

# Revista Filosófica de Coimbra

---

VOL. 7 • N.º 13 • MARÇO 98

---

MIGUEL BAPTISTA PEREIRA — *A essência da obra de arte no pensamento de M. Heidegger e de R. Guardini*

CHRISTOPH ASMUTH — *Começo e forma da Filosofia. Reflexões sobre Fichte, Schelling e Hegel*

KARL-HEINZ WEIGAND — *Ernst Bloch - Une introduction*

FERNANDA BERNARDO — *O rosto como Expressão: ou o acolhimento do outro/outro segundo E. Levinas*

JOÃO TIAGO PEDROSO DE LIMA — *Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne e o problema da essência da pintura*

## A ESSÊNCIA DA OBRA DE ARTE NO PENSAMENTO DE M. HEIDEGGER E DE R. GUARDINI

MIGUEL BAPTISTA PEREIRA

Com os artistas aprendemos a sentir a natureza, os homens e o mundo e com estes mestres de caminho é possível reeducar a razão fria e cruel, hegemónica e colonizadora, que a Modernidade gerou. Perante a tecnicidade estiolante, a sua leveza de ser e o vazio, que escava, M. Heidegger e R. Guardini ensinaram-nos a sentir, com o peso do pensamento, a densidade séria da obra de arte, interpretada pelo Filósofo de Friburgo a partir da verdade como desvelamento e pelo Mestre de Munique dentro da experiência de festa. De ambos ouvimos lições magistrais sobre a leitura dos sinais dos Tempos Modernos.

À face racionalista do «século das luzes» triunfante de Voltaire contrapôs-se a sua crise consignada no «estado de natureza» de Rousseau, que valia sem qualquer referência ao estado civil ou a outros possíveis prolongamentos seus, não contra mas dentro do processo histórico. Uma teologia poética da natureza pôde reclamar-se de D. Hume, que havia considerado a religião natural mais originária que a histórica, de Hamann para quem os sentidos também foram baptizados, da crítica inglesa da Bíblia, que a lia como «cânon poético» para solucionar problemas difíceis de interpretação, das «revelações naturais» de Herder, do sentido sagrado do mundo visível, da experiência estética como acesso ao Cânon da Escritura, da convicção de que o estilo poético podia apresentar a essência das coisas em formas visíveis e palpáveis<sup>1</sup>. Neste contexto insere-se a valorização do conhecimento sensível no séc. XVIII e a independência de juízo do gosto estético relativamente ao entendimento e seus conceitos. Para a *Crítica da Razão Pura de Kant*, a Natureza reduziu-se ao mundo

---

<sup>1</sup> P. PFAFF, «Der Symbolismus der Goethe-Zeit» in: G. von HOFER/P. PFAFF/H. TIMM, Hrsg., *Was aber bleibt stiften die Dichter? Zur Dichter-Theologie der Goethezeit* (Muenchen 1986) 10-11.

dos fenómenos empíricos submetidos às formas puras do espaço e do tempo e às categorias do entendimento e, se na *Crítica da Faculdade de Julgar*, ela nos aparece de modo teleológico e belo, o seu paradigma é um princípio regulador sem validade ontológica.

Apesar de Kant ter estabelecido a universalidade subjectiva do gosto estético do criador e fruidor de arte, libertados de toda a coacção de conceitos, normas ou regras e de o belo habitar no sujeito como plenitude vital da correspondência harmónica de imaginação criadora e de entendimento ou jogo livre de todas as nossas forças espirituais, não lhe passou despercebido o excesso de uma subjectivação perigosa, pois no espírito de Kant continuava viva a harmonia misteriosa entre a beleza da Natureza e a subjectividade do génio criador, que realizava, como favorito da Natureza, o milagre da obra de arte. O génio não era, nesta perspectiva, excepção mas regra pois concretizava a legalidade racional e teleológica, que domina toda a Natureza, embora de modo inconsciente<sup>2</sup>. Esta relação da Arte à Natureza e ao génio alicerçava-se no valor da ordem da Natureza e da posição do homem nela, cujo fundamento último era o pensamento teológico da Criação, que só esquecido e reprimido permitia a subjectivação total do génio criador. O eu do sujeito criador e a Natureza naturante são dois polos antagónicos do pensamento moderno, que poetas e filósofos românticos tentaram conciliar numa unidade de opostos. Enquanto Fichte regressava da reflexão do eu sobre si para o Eu Absoluto, poetas como Novalis e Hoerderlin defenderam uma Natureza, que precedia toda a reflexão e se desejava que aparecesse como tal no seu ser originário.

Com a autonomia da Estética criadora, à prosa rude da vida começa a opor-se a força transfiguradora da poesia, que apenas na esfera estética realizaria a harmonia entre ideia e realidade, o finito e o Infinito, a caminho da verdade suprema da consumação da filosofia. Em vez de simples objecto do cálculo científico, a Natureza é no Idealismo uma grande potência, criadora de mundo, em ascensão rumo ao espírito consciente de si. Neste percurso, a obra de arte é uma relevante objectivação ou aparecimento do espírito no modo como, ao fazer arte, vê o mundo. Esta relação entre potência criadora de mundo, génio do artista e obra de arte foi eliminada no Neo-kantismo preocupado apenas com a fundamentação kantiana do conhecimento científico, sem recuperar a Natureza e a ordem teleológica subjacentes em Kant ao juízo estético<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> J. SCHMIDT, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Bd. I<sup>2</sup> (Darmstadt 1988) 354-380.

<sup>3</sup> H.-G. GADAMER, «Die Wahrheit des Kunstwerks (1960)» in: ID., *Heideggers Wege. Studien zum Spaetwerk* (Tubingen 1983) 81-93.

Ao reflectir sobre a obra de arte, Heidegger vai «destruir» a sua redução idealista ao domínio do génio da Estética Clássica e libertar da subjectividade do criador e do intérprete o «estar-em-si» e o «abrir mundo» da obra de arte, contrapondo ao mundo exposto por desocultação na obra de arte a Natureza ou Terra oculta e acolhedora, numa recuperação da distinção entre o fundo em clausura e as coisas naturais, a φύσις e as τὰ ζῶντα, a Natureza naturante e a Natureza naturata, a exemplo dos Pre-socráticos, de Espinosa e de Schelling e no novo estilo da diferença antológica<sup>4</sup>. Contra o mundo ideal da Metafísica da fuga, é o mundo da obra, que desponta através da luta da ocultação e do desvelamento da verdade no coração misterioso da Terra e através da força poética dos elementos telúricos.

Duas grandes figuras do pensamento do séc. XX cruzaram-se na experiência da obra de arte e na pergunta pela sua origem e essência: M. Heidegger e R. Guardini. O encontro entre estes dois mestres tornara-se possível dentro da mesma instituição, quando após a guerra a Universidade de Friburgo na Brisgóvia convidou R. Guardini para a cátedra de «Filosofia da Religião e Doutrina Cristã da Visão do Mundo». Rejeitado o convite, confrontaram-se mais tarde estas duas figuras num debate célebre a 6 de Junho de 1950 em Munique após a conferência pronunciada por Heidegger na Academia Bávara de Belas Artes e intitulada *A Coisa*<sup>5</sup>, onde foi analisada a nossa civilização fílmica e dromológica e contraposto o conceito de proximidade ou pertença recíproca de ser e homem inscrita no núcleo de «coisa».

A análise heideggeriana da obra de arte no texto de 1935/36 assentou na destruição e remoção de três conceitos de coisa, que impedem o acesso genuíno à obra de arte e na busca da autêntica proximidade em que a verdade da obra de arte nos é desvelada. Esta procura do ser da obra de arte ressoou na conferência, que R. Guardini pronunciou na Academia de Belas Artes de Estugarda em 1947 e intitulou *Sobre a Essência da Obra de Arte* — «esta coisa estranha»<sup>6</sup>. Além da preocupação pela obra de arte, uniu-os outrossim, na diferença das interpretações, o interesse pela poesia de Hoelderlin<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Cf. P. TRAWNY, *Martins Heideggers Phaenomenologie dar Welt* (Freiburg/ Muenchen 1997) 233<sup>182</sup>.

<sup>5</sup> J. B. LOTZ, «Im Gespraech» in: G. NESKE, Hrsg., *Erinnerung an Martin Heidegger* (Pfullingen 1977) 159; M. HEIDEGGER, «Das Ding» in: ID.; *Vortraege und Aufsaeetze*<sup>2</sup> (Pfullingen 1959) 163-181.

<sup>6</sup> R. GUARDINI, *Ueber das Wesen des Kunstwerks*<sup>8</sup> (Tuebingen 1962) 5.

<sup>7</sup> M. HEIDEGGER, *Hoelderlins Hymnen 'Germanien' und 'Der Rhein'*. *Freiburger Vorlesung vom WS 1934/35*, GA, Bd. 39 (Frankfurt/M. 1980); ID., *Erlaeuterungen zu*

A primeira parte deste trabalho situa Heidegger na tradição da valorização estética da Terra e da Natureza, parte da existência de três redacções do texto sobre a obra de arte saídas da pena de Heidegger e compara o primeiro texto de 1931/32 com o de 1935/36, dando relevo aos grandes conceitos da sua Fenomenologia Ontológica da Obra de Arte como os de coisa e obra, os de obra e verdade, os de verdade e arte. Numa segunda parte, dedicada a R. Guardini, o acesso à obra de arte é caracterizada pela experiência de perguntabilidade, que nos invade perante a obra e de novo nos sobrevém mesmo quando parecíamos com ela já familiarizados. Usando a linguagem de Heidegger, considera R. Guardini a obra de arte uma «coisa estranha», que é tão irreal como influente e activa, tão longe da existência quotidiana como toque profundo do mais íntimo de nós mesmos, tão supérflua quando comparada com humanos esquemas práticos como indispensável a todos aqueles em cuja vida uma vez penetrou. Quanto a respostas, fica-se Guardini por um mero projecto, dado o excesso da permanente perguntabilidade da obra de arte, que não é pura fruição mas encontro, que reclama o melhor de nós e nos liberta da prisão e do fardo do quotidiano banal. Agarrados pela obra de arte, que contemplamos, desejamos e esperamos dela o que de mais autêntico o futuro nos reserva <sup>8</sup>. Esta experiência da perguntabilidade da arte remete-nos para a experiência da festa ou do reconhecimento jubiloso da doação do ser, que sem poesia, canto, música, dança e símbolos seria incompreensível. Festa e arte vivem do acordo e afirmação da densidade das coisas, do mundo e dos homens e, por isso, a recusa, a incapacidade de afirmar ou a negação de mundo eliminam a raiz da celebração festiva, cedem o espaço às ideologias e suas pseudo-festas, deixando crescer o deserto das horas vazias, donde irrompeu a pergunta de Hoelderlin: «...Para quê poetas em tempo de carência?» <sup>9</sup>.

## I

A primeira redacção do texto sobre a temática da obra de arte foi escrita em 1931/32 com o título *Sobre a Origem da Obra de Arte* e publicada pelo filho de M. Heidegger, Herman Heidegger, em 1989 <sup>10</sup>. De

---

Hoelderlins *Dichtung*, GA, Bd. 53<sup>2</sup> (Frankfurt/M. 1993); R. GUARDINI, *Form und Sinn der Landschaft in den Dichtungen Hoelderlins* (Tuebingen/Stuttgart 1946); ID., *Hoelderlin. Weltbild und Froemigkeit*<sup>2</sup> (Muenchen 1955).

<sup>8</sup> R. GUARDINI, *Ueber das Wesen des Kunstwerks* 5-6,46-47.

<sup>9</sup> Cf. M. HEIDEGGER, «Wozu Dichter?» in: ID., *Holzwege*, GA, Bd. 5 (Frankfurt/M. 1977) 269-320.

<sup>10</sup> ID., «Vom Ursprung des Kunstwerks. Erste Ausarbeitung» in: *Heidegger Studies* 5 (1989) 5-22.

facto, segundo a carta a E. Blochmann datada de 20.12.1935, Heidegger enviou-lhe um manuscrito, que teria sido redigido no «tempo feliz de trabalho dos anos de 1931 e 1932» e cujo tema era a Origem da Obra de Arte<sup>11</sup>. A segunda redacção conservou o mesmo título e foi o tema da conferência pronunciada em Friburgo da Brisgóvia a 13.11.1935 na «Sociedade da Ciência da Arte» e será publicada no volume 80, III Secção de Obras Completas, que reunirá todas as conferências não publicadas por Heidegger e incluirá as versões, que divergem das dos textos publicados. Segundo o filho Herman Heidegger, em 1987 apareceu uma edição-pirata bilingue desta conferência em França sem as modificações que entretanto M. Heidegger introduzira no texto<sup>12</sup>. A terceira redacção é um texto mais desenvolvido e abrange as três conferências, que M. Heidegger pronunciou em Franforte no Meno a 17 e 24 de Novembro e a 3 de Dezembro de 1936 e foi publicado em 1950 com o título *A Origem da Obra de Arte*<sup>12</sup>. Neste texto, há remissões para a célebre obra de Heidegger *Contribuições para a Filosofia (Sobre Ereignis)*, considerada a outra parte prometida de *Ser e Tempo*, que foi redigida entre 1936-38 mas cujo plano com suas linhas de fundo nasceu já em 1932, quando Heidegger procedia à primeira redacção do texto sobre a obra de arte<sup>13</sup>. À primeira edição de 1950 Heidegger acrescentou um posfácio de quatro páginas escrito após 1935/36 e à edição de 1960, revista por ele mesmo e prefaciada por H.-G. Gadamer, fez uma adenda de seis páginas com algumas orientações redigidas em 1956. O texto desta edição de 1960 foi integrado no vol. 5 das Obras Completas<sup>14</sup>.

Já depois da primeira redacção do trabalho sobre a origem da obra de arte, M. Heidegger redigiu notas, a partir de 1934, sobre a superação da Estética dentro do âmbito do problema da origem da obra de arte, temática aludida no posfácio de *A Origem da Obra de Arte* e retomada em textos maiores como *A Vontade de Poder enquanto Arte* (1936-37) e *Introdução*

<sup>11</sup> M. HEIDEGGER/E. BLOCHMANN, *Briefwechsel 1918-1969*<sup>2</sup> (Marbach am Neckar 1990) 87.

<sup>12</sup> M. HEIDEGGER, «Vorbemerkung des Herausgebers und Nachlassverwalters» in: *Heideggers Studies* 5 (1989) 5. Cf. M. HEIDEGGER, *De l'Origine de l'Oeuvre d'Art, Première Version (1935). Texte allemand inédit et traduction française par Emmanuel Martineau* (Paris 1987).

<sup>13</sup> F.-W. von HERRMANN, *Wege ins Ereignis. Zu Heideggers «Beitraege zur Philosophie»* (Frankfurt/M. 1994) 199.

<sup>14</sup> M. HEIDEGGER, «Der Ursprung des Kunstwerks» (1935/36) in: ID., *Holzwege*, GA, Bd. 5 (Frankfurt/M. 1977) 1-72.

