UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Anderson Kaue Plebani

HEIDEGGER E A ORIGEM DA FILOSOFIA DA ARTE A PARTIR DA METAFÍSICA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Filosofia.
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Claudia Pellegrini Drucker.

FLORIANÓPOLIS, 2018.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Plebani, Anderson Kaue
Heidegger e a Origem da Filosofia da Arte a partir da Metafísica / Anderson Kaue Plebani ; orientadora, Claudia Pellegrini Drucker, 2018. 106 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Filosofia. 2. arte, originário, terra, matéria-forma, téchne, técnica. I. Drucker, Claudia Pellegrini. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Filosofia.
III. Título.

Anderson Kaue Plebani

"HEIDEGGER E A ORIGEM DA FILOSOFIA DA ARTE A PARTIR DA METAFÍSICA"

Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de "Mestre em Filosofia", e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

Florianópolis, 30 de agosto de 2018.

Prof. Roberto Wu, Dr.
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Claudia Drucker

Profª Claudia Pellegrini Drucker, Drª
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Ulisses Razzante Vaccari, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Marco Aurélio Werle, Dr.
Universidade de São Paulo
Com participação por videoconferência

Prof. Dr. Roberto Wu
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Filosofia/CFH-UFSC
Portaria nº 1344/2016/GR

Agradeço a todos que contribuíram, direta ou indiretamente, com a elaboração desta dissertação. Nisto, merecem nomeação as seguintes:

Minha orientadora, Prof.ª Dra.ª Claudia Pellegrini Drucker, por seu amparo e confiança neste projeto e, em igual medida, ao longo de toda minha formação acadêmica.

Os avaliadores desta dissertação, Prof. Dr. Marco Aurélio Werle e Prof. Dr. Ulisses Razzante Vaccari, pelo estimulante debate na ocasião da defesa.

Todos professores do Departamento de Filosofia, que exercem, por vezes sem sabê-lo, influência determinante no modo como tecemos perguntas filosóficas, em especial os já mencionados e ainda o Prof. Dr. Luiz Hebeche, Prof. Dr. Roberto Wu, Prof. Dr. Nazareno Eduardo de Almeida, Prof. Dr. Celso Reni Braida.

O Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC, por me ter concedido a oportunidade deste mestrado, assim como as secretárias, Irma Iaczinski e Jacinta Vivien Gomes, por seu auxílio impecável.

O coordenador deste Programa, Prof. Dr. Roberto Wu, pela consideração convidativa em aquecer a discussão filosófica sobre a arte em nosso campus.

Também os amigos que prazerosamente discutiram comigo parte das ideias aqui contidas, Anderson Henrique Lucht, Carlo Zaralo, Diego Warmling, Cedric Steinlen, Jean Herpich, Marina Coelho, Rodrigo Bernardi, Rafael Ferreira.

Uma especial nomeação aos amigos Ana Carolina de Melo Coan, Norton Gabriel Nascimento, Fran Favero e Fernanda do Canto, que, além das agradáveis e recorrentes conversas, comigo arriscaram maneira mais incisiva de fomentar o debate filosófico.

Por fim, meus pais, Clóvis e Teresinha, irmãos, Luana e Lucas, e minha companheira, Ana, pelo apoio ofertado e ainda porque vocês, junto à filosofia, norteiam todo meu caminhar.

Aos acima nomeados, minha mais sincera gratidão.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo: A dimensão do originário é imprescindível na tese heideggeriana sobre a arte. Para o autor, o originário significa, grosso modo, a dimensão que resguarda a abertura de toda e qualquer compreensão humana sobre os entes. Na tradição ocidental, esta dimensão teria sido encoberta pelo pensamento filosófico. Este encobrimento se dá desde o início da filosofia, quando se opta por uma estrutura metafísica de pensamento sobre o ser. Dentro desta estrutura, também a arte é pensada e, por consequência, sua relação com a dimensão originária não é tematizada. Heidegger argumenta que os gregos da Antiguidade tiveram um momento de legítima experiência do originário quando se relacionavam com sua obra de arte. Contudo, ao passo em que o pensamento grego se ocupou da arte, o âmbito originário se retraiu para qualquer reflexão dado a influência dos pressupostos metafísicos. Esta dissertação opera, por ser assim, na tensão entre um pensamento que visa expor a relação da arte com este âmbito originário da verdade e o pensamento que, ao contrário, ao se ocupar da arte através de um suporte metafísico, contribui para seu encobrimento. Nosso recorte consiste no momento em que o pensamento sobre a arte nesta tradição é inaugurado, *i.e.*, a Antiguidade, justamente porque este momento contém os dois polos desta tensão.

Palavras-chave: arte, originário, terra, matéria-forma, *téchne*, técnica, salvação.

Abstract: The originary dimension is indispensable to Heidegger's thesis on art. To the author, originary means roughly the dimension that safeguards the disclosure of all human understanding of beings. In the western tradition this dimension would have been concealed by philosophical thought. This concealing has been in place since the beginning of philosophy, when a metaphysical structure of thinking on being was chosen. Within this structure, art is also considered and, consequently, its relation with the originary is not thematized. Heidegger argued that the greeks of Antiquity had a moment of legitimate experience of the originary when it came to their relation to their art work. Nevertheless, whereas greek thinking engaged itself with art, the territory of the originary retracted to any reflection given the influence of metaphysical postulates. This dissertation operates, therefore, in the tension between a thinking that aims to disclose the relation of art with this originary ambit of the truth and the thinking that, contrarily, engaging art through a metaphysical background, contributes to its concealing. Our time clipping consists of the moment in which the thinking on art in this tradition is inaugurated, *i.e.*, the Antiquity, precisely because this moment contains the two poles of this tension.

Keywords: art, originary, earth, matter-form, *techne*, technology, saving power.

Sumário

Lista de Abreviaturas..... 1

Introdução..... 3

Cap. I - A experiência da obra de arte no contexto pré-filosófico..... 7

i – Considerações preparatórias, ou Heidegger e o originário..... 8
ii - A experiência grega da obra de arte..... 16
iii – Indicações preliminares sobre o encobrimento do originário na obra de arte..... 30

Cap. II - Arte e o par conceitual matéria-forma em Aristóteles 39

iv - O εἶδος platônico e a inauguração da estética..... 41
v - A interpretação heideggeriana do hilemorfismo aristotélico 51
vi – O hilemorfismo na apreciação metafísica da arte..... 59

Cap. III - A restrição da τέχνη e o problema da técnica 67

vii - Os sentidos originário e restrito de "τέχνη"..... 68
viii - O problema da técnica moderna 79
ix - A salvação e a arte 87

Conclusão..... 101

Bibliografia:..... 104

Lista de Abreviaturas

WMK	Nietzsche: A Vontade de Poder como Arte (*Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*)
UK	A Origem da Obra de Arte (*Der Ürsprung des Kunstwerkes*)
Bnn	Meditação (*Besinnung*)
EiM	Introdução à Metafísica (*Einfürung in die Metaphysik*)
SuZ	Ser e Tempo (*Sein und Zeit*)
BzP	Contribuições à Filosofia (*Beiträge zur Philosophie*)
PLW	A Teoria Platônica da Verdade (*Platons Lehre von der Wahrheit*)
WBPA	A Essência do Conceito de *Phúsis* em Aristóteles (*Vom Wesen und Begriff der Phúsis. Aristóteles, Physik, B1*)
FT	A Questão da Técnica (*Die Frage nach der Technik*)
BuH	Carta Sobre o Humanismo (*Brief über den Humanismus*)

Introdução

Na história da filosofia, o mundo grego é frequentemente tomado como o momento inicial da filosofia ocidental – e com justiça. Filósofos que se ocupam deste período não apreciam apenas abordagens e dilemas dos pensadores de outrora, mas ainda tantos outros aspectos daquele povo. Um destes fatores é a sua arte. Para Hegel, a título de exemplo, a arte grega é a efetivação de um magnífico equilíbrio entre forma e conteúdo, por isto mesmo, é entendida pelo filósofo como a mais notável arte da história do Ocidente. Também Heidegger irá se dirigir à arte helênica em semelhante tom elogioso, reafirmando em seus termos uma autêntica relação que os gregos tiveram com a arte. "No começo do destino ocidental na Grécia", diz o filósofo, "as artes ascenderam às alturas mais elevadas"[1]. Mas seu modo de compreender a grandeza da arte grega é radicalmente diferente da de Hegel e, como se pode supor, do resto da tradição filosófica.

A tese heideggeriana sobre a arte possui algumas afirmações até então inusitadas acerca do tema. "A arte é o pôr-se-em-obra da verdade"[2], diz sua mais incisiva sentença sobre o fenômeno. Ainda que o entendimento que a tradição filosófica faça sobre a verdade não seja, de modo algum, águas calmas, pode-se afirmar que dificilmente algum pensador desta tradição faria leitura tranquila da afirmação "pôr-se-em obra da verdade". E o próprio Heidegger sabe disto, confirmando a estranheza ao preencher seu ensaio com perguntas do tipo: "[o] que é a verdade para que ela possa e até tenha que acontecer como arte?"[3]. Este caráter exótico de sua tese revela que, no mínimo, os personagens da história da filosofia ou bem não admitem que a arte seja entendida em relação amigável com a verdade, ou bem não compreendem quer seja a natureza da arte ou a da própria verdade. E o filósofo da Floresta Negra oferece suas ponderações a respeito do porquê a tradição ocidental que pensa a arte não está apta a acomodar este fenômeno na envergadura proposta pelo filósofo.

Sua acusação é de que a tradição filosófica, que paga tributo ao pensamento metafísico, não só reiteradamente tratou de distanciar a arte

---

[1] *FT.*, p.37. Salvo ocorrências singulares, as obras de Heidegger serão referidas em conformidade às abreviaturas estabelecidas na Lista de Abreviaturas (p.1 desta dissertação).
[2] *UK.*, p.97.
[3] *UK.*, p.145.

da verdade como sequer teria sido capaz de encontrar um entendimento de verdade suficientemente originário para conciliar este tema com o artístico. Nas palavras do próprio:

> A consideração estética da arte e da obra de arte começa precisamente (pela necessidade essencial) com o início da metafísica. Isso significa: a atitude estética em relação à arte começa no momento em que a essência da ἀλήθεια [verdade] é transformada em ὁμοίωσις [adequação], na conformidade e correção do perceber, apresentar e representar. Essa transformação começa com a metafísica de Platão. Uma vez que, na época antes de Platão, por razões essenciais, uma consideração "sobre" a arte não existia, assim todas as considerações ocidentais da arte e todas as explicações da arte e a história da arte em geral são, de Platão a Nietzsche, "estéticas".[4]

Com esta citação, podemos notar que a crítica dirigida ao pensamento que se ocupou da arte remonta aos primórdios da filosofia, ao mesmo momento em que a arte era experimentada em sua "mais elevada altura". O tempo de Platão é o tempo em que, segundo Heidegger, ocorre também a inauguração da metafísica. Ao passo que os gregos puderam experimentar a grandeza de sua arte, o pensamento deste mesmo povo ao refletir sobre o artístico, não pôde tomar aquela experiência em sua relação legítima com a verdade – por estar submetido a uma estrutura metafísica. Pelo menos é esta a alegação de Heidegger. "A estética", entendida como a tomada metafísica da arte, "só começou aí, por sua vez, no instante em que a grande arte assim como a grande filosofia chegaram ao seu fim"[5].

Dito isto, a proposta de nossa dissertação, posto de modo simples, consiste em erguer uma contraposição entre a alegada experiência legítima com a arte e o encobrimento desta experiência para o pensamento que da arte se ocupou.

Em termos, colocaremos em curso o seguinte: num primeiro momento, (Cap.I) trataremos de verificar a tese heideggeriana que

---

[4] HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*. Tradução de Sérgio Mário Wrublevski. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.
[5] *WMK.*, p.64.

defende a experiência autêntica que os gregos tiveram com sua arte, compreendendo o que o filósofo interpreta como sendo esta experiência e como ela teria ocorrido naquele tempo. Nos outros dois capítulos passaremos a verificar como o pensamento que inicialmente se ocupa da arte já está comprometido com a metafísica e. Este pensamento, segundo o filósofo, coincide com a inauguração da tomada estética da arte, que significa o encobrimento para o pensamento filosófico daquela experiência autêntica da arte. Neste momento, (Cap.II) analisaremos a afirmação de Heidegger sobre o modo como o par conceitual matéria e forma é conquistado nas reflexões de Platão e Aristóteles e o porque de a arte ser pensada sob este esquema. Ainda nesta oportunidade verificaremos parcialmente o argumento heideggeriano sobre a inauguração da metafísica em Platão. Ao fim, (Cap.III), vamos acompanhar outra afirmação de Heidegger, que defende uma redução no escopo do termo que virá a servir não apenas como conceito de análise da arte mas como também será a própria palavra tradutora deste fenômeno: a τέχνη.

A tese heideggeriana é ainda mais ampla e radical do que o recorte que faremos aqui. Mais ampla porque nesta condenação da apropriação metafísica do pensamento sobre a arte recai não apenas a antiguidade mas toda a história da filosofia. E a tese é mais radical porque vem a afirmar uma afetação metafísica não apenas do pensamento, mas da própria experiência – criadora ou usufruidora – com a arte[6]. Mas julgamos que nosso recorte da antiguidade permitirá visualizar de uma só vez os dois principais modos em que Heidegger se debruça ante a arte: como alguém que investiga positivamente este fenômeno e enquanto alguém que critica maneiras insuficientes de abordar a arte. Dado que a tomada heideggeriana da arte sempre acompanha estes dois procedimentos, estaremos em vantagem para alcançar um entendimento adequado sobre sua tese. Desta feita, aproveitaremos nosso terceiro capítulo para avançar à elaboração do problema da técnica, uma vez que nosso filósofo considera contrapartida à este problema uma tomada não-metafísica da arte.

Anunciado, portanto, o âmbito de atuação da nossa dissertação, precisamos fazer mais uma ressalva. Pelo exposto até aqui, não é difícil interpretar a visão que Heidegger faz da tradição filosófica numa ênfase

---

[6] "Aquilo que se mostra aqui como a essência da arte metafísica do Ocidente – e toda sua arte é metafísica, com maior razão ainda a 'explicação' e a 'estética' correspondente – não pode ser acompanhado aqui de maneira detalhada." (*Bnn.*, p.154).

exclusivamente negativa. Dissemos a pouco que a história ocidental traduz a história de encobrimento do ser e, tão logo, de encobrimento de um pensamento autêntico com a arte. Ainda que a alegação de que a marca da metafísica seja de fato perene na história do Ocidente, é preciso ressaltar que esta mesma tradição, construída pela metafísica, é que permite uma redescoberta do ser fora da metafísica. Neste sentido, existem pelo menos duas formas de compreender a história da filosofia a partir de Heidegger em maneira positiva. Primeiro, que o esquecimento do ser é ele próprio construtivo, uma vez que é a partir deste esquecimento – e através dele – que se edifica toda a história do pensamento Ocidental. É a troca tomada do ser enquanto ente que empreende a filosofia que conhecemos. Por segundo, que dentro desta história construída, encontram-se "rastros" do ser, sinais, *i.e.*, momentos onde a reflexão ocidental tateia uma renovação da questão sobre o ser[7]. E por consequência, também ventila novos ares na questão sobre a arte[8]. É inclusive por virtude destes "resquícios" que se enseja a elaboração desta dissertação.

---

[7] "O meu livro sobre Kant", diz Heidegger, referindo *Kant e o Problema da Metafísica*, "procura mostrar que Kant, de certa maneira, é impelido para o campo da verdade do seer, mas que, porém, se atemoriza com esse campo, não conhecendo a questão pertinente e não podendo de maneira alguma conhecê-la no interior da posição fundamental da metafísica" (*Bnn.*, p.311).

[8] Vide, por exemplo, a interpretação que Heidegger faz sobre a noção kantiana do "desinteresse" como *livre favor* (cf. *WMK.*, §15, p.92ss).

Cap. I - A experiência da obra de arte no contexto pré-filosófico

Numa releitura da sentença hegeliana sobre o fim da arte em sua mais elevada função, Heidegger pergunta:

> a arte é ainda um modo essencial e necessário, no qual a verdade decisiva acontece para nosso ser-aí histórico ou a arte não é mais isso? Se, contudo, ela não é isso, então permanece a questão: por que isso é assim?[9]

Ao usar o advérbio temporal "ainda" na sua pergunta pela pertinência essencial da arte em nossa existência, Heidegger nos leva a crer que, embora hoje este ofício possa não mais se efetivar como modo essencial de acontecimento da verdade, outrora teria sido experimentada exatamente desta maneira. De fato, este momento privilegiado da arte – bastante claro para Heidegger – se situa na Grécia antiga, onde este povo havia experimentado na arte o que nosso filósofo compreende por "originário". Vamos abordar neste capítulo precisamente a interpretação de Heidegger sobre como os gregos experimentaram a arte entre o período da antiguidade arcaica e clássica[10].

Com efeito, precisamos antes expor o que Heidegger compreende quando fala da dimensão originária na arte. Faremos isto tratando do conceito de origem ao mesmo tempo em que avançamos para sua leitura de como a arte foi experimentada originariamente pelos gregos. Utilizaremos exemplos tanto da poesia homérica como dos templos

---

[9] *UK.*, §191, p.205. As traduções das obras de Heidegger que citarmos na presente dissertação poderão sofrer leve alteração terminológica para manter a fluidez da leitura. As alterações compreendem apenas termos que, no mais das vezes, são traduzidos de modo distinto por diferentes tradutores. Por exemplo, o termo "*Dasein*", que na presente tradução aparece como "entre-ser" mas que nós optamos por utilizar a versão já consolidada na tradição brasileira: "ser-aí". Adiante também optaremos por traduzir "*Unverborgenheit*" por "desvelamento", à revelia da outra opção disponível nas traduções brasileiras, "desencobrimento".

[10] A este período podemos chamar de "pré-filosófico". Heidegger o chama muitas vezes apenas de "inicial" ou mesmo "originário", não referindo com isto somente um remoto ponto cronológico na história do Ocidente mas, por assim dizer, uma postura existencial.

gregos, que em algumas ocasiões são brevemente apreciados por Heidegger. Por ser difícil escapar da armação conceitual que compõe o pensamento heideggeriano, este capítulo também se encarrega de apresentar ao leitor alguns outros conceitos que terão participação decisiva no decorrer desta dissertação[11].

i – Considerações preparatórias, ou Heidegger e o originário

Uma vez que empreenderemos na presente dissertação o método da destruição, ainda que em escopo restrito a conceitos específicos da estética, é necessário algum esclarecimento sobre tal método. Faremos este esclarecimento ao mesmo tempo em que apresentaremos um importante conceito na teoria heideggeriana sobre a arte: o conceito de verdade.

Para Heidegger, há uma diferença fundamental entre verdade e verdadeiro, que compreende toda sua filosofia. É dito verdadeiro quando o enunciado corresponde a um fato. "A mesa é azul" será verdadeiro quando se constatar que existe de fato uma mesa e que ela é azul, ou seja, que o enunciado corresponde ao que ocorre na realidade. Contudo, há de se questionar não apenas pela constatação entre enunciado e fato, mas também de onde provém o aparato que permite a constatação da existência do fato por si só. Donde provém a compreensão que permite ao ser-humano perceber no mundo, por exemplo, uma mesa azul? Em Heidegger, esta pergunta é aprofundada através da sua noção de verdade como "desvelamento". Âmbito este que não foi explorado dentro de uma compreensão exclusivamente correspondencial de verdade, que teria perdurado ao longo da tradição filosófica.

A palavra "desvelamento", do alemão "*Unverborgenheit*", vem da tradução que Heidegger faz termo grego "ἀλήθεια". É na reinterpretação deste termo que o autor empreende o que se chama de destruição. Tradicionalmente a palavra antiga foi traduzida diretamente por "verdade", e compreendida, de acordo com nosso filósofo, como correspondência. A tradução por "desvelamento" busca remediar esta situação. "Desvelar", dirá Heidegger, é trazer algo do velado para o desvelado. Para nosso filósofo, este termo em sua envergadura grega original possui exatamente este sentido, ἀ-λήθεια, negação do velamento. A verdade como "des-velamento" é anterior à verdade correspondencial

[11] Isto tem valor não apenas para o leitor leigo, mas para o experiente também, uma vez que determina com precisão o modo como estes conceitos serão utilizados ao longo do texto.

porque, como vimos, está última não responde pela proveniência do fato, enquanto que o desvelamento busca referir justamente este fenômeno. O que está em questão quando se fala em desvelamento, portanto, é o franqueamento de sentido para as coisas que estão adiante de nós[12]. O desvelamento, este pôr-à-frente, é a modulação de como o ente é compreendido pelo ser humano. Esta anterioridade do desvelamento não poderia ser notada porquanto o sentido correspondencial de verdade continuasse impedindo uma tal visualização[13].

O que nos interessa determinar no momento é que o recuo de Heidegger às origens históricas do Ocidente vem junto à promessa de liberar o pensamento para uma experiência mais originária, logo, menos dependente de pressupostos estabelecidos ao longo da tradição, tal qual o pressuposto da verdade correspondencial, que encobre aquela dimensão de proveniência contida na verdade compreendida como desvelamento. Quando mencionamos acima que a noção de verdade enquanto desvelamento é anterior à noção correspondencial, queremos enfatizar com a palavra 'anterior' que ela provém de uma experiência mais originária com o ser. Em outras palavras, que a noção correspondencial só pode ocorrer como decorrência da primeira, e portanto se for entendida como o ponto final do questionamento sobre a verdade, a noção correspondencial encobre uma experiência mais originária da verdade. Heidegger está sempre em busca do que consiste como mais originário para poder alcançar o que permanece encoberto para o pensamento. A destruição heideggeriana, assim entendida, ocorre precisamente como expusemos acima. Ao neutralizar a vigência do conceito de verdade

---

[12] "O *insight* fundamental contido na teoria da verdade é que verdade como 'correspondência' ou 'adequação' aos fato – *a* noção de verdade empregada, desde os tempos dos romanos, pela tradição filosófica – efetivamente pressupõe uma noção mais 'primordial' de verdade, que tem a tarefa de estabelecer quais tipos de 'fatos' existem para os quais os enunciados devem, ou não, corresponder." (YOUNG, 2001, pp.22-23, tradução minha).

[13] Há diferentes modos de desvelamento do ente. Veremos nesta dissertação pelo menos dois destes modos: a modulação poética e a modulação técnica. É por ser a arte um modo de desvelamento do ente, isto é, um modo de o homem compreender fundamentalmente os fatos, que se torna imprescindível fazermos esta breve introdução ao fenômeno indicado pela palavra "desvelamento". Vale ressaltar que as modulações podem tornar-se mais ou menos privilegiadas, ao ponto de influenciarem inclusive umas nas outras, impedindo que desvelamentos específicos ocorram. No caso da nossa dissertação, no capítulo 3, veremos por exemplo como o modo de desvelamento da técnica prevalece sobre o modo artístico.

corrente, o filósofo libera uma experiência mais originária do fenômeno da verdade.

Nesta etapa da dissertação queremos acompanhar Heidegger em seu caminho de alcançar o fenômeno da arte num sentido mais originário do que a tradição o fez. Para isto, outro termo que precisamos elaborar – e que aqui já começa a se insinuar – é a própria noção heideggeriana de originário, que se mostrará crucial nesta dissertação porquanto elaboraremos uma relação essencial entre o originário e a arte. Para iniciar a exposição desta noção, façamos uma distinção entre três termos: "princípio", "origem" e "originário".

Princípio é início, é um ponto inicial. Como todo ponto, o princípio só se relaciona com aquilo que lhe é consequente a partir da noção de causa sequencial. Mas como ponto, mantém-se sempre na posição zero de o que quer que lhe suceda. O princípio, ou o início, possui sempre uma distância daquilo que o sucede.

Origem, por sua vez, é fator regente. Pode ser entendida como a causa essencial. É aquilo que comporta o ponto inicial, mas não fica para trás ao longo de um processo causal, pois é o fator que governa o desdobramento das coisas. A origem é o que governa, por exemplo, o decorrer da história de um povo. Enquanto fator regente deve permanecer operante em todo o decurso da história submetida ao seu governo, isto até que esta história encontre um ponto de ruptura radical e adquira então novo fator de regência. Apesar da importância da noção de origem na filosofia heideggeriana – principalmente em sua compreensão de história –, para os nossos propósitos é a noção de originário que mais nos compete esclarecer e reter ao longo da dissertação. Isto porque não é nem o princípio nem a origem, mas o originário que consiste no elementar da obra de arte para Heidegger.

Originário é, finalmente, dimensão de proveniência. Podemos dizer que esta terceira noção complementa a primeira e a segunda, pois seja o princípio ou a origem, ambos provém do originário. Mas mesmo que complemente as duas, o originário não se encerra nelas, pois justamente por indicar a dimensão de onde provém a possibilidade de início de todo princípio e origem, o originário é sempre anterior e, acima de tudo, inesgotável[14]. E por ser anterior a qualquer origem, reside a

---

[14] Seguiremos portanto a sugestão proposta por Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro em sua tradução de *A Origem da Obra de Arte*, onde optam pela expressão "originário" para traduzir o termo "*Ursprung*" no último sentido proposto: "Em português temos como possibilidade de tradução as palavras *origem* e *originário*. Ambas vêm do verbo latino *oriri*, que significa *levantar*.

grande dificuldade de colocá-la numa linguagem, *i.e.*, de torná-la evidente[15]. É no momento em que Heidegger passa a pensar uma linguagem propícia à evidenciação do originário que ele vem a refletir sobre a arte. Também por isto, logo, é importante que pensemos com mais rigor o que é este originário.

É difundido entre os comentadores de Heidegger que seu pensamento possui duas fases, ao passo que se cunhou as expressões "primeira" e "segunda" fases do pensamento heideggeriano, ou ainda o pensamento "pré-viragem" e o pensamento da "virada". Muitos aspectos estão em jogo nesta modificação do pensamento que estamos estudando, vamos explorar aqui o que mais nos importa. Trata-se da modificação no estatuto de "originário", conforme proposto pela intérprete da obra de Heidegger, Marlène Zarader[16], que diferencia uma noção específica de originário no primeiro Heidegger de uma outra noção no segundo Heidegger.

No chamado "primeiro Heidegger", em fase que vai até alguns anos após a publicação de *Ser e Tempo*, a noção de originário a qual o filósofo trabalha converge com o projeto deste tratado. Neste plano,

---

Embora tenham o mesmo radical, seu significado é bem diferente. Origem diz uma proveniência marcada por um *começo* e uma *causa* identificável, inscrevendo-se, portanto, no tempo interpretado linear e historiograficamente. Metafisicamente o começo e a causa foram identificados com a essência metafísica. Já originário diz algo bem diferente, pois foge a uma interpretação metafísica. Não se identifica nem com começo nem com causa enquanto essência. Por isso, outra é a compreensão do tempo. É um tempo poético-ontológico que consiste em estar sempre principiando e constituindo realidade. Ele não provém de nenhuma essência essencialista, mas de uma Essência poético-ontológica, que consiste em estar sempre principiando (*anfangen*) enquanto acontecimento apropriante (*Ereignis*). Ele é sem fundamento, é *Ab-grund*, é abissal, é misterioso. É nesse sentido que o alemão diz *Ur-sprung*: o salto-originário, primordial. Ele não diz, portanto, nenhuma essência essencialista (metafísica). É puro agir, acontecer." (AZEVEDO; CASTRO, 2010, p.226).

[15] Heidegger chega mesmo, em ocasião de seu curso *Introdução à Metafísica*, a dizer que a compreensão do originário é, em falta de palavra melhor, mitologia: "Não poder explicar um tal princípio [originariedade] não constitui nenhuma deficiência e fracasso de nosso conhecimento do acontecer histórico. Na compreensão do caráter misterioso desse princípio reside, ao contrário, a autenticidade e a grandeza de um conhecimento histórico. Saber algo de uma história originária não consiste em remover a poeira do primitivo nem em colecionar esqueletos. Não é ciência natural nem pela metade nem por inteiro e sim, no caso de ser alguma coisa, Mitologia." (*EiM.*, §52, p.178).

[16] ZARADER, 1990, pp.345-367.

através do método da destruição se demonstra que o ser foi esquecido pela tradição ocidental, não foi tematizado em sua propriedade. Isto se deu por conta do predomínio de um pensamento que interpretou o ser sempre a partir do temporalidade presente. Esta demonstração e tentativa de liberação para nova reflexão consiste no projeto de *Ser e Tempo*. O problema, para nosso filósofo, é que a noção de tempo quando reencaminhada sempre ao presente como paradigma é uma noção derivativa, *i.e.*, está submetida a uma origem já efetivada e não consegue recorrer ao originário donde a experiência do tempo se mostraria mais autêntica. O tempo, pensado originariamente, não permite uma dedução do ser como sendo o sempre presente e imutável. O ser – ou, melhor, a adequada pergunta pelo ser – teria assim sido esquecida pela tradição filosófica, isto porque a íntima conexão entre o ser e o tempo nunca teria sido tematizada em seu estatuto originário. Se efetiva assim a destruição e denúncia de algo que não foi pensado. Mas, agora vem a pergunta, como pensar isto que ficou impensado pela tradição?

Na primeira fase de Heidegger, em sua busca pela ontologia fundamental, este impensado aparece como o solo que origina tudo o que há na história ocidental. Em outras palavras, o Ocidente se origina por não ter pensado um algo. Este impensado é de fato o fundamento, o que proporciona as condições de sustento e desenvolvimento da história do Ocidente. Assim, o movimento em busca deste impensado, nesta primeira fase, é não apenas uma sinalização em direção a algo que ficou escondido, mas acima de tudo, é a promessa de revelação disto que reside no esquecimento, a partir de um esforço do pensamento, que visa tornar este fundamento visível. O que está escondido merece ser posto à luz. Nesta fase, Heidegger parece pensar que o ser como fundamento pode ser revelado. Segundo Zarader, este é o principal traço que identifica o estatuto de originário no Heidegger pré-viragem.

