

TERRA E MUNDO EM OBRA: CRÍTICA À TRADIÇÃO ESTÉTICA E ARTE COMO ALÉTHEIA EM HEIDEGGER*

Gabriel Herkenhoff Coelho Moura**

Resumo: A importância de *A origem da obra de arte* no caminho de pensamento de Heidegger é notória. Além de acrescentar ao quadro da tematização da *questão do ser* uma reflexão sobre a arte, a conferência é considerada um marco do deslocamento da analítica existencial do *Dasein* para o problema da história do ser. Dividido em três partes, este artigo conecta tal deslocamento à relação entre arte e verdade estabelecida na conferência. Na primeira parte, indica-se como a *crítica da tradição estética* insere-se no projeto de *superação da metafísica* através da problematização do subjetivismo. A segunda dedica-se ao tema da *origem* da obra de arte em seu nexos com as noções de *história e instituição*. Na terceira, discute-se a ideia da arte como *pôr-se-em-obra da verdade* como *alétheia*, vinculada à tensão entre mundo e terra que se exporia na arte. Nas considerações finais, sugiro que, para além do paradigma grego e das hesitações de Heidegger, a associação entre arte e *alétheia* aplica-se à experiência oferecida por obras modernas e contemporâneas.

Palavras chave: Ontologia; Estética; Arte; Verdade; História.

Abstract: The importance of *The Origin of The Work of Art* in Heidegger's path of thought is notorious. Besides adding to the framework of the thematization of the *question of being* a reflection on art, the conference is considered a landmark of the displacement from the existential analytic of *Dasein* to the problem of history of being. Divided in three parts, this paper connects such a displacement to the relationship between art and truth established in the conference. In the first part, it indicates how the *criticism of aesthetic tradition* is inserted in the project of *overcoming metaphysics* through the problematization of subjectivism. The second is dedicated to the theme of the *origin* of the work of art in its nexus to the notions of *history and institution*. In the third part, it discusses the idea of art as a *setting-itself-into-work of truth* as *alétheia*, bound to the tension between world and earth that would expose itself in art. In the final remarks, I suggest that, going beyond the Greek paradigm and Heidegger's hesitations, the association between art and *alétheia* also applies to the experience offered by modern and contemporary works.

Keywords: Ontology; Aesthetics; Art; Truth; History.

* *Earth and World into Work: Critique of Aesthetic Tradition and Art as Alétheia in Heidegger.*

** Pesquisador de pós-doutorado vinculado à Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4702-5083>. E-mail: gabriel.herkenhoff@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

A importância de *A origem da obra de arte* (1935-1936) no caminho de pensamento de Martin Heidegger (1889-1976) é notória¹. A inédita centralidade dada à arte na conferência, já que ele não se detivera sobre a questão em *Ser e tempo* (1927), denota uma ampliação de horizonte de sua visada ontológica. Ainda mais relevante é o fato de que o ensaio, junto a outros textos escritos em meados dos anos trinta, marca a reorientação de sua atenção da *analítica do Dasein* (cuja função era explicitamente preparatória) para a tematização da *história do ser*. A *questão do ser* [*Seinsfrage*] perdura, no entanto, a ênfase transita da análise dos existenciais que constituem a *abertura ao ser do Dasein*² para o *ser como o aberto* em que o *Dasein* histórico já se encontra sempre lançado. *A origem da obra de arte* é um dos testamentos desse movimento. Uma compreensão apresentada no ensaio sintetiza, em particular, esse deslocamento do lugar de partida para o pensar heideggeriano: a obra de arte *traz ao traço a tensão entre terra e mundo*. Na arte, o instituir-se de um *mundo histórico* junto a um modo de *habitar a terra* se mostra na correlação que lhes é própria. Tal concepção está no centro do presente artigo, não apenas porque a noção de *terra* implica uma inovação no caminho de pensamento de Heidegger – *mundo* era parte do vocabulário de 1927 –, mas porque tal duplicidade parece-me ainda contribuir para a reflexão sobre o fenômeno da arte.

Para encontrarmos com o sentido e as possíveis contribuições dessa concepção heideggeriana é importante, todavia, observarmos uma dimensão de *A origem da obra de*

¹ O papel de *A origem da obra de arte* no percurso heideggeriano, como um dos pontos de deslocamento da ênfase da *analítica existencial* para a *história do ser*, é algo observado com bastante frequência na literatura secundária. Sobre esse ponto ver GADAMER, H. G. *La vérité de l'oeuvre d'art*. In: **Les chemins de Heidegger**. Paris: Vrin, 2002, p. 100; VATTIMO, G. **Introduzione a Heidegger**. Bari: Laterza, 1971, p. 112; WAELHENS, A. de. **La filosofia de Martin Heidegger**. Puebla: Universidad Autónoma, 1986, p. 250; dentre os intérpretes brasileiros, esse tema foi discutido em DUARTE, A. Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 5, 2008, p. 23; DUQUE-ESTRADA, P. C. Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 13, 1999, p. 70; STEIN, E. Destruição da metafísica ou crise da metafísica e crise da estética. **Letras**, Santa Maria, n. 28/29, jan./dez. 2004, p. 69.

² *Da-sein* designa, em *Ser e tempo*, o ente que nós, seres humanos, somos, “que, entre outras coisas, possui em seu ser a possibilidade de questionar [o sentido do ser]” (HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 43), constituindo-se ponto de partida para a investigação da *questão do ser*. Embora a tradução corrente de *Dasein* para o português seja ‘existência’, o uso particular do termo pelo filósofo – cujas preocupações são evitar o dualismo entre essência e existência e enfatizar nosso estar lançado numa situação –, suscita discussões sobre como verter o “*Da-*”, advérbio sem correspondente no português, que carrega uma dimensão temporal, porém remete também a lugar. Isso leva a uma variedade de traduções, tais como: *ser-aí*, *aí-ser* (empregada na tradução de *A origem da obra de arte* utilizada neste artigo), *presença* (adotada na principal tradução brasileira de *Ser e tempo*) e *entre-ser*. Dei preferência por alternar o alemão *Dasein* e a versão *ser-aí*.

arte que compõe seu pano de fundo. Se a *destruição da história da ontologia*, entendida como ultrapassamento do *esquecimento do ser* derivado do encobrimento da *diferença ontológica* entre ser e ente, era já a meta de *Ser e tempo*, o ensaio sobre a arte segue tal caminho por meio de uma *crítica da tradição estética*. Tal crítica revela-se na franca recusa de manter-se na órbita das discussões sobre gênio e gosto. De uma perspectiva negativa, trata-se de evitar o ponto de partida subjetivista que marca a modernidade. Numa via positiva, ele reorienta o problema da arte através de um questionamento acerca da *origem* ou do *originário* [*Ursprung*]³, da fonte contínua da obra de arte. Partindo da reflexão sobre tal noção, este trabalho abordará a crítica de Heidegger à estética com vistas a, em seguida, alcançar sua compreensão da arte como um *trazer ao traço a tensão entre terra e mundo*, como exposição histórica do *Dasein* no *desvelamento do ser*.

O presente artigo está dividido em três partes. Apresenta-se, na primeira parte, a crítica de Heidegger à tradição estética como aspecto de seu projeto geral de *superação da metafísica*, crítica essa que enfatiza o problema do subjetivismo no pensamento moderno e abre o horizonte para sua compreensão do fenômeno da arte. Realiza-se, na segunda, uma breve discussão sobre a concepção de *origem* para indicar o papel que ela cumpre na reflexão sobre a arte, sobretudo, sua interação com as noções de *instituição* e *história*, que portam aspectos, por assim dizer, intersubjetivos⁴. Na terceira, o trabalho detém-se na concepção da arte como manifestação da *tensão entre terra e mundo*, e sua relação com a ideia de que a arte, originária da *história do ser*⁵, *institui verdade* como

³ Sobre a possibilidade de se traduzir *Ursprung* por ‘originário’ ver SILVA, I. A. da & CASTRO, M. A. Notas de tradução. In: HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010, p. 224s.

⁴ Apesar de Heidegger não empregar o termo, postura coerente com sua crítica à tendência moderna a fazer do sujeito o ponto de partida do pensamento, utilizo-a em sentido fraco a fim de ressaltar como as noções de instituição e história implicam o reconhecimento da vigência de um solo compartilhado de compreensão que não é constituído pelos indivíduos, mas os envolve. Destacar esse aspecto parece-me importante também para notar-se o quanto, mesmo em seus deslocamentos e vocabulário específico, a percepção de Heidegger interage com a tradição fenomenológica e com o pensamento contemporâneo, já que a noção de intersubjetividade é explorada, por exemplo, tanto por Husserl e Merleau-Ponty quanto por Habermas.