à *Metafísica* (1935)<sup>15</sup>. A Estética enquanto estudo dos estados afectivos do mundo do belo reduz a obra de arte a um objecto do sentimento do sujeito, despojando a beleza da sua «forma de verdade» no sentido originário (ἀλήθεια) e sacrificando com a raiz da verdade como adequação a sua referência essencial ao ser e seu desvelamento. Destruída a verdade, fenece a beleza, trocada por estados anímicos e correntes vivenciais. Não basta substituir os estados subjectivos da criação e da fruição estéticas pela obra de arte, pois o que decide, é o modo como se pergunta pela obra, pela sua criação e compreensão ou «se e como 'obra' em geral se concebe a partir da essência da verdade e do ser»<sup>16</sup>. Por isso, declara Heidegger nestes apontamentos que «a nossa pergunta pela obra não (é a pergunta) pelo objecto do sujeito mas pelo acontecimento da verdade pelo qual nós mesmos (sujeitos) somos mudados». Ora, toda a Estética considera a obra de arte como objecto na sua relação ao sujeito mesmo quando aparentemente prescinde dele e, por isso, tem de ser superada<sup>17</sup>. A meditação da obra de arte tem de partir da respectiva obra, não reduzida a objecto da criação e da fruição segundo o modelo subjectivo da Estética mas experienciada como acontecimento da verdade, mudando radicalmente «a essência da própria arte» «por necessidade essencial (do começo)»<sup>18</sup>. No posfácio, Heidegger reconhece que hoje se chama vivência à percepção sensível da obra de arte e, de modo especial, à fonte da fruição e da criação artísticas. Porque tudo é vivência, talvez seja a vivência o elemento em que a arte morre, vítima da vontade de poder, que é a outra face da relação estética a mundo<sup>19</sup>.

A «destruição» integrada no método fenomenológico heideggeriano fere de morte a Estética, a fim de unir ser e verdade da obra de arte e mudar o homem de sujeito egocêntrico em compreensor do ser ou existência. Esta destruição soma-se à da *Metafísica* sobre que incidiu a sua

<sup>15</sup> ID., «Zur Ueberwindung der Aesthetik. Zu 'Ursprung des Kunstwerks' in: *Heidegger Studies* 6 (1990) 5-7; ID., *Einführung in die Metaphysik* (1935), GA, 40 (Frankfurt/M. 1983) 38, 95-96, 108, 113, 120-121, 155-157; ID., *Nietzsche*, Bd. I (Pfullingen 1961) 91-109.

<sup>16</sup> ID., o. c. 6.

<sup>17</sup> ID., o. c. 7. Cf. ID., *Beitraege zur Philosophie (Vom Ereignis)*, GA, Bd. 65 (Frankfurt M. 1989) 503-506.

<sup>18</sup> ID., o. c. l. c.

<sup>19</sup> ID., *Der Ursprung des Kunstwerks* 66; ID., *Nietzsche*, I, 49, 50, 51, 57; Cf. G. FADEN, *Der Schein der Kunst. Zu Heideggers Kritik der Aesthetik* (Wuerzburg 1986) passim.

lição inaugural na Universidade de Friburgo em 1929<sup>20</sup> e ao regresso à Natureza, aos Pre-socráticos e a uma valorização do conceito de trabalho e de homem-trabalhador, onde é possível uma influência cruzada de Nietzsche e do próprio Marx, cujos *Manuscritos Económico-Filosóficos* foram publicados em 1932 pelo aluno de Heidegger L. Landshut. A grandeza do começo fora o aparecimento da Natureza, que «gosta de se ocultar» segundo o fragmento 123 de Heraclito, Nietzsche consagrou numa filosofia nascida na idade trágica dos Gregos e a que Heidegger já dedicara «uma interpretação extensa» entre Janeiro e Março de 1933<sup>21</sup>. À crítica da Metafísica e da Estética subjaz este regresso à Natureza e com ele a prossecução da permanente vinculação da pergunta pelo ser à pergunta pela alétheia, que atravessa o pensamento heideggeriano desde *Ser e Tempo*, *Essência da Verdade*, *Origem da Obra de Arte* à *Carta sobre o Humanismo*, à *Pergunta pela Técnica*, à *A Essência da Linguagem* e a *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento*<sup>22</sup>. Desde 1931-32, a luta entre velamento e desocultação imanente à verdade do ser insinua-se como paradigma interpretativo da obra de arte e, por isso, «pensar e poetar» e «poetar e pensar» tornam-se desde meados da década de 30 tema da filosofia, como mostram exuberantemente as interpretações de Heidegger. Em 1934, foi assunto das lições de Heidegger a essência da linguagem e nele abordado o sentido do pensamento na sua proximidade essencial com a poesia<sup>23</sup>. Mais tarde, no semestre de inverno de 1944/45, a introdução à filosofia é delineada como uma reflexão sobre a relação essencial entre pensar e poetar<sup>24</sup> e, dez anos depois, na conferência de Ceris-la-Salle é cometida à essência futura da filosofia a necessidade de meditar a relação

<sup>20</sup> ID., *Was ist Metaphysik?*<sup>10</sup> (Frankfurt/M. 1969); ID., *Die Grundbegriffe der Metaphysik, Welt-Endlichkeit-Einsamkeit*, Freiburger Vorlesung vom WS 1929/30 (Frankfurt/M. 1983); ID., *Einfuehrung in die Metaphysik* (1935) (Tuebingen 1953).

<sup>21</sup> ID., «Nur noch ein Gott kann uns retten». Spiegel-Gespraech mit Martins Heidegger am 23. September 1966» in: *Der Spiegel*, Nr. 23, 30 (1976) 196.

<sup>22</sup> ID., *Sein und Zeit, Erste Haelfte*<sup>6</sup> (Tuebingen 1949); ID., *Vom Wesen der Wahrheit (1931-1932)* (Frankfurt/M. 1986); ID., *Der Urrprung des Kunstwerks (1935-1936)*; ID., «Brief ueber den Humanismus» in: ID., *Platons Lehre von der Wahrheit*<sup>2</sup> (Bern 1954) 53-119; ID., «Die Frage nach der Technik» in: ID., *Die Technik und die Kehre*<sup>8</sup> (Pfullingen 1991) 5-36; ID., «Das Wesen der Sprache» in: ID., *Unterwegs zur Sprache*<sup>2</sup> (Pfullingen 1960) 159-216; ID., «Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens» in: ID., *Zur Sache des Denkens* (Tuebingen 1969) 61-80.

<sup>23</sup> Estas lições de 1934, ano em que foi demitido de reitor, vão constituir o 38 volume de *Obra Completas* com o título *Ueber die Logik als Frage nach der Sprache*.

<sup>24</sup> M. HEIDEGGER, *1. Nietzsches Metaphysik 2. Einleitung in die Philosophie. Denken und Dichten*, GA, Bd. 50 (Frankfurt/M. 1990).

entre poetar e pensar<sup>25</sup>. Nesta conformidade, «aquilo de que a filosofia trata, diz-nos respeito, toca-nos precisamente no nosso ser»<sup>26</sup>. Para evitar uma leitura errónea dos sentimentos e das afecções, Heidegger subscreve a frase de A. Gide de que «é com os sentimentos belos que se faz má literatura» e aplica-a de preferência à filosofia. O referente da filosofia toca-nos na nossa essência mas «esta afecção nada tem a ver com o que ordinariamente chamamos afectos e sentimentos, numa palavra, com o irracional»<sup>27</sup>. A filosofia é correspondência falante, atenta à interpelação do ser do sendo e ouvinte da sua voz. A subjectividade irracional é eliminada logo na raiz, porque «aquilo que se nos dirige como voz do ser, determina o nosso corresponder» ou a nossa disposição perante aquilo que é. Neste contexto, «o sendo como tal determina o falar de tal modo que o dizer se sintoniza com o ser do sendo». O corresponder é sempre colorido afectivamente e só neste fundo de consonância ou disposição «o dizer do corresponder recebe a sua precisão» determinante<sup>28</sup>. Portanto, a disposição perante o ser do sendo torna-se agora correspondência sintonizada e determinada, em que «toda a precisão do dizer se funda numa disposição do corresponder», numa atenção à interpelação que chega. Para os Gregos, o espanto foi o pathos ou disposição afectiva em que se sofre e suporta a origem das coisas, deixando-se por ela levar e determinar. Só quando pathos significa disposição perante as coisas na sua diferença, o espanto faz-nos recuar diante do sendo, que é deste modo e não de outro e impele-nos simultaneamente para aquilo de que recuamos: «Assim, o espanto é a disposição na qual e para a qual se abre o ser do sendo. O espanto é a sintonização na qual se garantia aos filósofos gregos a correspondência ao ser do sendo»<sup>29</sup>. Pelo contrário, o pathos, em sentido moderno, não ultrapassa as vivências de uma subjectividade egóide<sup>30</sup>, em que o sentimento da segurança na certeza absoluta do conhecimento, atingível a cada momento, é a ἀρχή da Filosofia Moderna. Também a ἐπιστήμη grega não se deve traduzir por ciência em sentido moderno, porque, derivando esta palavra grega do participio ἐπιστάμενος, o seu sentido fontal é o homem competente e dotado para algo e a filosofia, como ἐπιστήμη, é uma espécie de competência ou de pertença àquilo que é e ela mesma mantém no seu olhar teórico<sup>31</sup>. Por outro lado, o ser é o sendo em

<sup>25</sup> ID., *Was ist das — die Philosophie?*<sup>10</sup> (Pullingen 1992) 30.

<sup>26</sup> ID., *o. c.* 4.

<sup>27</sup> ID., *o. c.* 5.

<sup>28</sup> ID., *o. c.* 23-24.

<sup>29</sup> ID., *o. c.* 26.

<sup>30</sup> ID., *o. c.* 27.

<sup>31</sup> ID., *o. c.* 17.

sentido transitivo, isto é, reúne o sendo enquanto sendo: «O ser é o que reúne — λογος»<sup>32</sup>. O que encheu os Gregos de espanto, foi o facto de o sendo permanecer reunido no ser, de aparecer neste. Foi este o maior espanto, que eles salvaram e protegeram contra o ataque do sofista, que para tudo preparou uma explicação e a divulgou pela praça<sup>33</sup>. O caminho para responder à pergunta pelo que nos reúne, não é uma ruptura nem uma negação da história mas «uma apropriação e modificação da tradição»<sup>34</sup>, a que M. Heidegger chama no § 6 de *Ser e Tempo* «destruição» e, neste caso, é abrir os ouvidos, é libertar-nos para o que na tradição nos interpela como ser do sendo. Ouvir esta interpelação é iniciar a correspondência ao ser do sendo e fazer dela a nossa morada<sup>34a</sup>. A filosofia ou correspondência à interpelação e à voz do ser do sendo é um falar reflexivo ao serviço da linguagem, sem o qual jamais saberíamos verdadeiramente o que é a filosofia enquanto correspondência ao ser, que reúne, ou enquanto «um modo característico do dizer», parente e, ao mesmo tempo, distinto do dizer poético. Entre os dois, pensar e poetar, domina um parentesco oculto, porque ambos se põem e consomem ao serviço da linguagem e para a linguagem. Porém, entre ambos há, ao mesmo tempo, um abismo, pois eles «habitam sobre os montes mais separados»<sup>35</sup> que imagens e conceitos, logos poético e logos filosófico, reflexão artística e reflexão pensante ergueram. Se os filósofos podem pelo diálogo preparar uma reunião «em que nós somos interpelados pelo que denominamos o ser do sendo», o «parentesco oculto» com os poetas alonga a reunião e enriquece os modos de dizer o que se oculta, sem nunca terminar a luta pelo desvelamento, que a reflexão ajuda a ver com mais claridade mas sem jamais resolver<sup>36</sup>.

Apesar de O. Poeggeler ter negado a *A Origem da Obra de Arte* a dimensão de filosofia da arte<sup>37</sup>, parece inegável o seu carácter ontológico

---

<sup>32</sup> ID., o. c. 13. Cf. M. Heidegger, «Logos (Heraklit, Fragment 50)» in: ID., *Vortraege und Aufsaezte*<sup>2</sup> (Pfullingen 1959) 207-229.

<sup>33</sup> ID., *Was ist das — die Philosophie?* 14.

<sup>34</sup> ID., o. c. 21-22.

<sup>34a</sup> ID., o. c. 22.

<sup>35</sup> ID., o. c. 30.

<sup>36</sup> ID., *Der Ursprung des Kunstwerks* 67. Cf. E. KETTERING, *Naehe. Das Denken Martin Heideggers* (Pfullingen 1987) 214-219.

<sup>37</sup> O. POEGGELER, *Der Denkweg Martin Heideggers* (Pfullingen 1963) 207-215; ID., *Philosophie und Politik bei Heidegger* (Freiburg/Muenchen 1972) 122, 122-123; ID., «Heidegger und die Kunst» in: CH. JAMME/K. HARRIES, Hrsg., *Martin Heidegger. Kunst-Politik-Tecnik* (Muenchen 1992) 59-84; ID., *Neue Wege mit Heidegger* (Freiburg/Muenchen 1992) 172-178; ID., *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger* (Freiburg/Muenchen 1984) 220-248.

dentro de uma fenomenologia hermenêutica do ser, que F.-W. von Herrmann confirmou nas sessões semanais de trabalho filosófico, que manteve com Heidegger durante os seus últimos quatro anos de vida<sup>38</sup>. A destruição da Metafísica é, simultaneamente, a adesão ao ser da natureza e aos mundos que o vão dizendo e prossegue nas figuras históricas de Ereignis ou apropriação histórica do ser, cuja meditação se iniciou já em 1932. Neste contexto histórico, em que o próprio Nacional-Socialismo foi ontologicamente interpretado em 1933-34, a reflexão sobre a obra de arte concretizada já em 1931-32 insere-se numa Filosofia do Ser como verdade ou desvelamento, que se oculta. Não só o conceito de «cuidado» teve na figura mítico-poética de «cura» de Higino a sua expressão pre-ontológica como atesta o § 42 de *Ser e Tempo*, mas também o mito apareceu na recensão escrita por Heidegger da obra famosa de E. Cassirer sobre o mito em 1928 como «um fenómeno essencial dentro de uma interpretação universal do ser em geral e das suas modificações»<sup>38a</sup>. Também na arte, que é doação da verdade e do artista, há um desvelamento do ser, que no texto *A Origem da Obra de Arte* aparece como «dar» originário.

## II

A primeira redacção intitulada *Sobre a Origem da Obra de Arte* abre com a declaração crítica de que os limites de uma conferência restringem em demasia o que se pode dizer sobre o tema da raiz da obra de arte exposto a tanta estranheza e assaltado de muitos equívocos. O escopo de Heidegger é apenas preparar uma atitude diferente e nova da nossa

<sup>38</sup> F.-W. von HERRMANN, *Heideggers Philosophie des Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung «Der Ursprung des Kunstwerks»* (Frankfurt/M. 1980) XXIII; ID., *Wege ins Ereignis. Zu Heideggers «Beitraege zur Philosophie»* (Frankfurt/M. 1994) 85-221; ID., «Das Ereignis und die Fragen nach dem Wesen der Technik, Politik und Kunst» in: CH. JAMME/K. HARRIES, Hrsg., *Martin Heidegger. Kunst, Politik, Technik* (Muenchen 1992) 241-259; ID., «Technik und Kunst im seynsgeschichtlichen Fragehorizont» in: W. BIEMEL/F.-W. von HERRMANN, Hrsg., *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger* (Frankfurt/M. 1989) 25-46; D. JAEHNIG, «Der Ursprung des Kunstwerks und die moderne Kunst» in: CH. JAMME/K. HARRIES, Hrsg., *o. c.*, 219-254; W. BIEMEL, *Heidegger. Mitselbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von W. Biemel*<sup>2</sup> (Reinbeck bei Hamburg 1989) 79-97; T. MUELLER, *Wahrheitsgeschehen und Kunst. Zur seynsgeschichtlichen Bestimmung des Kunstwerks bei Martin Heidegger* (Muenchen 1994) passim.