> [M]esmo dissociada do começo e marcada pelo selo do impensado, ela [a dimensão originária] funciona apesar de tudo como solo e fundamento – suscetível de ser captado, explicitado, posto a nu – ela tem de fato um estatuto de origem, no dizer, de sentido bastante clássico do termo, quer princípio

> ou de proveniência primeira a partir da qual se desenrola uma história.[17]

Mas Heidegger virá a ter um problema com esta noção, pois "solo", "condição" e "fundamento" são termos que evidenciam uma "linguagem indubitavelmente metafísica"[18]. E o estrato metafísico que preenche o pensamento e a linguagem ocidental é a razão de Heidegger modificar o sentido do originário na sua fase da virada, pois nada traduz melhor a transformação no pensamento heideggeriano do que seu crescente confronto com a metafísica. Inclusive, se Heidegger continuasse pensando a dimensão originária neste paradigma do fundamento, sua compreensão de arte – se é que viria a ser tematizada – não teria a radical originalidade que teve, uma vez que, conforme pretendemos argumentar ainda neste capítulo, sua compreensão de arte visa distanciar-se de qualquer pressuposto metafísico e isto só pode ser feito na medida em que a experiência de ser e de tempo não sejam regidas pela origem filosófica ocidental.

Heidegger utiliza o termo "metafísica" desde muito cedo em suas obras. E nem sempre este emprego foi em vistas de uma abordagem crítica. Em *Ser e tempo*, e mesmo em obras brevemente posteriores ao tratado, o termo aparece numa concepção muito próxima do cânone, *i.e.*, como transcendência. Como é o caso da aparição do termo em sua famosa conferência *O Que é Metafísica?*, de 1929. Contudo, a partir da *viragem*, e isto se dá em meados da década de 1930, Heidegger traduz por "metafísico" o pensamento que, por diversos meios, contribui na manutenção da tradição de esquecimento do ser. Em movimento oposto, o filósofo vai explorar uma linguagem cada vez mais radical na tarefa de distanciar-se da metafísica ocidental. A partir daí, o estatuto de origem será não mais entendido como solo, mas pelo seu oposto, como abismo. Com este novo entendimento a distinção que operamos entre os termos "origem" e "originário" passará a ficar mais evidente, assim como ficará mais clara a maneira como a arte encontra seu elementar no originário.

Neste momento da virada, Heidegger passa a defender que o esquecimento do ser não é uma contingência na história do Ocidente, mas a marca de uma dinâmica essencial disto que é esquecido. Em outras palavras, pertence ao ser o retraimento, o esconder-se da evidenciação. E esta retração vem acompanhada de uma troca, que coloca no lugar do

---

[17] *Idem*, p.352.
[18] *Idem*, p.351.

retraído algo evidente. Esta dinâmica que dá origem à metafísica é própria ao modo como a existência se estabelece. A ser assim, a origem continua sendo aquilo que provê tudo o que é, mas esta dimensão é também um lugar onde toda luz se retrai, de modo a tornar-se impossível qualquer tentativa de apreensão objetiva da origem. Logo, em extrema oposição ao entendimento de "origem" da primeira fase, onde o impensado era alvo de um novo esforço do pensamento que tinha por objetivo resgatar o esquecido – o ser – do próprio esquecimento e trazê-lo à luz; agora, o impensado, a origem, é marcado precisamente pela impossibilidade de ser explicitado em si[19].

Mas, se esta é a situação, então qual é a função do pensamento que se dirige ao originário? Para que dirigir-se aos gregos?

Se Heidegger busca evidenciar a origem em sua faceta não-evidenciável, em seu próprio retraimento, então o pensamento que disto se ocupa tem uma tarefa inédita a sua frente. Trata-se de "[u]m pensamento que, bem longe de querer apreender conceitualmente a origem, se contentaria com permanecer atento à sua inscrição na língua [...]"[20]. O pensamento, para o filósofo, quando se prepara para flertar com a origem em sua faceta originária, assume então a característica de ser uma abertura para a verdade do ser[21]. O problema é que o pensamento metafísico do Ocidente está muito mais em função de apoderar-se daquilo sobre o que ele se debruça do que de condizer com esta proposta de Heidegger. Se o pensamento tradicional age de forma a conceituar objetivamente a origem, então ele não a encontra naquilo que ela realmente é e torna-se inócuo enquanto abertura da verdade. Encobrindo a origem em prol de um entendimento conceitual acerca do fundamento do ser, o pensamento opera de modo metafísico, e o ser é encoberto para o homem.

Mas este encobrimento não ocorre em sua faceta própria da retração, quando o encoberto está apenas oculto, não desvelado. Ocorre,

---

[19] A transposição do primeiro estatuto de origem para o segundo não é algo que se dá de maneira límpida no pensamento heideggeriano. Chegando a aparecer numa mesma obra em sua dupla acepção. É o que nos adverte Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro em seu comentário sobre a tradução do termo "*Ursprung*" na obra *A Origem da Obra de Arte*. "[O] seu emprego é ambíguo no ensaio, porque ora se refere ao pensamento originário, [...] ora se refere ao pensamento metafísico" (AZEVEDO; CASTRO, 2010, p.X).

[20] *Op. cit.*, p.354.

[21] "[...] um outro como a verdade se torna verdade é o questionar do pensador que, como o pensar do ser, o nomeia no seu ser digno de questionamento." (*UK.,* p.157).

bem ao contrário, na faceta da dissimulação, quando aquilo que não pode ser evidenciado é trocado por algo de evidente. Isto é metafísica. E é por isto que em Heidegger a metafísica é ambígua, sendo ao mesmo tempo encobridora e construtiva. Ao passo que obstrui a visualização do ser, ela posiciona algo outro no seu lugar – ἰδέα, ὑποχείμηνον, *cogito*, absoluto, *etc*. – e constrói assim uma história de esquecimento. É também por ser dissimulativa que a tradição estética, apesar de não tocar no caráter originário da arte, tem uma movimentada história de reflexão sobre a arte. Neste momento da investigação filosófica de Heidegger acerca da relação entre homem, pensamento e ser, que a arte aparecerá em Heidegger. Uma aproximação entre homem e ser, apartado o caráter encobridor da metafísica, pode encontrar amparo na arte.

As primeiras preleções de Heidegger acerca da arte ocorrem em simultâneo ao processo de modificação no estatuto de fundamento e originário. Estas preleções tratam da poesia de Hölderlin, posteriormente publicadas com o título *Os Hinos de Hölderlin:* "Germânia" *e* "O Reno". Proferidas nos anos de 1934 e 1935, já na época em que o filósofo está se confrontando com o pensamento metafísico e explorando uma linguagem capaz de superar este modo de compreensão do ser[22]. Assim, é neste momento do pensamento heideggeriano, neste programa de superação da metafísica, que pela primeira vez a arte encontra um espaço de atuação dentro do *corpus* heideggeriano. A obra de arte para Heidegger, como pretendemos expor adiante, é um modo de aparição do originário, de modo que a mantém longe do esquecimento sem, contudo, colocá-la sob o perigo da dissimulação, modo de aparição que a mostraria pelo o que ela não é. Mas esta maneira como nosso filósofo compreende a arte está longe de ser senso comum na tradição que se ocupou de pensar a arte. E é por isso que o filósofo precisa recuar ante a estética canônica. Para isto costura junto ao seu programa de superação da metafísica também a necessidade de uma superação da estética. É o que nos atesta Heidegger quando diz que "[a] superação da estética," entendida como o modo metafísico de pensar a arte, "por sua vez, se revela como necessária a partir da confrontação histórica com a metafísica enquanto tal"[23].

O originário, para Heidegger, seja no seu estatuto de solo ou no de abismo, é aquele fundo que fornece o que passará a governar a história, que doa o destino historial. Em ambos os estatutos, a origem do Ocidente,

---

[22] Acerca do trajeto que leva Heidegger a refletir sobre a arte como uma via de manifestação do ser, *i.e.*, como lugar propício a se encontrar a inscrição do ser na linguagem, cf. WERLE, 2005, pp.25-55.
[23] *BzP.*, p.487.

enquanto o princípio regente desta tradição, está contida no mundo Grego. Ainda que nesta tradição a origem tenha permanecido impensada inclusive para os gregos, em alguma maneira este povo a experimentou, pois a origem só se torna o que é quando a sua dimensão originária é experimentada de alguma maneira. É aí que entra a experiência grega da arte para nosso filósofo. Esta experiência da arte como originária e fundante nós pretendemos avaliar no próximo tópico.

ii - A experiência grega da obra de arte

Enunciávamos no prólogo deste capítulo a indagação sobre a arte ser ou não, ainda, um modo essencial do existir humano. Vimos que segundo Heidegger ela já foi[24]. Para além de nos decidirmos sobre isto, precisaríamos antes de mais nada considerar: em que sentido nosso filósofo entende a arte como um modo essencial do existir humano? Outra pergunta imediata é: como isto pode ter ocorrido nos gregos? Consideramos no tópico anterior alguns preceitos básicos para que pudéssemos então adentrar na tese heideggeriana da arte. Agora, no presente tópico, vamos avançar a esta tese acompanhando a interpretação que Heidegger faz da arte no momento em que ela desempenhou papel elementar na existência humana, esclarecendo em parte o que ela é e como ela aconteceu para os gregos. Deste modo responderemos simultaneamente às duas questões erguidas acima.

A arte grega na origem da história do Ocidente é vista por Heidegger como indicação de que este povo experimentou nela algo de grandioso. "No começo do destino ocidental na Grécia", diz o filósofo, "as artes ascenderam às alturas mais elevadas do desvelamento concedido. Elas faziam resplandecer a presença dos deuses e o encontro entre o destino de deuses e homens"[25]. Já com estas palavras podemos prever que sua interpretação da experiência que os gregos tiveram de sua arte diverge da noção moderna que temos quando falamos de vivência estética. Diverge até mesmo de o que quer que signifiquemos com a palavra "arte". "As artes não provinham do artístico. As obras de arte não

---

[24] Mas nada nos diz sobre ela permanecer sendo. Em verdade, o filósofo prefere manter a questão em aberto: "[a] decisão sobre a sentença de Hegel ainda não foi proferida, pois por detrás desta sentença permanece o pensamento ocidental desde os gregos, cujo pensar corresponde a uma verdade do sendo já acontecida. A decisão sobre a sentença será proferida, caso seja proferida, a partir desta verdade do sendo e sobre ela." (*UK.*, §191, p.205).

[25] *FT.*, p.37.

provocavam prazer estético. A arte não era setor de uma atividade cultural"[26]. E continua o filósofo, erguendo questões: "[m]as, então, como era a arte? Talvez [tenha sido] somente por poucos anos, embora anos sublimes?"[27].

Trazer para o pensamento o vigor de outros tempos, contudo, é façanha que sempre executamos precariamente. Tanto menos precário se torna quando conseguimos encontrar o que há de mais distintivo neste vigor. Curiosamente, o que há de específico na experiência da arte de outrora é, segundo nosso filósofo, o mesmo que os distinguiu em termos de pensamento. "Nos gregos, a grande arte e a grande filosofia corriam, a princípio, paralelamente"[28]. E Heidegger nos alude para o que constitui este fator presente no mundo grego:

> Só conseguiremos instaurar vigorosamente o vigor da filosofia grega, como *a origem da filosofia ocidental*, na medida em que compreendermos simultaneamente essa origem em seu fim *originário*. Pois foi esse fim, e só ele, que se tornou para os tempos posteriores a "origem" e isso de tal modo que encobriu, ao mesmo tempo, seu princípio originário.[29]

O originário, experimentado no mundo grego, foi encoberto pela origem. Ir para os gregos é o retorno em busca de algo que – inclusive para os gregos – teria permanecido impensado. De acordo com nosso filósofo, o que permaneceu impensado foi tanto a origem quanto a arte.

---

[26] *Ibidem*.
[27] *Ibidem*.
[28] *WMK.*, p.64.
[29] (*EiM.*, pp.199-200). Seria um equívoco interpretativo, um desvio da palavra de Heidegger, tomar o recuo que este filósofo faz à Antiguidade como uma busca por algum modelo filosófico a ser reimplantado no Ocidente hodierno. Quando o filósofo alemão retorna aos pré-socráticos – em sua nomenclatura, os "pensadores da origem" –, o filósofo não está em busca de descobrir uma verdade oculta nas interpretações propostas até então sobre estes pensadores. De fato, é preciso afastar este tipo de interpretação. Sua abordagem da Grécia antiga está distante da querela travada no séc. XVII sobre os antigos e os modernos, principalmente por não se tratar de uma avaliação sobre a qualidade do que era produzido, seja em termos de obras de arte ou de filosofia, a fim de então decidir sobre a maioridade dos antigos – ou não.

Podemos encontrar uma consideração de Heidegger sobre a coincidência entre estes dois elementos impensados num dos cursos que ministra sobre Nietzsche.

Ministrados a partir de 1936 e se prolongando até 1943, Heidegger se ocupa nestes cursos não apenas de uma ousada interpretação da filosofia nietzschiana mas também de uma radical confrontação com o pensamento da história ocidental[30]. Interessa-nos o primeiro destes cursos, onde o pensador se confronta criticamente com esta história em sua relação com a arte[31]. Heidegger nos oferece aí uma reflexão sobre a história da estética em correspondência com a interpretação radical que faz da história do Ocidente, de modo que é possível depreender dali uma relação intrínseca entre o pensamento metafísico e como esta metafísica incorpora a arte. Em específico, no parágrafo §13 do escrito *Vontade de Poder como Arte*, o filósofo elenca os *Seis Fatos Fundamentais a partir da História da Estética*. Sendo que o primeiro destes fatos está consolidado na seguinte citação:

> A grande arte grega permanece sem uma meditação conceitual pensante que corresponda a ela, o que não significa dizer que tal meditação teria de se confundir com uma estética.[32]

Pelo menos duas coisas merecem ser comentadas acerca desta passagem. Uma delas, que certamente não passa despercebida nos dias de hoje, é o uso da expressão "grande arte" para referir a arte que aconteceu no mundo grego. Heidegger parece manter-se com os modernos neste modo de referir-se ao mundo grego, mas levantaremos mais adiante quais sutilezas o separam desta tradição. Outra coisa que a passagem nos faz pensar é que, justamente quando nomeia o primeiro fato fundamental da história da estética, o filósofo nomeia um contexto onde ele próprio assume que não há meditação alguma sobre a arte. Ora, como algo sem

---

[30] Esta história a qual sua crítica se dirige, na ocasião nomeada por vezes de modos diferentes pelo filósofo – seja como "história da filosofia", "história da metafísica", "história do niilismo", ou meramente "Ocidente" – é caracterizada por Heidegger como pertencendo à tradição de encobrimento do ser, sendo esta característica inclusive a direção historial que rege o próprio Ocidente.

[31] Ministrado portanto no semestre de inverno de 1936/1937, e que foi posteriormente publicado nos livros dedicados a Nietzsche sob o título *Vontade de Poder como Arte*.

[32] *Idem*, p.64.

reflexão pode fazer a vez de primeiro fato fundamental, precisamente, da história de um tipo de reflexão específica? Começaremos comentando este segundo ponto, para falar depois sobre a "grande arte". Ambos os comentários nos introduzirão no modo como Heidegger pensa o modo essencial da arte participar na existência humana.

Na mesma oportunidade em que Heidegger elenca os seis fatos fundamentais da estética, ele nos dá uma definição disto que chama por estética. Trata-se de uma sucinta sentença. Estética é a "consideração do estado sentimental do homem em sua relação com o belo"[33]. Obviamente que neste momento da história, onde não há se quer uma consideração sobre a arte ou sobre o belo ou sobre o estado sentimental do homem quando em relação com estes objetos, ainda não pode haver, logo, o que o filósofo chama de estética. Mas então por que nomear este momento como o primeiro? Será que a mera ausência de uma meditação estética acerca da arte ainda quer dizer que os gregos a teriam vivenciado aos moldes estéticos. Muito pelo contrário, e Heidegger é assertivo neste ponto: os gregos experimentaram a arte a partir de um saber claro, e ainda assim, sem qualquer reflexão filosófica sobre ela[34].

Precisamos ressaltar então que o primeiro fato da história da estética é justamente a ausência de uma ocorrência estética. É a alegação de que os gregos experimentaram a arte em meio a um saber tão claro que se quer necessitavam alguma consideração estética para relacionarem-se com sua arte. Se o primeiro fato, sendo na verdade um momento "pré-estético", merece ser nomeado como primeiro fato desta história, é porque uma experiência artística é necessária para suscitar alguma consideração sobre a arte, seja esta consideração do tipo que for[35]. Temos de tomar nota

---

[33] *Idem*, p.62.

[34] "A falta dessa meditação simultaneamente pensante sobre a grande arte tampouco diz que essa arte não foi outrora senão 'vivenciada', na obscura exaltação de 'vivências' que permaneceram intocadas pelo conceito e pelo saber. Por sorte, os gregos não tinham quaisquer vivências. Em contrapartida, o que eles tinham era um saber claro, tão originariamente desenvolvido, e uma tal paixão pelo saber, que eles não careciam de nenhuma estética em meio a essa claridade" (*ibidem*).

[35] Quando falamos em "pré-estético", neste caso não utilizamos o prefixo como indicativo de algo primitivo, *i.e.*, de uma estética em curso de emergência. Usamos o termo "pré" para referir anterioridade, apenas para mencionar que o fato está historicamente posicionado antes da inauguração da reflexão estética sobre a arte.

que o fato de que esta consideração vem a ser estética, contudo, é contingente[36].

No meu entender, Heidegger nos oferece este primeiro fato – em rigor, ausente de estética – precisamente para admitir em seu programa de destruição em busca de um sentido originário para a arte, um momento autêntico. Este momento da história ocidental resguarda uma experiência originária com a arte, que, assim como já vimos operar o método da destruição, também precisa ser resgatado em vistas de se pensar a arte fora do âmbito estético. E isto que é resgatado nos leva àquele outro assunto sobre a passagem do primeiro fato que merecia comentário, *i.e.*, o uso da expressão "grande arte".

Quando Heidegger refere a arte grega, esta frequentemente aparece em companhia do adjetivo "grande". Em *A Origem da Obra de Arte*, diz dos "grandes artistas" logo antes de mencionar a noção grega de τέχνη e em *Introdução à Metafísica* refere a "grande poesia de Homero"[37]. O mundo grego não recebe este adjetivo apenas nas alusões que o filósofo faz da arte deste povo, mas também quando refere sua filosofia, o caráter grandioso do pensamento grego. Isto nos faz pensar que grandiosidade, para Heidegger, possui um significado específico. De fato, o que é referido nesta adjetivação é o aspecto que pretendemos seguir nesta dissertação ao explorarmos o entendimento heideggeriano de arte, trata-se do aspecto originário do povo grego. Como Benedito Nunes comenta, "*grandioso*, para Heidegger, é o esplendor da arte helênica, e o seu esplendor, a força germinativa que exerceu sobre o todo da vida e da cultura gregas, de que foi o acontecimento historial"[38].

---

[36] "O nome 'metafísica' não designa aqui *uma* disciplina da filosofia entre outras; ele não visa a nenhuma 'disciplina' em geral como uma peça doutrinária e como matéria de aprendizado, mas significa o modo fundamental do pensar pensante da história do pensamento até aqui, um modo fundamental do pensar do ser, transpassa e impera tudo aquilo que se pode distribuir na 'lógica', na ética, na estética e assim por diante, uma distribuição que continua sendo ela mesma apenas uma consequência do modo de pensar metafísico, *ainda que não uma consequência necessária*." (*Bnn.*, pp.76-77, grifo meu).

[37] Respectivamente: *UK.*, p.149; *EiM.*, p.193.

[38] "[...] o primeiro fato arrolado diz respeito à ausência de reflexão estética na fase da *grande arte* helênica. Leve-se em conta o recurso adjetivo à 'grandeza', também utilizado alhures para designar a fecundidade do começo da Filosofia – desse começo principiativo que, tal como a vida duradoura de uma semente, guardada ao longo dos séculos, germina de novo, em cada volta da história. *Grandioso*, para Heidegger, é o esplendor da arte helênica, e o seu esplendor, a

Este aspecto "germinativo" da obra de arte entendemos como a abertura do originário. Como veremos a seguir, é pelo menos ao que Heidegger parece aludir quando fala da grande arte grega. Em verdade, inclusive nos primeiros parágrafos de *A Origem da Obra de Arte*, já temos um redirecionamento da investigação que se dedica à arte. Ao invés de cercar um estudo que se preocupe com os aspectos mundanos da arte, o filósofo nos encaminha a uma busca pela proveniência da essência da obra de arte. Por que, afinal, existem coisas tais como obras de arte? A partir deste deslocamento a que a investigação sobre a arte é submetida, notamos que o caráter originário ganha alto apreço na abordagem[39].

O mundo grego possui, aos olhos de Heidegger, a arte mais originária para a tradição ocidental, isto porque inaugurante do próprio Ocidente. Estamos falando, a saber, da poesia de Homero. É de fato rico o comentário que Platão dedica à poesia homérica quando recusa a entrada deste poeta em sua *República*, por considerar o conteúdo e a forma da poesia nocivas à verdade filosófica; igualmente fértil é a abordagem de Aristóteles acerca dos aspectos formais da poesia em sua *Poética* quando aborda as tragédias e nos oferece um tratado conciso sobre a estrutura, as causas e os efeitos das obras trágicas. Mas Heidegger não procede por este caminho. Para refletir acerca do acontecimento que se dá na obra, ele precisa desviar seu olhar dos aspectos formais da obra de arte. Este desvio o introduz no que julga ser o âmago da grande obra de arte e, tão logo, da poesia de Homero. O que precisamos compreender, é *o que* acontece na arte, e *como* isto acontece. Faremos isto nos aproximando de sua apreciação da poesia de Homero e da sua descrição do templo grego.

Sobre a poesia, diz o filósofo:

> [a] linguagem é a poesia originária [*Ur-Dichtung*], em que um povo poetiza o ser. Inversamente vale: a grande poesia, pela qual um povo entra na História, inicia a configuração de sua linguagem. Os gregos criaram e experimentaram tal poesia

---

força germinativa que exerceu sobre o todo da vida e da cultura gregas, de que foi o acontecimento historial" (NUNES, 2012, p.239).

[39] "Porquanto *A Origem da Obra de Arte* é uma investigação sobre a arte, ela é também uma investigação sobre o sentido de *Ursprung*, de origem, de originário. Arte e origem são claramente relacionados: nós não demandamos originalidade do gênio, da grande arte que ela seja original? Não é a arte em sua essência origem, *Ursprung*?" (HARRIES, 2009, p.63).

> através de Homero. A linguagem se manifestou à existência grega, como irrupção no ser, como configuração reveladora do ente.[40]

Já o uso do prefixo "*ur*" na expressão "*Ur-Dichtung*" nos alude ao que Heidegger quer buscar na poesia, pois é o mesmo prefixo presente em "*Ur-sprung*", originário, e denota em ambos os casos a noção de primordial, princípio. O que significa dizer aqui que a poesia é principiante? O que significa dizer que ela cria e inicia a configuração de uma linguagem? Ou como também diz Heidegger, prestes a finalizar seu ensaio sobre arte, que o acontecimento da arte principia ou funda história[41]?

A poesia grega – mais especificamente, a poesia épica de Homero, – pela primeira vez teria instaurado o ser para a experiência deste povo. Pela primeira vez, e a partir de uma relação poética do homem com o mundo, inaugura-se história, a partir da abertura ensejada pela poesia de Homero. E "poesia" aqui não é entendida por Heidegger como o gênero literário, assim chamado pela forma que possui, mas pelo sentido que o termo "ποίησις" – no alemão "*Dichtung*" – libera, sentido o qual o filósofo também intenta resgatar. A arte enquanto originária, tal qual Heidegger alude quando refere o poema de Homero, diz respeito ao caráter de abertura do ente, a dimensão a partir de onde toda coisa recebe seu estatuto de ser o que é. O comentário de Zarader nos provê algumas indicações de como isto se dá.

> O poeta canta e, cantando, nomeia as coisas. O que é nomear? Como Heidegger lembra frequentemente, não é 'apenas dar um nome a qualquer coisa previamente conhecida'. Nomear, é 'chamar pelo nome', mostrar abrindo – fazer vir à presença. Quer isto dizer que, antes de ser chamado, o que assim é nomeado não estava 'presente'? Para falar rigorosamente, não podia está-lo. Porque não tinha entrado em presença, reunido no que é e mostrado nessa reunião – não

---

[40] *EiM.*, p.193.

[41] "Sempre que a arte acontece, quer dizer, quando há um principiar, a história experimenta um impulso de embate. Então ela principia ou torna a principiar. [...]. História é o desabrochar de um povo em sua tarefa histórica, enquanto um adentrar no que lhe foi entre-doado para realizar" (*UK.*, p.197).

> estava, numa palavra, desvelado, liberto do abrigo.[42]

O que habita a dimensão do desvelado é tudo e qualquer coisa que tomamos em nossa compreensão. Já vimos isto quando elaboramos a noção de desvelamento. O que estamos vendo agora é que Heidegger confere à arte este acontecer. A *nomeação* do poeta diz respeito a este desvelamento, que traz para a compreensão o conteúdo e as referências com as quais o homem irá se ocupar na sua relação com as coisas[43]. Mas precisamos nos aprofundar ainda mais neste aspecto originário pertinente à arte. Precisamos acompanhar Heidegger em sua elaboração conceitual que tenta cercar este acontecimento para pensá-lo em sua propriedade. O filósofo faz isto no ensaio *A Origem da Obra de Arte*, e busca auxílio para esta investigação na arquitetura grega fazendo uma descrição do templo[44].

---

[42] ZARADER, 1990, p.248.

[43] "O poeta, dizíamos, nomeia o que é, permitindo-lhe assim aparecer como o que é. Em termos mais elaborados, diremos agora que a nomeação realizada pela palavra é *abertura do ente*. Ela abre o livre domínio onde todo o ente pode surgir como ente e ser reconhecido; ao mesmo tempo, garante ao homem a possibilidade desse reconhecimento. É esta abertura do ente como tal e no seu todo – abertura que permite ao ente o ser revelado e ao homem o relacionar-se com ele – que Heidegger chama 'o mundo'" (*Idem*, p.250).

[44] Vale antecipar que Heidegger não nos diz qual templo grego está descrevendo. Logo, a tentativa de dar nome ao templo é mesmo nula, quando não nos entrega à conclusão de se tornar ainda problemática, conforme comenta Karsten Harries: "Qual templo ele [Heidegger] está descrevendo? Dado que ele havia mencionado o templo em Paestum, parece plausível pensar na antiga Poseidonia em um de seus templos, dois consagrados à Hera, um dos quais posteriormente será associado a Netuno, e um terceiro à Atena, futuramente associado com Ceres. Kockelmans em seu comentário identifica o templo confiantemente ao templo dedicado a Netuno. Mas Heidegger escolhe falar em termos genéricos de 'um templo grego' e na primeira e segunda versões [de *A Origem da Obra de Arte*] ele menciona o templo de Zeus. Suas descrições desencorajam qualquer tentative de identificar o templo em questão. Heidegger não está descrevendo uma edificação específica, mas o ser de um templo grego, tal qual ele mesmo o compreende. Quando a passagem é lida como referindo a um templo particular ela rapidamente perde seu sentido. Se todo templo grego fosse por 'primeiro' instalar o mundo grego, este mundo não iria se despedaçar? Nós não teríamos de modificar a alegação de Heidegger e dizer que cada templo interpreta e abre um mundo grego previamente estabelecido em seu modo distinto, neste sentido, que ele o renova?" (HARRIES, 2009, p.100).

> O templo-obra junta primeiramente e ao mesmo tempo recolhe, em torno de si, a unidade daquelas veredas e referências, nas quais nascimento e morte, maldição e bênção, vitória e ignomínia, perseverança e queda, ganham para o ser humano a configuração do seu destino. A amplitude reinante destas referências abertas é o mundo deste povo histórico.[45]

Segundo o comentário de Karsten Harries, no ensaio que estamos interpretando, Heidegger utiliza a noção de mundo em proximidade com o grego "κόσμος": "um espaço que designa às pessoas e coisas seus devidos lugares"[46]. O mundo constitui a armação total onde as coisas aparecem enquanto tais. "O lugar das coisas no mundo", diz Harries, "confere a elas sua inteligibilidade"[47]. Esta armação permite que o ente seja referenciado entre os outros entes. Assim, mundo é o horizonte já aberto onde tudo o que é possui seu critério de referência assim como de ser[48]. Em *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger esclarece sua noção de mundo logo após a descrição do templo. Primeiro recusando que mundo se trataria da coleção de tudo o que existe, e depois afirmando: "[n]o que um mundo se abre, todas as coisas recebem sua morosidade e pressa, sua distância e proximidade, sua largueza e estreitamento"[49]. Esta amplitude, esta totalidade de referência e destinos é o mundo, e a obra templo faz o mundo vir à evidência. Segundo nosso filósofo, a obra templo erige a amplidão do mundo.

---

[45] *UK.,* p.103.
[46] *Op. cit.*, p.112, tradução minha.
[47] *Ibidem*, tradução minha.
[48] Julian Young aponta que mundo é o mesmo que 'verdade', ou pelo menos está imbricado a esta noção no pensamento heideggeriano: "Sendo 'mundo' o mesmo que 'verdade' – a 'verdade dos entes' ou 'ser dos entes' como Heidegger coloca – a raiz do entendimento de 'mundo' reside na teoria heideggeriana de verdade [...]" (YOUNG, 2001, p.22). De fato, os dois conceitos participam da mesma teoria, afirmar, contudo, que são o mesmo me parece equivocado. Aponto apenas para o fato de que o mundo, diferente da verdade, é exclusivamente o espaço já aberto, o já desvelado. A verdade, por sua vez, é ambígua e reserva tanto o desvelamento quanto o velamento, como Heidegger afirma no mesmo ensaio (cf. *UK.,* §109, p.137).
[49] *Idem,* p.111.