⁵ Cabe um esclarecimento prévio acerca da ideia de *história do ser*. Com tal expressão, trata-se de demarcar a reflexão heideggeriana sobre os *envios epocais do ser*, todavia, trata-se também de ressaltar sua orientação à possibilidade de *fundar-se na história* que acompanha o *Dasein* – tema presente desde *Ser e tempo* (cf. HEIDEGGER, 2006, p. 474ss), e que ganha nitidez a partir dos anos trinta com o aprofundamento na dimensão comunitária da história e do *Dasein*. O próprio Heidegger usa a expressão nos dois sentidos, sendo a segunda mais fundamental (VATTIMO, 1971, p. 76ss; bem como GUIGNON, C. *The History of Being*. In: DREYFUS, H. & WRATHALL, M. (org.). **A Companion to Heidegger**. Oxford: Blackwell Publishers, 2005, p. 392s). Na conferência *Lógica: a pergunta pela essência da linguagem* (1934), lemos: “A reflexão histórica acompanha o outrora, mas não apenas no seu passar, mas também no seu devir e no seu ter sido. Neste ter sido está algo que continua a agir no futuro, determinando-o, e aponta para mais longe. O passado não é simplesmente o que se desvanece, mas o que ainda permanece, o que ainda continua

alétheia. Embora este artigo mantenha-se voltado, sobretudo, a *A origem da obra de arte*, buscarei articular tais problemas com outros textos de Heidegger, privilegiando aqueles que lhe são mais próximos temporal e tematicamente. Assim, pretendo oferecer uma visão do ensaio no interior do contexto do pensamento heideggeriano em meados dos anos trinta e refletir sobre suas contribuições para a reflexão filosófica sobre arte, visando indicar, de modo breve, como suas reflexões podem ser de interesse para o tempo presente.

Reservarei, nesse sentido, as considerações finais para discutir uma problemática recorrente entre os intérpretes e para a qual espero dar alguma contribuição: em que direção aponta Heidegger no que diz respeito aos destinos da arte? Sua posição desdobra-se, em última análise, na primazia de um paradigma de arte específico, cujo principal candidato seria o *paradigma grego*? Ele prevê uma refundação da arte, cuja condição seria outro início, na esperança de uma nova *poesia primordial* que rompa a trajetória do Ocidente? Ou ele deixa espaço a um porvir para a arte que faz parte do arcabouço ocidental, num vocabulário que não nos é alheio? Nossa hipótese é que se trata desse último caso, porque, na arte (não num de seus eventos específicos, porém como possibilidade de acontecimento histórico), pode se desvelar terra e mundo que nos envolvem; nela, podemos reencontrar algo que compõe nossa origem e caminho – embora ainda inaudito: *alétheia*.

2 A ARTE PARA ALÉM DA ESTÉTICA: HEIDEGGER CONTRA O PRIMADO DA SUBJETIVIDADE

“‘Origem’ significa aqui aquilo a partir do qual e pelo qual algo é aquilo que é e como é. Àquilo que algo é, [sendo] como é, chamamos a sua essência”⁶. A primeira sentença de *A origem da obra de arte* indica o que está em jogo na reflexão de Heidegger sobre a obra de arte: trata-se de perguntar pela *proveniência de sua essência* [*die Herkunft seines Wesens*]. A essência diz respeito, no pensamento heideggeriano, àquilo que dá o vigor de algo em seu aparecimento, ao que permite o mostrar-se de algo como o que é,

a actuar, o que está sendo de algum modo desde o antes, o que, a partir do passado, ainda é, aquilo que ainda *está a ser* ou o *sido*” (HEIDEGGER, M. **Lógica: a pergunta pela essência da linguagem**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008, p. 168). Voltarei a esse tópico adiante.

⁶ HEIDEGGER, M. A origem da obra de arte. In: **Caminhos de floresta**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002a, p.7.

ao dar-se do *ser no fenômeno*⁷. Suspendamos o sentido de *origem* e *essência* por ora (voltarei a esse ponto), e observemos a direção tomada pelo filósofo em sua investigação sobre a obra de arte. Como fizera em *Ser e tempo*, ele abre caminho através de nossa experiência cotidiana e das compreensões correntes: “De acordo com a concepção habitual, a obra tem origem a partir da e pela actividade do artista”, escreve; e, adiante, observa: “aquilo que o artista é, é-o por meio de quê e a partir de quê? Pela obra; pois, que uma obra honre o mestre significa: só a obra permite ao artista surgir como um mestre da arte”⁸. Dessa maneira, o modo corriqueiro de se compreender como surge a obra de arte mostra-se insuficiente, imergindo inadvertidamente num círculo não reconhecido. O círculo não é, em si, um problema, sua presença é até mesmo sinal de que se está diante de uma questão fundamental⁹. O problema é que o subterfúgio do estabelecimento de uma *causa prima* para evitar o círculo não leva a lugar algum, pois o questionar interrompe-se em algo postulado como *causa sui* – sinal da circularidade que se quer evitar.

A pergunta heideggeriana pela origem não evita o círculo, mas o percorre para ver o que ele nos mostra. Para tanto, o filósofo parte do mais imediato: o caráter de coisa, a *coisalidade* [*Dinghafte*] da obra. A questão é: aceitando-se a obra como coisa, o que dota a coisa de sua *coisidade* [*Dingheit*]? O que é o *ser-coisa* [*Dingsein*] da coisa? Partindo de tais perguntas, Heidegger abre caminho à sua *crítica da estética*, notando a relação de certas concepções de tal tradição com o que ele compreende como as principais interpretações da coisa desde a antiguidade, constituindo, em suas misturas, um componente central na história da metafísica. São três essas interpretações: a coisa é um *hypokeimenon* ao qual aderem *symbebékos*, na tradução latina, um *subjectum* – o

⁷ Na delimitação de seu entendimento de *fenomenologia* em *Ser e tempo*, Heidegger acentua: “O conceito fenomenológico de fenômeno propõe, como o que se mostra, o ser dos entes, o seu sentido, suas modificações e derivados. Pois, o mostrar-se não é um mostrar-se qualquer, e, muito menos, uma manifestação. O ser dos entes nunca pode ser uma coisa ‘atrás’ da qual esteja outra ‘que não se manifesta’. ‘Atrás’ dos fenômenos da fenomenologia não há absolutamente nada. Contudo, aquilo que deve tornar-se fenômeno pode velar-se” (HEIDEGGER, 2006, p. 75). Essência não diz, pois, uma coisa por trás de outra como sua causa, não é algo que subjaz como um núcleo, mas algo que vigora no fenômeno em seu mostrar-se tal como é. Sobre a ideia de essência em Heidegger cf. FOGEL, G. Pensamento, elemento, transcendência. *Scintilla*, Curitiba, v. especial, n. 6.3, 2009, p. 56; bem como INWOOD, M. **A Heidegger Dictionary**. Oxford: Blackwell Publishers, 1999, p. 52s.

⁸ HEIDEGGER, 2002a, p. 7-8.

⁹ Em *Lógica*, Heidegger diz: “Nós encontramos a linguagem apenas determinada a partir do ser do homem – e depois a essência do homem, por seu lado, determinada a partir da linguagem. Estamos aqui na situação especial do movimento circular. Como havemos nós de sair fora do círculo? De modo nenhum! Não devemos sair, mas sim permanecer no círculo e pôr em ação este movimento em remoinho. É característico do pensamento filosofante o mover-se num remoinho que conduz a um abismo” (HEIDEGGER, 2008, p. 76s).

colocado sob – que porta seus *accidens*; ela é o *aistheton*, o perceptível através da sensibilidade, de modo que, então, configura-se na afluência de sensações; ela é a síntese de uma matéria, *hylé*, e uma determinada forma, *morphé*, ou seja, é matéria formada, ligando-se à visão imediata do aspecto, do *eidos*, da coisa.

Na primeira definição, a coisa desaparece sob um pensamento da coisa, sua estrutura emerge como derivação da estrutura proposicional sujeito (substância) e predicado (acidente), a enunciação é colocada entre nós e a coisa. A segunda definição evita tal afastamento, reconhecendo a coisa como o que se mostra aos sentidos, todavia, ao cindir a coisa numa multiplicidade de sensações deixa escapar as coisas mesmas em seu aparecer, tomando-as como soma de sensações particulares. Por último, a terceira definição, porta a vantagem de concernir também ao processo de produzir [*hervorbringen*], valendo, então, para as ‘meras’ coisas e para aquelas criadas pela produção humana, os utensílios e as obras de arte. Embora as primeiras definições sejam parte importante do pensamento ocidental – estando ligadas à metafísica aristotélica e ao dualismo cartesiano, e a visões do sensível presentes na antiguidade (em Heráclito, Empédocles e Platão) que repercutem em Baumgarten –, é a terceira interpretação aquela em que se concentra Heidegger. O par forma e matéria, ele nota, tem como duplos os pares racional e irracional (categoria que inclui a intuição sensível), e sujeito e objeto, condensando, portanto, o modo de representação da totalidade dos entes. De maneira mais específica, ele salienta: “[a] distinção entre matéria e forma, mesmo nas [suas] mais diversas modalidades, é o *esquema conceptual por excelência de toda a teoria da arte e de toda a estética*”¹⁰.

A questão é: como o hilemorfismo pôde converter-se em modelo interpretativo da totalidade das coisas? De onde provém a crença na essencialidade da composição matéria e forma? No caso das ‘meras coisas’, do ‘mundo natural’ o uso desse par liga-se ora à hipótese de um *criador* (seja um demiurgo, seja o Deus monoteísta) ora à atividade de um *sujeito constituinte* (provedor de sentido à matéria informe do mundo exterior). Interessa a Heidegger, em especial, o caso da obra de arte. Na estética, como campo filosófico consolidado no século XVIII, a utilização daquele par está intrinsecamente ligada às ideias do sujeito criador e constituinte. Tal ideia é traduzida na figura do artista, cujo ápice é o *gênio*, e na do indivíduo contemplador, com seu *gosto* [*Geschmack*], sendo

¹⁰ HEIDEGGER, 2002a, p. 20.

a síntese realizada no ajuizamento do *belo*. Essas são as linhas fundamentais do esquema da estética enfatizado por Heidegger. Por isso, no “Epílogo” a *A origem da obra de arte*, ele critica a estética moderna – a rigor, Kant – por separar estreitamente arte e beleza de conhecimento e verdade, fazendo do agrado [*Gefallen*] um ajuizamento meramente subjetivo¹¹. No limite, aquilo que ele encontra de problemático na estética é o que vê como um comprometimento com um sujeito desmundanizado e a-histórico.