<sup>38a</sup> Cf. M. B. PEREIRA, «O Regresso do Mito no Diálogo entre E. Cassirer e M. Heidegger» in: *Revista Filosófica de Coimbra* 7 (1995) 56.

existência perante a obra de arte sem deixar de valorizar o que durante longo tempo se pensou e disse sobre a sua essência. De início, Heidegger evoca a experiência vulgarizada da obra de arte: em geral, todos conhecem obras de arte, desde os edifícios, os quadros às estátuas e às obras musicais e literárias, distribuídas por diversas épocas e repartidas por diferentes povos. A esta experiência pertence também a «origem» das obras de arte existentes, isto é, os artistas <sup>39</sup>, que não só geram «o pensamento artístico na imaginação criadora» mas também o materializam numa obra. Embora sejam necessários estes dois momentos na criação, a concepção do pensamento artístico é a condição da sua realização e, portanto, «mais originária». Por aqui se insinua a Estética do sujeito e do génio. A gestação do pensamento artístico é «um pensamento puramente espiritual», que pode também descrever-se como corrente vivencial anímica, contribuindo deste modo para a psicologia da produção de obra de arte, que, por muito instrutiva que seja, nunca nos esclarece quanto à origem da obra de arte <sup>40</sup>. A razão desta impotência está na redução da «origem» a «causa» da existência de obras de arte e tal monopólio explicativo pareceu evidente pela sua singularidade elementar, visto não partir da obra de arte mas apenas de um elemento seu, no caso vertente, da «luta espiritual» do artista, do poder de criar a «expressão» da sua «personalidade», que ao fruir de si mesma na criação, se liberta catarticamente da sua tempestade de sentimentos. Porém, o ser gerado pela interioridade causal do artista não consuma ainda o ser da obra de arte, pois a criação mais singular e própria visa a autonomia da obra, isto é, «deixar a obra repousar em si mesma». Por isso, na «grande arte», que é o tema exclusivo da meditação heideggeriana, o artista permanece de certo modo «indiferente perante a realidade da obra, à maneira de uma passagem, que se aniquila a si mesma na criação» <sup>41</sup>. Saindo para fora de si, o sujeito deixa a obra repousar em si mesma.

A pergunta pela origem da obra deve realmente partir da obra de arte tal qual ela se encontra em si, liberta da relação de produção, portanto no seu ser autónomo, que vemos objectivado, v.g., nas colecções e exposições, onde é exposto ou nas praças públicas ou nas casas particulares, onde é esteticamente integrado. Também encontramos obras de arte como objectos estéticos nas investigações da História de Arte, que esclarecem a sua origem histórica e autoria, nas descrições dos peritos e dos escritores de arte, que analisam o seu conteúdo e explicam as suas «qualidades»,

---

<sup>39</sup> M. HEIDEGGER, *Vom Ursprung des Kunstwerks*. Erste Ausarbeitung 5-6.

<sup>40</sup> ID., *o. c.* 6.

<sup>41</sup> ID., *o. c. l. c.*

tornando as obras de arte acessíveis «à fruição comunitária e individualizada da arte». Alarga-se o círculo dos cultores da obra de arte como objecto estético. Enquanto amigos e apaixonados da arte promovem o gosto por colecções, os organismos públicos responsabilizam-se pela manutenção, conservação e restauro de obras de arte e o comércio de arte cura do respectivo mercado. Embora autónomas, as obras de arte são envolvidas por uma variada rede de interesses e de actividades, que as explora e se torna a sua via normal de acesso. Para Heidegger, a troca da relação da produção por outros tipos de relação como a conservação, a explicação, a fruição ou a comercialização de modo algum garante a experiência humana do ser da obra de arte, pois o ser-objecto não se pode identificar com o estatuto de ser-obra da obra de arte<sup>42</sup>. O ser-obra é, neste caso, a força actuante da obra de arte no seu espaço e tempo próprios. Por isso, quando arrancadas à situação concreta da sua irradiação, as obras de arte são destituídas do seu autêntico «ser-obra», por maior que seja a sua elevação, a sua chamada «qualidade» e força impressiva. Podem continuar bem conservadas e ser ainda entendidas, mas a integração numa colecção e a recordação cultural, que as preserva da morte do esquecimento, roubaram-lhes o seu mundo próprio. Assim, quando tentamos anular a transferência de obras de arte do seu espaço e tempo próprios, procurando o templo em Paestum no seu lugar e a catedral de Bamberg na sua praça, o mundo destas obras conservadas já morreu. Mesmo no caso em que a obra de arte religiosa deixou de ser presença actuante do Divino, pode ainda merecer veneração para Heidegger, segundo o testemunho de M. Mueller referente ao início da década de 30: «Em passeios, que dei com ele, visitámos algumas vezes igrejas e capelas. Para meu espanto, ele tomava água-benta e genuflectia. Eu chamei-lhe uma vez a atenção para esta incoerência: 'Você afastou-se da Igreja e não crê, portanto, na transsubstanciação. Porquê uma genuflexão? Para si, Cristo não está no altar'. A resposta de Heidegger foi elucidativa: 'De facto, não. Transsubstanciação — isto é um abuso da Física aristotélica por parte da Alta Escolástica. Mas eu não sou um panteísta grosseiro. Devemos pensar historicamente. Onde tanto se orou, aí está próximo o Divino de um modo muito especial... O Divino esteve, uma vez, de um modo invulgarmente próximo na figura de Cristo. Hoje tal não sucede mais. Porém, uma tal Igreja de adoração milenária é um lugar, onde devemos sentir veneração»<sup>43</sup>. Apesar da veneração e da reprodução de tais obras de arte

<sup>42</sup> ID., *o. c.* 7.

<sup>43</sup> M. MUELLER/B. MARTIN/G. SCHRAMM, «Ein Gespräch mit Max Mueller» in: *Freiburger Universitätsblätter* 92 (1986) 30.

religiosa na imaginação ou no pensamento, a fuga e o desmoronamento do seu mundo são irreversíveis. Podemos experienciar as obras de arte como «expressões» da sua época e testemunhos da magnificência e do poder de outrora de um povo, como sucede com as «nossas magníficas catedrais alemãs» mas a decadência e a fuga do mundo destruíram-lhes já o seu ser de obra. Este não está na obra morta nem é outorgado pelo mercado nem apenas pelo génio do artista. Só a partir da origem se pode saber o que é o ser da obra de arte. Porém, a origem não está no artista enquanto causa da produção artística mas na arte, que é bifacial no seu estatuto de raiz da obra e, simultaneamente, da possibilidade do artista <sup>44</sup>. Quando Heidegger redigia este texto, ocupava-o já a meditação das bases em que assenta a sua obra *Contribuições para a Filosofia (Sobre Ereignis)*, concebidas não segundo o conceito de sistema mas da harmonia musical da fuga, que, à maneira de partituras em movimento, compõem a sinfonia inconclusa e polissémica do ser. A quarta configuração tem o nome de «fundação» e alicerça na verdade ou desvelamento do ser o ser-aí, as coisas, os instrumentos e as obras de arte <sup>45</sup>. Pelo cuidado e sua temporalidade extática, o homem transcende o sendo, que ele é, e o dos seres não humanos em direcção à abertura do ser e seus modos, que intervêm previamente nos projectos, mesmo artísticos, da existência humana. Nesta sequência, o ser precisa do homem como ser-aí e, no caso vertente, do artista, de que se apropria, para historicamente se desenvolver através dos seus projectos e o homem pertence ao ser, aparecendo o «aí» como o título de propriedade do ser: «O ser precisa do homem para explicitar a sua essência e o homem pertence ao ser para realizar a sua determinação extrema como ser-aí» <sup>46</sup>. Ora, é precisamente esta relação entre «precisar» e «pertencer», entre chamamento apropriante e projecto apropriado, que perfaz «o ser como Ereignis» <sup>47</sup>.

Compreender não-tematicamente o ser é já estar sob a influência do seu desvelamento histórico. A arte, que se investiga como origem, deve ser já previamente conhecida de algum modo, isto é, devemos possuir a origem que procuramos e o que já possuímos, temos de o procurar num movimento circular hermenêutico. Neste movimento, o salto para a origem tem por trampolim a realidade da obra de arte, dada numa pre-compreensão. Logicamente, o texto *Sobre a Origem da Obra de Arte* reparte-se por

<sup>44</sup> M. HEIDEGGER, *Vom Ursprung des Kuntwerks* 7.

<sup>45</sup> ID., *Beitraege zur Philosophie (Vom Ereignis)*, GA, Bd. 65 (Frankfurt/M. 1989) 293-392.

<sup>46</sup> ID., *o. c.* 251.

<sup>47</sup> ID., *o. c. l. c.*

dois momentos: 1. A Obra de Arte como Obra e 2. A Arte como Origem da obra. Na primeira parte, impõe-se uma abordagem fenomenológica da obra de arte em que esta se mostre em si e a partir de si mesma, segundo o lema que Heidegger propusera em *Ser e Tempo*: «deixar ver a partir de si mesmo o que se mostra e do modo como se mostra a partir de si mesmo»<sup>48</sup>. É necessário libertar a obra de arte de todas as relações exteriores a ela mesma, como são as relações exclusivas ao génio criador e ao comércio de arte, a fim de a concebermos a partir dela mesma, pois toda a obra de arte «pretender revelar-se como obra»<sup>49</sup> e «ser-obra significa ser-manifestativo, trazer a público antes que o comércio de arte crie o seu público. O que se manifesta na obra de arte, não só precede o «público», que consome objectos estéticos, mas até o destrói, pois «a grandeza de uma obra de arte mede-se por esta sua força de destruição»<sup>50</sup>. Esta relação da obra de arte ao 'aberto' é essencial ao ser da mesma e funda-se num traço fundamental deste ser, que se deve investigar numa fenomenologia da obra de arte. O que está em obra na abertura da obra de arte, é a exposição desvelante, que ela é, não no sentido de integração numa colecção ou de colocação num lugar apropriado mas de construção, v.g., de um templo de Zeus, de erecção de uma estátua de Apolo ou de representação de uma tragédia. Esta exposição como desvelamento dinâmico é consagração em que efectivamente o Divino se mostra na luta, que a obra trava para trazer «o Deus» à abertura da sua presença, e glorificação, que exalta a dignidade e o esplendor do Deus enquanto modos da sua presença e não meros predicados<sup>51</sup>.

Toda a exposição por obras no sentido de construção revelante e glorificante do Divino abrange sempre não só o edifício e a estátua mas também o dizer e o nomear dentro de uma linguagem. Apesar dos elementos pesados que trabalha, a obra de arte é em si mesma uma elevação em que se rasga um mundo de abertura permanente. Porém, o mundo não é o conjunto de coisas existentes, que resultasse de uma contagem real ou de razão nem o quadro imaginário e racionalmente forjado para albergar objectos. Para nos dizer o que é o mundo, Heidegger repete neste texto a expressão, que, segundo H.-G. Gadamer, usara pela primeira vez em 1920, quando num autêntico «linguistic turn» e após o abandono da linguagem académica da Metafísica, aplicou a mundo a expressão «es weltet» (ele mundifica) para dizer o originário, em contraste com a filosofia da lingua-

<sup>48</sup> ID., *Sein und Zeit, Erste Haelfte*<sup>6</sup> (Tuebingen 1949) 34.

<sup>49</sup> ID., *Vom Ursprung des Kunstwerks* 8.

<sup>50</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>51</sup> ID., *o. c. 9.*

gem da tradição idealista, que não ultrapassou a filosofia da identidade, que, como a dialéctica, é uma figura da Metafísica<sup>52</sup>. Como da «natura naturans» emana a «natura naturata», da prévia inobjectividade de mundo decide-se a constituição concreta de mundo. No texto presente, Heidegger recorre à linguagem de 1920: em vez de fuga e de deserção metafísica, «mundo mundifica — dirige por outros caminhos a nossa existência como se fosse uma companhia, que nos mantém aberto o espaço de tempo e a sua urgência, a lonjura e a proximidade, a amplidão e a estreiteza de todo o sendo»<sup>53</sup>. Sem jamais ser objecto, o mundo como companhia mantém o nosso comportamento preso de um tecido de remissões, donde chegam e até tardam acenos de benevolência e golpes de destino dos deuses. Porém, não só o «tardar é um modo como o mundo mundifica» mas também a queda na confusão e consequente surgimento de um «não-mundo». Quer se trate de mundo ou de não-mundo, o que sempre permanece é a inobjectividade deste «acompanhamento» da existência humana, que é «mais ser» do que todas as coisas objectivas e manuseáveis, com as quais nos julgamos quotidianamente familiarizados. Ora, mundo é o que é sempre não-familiar e anti-rotineiro, nunca é objecto, que esteja situado perante nós mas o não-objecto, que procuramos. Dada esta inobjectividade, o saber do mundo ignora o que sabe<sup>54</sup>.

É precisamente o mundo que a obra de arte enquanto obra de arte expõe, isto é, abre, dando-lhe estabilidade e permanência. Só expondo mundo é que a obra está em obra e, por isso, sem exposição desvelante o produto não é uma obra de arte mas um elemento, que nada de mundo traz à obra mas apenas torna visível «um poder vazio» e talvez faça alguma «impressão»<sup>55</sup>. Ao deixar livre e ao guardar, por excelência própria, um mundo, a obra real opera uma superior negação da objectividade habitual. O estranho de toda a obra de arte é aquele recolhimento relativamente ao banal em que se refugia a obra, ao expor apenas o seu mundo, devendo a esta solidão a elevação ao «aberto» e nela fundando a sua vertente pública. O termo «recolhimento» empregado por Heidegger provém de Mestre Eckhart e em 1976, pouco antes da sua morte, Heidegger ainda se interrogava sobre o sentido deste termo<sup>56</sup>. O «reco-

---

<sup>52</sup> H.-G. GADAMER, «Destruktion und Dekonstruktion» in: ID., *Gesammelte Werke*, Bd. II (Tuebingen 1986) 362.

<sup>53</sup> M. HEIDEGGER, *Vom Ursprung des Kunstwerks* 9.