> No que uma obra é obra, dá lugar a essa amplidão. Dar lugar significa aqui ao mesmo tempo: liberta o livre do aberto a dispor este espaço livre em suas feições. Este dispor se torna presente a partir do que nomeamos erigir. A obra como obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo.[50]

Mas a totalidade das referências abertas no mundo não é a única coisa que a obra templo traz à luz. Ele põe em evidência algo outro que vem a ser, certamente, uma das grandes novidades que o ensaio apresenta na filosofia heideggeriana: a *terra*.

> Aí permanecendo, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate furiosamente sobre ela e mostra deste modo a própria tempestade em sua força. O brilho e a luminosidade do rochedo, os mesmos só aparecendo graças ao Sol, é que fazem aparecer a luz do dia, a extensão do Céu e as trevas da Noite. O erguer-se seguro torna visível o invisível no espaço do ar. O inabalável da obra contrasta com a vaga da maré e deixa, a partir de seu repouso, aparecer a fúria do mar. A árvore e a grama, a águia e o touro, a serpente e o grilo aparecem no realce de sua figura e se apresentam assim no que eles são. Este surgir e desabrochar em-si e no todo, os gregos denominaram, há muito tempo, a φύσις. Ela clareia ao mesmo tempo aquilo sobre o que e em que o homem funda seu morar. Isso nós denominamos a *Terra*.[51]

Duas alusões feitas nesta passagem que descreve o acontecimento da arte junto à obra templo podem nos lembrar o que tratamos no tópico anterior acerca da noção do originário. A mais evidente delas se encontra na penúltima sentença, onde Heidegger afirma que o templo "clareia aquilo em que o homem funda seu morar"[52]. Ora, falávamos acima do fundamento, seja no sentido de solo, seja no sentido de abismo. Aqui onde

---

[50] *Ibidem*.
[51] *Idem*, p.105.
[52] *Ibidem*.

acontece verdade na obra, o templo parece iluminar não o fundamento, mas ali onde o ser humano o funda. Será que está falando do abismo? Também nesta passagem temos algumas alusões à evidenciação do que não é evidenciável, *i.e.*, o trecho "as trevas da Noite" e também o tornar "visível o invisível no espaço do ar"[53]. Assim como a noção abissal de fundamento é pura retração para a compreensão, mas de alguma maneira pode ser compreendida quando tomada no seu próprio, *i.e.*, enquanto a pura retração. Estas duas alusões não são suficientes para concluirmos alguma coisa sobre a relação entre a arte e o originário, mas já permitem uma desconfiança de que esta relação se encontra mais evidente se a procurarmos junto ao conceito heideggeriano de *terra*.

Dizíamos acima que, no embate entre terra e mundo, o mundo evidenciava a totalidade das referências postas diante da compreensão. Dizíamos que o embate, além disto, instala esta totalidade e, neste instalar, doa ao homem todo o horizonte onde este decidirá por seu destino. Agora, para falar da *terra*, devemos nos ocupar de algo que é, por um lado, o oposto ao *mundo* no sentido exposto, mas, por outro lado, que é inseparável do *mundo* em qualquer sentido que seja, uma vez que é daquilo em que a *terra* faz ver que todo e qualquer *mundo* provém. Iremos esclarecer.

"Nisso que desabrocha, a terra vige como a que abriga", diz Heidegger[54]. Ao passo em que a obra templo faz ver a força da tempestade, o invisível do espaço, a fúria do mar, ela revela o fundamento de onde o mundo provém e onde ele está abrigado. Mas isto, onde se instala um mundo, não é algo que os critérios adquiridos no interior do próprio mundo podem medir, calcular e dominar. Em sua faceta de fundamento, a terra tem de permanecer inesgotável e sem limites[55]. Para isto, ela deve ser "essencialmente a que se fecha-em-si"[56]. Esta, "não sendo forçada a nada é sem esforço e infatigável"[57]. O fato curioso é que, para ser entendida enquanto a que se fecha, a terra precisa do mundo, pois aparece enquanto tal e torna-se assim evidente apenas no horizonte iluminado pela instalação de um mundo.

Quando dividimos a descrição do templo grego e nisto expomos os conceitos de terra e mundo cada um ao seu tempo, pode ter ficado

---

[53] *Ibidem*.
[54] *Ibidem*.
[55] Algumas problematizações acerca de como este conceito serve à noção heideggeriana de arte são erguidas por Young (cf. YOUNG, 2001, pp.46-50).
[56] *UK.,* p.117.
[57] *Idem*, p.115.

sugerido que o acontecimento que se dá na obra de arte seja uma coisa ou outra, isto é: ou a manifestação do mundo, de um lado; ou a manifestação da terra, de outro. Não poderíamos estar mais errados caso concluíssemos isto. Inclusive, Heidegger utiliza outros operadores para falar do acontecimento que rege este par conceitual. Primeiro, a relação é de um *conflito*, onde ocorre a *instalação* de um mundo e *elaboração* da terra[58]. Nosso filósofo pensa o acontecimento da verdade na obra precisamente como combate entre estes dois elementos. E como qualquer combate, só ocorre quando presentes ambos os oponentes. A obra de arte serve como o palco desta disputa.

Se seguíssemos uma leitura ordinária de combate, poderíamos concluir que, sempre visando o domínio e aniquilação do oponente, eventualmente, um dos combatentes se sobressairá perante o outro fazendo-o sucumbir. Contudo, não é assim que Heidegger pensa a disputa.

> [n]a disputa essencial, os que disputam elevam-se, um e outro, à auto-afirmação de sua essência. Porém, a auto-afirmação da essência nunca é o manter-se intransigente num estado de acaso, mas, sim, o entregar-se à originariedade velada do advento do próprio ser. Na disputa, cada um transporta o outro para além de si. A disputa torna-se assim sempre mais disputada e mais propriamente o que ela é. Quanto mais duramente ela se supera a si mesma livremente, tanto mais,

---

[58] "O instalar um mundo e o elaborar a Terra são dois traços essenciais do ser-obra da obra. [...]. Com os traços essenciais nomeados, tornamos conhecido na obra, se há nisso alguma precisão, antes um acontecer e de modo algum um repouso." (*idem*, p.119). Werle nos apresenta uma interpretação sobre o uso destes termos: "É importante aqui acompanhar a expressão original alemã e atentar para os desdobramentos do verbo *stellen*, que é pensado desde a proveniência terrena da obra de arte, pelo *her-stellen*, que também pode ser pensado como "re-constituição" ou como "re-posicionamento", bem como pela projeção mundana instituidora e construtora do *auf-stellen*. Os dois movimentos remetem ao modo de ser da terra e do mundo, sendo a terra aquele elemento que oferece resistência e possui a tendência de ocultar-se ou de se fechar, ao passo que o mundo é a abertura como espaço das decisões humanas e históricas. A obra de arte como produção apoia-se na terra, de onde vem (*her-stellen*) e se eleva (*auf-stellen*) num mundo" (WERLE, 2011, pp.96-97).

> inflexivelmente, os disputantes se soltam para a intimidade do simples pertencer-se.[59]

A obra serve como um amplificador das duas dimensões do ser: velamento e desvelamento. Nesta disputa inaugurada pela obra, estas dimensões aparecem como mundo e terra. É importante não confundirmos, contudo, estas noções. Primeiro, mundo não corresponde diretamente ao desvelamento do ser; assim como, por outro lado, a terra não corresponde, direta e imediatamente, ao velamento do ser. Uma maneira simples de notar a não correspondência entre estes elementos é o simples fato de que mundo e terra, ambos estão no espaço da abertura, *i.e.*, no desvelado[60]. "Mas o mundo não é simplesmente o aberto que corresponde à clareira e a terra não é o fechado que corresponde ao velamento"[61].

Agora que sabemos alguma coisa sobre o que seja isto que é elaborado na obra a título de terra, arrisquemos: não parece muito semelhante, isto o que Heidegger nomeia terra, àquilo que ele nomeia como a dimensão abissal do ser, o originário? De fato, aparenta. Mas ao invés de nos precipitarmos às aparências, façamos o caminho adequado e acompanhemos algumas afirmações de Heidegger para que possamos decidir seguramente sobre isto. Por um lado, é verdade que o binômio mundo e terra não pode ser diretamente transportado para a relação dupla do velamento e desvelamento. Mundo não corresponde ao desvelamento, nem Terra corresponde ao velamento. A terra é a evidenciação desta dimensão, não é a dimensão do velamento ela própria. A terra não poderia ser esta dimensão justamente porque ela é o que se mostra, mas é o mostrar disto o que, em si mesmo, enquanto dimensão do recolhimento e do abrigo, nunca poderia se mostrar. Isto que nunca poderia ser mostrado mas que na terra é trago à evidência, é assim trazido por meio de uma

---

[59] E continua: "Mundo é muito mais a clareira das vias das indicações essenciais, às quais se conforma todo decidir. No entanto, cada decisão se fundamenta num não-dominado, encoberto, equivocado, senão não seria nunca decisão. A terra não é simplesmente o fechado, mas sim, o que se abre como o que se fecha em si. Mundo e terra são em si, de acordo com sua essência, disputantes e capazes de disputa. Somente como tais eles entram na disputa da clareira e do velamento" (*UK.,* p.123).

[60] Para além da aproximação com as noções de velamento e desvelamento, Zarader explora ainda a possível identificação entre "mundo-terra" e o binômio "ser-ente" (cf. ZARADER, 1990, p.253).

[61] *Op. cit,* p.139.

evidenciação da inesgotabilidade de possibilidades de ser, para as quais o mundo tende sempre a circunscrever os limites. Assim, a cor, o peso, o som, nunca são esgotados numa obra de arte, mas trazidos para a compreensão daquele que com isso se depara numa relação de percebê-las como sempre originárias. Por outro lado, ela é justamente a evidenciação desta dimensão, e por isto mesmo, por a obra de arte elevar a terra na disputa com o mundo, é que a arte permite ao homem que este mantenha uma relação privilegiada com o ser. No espaço da disputa, aberto pela obra de arte, o homem está situado na dimensão abissal do originário. O fato de que nem um combatente nem outro está privilegiado nesta disputa, faz com que aquela dimensão se abra em sua plenitude. Heidegger parece conceder à arte os créditos de ser um dos caminhos possíveis para trazer o ser à linguagem.

> No permanecer aí do templo acontece a verdade. Isto não significa que aqui algo seja corretamente apresentado e reproduzido, mas que o ente no todo seja trazido ao desvelamento e nele mantido. Manter significa guardar originariamente. [...] o ente no todo, mundo e terra no seu jogo de oposições, chega ao desvelamento.[62]

A interpretação heideggeriana da arte, por longe que esteja de corresponder ao cânone, não pode ficar mais ostensiva neste ponto. Se quisermos continuar com a utilização da obra arquitetônica, o templo grego, teríamos de dizer o seguinte. Quando diante do templo, a terra, a evidenciação da dimensão de retraimento do ser – dimensão a partir da qual todo ente obtém seu fundamento –, é iluminada pela obra de arte. A luz aí lançada não se dá em detrimento do mundo, mas no embate com ele. Desta maneira, para aquele que adentrava o templo grego, mundo e terra se elevavam e afirmavam suas essências.

Só podemos inferir tal conclusão sobre a experiência grega se aceitarmos a noção heideggeriana de verdade como desvelamento, assim como se admitirmos também que a arte é um dos modos em que a verdade assim entendida acontece.

Quando Heidegger utiliza o templo grego, ou mesmo os poemas de Homero, temos de atentar ao fato de que são obras com intensa presença nas vidas dos gregos. A educação pela poesia acompanhava um

---

[62] *UK.,* p.141.

cidadão grego no seu dia-a-dia, desde seu nascimento até sua morte. O templo participava essencialmente das decisões mais fundamentais na vida dos gregos. Porquanto permaneceu sem um pensamento filosófico que se debruçasse sobre estes ofícios do homem, eles agiam em sua autonomia. Poesia, música, arquitetura, *etc*. Tão difundidos na vida daqueles que os experimentavam, que até se torna difícil, nos dias de hoje, usarmos o termo "arte autônoma" para referí-los, uma vez que estes ofícios sequer possuíam o estatuto de pertencer à categoria ou instituição específica da arte, para que fossem de algum jeito declarados não devedores às outras instituições – estado ou religião.

iii – Indicações preliminares sobre o encobrimento do originário na obra de arte

Tal como dito anteriormente, a arte aconteceu de modo fundamental para a existência humana. Vimos que Heidegger interpreta esta ocorrência no momento da grande arte helênica. Ao analisarmos o modo como Heidegger compreende este acontecimento na poesia e arquitetura grega, pudemos ver que esta relação essencial da arte com o ser humano faz com que se evidencie as estruturas existenciais do homem. Neste evidenciar, a arte grega valeu como acontecimento da verdade, ela instaurou as condições para que o povo grego fundasse sua história. O que agora vem significar uma virada em nossa dissertação é que passaremos a focar não mais na teoria positiva de Heidegger sobre a arte, mas no modo como este filósofo compreende que esta experiência da arte como uma proximidade com o originário passou a ser encoberta para a reflexão que se ocupou da arte.

Na tradição ocidental surgida a partir de uma abordagem metafísica do ser, que troca em suas investigações o ser pelo ente, a reflexão sobre obra de arte, assim como a reflexão sobre o ser, também deixa de ser efetivada na dimensão originária e passa a ser pensada a partir de suas características derivativas. Heidegger afirma isto não apenas da reflexão sobre a arte, mas também numa tese mais dura. Diz o filósofo que a experiência do originário na arte passaria a se transformar numa vivência das propriedades estéticas pertinentes ao objeto artístico. De fato, a distinção terminológica entre experiência e vivência é algo que Heidegger se aproveitará para demonstrar que a modernidade se identifica com uma conduta que toma a arte a partir de uma vivência interior, subjetiva. Mas não é apenas no contexto moderno que, segundo nosso filósofo, a arte passa a ser tomada de maneira restritiva. Ainda nos gregos,

lá onde a metafísica tem sua origem, a reflexão sobre a arte e a experiência com ela é alvo de uma decadência. Os próximos capítulos tratarão de expor o modo como Heidegger interpreta a prefiguração desta decadência junto à inauguração de conceitos adquiridos no advento da metafísica. O presente tópico pretende nos posicionar nesta compreensão de Heidegger e introduzir o itinerário deste percurso que tomaremos no próximo capítulo.

"A grande arte grega permaneceu sem um pensar que dela se ocupasse"[63]. Foi isto o que interpretamos acima quando tratamos do primeiro fato fundamental da história da estética. Vimos que, na antiguidade pré-filosófica, a ausência de um pensamento que se ocupasse da arte não levou a uma relação ilegítima com tal ofício. Muito pelo contrário. Segundo Heidegger, a arte teria sido experimentada pelos gregos em sua grandeza mais própria. Com esta experiência da arte não tematizada pelo pensamento, o caráter originário da obra – de deixar vir à luz a abertura da verdade enquanto tal, em seu mistério – permaneceu impensado, ainda que experimentado. O fato de que esta dimensão tenha sido experimentada legitimamente na ausência de um pensamento não quer dizer que esta seja a regra, *i.e.*, que a arte só se efetiva plenamente na ausência de um pensar. Contudo, o pensamento que se ocupa da arte a partir deste momento histórico, segundo Heidegger, passará a se distanciar do elementar e só prestará desserviço a uma reflexão que pretendesse qualquer relação entre arte e originário. Por isso, quando a arte começa a ser pensada na tradição ocidental, o que se deu ao pensamento foi o que na obra se fez iluminado de maneira mundana, mediado pela lida ordinária do dia-a-dia.

Estamos falando do seu aspecto; da sua forma e da matéria a que está inscrita; ou ainda das habilidades envolvidas na própria produção da obra. O que antes fora experimentado, mas não tematizado pelo pensamento, agora não será nem tematizado e, se experimentado, será experimentado em menor grau. Pois o que o pensamento virá a tematizar como próprio da arte está longe do que os gregos teriam experimentado originariamente.

Reside neste processo restritivo a consideração sobre o segundo fato fundamental na história da estética, conforme Heidegger elenca estes fatos no já mencionado curso sobre Nietzsche[64]. Desta vez, já não é mais

---

[63] *WMK.,* p.64.

[64] Em verdade, após o primeiro fato fundamental da história da estética, os outros cinco fatos elencados dizem respeito a momentos essenciais deste processo restritivo (cf. *WMK.,* pp.64-74).

a ausência de um pensamento, mas justamente um tipo de pensar específico que é colocado em foco. Trata-se do modo metafísico de pensar, e que Heidegger decompõe, ao que compete à relação entre metafísica e estética, em dois eventos principais: a inauguração do par conceitual matéria e forma; e a restrição do termo "τέχνη" em sua incorporação ao âmbito artístico.

Para não cairmos numa visão restrita sobre a tradição metafísica, causada pela repetição reiterada do seu caráter negativo, vamos ventilar um comentário de Heidegger que pode aliviar o peso atribuído à metafísica ao longo deste trabalho. Trata-se da consideração de que a compreensão metafísica do ser consiste numa consequência natural do modo como o ser se deu ao pensamento grego enquanto φύσις. Os gregos, segundo Heidegger, enfatizaram na φύσις a característica de presentificação do ente, do trazer o ente à presença[65]. O que se segue desta compreensão de ser é que há uma diferença entre o que traz o ente e o ente ele mesmo. "Essa diferenciação tem imediatamente a cunhagem: ser - o pre-cedente em relação ao ente e, assim, o que é comum a todo ente (κοινόν) – γένος em geral: entidade"[66]. Acontece que esta diferenciação solicita uma compreensão de ser baseada, portanto, nesta noção de entidade. O ser, aí compreendido, por *preceder* o ente, estará também sempre *para além* dele, τὰ μετὰ τά φυσικά.

> A metafísica é a composição estrutural do aberto descerrado pela própria φύσις para si, uma composição estrutural na qual o ser mesmo se transformou em um componente diferenciável e, com isso, em um componente que pode ser representado sobretudo com o ente, apesar de diferenciável dele.[67]

Por isto, não é por acidente que compete ao processo histórico do pensamento grego a tomada do ser numa estrutura metafísica, mas é uma necessidade iniciada na compreensão grega originária de ser enquanto

---

[65] "Φύσις como presentação emergente deixa 'ser' o ente como um tal. Ela cunha a partir de sua essência o ente e o transforma no subsistente presente e, por isso então, experimentado a partir do acesso a ele (na pro-dução re-presentativa), no presente à vista, no que-se-encontra-diante, em si recolocado e colocado" (*Bnn.,* p.305)

[66] *Ibidem*.

[67] *Idem*, p.306.

φύσις. A esta condição, também o pensamento sobre a arte irá se dobrar ao modo de uma estética, que por sua vez distancia o ser da obra.

O trecho no qual Heidegger descreve a inauguração deste modo de pensar a arte, neste segundo fato fundamental da história da estética, está longe de ser uma demonstração suficiente sobre o assunto. O trecho é repleto de afirmações rápidas e lacunares. A exposição insuficiente deste argumento na ocasião do curso sobre Nietzsche é, em grande parte, o que alimenta a segunda etapa da presente dissertação. Isto porque, no mérito que nos compete, tentaremos reunir aqui passagens encontradas em outras obras que contribuam para uma reconstrução mais afinada deste trajeto argumentativo, cuja pretensão é expor o caminho através do qual a metafísica se infiltra no pensamento sobre a arte.

O momento onde este desvio entre experiência e pensamento ocorre, de acordo com o próprio Heidegger, é ainda na Antiguidade. O pensamento filosófico de Platão e de Aristóteles são os primeiros que contribuem para uma tomada definitivamente metafísica da arte. A tarefa de nossa dissertação consistirá a partir daqui em duas coisas: elucidar o que o filósofo da Floresta Negra compreende como sendo a estrutura metafísica que se integra à reflexão sobre a arte; assim como deixar evidente a maneira como a experiência do originário na obra de arte é encoberta porquanto refletida dentro da mencionada estrutura. Iremos nos deter ao momento inicial deste encobrimento, *i.e.*, a inauguração da metafísica. Vemos aí oportunidade de colocar, lado a lado, os momentos de experiência do originário na obra de arte em contraste com os momentos de encobrimento deste âmbito para o pensamento que se ocupa da obra de arte. Aparte esta oportunidade, o retorno aos gregos vem acompanhado de justificativa dentro do próprio pensamento heideggeriano. Heidegger afirma que conceitos e categorias conquistados no mundo grego permaneciam em vigência nas investigações sobre a arte de seu tempo[68].

Por si só, reconhecer a vigência do pensamento de outrora em investigações atuais já seria motivo suficiente para nos encher de suspeitas quanto à pertinência ou validade desta influência. Este é o tipo de suspeita que justamente fomenta o método heideggeriano da destruição. Ademais, a acusação do filósofo é que a história do Ocidente está presa à pressupostos que nos impedem de pensar adequadamente a obra de arte – a concepção platônica de ἰδέα e o par conceitual matéria e forma, por exemplo. Urge, segundo o filósofo, uma superação ante esta

---

[68] Cf. *UK.,* p.63.

influência[69]. Neutralizar, logo, um pouco da carga auto evidente e imperativa que estes conceitos e categorias possuem nas discussões – seja em filosofia, teoria ou crítica da arte – é prática salutar para qualquer um que pretenda se aproximar da arte em maneira pensante. A liberação da carga metafísica na reflexão sobre a arte é o que significa *destruição da tradição estética* dentro do modelo heideggeriano. Nossos próximos dois capítulos, em parte, se alinham a este procedimento heideggeriano, uma vez que elegem conceitos específicos para serem neutralizados. Esses dois capítulos visam expor, dentro do recorte da antiguidade, a destruição que Heidegger opera na história da estética em sua tentativa de liberar a arte do pensamento metafísico.

Tematizações acerca da arte são feitas no mundo grego já desde antes da Antiguidade Clássica, e certamente se propagam para mesmo depois da invasão romana. Homero e Hesíodo já refletem acerca da poesia; Demócrito teria escrito uma poética ainda antes de Aristóteles; e se considerarmos para além deste, teríamos inúmeros exemplos. Quando Heidegger seleciona as transformações que julga fundamentais na história da estética, todavia, é em Platão e em Aristóteles que deposita sua atenção. Basicamente, suas indicações de quais conceitos devem ser colocados em questão são duas: primeiro, "temos por um lado o par conceitual ὕλη- μορφή, matéria e forma"[70]; e Heidegger prossegue sua indicação, alegando, por outro lado, que "com a diferenciação entre ὕλη-μορφή [...] conecta-se ainda um segundo conceito que se torna diretriz para todo questionamento sobre a arte: a arte é τέχνη"[71]. Grosso modo, estas são as duas sinalizações de Heidegger que indicam onde devemos nos demorar com o método da destruição neste empreendimento: de um lado o par conceitual matéria-forma e do outro o conceito de τέχνη.

A respeito do par conceitual matéria e forma, diz o filósofo em alegação exagerada que este é "*pura e simplesmente o esquema conceitual usado em todas as teorias da arte e da Estética*"[72]. Diante de

---

[69] "A superação da estética, por sua vez, se revela como necessária a partir da confrontação com a história da metafísica enquanto tal. Essa metafísica contém a posição ocidental fundamental em relação ao ente e, com isso, também o fundamento em relação à essência até aqui da arte ocidental e de suas obras" (*BzP.,* p.487).

[70] *WMK.,* p.64.

[71] *Idem*, p.65.

[72] *UK.,* p.63, grifo do autor. É preciso mencionar que, em ocasião nenhuma Heidegger elabora esta afirmação ao ponto de demonstrá-la. Pelo contrário, alega mais de uma vez em seus cursos ou ensaios que não pode fazê-lo por questões de extensão. "Não podemos apresentar aqui como o par conceitual 'matéria e forma'

uma tal constatação, a acusação de que a diferenciação entre matéria e forma "não foi conquistada originariamente no âmbito da arte em sentido mais estreito" deveria nos alarmar[73]. E por isto mesmo Heidegger se esforça em mostrar sua origem no mundo grego, lá onde irrompe tanto a metafísica quanto a estética. Mas este recuo à Grécia Antiga a fim de expor a origem do par conceitual não é tarefa simples, bem por isto o filósofo nos conduz não apenas a um único ponto de eclosão daquele esquema conceitual, mas recorre a dois momentos.

Num momento, "[...] a diferenciação entre 'matéria e forma' emerge no âmbito da confecção do utensílio (da coisa de uso)"[74]. A discussão filosófica sobre o utensílio se concentra na obra de Aristóteles, particularmente na *Física*. É nesta investigação, portanto, que se dá a conquista efetiva do par conceitual matéria e forma. Heidegger leciona sobre este texto no ano de 1939 e ali discorre, dentre outras coisas, sobre a origem deste esquema conceitual. Assim, para compreendermos a alegação heideggeriana sobre a origem da diferenciação entre matéria e forma, iremos verificar a investigação que o filósofo faz acerca *Da Essência e do Conceito* de φύσις em Aristóteles.

Em outro momento, contudo, Heidegger nos direciona a Platão como mais um filósofo responsável pela origem da estética e como outro destino a ser responsabilizado pela origem daquele par conceitual. É necessário ver em Platão a origem de um dos conceitos presentes no esquema: o conceito de forma. Mas este conceito possui em si uma dinâmica muito semelhante da que será efetivada no esquema conceitual matéria e forma. Isto porque, embora o par conceitual seja discutido e formulado em sua diferença – a forma em diferença à matéria – por Aristóteles, é já em Platão que ele ganha a orientação decisiva para sua consumação no esquema bipolar. O par conceitual, acrescenta Heidegger, "[...] tem sua origem na concepção do ente que é levada a termo em vista de seu aspecto. Platão é o fundador de tal concepção: aspecto, εἶδος, ἰδέα."[75]. Parece-nos que, assim, uma exposição exclusiva da consumação

---

se tornou o esquema central propriamente dito de todo questionamento sobre a arte e de toda determinação mais próxima das obras de arte[...]" (*WMK.,* §13, p.66), diz Heidegger no curso sobre Nietzsche, insinuando que esta impossibilidade se deve mais à impertinência da consideração ao argumento que está expondo na ocasião do que ao fato de que a afirmação seja indemonstrável. Não é nosso trabalho aqui verificar a veracidade da sentença, mas temos de ficar ao menos de sobreaviso de que esta esquiva pode decorrer do último caso.

[73] *Ibidem*.

[74] *Ibidem*.

[75] *WMK.,* §13, p.64.

aristotélica do par conceitual não seria suficiente para acompanhar a confrontação proposta por Heidegger. Por isto, também da interpretação que Heidegger faz de Platão nos ocuparemos nesta dissertação.

Logo após tratar do par conceitual, Heidegger menciona ainda "um segundo conceito que se torna diretriz para todo questionamento sobre a arte: a arte é τέχνη"[76]. Assim, para além da estrutura conceitual matéria e forma, temos ainda que notar a relação apontada por Heidegger entre o termo τέχνη e a alegada origem da estética no mundo grego. O que está no cerne desta indicação é que a noção de produção artística, ao que a tradição estética traça como origem o termo "τέχνη", no decorrer desta tradição passa a se concentrar numa noção unilateral de o que esta produção traz adiante. A produção está confinada aí a produzir o belo. Contudo, de acordo com a destruição empreendida pelo filósofo, e também a partir de uma interpretação bastante original, τέχνη, em sentido originário, não está comprometida com a beleza enquanto princípio regulador.

Originariamente, conforme veremos, a τέχνη não se restringe a significar um produzir. E isto já é afirmado brevemente nas indicações oferecidas no curso sobre Nietzsche. Nosso filósofo diz: "[d]esde o princípio, a palavra [τέχνη] nunca é a designação para um 'fazer' e um produzir"[77]. Admitida a interpretação heideggeriana, notamos aí um duplo distanciamento do sentido originário da arte quando a tradição ocidental utiliza o termo τέχνη para referí-la – distanciamento que pretendemos expor em nosso trabalho. A primeira distância consiste no fato de que quando a palavra refere o fenômeno artístico, ela já está restrita ao âmbito da produção entendida como efetivação da forma. A segunda é que, mesmo quando o termo "τέχνη" é entendido em seu sentido mais brando como um saber, o saber aí referido é restrito em comparação ao sentido que Heidegger tenta ressaltar.

No capítulo que acabamos de percorrer, conseguimos compreender que Heidegger interpreta a experiência dos gregos com sua arte como uma experiência que privilegia a evidenciação da dimensão originária. Neste último tópico, contudo, enunciamos algumas das afirmações heideggerianas sobre como este aspecto da arte passa a ser cada vez menos privilegiado. Este processo que transforma o modo como o homem se relaciona com a arte ocorre em paralelo com a emergência do pensamento metafísico. Falta-nos agora expor com rigor os momentos iniciais desta transformação. Esta é a tarefa para os próximos dois

---

[76] *WMK.,* §13, p.65.
[77] *Ibidem*.

capítulos, que, passando por pensadores como Platão e Aristóteles, abordarão a infiltração dos conceitos metafísicos matéria-forma e τέχνη na reflexão sobre a arte.

Cap. II - Arte e o par conceitual matéria-forma em Aristóteles

Precisamos compreender como, segundo Heidegger, a dimensão originária da arte não é tematizada pelos pensadores que se ocuparam da arte na origem da filosofia ocidental. O filósofo da Floresta Negra denuncia dois principais fatores que contribuíram neste encobrimento: o par conceitual matéria-forma e a restrição na τέχνη[78]. O presente capítulo se dedica a mostrar como o par conceitual matéria-forma é integrante da compreensão metafísica da realidade e, tão logo, desvia ou impede a visualização do caráter originário da arte.