A crítica heideggeriana à tradição estética constitui-se, portanto, como elemento da tarefa da *destruição da história da ontologia* – na fórmula de *Ser e tempo* – desdobrada na ideia de *superação da metafísica*. Na autointerpretação sobre *A origem da obra de arte* encontrada nas anotações *Contribuições à filosofia (do acontecimento [Vom Ereignis])*, escritas entre 1936 e 1938, ele escreve sobre o propósito da conferência:

A questão da origem da obra de arte não é o intento de uma determinação eternamente válida da essência da obra de arte, uma determinação que poderia também servir como fio condutor para a pesquisa historiológica e para a explicação da história da arte. Pelo contrário, a questão permanece na mais intrínseca conexão com a tarefa de superação da estética, isto é, superar uma concepção particular dos entes – como objetos de representação. A superação da estética, novamente, resulta necessariamente da confrontação histórica com a metafísica como tal. A metafísica contém a posição ocidental básica concernente aos entes e, assim, também o fundo da essência prévia da arte ocidental e suas obras. Superar a metafísica significa dar livre curso à prioridade da questão da verdade do ser [...]¹².

Essa longa anotação enseja a observação de quatro aspectos da postura heideggeriana. Em primeiro lugar, Heidegger ressalta que não pretende oferecer uma explicação derradeira da essência da arte, o que aponta para o fato de que ele entende sua compreensão como parte de seu projeto crítico. Em segundo lugar, ele centra a atenção de sua crítica à estética no problema da *representação [Vorstellung]*, isto é, do privilégio da constituição do *objeto* por um *sujeito*. Precisamente esse ponto está no centro da ligação de tal crítica com a tarefa de *superação da metafísica*. O terceiro aspecto é: essa tarefa assumida por Heidegger não implica a ruptura absoluta com a tradição filosófica, porém a tematização das determinações fundamentais desta através da recolocação da *questão* – ora *esquecida* – *do ser*. Por fim, o quarto aspecto a ser ressaltado: admitir que a essência pressuposta dos entes na metafísica está no fundo da arte ocidental não implica

¹¹ Cf. HEIDEGGER, 2002a, p. 88.

¹² HEIDEGGER, M. *Contributions to Philosophy (of the Event)*. Bloomington: Indiana University Press, 2012, p. 396.

a recusa da tradição artística, mas reconhecer seu vínculo com os *envios do ser* – o que emerge nas obras, por exemplo, nas reconfigurações das relações humanas com Deus, com a natureza e, em geral, com o mundo¹³. Todos esses aspectos relacionam-se diretamente com a pretensão heideggeriana de liberar a *questão da verdade do ser*. No que tange especificamente à obra de arte, em linhas gerais, essa nova liberação visa permitir uma aproximação à experiência favorecida pela obra de arte para além daquilo que é presumido pelas abordagens influenciadas pelos problemas tradicionais de estética.

Voltemos ao texto de *A origem da obra de arte* para vermos como Heidegger toma, ali, o caminho à questão da verdade do ser através de sua reflexão sobre a *obra de arte* como *coisa*. Após apresentar aquelas três interpretações habituais da coisidade da coisa – como *hypokeimenon* (substância) portador de *symbebékos* (acidentes), como *aistheton*, e como composto de *hylé* (matéria) e *morphé* (forma) –, ele se questiona a proveniência daquela interpretação amplamente utilizada na estética, a perspectiva hilemorfista. Se as meras coisas e as obras de arte podem ser interpretadas através de tal perspectiva, isso ocorre de modo derivado. Tanto a ideia da criação da obra como fruto do trabalho do gênio quanto a concepção do belo como uma constituição do juízo de gosto estariam fundadas sobre uma concepção, a princípio, desligada da arte propriamente. Segundo ele, é no *utensílio* [*Zeug*] que se revela o estreito nexos entre matéria e forma, já que ali um material é posto em uma forma de acordo com sua serventia. Tal percepção dá o ensejo a Heidegger para mostrar o instrumento ou utensílio como modo paradigmático através do qual o *ser-aí* aproxima-se dos entes, dado serem as coisas da nossa lida cotidiana como *ser-no-mundo*¹⁴.

¹³ Esse aspecto aparece na análise do templo grego em *A origem da obra de arte*, que será discutida adiante. Todavia, penso também numa breve observação feita em *O tempo da imagem do mundo* (1938): “A correspondência, pensada como o traço fundamental do ser do ente, dá o modelo para possibilidades e para modos muito determinados de pôr a verdade deste ser em obra dentro do ente. A obra de arte da Idade Média e a sua ausência de imagem do mundo são inerentes uma à outra” (HEIDEGGER, M. *O tempo da imagem do mundo*. In: **Caminhos de floresta**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002b, p. 126). Do mesmo modo, Merleau-Ponty notou que a *perspectiva geométrica* do Renascimento está ligada a certo mundo (cf. MERLEAU-PONTY, M. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. In: **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 75).

¹⁴ O utensílio como o ponto de partida para determinação dos entes em geral desde os gregos fora notado em *Ser e tempo*. Ele ressalta: “Os gregos possuíam um termo adequado para dizer as ‘coisas’: *prágmata*, isto é, aquilo com que se lida (*práxis*) na ocupação. Eles, no entanto, deixaram de esclarecer ontologicamente, justamente o caráter ‘pragmático’ dos *prágmata*, determinando-os ‘imediatamente’ como ‘meras coisas’. Designamos o ente que vem ao encontro na ocupação com o termo *instrumento*” (HEIDEGGER, 2006, p. 116). Cabe observar ainda que é na referência que os instrumentos estabelecem entre si na produção que um *mundo público* se revela para o *Dasein* (cf. HEIDEGGER, 2006, p. 119).

A predominância do hilemorfismo na compressão do ente em geral decorreria, então, de tal característica da existência cotidiana. Assim, Heidegger aponta que a visão de tudo o que vem ao nosso encontro no mundo como produto da ação de uma forma racional sobre uma matéria desprovida de sentido é a marca de uma interpretação baseada no vir-a-ser do utensílio. Partindo de sua ação produtiva sobre outros entes, um *ser-aí* encontrou o sujeito como a *causa* da formação das coisas em geral. O problema é que essa definição determina de antemão o ser dos entes e encobre seu aparecimento originário. Em vez de seguir essa via de predeterminar o ente na totalidade, Heidegger propõe – no espírito do lema fenomenológico – uma volta ao ente que o deixe aparecer em sua essência, tal como se nos mostra. Partindo dessa atitude, ele nota que as coisas se nos mostram de modos diferentes, apresentando uma distinção entre “mera coisa”, “utensílio” e “obra de arte”:

O utensílio, por exemplo, o calçado, enquanto algo feito, repousa também em si como a mera coisa, mas não tem o carácter espontâneo do bloco de granito. Por outro lado, o utensílio apresenta uma afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo de produzido [*Hervorgebracht*] pela mão do homem. No entanto, a obra de arte, pelo seu estar-presente auto-suficiente, assemelha-se antes à mera coisa, que é espontânea e a nada impelida. Todavia, não incluímos as obras de arte entre as meras coisas. Geralmente, as coisas de uso que estão à nossa volta são as coisas mais imediatas e as que o são em sentido próprio. Assim, o utensílio, sendo determinado pela modalidade da coisa [*Dinglichkeit*], é em parte uma coisa, e é, porém, algo mais; é em parte, ao mesmo tempo, obra de arte, e é, porém, menos que isso, porque não tem a auto-suficiência da obra de arte¹⁵.

O utensílio é apresentado, portanto, como um meio termo entre a ‘mera coisa’ e a ‘obra de arte’, constituindo-se como a ponte para a investigação de Heidegger. De modo similar, em *Ser e tempo*, o manual [*Zuhanden*], aquilo que está ‘à mão’, que nos é mais próximo na vida cotidiana, tinha posição central na reflexão heideggeriana. Ali, a *utilidade* de algo fora tomada como relação primordial do *Dasein* com o mundo, sendo anterior àquela do simplesmente-dado [*Vorhanden*] da ciência, uma vez que a interação prática baseada na serventia precederia a relação cognoscitiva e forneceria nosso acesso inicial ao mundo como estrutura subjacente em que nos encontramos lançados. Em *A origem da obra de arte*, o movimento é semelhante. A diferença é que Heidegger, no lugar de ‘utilidade’, privilegia a noção de *fiabilidade* [*Verlässlichkeit*], propondo que ela

¹⁵ HEIDEGGER, 2002a, p. 22.

dá o fundo de nossa relação com o utensílio¹⁶. Por sua fiabilidade, o utensílio pertence a uma *terra*, aquela que se faz presente para quem o usa a fim de habitá-la, e instala num *mundo*, que se abre na medida em que o utensílio demarca uma maneira de estar na terra. Todavia, além da mudança de perspectiva sobre o utensílio, outra mais interessante se apresenta: é através de um quadro, *O par de sapatos* de Vincent van Gogh (1853-1890), que emerge a visão da fiabilidade do utensílio. Heidegger interpreta os sapatos representados na pintura como o utensílio de uma camponesa, que, com eles, trabalha envolvida nos ciclos de semear e colher, pisando na grama, na lama, na pedra, dando-lhe a possibilidade de habitar a terra como alguém que tem no campo seu mundo.