<sup>54</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>55</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>56</sup> M. B. PEREIRA, «Hermenêutica e Desconstrução» in: *Revista Filosófica de Coimbra* 6 (1994) 251.

lhimento» de mestre Eckhart é um modo de realização da existência humana totalmente diferente do tipo habitual e comum do viver dos homens e, por isso, deste separado — um modo de ser-no-mundo «à luz escura da experiência vivente de Deus», que é o pensamento central de Mestre Eckhart em que o «mestre da vida» supera o «mestre de leitura» metafísica<sup>57</sup>. Trata-se, portanto, de uma metanoia do seu humano, que possibilita penetrar no âmago da experiência religiosa, servindo de porta e de caminho para uma liberdade, que é receptividade virginal de Deus. Para Heidegger, todas as coisas, que se integram no recolhimento e solidão da obra de arte, mudam-se com a chegada até elas de algo de inesgotável e de indispensável<sup>58</sup>. O ser da obra de arte, ao elevar-se a abertura do mundo, realiza a sua tarefa, cria o seu espaço e determina o lugar em que ele mesmo se torna construção. A exposição desvelante, que é o templo, funda-se sempre na abertura livre e levantada de um mundo, embora a este venha a faltar o templo e o templo defina na criação estética do artista. Deste modo, a obra construída pode seguir o destino da retirada e da decadência de mundo, deixar de estar aí por já ser uma obra em fuga, cujo mundo se retirou ou morreu e não é apenas um «torso» criado pela subjectividade sem mundo<sup>59</sup>.

Além da clareira de mundo, pertence ao ser da obra de arte a criação por parte do artista, que usa materiais como pedra, madeira, metal, cor, som e linguagem, que historicamente a leitura hilemórfica de Platão e Aristóteles empobreceu. A redução do ser do sendo à informação da matéria pela forma sob a acção da causa eficiente finalisticamente orientada não é para Heidegger evidente nem tão-pouco provém da experiência da obra enquanto obra de arte mas da obra enquanto coisa produzida. Por isso, o segundo traço definitivo da obra de arte chamado produção realizada pelo artista não implica a passividade informe da matéria, que desaparece sob a forma, mas as forças telúricas em que a obra de arte mergulha ou, por outras palavras, a massa e o peso da pedra, a dureza e o brilho dos metais, a solidez e a flexibilidade da madeira, a luz e a sombra da cor, o prelúdio do som e a força da palavra, que nomeia<sup>60</sup>. Na obra de arte, que desvenda mundo, tem de aparecer o peso da rocha e o brilho do metal, a altura e a maleabilidade da árvore, a luz do dia e a escuridão da noite, o rumor da torrente e o sussurro dos ramos, que de

<sup>57</sup> Cf. E. Zum BRUNN, «Un Homme qui pût Dieu» in: VARIOS, *Voici Maître Eckhart. Textes et Études réunies par E. Zum Brunn* (Grenoble 1994) 269-284.

<sup>58</sup> M. HEIDEGGER, *Vom Ursprung des Kunstwerks* 10.

<sup>59</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>60</sup> ID., *o. c. l. c.*

modo algum são matéria informe para a produção de algo mas a harmonia desta plenitude insuperável, que é a terra ou a consonância da montanha e do mar, das tempestades e do ar, do dia e da noite, as árvores e a erva, a águia e o cavalo. Heidegger interroga-se sobre o que é a terra e arrisca uma resposta: É «aquilo que desenvolve a plenitude permanente e recolhe sempre em si e retém o desenvolvido». O que avança para o 'aberto', é precisamente este fechar-se e isto é a essência da Terra<sup>61</sup>. A obra de arte retoma a terra, abre-a enquanto ela se fecha, sustém-na mantendo a sua auto-clausura. Ao retomar em si a terra, a obra de arte recolhe-se a ela como ao seu fundamento sem-fundo, que se fecha e no qual ela repousa. Os dois traços essenciais do ser da obra de arte — a exposição ou abertura de mundo e a criação enquanto preservação da terra que se fecha — juntam-se na obra não de modo accidental mas estão numa relação recíproca essencial<sup>62</sup>. O mundo, que a obra expõe, dirige-se à terra e não tolera nada de fechado e oculto mas a terra, que a obra pela criação faz aparecer, «pretende ser e retomar tudo na sua clausura». No entanto, não pode a terra prescindir do mundo aberto, se quiser reluzir no pleno impulso da auto-clausura e retenção de todas as coisas e o mundo não pode desaparecer da terra, se dever concertar-se com ela, apesar de ser companhia inobjectivável. Por isso, «o mundo é contra a terra e a terra é contra o mundo. Estão em luta»<sup>63</sup>, embora se pertençam mutuamente. A obra de arte torna-se assim a luta travada entre exposição de mundo e clausura da terra, sem derrotas nem vitórias, num combate perene. Sendo a luta o traço de fundo do ser da obra de arte, a exposição de mundo e a assunção da terra são as vertentes polémicas deste ser. Perguntar pela raiz desta luta é perguntar pela origem da obra de arte. Na mesma luta em que a obra abre a terra a mundo e o mundo se torna clareira na terra, acontece o espaço de jogo ou a abertura do «aí», de que os homens partilham e na qual as coisas se descobrem<sup>64</sup>. O templo, que mantém em seu poder «a figura do Deus», deixa que esta pelo pórtico aberto se estenda até à região, que deste modo fica sagrada, e aguarda que o povo tome consciência extática do seu Deus. Na verdade, erguendo-se para o mundo e mergulhando na terra, o templo abre o «aí» ou situação originária em que um povo, ao regressar a si, se submete ao poder unificante do seu Deus. Pela obra de arte, a terra torna-se, pela primeira vez, mundana e, nesta condição, terra-mãe.

---

<sup>61</sup> ID., *o. c.* 11.

<sup>62</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>63</sup> ID., *o. c.* 12.

<sup>64</sup> ID., *o. c. l. c.*

Na obra de arte da linguagem acontece o nomear e o dizer do «ser das coisas» e com o dizível chega deste modo ao mundo o indizível, como a clausura da linguagem<sup>65</sup>. Quando o poeta põe nomes, ficam marcados previamente para um povo os «grandes conceitos do sendo no seu todo». Por outro lado, no edificar, dizer e plasmar da obra de arte conquista-se, lutando, a abertura do «aí» ou «meio extenso e enraizado, no qual e a partir do qual um povo funda o seu habitar histórico e se torna estranho no sendo para tomar a sério a estranheza do ser»<sup>66</sup>, dada a condição lapsa do ser-com-outro.

Inscrita no ser da obra de arte, a luta entre a exposição desocultante de mundo e a retoma criadora das forças telúricas visa, apesar da sua agonia artística, «a intimidade aberta de terra e mundo». A partir desta determinação essencial do ser da obra, Heidegger critica a concepção corrente de obra de arte, que a reduz a uma simples apresentação de algo, mesmo quando se rejeita que a obra de arte seja pura imitação e cópia. Na verdade, quer a obra seja «sensibilização do invisível» ou inversamente «simbolização do visível», continua intocável o preconceito de que a actividade fundamental da obra é a apresentação de algo mediante desvalorização da dimensão sensível inaugurada pela concepção platónico-aristotélica de matéria prima. Como apresentação de algo, a obra de arte era em primeiro lugar uma matéria informada, como o sapato ou a caixa, que, além disso significava «algo diferente» (*ἄλλο ἀγορεύειν*) com o qual, apesar de uma vez separado, coincidiria (*συμβάλλειν*). Nesta leitura, alegoria e símbolo fornecem os modelos segundo os quais a obra de arte, nas mais diferentes mudanças, é um produto acabado, embora superior, mas sempre dentro do âmbito do binómio matéria-forma. Neste caso, a matéria significa o sensível, a que temos acesso pelos sentidos e seus instrumentos e que se converte no «elemento da arte», que representa o não-ou supersensível, sem nada dizer sobre a matéria nem sobre o modo da sua pertença ao ser da obra de arte. Contra esta subsunção da matéria e a via única de acesso dos sentidos, argumenta Heidegger que «o peso de uma pedra, o indistinto de uma cor, o som e a fluidez de uma sequência verbal não se experienciam sem os sentidos mas jamais apenas e propriamente através deles». A terra na sua plenitude, que sobre si se encerra, é tão sensível como não-sensível<sup>67</sup>. Em contraposição, a distinção entre sensível e super-sensível oriunda da Metafísica tornou-se fio-condutor de muitas tentativas de explicação alegórica e simbólica da obra de arte, que

<sup>65</sup> ID., *o. c.* 13.

<sup>66</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>67</sup> ID., *o. c. l. c.*

contrariam a leitura ontológica de Heidegger. Platão legou a distinção matéria-forma ao pensamento posterior do Ocidente como um paradigma do sendo segundo o qual a matéria sensível era o degrau ínfimo, quando comparada com a ideia superior e não-sensível. Com o pensamento cristão o sensível ou inferior converte-se em oposto, que deve ser superado e, por isso, a obra procurou subjugar o sensível e ascender ao mais elevado, que naquele era representado como o seu outro. Nesta perspectiva metafísica, a actividade da obra de arte consistia em apresentar algo na sua alteridade super-sensível. É esta separação metafísica que Heidegger contesta: a obra de arte nada apresenta de super-sensível pela simples razão de nada haver, que se pudesse apresentar. Por isso, o mundo que a arte expõe, desvelando, não é o metafísico mas aquele que é rasgado na luta com a terra, é o aberto, a clareira em cuja luz encontramos o sendo como tal na sua pureza, arrancado ao hábito do quotidiano. Nada há de permanente e de objectivo em sentido metafísico que a obra de arte pudesse apresentar e imitar mas uma luta com a terra para lhe abrir mundo e o expor com elementos telúricos.

A realidade da obra de arte ainda continua, apesar das modificações sofridas, à sombra da influência de Platão, pois vigora o paradigma da obra de arte como «uma coisa produzida»<sup>68</sup>. Neste caso, «coisas produzidas» são sendos não-vivos ou vivos, que por natureza surgem na realidade, e também os produtos da mão humana, que aparecem em terceiro lugar sobretudo porque imitam coisas naturais, que, por sua vez, são «imagens daqueles paradigmas a que Platão chama 'ideias'». Por isso, o produzido pela mão do homem, incluindo a obra de arte, «torna-se reprodução de uma cópia de um modelo»<sup>69</sup>. Sendo as ideias os sendos autênticos ou as coisas na sua verdade, as obras, por contraposição, são ecos apenas, desprovidos da realidade, que não são. Em vez de eco puro, pode, contrariando Platão, acentuar-se o conteúdo não-sensível, «espiritual» da obra ao lado das suas qualidades sensíveis porque a obra de arte é «mais ideal», mais espiritual do que as coisas manuseáveis do quotidiano. De facto, do círculo da rotina diária destaca-se a obra de arte, aureolada «por um sopro de espírito, que a furta à realidade de simples objecto. Nesta interpretação, a esfera da obra de arte demarca-se do restante pela sua aparência ou brilho, que não significa «ilusão grosseira» como insinua o bloco de mármore de uma estátua, que parece «um corpo vivo», quando na verdade é apenas uma pedra fria. Realmente, nesta interpretação, a obra de arte é uma aparência, porque não é o que representa, mas é «uma aparência justificada», porque faz aparecer

<sup>68</sup> ID., *o. c.* 14.

<sup>69</sup> ID., *o. c.* l. c.

algo espiritual, não-sensível <sup>70</sup>. Quer na leitura da obra como pálido eco quer na sua interpretação como sendo para-sensível, o modelo de realidade é o ser das coisas quotidianas. Ora, objecta Heidegger, o contrário é que é verdadeiro, como mostram os exemplos do templo e da estátua. O templo, que se ergue num promontório ou num vale rochoso, a estátua colocada no lugar sagrado, não existem apenas como objectos entre mar e terra, fontes e árvores, águias e serpentes mas ocupam pelo seu poder desvelante o meio do espaço lúdico e luminoso em que as coisas aparecem, isto é, templo e estátua «são mais reais do que as coisas», pois cada uma destas só se pode anunciar como sendo no aberto conquistado pela obra <sup>71</sup>. Neste contexto, a poesia de Hoelderlin é mais real na linguagem do povo alemão do que todos os teatros, cinemas e séries poéticas de rimas e mais real do que as livrarias e as colecções de livros, porque nela se prepara para os alemães o meio do seu mundo e da sua terra ainda não percorrido e por ela se poupam grandes decisões <sup>72</sup>. A essência mais autêntica do ser da obra de arte está em jamais poder ser medida pelo objecto existente e pelo pretense real verdadeiro mas em ser ela mesma medida do sendo e do não-sendo. Não é a adaptação ao tempo que faz a obra de arte mas é esta que adequa o tempo a si e o muda. Mais real do que todo o sendo, a obra enquanto meio abre o ser-aí histórico do homem. A solidão de que disfruta a obra de arte, é o sinal de que na luta, que trava, sobressai o seu mundo ao mesmo tempo que na terra mergulham as suas raízes. Isto não quer dizer que a obra seja retirada da realidade ordinária, pois ela está nesta instalada como sua desestabilização e crítica. Quanto mais uma obra atingir o que se chama «efeito», tanto mais «separada» deve poder permanecer. Faltando-lhe esta força, a obra não surge como arte <sup>73</sup>.

Na segunda parte de *Sobre a Origem da Obra de Arte*, Heidegger pergunta porque é que a luta é a essência do ser da obra de arte. A razão está precisamente em a arte ser a raiz da luta, que é a obra, cuja força abre o «aí», «o meio do aberto» ou clareira, onde está e se mostra o sendo enquanto tal. Este 'aberto' encerra em si o advento de um mundo a uma terra, que se fecha e só na clausura se integra no 'aberto', ou, por outras palavras, um mundo é desocultado e a terra fecha-se precisamente no 'aberto'. Ao acontecer esta unidade íntima da luta aberta entre o que se oculta e o que se desoculta, o que até agora valeu como o real, revela-se

---

<sup>70</sup> ID., o. c. 15.

<sup>71</sup> ID., o. c. 15.

<sup>72</sup> ID., o. c. l. c.

<sup>73</sup> ID., o. c. l. c.

um logro resultante do domínio da dissimulação, do disfarce e do falseamento do sendo. O que chamamos verdade, é o que acontece na luta, isto é, a abertura polémica entre desocultado e ocultado e, portanto, a saída da dissimulação e do disfarce. De facto, a essência da verdade não está na adequação de uma frase a uma coisa mas é o acontecer fundamental em que se rasga a abertura do sendo como tal. Por isso, à verdade pertence por essência não só o que está oculto e o ocultar-se ou mistério mas também a dissimulação, o disfarce e o falseamento, isto é, a não-verdade<sup>74</sup>. Por consequência, na obra de arte «está em obra o acontecer da verdade, isto é, a verdade é posta em obra na obra», é dinamicamente exposta. Ora, é precisamente nesta «posição em obra da verdade» que está a essência da arte<sup>75</sup>. De novo, insiste Heidegger em que «verdade» não significa uma verdade qualquer nem algo de verdadeiro na sua singularidade nem um pensamento e uma proposição, uma ideia ou um valor, que sejam representados mediante a obra de arte mas «verdade significa a essência do verdadeiro, a abertura de tudo o que é aberto»<sup>76</sup>. Nesta fenomenologia do ser da obra de arte, aparece «em primeiro lugar a verdade como revelação do sendo mas ainda se não mostrou que e de que modo a arte é a *origem* da obra». Numa primeira abordagem, origem é aquela espécie de fundamento, que necessita do ser da obra para acontecer como verdade. A pergunta decisiva visa então esclarecer por que é que há necessidade de produzir obras para que aconteça a verdade<sup>77</sup>. De facto, esta não se encontra previamente algures mas está em devir e por isso só com a obra e na obra se põe em obra. Este pôr-em-obra é projectar e criar poeticamente em sentido amplo, é abrir a história. Nesta ampla acepção, «toda a arte é por essência poesia», isto é, eleva todo o aberto, alterando tudo e tornando não-sendo o que anteriormente estava em uso. A verdade em devir ou criação poética em sentido amplo não é ideação errante do arbítrio nem flutuação no irreal mas abertura do sendo enquanto sendo e sua iluminação<sup>78</sup>. Em síntese, «verdade como abertura acontece no projecto, na poesia. A arte enquanto pôr-em-obra da verdade é essencialmente poesia». Neste caso, pergunta Heidegger se não será puro arbítrio reduzir a arquitectura, a pintura e a música à poesia e responde que de facto haveria arbitrariedade se as chamadas «artes» se interpretassem a partir da arte da linguagem como derivações suas. Ora, a «poesia» é apenas um modo de projectar, de poetar no sentido amplo, sem deixar de ocupar como

---

<sup>74</sup> ID., *o. c.* 16.

