento e o desvelamento estejam, dentro de um contexto histórico específico, em combate ali. Dito de outro modo, uma obra de arte nunca possui uma verdade (no sentido de uma ideia à qual se adequa) mas sim possui a verdade no sentido de permitir exatamente que um mundo emerja a partir dali.

Como o próprio Heidegger enfatiza que a verdade da obra de arte não é portanto, uma *veritas*, adequação, mas sim de uma natureza que “se essencializa apenas como o combate entre clareira e acobertamento (ibid, p.46). É entre o que ainda não está sob a luz e o que e o que já é iluminado que a verdade aparece. Verdade é, essencialmente, esse aparecer dos entes enquanto entes nessa configuração específica de mundo. Se, mais tarde, a técnica será um

problema, será igualmente uma verdade no sentido ao qual aqui aludimos. Isso porque ela deixa parte da sua essência revelada e parte de sua essência se vela e se recolhe.

Tal concepção nos leva, como bem observou Gadamer (2007, p.74), a um passo além das estéticas do gênio e da subjetividade e nos levou em direção a uma ontologia. A obra de arte, assim, por apresentar o embate entre mundo e terra ou clareira e velamento, é de uma ordem tal que nos leva a “demorar-se junto a ela” (GADAMER, 2007, p.74), ou seja, ao termos ela e apenas ela como referência. A leitura do quadro de Van Gogh efetuada por Heidegger nos faz ver exatamente em que medida a obra de arte é algo que nos conclama a nela ficarmos. Não é outra coisa que se apresenta ali do que a própria obra em seu caráter historial. Quase como a famosa anedota sobre Magritte, segundo a qual, quando perguntado sobre o que havia atrás de seus quadros teria respondido “a parede” indicando não haver nada além da própria obra. Heidegger parece nos dizer algo similar. Entretanto, essa explicação parece faltosa enquanto não explicarmos suficientemente bem o que é terra e o que é mundo. Começemos pelo mundo, a partir de um breve excuro a *Ser e Tempo*.

Explicando breve e esquematicamente, Heidegger decide, em *Ser e Tempo*, por abandonar toda uma terminologia tradicional da tradição da filosofia do sujeito – cujo último expoente é Husserl – para reforçar toda uma terminologia que o consiga auxiliar a colocar a questão do ser novamente. Escolhe, para denominar aquilo que foi chamado outrora de homem ou sujeito de *Dasein* e o define, de maneira completamente diferente aos dois termos precedentes, como um ente cuja definição maior é que vem-a-ser ou, nas palavras do autor, um ente que “em seu ser, isto é, sendo, está em jogo seu próprio ser”⁷ (HEIDEGGER, 1960, p.12). Isso significa que não há uma essência prévia que determine o *Dasein* e que esse ente tem a peculiaridade de ser-no-tempo ou seja, de modificar seu ser em sua existência temporal finita. A escolha por esse ser como caminho inicial para questionar o ser, dentro da economia do pensamento de Heidegger, parece responder à necessidade de Heidegger de questionar *o ser* e ao fazer isso, utilizar-se de um ente que *já tenha o seu próprio ser como questão*. Dito isso, o que isso indica é que o *Dasein* não é em sentido fixo, mas em sentido temporal, ou seja, o *Dasein* só é *no tempo*.

A indicação de um ente que não *é*, mas se *constitui* e o questionamento desse ente em direção ao ser, levarão Heidegger a construir os modos de ser desse ente a partir da analítica do *Dasein*, ou seja, *grosso modo*, as características desse ente por ele questionado.

⁷ “Es ist vielmehr dadurch ontisch ausgezeichnet, daß es diesem Seienden in seinem Sein um dieses Sein selbst geht” no original alemão.

Dentre todas as características listadas, destacaremos aqui a ideia de mundo e ser-no-mundo, por ser aquela que nos interessa na pergunta pela arte.

Mundo (Welt), dentro da expressão ser-no-mundo (*In-der-Welt-Sein*), não é a totalidade dos entes existentes, mas sim um conceito ontológico que visa explicitar que é impossível conceber um *Dasein* sem mundo e um mundo sem *Dasein*, tanto quanto na *Crítica da Razão Pura* espaço e tempo são intuições puras *a priori* a partir das quais toda experiência se dá. Assim, da mesma forma que um fenômeno kantiano mas sem a universalidade formal do sujeito transcendental, o mundo já sempre aparece para um *Dasein* e um *Dasein* já sempre se pensa a partir do mundo. Isso quer dizer que, por exemplo, o mundo já determina as possibilidades de utilização das coisas e mesmo se a utilidade será um critério de determinação. É precisamente a partir do mundo e da teia de remissões que ele comporta e subentende que pode o homem conceber, por exemplo, um martelo como uma ferramenta composta dessa e daquela forma que é usada para pregar coisas na parede ou atacar outro ente que o ameaça. É, portanto, a partir dessa totalidade de sentido que me antecede e me define que pode o *Dasein*, de alguma forma, considerar que as coisas me aparecem como algo a ser ou não comido, vivenciado, escutado ou experimentado.

O mundo, em um certo sentido (o ôntico) antecede o *Dasein* mas em sentido ontológico nasce junto com ele. Isso quer dizer que toda pessoa chega ao mundo e é inscrita em certos hábitos, modos de agir e se porta, formas de responder a determinados estímulos e etc. e esses hábitos, modos de agir e afins são coisas que antecedem o nascimento singular daquele que acaba de nascer. Entretanto, considerado do ponto do *Dasein* que acaba de nascer, esse mundo lhe é co-originário, ou seja, ele já nasce nesse mundo, dessa forma, em uma determinada situação.