Enquanto no uso habitual o utensílio em sua fiabilidade desaparece, é gasto, aparecendo por sua mera utilidade, por aquilo que nos permitir fazer, na obra de arte o ente pode mostrar-se para além de sua utilidade imediata. Assim, Heidegger parte da afirmação de que para nos abirmos ao originário do ente precisamos deixá-lo ser e encontra no caminho a obra de arte como local privilegiado dessa abertura.

O que é que acontece aqui? O que é que, na obra, está em obra? A pintura de van Gogh é a patenteação originária [*Eröffnung*] daquilo que o utensílio, o par de sapatos de camponês, é em verdade. Este ente sai [*heraustritt*] para o não-estar-encoberto do seu ser. Os gregos chamavam ao não-estar-encoberto do ente *alétheia*. Nós dizemos ‘verdade’ mas pensamos muito pouco ao ouvir esta palavra. Na obra – caso nela aconteça uma patenteação originária do ente naquilo que ele é e como é –, está em obra um acontecer da verdade¹⁷.

Ao nos remeter a *O par de sapatos*, Heidegger sugere que a arte implica uma *inauguração* ou *patenteação originária* [*Eröffnung*], vinculando-a à verdade como *alétheia*. Tal compreensão está estreitamente relacionada à ideia de que a arte permite um deslocamento em nossa lida habitual com os entes. Se é parte de nossa constituição como *ser-aí* ‘de imediato e na maioria das vezes’ – segundo a expressão de *Ser e tempo* – estarmos esquecidos do *sentido do ser* por sermos lançados numa abertura ‘dada’, a arte faz brilhar o ente em questão. Isto é, o emergir dos entes na obra (ele enfatiza um ‘utensílio’, mas poderia mencionar uma ‘mera coisa’) carrega a possibilidade de pôr-nos diante da pergunta por seu sentido e, assim, do des-velamento que vige em seu aparecimento. A obra deixa-ser os entes, colocando o enigma de nosso ser com eles,

¹⁶ A diferença entre as perspectivas sobre o utensílio de *Ser e tempo* e *A origem da obra de arte* é tema bem conhecido na literatura secundária cf. DUQUE-ESTRADA, 1999; e VATTIMO, 1971.

¹⁷ HEIDEGGER, 2002a, p. 31.

enigma encoberto pelas demandas da vida cotidiana, em que o aberto do mundo e o abrigo da terra tendem a desaparecer. Mas, antes de avançarmos sobre a arte como *instituição de verdade*, em sua referência a *terra e mundo*, oferece-se aqui a oportunidade de encontrarmos-nos com a questão da *origem* da obra de arte. Isso porque a capacidade da arte de abrir-nos à verdade liga-se à concepção heideggeriana de sua originariedade.

3 EM BUSCA DA ORIGEM DA OBRA DE ARTE: HISTÓRIA E INSTITUIÇÃO

Ao depararmos-nos com o título *A origem da obra de arte*, uma pergunta a se fazer é: o que se entende por *origem*, *Ursprung*? Perguntar pela origem da obra de arte possui relação intrínseca com a pergunta pelo “enigma” de seu ser. Ao colocar em questão a essência da obra de arte, Heidegger pergunta ‘o que *é* a obra de arte?’, ‘o que faz de uma obra *ser* arte?’ A pergunta pela origem deixa no horizonte, portanto, a questão *abissal* do *ser*. A tematização da obra de arte constitui-se, então, em mais um passo na elaboração do motivo central do pensamento de Heidegger. *Origem* refere-se àquilo que faz com que obra de arte tenha sua consistência como o que *é*, a fonte continuamente jorrante que nos dá seu princípio e seu vigor. *Ur-sprung*, traduzido corriqueiramente por ‘origem’ pode ser vertido também por ‘originário’ ou, ainda, por ‘salto originário’. Numa reflexão sobre tal termo que colabora para compreendermos sua maneira de questionar, Heidegger afirma em *Introdução à metafísica* (1935): “[...] o salto dá origem ao próprio fundamento da investigação. Saltando, ela origina para si o fundo, em que se funda”¹⁸. Em vez de saltar por cima do fenômeno para alcançar o *númeno além* ou *fora do mundo* – como a metafísica –, a busca da origem visa ganhar um *fundo* [*Grund*] a partir do *abismo* [*Abgrund*]. Isso significa que não se trata de pressupor um substrato eterno a ser atingido, mas pensar o aberto em que pode vigorar para nós a essência daquilo que se questiona, suspendendo o presumido.

Em *A origem da obra de arte* é exatamente isso que ele faz com sua crítica das determinações habituais sobre a coisidade da coisa e posterior afastamento das concepções da estética. Em outra conferência de meados dos anos trinta, *Lógica: a*

¹⁸ HEIDEGGER, M. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1978, p. 37.

pergunta pela essência da linguagem (1934), Heidegger realiza uma observação que converge com seu modo de investigação da *Ursprung* da obra de arte em 1935. Após apresentar algumas opiniões prévias a respeito da *essência da linguagem*, ele argumenta pela necessidade de recuo em relação a tais opiniões: “um recuar que todo e qualquer um empreende para dar um grande salto. É que não existe nenhum gradual e constante passagem do não essencial em direção ao essencial”¹⁹. Note-se que esse recuo pode ser associado a uma inspiração particular na *redução eidética*, um direcionamento às coisas que visa não a uma revelação da estrutura essencial da experiência, mas ao reencontro do essencial na experiência mesma, buscando aquilo que a dota de consistência – sem pressupor que uma determinação encerre o questionamento.

Qual o propósito de tal modo de questionar? Para se chegar ao essencial, as pressuposições tanto de que se pode apenas elencar as respostas já dadas pela tradição quanto de que a regressão na cadeia causal leva ao fundamento não são bons caminhos. No primeiro caso, age-se historiograficamente, mas sem dar espaço ao questionamento autêntico daquilo que se investiga, reconhecendo-se a essência como objeto fixo atingido por uma das respostas dadas ou pela soma delas – via problemática já que, na visão heideggeriana, a história da metafísica é a da determinação do ser pelo ente, ignorando-se a diferença ontológica. No segundo caso, a regressão na cadeia causal leva-nos à circularidade de definir a essência a partir do *ser-aí* que questiona enquanto a essência questionada define o *ser-aí*. Por isso mesmo, ele afirma: “Se alguma vez a pergunta pela essência for dada como resolvida, então começaram já a decadência e a má interpretação ilimitada. Filosofar não é senão um constante estar a caminho neste domínio prévio das perguntas preliminares”²⁰. Isso vale para a *linguagem* e para a *obra de arte*.

O sentido do salto, a rigor, é reencontrar o ‘impensado da metafísica’, nossa existência como *ser-aí*, nossa pertença fundamental aos abismos do *aberto* (e da *questão do ser*). É nesse sentido que colocar em questão a origem é também perguntar pelo ser, como o que nos envolve e que não cessa de se presentificar em nossa abertura num *mundo*. A conferência sobre a essência da linguagem oferece, nesse ponto, outra contribuição importante para a concepção heideggeriana do estar lançado no mundo do *Dasein*. A descoberta de *mundo* em *Ser e tempo* ligava-se à conjuntura das referências em que o

¹⁹ HEIDEGGER, 2008, p. 59.

²⁰ HEIDEGGER, 2008, p. 60s.

Dasein se encontra no trato com o manual [*Zuhanden*], através do qual nos lançamos ao trabalho e revelamos nossa compreensão cotidiana do ser dos entes. Em *Lógica*, na reflexão sobre o habitar do *Dasein* no aberto do mundo, a ênfase é colocada sobre a linguagem. Ele ressalta: “Em virtude da linguagem e apenas em virtude dela, vigora o mundo [...]. A linguagem, enquanto histórica, não é, em cada caso, nada de diferente do acontecer do estar exposto entregue ao ser, ao ente no todo”²¹. Assim, Heidegger encaminha-se para um âmbito mais essencial de abertura de mundo e ressalta a *historicidade* dessa abertura – sua espessura atual como algo sido e porvir, elemento em que se dão os destinos do ser humano.

Esse olhar para a linguagem indica que a compreensão do mundo, além de se fazer numa abertura que compõe o *aí* do *ser* (o *Da* do *Sein*), guarda a possibilidade de uma inauguração a partir desse já habitado. Se é correto dizer-se que Heidegger dá primazia à linguagem²² (em particular, à poesia) como aquilo que, de modo inaugurante, abre um mundo – tanto na conferência de 1934 sobre linguagem quanto na conferência sobre a arte –, isso não deriva na recusa do acontecimento possibilitado pela arte em geral. Num prisma amplo, ele reconhece em 1935: “A arte, enquanto instituição [*Stiftung*], é essencialmente histórica”²³. Aquele aspecto que ele vira na linguagem é atribuído, assim, também à arte. Com a ideia de *instituição*, ele demarca seu ultrapassamento de uma compreensão subjetivista da origem da arte e seu acento da dimensão histórica da experiência artística. Há, então, um duplo sentido na pergunta pela *origem*: ela concerne à proveniência da essência da obra de arte e àquilo que a arte origina, que a arte faz eclodir num *salto instituinte* [*stiftenden Sprung*]²⁴:

²¹ HEIDEGGER, 2008, p. 253.