<sup>75</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>76</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>77</sup> ID., *o. c.* 17.

<sup>78</sup> ID., *o. c. l. c.*

obra de linguagem um lugar de relevo entre todas as artes <sup>79</sup>. Heidegger recusa ver na obra de arte uma «linguagem de formas» ou uma «expressão», por mais correcta que pareça esta interpretação. A opinião de que a arte é expressão, é tão indiscutível como a proposição «a motorizada é algo que faz barulho». Porém, qualquer técnico riria a bandeiras despregadas ao ouvir esta definição da máquina em causa mas ninguém se ri, quando desde há muito se vem dizendo que a arte é «expressão». De facto, a Acrópole é expressão dos Gregos, a catedral de Naumburg é expressão dos alemães e o balir é expressão da ovelha e, nesta sequência, a obra de arte é uma expressão especial, provavelmente um balir próprio <sup>80</sup>. A confusão está em promover a raiz um mero derivado, pois a obra de arte não é obra por ser expressão mas, pelo contrário, é expressão por ser obra. A redução à expressão não só em nada contribui para a definição do ser da obra mas impede «toda a pergunta autêntica sobre este ser» <sup>81</sup>. Tão-pouco a linguagem se reduz à expressão fónica e escrita daquilo, que se pretende comunicar, pois ela previamente e por essência «ergue ao aberto» do ser o sendo enquanto sendo: «Onde não há qualquer linguagem como na pedra, na planta e no animal, não há aí qualquer abertura do sendo nem do não-sendo, do sem-sendo e do vazio». Ao nomear pela vez primeira as coisas, tal denominação traz originariamente o sendo à palavra e ao aparecimento. Este nomear ou dizer é um projectar em que se anuncia a vertente essencial da abertura do sendo e, ao mesmo tempo, se recusa toda a confusão babélica. O dizer, que projecta, é poesia, que diz mundo e terra e, com estes, o «espaço de jogo da proximidade e da distância dos deuses». Por isso, a linguagem originária é saga enquanto poesia primeira de um povo em que lhe aparece o seu mundo e a terra, enquanto sua, começa a fechar-se sobre si. A poesia é a essência da linguagem e só derivadamente pode tornar-se também expressão mas a arte e a obra de arte não são uma espécie de linguagem mas a sua matriz. No entanto, a obra da linguagem não deixa de ser a figura fundamental da arte ou poesia em sentido amplo, porque no dizer poético é projectado para o ser-aí humano em geral, a fim de ser apropriado, o 'aberto', em que se desenvolve e preserva o sendo enquanto sendo. Dado o seu estatuto de figura fundamental da arte, a linguagem abre o horizonte da saga e do dizer à plasticidade de outros tipos de construir e de criar, que são caminhos da arte e criações poéticas típicas em sentido lato mas não linguagem <sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>80</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>81</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>82</sup> ID., *o. c. l. c.*

O projecto saído da existência humana não esgota a essência da arte ou poesia em sentido amplo e, por isso, sem a determinação plena da arte não se pode compreender o devir da verdade e sobretudo a razão por que a obra é necessária ao devir da verdade. Porém, se o projecto for primariamente do ser, então a essência plena da poesia como arte traduz-se nesta frase: Poesia — a essência da arte — é *instituição* do ser. Numa alusão à diferença ontológica imprescindível para a tematização adequada da arte, Heidegger compara sendos como o órgão e o gato, que sabemos ser distintos e não-nada, com o ser, consciente no entanto de que «nós achamos mais agradáveis o órgão e o gato e deixamos para os filósofos o ser»<sup>83</sup>. Contudo, nada nos é mais próximo do que o ser e o órgão e o gato e o resto nada seriam sem ele, apesar de não podermos reduzir o ser a um conceito e de ele não poder ser uma simples palavra. Neste contexto, a abordagem do ser é procurada no reino da arte: «Nós pressentimos o ser e o seu conceito, quando captamos aquela abertura sempre reevocada, que aparece no projecto poético»<sup>84</sup>. É pelo ser que todo o sendo nos é revelado e ocultado quanto à sua essência e modos. O homem, pela sua relação extática ao ser, distingue-se dos sendos, que ele descobre à luz dessa abertura ao ser e por isso, acrescenta Heidegger que «o sendo só é em si virtude do facto de nós sermos essencialmente para o ser»<sup>85</sup>. Sem esta relação ao ser, não haveria a instituição poética nem os sendos apareceriam a esta luz. Pretender dizer imediatamente numa frase qual é a essência do ser, significa ignorar esta essência. Precisamente porque jamais o ser se pode mostrar como qualquer sendo objectivo, necessitamos da sua *instituição* ou da unificação de três dimensões: 'instituir, no sentido de oferecer ou dar livremente, de erigir sobre um fundamento ou fundar e finalmente, de iniciar algo. Se pretendermos denominar a arte como a «poesia da instituição do ser», devemos compreender a unidade tripla da dádiva, do fundamento e do começo<sup>86</sup>. A instituição enquanto dádiva e oferta livre, significa o projecto do 'aberto', diferente por essência do costume. É que o projecto liberta algo, que não provém jamais da região dos objectos e dos hábitos mas é até ofuscado por eles. Neste sentido, o projecto institui a libertação do habitual e a dádiva. A verdade é «sempre abertura do aí» em que o sendo e o não-sendo aparecem integrados e da qual se recolhem ao seu fundo por auto-clausura. Apesar da sua verdade ou abertura, o «aí» permanece «enraizado neste abismo obscuro»<sup>87</sup>. No

---

<sup>83</sup> ID., *o. c.* 19.

<sup>84</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>85</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>86</sup> ID., *o. c.* l. c.

<sup>87</sup> ID., *o. c. l. c.*

projecto poético ou dádiva, que rompe a habitualidade, a abertura do «aí» assumida pelo homem é-lhe previamente lançada, isto é, as possibilidades poéticas são dons enviados ao ser-aí histórico e podem por este ser assumidas. Pela sua contextura histórica, o «aí» jamais é universal mas sempre singular e único, como sucede até a todo o povo histórico lançado no seu «aí». Este lançamento é-lhe enviado pela poesia autêntica, pois neste caso o que é lançado, jamais será puro arbítrio mas «a abertura daquilo em que o ser-aí enquanto histórico já está lançado». Ora, um povo é sempre lançado para a terra, para a sua terra, para o fundo, que se fecha e no qual o «aí lançado» repousa<sup>88</sup>. O projecto, que por essência é lançamento para nós, só projecta quando arranca ao fundo oculto a sua condição de 'aberto', quando o que nele é proposto, é, ao mesmo tempo, dado no fundo como determinação oculta a desvelar. No projecto assoma ao 'aberto' o que vai contra o hábito e o costume mas esta alteridade não é na sua raiz estranheza mas apenas o mais autêntico do ser-aí histórico, que até então estava oculto. O projecto, que é dádiva e oferta livre, de nada provém, que seja habitual e ordinário mas arranca do fundo a determinação oculta nele depositada, lançando-a para nós desde a sua raiz. Neste caso, instituir enquanto projectar e oferecer, é por essência também fundar e, por isso, a abertura só pode tornar-se abertura do «aí» ou verdade, se o projecto for fundador, isto é, se entregar à terra, que a si mesma se fecha. Pela fundação, a terra deve ascender até ao «aberto» sem deixar de se encerrar em si, permanecendo em oposição ao mundo projectado. A arte enquanto poesia em sentido lato institui, projectando a dádiva e fundando-a e, por isso, a sua verdade ou abertura é combate travado na obra de arte entre terra e mundo, acontece apenas como abertura do «aí» e «só chega à obra na própria obra». Esta é necessária porque a sua raiz é a arte, que tem de instituir o ser mediante oferta e fundação e na luta com a terra permite aos homens assumir historicamente o ser<sup>89</sup>.

A essência da arte é ser origem da obra, porque a arte não é porque há obras, mas uma obra tem de ser, se e na medida em que a respectiva arte for. A necessidade da arte prende-se da verdade não dita em conceitos nem realizada em atitudes e acções mas a configurar em obras segundo os elementos telúricos da sua construção. Por isso, «a arte deixa a seu modo nascer a verdade, é um deixar nascer, uma origem»<sup>90</sup>. Sendo origem na sua essência mais íntima, a arte não é, em primeiro lugar, algo de diferente e só depois origem mas, ao deixar por essência surgir a verdade,

---

<sup>88</sup> ID., *o. c.* 20.

<sup>89</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>90</sup> ID., *o. c. l. c.*

a arte é, ao mesmo tempo, raiz da possibilidade e da necessidade da obra. A verdade ou abertura do «aí» requer acontecer na criação artística como desvelamento e, ao mesmo tempo, ocultação e clausura da terra, porque «a verdade é essencialmente telúrica»<sup>91</sup>. Ora, só a obra de arte abre originariamente a luta entre a terra, que se fecha, e o mundo, que se projecta e, por isso, a obra com a respectiva arte é necessária ao acontecer da verdade. A raiz abscondita da necessidade da obra de arte e, portanto, a sua origem mais autêntica é a essência da própria verdade, que deve acontecer e ser histórica. Para isso, tem de haver obras de arte e nestas deve a arte instituir o ser<sup>92</sup>.

A instituição do ser não é apenas projecção libertadora e fundação, que traz ao de cima o fundo hermético mas também começo ou salto da verdade como origem e, com esta, da história. Como salto, o começo da arte não é mediado, embora tenha sido preparado de modo mui lento e obscuro. O começo não é de principiante no sentido de primitivo, que de si nada de ulterior origina, mas o começo permanece sempre começo, não por carência de resultados obtidos mas por plenitude, que nele se encerra. Toda a origem tem o seu salto inicial e todo o começo surge sempre de repente de algo previamente encontrado, à maneira de oportunidade e de acaso mas à luz e no círculo da luta inaugural, onde desponta a verdade como abertura do sendo. Por isso, «onde isto acontece, começa a história»<sup>93</sup>. Além de projecto de oblação, o instituir do ser é fundação e salto histórico repentino e inesperado ou começo. Nesta sequência, o começo da arte de um povo é sempre o começo da sua história, que se eliminará com o fim da arte, e, por isso, não há qualquer arte pré-histórica, porque a história já começou com a arte e esta ou é histórica e singularizada ou não é arte<sup>94</sup>. Embora na pré-história haja uma pré-arte, cujas construções não são apenas instrumentos nem tão-pouco obras de arte, não há um trânsito gradual da pré-arte para a arte, pois é sempre necessário o salto imprevisto do começo ou da abertura de verdade, que nós captamos com precisão, ao renunciarmos liminarmente a compreendê-lo no fim ou numa redução ao já conhecido. Inacessível no previamente encontrado e no fim conclusivo, «o salto da origem permanece por essência mistério, pois a origem é um modo daquele fundo a cuja necessidade nós devemos chamar liberdade»<sup>95</sup>. O pôr-a-verdade-em-obra, que é a origem da obra de arte, é tão originário

---

<sup>91</sup> ID., *o. c.* 21.

<sup>92</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>93</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>94</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>95</sup> ID., *o. c. l. c.*

e inacessível que nós estamos sempre expostos à sua «não-essência». De facto, quanto mais originária for a essência de algo, tanto mais próxima está a não-essência com sua impertinência e obstinação<sup>96</sup>. Saber a essência, que é mistério, é apenas um saber em que decidimos responder à pergunta se a arte é essencial como origem e salto antecipado para a nossa história ou apenas um apêndice, que é mera «expressão» do que existe e continua a comercializar-se como objecto de adorno ou algo divertido, sedativo e excitante.

Não dominamos a obra de arte mas podemos estar «na proximidade da essência da arte como origem». Se não estamos «na proximidade da origem», há que perguntar se temos ou não consciência disto, pois é prioritário este saber<sup>97</sup>. Estar na proximidade da origem da obra de arte é aprofundar e autenticar a dimensão extática do ser do homem. Por isso, saber «quem somos e quem não somos é já o salto decisivo para a profundidade da origem». Só esta profundidade pode garantir um ser-aí histórico autenticamente fundado ou um verdadeiro habitante nesta terra. A palavra final cabe a Heidegger: «Dificilmente abandona o lugar o que habita na proximidade da origem»<sup>98</sup>.

### III

A concepção hilemórfica do sendo não permite ler a verdade como desvelamento, que se oculta e, por isso, Heidegger vai destruir o conceito tradicional de coisa, de matriz platónico-aristotélica, a fim de assegurar a relação da verdade com a obra e a sua raiz, que é a arte. A primeira redacção do texto sobre a origem da obra de arte foi dividida em duas partes, já analisadas, quando o texto das *Obras Completas* apresenta uma introdução e três capítulos nucleares: A Coisa e a Obra, A Obra e a Verdade e A Verdade e a Arte, com um posfácio e uma adenda. Além desta divisão mais acurada, os problemas da primeira redacção são retomados em maior extensão e repensados com vigor reforçado. Logo na introdução, há a afirmação peremptória de que «o artista é a origem da obra, a obra é a origem do artista e nenhum deles é sem o outro» mas os dois, artista e obra, são em si e nas suas relações recíprocas apenas pela parte, donde eles recebem o nome<sup>99</sup>. Apesar de ser origem da obra e do artista e das

<sup>96</sup> ID., o. c. 21-22.

<sup>97</sup> ID., o. c. 22.

<sup>98</sup> ID., o. c. l. c.