Estes dois fatores que pretendemos ressaltar surgem em simultâneo com a inauguração do pensamento metafísico. Na tradição de pensamento metafísico, colocado de maneira sucinta, a pergunta pelo ser do ente é orientada por uma postura que compreende a regência do ente sempre num âmbito atemporal e universal. Este modo de interpretar o ser, julga Heidegger, tem como início a doutrina platônica da ideia, começando, portanto, junto às transformações essenciais que tal pensamento faz decorrer. Ademais o fato de que Platão teria sido o primeiro pensador metafísico por excelência, recai também sobre este filósofo a acusação heideggeriana de que a estética nasce junto à metafísica, tão logo, junto ao pensamento do ateniense[79].

Seguindo a original interpretação que Heidegger faz da história da filosofia, temos que a origem da metafísica e a origem da estética coincidem em um único acontecimento na história do Ocidente: a inauguração da doutrina platônica da ideia, em consonância com as outras modificações que ocorrem por decorrência e em simultâneo a esta acepção[80]. Ao mesmo tempo que Heidegger não cansa de localizar Platão como o início da metafísica, temos sempre de acrescentar a ponderação que o filósofo alemão anexa a esta alegação, para que não deixemos sobressair o caráter exclusivamente negativo que a acusação pode sugerir. Para Heidegger, com justiça, Platão é tão autêntico quanto qualquer pensador antecedente que tenha feito de seu pensamento uma experiência com a compreensão de ser enquanto φύσις. O caráter negativo e restritivo do pensamento metafísico reside muito mais na recepção que a tradição

---

[78] *WMK.,* §13, pp.64-65.

[79] Conferir citação já referida na *Introdução* deste trabalho.

[80] A modificação na noção de ente não se dá em isolado. É de caráter imprescindível a modificação, entre outras, da noção de verdade.

faz de Platão do que precisamente na doutrina platônica, uma vez que a tradição naturaliza o modelo metafísico e não consegue retornar à experiência originária do ser[81].

Quando Heidegger nos oferece aquilo que considera os seis fatos fundamentais da estética, em seu primeiro curso sobre Nietzsche, Platão não deixa de ser nomeado dentro do fato que ilustra justamente o nascimento da abordagem estética da arte. Nesta oportunidade, por alegar que o par conceitual matéria e forma tem por origem a concepção platônica de ente, oferece-nos já ali uma rápida descrição de o que compreende por εἶδος: "[o]nde quer que o ente seja apreendido como ente e diferenciado de um outro ente em vista de seu aspecto", o εἶδος platônico, "sua demarcação e sua composição ôntica entram em cena como delimitação exterior e interior"[82]. Nesta ocasião, o que o filósofo nomeia como transformação essencial na estética é a inauguração do esquema conceitual matéria e forma. Contudo, como a própria tradição bem sabe, Platão não é o precursor deste esquema – mas sim Aristóteles. Heidegger obviamente está ciente disto, o que o filósofo faz aqui é nos indicar que o esquema conceitual tem sua criação proporcionada pela concepção platônica de ente enquanto εἶδος. Ou seja, esta concepção prepara o caminho para a posterior interpretação do ente – e da obra de arte – a partir do par conceitual matéria e forma. Ao mesmo tempo, já em Platão, onde o par ainda não está terminológica e conceitualmente estabelecido, é possível verificar como a noção de ente enquanto εἶδος também impede a visualização da dimensão originária da arte.

O que precisamos nos perguntar quando formos investigar, portanto, o modo como este par conceitual se origina e se ocupa da arte

---

[81] Diz Heidegger: "A interpretação do ser como ideia por Platão significa tão pouco um afastamento e menos ainda uma decadência do princípio, que se deve até dizer que ele, ao fundamentá-lo na 'teoria das ideias', o apreende, de um modo mais desenvolto e preciso. Platão é a consumação do princípio. De fato, não se poderá negar, que a interpretação do ser, como ἰδέα resulte e provenha da experiência fundamental do ser, como φύσις. Trata-se, como dizemos, de uma consequência necessária da essencialização do ser, como o aparecer nascente. Nisso não vai nada de afastamento ou mesmo de decadência do princípio. Certamente que não! Se, porém, o que é uma consequência essencial, for elevado à condição de essencialização e passar, assim, a ocupar o lugar da essencialização, o que se há de pensar então? Então se instaura a decadência, que, por sua vez, frutificará consequências particulares. É o que aconteceu. O decisivo não é ter sido caracterizado a φύσις como ἰδέα, mas a ἰδέα se haver apresentado e imposto como a interpretação única e normativa do ser" (*EiM.,* p.202).

[82] *WMK.,* §13, p.64.

é: primeiro, em que tipo de discussão filosófica este par conceitual teve origem, isto é, devemos perguntar o para quê, em princípio, ele serve, que tipo de problema filosófico ele visa esclarecer. Outra pergunta que devemos nos fazer, e esta é a mais determinante, é acerca da pertinência deste par conceitual a fim de interpretar a obra de arte enquanto acontecimento da verdade. No início do pensamento sobre a arte, o par conceitual matéria e forma tinha potência de tematizar a dimensão originária da arte?

O presente capítulo terá seu percurso dividido em três partes. A primeira destas (iv) elucidará como Heidegger interpreta o εἶδος platônico e como esta concepção, que responde à origem da metafísica, patenteia a inauguração da estética. Na segunda divisão do capítulo (v) veremos qual é a interpretação que Heidegger faz do hilemorfismo aristotélico, assim como verificaremos o âmbito discursivo onde se conquista este mesmo par conceitual. Por fim, na conclusão deste procedimento destrutivo, a terceira parte deste capítulo (vi) visa expor a maneira como Heidegger deflagra a impertinência do par conceitual matéria e forma na abordagem da arte.

iv - O εἶδος platônico e a inauguração da estética

De maneira sucinta, Heidegger interpretará a noção platônica de εἶδος a partir da modificação que o próprio Platão faz deste termo em comparação ao seu uso ordinário no contexto da antiga Atenas. Nos interessará, deste modo, compreender, ao longo deste tópico da dissertação: qual era o uso ordinário de "εἶδος"; como esta novidade platônica resulta na inauguração da metafísica; e como a metafísica recém inaugurada repercute na apreciação da arte, propiciando os fundamentos da estética.

De partida é necessário ter em mente que a interpretação de εἶδος e ἰδέα a partir de uma compreensão tipicamente moderna de "ideia" é completamente equivocada. Ao se tratar de εἶδος e ἰδέα no *corpus* platônico, assim como de todos seus sinônimos, não se fala de uma representação subjetiva que cada homem tem para si acerca de um determinado ente; não se fala da "ideia" que alguém faz sobre determinado assunto. "A palavra [ἰδέα] não pretende indicar precisamente, pensado em termos modernos, a ligação com o 'sujeito'"[83]. Permanece corriqueiro para nós contemporâneos, contudo, ler "ideia"

[83] *BzP.,* §110, pp.204-208.

desta maneira. Poderíamos dizer que a noção cartesiana de representação, tão cara à edificação da modernidade, seja quase uma inversão direta do que Heidegger irá interpretar na ἰδέα platônica. Mas também este contraste temos de afastar da nossa leitura. Pois no afã de escapar daquele idealismo subjetivista que compreende o εἶδος platônico, não podemos pender para seu extremo oposto. Ou seja, se afirmássemos então que a ἰδέα é o "próprio objeto", a mera coisa, independente de qualquer relação com o homem, o real em si mesmo; estaríamos também aí errando o alvo acerca de o que Heidegger interpreta por εἶδος e ἰδέα, e provavelmente estaríamos compreendendo o próprio Platão equivocadamente.

Heidegger escapa destes dois polos modernos de interpretação, a saber, de colocar as únicas opções ontológicas possíveis como sendo ou realista ou idealista. Para recuar seu paradigma interpretativo à antiguidade e não sofrer deste vício moderno, Heidegger resgata o significado já existente do termo εἶδος no contexto grego pré-platônico. Neste resgate, o filósofo não apenas fará uma leitura filológica do termo "ἰδέα", mas, principalmente, também deflagrará o modo como o próprio Platão virá a modificar este termo ordinário em favor de sua inovadora doutrina filosófica.

Alega-se que os termos "εἶδος" e "ἰδέα" provêm de uma raiz comum, o verbo "ἰδεῖν". Este último significa, em sentido lato, o simples ato de ver com os olhos, "olhar". Para além deste verbo, ademais, outros termos circundam esta raiz, dentre eles os aqui já mencionados, "εἶδος" e "ἰδέα". Podemos encontrar usos destes termos nos gregos arcaicos, por exemplo, em Homero ou Hesíodo, tanto quanto nas tragédias, e mesmo na filosofia anterior a Platão, ainda sem nenhum tratamento de índole filosófica. Homero utiliza o termo "εἶδος" para nos dizer algo como a "aparência" do próprio Ulisses enquanto mendigava por sua Ítaca[84]; e nos diz do "ἰδών", versão arcaica de " ἰδέα ", como a "vista" ou "visão" que se tem da paisagem[85]; Hesíodo fala em "εἶδος" como a "aparência" insolente dos deuses[86]; Anaxágoras utiliza-se da palavra " ἰδέα" para falar

---

[84] "E chegou o mendigo das redondezas, que, pela urbe de Ítaca, mendigava, e sobressaía, com estômago louco, por comer e beber sem cessar; não tinha força nem vigor, mas na aparência [εἶδος] era bem grande de se ver" (*Od.*, XVIII, 5, tradução de Christian Werner).

[85] "O hóspede, tão logo se banhe, à visão [ἰδών] de inúmeros bens que os feácios ótimos aqui deixaram, [...]" (*idem*, VIII, 425, tradução de Trajano Vieira).

[86] "Assim que o pai teve ódio no ânimo por Obriarei, Coto e Giges, prendeu-os em laço forte, irritado com a virilidade insolente, a aparência [εἶδος] e a altura" (*Theo.*, 615).

das "formas" de sementes, que têm ainda cores e gostos de todo tipo[87]. De todos os usos destes termos que o mundo grego se fez valer, podemos explorar uma pluralidade de traduções que se adequem mais precisamente a cada aparição, mas é também verdade que, se apelássemos para um sentido genérico entre todos estes usos, poderíamos optar por traduzir tanto "εἶδος" quanto "ἰδέα" por "forma"[88]. Esta noção ordinária de "εἶδος" enquanto a forma daquilo que é visto também Heidegger o afirma: "A palavra ἰδέα significa o visto no visível", ou seja, a forma daquilo que se dispõe a ser visto, "o viso que alguma coisa oferece", e continua o filósofo, "o que se oferece, é o aspecto, εἶδος, do que vem ao encontro"[89].

Ao que parece, Platão recolhe este sentido ordinário de "εἶδος" e de "ἰδέα" e, a partir daí, apropria-se dos termos com um interesse filosófico pontual. Enquanto o uso corriqueiro de "εἶδος" diz exclusivamente "a forma daquilo que é visto pelos olhos", Heidegger interpretará a apropriação platônica já em um emprego filosófico que toma a noção de "ver" a partir de uma modificação fundamental. Pois que o εἶδος em Platão não será apenas aquilo que oferece conteúdo para a visão, mas é entendido enquanto a própria condição para o ver. Assim, quando Platão fala do εἶδος, já está sempre pressuposto ali tanto a faculdade da percepção – o mero ver – quanto uma capacidade intelectual discriminativa. Uma vez que tudo o que se dá aos sentidos, dá-se por via de um εἶδος, de uma forma[90]. Na palavra de Heidegger: "Εἶδος é o visualizado não no sentido do que só se torna tal pelo ver, mas ἰδέα é aquilo que oferece à vista algo visível, o que fornece visão, o visível"[91]. É

---

[87] DIELS-KRANZ, 59 B4.

[88] "Os termos ἰδέα e εἶδος derivam ambos de i)de/in que quer dizer 'ver'. Na língua grega anterior a Platão, eram empregados sobretudo para designar a *forma visível das coisas*, a forma exterior e a figura que se capta com o olhar, portanto, o 'que é visto' sensível." (REALE, 2014, p.61). Adiante nesta mesma obra, Reale relembra os usos do termo por Demócrito e Anaxágoras, usos do termo "ἰδέα" que podem muito bem se acomodar à tradução pela palavra "forma" (cf. *idem*, pp.62-63).

[89] *EiM.,* p.201.

[90] É importante notar que, mesmo quando percebemos algo para o qual ainda não conseguimos atribuir uma forma bem determinada e já predisposta para nós, acabamos sendo levados a imprimir naquela pretensa coisa fluída e irregular o selo de "indeterminado", "desconhecido", "estranho", *etc*. Mesmo estas coisas não escapam a nossa conduta de tomá-las sob uma forma, afinal, mesmo que seja, em última instância, sob a forma do informe.

[91] *WBPA.,* p.287. Esta opinião é reafirmada por Heidegger em outras ocasiões: cf. *PLW.,* pp.225-226; *PLW.,* pp. 236-237; *EiM.,* p.201.

por isso que boa parte dos comentadores de Platão assume que o εἶδος é o fator ontológico que permite não só a visibilidade das coisas sensíveis, mas a própria "inteligibilidade".

Inteligibilidade é o fator que faz com que a visão efetivamente tenha algo para ver. Heidegger não utiliza o termo "inteligibilidade" em nenhuma de suas aproximações a este tema, antes, falará sempre em "visibilidade". Ainda assim suas interpretações são concordantes com a noção de que o εἶδος é condição para que uma coisa – qualquer coisa – seja tomada pelo homem. Esta forma, que permite a visibilidade e inteligibilidade das coisas, nós a temos antes mesmo de mirar para os objetos, diria o Platão de Heidegger. Em uma afirmação que pode soar um tanto exagerada mas de modo algum descabida, poderíamos dizer que: temos por "já vistas" sempre de antemão a forma, εἶδος, de tudo o que percebemos, mesmo antes de "pôr os olhos" na coisa, mesmo antes de ver, em sentido estrito[92].

> Nós, epigonais, já não possuímos condição de avaliar o significado do fato de Platão aventurar-se a utilizar a palavra εἶδος, para dizer a essência de tudo e cada coisa. Pois, na linguagem de todo dia, εἶδος diz a visão que uma coisa visível nos apresenta à percepção sensível. Ora, Platão pretende da palavra algo inteiramente extraordinário. Pretende designar o que jamais se poderá perceber com os olhos. E a extravagância não termina aí. Pois ἰδέα não evoca apenas o perfil não sensível do que se vê sensivelmente.)Ide/a, o perfil, significa e é também o que perfaz a essência de tudo que se pode ouvir, tocar, sentir, de tudo que, de alguma maneira, se nos torna acessível.[93]

---

[92] No Fédro, quando Platão tece o mito do cocheiro, expõe a noção de que as almas humanas sempre já viram, em maior ou menor grau de nitidez, a ideia, *i.e.*, o verdadeiro (cf. *Phdr.*, 248a-249d).

[93] *FT.*, p.23. A título de suplemento, segue a consideração sobre εἶδος e relatividade histórica. Quando se fala que o εἶδος é aquilo a que uma coisa adentra para comportar-se em algum conteúdo inteligível, podemos especificar ainda mais seu sentido o ampliando. Isto porque, quando falamos daquilo que se mostra a partir do εἶδος, não estamos falando de um puro objeto que reside no mundo e que é apreendido pelo intelecto. Fosse assim, poderíamos dizer que o εἶδος é apenas as qualidades inteligíveis do objeto ele mesmo. Mas não se dá desta

Com esta interpretação de que o εἶδος é a condição para a própria percepção, temos a indicação de que o âmbito da ἰδέα e do εἶδος não é o da αἴσθεσις. De modo quase paradoxal, se considerada a origem do termo, para o ateniense o εἶδος é o que permanece justamente invisível para os olhos do corpo, mas acessível apenas para os "olhos da alma"[94]. O semblante por via do qual uma coisa se apresenta, seu aspecto, i.e., o εἶδος, não é tomado pela visão em sentido estrito, mas pelo νόειν, pelo pensar, do qual a visão depende. Platão se utiliza do termo εἶδος e ἰδέα, cujo escopo semântico, conforme aludimos, circunda entre as noções de ver com os olhos, do tido pela vista, da ação de ver, *etc*. Heidegger percorre exatamente esta interpretação. " Ἰδέα e εἶδος se empregam aqui num sentido mais amplo, não só para o que se vê com os olhos do corpo"95. Não estando o εἶδος suscetível ao engano que a percepção sensorial pode trazer dado a mutabilidade das coisas tidas pela percepção e dado a própria relatividade pertinente ao perceber, uma vez que o εἶδος é o tido pelo intelecto e não pelo mero perceber, é então que este semblante pode vir a se "emancipar" de todo seu aspecto imediato e presente nos fenômenos. O homem pode assim "ver" seguramente para além das imperfeições e traições da sensibilidade. De tal feita, o puro εἶδος ou a pura ἰδέα pode satisfazer a condição de ser a quididade do ente, o ser do ente ele mesmo.

> Tão logo, porém, a essência do ser se acha na quididade (ἰδέα), essa, como o ser do ente, se torna também o que há de mais ente no ente. É, assim, o ente propriamente dito, ὄντως ὄν. O ser, como ἰδέα, se converte então no ente propriamente, e o ente mesmo, o que antes imperava no vigor, degrada-se, no que Platão chama μὴ ὄν, no que propriamente

---

maneira. Em *A Questão da Técnica*, Heidegger de passagem utiliza o exemplo do cálice quando comenta sobre o εἶδος como a figura, responsável pela causa formal. "No cálice, o que se deve à prata aparece na figura de cálice e não de broche ou anel", deste sentido já estamos bem avisados, mas o filósofo avança: "o utensílio do sacrifício deve também o que é ao perfil (εἶδος) de cálice"[93]. Aqui está o interessante. O perfil ao qual o cálice se mostra é não apenas o de mero cálice, mas também, para o de um determinado contexto, o de utensílio de um ritual religioso; e poderíamos muito bem supor que, noutro contexto, este mesmo cálice adentrará noutra forma, a de curiosidade histórica, por exemplo, se o objeto estiver depositado dentro de um museu.

[94] Platão é, inclusive, quem utiliza pela primeira vez a expressão "visão da alma".

[95] *EiM.,* p.201.

> não devia ser e também propriamente não é. Pois ele desfigura sempre a ideia, o puro aspecto, ao realizá-la, configurando-a na matéria. Por seu turno, a ἰδέα se torna o παράδειγμα a figura exemplar. Assim, a ἰδέα se converte necessariamente em ideal. O exemplo, que se configura segundo a figura exemplar, não 'é' em sentido próprio, mas tem apenas parte do ser, μέθεξις. Rasga-se e se estabelece o χωρισμός, o abismo entre a ἰδέα, como o ente propriamente, a figura exemplar e originária, e o não-ente propriamente, o exemplo configurado e imitado.[96]

Platão não chega a falar em matéria nos mesmos termos em que Aristóteles virá a falar, com a palavra "ὕλη" e em ostensiva ligação com o termo "μορφή" ou mesmo "εἶδος". Contudo, nesta interpretação da concepção do ser do ente a partir da ἰδέα, já podemos notar qual é o valor que o εἶδος confere ao que não pertence ao seu domínio: o que não é forma, mas aquilo que justamente esta "enformado", simplesmente é o não-ser, uma vez que não é pleno de inteligibilidade. Um dos polos para o esquema conceitual matéria e forma é conquistado sob o custo de relegar, portanto, o polo contrário ao título de não-ente.

Reside aqui o fator crucial do modo como Heidegger critica o platonismo, pois o filósofo alemão alega que esta transposição de o que não é ἰδέα ao não-ente incorre em recusar o âmbito de reflexão aberto pelo pensamento pré-platônico na Grécia antiga, a saber, o âmbito da φύσις, para adentrar exclusivamente num pensamento que se ocupa da "metafísica":

> Entre esta experiência originária do ser como φύσις e a interpretação platônica do ser enquanto ἰδέα, há toda uma distância que separa, de um lado, um pensamento que ainda não entrou na área da metafísica e que encontra o ser do ente na φύσις ela mesma, e, de outro lado, um pensamento que já é metafísico, e que encontra o ser do ente não mais

[96] *EiM.,* p.204.

> na presença "física" do ente ele mesmo, mas "além (meta/)" dela, na ideia deste.[97]

O pensamento de Platão, que é um desdobramento do pensamento pré-filosófico para o pensamento filosófico, dá origem também à metafísica ocidental no momento em que faz esta interpretação inédita de εἶδος como a *quididade* do ente. No momento em que um ente supremo, atemporal e não mundano – a ideia – é postulada como o princípio que rege a apresentação de todo e qualquer ente, o pensamento se torna metafísico, uma vez que buscará a verdade sempre *para além* do âmbito que apresenta o ente ao homem, em outras palavras, a realidade.

> Depois que os pré-socráticos investigaram o princípio (ἀρχή) da φύσις, a Ontologia grega concentrou-se no ser como essência (εἶδος) e como substância – o que cada ente é em si, a sua identidade e a sua permanência –, apreendido por um ato de visão intelectual do *espírito* (νοῦς). No ser-à-vista (*Vorhanden*), descoberto pela razão, assentou, desde a Filosofia platônica, a concepção de realidade. A razão alcança o inteligível (νόετον), que se apresenta aos olhos do espírito e constitui objeto da ciência (ἐπιστήμη), do conhecimento fundamentado.[98]

Compreendemos agora, pelo viés da doutrina platônica da ideia, como a metafísica se origina aqui na antiguidade clássica. Mas devemos retornar ao mote da dissertação e comentar a relação entre esta modificação de índole ontológica para com a maneira como se apreciará a arte a partir daí. Ou seja, como irrompe junto à metafísica também a estética. Assim, vamos aproveitar o conquistado neste tópico sobre Platão para comentar duas consequências imediatas que atingem o pensamento sobre a arte uma vez que o ser do ente passa a ser entendido enquanto εἶδος.

Uma das consequências é a de que a arte, compreendida como essencialmente pertencente ao sensível, precisa ser necessariamente distanciada da verdade. Este distanciamento corresponde ao que

---

[97] BOUTOT, 1987, p.128, tradução minha.
[98] NUNES, 2012, p.89.

Heidegger constata na divisão das "disciplinas" filosóficas que virão a se efetivar no mundo grego, a lógica, a ética e a própria estética. O filósofo alega que a disciplina da estética é inaugurada aí em consonância ao modo como a lógica e a ética são edificadas.

> 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 [respectivamente] objetos da lógica, da ética, da estética.[99]

O decisivo aqui é que a verdade é compartimentada ao âmbito da lógica e, por consequência, recusada ao âmbito estético. O que se coloca para a consideração estética enquanto ramificação da filosofia é o belo, as coisas sensíveis. Heidegger sabe que "o título 'estética', usado para definir a meditação sobre a arte e sobre o belo, remonta ao século XVIII"[100]. Contudo, o que ele quer apontar é que a compartimentação do âmbito a que a arte será pensada no Ocidente é preparada já na inauguração da metafísica, precisamente com Platão. "A meditação filosófica quanto à essência da arte e do belo já *começa* como estética"[101]. O distanciamento entre arte, belo e verdade é descrito pelo próprio Platão.

Ao avaliar sob ótica ontológica as artes miméticas na *República*, Platão põe a cabo o pensamento metafísico operando sobre a arte. Se as coisas que a percepção toma são sempre uma versão degradada da ἰδέα paradigmática, então o âmbito da sensação está necessariamente separado do âmbito da verdade. Artistas da μίμησις, tais quais o escultor, o pintor e também o poeta – sendo este último a razão de porque a μίμησις é discutida na *República* –, tem os seus ofícios marcados por este distanciamento, uma vez que suas obras residem no plano do sensível[102].

---

[99] *WMK.,* §13, p.62.
[100] *Idem*, §13, p.63.
[101] *Ibidem.*
[102] "E a este reconhecimento que eu pretendia conduzir-vos quando dizia que a pintura e, em geral, toda espécie de imitação, realiza sua obra longe da verdade [...]" (*Rep.*, 603ª).

Mais do que isto, também o que eles tomam para produzir é do âmbito do sensível e não da verdade. Quando, por exemplo, o pintor reproduz uma mesa em sua arte, não recorre ao εἶδος da mesa, mas antes ao aparecimento sensível desta, ao seu "εἴδωλον". "Εἴδωλον significa um pequeno εἶδος, mas não apenas no sentido da estatura", diz Heidegger dando o seu arremate sobre o que seja a arte mimética em Platão ao caracterizar a produção mimética do artística[103]. O εἴδωλον, o modo como a obra de arte mimética está em relação à verdade da ἰδέα, portanto, é como um pequeno εἶδος em seu aparecer, pois o artista copia o que se dá para sua sensação e não o que está para a verdade inteligível[104]. "Ele [o εἴδωλον] não passa de um resíduo da forma autêntica de mostração do ente, e esse elemento residual cai sob um âmbito estranho, por exemplo, sob a cor ou uma outra matéria própria à representação artística"[105]. Um pensamento da arte que a retira do âmbito da verdade é, para Heidegger um pensamento afetado pela metafísica. Isto porque o pensamento de Platão elava a verdade a uma altura intangível, e nisto mantém a arte numa abordagem estética, relegada ao plano sensível.

Podemos recordar aqui o exemplo da obra de arte arquitetônica conforme a utilizamos no capítulo antecedente. Em diferença ao que ocorria lá, agora, numa estrutura metafísica de pensamento, o templo sequer será mencionado por Platão como uma obra de arte, uma vez que, de fato, a arquitetura não imita nada. Já o desinteresse deste filósofo com a arquitetura pode nos dar um indicativo de como a obra de arte, na medida em que ganha espaço como gênero de imitação da ἰδέα, igualmente perde sua potência originária e necessariamente se distancia da verdade neste sentido. Poderíamos utilizar ainda dentro do mesmo argumento o exemplo do poeta, que por não se adequar à nova verdade filosófica, deve ser expulso da cidade justa de Platão. O poeta, cuja palavra não necessariamente condiz com a ἰδέα, tem seu ofício denunciado como danoso à verdade filosófica.

A outra consequência da inauguração da metafísica e da decorrente tomada estética da arte é que, em sintonia com o distanciamento das artes

---

[103] *Op. cit.*, p.150.

[104] É apenas mais tarde na tradição que esta situação será invertida, onde o artista passará a copiar a ἰδέα ao invés do sensível. Segundo Irwin Panofsky, esta inversão ocorre pela primeira vez em Cícero (PANOFSKY, Erwin. *Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. Tradução Paulo Neves. 2a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. p.16). Mas esta inversão não escapa à metafísica tal qual proposta por Heidegger.

[105] *Loc. cit*.

miméticas perante a verdade, também a beleza passa a ser interpretada como algo que é um gatilho para a verdade, mas que essencialmente está separada dela. Heidegger compreende isto como uma evidência do pensamento metafísico operando sobre a arte. Na experiência grega originária da arte, a beleza é, segundo a interpretação heideggeriana, o próprio jorrar da verdade. Na filosofia platônica, por sua vez, pelo fato de a beleza estar presente como imitação nos corpos entre os fenômenos e não no domínio da ἰδέα, isto coloca a manifestação do belo sempre num patamar distanciado da verdade filosófica[106]. Ainda que estando entre os fenômenos, o fenômeno do belo é o mais apto a fazer a ἰδέα aparecer em sua plenitude e, deste modo, transportar o homem para a ἰδέα da Beleza, *i.e.*, para o âmbito do suprassensível. É assim que Platão caracteriza a beleza quando, no *Fédro*, nomeia o fenômeno do belo como o ἐκφανέστατον e ἐρασμιώτατον, respectivamente, o "mais evidente de tudo o que aparece" e o "mais atraente de tudo o que atrai"[107]. Em suma, é o superlativo. Seja do aparecer, seja do atrair. Salva-se aí uma relação entre beleza e verdade, contudo, ao custo da sua separação decisiva entre os âmbitos ontológicos da doutrina platônica.

A relação entre beleza e verdade, quando pensadas no modelo heideggeriano, não é de aproximação da ou atração para a verdade ideal. Quando a obra de arte efetiva sua relação de abertura da verdade, o modo como a obra aparece é brilhando de maneira singular. Este brilhar da verdade na obra é a beleza. O que significa fazer a verdade brilhar neste sentido? Lembremos que a obra de arte, para Heidegger, é um ente no qual se inaugura um embate entre *mundo* e *terra*. De um lado, *mundo* dispõe para o homem a abertura da verdade, do outro lado, a *terra* manifesta o âmbito do velamento da verdade. A beleza condiz precisamente com a iluminação deste espaço de velamento. Nas palavras do próprio Heidegger:

> Dessa forma, o ser que se vela é iluminado. A luz, assim configurada, dispõe seu aparecer brilhando na obra. O aparecer brilhante, disposto na obra, é o

[106] Boutot enfatiza a transformação que Platão opera na noção de verdade para que a beleza seja distanciada dela. Cf. BOUTOT, 1987, p.237.

[107] "[...] só a beleza teve a sorte de ser o que há de mais evidente e mais amável" (*Fed.*, 250d-e).

> belo. *A beleza é um modo como a verdade vigora enquanto desvelamento*.[108]

O argumento mais contundente nesta crítica à abordagem metafísica da arte é o de que a obra de arte, dentro do pensamento metafísico, é avaliada a partir do seu aspecto mundano. No modelo heideggeriano, contudo, o artístico não reside no mundano, no já aberto da verdade ou, como diria Platão, nas coisas sensíveis e no não-ser. O artístico reside justamente no que acontece quando diante da obra, diante deste algo que tem sim uma dimensão mundana mas que não se limita a isto. Este acontecimento está em relação com uma verdade entendida enquanto originária, enquanto instauradora de mundo. Por outro lado, na metafísica, a verdade é aquilo ao que o mundo deve corresponder. E se na metafísica platônica o artístico propriamente faz parte do sensível, mesmo que seja o "mais sensível entre todos os entes", daí a arte ter de ser menor do que a verdade.