²² Heidegger deixa poucas margens para outra leitura desse ponto em *A origem da obra de arte* cf. HEIDEGGER, 2002a, p. 70s. Tal aspecto, ao qual ainda voltaremos nas ‘Considerações finais’, foi abordado na literatura secundária, por exemplo, em DILL, M. Heidegger, Art, and the Overcoming of Metaphysics. *European Journal of Philosophy*, [s. l.], v. 25, n. 2, p. 294-311, mar. 2017; GADAMER, 2002.

²³ HEIDEGGER, 2002a, p. 83.

²⁴ Vale ressaltar que a noção de *Stiftung* é de particular importância para Husserl e, posteriormente, para Merleau-Ponty, estando intimamente ligada à *temporalidade* e à *história*. Em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* (1952), Merleau-Ponty realiza uma breve explicação sobre seu entendimento de tal noção, relacionando-o à arte, que nos parece ser útil também para compreender-se o uso heideggeriano do termo: “Husserl empregou o belo termo *Stiftung* [...] para designar primeiramente a fecundidade ilimitada de cada presente, que, justamente por ser singular e por passar, nunca poderá deixar de ter sido e portanto de ser universalmente – mas sobretudo a fecundidade dos produtos da cultura que continuam a valer depois de seu aparecimento e abrem um campo de pesquisas em que revivem perpetuamente” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 87). Tratei da importância da noção de ‘instituição’ na reflexão merleau-pontiana sobre a pintura

A arte permite que a verdade brote [*entspringen*]. A arte, enquanto resguardar instituinte, faz brotar, na obra, a verdade do ente. Fazer brotar algo, trazê-lo ao ser no salto instituinte a partir da proveniência da sua essência – é isso que quer dizer a palavra ‘origem’. A origem da obra de arte, i.e., dos que criam e, simultaneamente, dos que resguardam, ou seja, do aí-ser histórico de um povo, é a arte. É assim porque, na sua essência, a arte é uma origem: é um modo insigne como a verdade vem a ser, i.e., devém historicamente²⁵.

A arte é origem justamente por realizar esse salto instituinte e, ao fazê-lo, propiciar o acontecimento histórico da verdade. Antes de avançar nessa reflexão, todavia, faço um rápido resumo a fim de recapitular os passos dados até aqui para seguir adiante. Apresentei, primeiramente, a crítica estética de *A origem da obra de arte* como parte do projeto global heideggeriano de *superação da metafísica*, ressaltando sua recusa da partida subjetiva na reflexão sobre a arte. A partir disso, notei que Heidegger busca um novo horizonte, caminhando em direção à *origem* da obra de arte, no que aponta para sua dimensão histórica e instituinte. Com essa compreensão, já preparada na análise do quadro *O par de sapatos* de Van Gogh, passamos à parte final do artigo, uma vez que o *instituir verdade* da arte liga-se diretamente à *tensão terra e mundo* que ela recolhe e apresenta.

4 TERRA E MUNDO NA ARTE: O PÔR-SE-EM-OBRA DA VERDADE DO SER

Com a ideia da arte como origem do *Dasein* histórico, Heidegger move-se na questão diretriz de seu pensamento, já que tanto a criação artística quanto o resguardar da obra passam por uma referência fundamental com a *verdade do ser*. Na articulação entre verdade e arte residem duas temáticas caras a ele fundamentalmente imbricadas: o problema do *esquecimento do ser* e a relação essencial entre *verdade e liberdade*. O esquecimento é, segundo Heidegger, questão decisiva não só para a *história do ser* como para nossa pré-compreensão dos entes. A pergunta pelo ser que principiou a filosofia grega teria sido abandonada em seu primeiro impulso, na medida em que se acreditou na possibilidade de definir o *ser* dizendo o que ele é. Com a não tematização da *diferença*

em MOURA, G. A restituição do espetáculo do mundo na arte: dimensões ontológicas da percepção, expressão e instituição nos ensaios de Merleau-Ponty sobre pintura. *Sofia*, Vitória, 11(2), p. 1-25, maio 2022.

²⁵ HEIDEGGER, 2002a, p. 84.

ontológica, o encobrimento do *ser* pelo *ente*, ocultou-se que o *é* depende já de uma compreensão do *ser*. Contudo, argumenta Heidegger, o *ser não é*, ele *se dá* ao *ser-aí* e permanece latente em sua existência. A afirmação de que algo *é* carrega implicitamente uma compreensão da *verdade do ser*. Eis a relação fundamental entre ser e verdade, que emerge do *Dasein* como *ser-no-mundo* [*In-der-Welt-Sein*], isto é, como ente que habita uma compreensão de ser, na qual está lançado num *mundo* que ele não constitui.

Na conferência *Sobre a essência da verdade* (1930), Heidegger sugere que a assunção corrente da verdade como conformidade entre enunciado e objeto só é possível numa abertura, que é sua condição de possibilidade²⁶. É no ocultamento dessa abertura que se perde o mundo, fazendo-o aparecer como mero ente ou conjunto de entes constituídos pela subjetividade. Por um lado, postular nossa compreensão habitual como fundamento do existente leva-nos a “saltar por cima” da *mundanidade do mundo*, fechar nossa abertura originária num mundo. Por outro, admitir que o *ser-aí* é numa compreensão do ser, lançado no mundo, leva a uma alteração da compreensão da verdade. Não existe primeiro um ‘dentro’ ou primeiro um ‘fora’ e depois uma conformidade, a possibilidade de verdade nasce da totalidade conjuntural de nosso *ser-no-mundo*. Se em *Ser e tempo* a verdade relaciona-se às possibilidades existenciais do *Dasein*, a partir dos anos trinta ele direciona-se ao brotamento histórico da verdade. Ele busca realçar a proveniência de toda possibilidade de verdade, partindo da dimensão da *clareira* [*Lichtung*]. A clareira é a abertura imperante desde a qual tudo nos aparece e se mostra. Ela é o que nos dá o fenômeno originário, pois é condição para um brilhar da *verdade do ser*. Heidegger dá um *passo de volta*, encontrando a verdade como *a-létheia*, como *des-encobrimento* ou *des-velamento* [*Un-verborgenheit*] da clareira do ser que se vela.

O velamento está no coração do des-velamento, pois o ser dá-se *no mundo*, com os entes, carregando consigo, assim, uma ocultação. *A-létheia* traz em si *léthe*²⁷. A clareira

²⁶ HEIDEGGER, M. Sobre a essência da verdade. In: **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 158.

²⁷ Em *Os mestres da verdade na Grécia arcaica* (1967), Marcel Detienne apresenta a pré-história da *alétheia* filosófica, mostrando seu surgimento na palavra poética e religiosa. O aspecto central salientado por Detienne é a constante presença na poesia arcaica da tensão e mútua necessidade entre as potências de lembrança e brilho, *Alétheia*, e de esquecimento e obscuridade, *Léthe* (cf. DETIENNE, M. **Os mestres da verdade na Grécia arcaica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 20-21, p. 41). É a partir desse legado poético-religioso que, posteriormente, o termo é laicizado pelos pré-socráticos (cf. DETIENNE, 1988, p. 68ss). O copertencimento de *Alétheia* e *Léthe* na tradição corrobora a compreensão de Heidegger. Sobre a relação da compreensão heideggeriana de *alétheia* com sua reflexão sobre o pensamento pré-socrático cf. PESSOA, F. M. **O caminho e o assunto do pensamento de Heidegger**: retorno ao fundamento da metafísica. Vitória: EdUfes, 2020, p. 70ss.

faz-se em meio a uma zona densa e encoberta. Isso significa dizer que verdade não é posse da evidência absoluta e final, mas, enquanto *alétheia*, é um modo histórico (ou seja, coletivo, intersubjetivo) de ter o mundo iluminado. Essa não é uma falha da verdade, mas uma condição de descoberta de seu dar-se numa abertura, algo que, admitido, permite-nos ver as coisas mesmas sob a luz que as ilumina – sem confundir sua maneira de brilhar com uma existência ‘em si’. Lemos ainda em *Sobre a essência da verdade* que deixar-ser [sein-lassen] o ente implica “entregar-se ao aberto e à sua abertura, na qual todo ente entra e permanece, e que cada ente traz, por assim dizer, consigo”²⁸. *Deixar-ser* diz respeito à *liberdade* como descoberta da clareira, havendo uma articulação essencial entre verdade e liberdade. Nos termos de Heidegger: “[a] essência da liberdade, entrevista à luz da essência da verdade, aparece como ex-posição ao ente enquanto ele tem o caráter de desvelado”²⁹. É precisamente nesse deixar-ser o ente que a arte se mostra como um *pôr-se em obra da verdade* [*Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit*].

Há uma ambiguidade nessa expressão, própria da relação entre verdade e liberdade: a obra, no que deixa-ser o ente, põe-nos no aberto em que somos lançados, o que propicia o desvelamento de nossa situação; ao mesmo tempo, a verdade do ser, como abertura, põe-se em obra na arte uma vez que instituição de caráter histórico. Esse é o sentido do exemplo do quadro de Van Gogh *O par de sapatos*. O quadro faz brilhar na clareira aquilo que estava esquecido pelo uso habitual. Dito de outro modo, porque nos coloca diante de algo cuja experiência não está baseada nas exigências práticas cotidianas ou no conhecimento teórico³⁰, a obra de arte favorece que o ente visto apareça em sua espessura. Tal espessura diz respeito à dimensão instituinte da obra, que nos mantém numa história que é *nossa*, num sido que ainda somos, mesmo que o tempo visto em seu escoar nos distancie da obra. Porém, tal espessura também concerne à sua dimensão concreta, enquanto algo que porta e faz brilhar os elementos que a compõem. Esse próprio

²⁸ HEIDEGGER, M. Sobre a essência da verdade. In: **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996a, p. 161.