<sup>99</sup> ID., «Der Ursprung des Kunstwerks» in: ID., *Holzwege*, GA, Bd. 5 (Frankfurt/M. 1977) 1.

suas mútuas relações, a arte manifesta a sua essência nas obras, onde realmente predomina e que nós podemos experimentar como artísticas, movendo-nos das obras para a arte e desta para aquelas, num círculo, que não é carência mas fortaleza do pensar<sup>100</sup>. A análise fenomenológica é agora de obras reais: «Para encontrar a essência da arte, que realmente domina na obra., procuramos a obra real e interrogamo-la quanto ao que é e como é»<sup>101</sup>. São conhecidas de todos obras de arte como reais objectos de experiência: obras de arquitectura e de escultura erguem-se nas praças públicas, nas igrejas e nas casas; nas colecções e exposições estão patentes obras de arte de épocas e de povos diferentes. Se observarmos a «realidade intocável» das obras de arte, constatamos que elas existem naturalmente como coisas: o quadro está dependurado da parede como uma espingarda ou um chapéu; uma pintura, v.g. o par de sapatos de van Gogh, viaja de uma exposição para outra; as obras de arte são expedidas como o carvão de Ruhr e as plantas de Schwarzwald; os Hinos de Hoelderlin são embrulhados na mochila durante a campanha como um trapo de limpar; os quartetos de Beethoven jazem no armazém da editora como as batatas na cave. Todas as obras de arte têm esta realidade de coisa, reconhecida pelo armazenista, pela mulher de limpeza e até pelos que se consomem na vivência e fruição estética das obras de arte. Elementos telúricos como a pedra, a madeira, a cor, a voz, o som invadem de tal modo as obras de arte que deveríamos dizer que tais obras de arte estão nesses elementos, desde a pedra ao som<sup>102</sup>. Apesar de tudo, Heidegger pergunta por «esta dimensão de coisa» na obra de arte. Como na primeira redacção, julga no entanto supérflua e perturbadora esta pergunta para quem situa a obra de arte em algo diferente do ser da coisa, para o qual a obra de arte nos transportaria (*ἄλλο ἀγορεύει*), manifestando alegoricamente um outro, que, apesar da sua alteridade metafísica, coincide (*συμβάλλειν*) com o conteúdo da obra de arte<sup>103</sup>. Na própria leitura metafísica, que faz da alegoria e do símbolo, lobriga Heidegger algo de uno, que revela o outro, como se fosse a sua infra-estrutura, a que se reduz o ser da coisa nesta interpretação. Contra esta concepção limitativa de coisa, pretende Heidegger «encontrar a realidade imediata e plena da obra de arte», pois só deste modo salvamos a verdadeira arte<sup>104</sup>.

Para estudar a «realidade imediata da obra de arte» Heidegger vai analisar fenomenologicamente a experiência do ser de uma coisa, que é

---

<sup>100</sup> ID., *o. c.* 3.

<sup>101</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>102</sup> ID., *o. c.* 4.

<sup>103</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>104</sup> ID., *o. c. l. c.*

um tema caro da sua fenomenologia ontológica, que resolveu tomar à letra a ida husserliana até às coisas<sup>105</sup>. A novidade do método fenomenológico modificado por Heidegger é que ele deixa ver o ser, que, embora velado para o comportamento comum dos mortais, se mostra a partir de si mesmo para um olhar adrede purificado. Deste ser, que a ocultação volve enigmático e misterioso e a abertura deixa aparecer a partir de si mesmo, apresenta Heidegger uma pluralidade de modos de aparecimento: o modo do ser característico do sendo, que somos e se chama existência, os modos de ser de sendos não-humanos como o ser-à-mão do utensílio, o ser-perante-a-mão do objecto, o ser da natureza, o ser da vida, o ser ideal dos objectos matemáticos e o ser da obra de arte. Neste contexto, insere-se a pergunta pelo ser de coisa, implicado no conceito de «realidade imediata e plena da obra de arte» e tratado na primeira parte de *A Origem da Obra de Arte* na mesma altura (1935-36) em que Heidegger preleccionou sobre *A Pergunta pela Coisa*<sup>106</sup>. Após múltiplos exemplos, conclui Heidegger que numa primeira acepção a palavra «coisa» significa tudo aquilo, que não é simplesmente nada. Neste sentido, a obra de arte é uma coisa mas este conceito não permite distinguir o modo de ser da coisa em geral do modo de ser da obra<sup>107</sup>. Tememos chamar coisa a Deus, ao Homem e até ao animal mas não ao martelo, aos sapatos, ao machado e ao relógio nem a coisas naturais sem vida. A grande mancha coberta pelo termo «coisa» estende-se assim desde a esfera mais ampla em que tudo é coisa (res=ens), incluindo as coisas superiores e últimas, até ao mundo das simples coisas naturais, dos instrumentos e das obras de arte. Antes de analisar a «realidade palpável das obras»<sup>108</sup>, Heidegger demora-se na crítica de modelos, que reprimiram e impediram a ida até às coisas. Três interpretações tradicionais resumem no Ocidente os modos como foi reduzida e dominada a essência de coisa. O primeiro modelo reduz a coisa a um núcleo portador de propriedades, como o bloco de granito, que é pesado, duro, extenso, massiço, irregular, tosco, colorido, etc. Nesta perspectiva, «a coisa é... aquilo em cuja volta se reuniram as propriedades»<sup>109</sup>. A este núcleo chamaram os Gregos ὑποκείμενον e às suas qualidades

<sup>105</sup> M. B. PEREIRA, «Tradição e Crise no Pensamento do Jovem Heidegger» in: *Biblos LXV* (1989) 345. Cf. M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit* 34.

<sup>106</sup> M. HEIDEGGER, *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*. Freiburger Vorlesung WS 1935/36, GA, Bd. 41 (Frankfurt/M. 1984).

<sup>107</sup> ID., *Der Ursprung des Kunstwerks* 5-6.

<sup>108</sup> ID., o. c. 6.

<sup>109</sup> ID., o. c. 7.

συμβεβηκότα. Neste conceito de coisa como sujeito de qualidades exprimiui-se «a experiência grega fundamental do ser do sendo no sentido de presença». Os termos latinos da tradução — *subjectum* e *accidens* — não conseguiram verter a experiência grega de origem, expondo deste modo o pensamento ocidental a um desenraizamento, que se repercute no conceito de coisa: «O pensamento romano assume as palavras gregas sem a correspondente experiência igualmente originária daquilo, que elas dizem...»<sup>110</sup>. Gerou-se a convicção de que a estrutura de uma coisa era a substância com seus acidentes e correspondia fielmente «ao nosso olhar natural sobre as coisas». A simples proposição, composta de sujeito e predicado, estaria em consonância com essa estrutura e esse olhar ingénuo. Heidegger aponta para um conceito mais profundo de coisa: «A estrutura da frase e a da coisa provêm, na sua especificação e possível reciprocidade, de uma fonte mais originária comum»<sup>111</sup>. Por outro lado, o que parece natural relativamente ao conceito de coisa, é possivelmente apenas o resultado de um longo hábito, «que já esqueceu o não-habitual, donde nasceu» e que outrora, pela sua estranheza, despertara no pensamento o espanto. A «fonte mais originária», donde se alimentam as coisas, libertas dos hábitos dos homens e do esquema de «suporte de propriedades», jorra «na morada vigilante no meio das coisas», que agora crescem por si mesmas e descansam em si em vez de serem violentadas no seu ser. Heidegger sente que, perante a violência sobre as coisas, o pensamento fica resignado em vez de procurar tornar-se mais pensante. O sentimento, que vive a violência já antiga sobre as coisas, é «mais racional, isto é, percipiente, porque mais aberto ao ser do que toda a razão». Na «fonte mais originária», na «morada vigilante» de um sentimento contra a violência, «num pensamento mais pensante» aparecem as «coisas que são», sem assaltos nem desfigurações, a fim de poderem mostrar imediatamente o seu ser<sup>112</sup>.

Para o segundo modelo tradicional, uma coisa é a unidade da multiplicidade, que nos é dada nas representações sensíveis, como idealizou Kant ao ordenar o múltiplo da sensação através das formas de espaço e de tempo, ao articular os fenómenos com a unidade sintética de apercepção e segundo os conceitos das unidades categoriais provenientes do entendimento puro. Este segundo modelo de coisa como unidade da multiplicidade pressupõe que o nosso primeiro encontro imediato acontece na linha fluida das sensações entendida como recepção sensível e imediata

---

<sup>110</sup> ID., *o. c.* 8.

<sup>111</sup> ID., *o. c.* 9.

<sup>112</sup> ID., *o. c.* 10.

de dados, que antecedem as concepções e as proposições. Neste caso, as coisas afectam-nos corporeamente mediante sensações, v.g., de cor, de som, de aspereza, de dureza, que são modalidades de αἰσθητόν ou do que é perceptível através das sensações. Por isso, apareceu mais tarde «aquele conceito de coisa segundo o qual ela não é outra coisa senão «a unidade de uma multiplicidade do que nos sentidos é dado»<sup>113</sup>. Heidegger critica este conceito de coisa, lembrando que nós jamais percebemos uma invasão de sensações «mas ouvimos a tempestade silvar na chaminé, ouvimos o avião trimotor e o Mercedes na sua diferença imediata relativamente ao carro Adler». Por isso, muito mais próximas do que todas as sensações, são para nós as próprias coisas. Assim, ouvimos em casa a porta bater e nunca sensações acústicas ou apenas simples ruídos e, para ouvirmos um ruído puro, temos de suspender as coisas, isto é, de ouvir de modo abstracto<sup>114</sup>. Enquanto a leitura de coisa como núcleo de propriedades a afastava da nossa subjectividade sensível, a sua redução à unidade da multiplicidade de sensações inscreve-a do modo mais imediato possível no sujeito corpóreo. Porém, «nestas duas interpretações desaparece a coisa», tornando-se necessário evitar os exageros de ambas, a fim de a coisa poder «descansar em si» e ser aceite na sua consistência própria. A este problema tenta responder uma terceira leitura, a hilemórfica, que reduz a essência de uma coisa a dois co-princípios, à matéria, que a faz consistir e substituir e é raiz das cores, sons, massa, dureza e à forma, indiciada pelo aspecto imediato, que a coisa nos oferece no seu modo de aparecer (εἶδος). Heidegger suspeita «deste conceito de coisa, que a representa como matéria informada, embora reconheça que o esquema matéria-forma vigore em Teoria de Arte e em Estética. Este indiscutível facto não prova nem que a distinção entre matéria e forma esteja suficientemente fundada nem que ela pertença originariamente à esfera da arte e da obra de arte<sup>115</sup>. Por outro lado, o reino da validade do binómio matéria e forma ultrapassou as fronteiras da Estética e invadiu a constituição de todos os seres, unindo forma e racionalidade com matéria e irracionalidade, identificando racional com lógico e irracional com alógico e duplicando o binómio matéria-forma com a relação sujeito-objecto, donde resultou uma mecânica conceptual a que nada pode resistir<sup>116</sup>. A análise crítica de Heidegger parte da omnipresença cultural do binómio matéria-forma na leitura das coisas naturais, dos instrumentos e das obras de arte. O bloco de granito é algo de material com uma forma determinada

---

<sup>113</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>114</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>115</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>116</sup> ID., *o. c. l. c.*

mas tosca, que significa a distribuição espacial e a ordenação de partes materiais, donde resulta a configuração natural do bloco. Desta produção espontânea distingue-se a de instrumentos como a caneca, o machado e os sapatos, cuja forma não resultou naturalmente da matéria mas, integrada na produção humana, imprimiu na matéria uma ordenação e presidiu à escolha de determinadas qualidades como impermeabilidade para a caneca, dureza suficiente para o machado, solidez e ao mesmo tempo maleabilidade para os sapatos. A utilidade e o serviço, que estes instrumentos prestam, presidem à união entre matéria e forma e nada são que posteriormente se acrescentasse. Heidegger faz ressaltar no texto a visibilidade do instrumento, definindo a sua utilidade como «aquele traço de fundo a partir do qual este sendo nos olha, isto é, reluz para nós, está presente e é assim este sendo», Nestes termos, Heidegger descreve a saída do ocultamento para a luz do instrumento, a sua oferta pre-compreensiva ou presença primeira. Nesta utilidade do instrumento funda-se a doação da forma, a escolha da matéria e com isto o domínio da estrutura matéria-forma, que não é qualquer determinação originária da essência de uma simples coisa da natureza<sup>117</sup>. O instrumento, v.g. o par de sapatos, está aí acabado em si mesmo como uma simples coisa mas não surge espontaneamente da terra, como o bloco de granito. Por isso, o instrumento ostenta «um parentesco com a obra de arte» por ser um produto das mãos do homem, enquanto a obra de arte, pela sua presença auto-suficiente e desveladora, converge de preferência para a simples coisa natural, com crescimento próprio e a nada coagida. Estendeu-se assim a estrutura matéria-forma a todos os seres, desde os naturais e instrumentais até às obras de arte, o que a influência bíblica confirmou e reforçou, ao representar todo o ser como criatura ou produto divino em todas as suas dimensões. A interpretação teológica do *ens creatum* a partir da unidade de matéria e forma perdeu a sua força mas prosseguiu a visão do mundo estruturada segundo este binómio como está patente no trânsito da Idade Média para os tempos Modernos, cuja metafísica assenta na estrutura matéria-forma cunhada pelo pensamento medieval e que só verbalmente lembra a já sumida essência de εἶδος e ὕλη. Tornou-se corrente e até evidente a interpretação de uma coisa segundo o modelo hilemórfico, quer este permaneça em sentido medieval quer se torne transcendental e kantiano.

Como os outros dois modelos, a leitura hilemórfica é para Heidegger mas «uma agressão ao ser de uma coisa»<sup>118</sup>. Estas três concepções tradicionais de coisa como suporte de propriedades, unidade de multiplicidade

---

<sup>117</sup> ID., o. c. 13.

<sup>118</sup> ID., o. c. 15.

de sensações e matéria informada, podem cruzar-se no mesmo pensador, como, v.g., Kant, que pensa o objecto com portador permanente de predicados, como unidade de multiplicidade e como união de matéria e forma<sup>119</sup>. Este modo aglutinado de pensar envolveu não só coisas naturais, instrumentos e obras de arte mas todo o sendo em geral, antecipando-se «a toda a experiência imediata do sendo» e impedindo-a. Por isso, «os conceitos dominantes de coisa vedam-nos o caminho para a ausência de coisa, para o ser do instrumento e primeiramente para o da obra de arte». É necessário destruir tais conceitos dominantes a fim de «deixar a coisa descansar em si, v.g., no seu ser de coisa». O esforço do pensamento parece encontrar «a maior oposição» na determinação do ser da coisa», pois «a coisa na sua frágil aparência furta-se ao pensamento do modo mais obstinado»<sup>120</sup>. À «essência da coisa» pertence o «reter-se em si mesma», «o a nada ser coagida», a clausura estranha, que «para um pensamento que procura pensar a coisa», já são familiares. Nestas condições, não é lícito «impor ao ser da coisa o seu caminho», imitando a ditadura das três interpretações analisadas.

Não é por acaso que na leitura de coisa teve especial predomínio a hilemórfica, de modelo artesanal, porque a sua raiz estava no ser do instrumento, que mais próximo está da representação e da produção do homem e é o sendo, que no seu ser mais familiar lhe é. Além de familiar, o instrumento ocupa um lugar intermédio entre coisa natural e obra de arte, possibilitando a captação do ser dos dois. Daí a necessidade de um caminho para o ser do instrumento e de um modo de o experienciar na sua verdade sem recair nos abusos oriundos das interpretações assinaladas. Para desvelar o ser do instrumento a atitude do ponto de partida é a suspensão como momento da «destruição» fenomenológica: descrever o instrumento «sem qualquer teoria filosófica»<sup>121</sup>, isto é, um par de sapatos pintado num quadro de van Gogh. O ponto de partida não é a percepção imediata de sapatos reais nem tão-pouco a sua imagem, que facilmente podemos presentificar mas os sapatos tais quais aparecem de modo corpóreo e concreto no quadro de van Gogh e constituem um fenómeno imediato a descrever e a interpretar. Não basta descrever o uso concreto dos sapatos reais mas é necessário surpreender o seu sentido abscondido, como faz a obra de arte. Na cópia avultam os pormenores do uso, na pintura o ser-no-mundo da camponesa em busca de segurança e de pão na terra, que pisa. Reduzir de antemão a análise à cópia do uso exterior é

<sup>119</sup> Cf. F.-W. von HERRMANN, *Heideggers Philosophie der Kunst* 58.