Por estas razões, o conceito filosófico de forma, já em sua versão platônica, impede que a dimensão originária da arte venha à tona para o pensamento que se ocupa do artístico. Esta dimensão está em estreita conexão com a verdade, mas com uma verdade entendida ela também em relação ao originário, e não com uma verdade estabelecida fora do mundo, metafísica[109]. A seguir vamos avaliar como em Aristóteles o conceito de matéria é integrado ao conceito de forma e como então este par conceitual continua operando sobre um fundamento metafísico, tão logo incapaz de abarcar a dimensão originária da arte.

v - A interpretação heideggeriana do hilemorfismo aristotélico

Junto ao entendimento do caráter negativo da tradição – sua potência em encobrir experiências originárias –, se a afirmação de Heidegger sobre a presença massiva do par conceitual matéria e forma na história da estética for de fato verdadeira, isto colocaria em questão sua

---

[108] *UK.,* p.141, grifo no original.

[109] Em nosso percurso, enfatizamos mais a modificação operada por Platão na noção de entidade. Todavia, há de se ressaltar que a modificação no conceito de verdade é igualmente fundamental – se não mesmo anterior. Sobre isto: cf. *PLW.,* p.242ss; *WMK.,* p.147ss.

pertinência e validade no âmbito da reflexão sobre a arte[110]. Já vimos que o método da destruição prevê um retorno à experiência originária dos conceitos e categorias atuantes no pensamento contemporâneo sobre a arte. Portanto, também a respeito deste esquema conceitual Heidegger recua sua investigação, a fim de resgatar a experiência que o originou. Tomados pela confiança na tradição, poderíamos crer que se o par conceitual matéria e forma foi amplamente utilizado ao longo da tradição estética e se ele inclusive continuava em uso ao tempo de Heidegger, isso se deu justamente porque a experiência que o originou foi a de um pensamento que se debruçou sobre a arte. A força da tradição, que segundo Heidegger testemunha presença perene do esquema não apenas para a reflexão sobre a arte, mas para vários outros entes, "poderia levar a pensar que matéria e forma seriam determinações provenientes antes da essência da obra de arte e somente a partir daí transferidas para a coisa"[111]. Mas Heidegger termina esta sentença com uma desconfiança: "[o]nde a estrutura matéria-forma teve sua origem?"[112].

Heidegger coloca esta pergunta já nos primeiros momentos de sua investigação sobre a *Origem da Obra de Arte*. Sua inquietação acerca da abrangência do par conceitual não se limita ao escopo temporal, *i.e.*, ao quão presente tal esquema se faz ao longo da tradição estética, mas diz respeito também ao escopo teórico a que ele é utilizado. "O âmbito de validade deste par de conceitos ultrapassa há muito e largamente o âmbito da Estética"[113]. Objetos dos mais diversos e teorias das mais divergentes se utilizam deste esquema conceitual, "forma e conteúdo são os conceitos de tudo, nos quais tudo e cada coisa cabe"[114]. Não apenas obras de arte são pensadas sob tal diferenciação, alega Heidegger, mas também uma diversidade de outros objetos:

> Quando se liga a forma ao racional e a matéria ao irracional, considera-se o racional como o lógico e o irracional como o ilógico, e quando se acopla ao par conceitual forma-matéria ainda a relação

---

[110] "A distinção entre matéria e forma é, e na verdade nas mais diferentes variedades, *pura e simplesmente o esquema conceitual usado em todas as teorias da arte e da Estética*" (*idem*, p.63, grifo do autor). Já problematizamos esta afirmação no tópico iii.
[111] *Idem*, p.65.
[112] *Ibidem*.
[113] *Idem*, p.63.
[114] *Ibidem*.

> sujeito-objeto, então o representar dispõe de uma mecânica conceitual a qual nada se pode opor.[115]

Sabendo que o esquema matéria-forma foi utilizado ao decorrer da história do Ocidente não apenas em reflexões exclusivas sobre a arte mas também em reflexões dos mais diversos tipos faz com que questionemos ainda outra vez, agora sob crescente desconfiança, se a origem deste esquema ocorre ou não, afinal, em uma experiência com a arte. Já sua versatilidade nos sugere que tenha tido início numa reflexão de envergadura filosófica fundamental. E, de fato, a distinção entre matéria e forma tem sua origem no pensamento de Aristóteles, pontualmente, nos escritos sobre a *Física*. O intuito de Aristóteles com seus escritos sobre a *física* é algo de discutido basicamente ao longo de toda a história da filosofia, e não será de nossa alçada aqui sugerir algo para muito além do óbvio: que nestes escritos se buscam maneiras de pensar os entes físicos. O que nos cabe discutir aqui é como Heidegger explora estes escritos e relacionar esta abordagem com a questão de como é possível que tal esquema conceitual tenha contribuído para encobrir a dimensão originária da arte no período filosófico.

> Fundamentalmente, alega Heidegger, ao passo que a metafísica falha em tematizar o ser enquanto tal [o substituindo por um ente metafísico] ela falha em compreender o que é ser um *ente*. *Obras de arte*, para além de qualquer outras coisas que elas possam ser, são *entes*. O pecado crucial da estética, então, de acordo com Heidegger, ocorre por conta da compreensão de o que seja ser um *ente* no sentido de uma *obra de arte*. Isto é o mesmo que dizer que a estética confundiu a *essência* da obra de arte.[116]

O comentário acima, de Rufus Duits, coloca-nos no trilho da problemática a que se dedica este capítulo, a saber, elucidar qual noção de ente virá a servir como estrutura para pensar a obra de arte no mundo antigo. Caberá a nós deflagrar, junto ao método da destruição

---

[115] *Ibidem*.
[116] DUITS, 2004, pp.18-19, tradução minha.

heideggeriano, como o hilemorfismo foi conquistado num âmbito diverso do artístico e porque foi transportado para lá.

Em várias ocasiões o filósofo da Floresta Negra alega que o modo pelo qual a pergunta fundamental se deu ao pensamento grego foi através do questionamento que aquele povo se impôs acerca daquilo que entendiam por "φύσις". Daí o interesse recorrente de Heidegger em averiguar como os pensadores gregos tomaram este termo. Quando finalmente se dedica à *Física* de Aristóteles, portanto, o filósofo parece estar tomado por este mesmo ânimo que o guia quando coloca para si a pergunta fundamental "que é ser?"[117].

Aristóteles, neste seu tratado, diferentemente de muitos pensadores que o antecederam, se dedica a tematizar filosoficamente a κίνησις, o movimento. O trabalho de Heidegger ao longo do semestre em que estudou a obra de Aristóteles esteve em mostrar que esta mobilidade não se limita à noção que fazemos de movimento enquanto troca de posição. A mobilidade topológica é apenas um dos modos pelo qual a κίνησις é entendida na *Física*, crescer e definhar seriam ainda outros[118]. Por fim, o objetivo de Heidegger nesta investigação é o de mostrar que κίνησις, em termos de identificar-se com o ser da φύσις, é movimento no sentido de advir à presença. É nestes termos que, então, pensa-se a φύσις na primeira reflexão sabidamente filosófica do termo que o Ocidente muito bem conhece por "física"[119].

Mas estávamos interessados no surgimento do par conceitual matéria e forma. Por que enveredamos para a pergunta fundamental? E onde há espaço para aquele esquema conceitual aqui na *Física*?

Como já se pôde notar, é tarefa difícil a investigação sobre o ser da φύσις, do advir à presença. A dificuldade não se dá apenas pela complexidade dos escritos aristotélicos nem pela linguagem dos textos

---

[117] "Quando inquirimos pela essência e pelo conceito de φύσις, isto parece à primeira vista um mero informar-se, movido por curiosidade, sobre a origem da interpretação antiga e hodierna sobre a "natureza". Todavia, se sopesarmos que essa palavra básica da metafísica ocidental esconde em si decisões sobre a verdade do ser, se refletirmos que hoje a verdade sobre o ente tem se tornado cada vez mais problemática, e se ademais suspeitarmos que aí a essência da verdade continua absolutamente indecisa, e se soubermos, além disto, que tudo isto também tem seu fundamento junto com a história da interpretação essencial da φύσις, então estaremos posicionados fora dos interesses filosóficos historiológicos pela 'história dos conceitos'; então, mesmo de longe, experimentaremos a proximidade de decisões vindouras." (*WBPA.*, pp.253-54).

[118] *Idem*, p.260.

[119] *Idem*, p.261.

heideggerianos, mas antes por conta do próprio tema que se busca apreciar. Embora os entes que advêm à presença sejam justamente aqueles que estão sempre diante de nós, a φύσις ela mesma, afirmam tanto Heidegger quanto Aristóteles, não possui uma manifestação própria de si. Ela só se torna tangível ao pensamento, portanto, a partir de contrastes. Um destes contrastes através do qual a φύσις se torna tematizável é entre os φύσει ὄντα e os ποιούμενα, contraste que matiza as diferenças entre as *coisas naturais* e os *artefatos*[120]. É no interior desta reflexão sobre a φύσις em contraposição aos ποιούμενα que, portanto, o par conceitual é conquistado, ou seja, numa subtarefa do programa geral da *Física*. A desconfiança que Heidegger nos cobra sobre o lugar onde este esquema conceitual é conquistado já se mostra minimamente justificada. O par conceitual não é conquistado a partir de uma reflexão sobre a arte, nem de uma experiência da arte, mas efetivamente no núcleo de uma discussão que visa compreender a essência do ente natural em contraposição ao ente produzido. No curso de 1938 sobre a *Física*, infelizmente o interesse de Heidegger está igualmente centrado na questão da κίνησις própria à φύσις, de maneira que o tema da arte em relação ao par conceitual não recebe se quer comentário marginal[121]. Mas ainda podemos extrair dali o entendimento heideggeriano de como este par conceitual opera.

Quando averigua a inovação terminológica inaugurada por Aristóteles no termo "ὕλη", Heidegger recorre brevemente ao uso ordinário da mesma palavra. Afirma-nos que o termo era empregado ordinariamente para indicar a floresta onde se apanha madeira ou onde o caçador busca a presa[122]. É por correspondência a este sentido usual do "ὕλη" enquanto "floresta", "lugar repleto de material", que se busca traduzir e compreender o termo grego por "matéria". Este sentido de "ὕλη" como "matéria" é sim um uso filosófico. Contudo, julga Heidegger, seria demasiado apressado concluir desta maneira, pois estaríamos ainda

---

[120] "A contraposição [entre φύσει ὄντα e ποιούμενα] só fornece aquilo que ela deve fornecer, a saber, ela só consegue distinguir de forma ainda mais rigorosa a essência própria dos φύσει ὄντα e da φύσις, quando essa se encontra na perspectiva diretiva: a saber, quando se pergunta pelo movido, por sua mobilidade e pela ἀρχή de ambos" (*idem*, p.263).

[121] Heidegger nem mesmo fala em arte ali, com exceção do uso de um ou outro exemplo completamente auxiliar ao seu argumento sobre os artefatos, mas que em termos de reflexão sobre a arte, em nada contribuem.

[122] "Na significação usual, ὕλη significa 'floresta', 'bosque', a 'mata' onde caça o caçador; mas também a 'mata' que fornece a madeira como material para construção; é daqui que a ὕλη se torna o material para toda espécie de construção e 'produção'" (*idem*, p.287).

distante do uso legitimamente aristotélico[123]. O sentido filosófico pontualmente aristotélico de ὕλη se dá, de acordo com Heidegger, a partir da noção de δύναμις presente na filosofia do estagirita. Δύναμις, por sua vez, vem dizer "*a capacidade, [...], a aptidão para*"[124]. A madeira que se encontra na floresta é ὕλη, pois é aquilo que está disponível para a produção, por exemplo, de uma mesa; assim, ὕλη, pensada aristotelicamente, nomeia o ente apto para a produção. Antes de darmos por finalizado, portanto, a exposição de o que Heidegger entende por ὕλη, precisaríamos ainda tornar mais preciso o que significa "ser apto para a produção" elaborando melhor o que se entende por "produzir". Mas reservaremos este esclarecimento para nosso arremate. Por enquanto, ὕλη é o apto. Vejamos como Heidegger interpreta a μορφή, o segundo conceito que compõe o esquema matéria e forma, pois isto facilitará nossa finalização do conceito de ὕλη já em relação ao seu par conceitual.

Na passagem em que introduz o conceito "μορφή", forma, Aristóteles diz: "ἡ μορφὴ καὶ τὸ εἶδος τὸ κατὰ τόν λόγον"[125]. Note-se de saída a presença do termo platônico na frase. A este trecho da sentença Heidegger traduz: "o compor-se em uma configuração μορφή, e isto significa, o aspecto εἶδος, é de acordo com a interpelação λόγος"[126]. Há aqui um cruzamento entre μορφή, εἶδος e λόγος. Não se trata de uma identidade, mas de uma relação entre estes três. Tentaremos ser breves, logo, não nos ocuparemos dos pormenores deste cruzamento de conceitos para expor a interpretação heideggeriana de μορφή. Mas precisamos

---

[123] "Com isto, pelo retorno que se gosta de fazer ao significado 'original' da palavra, já estaria demonstrado que ὕλη significa o mesmo que 'matéria'. Seguramente - mas, visto de mais perto, o que se fez foi apenas e somente impor a questão decisiva. Se ὕλη significa a 'matéria' para a 'produção', então a determinação da essência da assim chamada matéria depende da interpretação da essência da 'produção'" (*idem*, p.287).

[124] "Aristóteles designa a ὕλη como τὸ δύναμει. Δύναμις significa a capacidade, ou melhor, a aptidão para. A madeira presente na oficina está apta para uma 'mesa'; mas a madeira não possui o caráter dessa aptidão para uma mesa, mas apenas como esse algo escolhido e talhado para isso. Escolha e talhe, porém, isto é, o caráter de aptidão, determinam-se a partir da 'produção' do que 'deve ser produzido'. Mas produzir, pensado de forma grega e de acordo com a força nomeadora de nossa palavra alemã, significa: trazer de lá para a presença, como algo pronto, como algo que possui tal ou tal aspecto. Ὕλη é o disponível apto, é aquilo que, como carne e ossos, pertence a um ente que possui nele mesmo o dispor desde o início de sua mobilidade" (*idem*, p.293).

[125] *Phys.*, 193a 28-31.

[126] *Op. cit.*, p.285 e p.287.

ressaltar tanto sua pertinência ao εἶδος grego quanto, ao mesmo tempo, sua diferença com o εἶδος platônico, crendo que assim poderemos mostrar a especificidade do conceito μορφή na obra aristotélica a partir da interpretação de Heidegger.

Já vimos o que o filósofo de Messkirch entende por εἶδος no sentido platônico, *i.e.*, o aspecto a partir do qual algo ganha visibilidade, torna-se notável para o ser humano, *é*. Quando Heidegger interpreta, portanto, esta relação entre μορφή e εἶδος, erguida pelo próprio Aristóteles, nosso filósofo admite que μορφή é de acordo com εἶδος, mas o conceito aristotélico não pode corresponder completamente à noção platônica de εἶδος. Platão compreende a ἰδέα, o aspecto, como algo apartado do fenômeno. Embora haja uma relação do segundo com o primeiro, a saber, uma relação de participação, a *ideia* ela mesma nunca se mostra, portanto, nunca se iguala ao que é visível e notável pelo homem no plano sensorial. É aí que a μορφή se diferencia do εἶδος platônico[127]. Por um lado, a μορφή é sim o aspecto no qual algo se torna visível, mas o sentido aristotélico, por outro lado, que não incorpora completamente a concepção platônica de εἶδος, compreende na μορφή não apenas a "ideia", o "aspecto", mas mais precisamente "o estar nele postado e nele colocar-se, em geral o compor-se no aspecto"[128]. Assim, é a expressão "compor-se no aspecto" que devemos reter da leitura heideggeriana acerca do termo "μορφή".

Ficamos devendo, pouco acima, o arremate do termo ὕλη com uma compreensão mais adequada de o que se entende por "produção" quando dizíamos que ὕλη nomeia "o que é apto para a produção". E agora que temos um entendimento sobre o termo μορφή, "compor-se no aspecto", esta tarefa se mostra facilitada e, ainda mais, auxilia-nos a compreender a relação entre ὕλη e μορφή, relação que compõe o par conceitual. "Produzir", em termos gregos, "ποίειν", diz "trazer de lá para cá", ou como diria Platão: "trazer do não-ser ao ser"[129]. Para que algo se mostre disponível para a produção, apto, é necessário que este algo se preste a algum aspecto que o torne visível e inteligível enquanto tal, para só então

---

[127] "[...] aspecto e composição no aspecto não podem ser tomados platonicamente como algo apartado por si, mas como o ser, no qual se posta a cada vez o ente individual, por exemplo, este homem aqui. É verdade que este ente individual é a partir de ὕλη e μορφή. No entanto, justamente por isto, ele próprio não é, como essas em sua copertinência essencial, um modo de ser, a saber, φύσις, mas um ente" (*idem*, p.294).

[128] *Idem*, p.288.

[129] *Symp*., 205c-d.

ganhar o estatuto de disponível. O que o termo "ὕλη" refere na reflexão aristotélica nunca pode ser tomado pelo ser humano porquanto não estiver posto em uma forma, porquanto não participar da μορφή. Sempre que a matéria se dirige para a compreensão, ela se dispõe numa forma específica, ela se comporta. "Vir de lá para cá", este produzir que compete à definição de ὕλη, então, refere esta adviniência da ὕλη à μορφή, isto é, o vir para o aspecto. Desta maneira, podemos constatar que a ὕλη nunca está apartada da μορφή. Os dois conceitos se tornam polos de um único esquema.

Quando Heidegger denuncia a origem deste par conceitual na concepção platônica de εἶδος, em princípio poderíamos apenas interpretar a pequena similaridade entre εἶδος e μορφή acima exposta. Há, contudo, ainda outra relação bastante fundamental: agora conseguimos compreender a inseparabilidade entre matéria e forma. Quando em sua exposição sobre o que seja o εἶδος como o contorno que torna o ente inteligível, o filósofo já tenta depreender daí um caráter dualista na tese de Platão: o εἶδος como contorno identifica e separa o interior do exterior. Deste caráter dualista, que põe exterioridade e interioridade como polos inseparáveis pela condição conceitual que os une, Heidegger então parece acenar para uma semelhança estrutural com o par conceitual matéria e forma e, tão logo, já uma preparação para a emergência deste esquema. A parte este dualismo, contudo, constatamos que existem tanto outras indicações para sugerir a continuidade entre o εἶδος platônico e o esquema aristotélico matéria e forma, quanto também as diferenças entre um e outro.

Como conclusão da interpretação heideggeriana do par conceitual matéria e forma, tecemos o breve comentário. Vimos que, na reflexão aristotélica sobre a mobilidade da φύσις, a matéria e a forma surgem de uma reflexão que contrapõe os entes naturais aos entes artificiais. Nesta contraposição, pudemos constatar que a matéria refere aquilo que sempre está disponível, mas que para advir à presença do homem precisa se comportar num aspecto que a apresente de alguma maneira. Este comportar-se no aspecto é entendido como o segundo conceito do esquema, *i.e.*, a forma. A matéria em si não é percebida pelo homem apartada da forma. Na interpretação que Heidegger faz da *Física*, inclusive, a matéria em si vem fazer a vez justamente da dimensão não-evidenciável da mobilidade da φύσις. A ser assim, agora que estamos em posse da interpretação heideggeriana do hilemorfismo aristotélico, estamos preparados para acompanhar o argumento que nosso filósofo discorre sobre a relação legítima ou não deste par conceitual com a arte. Avaliaremos este argumento no tópico a seguir.

vi – O hilemorfismo na apreciação metafísica da arte

Ao averiguar a relação entre ὕλη e μορφή juntos a Heidegger, fomos levados a notar que ambos são modos de acessar a φύσις. Podemos agora constatar que, de maneira alguma, foi tematizado na construção deste esquema conceitual o assunto da arte. Poderíamos arriscar que quando Aristóteles integra os ποιούμενα à discussão, ele estaria pensando na arte. Mas isto parece pouco defensável ao verificar que, ao longo da *Física*, os casos erguidos pelo estagirita para exemplificar o que ele refere por "ποιούμενα" são utensílios diretamente relacionados à satisfação de tarefas ordinárias do dia-a-dia, coisas como: cama, mesa, *etc*. Não se fala ali de poesia, de tragédia ou comédia, nem de estátuas ou de arquitetura, tampouco se diz algo sobre a música ou mesmo sobre a beleza. Contudo, a constatação deste estrangeirismo não é suficiente para que nos justifiquemos em abdicar do par conceitual nas investigações sobre a arte. Para isto, precisaríamos mostrar que, sob o esquema matéria e forma, ao tomar a arte o pensamento não aborda sua dimensão originária.

Na investigação aristotélica vimos que o esquema conceitual matéria e forma serve para pensar a φύσις a partir da contraposição com os ποιούμενα. O esquema conceitual tem ali uma atuação bem pontual, coisa que, se confiarmos na crítica de Heidegger, não é respeitada ao longo da história do Ocidente, que se utiliza deste mesmo par conceitual para as mais diversas abordagens. Mas será que esta transposição do esquema para a interpretação de todo e qualquer tipo de ente está justificada de alguma maneira? A resposta de Heidegger é que não.

Quando em *Ser e Tempo* Heidegger elabora uma topologia dos entes que subsistem no mundo, ou melhor, no modo como subsistem, aí nomeia dois modos gerais: o ente ao modo do ser simplesmente dado, *Vorhandenheit*, e o ente ao modo do disponível para o uso, *Zuhandenheit*. Já quando vai elaborar sua investigação sobre a arte, em *A Origem da Obra de Arte*, por exemplo, Heidegger define três tipos de entes: obra; utensílio; e "mera" coisa. Nesta mesma investigação, o filósofo já nos alega que o esquema conceitual matéria e forma até pode auxiliar na compreensão do ente do tipo do utensílio, mas não consegue, de modo algum, abarcar a essência do ente do tipo obra[130]. Justamente porque não parte de uma experiência com a arte, pelo contrário. Conforme podemos averiguar no comentário de Rufus Duits, o par conceitual parece:

---

[130] *UK.,* p.69.

> [...] partir de uma consideração das coisas estrangeiras à arte, nomeadamente, do modo de ser do *utensílio*. Um utensílio é fabricado por conformar uma determinada matéria numa determinada forma. A matéria particular e a forma particular são prescritas antecipadamente pelo uso ao qual o utensílio deve responder. É em respeito ao conceito de utilidade que o ser do equipamento é determinado.[131]

O argumento heideggeriano para acusar o caráter estrangeiro deste esquema conceitual em relação ao ente artístico – que não se limita, portanto, à denúncia de ter-se originado de modo inocente numa reflexão sobre o utensílio – tem suas bases fundamentais no modo como Heidegger investiga, em *Ser e Tempo*, a própria essência do homem. Como veremos, dado o privilégio que o utensílio possui para a abertura da compreensão humana, a obra de arte passaria a ser entendida a partir da natureza do ente utensiliar, e não a partir da natureza e elementos da própria arte. Vejamos.

Por conta de uma abertura existencial primordialmente orientada para a lida cotidiana, entremeio às tarefas rotineiras e às resoluções de perigos, torna-se uma tendência compreender todo ente a partir da sua utilidade e eficiência, tão logo, a partir de uma noção de ente enquanto utensílio. Pelo menos é assim que, já em *Ser e Tempo*, há uma indicação de porque o par conceitual, conquistado na reflexão sobre o utensílio, acaba por tornar-se dominante em toda reflexão filosófica. O ser que nós somos, de acordo com *Ser e Tempo*, leva por abertura primordial ao mundo a abertura da lida cotidiana, da ocupação, e nisto toma os entes a partir de sua utilidade e eficiência em atingir os propósitos abertos nesta lida rotineira. Este fato torna facilitada a compreensão de todo ente a partir de uma perspectiva utensiliar. Esta facilidade provém deste caráter imediato de apresentação das coisas no nível da utilidade.

Na investigação sobre *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger ainda alega que o cristianismo teve grave influência em manter esta abertura vigente na compreensão dos entes, uma vez que tal doutrina interpreta tudo o que há necessariamente como criatura. As coisas para a tradição litúrgica cristã são *ens creatum*, entes criados. Inclusive o próprio ser humano é uma criatura do divino, ainda que carregue o privilégio de ser criado à semelhança de Deus, é apenas mais uma criatura entre as outras.

---

[131] DUITS, 2004, p.19, tradução minha.

Ou seja, tudo o que existe é compreendido como algo criado, e criado sob o propósito divino, um propósito ao qual esta criatura, bem ou mal, serve[132].

E não é em vista da serventia e utilidade que compreendemos o ser utensílio[133]? De tal feita, há pelo menos uma determinação existencial – a primordialidade da lida cotidiana – e uma situação histórica – a influência do cristianismo – que antecipam para nossa compreensão o caráter utensiliar das coisas. O problema no caso da reflexão sobre a arte se dá quando, para avaliar o ser do ente, atravessa-se para esta compreensão teórica aquela influência da compreensão cotidiana. Ou seja, o modo de ser do ente do tipo utensiliar passa a servir, inconscientemente, como sendo o regulador de todo e qualquer tipo de ente, inclusive do ente do tipo obra de arte[134]. Sendo esta a própria *entidade*, o ser do ente, compreendida ao modo utensiliar, também a obra de arte, que no fim do dia nada mais é do que um ente entre os outros – ainda que com uma forma ou aspecto especial –, se dobrará a esta compreensão do ser dos entes.

Se carregamos em nossa constituição existencial e em nossa história tendências para compreender o ente a partir do utensílio, então, numa filosofia metafísica unilateral – que estabelece um modo de ser universal e supremo – um aparato conceitual conquistado numa investigação sobre o ser do utensílio pode vir a se tornar o mais atraente na teorização acerca de todo tipo de ente. E é assim que o esquema conceitual matéria e forma, que ao seu modo compreende bem a essência de utensílio, tem facilidade em ser incorporado na compreensão de todo ente, inclusive daqueles que não são do tipo utensílio, como é o caso da obra de arte.

---

[132] *Op. cit.*, p.69.

[133] "[...] a combinação de forma e matéria, que aqui vigora, regula-se, de antemão, a partir daquilo para que servem jarra, machado e sapatos. Tal serventia nunca é atribuída e posta posteriormente no sendo do tipo jarra, do machado, dos sapatos. Também não é nada que, como finalidade, paire em algum lugar sobre eles. Serventia é aquele traço fundamental a partir do qual este sendo nos olha, quer dizer, reluz e, com isso, se faz presente, e assim é este sendo" (*idem*, pp.65-67).

[134] "[...] a junção estrutural matéria-forma, através da qual, em princípio, é determinado o ser do utensílio, considera-se facilmente como a constituição imediatamente compreensível de cada ente […]. Na medida em que o utensílio ocupa uma posição intermediária entre a própria coisa e a obra, está próximo de se conceber, com a ajuda do ser-utensílio (da estrutura matéria-forma), também o ente que não tem o caráter de utensílio: coisas e obras, e, finalmente, todo ente" (*Idem*, p.69).

Em decorrência da escolha por este esquema conceitual a obra de arte passa a ser tida como uma "mera" coisa em meio à todas outras, mas uma mera coisa que possui um aspecto artístico responsável por torna-la distinta dos utensílios ordinários. Aí, a matéria faz a vez da coisalidade da obra e recai sob a forma fazer a vez da característica artística. "Tão logo consideramos isso [o aspecto coisal] na obra como tal, a tomamos, sem perceber, como um utensílio ao qual, além disso, conferimos uma sobre-estrutura que deve conter o artístico"[135]. Heidegger, contudo, quando tenta empreender um pensar não-metafísico sobre a arte, desvia-se de tomar a obra de arte em primeiro lugar como uma coisa entremeio às outras, justamente para não entender "coisa" como "matéria" e não utilizar-se de um esquema conceitual próprio ao ser do utensílio na investigação sobre a arte.

Assim, ao rejeitar o caráter de coisa da obra de arte como o contato mais imediato que se tem da arte, o filósofo tenta acenar para a essência da obra de arte a partir de o que acontece na obra[136]. Diz, então: "Na obra está em obra um acontecer da verdade"[137]. Entendida desta maneira, a obra de arte não é uma coisa mas um "lugar", o lugar da "abertura da verdade"[138]. E vimos no capítulo anterior, em partes, como Heidegger pensa este acontecimento[139].

Na tentativa de abarcar a obra como "lugar" desta abertura, o esquema conceitual mostra-se completamente estéril[140]. No modelo heideggeriano, a obra de arte é um ente que, entremeio a todos outros entes, inaugura uma abertura onde se disputa entre o império do *mundo* e a irrefreável doação da *terra*. Os conceitos *terra* e *mundo* erguidos por Heidegger de modo algum devem ser interpretados como alternativas,

---

[135] *Idem*, p.93.

[136] "Erramos o caminho enquanto supusemos que a realidade vigente da obra, em princípio, estaria nessa base coisal. […] Se assim é, então a via de determinação da realidade coisal vigente da obra não conduz da coisa para a obra, mas da obra para a coisa." (*idem*, pp.93-95). Ou seja, não é que a obra de arte de maneira alguma contenha uma característica coisal, o que interessa é reverter a ordem da indagação: o caráter coisal da obra deve ser pensado a partir de sua realidade vigente, que é o acontecimento da verdade, e não o contrário.

[137] "[...], se aqui acontece uma abertura inaugurante do ente naquilo que ele é e no como ele é." (*Idem*, p.87).

[138] "No meio do ente em sua totalidade vige um lugar aberto. É uma clareira." (*UK.,* p.133).