²⁹ Ibidem.

³⁰ É difícil deixar de pensar, nesse ponto, que Heidegger poderia ter concedido a Kant o fato de o *juízo de gosto* implicar uma relação com o ‘objeto’ independente dos interesses práticos ou teóricos. Não quero dizer, obviamente, que isso seja o mesmo que *deixar-ser o ente* de que fala Heidegger, inclusive porque a concepção heideggeriana implica *ser-no-mundo*, não uma subjetividade desmundanizada diante de um ‘objeto’ vazio. Em todo caso, é necessário também ressaltar que o juízo de gosto kantiano, apesar dos prejuízos relativos ao ponto de partida subjetivista, carrega uma dimensão compartilhada, como a ideia de um *sentido comum* e da importância dos *antecessores* na formação do gosto mostram (cf. KANT, 2016, p. 134ss, p. 180, p. 190ss).

acontecimento diz respeito à relação entre arte e verdade. Na obra, tanto o *esquecimento do ser* quanto o *brotar do mundo na terra* se fazem presentes para um *Dasein histórico*.

Ao deixar-ser os entes, na suspensão de nosso envolvimento cotidiano com eles, a obra de arte dá a ver o mundo em sua mundanidade, mas também em sua incontornável ligação à terra – aspecto que Heidegger parece ver como decisivo para a época, como modo de apontar para além do subjetivismo e da objetificação. Na difícil descrição de Heidegger, a *terra* é “aquilo em que se volta a pôr a coberto o irromper de tudo aquilo que irrompe”³¹ e o *mundo* é “aquilo que é sempre não-objectivo, de que dependemos enquanto as vias do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem enlevados no ser”³², ambos sendo trazidos adiante para seu aparecimento na obra de arte. Em outros termos, mundo diz respeito à compreensão do ser em que somos lançados em nossa história; e terra é associada à concepção grega de *physis*, concernindo não à matéria simplesmente dada, porém à dinâmica de brotar e recolher do estofa em que o mundo se abre. A redescoberta da mundanidade do mundo, que fazia parte do quadro do reencontro do *sentido do ser* em *Ser tempo*, ganha companhia, portanto, da terra, pode-se dizer, da territorialidade da terra. Desse modo, a verdade dá-se não apenas na vigência de um mundo, mas em seu vínculo a uma terra e o pôr-se-em-obra da verdade na arte passa por essa reunião.

Na descrição da pintura de Van Gogh, terra e mundo se reuniam na *fiabilidade* do ‘sapato de camponês’, uma vez que, naquele utensílio, abria-se a historicidade da correlação entre a abertura de um mundo e a elaboração da terra em seu fechar-se. A rigor, se Heidegger tivesse admitido os sapatos como sendo do próprio Van Gogh poderia chegar no mesmo lugar por outros caminhos: também o sapato de pintor revela um mundo, que se faz por andanças na amplitude dos campos e nos movimentos das cidades, em meio à busca da vibração das coisas e paisagens que se expõe em suas variações de luz e clima, exigindo e desafiando sapato, tela e tinta. Poderíamos ainda dizer que aquela obra mesma diz respeito a um *mundo pictural* – nas proximidades e distâncias em relação à tarefa assumida por seus contemporâneos impressionistas – em sua vinculação à *terra*, que se expõe nos pigmentos carregados e deitados com a maleabilidade dura do pincel, e sustentados pela porosidade do tecido.

³¹ HEIDEGGER, 2002a, p. 39.

³² HEIDEGGER, 2002a, p. 42.

É notável, contudo, que mais do que a pintura é a descrição de um templo grego que esclarece o embate entre mundo e terra. O templo, sem figurar nada, ergue-se na rocha, em direção e embaixo do céu – de chuva e sol, em raios –, como uma elaboração de pedra que presentifica o deus para o qual foi produzido. O mundo das decisões humanas, histórico, mostra-se sobre a terra, que sempre toca sem jamais ter posse. O templo, especificamente, parece fazer aparecer aquele embate de modo exemplar porque se coloca na terra como o mundo de um povo em relação a essa mesma terra. Não se trata de investir na dicotomia cultura e natureza, como aspectos cindidos do real que arriscam eliminar um ao outro – temática cara à modernidade. Pelo contrário, o templo emerge do traço que liga o mundo a uma terra em seu co-pertencimento tenso, abrindo-nos à possibilidade de nosso habitar a verdade do ser como acontecimento histórico – não obra de um passado que fruimos para o cultivo, mas como um *ter sido* que *somos* e nos lança ao *porvir*, ao *por sermos* (aliás, isso é *instituição*).

Embora Heidegger privilegie o templo grego, em relação à pintura de Van Gogh, em ambas a arte mostra-se no *salto instituinte* que vincula terra e mundo através de um *Riss, traço-fenda*. *Riss* diz tanto rasgão, fenda, ruptura e cisão quanto desenho, planta e esboço, estando o uso do termo ligado à própria forma de vir a ser da obra como elaboração da terra na abertura de mundo, mantendo os dois elementos em tensão, em um tipo de combate vivo em que eles ganham brilho. Escreve Heidegger: “A verdade só se estabelece enquanto combate num ente a produzir conquanto que o combate se torne originariamente patente neste ente, o que quer dizer: que este seja ele mesmo trazido ao traço-fenda”³³. A obra constitui-se, então, como possibilidade privilegiada de desvelamento do ser na medida em que tornaria patente o combate, em que faz ver a historicidade do *ser-aí* no traço que liga e deixa-ser terra e mundo. Em vez de encerrar os entes num modo de ser, a obra deixa-os ser como mundo aberto. No lugar de se referir à terra como “mera” coisa, como o ainda não dominado, a obra a deixa-ser em seu fechamento próprio possibilitando que ela se mostre. Assim, “justamente no aberto do mundo da obra: a rocha alcança o suportar e o jazer e só assim se torna rocha; os metais alcançam o resplandecer e o reluzir, as cores o brilhar, o som o soar, a palavra o dizer”³⁴.

³³ HEIDEGGER, 2002a, p. 66.

³⁴ HEIDEGGER, 2002a, p. 44.

O mundo da obra é aquele das compreensões que nela ganham traço através da concretude da terra.

A obra de arte coloca o ser humano, assim, diante de sua pertença a uma verdade compartilhada com outros, que é tanto a origem da obra quanto se origina da obra – daí a ambiguidade da expressão segundo a qual a arte é *pôr-se-em-obra da verdade*. Unindo criadores e desveladores, a obra de arte expõe o *Dasein* à verdade do ser como *alétheia*. Esse ponto é relevante: Heidegger articula aquele traço-fenda ao des-velamento, à *experiência histórica* do *Dasein* na clareira, com o encoberto que a rodeia. O *pôr-se-em-obra da verdade* na arte, como a eclosão do combate entre terra e mundo, é encontro com nosso *ser-aí* enquanto envolvimento num *envio histórico do ser*, no qual um mundo se abre sobre uma terra que ele faz brilhar enquanto ela o sustenta e o permite desabrochar. De um ponto de vista um pouco menos abstrato, seja na pintura, seja na arquitetura, seja na poesia, o acontecimento possibilitado pela arte é a da experiência de um instituído que é nosso mundo e que tem seu vigor na tinta, na pedra e na palavra que aparecem em sua concretude. O mundo aberto e a terra que nos toca em seu fechamento referem-se à verdade do ser porque a obra diz algo acerca do ter sido que ainda somos, porque concerne a nossas compreensões e elaborações – permanecendo encerrada enquanto obra já produzida e inconclusa enquanto obra ainda por desvelar.

Heidegger associa tal desvelo com a *decisão* [*Entschlossenheit*] apresentada em *Ser e tempo*, como aquilo que implica a “patenteação originária do *aí-ser* a partir do aprisionamento no ente para a abertura do ser”³⁵. Portanto, o *pôr-se em obra da verdade*, em seu trazer para diante que deixa-ser o ente na totalidade, mostra-se como possibilidade de romper [*ent-*] o fechamento [*Schliessung*] cotidiano no ente em direção ao desvelamento do ser, acontecimento que propicia *história*. O *pôr-se-em-obra da verdade* tem o sentido de uma instituição, de um ganhar fundo no abismo, de um desencobrimento, de um tornar patente o aberto de terra e mundo que habitamos e se ocultam na vida cotidiana. Isso é possível porque ela não é fruto do ateliê privado do gênio que se dispõe a um juízo subjetivo, porém acontece historicamente (em sua relação atual a um sido e a um porvir) e deixa-ser o ente na totalidade, fazendo emergir nossa abertura e o solo em que ela pôde brotar. A obra de arte mostra-se, pois, um desvelamento da verdade do ser

³⁵ HEIDEGGER, 2002a, p. 71. Sobre a noção de *decisão*, também nesse ponto, *A origem da obra de arte* apresenta um deslocamento em relação a *Ser e tempo*, com a ênfase na obra de arte como o que faz brilhar as *decisões históricas* comunitárias que abrem um mundo sobre uma terra cf. VATTIMO, 1971, p. 110ss.

e mantém-se aberta à possibilidade de desvelamento com outros. É nesse duplo aspecto que na arte dá-se o *pôr-se-em-obra da verdade*: a verdade faz-se presente e é feita como presente.