<sup>120</sup> M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerks* 17.

<sup>121</sup> ID., *o. c.* 18.

esquecer o sentido último do instrumento em causa animado existencialmente pelos pés de quem os usa. Em função do uso útil e porque se não trata de sapatos de madeira encontramos solas de pele e cabedal, cosidos por agulhas, a fim de revestirem a nudez dos pés. No quadro, os sapatos destinam-se ao trabalho de campo e não a dançar, pois muda a matéria e a forma, conforme o destino for o trabalho do campo ou a dança. Ora, tais informações apenas explicitam o que nós já sabemos, habituados como estamos aos modos diversos de utilidade dos instrumentos. Escolher como ponto de partida uma obra de arte é rejeitar o modelo da cópia, que pretendesse descrever in loco a camponesa no uso efectivo do seu calçado e fornecesse elementos de concreção empírica, de que os sapatos usados da obra de arte carecem. Uma coisa é a descrição do uso concreto e exterior do instrumento segundo a sua utilidade própria, outra o desvelamento do ser originário do instrumento, que o utente vive sem tematizar, a existência inautêntica olvida e o artista deixa aparecer, configurando-o. A descrição da cópia prender-se-ia do utilitário imediato e a criação artística faria aparecer o originário abscôndito do ser do instrumento, que a compreensão de ser do utente permite descobrir de modo inexpresso e o artista pode plasticamente tematizar. Na pintura vê Heidegger a faina dura do campo, a fadiga, a solidão, o apelo silencioso da terra, a oferta de dons da natureza generosa, a recusa dos mesmos no repouso do inverno, a preocupação pela segurança do pão, a alegria pela vitória sobre a fome e as necessidades, o estremecimento perante o filho que nasce e o temor frente à morte. Tudo isto aparece no instrumento ou par de sapatos, que pertence à terra e é acolhido no mundo da camponesa. Desta pertença e deste acolhimento ressurgem o instrumento no seu «descansar em si»<sup>122</sup>. É a obra de arte e não a reprodução mimética que deixa ver o ser originário do instrumento em que um apelo irrompe silenciosamente da terra, que não dispõe da palavra e se encerra em si como enigma. O ser-ai como cuidado aparece na preocupação da camponesa pela segurança do pão, no temor e na alegria, que se alternam, na luta contra as carências, no tremor perante o nascimento, no temor diante da morte, que já em *Ser e Tempo* integravam a compreensão da existência: «O ser-ai fáctico existe por nascimento e por nascimento morre já no sentido do ser-para-a-morte»<sup>123</sup>. Entre a facticidade aberta do nascimento e a clausura sem fundo da morte acontecem as possibilidades e os projectos existenciais, a descoberta e o uso de instrumentos, presididos pelo cuidado pela segurança do pão, pelo temor perante o filho, que nasce e pelo tremor, que antecipa

---

<sup>122</sup> ID., *o. c.* 19.

<sup>123</sup> ID., *Sein und Zeit* 374.

a morte. Limitada pela abertura do nascimento e pela clausura da morte, a totalidade da existência da camponesa, polarizada pela segurança na terra e no mundo, abrange e preserva no seu ser os sendos-à-mão como veste de trabalho, sapatos, alfaias agrícolas, campo, casa e pastos, numa palavra, terra e instrumentos intra-mundanos. O natural e o fabricado inserem-se na rede de relações, que tecem o mundo do cuidado da camponesa pelo ser. Talvez só no par de sapatos do quadro possamos ver este sentido do ser do instrumento, pois na realidade concreta a camponesa calça e traz simplesmente os sapatos sem conhecimento explícito do sentido do ser deste instrumento. Sem observação nem olhar temáticos, a camponesa sabe que põe de lado à noite, dura mas saudavelmente cansada, os sapatos, de novo os procura no lusco-fusco da manhã ou lhes passar ao lado nos dias feriados. A este comportamento parece evidente que o ser do instrumento consiste na sua utilidade. Embora esta seja inegável, Heidegger alicerça-a numa camada mais profunda ou «na plenitude de um ser essencial do instrumento» a que chama «segurança» e é a rede de relações de que depende a utilidade do instrumento. Por esta plenitude de reunião do instrumento, a camponesa experiencia de modo não-temático «o chamamento silencioso da terra» e torna-se de pés no chão, segura do seu mundo. Os dois polos «terra e mundo» só no instrumento se encontram para a camponesa, porque só ele «dá em primeiro lugar ao simples mundo acolhimento» e «assegura à terra» a liberdade do seu constante eclodir. Situada na luta do desvelamento da verdade entre terra e mundo, a «segurança» do instrumento mantém reunidas todas as coisas segundo o seu modo e extensão e desta reunião deriva a utilidade do instrumento, cuja visibilidade torna invisível o poder originário de reunir terra e mundo. Em vez de lugar de encontro do desvelamento de mundo com a terra, que se fecha, prevaleceu no instrumento a dimensão real mas fácil da utilidade, que desperta a ideia de que «a origem do instrumento está na simples produção, que imprime uma forma numa matéria», quando a matéria, a forma e sua distinção têm «uma origem mais profunda»<sup>124</sup>. Esta aparece, v.g., no quadro de van Gogh e não na descrição e na explicação de um par de sapatos, que estivesse realmente perante nós como objecto nem na informação do sapateiro quanto ao processo da sua feitura nem na observação do modo real de o usar. Estar perante o quadro de van Gogh é estar na proximidade de uma obra, que fala, mostra o ser do instrumento e subitamente muda o mundo dos nossos hábitos. Estar na proximidade da obra de arte, v.g., do quadro de van Gogh, não significa recriá-lo subjectivamente e depois projectá-la numa descrição mas deixar que o ser do

---

<sup>124</sup> ID., *Der Ursprung des Kunstwerks* 20.

instrumento pela obra de arte e apenas nela se manifeste autenticamente ou se revele. Por isso, «o quadro de van Gogh é a abertura daquilo que o instrumento, o par de sapatos da camponesa, é na sua verdade»<sup>125</sup>. A importância da relação entre obra de arte e verdade é ressaltada por Heidegger nestes termos: «Nós dizemos verdade e pensamos demasiado pouco no que esta palavra significa. Se na obra de arte acontece uma abertura do sendo segundo o que e como ele é, está nela em obra um acontecimento da verdade». Segundo a síntese final da primeira redacção, é a verdade como desvelamento que deve acontecer e ser histórica. Por isso, pode aqui Heidegger reafirmar que «na obra de arte a verdade do sendo pôs-se em obra» ou «em pé, configurando-se e instituindo-se como ser que aparece»<sup>126</sup>. A arte é indissolúvel da verdade e, por isso, a sua essência é «o pôs-se-em-obra da verdade do sendo», não no sentido de imitação, como se van Gogh reproduzisse um par real de sapatos» mas no de «acontecimento da verdade»<sup>127</sup> como desvelamento histórico.

#### IV

A obra está para a verdade-desvelamento como o mundo das ideias para a verdade metafísica. Daí, a indissolubilidade entre obra de arte e verdade no pensamento heideggeriano. A arte é a origem da obra de arte e está efectivamente na obra. As obras de arte mostram em geral, embora de modos totalmente diferentes, a essência de coisa, que «os usuais conceitos de coisa» não conseguem captar<sup>128</sup>. Por isso, o primeiro passo é mostrar «o puro estar-em-si da obra de arte» mediante uma via adequada. O artista deve libertar a obra para o seu «puro estar-em-si», ficando até «algo indiferente perante a obra». Por esta autonomia, ficam as obras livres para colecções e exposições, expõem-se à fruição estética pública e privada, são conservadas e reparadas por instituições oficiais, estudadas por peritos e críticos de arte, comercializadas no mercado, investigadas cientificamente por especialistas. Esta objectivação da obra de arte, com perda do seu poder actuante, é estendida às obras literárias. As obras de uma colecção de arte, como a *Antígona* de Sófocles na melhor edição crítica, foram arrancadas «ao seu espaço próprio essencial»<sup>129</sup> e, por isso,

---

<sup>125</sup> ID., *o. c.* 21.

<sup>126</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>127</sup> ID., *o. c.* 24.

<sup>128</sup> ID., *o. c.* 25.

<sup>129</sup> ID., *o. c.* 26.

perderam o seu mundo, apesar do nível e da força impressiva, do seu estado de conservação e do seu significado seguro. Também pode estar morto o mundo de obras de arte ainda existentes no seu espaço natural como o do templo de Paestum e o da catedral de Bamberg na sua praça. Fuga e decomposição de mundo jamais se podem recuperar, pois as obras em causa nunca mais são o que foram e, por isso, se tornaram objectos de mera tradição e de conservação. Esta objectividade é ainda uma consequência «daquele estar-em-si de outrora», que já se finou. Todo o comércio de arte atinge apenas o ser objectivado mas não o ser actuante das obras.

Apesar de emancipada do seu autor e de libertada do espaço estranho das colecções e das exposições, a obra de arte «pertence enquanto obra unicamente à esfera, que por ela mesma é aberta». Por isso, na obra de arte «está em obra o acontecimento da verdade», exemplificado no quadro de van Gogh, que permite restringir à obra de arte a pergunta pela verdade<sup>130</sup>. Para dar de novo visibilidade ao acontecimento da verdade na obra de arte, Heidegger escolhe uma obra, que não pertence á arte figurativa, um templo grego, que nada reproduz<sup>131</sup> mas assinala uma presença. Erguido no meio de uma vale rochoso, o edifício cerca a figura do Deus e deixa-a nesta ocultação avançar pelo pórtico aberto até ao recinto sagrado. A presença do Deus no templo e pelo templo é em si a extensão e a limitação do espaço sagrado, não se perde no indeterminado mas junta e reúne à sua volta a unidade de linhas e relações em que nascimento e morte, perdição e bênção, vitória e ignomínia, perseverança e queda traçam para o homem a figura do seu destino. «A extensão dominadora destas relações abertas e trágicas é o mundo deste povo histórico (grego) do qual e no qual ele pela primeira vez regressa a si mesmo para realizar a sua essência»<sup>132</sup>. Como no quadro de van Gogh, também no templo como obra de arte da presença e não da figura do Deus se trata de mostrar como na obra de arte o desvelamento do sendo acontece através de uma relação ao mundo e de outra à terra. O templo não imita, como a pintura os sapatos, mas «está simplesmente aí no meio do vale rochoso escarpado», mostrando como através dele e nele o Deus, a quem é consagrado, está eficazmente presente, mediante o acontecimento do seu desvelamento ou verdade no espaço, que delimita o recinto sagrado do templo. Este não se perde na amplidão indeterminada mas revela uma relação ao mundo dos mortais, que reúne como igreja, por uma rede de relações, abrangendo o nascimento, a morte e dimensões trágicas do destino dos gregos como

---

<sup>130</sup> ID., *o. c.* 27.

<sup>131</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>132</sup> ID., *o. c.* 28.

perdição e bênção, vitória e ignomínia, perseverança e queda. A «extensão dominadora destas relações abertas» é, para Heidegger, o mundo do povo grego, que existe a partir da verdade manifestada na construção do templo e capaz de reunir numa unidade de relações o mundo, porque o Deus, cuja presença nele se desvela, garante a unidade e a totalidade das relações de sentido do mundo histórico do povo. Por isso, «o mundo concreto e histórico do ser-aí do povo grego é a totalidade de relações do mundo, que é reunido e unido pelo templo na sua capacidade reveladora do Deus»<sup>133</sup>.

O templo como abertura prévia de um mundo histórico é a condição de possibilidade da realização da existência do povo, que, enquanto universal, age nos indivíduos. Além da relação ao mundo humano, a relação à terra está visível no edifício, que se ergue sobre uma base de rochas, suporte obscuro, tosco e a nada compelido<sup>134</sup>, que resiste à fúria da tempestade, revelando-lhe ao mesmo tempo a violência. A pedra não é apenas suporte obscuro, tosco, fechado e ainda não compelido pela clareza de uma finalidade mas também está aberta à manifestação. O luzir das pedras, para além da acção do sol, faz aparecer em primeiro lugar a luz do dia, a amplidão do céu, a escuridão da noite, enquanto a altura segura do edifício torna visível o espaço invisível do ar. A firmeza imperturbável do templo solidifica-se contra a flutuação das marés e deixa aparecer a partir do seu descanso a bravura do mar. Continuando o contraste, a árvore e a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra ganham pela primeira vez forma saliente e aparecem como aquilo mesmo que são. O templo não está apenas na terra, sob o céu, o espaço cheio de luz e de ar, exposto às tempestades, na orla do mar, mas também entre plantas e animais, que exibem de modo especial na arte aquilo mesmo que são. A esta aparecer e vir para a luz chamaram os Gregos de início φύσις, que desvela ou espargue luz sobre a terra, onde o homem funda o seu habitar e que se deve manter longe da ideia científica de uma massa material básica e do conceito astronómico de planeta. A terra é aquilo onde o aparecer reúne tudo o que aparece e assim no que aparece está presente a terra como seio acolhedor<sup>135</sup>.

Ao contrário da pintura de van Gogh, que desvela o sentido do mundo dos utensílios, a construção do templo grego traz à luz da manifestação a articulação ontológica dos seres diferentes, que tecem a Natureza. Neste contexto, φύσις não designa apenas a natureza enquanto totalidade dos sentidos, que espontaneamente ou sem a intervenção humana se configuram

<sup>133</sup> F. W. von HERRMANN, *Heideggers Philosophie der Kunst* 114.

<sup>134</sup> M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerks* 28.