[139] Cf. tóp. ii desta dissertação.

[140] Embora seja justo comentar que, por outro lado, este esquema conceitual rende boa parte da história da teoria da arte ocidental.

expansões ou modulações do esquema conceitual matéria e forma[141]. Se visto assim, deve-se ter em mente as persistentes ressalvas que o filósofo dirige ao par conceitual e que estamos aqui tentando elucidar.

Por tudo o que já se disse seria um tanto equivocado fazer esta equiparação entre o hilemorfismo e o modelo *mundo* e *terra*. Uma vez, porque já vimos que Heidegger tenta ao máximo afastar o par conceitual do pensamento sobre a arte. Outra vez, porque a matéria, como o apto à produção, nomeia justamente o oposto de o que Heidegger parece indicar com o termo "*terra*" – a terra não está à disposição do homem a partir de sua compreensão de serventia; assim como a forma, enquanto o compor-se no aspecto, se for colocada em comparação com o conceito heideggeriano de *mundo*, referiria uma faceta muito reduzida deste conceito na ontologia de Heidegger.

Matéria e forma são conceitos que cabem à produção do utensílio. Aquele que produz um utensílio, precisa possuir em si uma forma e diante de si uma matéria para poder fazer desta matéria o utensílio que intenta produzir. No caso da obra de arte entendida como o espaço originário da verdade, a forma pré-concebida, e tão logo a matéria previamente elegida, se tomassem parte no acontecimento artístico, apenas impediriam o despontar da dimensão originária, impediriam que a arte acontecesse enquanto acontecimento. No caso do artista, este impedimento fica bem exposto nas palavras de Kirsten Harries:

> O artista ainda não se encontra em posse da verdade que conformará seu feito. Esta verdade é estabelecida apenas na obra, e é estabelecida ali pela primeira vez. Neste sentido nós podemos falar de um estabelecer originário e demandar originalidade da obra de arte. Conforme nos acena o título do ensaio de Heidegger: toda grande obra de arte é ela mesma uma *origem*, um salto primordial, o jorrar de uma nascente que irrompe da terra para se tornar um riacho, ou talvez um rio.[142]

Também a parte da recepção da arte, se guiada pelo par conceitual terá a potência de sua dimensão originária drasticamente reduzida. Isto se dá pelo fato de que a forma pré-concebida para a contemplação da arte

---

[141] Cf. SINCLAIR, 2007, p.181.
[142] HARRIES, 2009, p.142, tradução minha.

servirá como fator limitador da originalidade a que a obra de arte faz acontecer. A forma se atravessa ante qualquer processo de desvelamento que pudesse tornar manifesto e apto à tematização este próprio processo de acontecimento da verdade.

Utilizemos, a título de esclarecimento, um exemplo de arte moderna que também é avaliado por Heidegger. O artista Paul Klee. Heidegger trava contato com as obras do pintor no início da década de 1950[143]. Nelas, nosso filósofo interpreta uma arte não metafísica, *i.e.*, que suscita o embate entre *terra* e *mundo*, revelando o âmbito da origem da verdade. O comentário de Young cuida bem desta exposição, em resumo, ele diz o seguinte. Nas pinturas de Klee, há um embate entre o representado e o paradigma da representação. Quando se observa uma tal pintura, este embate impede que haja uma absorção imediata da imagem para o interior do *mundo*, *i.e.*, o mundo e a totalidade de sentidos que o constitui não está aí em privilégio e esta fenda aberta por uma percepção "demorada" revela o processo de acontecimento da verdade[144]. Uma análise das obras de Paul Klee sob o esquema matéria e forma poderia de algum modo ensejar uma consideração sobre a verdade? Pouco provável. O par conceitual faz as obras se acomodarem sem demora no interior do mundo. Este privilégio do mundo impede a emergência, ou melhor, o elaborar da *terra*.

Deste modo, como consideração final deste tópico, temos que ressaltar o conquistado aqui. Notamos que na interpretação heideggeriana do hilemorfismo, que de é devedor da doutrina platônica da ideia e, assim, paga tributo à metafísica ocidental, a dimensão originária não se abre para a reflexão que toma a arte. O par conceitual matéria e forma impede esta visualização. A razão disto é que a ontologia do hilemorfismo responde primordialmente ao modo de ser do utensílio e se fundamenta em prol de responder a este modo de ser. O utensílio é um ente desvelado para a serventia, e como tudo o que serve, assim serve para as tarefas intramundanas. O utensílio, por seu próprio feitio se encerra no mundo. Se o par conceitual é transferido para a análise de um ente do tipo da obra de arte, – que como vimos na exposição da tese positiva de Heidegger sobre a arte de modo algum pode ser encerrado numa análise mundana –, ele não abarcará a arte em sua integridade. A relação da verdade com a arte excede qualquer projeto intramundano, ultrapassa qualquer tarefa para a qual um ser humano pode se predispor. Basta analisarmos a

---

[143] Cf. YOUNG, 1999, p.158.

[144] Vale a leitura do comentário integral de Julian Young sobre a interpretação heideggeriana de Paul Klee: cf. YOUNG, 1999, pp.158-162.

ausência de um conceito na tradição do hilemorfismo que possa fazer a vez do conceito de *terra*. O utensílio está no mundo, e quanto melhor se presta ao seu servir, melhor se acomoda neste mundo. Mas justamente por responder exclusivamente ao projeto intramundano, o utensílio não pode fazer a terra vir à presença. Assim, uma ontologia que se fundamente na experiência do ser humano com o utensílio irá deixar de comportar um dos elementos do acontecimento da verdade na arte. Esta ontologia se torna insuficiente para pensar a arte em sua propriedade, em sua relação com o originário.

Cap. III - A restrição da τέχνη e o problema da técnica

O segundo fato fundamental da história da estética possui dois desdobramentos. O primeiro trata da inauguração do par conceitual matéria e forma, já percorrido no Capítulo II desta dissertação. O segundo desdobramento reflete sobre a restrição operada no termo "τέχνη", sendo o que nos ocuparemos neste capítulo.

Parte da crítica que Heidegger tece em direção à tradição estética decorre da necessidade pela destruição dos sentidos vigentes no termo "τέχνη" que, não raro, vem a traduzir a palavra "arte" sem ressalvas. Esta crítica está sempre acompanhada pelo consequente resgate da compreensão que Heidegger faz de um suposto sentido originário do termo. Isto se dá uma vez que, como veremos, o filósofo de Messkirch reclama o fato de "τέχνη" ter passado a referir, no jargão filosófico, algo em muito restrito e desvinculado de seu uso arcaico. Este sentido originário seria mais brando e, ao mesmo tempo, certeiro no tangente à experiência artística grega pré-filosófica. No trecho onde trataremos da restrição que abate o termo, notaremos que aquilo que se encontrava antes dito pela palavra passaria a ser banido de sua acepção fundamental.

Para além da ocorrência ampla ou restrita do termo no contexto antigo, a reflexão de Heidegger sobre a questão da técnica no mundo ocidental moderno contribuiu e continua a contribuir para os rumos desta discussão. O modo como o filósofo considera a arte dentro desta problemática reforça a necessidade de elucidar o encobrimento do âmbito originário da arte no início da metafísica. Interpretando, junto a Heidegger, a transformação do termo "τέχνη" no mundo grego como um estreitamento do âmbito de reflexão acerca da arte, não podemos nos furtar uma relação deste estudo com a questão da técnica tal qual elaborada pelo filósofo. A relação, como se pretende mostrar, não é forçada.

Embora se possa alegar que o antigo termo "τέχνη" só deve o nome ao fenômeno moderno da técnica, o movimento do pensamento heideggeriano que se ocupa deste fenômeno pretende penetrar no âmbito filosófico do problema da técnica, e, neste âmbito, técnica moderna e τέχνη compartilham de um mesmo solo. Para firmar ainda mais pertinência para a introdução da questão da técnica em nosso atual estágio da dissertação, vale asseverar que, no tocante à arte, a técnica vem fazer a vez de seu oposto, sua modulação antagônica. De maneira que o

problema da técnica é: por um lado, um agravamento do problema da metafísica tal qual já vimos anteriormente – enquanto encobrimento da dimensão originária; e por outro lado, enquanto problema, é a paradoxal origem da sua salvação, esta salvação considera a arte pensada fora da metafísica, tendo garantida sua potência de evidenciação da dimensão originária.

vii - Os sentidos originário e restrito de "τέχνη"

Este tópico busca concluir dois assuntos: primeiro, compreender a interpretação heideggeriana da transformação restritiva do conceito de "τέχνη" no mundo grego; em segundo lugar, é necessário mostrar como a arte se adequa a uma noção específica de τέχνη que não compreende a arte em seu elementar. Neste trajeto, separaremos o sentido pré-filosófico do sentido filosófico ou, dito em termos heideggerianos, a abrangência originária de τέχνη da sua posterior concepção metafísica. Começando pela noção originária e avançando, portanto, para uma exposição do modo como a "τέχνη" foi incorporada no pensamento filosófico/metafísico da Grécia antiga, segundo a interpretação heideggeriana.

Concordam os filólogos que a palavra "τέχνη" provém de uma suposta raiz indo-européia "*tek*". Em sua morfologia verbal, "*tek*" torna-se "*tekto*", e teria então em contexto arcaico o significado de "erguer uma edificação em madeira" ou "fazer casas com madeira"[145]. Enquanto "τέχνη" é uma das derivações daquele radical, a palavra necessariamente permanece ligada ao "*tekto*", de modo que podemos indicar sentidos presentes em "τέχνη" que são claramente derivados do "erguer uma construção em madeira". São os seguintes sentidos: o fato de que, naquele erguer, algo se empreende por via de uma *produção*; também o fato de que, para algo como uma casa ser erguida em sua complexidade, é necessário alguma *sabedoria* acerca deste ofício; ou ainda, que aquele que ergue tais edifícios possui o *status* de dominar este mesmo ofício, de ter tal e tal *habilidade*, ao ponto de ser apto a *transmití-la a outro*. E, de fato, onde encontramos antigos registros do termo "τέχνη", por exemplo em Homero ou em Hesíodo, ainda se conserva estas significações: um

[145] Alguns registros já da época de Homero e Hesíodo poderiam ser usados aqui para reforçar esta suposição. Quando Homero fala em um construtor de barco, ele refere alguém que domina um ofício de construir em madeira (cf. HOMERO *apud* ROOCHNICK, 1996, p.18). A filologia se aproveita também destes rastros para suas suposições (PORKORNY, 1967; e KÜBE, 1969).

produzir[146]; um saber[147]; um domínio hábil[148]. Aos poucos, os significados que circundam o termo vão se modificando, alguns são mantidos e outros são abandonados, alguns ganham mais proeminência, outros menos.

Quando Heidegger vem a se ocupar da palavra "τέχνη" neste sentido arcaico, é possível notar que o filósofo permanece amparado pela filologia em seu percurso. Em uma de suas referências à raiz da palavra, o filósofo diz: "Produzir, em grego, é '*tíkto*'. À raiz '*téc*' desse verbo é comum a palavra 'τέχνη"[149]. Desde a raiz do termo até o sentido verbal Heidegger é fiel à etimologia. Notaremos ainda que o filósofo operará sua interpretação da "τέχνη" em seu sentido originário também como uma "produção", mas para concluir seu entendimento sobre o que a produção da τέχνη refere, *i.e.*, o que afinal é posto em obra neste produzir, o filósofo dará ainda alguns passos atrás, a fim de visualizar o termo em nível, por assim dizer, ainda mais originário.

Para dar este recuo e resgatar o sentido fundamental inerente ao produzir, Heidegger alega que, apesar de se constatar em usos mais arcaicos do termo "τέχνη" o sentido de "produção" ou "habilidade produtiva", ainda se costuma ignorar um sentido que necessariamente agruparia estes dois: a palavra não quer dizer apenas produção, mas refere também um saber que vigora neste produzir. "Τέχνη nunca significa a atividade de um fazer", diz Heidegger referindo o meramente produzir enquanto atividade prática ou manual[150]. E avança: "A palavra τέχνη

---

[146] "Assim falou e todos agiram: a vaca veio / da planície, e vieram da simétrica nau veloz / os companheiros do enérgico Telêmaco, e veio o ferreiro com as ferramentas na mão, meios para efetuar sua arte [*téchnes*, 'produção', 'trabalho'] / a bigorna, o martelo e a bem-feita pinça" (*Od.*, 3.434).

[147] "Do mar então despontam numerosas focas / que, lado a lado, estiram-se na praia. Meio / dia foi quando o velho veio da água. Conta / o grupo obeso de focídeos, examina-os, / a começar por nós, sem cogitar de si / para consigo o dolo: ao fim deitou também. / Clamor de ataque contra o ancião, nós o cingimos / com nossas mãos. Ciente de sua forte astúcia [*téchnes*], virou leão primeiro de crineira espessa, / dragão, pantera e gigantesco javali / e água corrente e árvore magnicopada." (*Od.*, 4.455).

[148] "O lento alcança o rápido, / tal qual o claudicante Hefesto apreende Ares, / embora não exista deus como ele, célere. / Cambaleante, usou de arte [*téchnesi*]." (*Od*., 8.332.)

[149] HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. In: ___, *Ensaios e Conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012. p.138.

[150] *UK.,* p.151.

nomeia, muito mais, um modo de saber"[151]. Neste primeiro recuo, onde Heidegger desvia o foco da "τέχνη" para o que chama de um "modo de saber", ele continua amparado pela filologia. Entendendo-a um nível antes da noção de "produção", a tradução optada pelo filósofo para a palavra "τέχνη", nalguns casos, vem a escrevê-la como "*Wissen*", "saber". E a raiz "*tek*", alegam os filólogos, possui de fato este sentido[152]. Contudo, é a partir daqui, a fim de dar o passo decisivo na sua intepretação de "τέχνη" como saber, que o filósofo irá impor uma leitura mais ousada e, em verdade, mais alinhada a sua analítica existencial.

Neste segundo momento da destruição, o filósofo resguarda o âmbito do saber, mas o que é este saber passa a ser interpretado de modo incisivo e sua interpretação opera inclusive uma transformação na própria linguagem utilizada para mediar esta compreensão. O filósofo, quando vai traduzir a expressão grega para o alemão no âmbito mais originário do termo, não se limita a utilizar o verbo "*Wissen*", que é a palavra alemã comum para "saber". Quando afirma, então, o sentido originário de "τέχνη", "saber" vem em alguns casos escrito na palavra "*Sichauskennen*"[153]. A expressão diz quase que literalmente "a capacidade de visualizar os arredores", "saber o que se passa nos entornos". Havíamos visto que, segundo a filologia, "*tékto*" diz o erguer uma edificação em madeira. Será possível relacionar esta interpretação heideggeriana com a noção arcaica confirmada pela filologia?

Se nos permitirmos um único parágrafo para uma breve digressão a fim de encontrar alguma relação entre uma noção ainda não elaborada, meramente intuitiva de "saber dos arredores" e a carpintaria nos termos como vimos percebendo sua relação com a τέχνη, poderíamos inicialmente nos colocar uma pergunta: quando e onde um povo ou uma comunidade se dedica a erguer uma edificação em madeira? Ora, apenas lá onde se conhece os arredores e quando se considera sensato e seguro edificar um tal empreendimento. Um carpinteiro não constrói a moradia dos seus comuns em lugar hostil, mas apenas lá onde e quando os entornos são propícios ao cuidado de seus pares. Assim, só se está apto a erguer

---

[151] *Idem,* p.151.

[152] Cf. ROOCHNICK, 1996, pp.20-21.

[153] Heidegger nem sempre traduz o termo desta maneira, mas em todas suas interpretações, mantém-se fiel em localizar a noção de τέχνη num âmbito fundamental. Locais onde aparece a tradução de "τέχνη" para o "Sichauskennen" são, por exemplo, no curso sobre *A Essência e o Conceito de Phúsis em Aristóteles*, e também nas *Contribuições à Filosofia*. Respectivamente: cf. *WBPA.*, p.263; cf. *BzP,* [tópico 97].

uma morada, "*téktei*", lá onde já se sabe propício e adequado, mas, principalmente, – e aqui reside, ao meu ver, o ponto comum entre o sentido arcaico e o que Heidegger propõe como o sentido originário – lá onde há algo para se manter abrigado e sob o cuidado de um teto comum. "*Sichauskennen*", "saber dos arredores" nos permite visualizar estes traços quando se traduz "τέχνη" e não nos mantemos presos ao sentido da mera produção factual ou da habilidade diretamente relacionada ao produzir. Quando conseguimos manter o sentido do termo aberto para aquilo que envolve a origem do ofício técnico. A filologia não recua para este sentido menos prático e evidente. Quando se fala em "saber", "τέχνη" em sentido estritamente arcaico, fala-se precisamente dos conhecimentos pertinentes ao ofício da carpintaria. Mas a apropriação heideggeriana do termo não quer manter o sentido originário de "τέχνη" preso a um ofício em específico. E temos de alegar ainda mais do que isto, a apropriação heideggeriana se quer pretende manter o termo "τέχνη" amarrada ao sentido de "conhecimento de técnicas" ou das "habilidades relativas ao manuseio artesanal pertinente a um ou outro ofício". O "saber" ao qual a τέχνη interpretada por Heidegger refere é uma posição fundamental do homem. Mesmo depois desta digressão, permanece ainda a pergunta: que posição fundamental é esta?

Em seu sentido originário, alega Heidegger que o termo "τέχνη" está intimamente ligado com a palavra "μελέτε" ou "ἐπιμέλεια", palavras que em contexto grego usualmente significam "cuidado"[154]. Quando afirma isto, o filósofo nos diz em seu curso sobre a arte em Nietzsche: "Também precisamos conceber a essência mais íntima da τέχνη com esse cuidado," prossegue, "a fim de mantê-la livre da interpretação posterior puramente 'técnica'"[155]. Isto é o que diz em 1936, mas referente ao sentido de cuidado, podemos rastrear conteúdo significante em obras do filósofo muito anteriores a esta época. Lá em *Ser e Tempo*, quase uma década antes de integrar a arte nas suas considerações ontológicas, Heidegger já fala de uma "circunvisão" do ser-aí, lá referido pelo termo "*Umsicht*", e também relaciona esta capacidade a um termo que se aproxima do uso de "μελέτε", a saber, o "cuidado" ou a "preocupação", o que cai em sua analítica sob o termo "*Sorge*"[156]. Mencionamos *Ser e Tempo* aqui mais para reafirmar esta relação erguida no curso sobre Nietzsche, entre τέχνη

---

[154] *WMK.,* pp.133-134.
[155] *Idem,* p.134.
[156] Sobre o *ver-ao-redor,* ali dito no termo "*Umsicht*": cf. *SuZ.,* p.223; cf. *idem,* p.229; ou ainda, onde Heidegger traça relações entre o ver-ao-redor e o cuidado, cf. *idem,* §69.

e μελέτε, e também para confirmar que a τέχνη refere a um saber de tipo fundamental[157].

O que vale ressaltar é que, no tratado de 1927, o cuidado responde por nossa estrutura existencial mais fundamental. Perceber que "τέχνη" relaciona-se com a estrutura do cuidado nos indica que, para Heidegger, também esta palavra grega refere algo do âmbito fundamental de nossa existência. Podemos notar agora que necessariamente, a fim de proceder sua interpretação no campo do originário, Heidegger precisava dar estes recuos para vincular a produção, âmbito reservado ao termo τέχνη ao longo da tradição estética, com o nível fundamental do existir humano. A produção precisa ser pensada em seu modo mais essencial e radical para que seja pensada filosoficamente e para que atinja suficiente envergadura. Só assim é possível que esta reflexão se relacione com a análise da técnica moderna e traga a arte para uma reflexão essencial com este problema. Nas palavras do filósofo:

> [...] no sentido autêntico da τέχνη, esta é precisamente um ver, que ultrapassa o que é dado de modo objetivo e assim se torna princípio e origem de permanência e consistência [é um desvelar]. Essa ultravisão opera, de modo diverso, e por caminhos e domínios diferentes põe em ação previamente o que confere ao que já é dado de modo objetivo, seu devido direito, sua possível determinação e com isso seus limites. Saber é o poder de pôr o ser em ação como um tal ou qual ente.[158]

Pôr o ser em ação como um tal ou qual ente quer dizer, no fim, desvelar. O que se refere com esta ultra-visão é o próprio desvelar em si, ao qual todo posicionar do ente está de um modo ou de outro submetido. A τέχνη refere o desvelar enquanto tal, a mais originária abertura da compreensão humana. Um comentário que elucida o processo de

---

[157] Trazer a estrutura do cuidado para o debate nos demandaria a tematização de um fenômeno que nada tem de simples e cuja abordagem nos solicitaria um desvio da discussão que pretendemos. Para reafirmar a complexidade desta estrutura, cito o próprio autor: "A expressão 'cuidado' significa um fenômeno ontológico-existenciário fundamental, que *não é simples*, porém, em sua estrutura" (*idem,* p.547).

[158] *EiM.,* p.181.

desvelamento e pode esclarecer este sentido originário encontra-se em artigo recente de Robson Cordeiro. O autor utiliza o exemplo ilustrativo da primeira sequência do filme *2001: uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick. O trecho retrata um ser humano primitivo que se depara com uma ossada e nela nota um instrumento. O instrumento não estava dado de antemão, não aparecia para o homem enquanto tal, mas o ele veio à presença a partir de uma visão operada feita pelo da natureza que assim o exigia.

> Isso significa que o homem só é capaz de criar os instrumentos porque possui o poder de "ver", de abrir-se para a própria abertura do real. O homem primitivo, portanto, não pode ser somente um primata, porque ao utilizar o osso como instrumento, como arma, é porque já viu, já se abriu para o irromper da própria natureza, que, ao assim irromper, não é mais somente natureza, mas um modo como a natureza se deixou ver a partir do homem, que, assim, tornou-se criador.[159]

Embora o exemplo trate do modo de desvelamento da técnica, que traz ao homem a natureza como disponível ao uso, temos de atentar que o âmbito originário do termo "τέχνη" refere o desvelar enquanto tal[160]. Ele não refere um tipo de desvelamento específico, e é por isto que Heidegger pode afirmar, por exemplo, que "[o]utrora, chamava-se também de τέχνη o desencobrimento que levava a verdade a fulgurar em seu próprio brilho"[161]; ou falar que a τέχνη e a ποίησις são o mesmo[162]. Pois nestes

---

[159] CORDEIRO, Robson. *Heidegger e a Técnica Moderna como Perigo e como Salvação.* In: Revista Aufklärung. 2014. Disponível em: < http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/arf/article/view/18859/10499>, p.3.

[160] Logo, originariamente, a τέχνη não é algo que Heidegger censura, uma vez que é compreendida como um desdobramento necessário do próprio ser. "What I would like to suggest is that this originary parting of being that gives rise to history is not in itself the decline into metaphysics and the forgetting of being, which culminates, on Heidegger's reading, in the reign of the gigantic and machination in our times. This parting belongs to φύσις. Rather, it is the failure to think from out of this division of being and beings that Heidegger's philosophy calls us to question." (BROGAN, 2006, p.44)

[161] *FT.,* p.36.

[162] Cf. *ibidem*.

casos, ao usar o termo, refere este sentido originário. Ao mesmo tempo, interpretar a elaboração heideggeriana do termo pode se mostrar por vezes algo confuso, dado que o filósofo eventualmente a utiliza não em seu sentido brando, mas em sentido mais restrito, ou como um modo de desvelamento específico – o da técnica –, ou já em consonância com a maneira como a tradição vem a utilizá-lo. Esta utilização veremos na sequência, ao abordar o sentido restrito que circunscreveu o termo.

Primeiro, precisamos resgatar a sentença heideggeriana sobre a maneira como a τέχνη abala o modo como a arte é recepcionada pelo pensamento no início do Ocidente. O filósofo nos dizia que junto ao "despontar da diferenciação entre matéria e forma", conforme visto no capítulo anterior, "a essência da τέχνη experimenta, então, uma interpretação determinantemente dirigida, e perde a sua força significativa originária e ampla"[163]. Esta interpretação que orienta o sentido de "τέχνη" ao ponto de enfraquecer seu poder originário de significação é o deslocamento da noção de "produção" para o âmbito restrito da "produção de coisas belas". Embora o sentido originário de "τέχνη", conforme Heidegger sugere, avance até a filosofia aristotélica, este termo chega ali já em vias de se tornar mais restrito, de não abarcar todo o âmbito do saber como "circunvisão", como desvelar.

> Τέχνη ocorre, desde cedo até o tempo de Platão, juntamente com a palavra ἐπιστήμη. Ambas são palavras para o conhecimento em seu sentido mais amplo. Dizem 'ser versado em alguma coisa', dizem 'entender do assunto'. O conhecimento provoca abertura. Abrindo, o conhecimento é um desvelamento. Numa meditação especial, Aristóteles distingue ἐπιστήμη de τέχνη e justamente no tocante àquilo que e ao modo em que ambas desvelam.[164]

O que ao mesmo tempo aparece como "saber", e nisso comprova ter mantido conservado algo de seu sentido originário, virá a aparecer agora lado a lado a uma série de outros "saberes", o que provoca claramente uma restrição no sentido originário de "τέχνη". Heidegger afirma que, "em Aristóteles, τέχνη ainda é um modo de conhecimento",

---

[163] *WMK.*, p.66.
[164] *Op. cit.*, p.17.

contudo, agora é "apenas um entre outros"[165]. E daqui em diante podemos sugerir a maneira como a τέχνη, entendida como um modo de saber, passará a se relacionar com a arte.

Primeiro, podemos notar a clara relação que o saber originário ao qual refere a τέχνη pode determinar os limites de um produzir específico. Isto porque é a partir da circunvisão – τέχνη – que o homem torna-se capaz de pôr o ser em obra, ou seja, retém este poder, *sabe*. Reter este poder justamente configura um modo de existir que é característico do humano, *i.e.*, o de *poder-pôr-em-obra* o ser, o de "ser técnico", se compreendermos agora com o termo "técnico" este modo de saber e de produzir. É neste tipo de saber, em estreita relação com o ser, que Heidegger atinge o sentido originário da τέχνη, portanto. O trazer-a-diante o ser, ou, como aparece no ensaio *A Origem da Obra de Arte*, o "pôr em obra a verdade"[166]. Nisto vemos tornar-se tema da discussão sobre a τέχνη então uma produção muito característica, a saber, a produção da verdade. A fecundidade deste termo para a discussão sobre a arte reside neste ponto. Contudo, este é precisamente o sentido de "produção" que não foi optado pela tradição estética, pelo menos não em termos não metafísicos, como Heidegger tenta propor.

A expressão "produção da verdade" pode sugerir todos os tipos de mal entendidos. O que sempre se tem de ter em mente, para evitar confusão, é que a verdade a qual se refere aqui é a verdade entendida enquanto desvelamento, que Heidegger também recolhe de uma leitura original do termo grego "ἀλήθεια", como já vimos. Neste sentido, verdade que dizer muito mais desvelamento, dito de outro modo, o processo de trazer algo do velamento para o âmbito do aberto, do desvelado. É a este tipo de produção que a τέχνη referiria, enfim. "[A] τέχνη é um pro-duzir do ente, na medida em que ela traz para diante, isto é, ao desvelamento do aspecto que lhe é próprio, como o que se presentifica enquanto tal, a partir do velamento"[167].

Desta forma, é bastante natural que as considerações acerca da palavra "τέχνη" sejam pertinentes às investigações heideggerianas sobre a arte. Nestes casos, o que Heidegger está incluindo à discussão ao falar em τέχνη, a sua maneira, é nada mais do que a categoria da produção artística. A especificidade é que, a partir de sua avaliação sobre a história da estética, Heidegger pensa que esta categoria teria sofrido restrições nesta tradição: restrita a um tipo de produção do fazer manual; assim

---

[165] *Op. cit.*, p.66.
[166] Cf. *UK.,* p.151.
[167] *Ibidem*.

como às habilidades e capacidades objetivas em termos materiais ou subjetivas do próprio artista na realização da obra; mas, acima de tudo, que este produzir tornou-se exclusivamente vinculado à produção do belo, isto é, à capacidade de compor um ente de maneira que ele seja propício a suscitar no ser humano o sentimento causado pela beleza. Mas, "[e]m que outra diretriz senão na da produção manual devemos então pensar a essência do produzir? Que outro modo senão tendo em vista aquilo que há para ser produzido, a obra?"[168]. Vimos que Heidegger parece ter uma resposta a isto, pois não interrompe seu modo de pensar a τέχνη nem no âmbito da produção manual, "[a] denominação da arte como τέχνη de maneira alguma diz que o fazer do artista seja experienciado a partir do fazer manual"[169]; tampouco como capacidades e habilidades envolvidos numa tal produção; e ainda que a beleza não é, de maneira nenhuma, o objetivo da arte – muito antes uma consequência do acontecimento da verdade – ao qual a arte é a origem[170].

O termo "τέχνη", dirá Heidegger, não apenas traduzirá o termo "arte" para nós, como ocupará na história da estética o âmbito da produção artística. Neste campo, responderá pelo sentido de "produção de coisas belas", uma vez que a própria arte é compreendida, nesta tradição, como aquilo que suscita o sentimento do belo. Tudo o que é relativo à produção desses objetos, virá no termo τέχνη. Esta relação da τέχνη com a arte começa, de fato, junto aos pensadores que Heidegger nomeia como os precursores da metafísica Ocidental, a saber, Platão e Aristóteles. Platão começa por propor uma separação entre a poesia criada a partir de inspiração e a poesia criada a partir de técnica. Embora o ateniense admita mais de uma vez que a poesia inspirada é a melhor, irá banir esta categoria de poesia da sua πόλις justa, uma vez que pensando a partir da verdade filosófica, a poesia pode dizer mentiras[171]. Assim, o Platão permitirá na πόλις apenas a poesia que corresponda aos critérios técnicos que estabelece no seu diálogo. Aristóteles, no que nos ficou testemunhado de seu escrito sobre a tragédia, discorre um texto que, de início a fim, toma este gênero pelo viés das sensações que ela causa num determinado público, e nos prescreve uma série de técnicas para atingir sensações específicas. Ou seja, quando a τέχνη é relacionada à arte, a

---

[168] *Ibidem*.
[169] *Ibidem*.
[170] *Idem*, p.141.
[171] "Proibir-lhes-íamos semelhantes discursos e prescrever-lhes-íamos que cantassem e dissessem o contrário; não achas, também?" (*Rep*, 392b).