Já a terra, o contra-conceito, é precisamente o contrário disso. É velamento, ausência de sentido, fechamento, retraimento. Terra é, assim, aquilo que irrompe numa obra de arte e o que permite a irrupção de um mundo novo, devolvendo a um povo, na obra de arte, a visão que tem de si mesmo. Se o mundo é aquilo aberto de sentido, um todo no qual as coisas ganham inteligibilidade por terem remissões entre si, a terra é exatamente esse, digamos, impensado e inaudito, mas sempre presente.

O exemplo maior do que Heidegger entende por arte, exemplo esse que foge às representações e aos circuitos de arte e que foge também ao gênio e à metafísica da subjetividade, é o templo grego. Nele, o combate entre mundo e terra se faz ver precisamente porque lá todo o sentido de mundo de um povo ou seja seus credos, sua *eticidade* (*Sittlichkeit*) para falar como Hegel, seus heróis e vilões, seus Deuses, está presente ao mesmo tempo em

que a radical ausência de sentido dos fenômenos naturais, do espaço, ao redor do museu, também podem se manifestar. A obra permite que tudo aquilo que não e apresenta de imediato *em si mesmo* apresente-se em si mesmo *a partir da obra*.

Notamos, agora, que a emergência de um templo não é apenas a emergência de um povo historial, mas um sem número de emergências que, a partir do templo, são o permitidas. Pelo templo as coisas emergem como coisas, a obra emerge como obra, ou seja, a obra permite que “a terra seja terra”. Isso se dá, no entanto, fenomenologicamente, ou seja, de modo a permitir, como dissemos, que o acontecimento da verdade ocorra. Na emergência do templo não é que as coisas se adequem aos seus conceitos como numa teoria platônica, mas que as coisas fenomenologicamente aparecem tal e qual são em si mesmas. O templo, assim, permite que o ente, como tal, apareça como ente que é: o artista como artista, a pedra como pedra, o som como som, a bota como bota e a tinta como tinta. A obra e arte é, nesse sentido, poética em sentido forte: *produz* (é o sentido de *poiesis*) algo e faz com que esse algo venha-a-luz como fenomênico que é. Daí toda obra de arte ser poética: toda obra de arte desvela e tem no *acontecimento* da verdade seu fundamento. Toda obra, por fim, é poética porque ela é sempre um *phanestai*, um vir à luz daquilo que está oculto, a mesmo tempo em que é um esconder.

Conclusão

Esperamos ter conseguido elucidar, se não toda a relação entre obra de arte e verdade no texto de Heidegger, pelo menos o contexto dessa relação e as direções em que ela aponta. Além de palavras de esperança, gostaria talvez de explicitar uma última coisa, relativa à afirmativa da morte da arte em Heidegger. Não se trata para o filósofo de questionar, de maneira nenhuma, se a arte ainda continua produzindo obra ou reflexões. Isso a experiência estética de Kant ou de Schelling talvez já fosse capaz de responder com um aceno positivo. Trata-se, antes de tudo, de colocar a questão acerca da capacidade de produção de verdade que a obra é capaz. Dito de outro modo: seria a obra de arte capaz de produzir, no nosso tempo histórico, verdade? É a arte ainda uma forma da produção das coisas como coisas?

O triunfo das galerias de arte, o questionamento formal às últimas consequências – o que levou à destruição quase completa das formas -, o “desbussolamento” completo em que a arte parece viver, o elogio permanente e muitas vezes irrefletido às ruínas, o surgimento de híbridos como os objetos de *design*, e a impossibilidade, por fim, de encontrar qualquer forma

de poética que não se pautam pela subjetividade do artista (ainda que venha travestida da ideia de *gesto*) parecem apontar que não. O “artevismo” político, a instrumentalização da arte pela pedagogia, o fato de todos poderem se denominar artistas e tantos outros sintomas – em sentido psicanalítico: índices de algo - de nossa época parecem apontar para a real morte da arte. Mas, mantendo o espírito heideggeriano, encerro com uma pergunta: se a verdade é ontológica e histórica, não seria também a arte, posto que é uma forma da verdade aparecer?

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *De Arte Poetica*. Oxford: Oxford University Press, 1958.

DUARTE, P. *Estio do Tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GADAMER, H-G. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. Para Introdução. In: _____. *Origem da Obra de Arte*. S/d. 158p. Dissertação de Mestrado. UFPR, Curitiba, Documento digital. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/bitstream/handle/1884/13434/A%20Origem%20da%20Obra%20de%20Arte%20pdf.pdf?sequence=1> Acessado em 28 de setembro de 2015.

HEIDEGGER, M. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 1960.

_____. *Que é a metafísica?* tradução do port. de Ernildo Stein. São Paulo, Editora Nova Cultural, 2005.

_____. *O princípio do fundamento*. Trad. Jorge Telles Meneses. Lisboa: Piaget, 1999.

_____. *Origem da Obra de Arte*. S/d. 158p. Dissertação de Mestrado. UFPR, Curitiba, Documento digital. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/bitstream/handle/1884/13434/A%20Origem%20da%20Obra%20de%20Arte%20pdf.pdf?sequence=1> Acessado em 28 de setembro de 2015.

PLATÃO. *República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

REALE, G. *História da Filosofia Antiga v.4*. São Paulo: Ed. Loyola, 1994.