Qual o sentido de relacionar arte e verdade? Por um prisma negativo, Heidegger aponta para além da vinculação entre verdade e conhecimento objetivo – isto é, da correção da proposição a um estado de coisas do ‘mundo circundante’ –, cujo desdobramento é a exclusão da verdade do âmbito da experiência estética. Numa perspectiva positiva, o filósofo reconhece a contribuição da arte para a experiência humana de seu pertencimento ao mundo que se abriga na terra. Essa dimensão da arte parece particularmente importante para Heidegger por favorecer a descoberta da historicidade do *ser-aí*, o que significa também descobrir a verdade como *alétheia*, em sua mútua oposição de clareira e velamento. Para ficarmos nos exemplos mencionados neste artigo, tal dimensão da arte aparece no par de sapatos e no templo, que fazem, a seus modos particulares, brilhar algo justamente porque estão ligados a instituições, porque trazem o *Dasein histórico* para um aparecimento prenhe de ocultação e interrogação. A arte impulsiona à verdade enquanto coloca-nos diante do questionamento do ordinário e, assim, da *questão do ser*.

Por ser enigma, a arte possibilita a verdade como um deixar-ser os entes na clareira, permitindo ao *Da-sein* compreender-se no *aí* de sua historicidade e na abertura do instituído ao instituinte. “Quem verdadeiramente sabe do ente sabe aquilo que quer no meio do ente”³⁶, acentua Heidegger. Na visão do *esquecimento do ser*, esquecimento esse que arrisca deixar-nos presos ao desgaste dos entes por hábito, ao alheamento da *mundanidade do mundo*, ao desaparecimento do *abrigar da terra*, o filósofo encontra na arte uma margem de ruptura do habitual e a redescoberta das decisões que envolvem nossa história. A obra de arte configura-se, então, como possibilidade de emergência do traço que lança o *ser-aí* às contingências em meios às quais ainda pode habitar a verdade.

³⁶ HEIDEGGER, 2002a, p. 71.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma questão recorrente nas interpretações de *A origem da obra de arte* é: quais são os legados do texto de Heidegger para a reflexão sobre a arte? Essa pergunta geral pode ser desdobrada em, pelo menos, duas outras questões um pouco mais específicas que tocam em interesses deste artigo. Em que direção aponta a conferência no que concerne às contribuições da arte para o projeto de superação da metafísica e tematização da modernidade? E o que, afinal, as análises apresentadas pelo filósofo indicam acerca do porvir da arte? No que diz respeito à primeira daquelas questões específicas, é possível dizer-se que, com ligeiras variações, há um ponto de contato entre alguns intérpretes de Heidegger: sua concepção da arte deixa no horizonte um caminho para tomá-la como possibilidade de uma re colocação da *mundanidade do mundo* e transformação na *história do ser*. A rigor, num prisma amplo, há uma concordância tácita de que a arte, de alguma forma, estaria ligada à *superação da metafísica* na medida em que favorece uma experiência que nos colocaria além do habitual *esquecimento do ser*. Por sua capacidade seja de “*manifestar, articular e reconfigurar* o estilo daquela cultura de dentro do mundo daquela cultura”³⁷, seja de possibilitar “um início não-metafísico, uma nova doação histórica não-metafísica para a humanidade”³⁸, a arte desempenharia um papel central no projeto heideggeriano.

Embora desconfie da ideia de que Heidegger tenha a pretensão de uma ruptura forte na história, que a ideia de *novo início* de todo *fora da metafísica* pode dar, a concepção da arte como *originário* que *institui história* aponta para a possibilidade de uma mudança. Desse ponto emergem as divergências mais nítidas sobre as direções em que apontam as reflexões de Heidegger sobre as obras de arte. Parte dos intérpretes concedem à arte moderna e contemporânea uma abertura para a transformação de nossa compreensão do ser, de modo que alguns exemplares que oferecessem contraponto de sentido poderiam favorecer aquela reconfiguração do mundo³⁹. Outros compreendem que Heidegger privilegia a arte grega como o grande paradigma artístico dada sua força de coesão, seu caráter de acontecimento público, contrastando com as tendências da

³⁷ DREYFUS, H. Heidegger's Ontology of Art. In: DREYFUS, H. & WRATHALL, M. (org). **A Companion to Heidegger**. Oxford: Blackwell Publishers, 2005, p. 407.

³⁸ DILL, 2017, p. 307.

³⁹ Cf. DREYFUS, 2005; HODGE, 1992; e THOMSON, I. **Heidegger, Art, and Postmodernity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

modernidade⁴⁰. Ainda outros inclinam-se à interpretação de que Heidegger sugere a necessidade de uma ruptura mais ou menos radical do percurso ocidental a partir da esperança de outra *poesia primordial*⁴¹. As duas últimas interpretações sustentam-se em dois aspectos do pensamento heideggeriano: sua crítica à modernidade, incluída certa desconfiança da arte moderna; e a posição privilegiada da linguagem e da poesia em seu pensamento. As três interpretações encontram respaldo nos textos de Heidegger.

Em algumas ocasiões, como já notado, o filósofo de Freiburg ressalta a centralidade da linguagem na abertura de mundo. *Lógica: a pergunta pela essência da linguagem* encerra-se com a seguinte afirmação: “A poesia [*Dichtung*], e com ela a linguagem em sentido próprio, acontecem só lá onde o vigorar do ser é trazido à intangibilidade superior da palavra originária”⁴². Pode-se, então, compreender que é na poesia que o vigorar do ser é trazido para sua abertura, sendo esse o acontecimento da linguagem propriamente. No que concerne à relação entre poesia e as artes, Heidegger é claro em *A origem da obra de arte*: “a poesia [*Poesie*] – a poesia [*Dichtung*] em sentido estrito – é, por isso, o mais originário dos ditados poéticos, em sentido essencial. [...] O construir e o moldar, pelo contrário, acontecem sempre já e unicamente no aberto da saga e do nomear”⁴³. Se a essência da arte é *poiesis* – como saga, narrativa inaugurante em que seu mundo e terra históricos abrem-se para o *Dasein* –, se a essência do ditado poético é *instituição de verdade*, e se a poesia é o mais originário ditado poético, é fundamentalmente a poesia que institui verdade. Nesse ponto, é difícil não admitir a primazia da linguagem no que concerne àquele traçar do nexos tenso entre terra e mundo que Heidegger atribui à arte (já que mesmo o construir e moldar de que depende o templo são secundários).

A questão é: a *Urpoesie*, *poesia primordial* ou *arqui-poesia*, implica um novo início da linguagem, uma linguagem absolutamente outra? Não parece. É mais provável que a busca de ‘outro início’, bem ao modo da compreensão de *temporalidade e história* de Heidegger, atualize-se em sua relação a um sítio que guarda porvir. Exatamente, por isso, ele encontra em *alétheia*, palavra que está nas raízes do Ocidente – presente na poesia arcaica grega e no pensamento pré-socrático –, a palavra por ser ouvida, pois

⁴⁰ Cf. DUQUE-ESTRADA, 1999; STEIN, 2004; YOUNG, 2001.

⁴¹ Cf. DILL, 2017; GADAMER, 2002.

⁴² HEIDEGGER, 2008, p. 256.

⁴³ HEIDEGGER, 2002a, p. 79.

“impensada no pensar dos gregos e, com maior razão, na filosofia ulterior”⁴⁴. Aquilo que ela guarda diz algo para nosso *Dasein* histórico: a verdade emerge no desvelamento que porta um velamento que se vela; à clareira pertence um entorno cerrado; o mundo situa-se numa terra que se fecha em seu ciclo de brotar e passar; em vocabulário moderno, o ‘sujeito’ constitui-se no mundo histórico em que nasce, que herda e em que se institui uma verdade relativa a esse mundo aberto ao trabalho instituinte a partir de um insondável. A *poesia primordial* que Heidegger parece esperar e cultivar participa de uma tradição que ele assume e lança ao porvir. A ‘palavra originária’ que ainda possibilita princípio é *alétheia*.

É nessa mesma assunção de uma tradição que, saindo da questão do primado da poesia, parece estar inserida a importância do templo grego nas reflexões heideggerianas de *A origem da obra de arte*. É, de fato, evidente que a análise da pintura *O par de sapatos* de Van Gogh configura-se como oportunidade para Heidegger mostrar como uma obra pode abrir-nos para o ser de *um ente* em sua manifestação de um mundo aberto numa terra; porém, apenas com a descrição do templo grego, que *não copia nada*, o acontecer da verdade em obra ganha maior amplitude. Neste caso, não é um ente representado que permite a abertura histórica de um mundo numa terra, mas é o templo-obra propriamente que inaugura um mundo situado sobre a terra, como presentificação do deus sobre a rocha. A experiência histórica que se reúne no templo parece crucial para Heidegger, inclusive como contraponto à tendência moderna de fazer da arte “apenas um acréscimo”, “uma manifestação da cultura”, uma “vivência [*Erlebnis*]”, isto é, tomá-la como produto do gênio privado e objeto de fruição para a elevação do gosto. Isso não implica, necessariamente, a impossibilidade de que obras do que se chama ‘arte moderna’ (e ‘contemporânea’) possam propiciar um acontecimento histórico, instituição da verdade. Na conferência tardia *A proveniência da arte e a determinação do pensar* (1967), Heidegger esclarece:

[...] o passo de volta não significa que o mundo grego antigo deva, de algum modo, ser revivido ou que o pensar deva procurar seu refúgio nos pré-socráticos. Dar o passo de volta quer dizer: um recuo do pensar ante a civilização global [técnico-científica] e, ao recuar dela sem rejeitá-la, um entrar naquilo que teve que permanecer impensado no início do pensamento europeu

⁴⁴ HEIDEGGER, 2002a, p. 50.

ocidental, mas que já tinha sido nomeado naquele ponto e, então, antecipadamente, tinha nos dado o que pensar⁴⁵.