τέχνη já não diz mais um modo de abertura, mas precisamente um método de domínio sobre o ofício artístico.

Uma maneira de pôr lado a lado, a interpretação heideggeriana da τέχνη em seu sentido originário e sua interpretação do sentido restrito é utilizando a famosa frase de Aristóteles: "a τέχνη imita a φύσις" [172]. Heidegger não deixa uma interpretação sequer da tão comentada frase de Aristóteles. Mas considerando o que já conquistamos ao longo desta dissertação, podemos tecer algumas indicações de como pensar a frase no modelo heideggeriano. Antes de mais nada, precisamos esclarecer a terminologia. Já a palavra "natureza" vem traduzir o termo "φύσις". Heidegger lê "φύσις" não como o que se interpreta em "natureza" quando se pensa esta como a categoria dos entes naturais. Heidegger lê neste termo grego "o que irrompe por si só e retorna a si". Neste sentido, temos de atentar ao fato de que tanto a τέχνη quanto a φύσις são entendidas por Heidegger como desvelamentos, como trazer a diante. A particularidade que sempre temos de comentar quando falamos da φύσις enquanto um desvelamento é que no vir a diante ela também se retrai. No caso da τέχνη, vimos como é o seu modo de trazer adiante.

Sabendo o que estes dois termos significam dentro da interpretação que Heidegger faz dos gregos, precisamos ainda atentar ao verbo que os conecta na sentença aristotélica: imitar. O que se imita quando a τέχνη faz tal qual a φύσις? Se fosse lida ao modo usual, diríamos que a técnica humana imita os entes naturais, *i.e.*, toda produção técnica provê um artefato de acordo com características encontradas na natureza. Mas entendida na noção heideggeriana, esta conclusão não funciona, porque a imitação não significará aqui um fazer igual a, mas proceder de acordo. O que se imita não é o ente, mas o proceder. Se o proceder da φύσις é o desvelar, a τέχνη também será um desvelar.

Onde imitação é copia a τέχνη não pode ser entendida como um produzir que traz o ente a diante, porque para copiar, o ente já tem de estar posto para o homem de alguma maneira. Entendida assim, τέχνη – ou mesmo a arte – será sempre tomada num âmbito já distante do desvelamento, pois operará no desvelado, como um tipo de administração e manuseio dos entes meramente disponíveis.

---

[172] *Phys.*, 194a. Usualmente é traduzida por "a arte imita a vida". O que geralmente se traduz da sentença com a palavra "arte" é o termo "τέχνη", comportamento que só reafirma a acusação heideggeriana de uma tradução apressada. Como estamos tentando evidenciar a distinção entre τέχνη e arte na interpretação heideggeriana, vamos deixar o termo sem tradução.

Neste contexto, da inauguração da metafísica, não apenas a arte é algo que é tomado de maneira mais restrita e deslocado de seu elementar, mas também, segundo nosso filósofo, o próprio pensar será desvirtuado de seu caráter de proximidade com o ser. A crítica a este desvio, pode-se alegar, é o combustível para quase toda produção filosófica de Heidegger, que se pretende uma reorientação acerca da questão do ser. De todo modo, junto a Platão e Aristóteles, a arte é tomada como deslocada para uma técnica de produção do belo, assim como o pensamento é deslocado para uma técnica de reflexão sobre a ideia ou a causa última. Em sua carta a Jean Beaufret, Heidegger faz estas afirmações sobre a filosofia de Platão e de Aristóteles, para quem o pensamento viria a ser um "pensamento técnico"[173]. Assim como quando a arte é entendida por via das técnicas envolvidas em sua produção, esta tem o seu elementar dissimulado; também o pensamento tem seu elementar colocado para longe quando entendido como técnica[174]. O que precisamos salientar é que esta caracterização da arte como "produção técnica do belo" acaba, segundo Heidegger, obstruindo a tomada da arte em seu elementar.

> O que se acha, em verdade, decidido com a caracterização aparentemente extrínseca e até mesmo impertinente segundo a representação corrente da arte como τέχνη jamais vem a luz, nem junto aos gregos, nem posteriormente.[175]

Assim, obstruída por um pensamento estético, a arte não é tomada em sua potencialidade originária A destruição do termo "τέχνη" nos revela esta situação. Ao alcançarmos o sentido originário do termo e entendê-lo como o modo de desvelamento do saber, tornou-se possível sinalizar também a maneira como o termo recebeu um impacto de

---

[173] "Se quisermos uma vez aprender a experimentar de maneira límpida a citada essência do pensar, o que significa igualmente levá-la a cabo, devemos nos livrar da interpretação técnica do pensar. Os começos dessa intepretação remontam até Platão e Aristóteles. O próprio pensar equivale aí a uma τέχνη, o proceder da reflexão a serviço do fazer e do operar." (*BuH*., p.327)

[174] "Quando cessa o pensar, afastando-se de seu elemento, então ele substitui esta perda valorizando-se como τέχνη, como instrumento de formação; por isto, como atividade acadêmica e, posteriormente, como empreendimento cultural. E aos poucos a filosofia torna-se uma técnica de explicação a partir das causas primeiras." (*idem*, p.330)

[175] *WMK*., p.66.

restrição na amplitude de seu sentido. Apenas quando o pensamento filosófico está já em posse de um sentido mais restrito de "τέχνη" é que a arte virá a ser abordada pela reflexão filosófica; aí, contudo, a arte já aparece para a filosofia num sentido deslocado de seu âmbito originário, tal qual defendido pelo filósofo que estamos estudando. Aí, a arte tão pouco, virá a ser refletida como possível contraponto ao estágio de dominação global que a estrutura da com-posição faz avançar sobre a terra. Mas disto precisamos tratar nos próximos dois tópicos, que respectivamente, servirão: para (viii) introduzir o problema da técnica moderna; assim como para (ix) pôr em paralelo a técnica e a arte, o problema e a salvação.

viii - O problema da técnica moderna

Um dos principais movimentos de Heidegger com relação a sua formulação do problema da técnica consiste em uma reorientação do foco da questão. Uma questão sempre precisa daquilo que ela questiona, daquilo que é perguntado. Facilmente diríamos que, se o problema é da técnica, o que é perguntado aí é a técnica ela mesma. Mas temos de iniciar nossa sintonia com o argumento do filósofo a partir de uma sentença localizada no início de sua conferência sobre *A Questão da Técnica*, quando declara que "[a] técnica não é igual à essência da técnica"[176].

Ao invés de uma reflexão que toma a técnica como: um instrumento disponível ao homem; um meio que serve para atingir um fim; que compreenda a técnica como um objeto neutro; um objeto pacífico apenas aguardando para ser posto em prática; em suma, como os artefatos técnicos ou como as habilidades técnicas; Heidegger nos dirige a uma reflexão que compreenda a técnica como algo que opera em todas nossas relações com o mundo, mesmo quando, por exemplo, passamos o dia sem encostar em um *smartphone* ou mesmo quando agimos em face a um problema cotidiano sem nenhum "preparo técnico". Conforme Marco Aurélio Werle corrobora, para refletir sobre a técnica:

> [é] preciso antes um distanciamento diante da técnica e isso significa enfrentá-la com sobriedade. Quando for feito isso, a técnica deixará de ser algo assustador e se revelará a partir de sua origem *poiética*. E aqui de alguma forma poderão se

[176] *FT.,* p.11.

> reencontrar a técnica e a arte, o produzir artístico e o produzir técnico.[177]

Para nos distanciarmos de algo em virtude de melhor compreendê-lo, precisamos, acima de tudo, saber do que nos distanciamos. Este sentido imediato e corriqueiro, é a noção instrumental e antropológica da técnica. Aquela noção para a qual a técnica serve como meio para um fim e, enquanto meio, é o homem que se serve dela – e não vice-versa.

Quando alguém se pergunta "o que é a técnica?", com certeza a resposta que diz que "a técnica é um instrumento e, nisto, um meio disponível para que se alcance um determinado fim" será entendida como a resposta correta. Mas nem sempre o que é ordinariamente correto alcança a essência do que afirma[178]. E se é pela essência da técnica que estamos buscando, vamos precisar então nos afastar do que corriqueiramente se compreende por técnica. Alguém poderia objetar: mas pra que nos distanciarmos deste sentido de técnica se ele próprio, manuseado da maneira correta, poderia nos prover uma alternativa aos problemas que ensaiamos aqui. Tal qual já muito se apostou e continua a se apostar – inclusive, em âmbito acadêmico, uma tese filosófica dificilmente escapa desta estratégia. Esta opinião é ironicamente esboçada pelo próprio Heidegger da seguinte forma:

> Tudo depende de se manipular a técnica, enquanto meio e instrumento, da maneira devida. Pretende-se, como se costuma dizer, "manusear com espírito a técnica". Pretende-se dominar a técnica. Este querer dominar torna-se tanto mais urgente quanto mais a técnica ameaça escapar ao controle do homem.[179]

"Dominar a técnica", com isso se diz que devemos dominar aquilo que em si nos serve como meio de domínio. Podemos, sem muita dificuldade, constatar que há um círculo vicioso neste raciocínio. Vamos

---

[177] WERLE, 2017, p.67.

[178] "O correto constata sempre algo exato e acertado", mas – e aqui o filósofo continua seu esforço em redirecionar o pensamento para a essência do problema – "para ser correta, a constatação do certo e exato não precisa descobrir a essência do que se dá e apresenta" (*Op. cit.*, pp.12-13).

[179] *Idem,* p.12.

evidenciá-lo com a seguinte pergunta: como é que se poderia resolver um problema do âmbito da técnica a partir de uma resolução que está subministrada por este mesmo âmbito, *i.e.*, uma solução técnica? E quando Heidegger nos propõe aquele desvio, já com seu comentário inicial sobre a diferença entre técnica e essência da técnica, ele pretende escapar deste círculo – ou pelo menos sinalizar para possíveis caminhos de recuo perante o âmbito técnico. Sua esquiva consiste em distanciar-se do campo técnico na medida em que faz o pensamento avançar para a essência da técnica. Ao mesmo tempo em que pretende penetrar no que há de mais essencial, distancia-se do que há de menos efetivo para a solução do problema. Heidegger afirma que a essência da técnica, pensada em diferença à técnica, "não é, portanto, um simples meio", um instrumento, mas, tendo o pensamento atingido o âmbito da essência da técnica, esta se mostra como "uma forma de desvelamento"[180].

Já mencionamos nesta dissertação, quando tratamos do tópico da verdade, ao que Heidegger alude quando fala em desvelamento. O desvelamento é a abertura originária responsável pela apresentação dos entes. O desvelamento é evento de franqueamento do ente; é o que nos coloca em condição de constatar coisas; é abertura do horizonte de compreensão. Afirmar que a essência da técnica consiste numa forma de desvelamento é o mesmo que afirmar, portanto, que a técnica – entendida agora como abertura – é responsável por nos mostrar os entes de um determinado modo. Vimos antes que também a arte está neste âmbito ontológico da verdade enquanto abertura do horizonte compreensivo. Mas de que modo o ente se apresenta para nós quando modulado pela abertura técnica do ser? Heidegger responde: como o disponível para a exploração. Por exemplo, na forma de desencobrimento ao modo da técnica,

> [a] usina hidroelétrica posta no Reno dispõe o rio a fornecer pressão hidráulica, que dispõe as turbinas a girar, cujo giro impulsiona um conjunto de máquinas, cujos mecanismos produzem corrente

---

[180] (*Idem*, p.17). Em sua carta a Jean Beaufret, em 1946, Heidegger já enuncia a técnica como um modo de desvelamento: "A técnica é, em sua essência, um destino ontológico-historial da verdade do ser, que reside no esquecimento. A técnica não remonta, na verdade, apenas com seu nome, até a τέχνη dos gregos, mas ela se origina ontológico-historialmente na τέχνη como um modo do ἀληθευειν, isto é, do tornar manifesto o ente. Enquanto uma forma da verdade, a técnica se funda na história da Metafísica" (*BuH*., p.361.).

> elétrica. As centrais de transmissão e sua rede se dispõem a fornecer corrente. Nesta sucessão integrada de disposições de energia elétrica, o próprio rio Reno aparece, como um dispositivo. A usina hidroelétrica não está instalada no Reno, como a velha ponte de madeira que, durante séculos, ligava uma margem à oura. A situação agora se inverteu. Agora é o rio que está instalado na usina. O rio que hoje o Reno é, a saber, fornecedor de pressão hidráulica, o Reno o é pela essência da usina.[181]

A apresentação do rio como o recurso para a exploração elétrica confirma que o rio é apreendido a partir de uma abertura específica que o apresenta de tal modo. Esta é a abertura da técnica. Tal qual o Reno, todo ente desvelado ao modo técnico é posto para nós numa complexa trama de exploração, numa estrutura que posiciona o ente de maneira a tornar-se calculável, quantificável e conversível em benefício do homem. A esta estrutura, Heidegger dá o nome de "armação", *Ge-stell*[182].

"Chamamos aqui de armação o apelo de exploração que reúne o homem a dispor do que se desvela como disponibilidade"[183]. É esta a passagem onde Heidegger, pela primeira vez, irá mencionar o termo "*Ge-stell*" para afirmar que a técnica, melhor dizendo, o emaranhado técnico ao qual o homem moderno se encontra, é a força que a cada vez o chama para desvelar o ente ao modo da disponibilidade. A esta altura do ensaio, contudo, o termo vem apenas como um prenúncio. Sua determinação mais vigorosa aparece na sequência:

> Armação significa a força de reunião daquele por que põe, ou seja, que desafia o homem a desvelar o real no modo da disposição, como disponibilidade.

---

[181] *Op. cit.*, p.20.

[182] É Werle quem traduz o termo por "armação". "É essa metafisica [moderna] que sistematizou a experiência antiga da técnica, calcada sobretudo num saber, em um modo de fazer sistemático e engrenado, que Heidegger denomina de *Ge-stell* e que eu traduzi por "armação". A armação exprime a essência da técnica moderna, que concatena o fazer, a causa eficiente num amplo sistema de exploração, armazenamento, distribuição e consumo. O próprio fazer perde com isso o seu sentido específico de atuação e de ação, já que encontra-se diluído numa grande rede de dependências recíprocas." (WERLE, 2017, p.62).

[183] *Op. cit.*, p.23.

> Armação denomina, portanto, o tipo de desvelamento que rege a técnica moderna mas que, em si mesmo, não é nada técnico.[184]

Na reflexão sobre o problema da técnica, o conceito da armação é provavelmente o mais obscuro dentre todos conceitos elaborados. Para não estender nosso capítulo, iremos consolidá-lo nesta definição conquistada acima, onde a armação é a entendida como o apelo ao desvelamento que põe o ente diante do homem no modo da disposição. A armação é entendida como um *apelo* porquanto mantém o homem enredado ao modo de desvelamento técnico, tudo o que existe ao seu arredor o força a desvelar o ente neste modo.

Constatamos acima: a técnica é um modo de abertura e a armação é o apelo que faz o homem persistir nesta abertura. O que precisamos ainda, para concluirmos este tópico, é definir qual o problema que este tipo de abertura pode trazer. Isto porque, a princípio, poderíamos alegar que enquanto abertura, compreender o ente em sua disponibilidade não nos traz perigo algum. É demasiado superficial nos mantermos apenas na acusação de que a estrutura da armação força o homem a trazer todo ente para a apresentação como disponível ao cálculo, quantificação e conversão utilitária. Mas, para Heidegger, a técnica não nos coloca apenas diante de uma ameaça ou outra, também não apenas condena os entes ao domínio humano. No desvelamento do modo da técnica, estamos diante de um desvelamento que se mostra como *o* perigo[185]. "A armação depõe a fulguração e a regência da verdade. O destino enviado na disposição é, pois, o perigo extremo"[186]. O "perigo extremo", diz o filósofo. Mas o que é perigo? E porque a técnica não é apenas um perigo qualquer, mas o perigo *extremo* que é enviado ao homem pelo destino?

> Posto pelo destino num caminho de desvelamento, o homem, sempre a caminho, caminha continuamente à beira de uma possibilidade: a possibilidade de seguir e favorecer apenas o que se desvela na disposição e de tirar daí todos os seus parâmetros e todas as suas medidas. Assim, tranca-se uma outra possibilidade: a possibilidade de o homem empenhar-se, antes de tudo e sempre mais

---

[184] *Idem*, p.24.
[185] *Idem*, p.29.
[186] *Idem*, p.30.

> e num modo cada vez mais originário, pela essência do que se desvela e seu desvelamento, com a finalidade de assumir, como sua própria essência, a pertença encarecida ao desvelamento.[187]

Todo desvelamento, enquanto tal, põe diante do homem esta possibilidade dupla. De um lado, se a vigência de tudo o que é se dá pelo desvelamento, é necessário que este desvelar seja sempre uma possibilidade que o homem deve cultivar a fim de que se assuma em sua própria essência, como sendo o ente privilegiado por posicionar-se justamente na abertura do ente, na dimensão do desvelamento. Esta é a possibilidade de o homem manter-se originário. Do outro lado, ao passo que o desvelamento torna o ente acessível, ele mesmo enquanto desvelamento se retrai. Assim fica aberta ao homem a possibilidade de não resgatar o desvelamento enquanto tal e encobrir sua própria essência originária.

> Entre essas duas possibilidades, o homem fica exposto a um perigo que provém do próprio destino. Por isso o destino do desvelamento é o perigo em todos e em cada um de seus modos e, por conseguinte, é sempre e necessariamente perigo.[188]

Com esta passagem, podemos deduzir que o perigo é pertinente à todo desvelamento. Enquanto o homem necessariamente precisa participar de um desvelamento em ambos os casos, o perigo do encobrimento do domínio originário permanece sempre uma possibilidade. "Sempre e necessariamente perigo", atesta Heidegger na citação acima. Pura e simplesmente, perigo significa aqui a tendência ao favorecimento de *um* desvelamento em detrimento de *qualquer outro*. Esta tendência ocorre, muito provavelmente, porque todo desvelamento é, enquanto um modo de pôr o ente à luz, passível de ser tomado como o único modo de desencobrimento possível, uma vez que na luz o velamento não se mostra, tão logo o desvelamento enquanto tal carrega a tendência de sempre manter-se velado[189]. Enquanto disposto, o ser

---

[187] *Idem*, pp.28-29.
[188] *Ibidem*.
[189] "Será então que no desvelar impera o seu velar? Estranho pensamento." (HEIDEGGER, Martin. *Moira (Parmênides, fragmento VIII, 34-41)*. In: ___,

permanece aberto à compreensão, mesmo que na maneira mais obstruída e dissimulada. Aferrada a uma compreensão de ser, o homem não se vê na necessidade de ser outra vez originário. E isto é perigo.

Vimos que técnica menciona um tipo de desvelamento. Vimos que o desvelamento enquanto tal sempre carrega a possibilidade do perigo, que este perigo é o encobrimento do âmbito originário. Mas a técnica não é entendida apenas como mero perigo, ela é mais do que isso, ela é *o perigo extremo*. Para finalizar nossa exposição do problema da técnica segundo Heidegger, precisamos agora compreender o que qualifica a técnica enquanto uma ameaça de tal envergadura.

A virada decisiva que faz com que este modo de acontecimento da verdade e manifestação do ente torne-se o perigo extremo está no fato de como o homem é incorporado nesta estrutura. "O predomínio da armação arrasta consigo a possibilidade ameaçadora de se poder vetar ao homem voltar-se para um desvelamento mais originário e fazer assim a experiência de uma verdade mais inaugural"[190]. O desvelamento ao modo da técnica veta ao homem sua essência. Sem escolha fundamental, e ao mesmo tempo com uma infinidade de caminhos disponíveis para suas vivências, o homem, sem saber de sua essência originária, se aferra a um único e exclusivo tipo de abertura. Aferrado aí, o homem se ocupa apenas com a vastidão dos méritos que já dispõe[191].

> A vigência da técnica ameaça o desencobrimento e o ameaça com a possibilidade de todo desvelar

---

Ensaios e Conferências. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 5a. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. (Coleção O Pensamento Humano).

[190] *Op. cit.*, pp.30-31.

[191] É o que fica expresso quando Heidegger comenta o verso de Hölderlin, "cheio de méritos, mas poeticamente / o homem habita esta terra". Diz o filósofo: "O homem cuida do crescimento das coisas da terra e colhe o que ali cresce. [...]. O homem constrói não apenas o que se desdobra a partir de si mesmo num crescimento. Ele também constrói no sentido de *aedificare*, edificando o que não pode surgir e manter-se mediante um crescimento. Construídas e edificadas são, nesse sentido, não somente as construções, mas todos os trabalhos feitos com a mão e instaurados pelo homem. No entanto, os méritos dessas múltiplas construções nunca conseguem preencher a essência do habitar. Ao contrário: elas chegam mesmo a vedar para o habitar sua essência, tão logo sejam perseguidas e conquistadas somente com vistas a elas mesmas." (*Di*., pp.168-169).

> desaparecer na disposição e tudo apresentar apenas no desvelamento da disponibilidade.[192]

A exclusividade que o homem deposita no modo técnico de conceber o ser retorna e afeta seu próprio ser quando este não consegue mais se compreender em sua potencialidade originária. Esta potencialidade é encoberta uma vez que a armação força o homem a compreender também a si mesmo como um objeto disponível para a quantificação e exploração.

Mas como uma postura tal qual a da técnica pode ser colocada em suspenso? Que outro tipo de desvelamento pode vir a substituir o desvelamento ao modo da técnica? Se a questão pode ser colocada desta maneira, então uma sugestão de resposta se insinua para nós. Trata-se da suspensão da postura metafísica da técnica – que apreende o ser em suas características quantificáveis – pela postura poética de abertura do ser – que traz o ser para a presença em seu caráter originário, sem fundamento ao mesmo tempo em que fundante. Em *A Origem da Obra de Arte*, a problemática da técnica ainda não está presente pois só será formulada tal qual vimos na década de 1950. Mas em retrospectiva, consideramos ser fértil colocar em paralelo a elaboração que Heidegger faz da postura poética junto ao problema metafísico da técnica. O comentário de Werle não só atesta este movimento, assim como dá rumo a ele:

> Mas, em que medida mesmo o ensaio *A origem da obra de arte* pode ser considerado como uma espécie de resposta ao problema da técnica? Parece-me que para tanto é preciso considerar o tipo de pensamento que Heidegger procura ressaltar a partir do fenômeno da arte, para além do que a arte pode significar como fenômeno estético.[193]

Contudo, de acordo com o nosso filósofo, desde as primeiras reflexões sobre a arte, a estrutura de pensamento a qual serviu de amparo àqueles que se debruçaram diante deste objeto sempre concebeu os elementos relacionados ao artístico – seja a obra, o artista, ou a própria arte – no interior de um pensamento metafísico. Vimos em partes como

---

[192] *Op. cit.*, p.29.
[193] WERLE, 2017, p.69.

isto se deu já no mundo antigo com a inauguração do par conceitual matéria e forma, assim como com a restrição do operada no termo "τέχνη" quando este passa a referir a arte grega. Em suma, o que a metafísica faz é distanciar a arte do seu âmbito de desvelamento. Temos de considerar, então, a arte fora deste paradigma metafísico para compreender como ela pode vir a ser uma salvação para o problema da técnica.

ix - A salvação e a arte

No momento em que Heidegger está expondo o problema da técnica, ele nos fala do modo como, num mundo dominado pelo comportamento técnico, todo ente da natureza é entendido como algo disponível à exploração humana. No tópico anterior, inclusive, referimos o trecho em que o filósofo fala sobre como o rio Reno aparece ao ser humano inserido no mundo técnico. A essência do rio, dizia o filósofo, consiste em "recurso natural". Mas aí mesmo o filósofo já nos coloca de sobreaviso acerca de uma possibilidade de reencontro com o rio, uma aproximação que não seja mediada pelo desvelamento técnico onde, antes de mais nada, o rio deve nos aparecer como um ente disponível ao uso. Este aceno consiste em contrastar "'o Reno' instalado na *obra de engenharia* da usina elétrica" com uma outra abertura compreensiva em que o rio aparece, quando "evocado pela *obra de arte* do poema de mesmo nome, 'o Reno', de Hölderlin"[194]. Estas duas aberturas tomam o rio de maneiras completamente distintas. A poesia de Hölderlin, ou de modo mais genérico, a arte em sentido originário, aparece para Heidegger como um contraponto ao desvelamento técnico. Importa-nos agora adentrar com o afinco adequado naquilo que pode ser a salvação ao .

A constatação de que residimos num momento histórico de extrema periculosidade não vem, portanto, sem a pontuação de uma esperança de salvação. A tomada do rio Reno pela palavra poética já nos indica que a poesia tem a vez, e, de fato, quando o texto de Heidegger sobre *A Questão da Técnica* vira o tom, de um profundo diagnóstico do domínio da técnica para um aceno ao que possa nos retirar desta situação, é outra vez a poesia de Hölderlin que é evocada. Nesta virada, o texto encontra como impulso o seguinte verso de Hölderlin[195]:

---

[194] *Op. cit*., p.20.
[195] *Idem*, p.31.

> Ora, onde mora o perigo
> é lá que também cresce
> o que salva.[196]

Num sentido lógico e dialético: sim, é apenas onde há perigo que pode existir salvação. Não há possibilidade de algo ser salvo se este mesmo algo não se encontra sob alguma ameaça. Mas o uso de um verso poético, aqui, não serve apenas em virtude de contribuir ao raciocínio argumentativa do texto. O poema enquanto tal tem a vez também de se mostrar como aquilo que pode trazer a salvação. A poesia confere ao pensamento algo que, por si só, o pensamento não poderia encontrar. O uso do verso neste momento decisivo do texto já é em si emblemático neste sentido. Em uma leitura retrospectiva, podemos sugerir que Heidegger estaria permitido a dar sequência no texto apenas com a exposição de um conceito de "salvação", e defendê-lo como a "salvação que está engendrada no interior da técnica". Mas sem poema a própria proposta de Heidegger não alcançaria o patamar que ela pretende. A poesia não aparece aqui como apetrecho literário, como ornamento, ou ainda pivô argumentativo. A poesia é essencial para a salvação.

O verso de Hölderlin nos entrega uma constatação bastante curiosa: devemos conceder que há, no interior do problema da técnica, a possibilidade de uma salvação. Já havíamos visto que é recusada a salvação ao problema da técnica por meios técnicos. Logo, não é neste sentido que a interpretação do verso deve nos conduzir. "Ao invés, a essência da técnica há de guardar em si a medrança do que salva"[197]. A essência da técnica está no modo de desvelamento dos entes que temos diante de nossa compreensão. Ao modo do desvelamento técnico, os entes aparecem como disponíveis: o rio Reno, por exemplo, aparece como recurso natural. Quando o filósofo nos diz que, na essência da técnica, portanto, está engendrado o que salva, ele nos alude a observar o desvelamento enquanto tal. O que salva deve ser investigado a partir do desvelamento.

Reformulemos mais uma vez como ocorre o desvelar. Desta vez, façamos esta releitura com os termos que nosso filósofo oferece em sua reflexão sobre a própria técnica. Diz Heidegger na ocasião que o desvelar ocorre como *doação* e *concessão*. Doação no sentido de que aquilo que é colocado no desvelado, assim o é como um presente, não por uma

---

[196] HÖLDERLIN *apud* HEIDEGGER, *FT*., p.31.
[197] *Op. cit.*, p.31.

determinação subjetiva de vontade. Esta doação provém do âmbito originário. Mas desvelar é também concessão. "Pois é a concessão que acarreta para o homem ter parte no desvelar, parte esta de que carece a aproximação do desvelamento"[198]. Ao mesmo tempo em que é doação, ou seja, em que o homem ganha e não tem vez na escolha, o desvelar também é concessão, ou seja, o homem é chamado a participar deste acontecimento, de modo que é a ele que o desvelado é concedido. Para ter parte no desvelar dos entes, o homem *precisa* aproximar-se do desvelamento enquanto tal. Esta carência deve ser suprida a partir de um esforço, que inicia sempre, no mínimo, a partir de uma suspeita de que há finitude no desvelado, de que o desvelado não encerra as possibilidades de compreensão dos entes. Ou seja, uma postura de desconfiança sobre aquilo que é tomado por certo, fixo e imutável. Nesta desconfiança o homem precisa, ao menos, compreender que aquilo que se encontra disposto a sua frente está assim disposto por conta de um modo de aparecer, um modo de desvelar do ente entre outros modos possíveis – que não é universal e soberano, tal qual o pensamento metafísico faz crer. A compreensão, portanto, de que há outros modos possíveis de desvelar leva o homem a aproximar-se da dimensão do desvelamento enquanto tal. Nisto o homem se vê encarecido de participar do desvelamento. "Por ser assim encarecido, o homem se acha apropriado pela apropriação da verdade"[199]. Ou seja, o homem se percebe numa relação de apropriação, e nesta percepção o homem pode se compreender como aquele para quem é concedido modos de desvelamento plurais, modos de apropriação da verdade que não se limitam a apenas um.