Mais do que um elogio nostálgico e melancólico a um mundo perdido, trata-se, a partir daquilo que ele ainda conserva de nosso, de pensar *este mundo* que nos envolve. Parece-me que se isso vale para o nomeado – em especial, a experiência da *alétheia* (como fica nítido na citação acima) –, vale também para o templo-obra. E falar de sua relação com nosso tempo não é algo fortuito. Não por acaso, é em forma de perguntas que Heidegger tanto se refere à presença atual da sentença hegeliana do *fim da arte*, mantendo em aberto a decisão sobre ela, quanto relaciona os caminhos atuais da arte à sociedade industrial, hesitando⁴⁶. Não por acaso, ele encontra interesse na obra de modernos como os pintores Klee, Cézanne e Braque, e o poeta Rilke. Não por acaso também, o primeiro passo na direção da essência da arte como *pôr-se-em-obra da verdade* é dado através da pintura de Van Gogh. O fixar-se sobre o representado em *O par de sapatos* sinaliza a possibilidade de encontrarmos uma passagem naquilo que nos é próximo. E mais, não apenas o utensílio desenhado no quadro, mas esse quadro mesmo (um tanto familiar) cumpre função similar ao que o utensílio cumpria em *Ser e tempo*: deixar a abertura para reencontrarmos a *mundanidade do mundo* – e, no caso, também o *abrigo da terra*. Talvez possamos ir além daquilo que nele é familiar (seja o sapato que nele figura, seja o nome do famoso pintor) para encontrarmos o mundo e a terra a que pertencemos. Quero dizer, a arte desta época, mesmo para Heidegger, ainda tem algo do âmbito do originário, histórico a dizer-nos.

⁴⁵ HEIDEGGER, M. The Provenance of Art and the Destination of Thought. **Journal of the British Society for Phenomenology**, [s. l.], v. 44, n. 2, 2013, p. 126s.

⁴⁶ No “Epílogo” de *A origem da obra*, Heidegger faz menção à afirmação hegeliana de que a arte, do ponto de vista da história do espírito, seria “algo do passado” e a contrasta com o contínuo aparecimento de novas obras de arte e movimentos artísticos, então, afirma: “Hegel nunca quis negar esta possibilidade. Porém, a questão mantém-se: é a arte ainda um modo essencial e necessário como acontece a verdade que é decisiva para o nosso aí-ser histórico, ou já não o é? Mas, mesmo já não o sendo, mantém-se, no entanto, a pergunta: porque é que isto se passa? A decisão acerca da sentença de Hegel ainda não foi tomada [...]” (HEIDEGGER, 2002, p. 87). Já em *A proveniência da arte e a determinação do pensar*, lemos: “Seria, então, razoável alegar que o domínio do qual o chamado de que a arte deve responder, não é outro que o do mundo científico. Porém, nós hesitamos em concordar. Nós permanecemos perplexos” (HEIDEGGER, 2013, p. 122). Adiante, no mesmo texto, Heidegger indaga: “A arte moderna aparece como um *feedback* de informação no círculo de controle da sociedade industrial e do mundo técnico-científico? E não é daí que a frequentemente chamada ‘fábrica cultural’ [*Kulturbetrieb*] deriva sua legitimação? Essas questões impõem-se a nós como questões” (HEIDEGGER, 2013, p. 125). Nesse sentido, embora, haja um teor crítico nas perguntas postas por Heidegger, ele não as fecha numa recusa da arte moderna.

Notar essa vereda em que o próprio Heidegger pouco caminhou não significa, todavia, admitir que alguma expressão artística particular dos nossos tempos seria capaz de reconfigurar definitivamente nossa compreensão do mundo. O templo grego, a pintura *O par de sapatos* e (acrescento, no espírito do elogio de Dreyfus a Woodstock) o álbum *Are You Experienced?* guardam todos eles a experiência histórica do acontecer da verdade do *Dasein*. Contudo, nenhuma dessas obras particulares pode levar sozinha à transformação da circunstância de acabamento da metafísica. Admitir o contrário seria dizer: meu gosto decide aquilo que nos poderia levar além dos limites e desafios que encontramos na época. Embora possa comunicar meu gosto, mostrar o quanto de *acontecer histórico de mundo* compartilha-se nele e, inclusive, descrever por que as obras que aprecio portam elementos que se coadunam com a análise heideggeriana, esse não parece o centro de sua reflexão. Aquilo que Heidegger lega é de outra ordem.

A arte precisamente porque mostra algo que se recolhe, e continuamente renova essa dinâmica de mostrar e recolher, colabora para que saibamos nosso pertencimento a um mundo abrigado numa terra, nosso ter sido, nossa presença e nossa destinação a um porvir desde o habitado. Não é essa verdade de clareira e ocultamento que institui a arte? Não é por isso que pode vigorar em obra mundo e terra? Ou nosso *Dasein histórico* está destinado a não se encontrar no aberto do mundo, a não perceber o brilhar, reluzir, soar, dizer da terra? Ou na arte já não pode pôr-se-em-obra *alétheia*? Para encerrar, no começo de seu *Poema sujo* (1975), Ferreira Gullar, um contemporâneo, escreve versos que servem de síntese para o enigma e a tarefa da arte que são ainda nossos, em linguagem nossa, expondo nosso mundo e terra históricos e mantendo-os abertos ao porvir e a outros:

turvo turvo / a turva / mão do sopro / contra o muro / escuro / menos menos /
menos que escuro / menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos
que furo / escuro / mais que escuro / claro /como água? como pluma? claro
mais que claro claro: coisa alguma / e tudo / (ou quase) / um bicho que o
universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas[...]⁴⁷.

⁴⁷ GULLAR, F. *Poema sujo*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, p. 31.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DETIENNE, M. **Os mestres da verdade na Grécia arcaica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- DILL, M. Heidegger, *Art, and the Overcoming of Metaphysics*. **European Journal of Philosophy**, [s. l.], v. 25, n. 2, p. 294-311, mar. 2017.
- DREYFUS, H. *Heidegger's Ontology of Art*. In: DREYFUS, H. & WRATHALL, M. (org.). **A Companion to Heidegger**. Oxford: Blackwell Publishers, 2005, p. 407-419.
- DUARTE, A. *Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político*. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 23-34, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/714>. Acesso em: 18 abr. 2023.
- DUQUE-ESTRADA, P. C. *Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade*. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 13, p. 67-78, 1999. Disponível em: <https://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/oqnf/article/view/134>. Acesso em: 18 abr. 2023.
- FOGEL, G. *Pensamento, elemento, transcendência*. **Scintilla**, Curitiba, v. especial, n. 6.3, p. 47-64, 2009. Disponível em: <https://img.fae.edu/galeria/getImage/1/6300083621033816.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2023.
- GADAMER, H. G. *La vérité de l'oeuvre d'art*. In: **Les chemins de Heidegger**. Paris: Vrin, 2002.
- GUIGNON, C. *The History of Being*. In: DREYFUS, H. & WRATHALL, M (org.). **A Companion to Heidegger**. Oxford: Blackwell Publishers, 2005, p. 392-406.
- GULLAR, F. **Poema sujo**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. In: **Caminhos de floresta**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002 (A).
- _____. **Contributions to Philosophy (of the Event)**. Bloomington: Indiana University Press, 2012.
- _____. *Identidade e diferença*. In: **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996b, p. 171-200.
- _____. **Introdução à metafísica**. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1978.
- _____. **Lógica: a pergunta pela essência da linguagem**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.
- _____. *O tempo da imagem do mundo*. In: **Caminhos de floresta**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002 (B).
- _____. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- _____. *Sobre a essência da verdade*. In: **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996a, p. 149-170.
- _____. *The Provenance of Art and the Destination of Thought*. **Journal of the British Society for Phenomenology**, [s. l.], v. 44, n. 2, p. 119-128, maio 2013.
- HODGE, J. *Against Aesthetics: Heidegger on Art*. **Journal of the British Society for Phenomenology**, [s. l.], v. 23, n. 3, p. 263-279, out. 1992.
- INWOOD, M. **A Heidegger Dictionary**. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.
- KANT, I. **Crítica da faculdade de julgar**. Petrópolis: Vozes, 2016.
- MERLEAU-PONTY, M. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. In: **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 59-122.

PESSOA, F. M. **O caminho e o assunto do pensamento de Heidegger: retorno ao fundamento da metafísica**. Vitória: EdUfes, 2020.

SILVA, I. A. da & CASTRO, M. A. *Notas de tradução*. In: HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.

STEIN, E. **Destruição da metafísica ou crise da metafísica e crise da estética**. Letras, Santa Maria, n. 28/29, p. 63-72, jan./dez. 2004.

THOMSON, I. **Heidegger, Art, and Postmodernity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

VATTIMO, G. **Introduzione a Heidegger**. Bari: Laterza, 1971.

WAELEHNS, A. de. **La filosofía de Martin Heidegger**. Puebla: Universidad Autónoma, 1986.

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