"A apropriação, que envia para o desvelado de uma maneira ou de outra, é o que salva, enquanto tal"[200]. Não há dúvida aqui sobre qual dimensão Heidegger está apontando como sendo o elementar da salvação. Trata-se da dimensão humana de apropriação da verdade, de tomar parte no processo do desvelar dos entes. Não agir de modo passivo quanto ao modo como o ente está desvelado já é uma tomada de posição. Pois isto não quer dizer que o homem terá domínio pleno sobre o desvelamento, mas quer dizer, ao menos, que o homem não se tornará cego para a abertura originária que rege sua compreensão. O que salva reside no interior do perigo porque tanto o perigo extremo quanto a salvação estão na dimensão do desvelamento. É o próprio desvelamento o elementar para

---

[198] *Idem*.
[199] *Ibidem*.
[200] *Ibidem*.

a salvação. Estar no desvelamento, portanto, é aproximar-se daquilo que salva.

> Pois é o que salva que leva o homem a perceber e a entrar na mais alta dignidade de sua essência. Uma dignidade que está em proteger e guardar, nesta terra, o desvelamento e, com ele, já cada vez, antes, o velamento.[201]

A essência do homem consiste em estar numa posição privilegiada em relação ao desvelamento. O decisivo é assumir este privilégio, compreendê-lo, e fruir de sua potencialidade. Entrando no âmbito de sua essência, o homem está apropriando-se da verdade enquanto desvelamento e, assim, está no elementar da salvação. Esta maneira de se reportar ao ente é o extremo oposto de o que ocorre na modulação técnica do desvelar. Mas como garantir esta penetração na essência de si mesmo e no âmbito da salvação? Ora, não consiste num ato heroico operado por um pensador ou outro, mas numa postura na qual o homem protege e guarda o desvelamento enquanto tal. Para ser assim protegido, o desvelamento deve antes de mais nada tornar-se evidente, deve receber luz, deve sair do encobrimento. Mas como já vimos, a técnica e a armação são justamente as forças contrárias a iluminação do desvelamento.

> A armação é o perigo extremo porque justamente ela ameaça trancar o homem na disposição, como pretensamente o único modo de desvelamento. E assim trancado, tenta levá-lo para o perigo de abandonar sua essência de homem livre.[202]

Liberdade não é entendida por Heidegger ao modo negativo, *i.e.*, como a plena ausência de impedimentos. Heidegger compreende liberdade como a *carência* de fundamento, mas de maneira a fazer do homem um ser encarecido por fundamento, e nisto, livre para fundamentar. Aquele que não é livre é quem está fundamentado num solo rígido de princípios e incapacitado, deste modo, de pôr em dúvida e sob novos olhares este seu fundamento.

---

[201] *Ibidem*.
[202] *Ibidem*.

A pergunta que agora devemos colocar como norteadora do nosso percurso é: mas como guardar e proteger o desvelamento de modo a garantir ao homem sua liberdade? Será que a resposta a isto reside no beneficiar-se de um outro modo de desvelar? Um desvelar a partir do qual o ente resguarda em si mesmo o desvelamento?

> Será, então, que um desencobrimento concedido de modo mais originário seria capaz de fazer aparecer, pela primeira vez, a força salvadora no meio do perigo que, na idade da técnica, mais encobre do que mostra?[203]

Com esta série de perguntas fica sugerida a possibilidade de um modo do desvelar que seja, na parcela adequada, antagônico ao modo técnico de desvelar. O caráter antagônico se encontra em ser um modo de desvelar o ente que favoreça a aparição do desvelamento enquanto tal. Heidegger já falara, em outras ocasiões, de múltiplos modos de desvelamento. E dentre estes modos um deles é a arte[204]. O fato de que Heidegger utiliza o poema de Hölderlin no momento de virada para *A Questão da Técnica*, ressaltamos, é em si evidência de que o filósofo está nos sugerindo a arte como modo de desvelamento antagônico ao desvelamento técnico. Mas nem precisamos, neste caso, ficar na especulação. Citemos o próprio autor:

> Não sendo nada de técnico a essência da técnica, a consideração essencial do sentido da técnica e a discussão decisiva com ela têm de dar-se num espaço que, de um lado, seja consanguíneo da essência da técnica e, de outro, lhe seja fundamentalmente estranho. A arte nos proporciona um espaço assim. Mas somente se a consideração do sentido da arte não se fecha à

---

[203] *Idem*, p.36.

[204] "Um outro modo como a verdade vigora é a ação que funda um Estado. Ainda outro modo como a verdade vem para o brilhar é a proximidade do que simplesmente não é um sendo, mas o mais sendo do sendo [a religião]. Ainda um outro modo como a verdade se torna verdade é o questionar do pensador que, como o pensar do ser, o nomeia no seu ser digno de questionamento." (*UK.,* §132, p.157).

> constelação da verdade, que nós estamos a questionar.[205]

Precisamos refinar aqui a maneira como a arte é colocada enquanto salvação ao problema da técnica. Primeiro, um fator importante que necessita ser notado, é que a arte não aparece aí como a salvação enquanto tal. Já comentamos que a salvação em si é o próprio desvelamento entendido em sua natureza de possibilidade plural. A arte é um dos modos de desvelamento, um modo singular, e por isso não pode ser tomada em si como a salvação propriamente dita. Mas a arte enquanto modo de desvelamento, possui a particularidade de pôr em evidência o desvelamento enquanto tal. Por isso, ela *acena para* a salvação.

Tão logo, quando estamos acompanhando Heidegger em sua proposta de posicionar a arte em oposição ao problema da técnica, não se trata de propor uma postura constantemente poética diante do mundo. Muito antes, de se aproveitar da proximidade entre poesia e ser, da maneira como a obra de arte franqueia a relação do homem com os entes. Ela, a obra, aparece como aquilo que impulsiona a compreensão humana para o âmbito da salvação ao perigo da técnica. A arte tem o poder de fazer aparecer com intensidade vigorosa o desvelamento enquanto tal. No ensaio sobre a obra de arte, Heidegger diz:

> quanto mais puramente a própria obra está arrebatada para a abertura do ente [desvelamento] aberta por ela própria, tanto mais facilmente nos lança nessa abertura e nos retira, ao mesmo tempo, do habitual. Seguir este deslocamento quer dizer: transformar as referências habituais com o mundo e com a terra e, desde então, suspender-se todo o fazer e avaliar, conhecer e olhar corriqueiros, para permanecer na verdade que acontece na obra.[206]

É assim que se mantém diante do acontecimento da verdade, a partir de uma fuga da ordinário, a partir de uma suspensão das tarefas. Só deste modo se é possível tematizar o desvelamento enquanto tal, apenas quando as referências do mundo são arrebatadas pela ausência de referências da terra. Heidegger chega mesmo a mencionar a noção

---

[205] *Op. cit.*, p.37.
[206] *Op. cit.*, p.169.

platônica de beleza como o τό ἐκφανέστατον, o que sai a brilhar de forma superlativa, para referir esta característica arrebatadora da arte[207]. A "salvação" contida na arte é, portanto, uma iluminação, intensa e dirigida, daquilo que salva enquanto tal. Já vimos antes que Heidegger compreende a beleza como um coincidente ao acontecimento da verdade[208].

Trataremos agora e por fim da contraposição de como a arte, pensada sob fundamento metafísico, não ilumina a dimensão originária porquanto quando pensada fora da metafísica, libera esta dimensão para a compreensão humana. Este percurso tentará refletir principalmente sobre o tópico da produção da verdade na arte, sobre como a verdade vem a ocorrer num ente. Dado que a criação artística é tema caro à metafísica e recebeu no seu interior uma infinidade de abordagens, Heidegger precisa de algum modo fornecer uma contrapartida não-metafísica a este tópico. O ofício do artista, contudo, não é tema tranquilo dentro do pensamento heideggeriano[209]. Isto porque pensar algo como o "pôr em obra a verdade" já denuncia este penoso trabalho no próprio soar do enunciado.

Que a arte não foi tomada por este viés ao longo da tradição de pensamento sobre a arte já estamos mais do que avisados por toda a exposição feita acima sobre as críticas que Heidegger dirige ao pensamento estético. Tomando, portanto, a própria essência da arte no âmbito da μίμησις, também a maneira como a categoria da produção artística foi pensada não poderia corresponder à arte como modo de desvelamento, mas tinha de corresponder à arte tomada no modo metafísico e estético. O pensamento sobre a produção, por estar sustentado no fundamento de pensamento metafísico, nunca foi um pensamento sobre como o desvelamento se concentra em um ente, a saber, na obra. O modo como a produção artística foi pensada, onde a arte era tomada em distância ao seu elementar, como produção de algo que suscita determinadas sensações. Em última instância, que suscita a sensação do belo. O produzir referente à arte não caminharia, sendo assim, ao lado de uma posição fundamental da existência humana. A produção referente à arte viria a se servir dos mesmos preceitos que a

---

[207] *Op. cit*., p.37.
[208] Cf. tóp. iv.
[209] Em anexo inserido na edição de 1960 do ensaio *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger chega mesmo a admitir esta dificuldade. "No âmbito da referência *humana* à arte, dá-se a outra ambiguidade do pôr-em-obra da verdade, que [...] é denominada como criar e desvelar." (*UK.,* §206, p.221). Também em *idem*, §162, p.183.

produção do utensílio, respeitada a diferença de que a arte, naquilo que ela produz, visa o estímulo ao sentimento suscitado pelo belo.

A obra de arte é sim, necessariamente, um algo criado, trazido ao mundo pelo homem, *i.e.*, produzido. Também pertence ao ser mais próprio do utensílio e do instrumento a característica de ser um algo produzido. Ambos, obra de arte e instrumento possuem este mesmo aspecto: são coisas produzidas. Todavia, mesmo aí onde técnica e arte partilham semelhança, devemos buscar a característica que os distingue. Ou seja, mesmo no caráter de ser uma criação e produção humana, o aspecto de criado da obra e do utensílio são diferentes. Isto principalmente porque aquilo que se visa trazer adiante, uma vez na obra e outra vez no utensílio, são coisas completamente distintas[210]. A produção que efetiva um objeto utensiliar visa pôr diante do homem um algo útil, um instrumento, um ente que lhe sirva nas tarefas cotidianas. A obra de arte, por outro lado, não pode ser medida a partir do critério de utilidade intramundano, uma vez que o desvelamento enquanto tal sempre apela ao âmbito originário que está para além do mundano. O que vem para diante na obra de arte tem seus méritos obtidos naquilo próprio que a obra de arte põe à vista, isto é, a instauração da verdade.

> Na medida em que a confecção de utensílios e obras de arte, os dois cada um à sua maneira, se inserem na imediatidade da existência cotidiana, o saber que é diretriz em um tal procedimento e em uma tal produção é τέχνη e τέχνη em um sentido excepcional.[211]

Este sentido excepcional a que faz alusão a passagem é um sentido que permaneceu oculto para a própria reflexão grega sobre a τέχνη e sobre

---

[210] É inclusive no contexto de discussão sobre o modo de pro-dução característico da arte que Heidegger irá afirmar, no seu ensaio *A Origem da Obra de Arte*, que τέχνη sempre nomeia, antes de qualquer outra coisa, um modo de saber em oposição a um modo de fazer manual ou o produzir técnico. "Por mais habitual e esclarecedora que possa ser a alusão à nomeação, cultivada pelos gregos, da obra artesanal e da arte com a mesma palavra τέχνη, ela continua, contudo, equívoca e superficial; pois τέχνη não significa, nem obra manual, nem arte, e de maneira alguma a técnica no sentido moderno, nem significa, em geral, um modo de desempenho prático. A palavra τέχνη nomeia, muito mais, um modo de saber" (*idem*, pp.149-151).

[211] *WMK.*, p.66.

a arte, nem antes nem após a inauguração da metafísica. Deste modo, com esta destruição do conceito de produção artística, Heidegger precisa ultrapassar qualquer formulação do conceito de τέχνη. Mesmo em seu sentido mais originário, diz o filósofo, o termo não é suficiente para pensar o sentido de produção artística e por isso precisa ser ultrapassado e concebido em toda a envergadura exigida pelo fenômeno que busca referir[212]. Fica claro aqui que recorrer aos gregos para apenas repeti-los ou recuperá-los não é de interesse no recuo ao momento originário que Heidegger faz quando elabora o fenômeno da produção.

Antes de mais nada, temos que posicionar a noção de "produção" no seu devido lugar. Por "produzir" traduzimos o termo heideggeriano "*hervorbringen*", que ao pé da letra diz "trazer-a-diante". Subscrevemos aqui a passagem de Emmanuel Carneiro Leão por "produzir", o qual nos confirma que a expressão é "[c]omposta do verbo '*ducere*', que significa 'levar', e da preposição '*pro*', 'diante de', 'em frente a'". Desta maneira constatamos que na tradução latina podemos manter facilmente o sentido original do termo alemão. Quando Heidegger desloca o sentido do termo τέχνη para a noção de saber, conforme vimos em tópico passado, ele está mostrando isto, que a τέχνη é um modo de colocar o ente adiante, um modo de compreendê-lo.

> O produzir a ser pensado em termos gregos não é, contudo, um ataque: ele deixa muito mais chegar o que já estava vindo à presença.[213]

Em oposição ao modo como a produção virá a ser pensada na tradição ocidental, Heidegger tenta patentear um sentido menos violento do produzir artístico. Um sentido que mais acolhe o que já está em processo de advir à presença. De acordo com Nunes, Heidegger se distancia aqui da tradição humanista, que coloca no ato criador a determinação dura de uma matéria em conformidade com a forma ou

---

[212] "O produzir que constrói *também* não se deixaria determinar de forma adequada se quiséssemos pensá-lo no sentido originariamente grego de τέχνη, ou seja, *somente* como um deixar-aparecer que traz o produzido como uma coisa vigente para o meio de coisas já em vigor." (HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. In: ___ *Ensaios e Conferências.* Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 5a. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. (Coleção O Pensamento Humano)).

[213] *Op. cit.*, p.66.

ideia a qual o artista tem de ter para si de antemão[214]. Também de acordo com o comentador, nosso filósofo se distancia da tradição moderna, que compreende a origem da obra de arte na subjetividade capaz de uma contemplação não conceitual do produzido[215]. Em oposição, o produzir artístico pensado para além dos limites da metafísica, informa que:

> [...] todo criar é um haurir (como procurar a água da fonte). [...] A fundação da verdade é fundação não somente no sentido da livre doação, mas também, e ao mesmo tempo, fundação no sentido desse fundar que põe o fundamento. O projeto *poietizante* provém do Nada, do ponto de vista de que ele nunca toma sua doação do corriqueiro e do existente até então.[216]

É porque provém deste "nada", *i.e.*, que não está já presente no mundo, que a arte pode ser pensada como um "haurir" em contraposição a um "exaurir". O verbo "*schöpfen*", utilizado na passagem anterior, diz em alemão precisamente "haurir", no sentido de "retirar" e "fazer jorrar algo de onde se retira". É retirado algo do domínio do originário, mas o

---

[214] "De fato, para aquela tradição [humanística], que firmou uma exegese instrumentalista da *Poética* e da *Retórica* de Aristóteles, a arte, hábito de produzir de acordo com a reta razão (*recta ratio faciendi*), que se consuma na obra produzida, origina-se da determinação da matéria por uma forma ou ideia nascida na mente do artista. [...]. Dissociada, porém, do alcance ontológico que Aristóteles ainda lhe emprestou, a τέχνη significa, nesse contexto, apenas um conjunto de meios adequados à realização da , idêntica à μίμησις, e que, traduzida por *imitatio*, passaria a responder pela atividade individual criadora, enquanto princípio originário da arte." (NUNES, 2012, p.237, citação pontualmente alterada em prol de coerência terminológica).

[215] "Subordinando o belo à obra produzida, a Estética moderna, sem tocar no instrumentalismo da tradição humanística, transportou essa origem para a subjetividade. A concepção heideggeriana, em muitos pontos de acordo com certas proposições de Hegel e de Nietzsche, [...], denuncia o conteúdo metafísico do subjetivismo estético, fundamentado pela *crítica do juízo* de Kant numa experiência *sui generis* de caráter contemplativo: a experiência não conceitual, também denominada *estética*, corresponde a juízos reflexivos, e que, em vez de conhecimento, proporciona-nos, com base no balanço das faculdades de conhecer, a sensibilidade e o entendimento, uma satisfação universal e desinteressada." (*Idem*, p.238).

[216] *UK.*, p.193.

domínio em si não pode ser exaurido. Heidegger está já em seu texto de 1934/35 aludindo a um tipo de relação com o ente que não pode se encerrar em domínio, uma relação diferente daquela abertura da técnica moderna que exaure tudo aquilo que encontra e, nisto, faz dobrar o ente sempre em prol de seu próprio interesse. O filósofo alude nesta sentença à fonte de água, que é simbolicamente o recurso perene do que nutre o homem. A fonte é infatigável. Podemos lembrar também o termo "germinativo", que Nunes utiliza para explicar a "grande arte helênica" vista *a la* Heidegger[217]. Lembremos outra coisa que é definida por Heidegger como "sempre infatigável": a *terra*[218]. A arte como aquele modo humano de ser que traz a *terra* à evidência é reafirmado, embora de outra maneira, no texto em que Heidegger comenta o poema de Hölderlin "*...Poeticamente o homem habita*". O filósofo, ao comentar a essência da poesia, nos afirma que "[a] poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela", por sua vez, a poesia é "que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar"[219].

Na criação artística, ao passo em que o artista faz sua obra aparecer, ele precisa administrar o material no qual a obra de arte se mostra. Qual será o estatuto do material numa reflexão não metafísica? Em oposição ao fato de que a pedra deve ser "utilizada e gasta" em prol da fabricação do utensílio, na obra templo o material não desaparece, mas se evidencia em primeiro plano. "Tudo isso surge no que a obra se retira no maciço e peso da pedra, na firmeza e flexibilidade da madeira, na dureza e brilho do bronze, no luzir e escurecer da cor, no soar do som e na força nomeadora da palavra"[220]. A menção à palavra aqui está claramente trazendo a poesia ao debate. E, de fato, podemos colocar lado a lado o Reno quando integrado ao projeto do engenheiro e o Reno quando tomado pela palavra do poeta. No primeiro caso, obviamente, a água que faz girar as turbinas da usina faz também o rio desaparecer enquanto tal, dissimulado em sua essência, trocado pela aparição de um recurso de energia. No caso da poesia, contudo, através da palavra do poeta o Reno

---

[217] *Op. cit.*, p.239.

[218] "A Terra é a que não sendo forçada a nada é sem esforço e infatigável." (*Op. cit*, p.115.).

[219] HEIDEGGER, Martini. *Poeticamente o Homem Habita*. In: ___ *Ensaios e Conferências*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 5a. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. (Coleção O Pensamento Humano) p.169.

[220] *Op. cit.*, p.113.

aparece em seu movimento inesgotável e faz, assim, a potência do desvelamento vir à tona.

Perguntar-se sobre uma verdade para a qual seja possível relacionar a categoria da produção da verdade é, talvez, a pergunta mais difícil com a qual o ensaio *A Origem da Obra de Arte* se depara. Ao mesmo tempo em que, bem entendido o ensaio, esta é sua questão nevrálgico. Que tipo de verdade é esta para que se possa dizer que a arte é o "pôr em obra a verdade" e, por derivação, que a obra de arte é o ente que concentra o acontecimento da verdade mantendo a tensão própria a este acontecimento. Numa das oportunidades onde esta pergunta aparece, Heidegger ergue a questão com as seguintes palavras:

> Mas o que é a verdade para que precise acontecer de modo semelhante a um algo produzido? Até que ponto a verdade, do fundo da sua essência, tem um impulso para a obra?[221]

Todas as recusas que Heidegger vai empreendendo em seu método da destruição, aplicado anteriormente ao termo "τέχνη", encaminham a pergunta do produzir artístico cada vez para um âmbito mais e mais originário. Por mais que Heidegger busque um sentido originário para o termo "τέχνη" e nisto recue até uma concepção ampla de saber, nas ocasiões de investigações sobre a arte, ele o faz para neutralizar as noções vigentes e para propor nova abordagem à categoria da produção artística. Uma abordagem desta categoria que não a vincule diretamente ao pensamento metafísico, que reconheça sua derivação de uma experiência mais originária do produzir quando este se encontra em relação com a verdade entendida enquanto desvelamento.

O fabricar metafísico consiste no trazer à diante um ente entre os outros. Já no produzir não-metafísico, que Heidegger tenta investigar, o produzido ilumina a abertura da verdade. Este ente que inaugura tal fenômeno, é a obra de arte.

> A produção situa este ente [obra] no aberto de forma que o adveniente ilumine a abertura do aberto no qual ele se manifesta. Onde a produção

---

[221] *Idem,* p.153.

propriamente traz a abertura do ente, isto é, a verdade, tal produzido é uma obra[222].

[222] *Idem,* §135, p.159.

Conclusão

A proposta desta dissertação era pôr, de um lado, a interpretação heideggeriana sobre a autenticidade da experiência grega com a arte e, de outro, o modo como esta mesma arte, ainda no mundo grego, é tragada para o interior de um pensamento metafísico, de maneira que o elementar para a experiência da arte, neste proceder, é encoberto.

No tocante à interpretação de Heidegger sobre a experiência grega, pudemos verificar que a arte experimentada por aquele povo, de acordo com nosso filósofo, fazia amplificar as dimensões da verdade: o velamento e desvelamento. É deste evidenciar que trata o acontecimento da verdade na obra de arte. O templo grego, cuja experiência de estar diante é descrita por Heidegger, teria permitido aos cidadãos daquele tempo que adentravam em tal peça arquitetônica uma relação privilegiada com a verdade e com o ser. Para além da exposição desta duplicidade da verdade, a arte grega também pôde efetivar a própria origem do povo grego, uma vez que era a sua arte que dirigia o destino do ser humano. Na análise da poesia de Homero, o dizer poético vem a fazer a vez desta linguagem originária. Vimos que a partir da poesia, o ente ganha seu estatuto de ente.

Em suma, de acordo com o que vimos, a intepretação de Heidegger sobre a experiência com a arte grega é a de que esta teria permitido àquele povo uma relação originária entre arte e verdade. É desta maneira que o mundo grego, no período pré-filosófico, pôde extrair da arte sua envergadura fundamental. A verdade aconteceu na arte. Isto quer dizer que na obra de arte grega o ente recebe seu estatuto de ser. Na obra de arte grega, a duplicidade da verdade está operante em um ente. Na obra de arte grega, a manifestação desta duplicidade revela o pertencimento do homem para com a verdade e permite assim uma relação do homem com o originário.

Mas como já em nossa introdução havíamos antecipado, a acusação de Heidegger é que esta experiência do originário na arte não é recepcionada em sua integridade no pensamento que, ainda no mundo grego, se volta para o âmbito artístico. Há uma razão fundamental para esta insuficiência do pensamento em abarcar o âmbito originário na arte: a inauguração do pensamento metafísico.

O nascimento da metafísica é um fenômeno complexo. Em nossa dissertação, pudemos evidenciar um dos fatores que integra esta ocorrência. Analisamos o modo como o conceito platônico de εἶδος está

presente na emergência da metafísica e, em simultâneo, na coincidente inauguração da estética. Verificamos que, de fato, ao compreender a entidade do ente sob o conceito de ἰδέα, o filósofo ateniense posiciona a verdade num âmbito suprassensível e reduz as coisas sensíveis ao estatuto de não-verdade. Assim organizada a realidade, o peso do sensível que a arte carrega não permite que ela permaneça ligada à leveza etérea da verdade platônica. A arte precisa, desta feita, deslizar para o domínio da não-verdade. No despontar da metafísica, portanto, ocorre esta cisão fundamental entre arte e verdade, de maneira que a dimensão originária na arte se esconde para o pensamento.

Mas não é apenas a doutrina platônica da ideia que responde por este encobrimento do elementar para a experiência da arte no mundo grego. Também o par conceitual matéria-forma reafirma uma incapacidade de o pensamento metafísico abordar o referido âmbito originário da arte. Neste ínterim, pudemos constatar que o par conceitual, por ser conquistado numa reflexão estrangeira à arte, falha em conceber um aparato que pudesse acolher a amplitude da arte com a verdade. O esquema matéria e forma foi conquistado numa reflexão sobre a natureza do utensílio. O utensílio, de acordo com Heidegger, cujo aparecimento para a compreensão humana está sempre submetido à serventia, opera irremediavelmente no âmbito mundano, no âmbito do desvelado. Por ser a arte uma espécie de ruptura entre desvelamento e velamento, o que pudemos constatar foi que o hilemorfismo aristotélico é insuficiente para abarcar uma das dimensões intrínsecas ao acontecimento da verdade que irrompe na obra de arte.

O argumento de Heidegger sobre o irromper da estética no mundo grego denuncia, além da carga metafísica contida no conceito de εἶδος e no esquema conceitual matéria-forma, também a restrição operada no termo que a tradição recolherá como palavra de tradução para arte: a τέχνη. Confirmamos que a filologia admite em usos arcaicos do termo uma noção de "saber". Heidegger interpreta este saber de modo amplo, e ao mesmo tempo numa amplitude tamanha que o coloca em estreita conexão com a verdade entendida como desvelamento. A ser assim, o filósofo toma o saber referido pelo sentido originário de τέχνη como o saber que guia o colocar o ser no ente. Em outras palavras, refere o próprio desvelar, *i.e.*, o processo do desvelamento dos entes para e em função da compreensão humana. Tivesse a tradição tomado o termo "τέχνη" neste sentido originário para traduzir o fenômeno da arte, tão melhor. Contudo, na altura em que esta tomada acontece, a metafísica já teria se encarregado de reduzir a amplitude do termo. Enquanto saber, ela passa a referir o

saber técnico, i.e., o *saber como*, o saber de levar a cabo um determinado ofício. Deste saber proceder, o termo vem a significar, no interior da estética, a produção de um ente que suscite, naquele que o usufrui, a sensação causada pelo belo. Acima de tudo, portanto, quando o termo "τέχνη" traduz sem ressalvas a arte, o que se refere pelo termo é o artefato produzido pelo ser humano, a obra que carrega em si a potência de irradiar a beleza.

Ao constatar uma coincidência entre a origem da metafísica, a inauguração da estética e o problema da técnica, anexamos ao programa de nossa dissertação ainda uma relação entre o problema mencionado e a arte entendida fora do escopo metafísico. Esta coincidência consiste no fato de que, todos os mencionados, cada um referente ao seu escopo, se encarrega de encobrir o originário. E tentamos argumentar que a arte pode desempenhar papel significativo em um movimento contrário a estas tendências encobridoras. Numa via, a relação entre metafísica e o problema da técnica é essencial: a metafísica é a complexidade de pensamento na tradição ocidental que se encarregou de encobrir a experiência do originário – inclusive do originário na arte, conforme constatamos ser o caso no alegado início da estética; a técnica é um modo de desvelamento que, quando submetido à situação moderna da armação, *Ge-stell*, também desfavorece a visualização do originário e, como problema extremo, dissimula, para o próprio humano, a compreensão de sua essência. Na via oposta, pudemos apurar que a arte, compreendida além do escopo da metafísica, vem a fazer a vez de impulso antagônico a estas forças de encobrimento do originário. Neste encargo nossa dissertação nos posicionou em local privilegiado: vimos o que a experiência autêntica da arte libera para a compreensão e vimos como um pensamento encobridor impede que se efetive esta autenticidade da arte. Vimos os dois lados de o que está em jogo quando se fala do problema da técnica como perigo e como salvação.

Bibliografia:

ARISTÓTELES. *Física*. Tradução de Lucas Angioni. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

AZEVEDO, Idalina; CASTRO, Manuel Antônio. *Apresentação*. In: Martin Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*. Edição bilíngue. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

BOUTOT, Alain. *Heidegger et Platon: Le Problem du Nihilisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.

DUITS, Rufus. *Heidegger and Metaphysical Aesthetics*. In: *Postgraduate Journal of Aesthetics*. Vol. 1, No. 1. 2004.

HARRIES, Karsten. *Art Matters: A critical commentary on Heidegger's "The Origin of The Work of Art"*. Yale: Yale University, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

___. *Contribuições à Filosofia (Do acontecimento apropriador)*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Via Verita, 2015.

___. *Vontade de Poder como Arte*. In: ___, *Nietzsche*. Tradução de Marco Antônio Casanova. 2a. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

___. *A Origem da Obra de Arte*. Edição bilíngue. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

___. *A Essência e o Conceito de Phúsis em Aristóteles - Física B, 1*. In: ___. *Marcas do Caminho*. Tradução de Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein; revisão da tradução de Marco Antônio Casanova. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008. (Coleção Textos Filosóficos)

___. *A Questão da Técnica*. In: ___ *Ensaios e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 5a. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. (Coleção O Pensamento Humano)

___. *Carta Sobre o Humanismo*. In: ___, *Marcas do Caminho*. Tradução de Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein; revisão da tradução de Marco Antônio Casanova. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008. (Coleção Textos Filosóficos)

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.

NUNES, B. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger.* São Paulo: Edições Loyola, 2012.

___. *A Destruição da Estética*. In: ___, *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.

PLATÃO. *Fédro*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

___. *A República*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2016.

___. *O Banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

REALE, Giovanni. *História da Filosofia Grega e Romana, vol. VIII: Platão*. Tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. 2a. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

ROOCHNIK, David. *Of Art and Wisdom: Plato's Understanding of Techne*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1996.

SINCLAIR, Mark. *Heidegger, Aristotle and the Work of Art: poiesis in Being*. Houndmill: Palgrave Macmillan, 2006.

WERLE, Marco Aurélio. *Heidegger e a Produção Técnica e Artística da Natureza*. In: *Trans/Form/Ação,* v. 34. 2011. (pp.95-108)

___. A *Subjetividade como Fundamento da Técnica*. 2017. In: *Aoristo*. N.º 1. 2017.

___. *Poesia e Pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

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

ZARADER, Marlène. *Heidegger e as Palavras da Origem*. Tradução: João Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, 1990. (Coleção Pensamento e Filosofia)