<sup>135</sup> ID., *o. c. l. c.*

mas o próprio aparecer ou vir à luz da manifestação de todo o sendo natural. Na descrição do que o templo permite ver, está em primeiro lugar a terra, tematizada sob os nomes de suporte e transporte rochoso, de pedra do edifício e de reino vegetal e animal a caminho da sua figura. Ao desvelar-se a φύσις na sua totalidade, o sendo natural desmembra-se em terra como suporte acolhedor e naquilo que aparece sobre a terra e nela se acolhe. A terra é o fundo acolhedor do habitar do homem, que acontece no mundo à sombra do templo e do saber daquilo que o templo revela. Daí, a relação do templo ao mundo humano por ele aberto e à terra ou «fundo natal», onde mergulha o mundo, que abre <sup>136</sup>. Quando se construiu o templo, mudou o sentido de mundo e da terra, pois a característica original do templo consistiu em ter rasgado com a manifestação do Deus no espaço sagrado uma nova abertura de mundo e uma descoberta e aparecimento da terra como fundo do habitar humano. Como obra de arte, portadora da novidade, o templo é um «sendo distinto», cuja originalidade está em dar, pelo poder revelador da sua estrutura erecta, «às coisas, pela vez primeira, o seu rosto e aos homens pela primeira vez uma vista sobre si mesmos» <sup>137</sup>. Este conhecimento eficaz continua vivo enquanto «a obra de arte continuar obra», isto é, «enquanto o Deus não fugir dela». O mesmo acontece relativamente à estátua do Deus, que o vencedor lhe consagra: não é qualquer imagem, que permitisse conhecer melhor a figura da divindade mas é «uma obra de arte, que deixa o próprio Deus estar presente e, deste modo, é o próprio Deus». O mesmo se pode dizer de uma obra de linguagem, v.g., da tragédia, em que nada se representa de modo objectivo mas onde se trava um combate entre os «novos deuses e os antigos» <sup>138</sup>. Uma vez entrada na linguagem do povo, a obra de arte não faz deste combate um objecto de discurso mas muda a linguagem popular de tal modo que toda a palavra essencial continua a travar este combate e a decidir do que é sagrado e do que não é, do que é grande e do que é pequeno, do que é valente e do que é covarde, do que é nobre e do que é efémero, do que é senhor e do que é escravo. A erecção de uma obra arquitectónica e de uma estátua, a representação de uma tragédia nas festas de Dionisos são essencialmente distintas da apresentação da obra de arte numa colecção ou exposição. De facto, erguer uma obra de arte arquitectónica, v.g., de um templo, é um acto de consagração e de celebração e não apenas uma produção técnica, porque dedicar significa sagrar no sentido de o sagrado enquanto tal se abrir no erigir do templo e de o Deus

---

<sup>136</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>137</sup> ID., *o. c. 29.*

<sup>138</sup> ID., *o. c. l. c.*

ser chamado ao 'aberto' da sua presença. À consagração ou dedicação pertence a celebração no sentido de apreciação da dignidade e do esplendor do Deus, em que «dignidade e glória não são propriedades» de que o Deus seria o núcleo substancial, mas modos de presença do próprio Deus»<sup>139</sup>. Daí, a relação entre Sagrado e mundo: «É no reflexo deste esplendor que luz aquilo a que nós chamamos mundo». O ser desta obra de arte é o erigir, que consagra e celebra e, neste movimento de elevação, a obra de arte abre um mundo e mantém-no em posição dominante. Mundo não é o simples somatório de coisas existentes contáveis ou incontáveis, conhecidas e desconhecidas nem um quadro apenas imaginário acrescentado a esse somatório. Pela sua abertura, mundo é «mais ser» do que o que se pode apreender e perceber, «jamais é um objecto, que está perante nós e pode ser visto», mas é «sempre o inobjectivável, a que nós nos submetemos, enquanto as linhas do nascimento e morte, da bênção e maldição nos mantêm suspensos do ser». O mundo é ele mesmo «nas decisões essenciais da nossa história», assumidas e abandonadas, ignoradas e de novo questionadas, mas sempre referidas «à abertura do sendo», onde a camponesa tem o seu mundo. Em contraposição, porque são descobertos e não abertos, a pedra é sem mundo, a planta e o animal não o têm mas apenas ambiente<sup>140</sup>.

Se uma obra de arte nasce da pedra, da madeira, do metal, da cor, da linguagem, do som, pode dizer-se que foi produzida a partir desses materiais mas para desvelar um mundo, onde tem lugar a dignidade e a glória da presença do Deus. Porém, na produção de um instrumento como o machado de pedra, o silex é usado, desgastado e desaparece nesta utilidade de tal modo que «o material é tanto melhor e mais apropriado quanto menos resistir a sumir-se no ser do instrumento». Pelo contrário, a obra de arte, que é o templo, ao revelar um mundo, não deixa desaparecer a matéria mas manifesta-a no mundo aberto da obra: a rocha aparece realmente como suporte e repouso e, deste modo, como rocha; os metais começam a dardejear e a resplandecer, as cores a luzir, o som a ressoar, a palavra a dizer. Tudo isto aparece, quando a obra de arte mergulha na massa e no peso da pedra, na polidez e na maleabilidade da madeira, na dureza e no brilho do metal, na luz e na sombra da cor, na ressonância do som e no poder de nomear da palavra<sup>141</sup>. É na terra, que aparece e se recolhe, como atesta a obra de arte, que o homem histórico funda o seu habitar. Só a obra de arte deixa a terra ser terra e, por isso, quebrar a pedra

---

<sup>139</sup> ID., *o. c.* 30.

<sup>140</sup> ID., *o. c.* 31.

<sup>141</sup> ID., *o. c.* 32.

em pedaços não lhe arranca o enigma do seu interior, pesá-la na balança apenas nos fornece um número, medir a cor equivale ao seu desaparecimento. É assim que a terra se vinga da penetração violenta e destrói toda a impertinência calculadora, pois só aparece, quando sem coacção se abre e fecha por si mesma e se oculta em cada abertura. Retomar a terra na obra de arte é deixá-la revelar, é «trazê-la ao aberto como aquilo que em si mesmo se fecha»<sup>142</sup>. Esta clausura, porém, não é prisão uniforme e cristalizada mas «desenvolve-se numa plenitude inesgotável de modos e de figuras simples». O escultor usa a pedra mas não a destrói, o pintor a cor para a deixar brilhar e não anular e o poeta a palavra não para a desgastar mas para que ela se torne verdadeiramente palavra e assim permaneça. Desvelar um mundo e retomar a terra são dois traços essenciais da unidade do ser da obra de arte pensada na sua autonomia como descanso e «estar-em-si», que encerram movimento e acontecem na relação dinâmica entre manifestação de mundo e retoma da terra. Por isso, «a terra é o aparecer, por nada violentado, daquilo que permanentemente se oculta e deste modo abriga», servindo de fundo a mundo e elevando-se neste. No acontecimento artístico, «mundo e terra são por essência diferentes entre si mas jamais separados»<sup>143</sup>. A relação entre mundo e terra não é vazia de conteúdo, pois o mundo, ao descansar na terra, procura elevá-la e, «sendo o que se abre, não tolera o que se fecha». Em contrapartida, a terra procura, como seio acolhedor, incluir e manter em seu poder de algum modo o mundo<sup>144</sup>. Ora, a oposição entre mundo e terra é uma luta, que nós falseamos quando a identificamos com a mera discórdia e contenda e a reduzimos a perturbação e a destruição. Nesta luta essencial, os dois lutadores elevam-se mutuamente «à auto-afirmação da sua essência», que jamais é cristalizada num estado casual mas «entrega de si mesmo à origem oculta da raiz do ser próprio», pois na luta cada um transporta o outro para além de si. Quanto mais duro for o combate, tanto mais inflexivelmente se entregam os lutadores «à intimidade da simples pertença mútua»<sup>145</sup>, pois a terra não pode prescindir do «aberto do mundo», se pretender aparecer como terra na sua clausura não reprimida e o mundo não pode soltar-se da terra, se nela fundar a sua «extensão dominadora e o curso de todo o destino essencial»<sup>146</sup>. Ao manifestar polemicamente com o mundo o fundo acolhedor da terra, a obra de arte

---

<sup>142</sup> ID., *o. c.* 33.

<sup>143</sup> ID., *o. c.* 35.

<sup>144</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>145</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>146</sup> ID., *o. c.* 36.

é a urditura desta luta, que não acontece em vista de um acordo final mas para que a luta entre mundo e terra permaneça luta e com ela o ser da obra de arte, em cuja intimidade polémica está o cume da obra e neste a sua unidade. No ferir da luta, está o movimento da obra, a pertença íntima dos contendores, o descanso agónico da obra. É neste contexto de luta entre mundo e terra onde está em obra a verdade, que Heidegger confessa pensar a partir de ἀλήθεια ou da «desocultação do sendo»<sup>147</sup>. Para pensar este sentido de verdade, não é necessária «uma renovação da Filosofia Grega», porque esta não correspondeu ao sentido originário de ἀλήθεια, como, aliás, a filosofia, que se lhe seguiu. Deste modo, «a desocultação é para o pensamento o mais oculto na existência grega mas, ao mesmo tempo, o que desde o começo determina toda a presença do presente»<sup>148</sup>. O que hoje e desde há muito se entende por verdade de adequação, pressupõe que «a coisa» antecipadamente se mostre. Historicamente, os conceitos críticos de verdade, que desde Descartes partem da verdade como certeza, são apenas modificações da verdade como adequação, que de facto coincide apenas com a verdade enquanto desocultação do sendo<sup>149</sup>. O que preocupa Heidegger, é que algo de «não-experenciado e de não-pensado» subjaz ao conceito vulgar de verdade de adequação e deve estar antecipadamente revelado para entendermos o sentido de qualquer proposição. Ora, não somos nós que pressupomos ou pomos de antemão a desocultação do sendo mas é esta no sentido de ser e de acontecer apropriante fundamental que nela nos lança de tal modo que as nossas representações permanecem referidas a essa desocultação e lhe são posteriores. De nada valeriam as nossas representações se nem sequer pudéssemos pressupor que há algo previamente revelado para a nossa orientação, se não acontecesse de antemão a clareira em que para nós todo o sendo se integra e donde ele regressa a si<sup>150</sup>. No ser, que tudo reúne, estão sendos como coisas e homens, oblações e vítimas, animais e plantas, instrumentos e obras de arte. Limitado no domínio de cada sendo, apoucado no seu conhecimento, o homem experimenta meras aproximações no que ele conhece e insegurança no que domina. Como superficialmente poderia parecer, nunca o sendo é produto ou apenas uma representação nossa. Para além do sendo, não separado mas antes dele, acontece algo de diferente: «no meio do sendo no seu todo, está presente uma posição aberta, uma clareira, que, pensada a partir do sendo, é mais ser do que ele. Este meio

---

<sup>147</sup> ID., *o. c.* 37.

<sup>148</sup> ID., *o. c.* 37-38.

<sup>149</sup> ID., *o. c.* 38.

<sup>150</sup> ID., *o. c.* 39.

aberto não é ...envolvido pelo sendo mas, como meio-clareira, abrange ... todo o sendo»<sup>151</sup>. Só esta clareira oferece e garante a nós, homens, uma passagem para o sendo, que nós não somos, e um acesso ao sendo, que nós mesmos somos. Graças a esta clareira, é o sendo desocultado de modos certos e variáveis e, ao mesmo tempo, só nesse espaço lúdico pode o sendo estar oculto. Por isso, a clareira em que está o sendo, é em si, ao mesmo tempo, ocultação, que não é apenas o limite do conhecimento mas também o «começo da clareira do iluminado». Porém, entre sendos, que estão à luz, há uma ocultação de outro tipo, quando um sendo se precipita perante outro, o disfarça, obscurece, cobre e dissimula. Neste caso, ocultar não significa recolher-se mas fazer aparecer o sendo de modo diferente do que realmente é. Se o sendo não pudesse dissimular outro sendo, não nos poderíamos equivocar quanto a ele nem extraviar, perder ou mesmo atrever-nos a tal. Porque o sendo como aparência pode induzir em erro, nós podemos enganar-nos e não inversamente<sup>152</sup>. Porque a clareira pode ocultar no sentido da recusa ou da dissimulação, sem que disto tenhamos alguma vez certeza consumada<sup>153</sup>, «o lugar aberto» no meio do sendo jámais é «um palco fixo de pano permanentemente aberto» em que se representa a peça do sendo mas um desvelamento do sendo ou um acontecimento da verdade e não qualquer propriedade das coisas ou das frases. A ocultação como recusa e dissimulação não é «falta ou erro», que maculasse o desvelamento puro e exaustivo puro e exaustivo, que não existe: «À essência da verdade como desocultação pertence esta recusa sob a forma do duplo ocultar-se», isto é, «a verdade é na sua essência não-verdade», não no sentido de a verdade ser na sua raiz falsidade mas de na sua recusa ocultadora haver a oposição ou luta originária da clareira e do velamento, do mundo e da terra, sempre agónicos por essência. A verdade acontece em poucos modos essenciais e um destes modos é o ser da obra de arte<sup>154</sup>, que manifesta o mundo, ao exhibir a terra numa luta pela verdade. Por isso, no erguer-se do templo acontece a verdade, isto é, «o sendo no seu todo é trazido ao desvelamento e neste mantido». Neste contexto, «manter significa originariamente guardar», isto é, na pintura de van Gogh não se reproduz um objecto existente mas revela-se e preserva-se revelado no par de sapatos «o sendo na sua totalidade, o mundo e a terra no seu jogo agónico»<sup>155</sup>. Na obra de arte como, v.g., no par de

---

<sup>151</sup> ID., o. c. 39-40.

<sup>152</sup> ID., o. c. 40.

<sup>153</sup> ID., o. c. 41.

<sup>154</sup> ID., o. c. 42.

<sup>155</sup> ID., o. c. 43.

sapatos de van Gogh está em obra a verdade como desvelamento, isto é, nela luz o ser que se oculta, derramando na obra o seu esplendor: «Beleza é um modo de a verdade como desvelamento acontecer»<sup>156</sup>. Daí, a pertinência da pergunta quanto à relação entre a verdade e a sua configuração ou realização na obra de arte. O pôr-a-verdade-em-obra é precisamente a essência da arte e, por isso, pode perguntar-se pela arte como doação da verdade e do artista ou se um dar está na raiz da obra e do artista. De facto, o *itálico* da expressão «há arte»<sup>157</sup> assinala a sua raiz abscondita no «Ele dá arte».

## V

A realidade da obra de arte definiu-se segundo o que na obra está em obra ou se configura, portanto, segundo o acontecimento da verdade, pensado como a luta entre mundo e terra. Na mobilidade «deste lutar», que reúne, está presente o «descansar-em-si da obra de arte», cuja relação ao artista não pode ser olvidada<sup>158</sup>. O «processo de criação» e a «actividade do artista estão implicados na origem da obra de arte, apesar da autonomia e do «descanso-em-si» da obra. À criação artística chamamos produção, usando um termo que também designa a actividade artesanal. Por mais que mantenhamos separada a criação da obra de arte da produção de utensílios, «é difícil seguir nos seus traços essenciais próprios os dois modos de produção». À primeira vista, «encontramos um comportamento igual na actividade do oleiro e do escultor, do marceneiro e do pintor, pois toda a obra exige uma actividade artesanal», cujo domínio os grandes artistas valorizaram em alto grau a ponto de tentarem até uma formação em artesanato. Por isso, os Gregos usam a mesma palavra τέχνη para a manufactura e para a obra de arte e chamam τεχνίτης ao artesão e ao artista<sup>159</sup>. Por estranho que pareça, a palavra grega τέχνη não significa actividade artesanal e artística nem muito menos técnica em sentido hodierno e nunca «uma espécie de actividade prática». Pelo contrário, a palavra τέχνη designa um modo de saber, isto é, de ter visto ou percebido o que está presente enquanto tal. A essência do saber apoia-se, para o pensamento grego, na alétheia ou desocultação do sendo, que suporta e orienta todo o nosso comportamento no mundo. Como saber

<sup>156</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>157</sup> ID., *o. c. 44.*

<sup>158</sup> ID., *o. c. 45.*

<sup>159</sup> ID., *o. c. 46.*

experienciado à maneira grega, a τέχνη é a manifestação do sendo, que o arranca à sua ocultação para o desvelamento do seu aparecer e jamais significa a actividade de qualquer fazer<sup>160</sup>. O artista não é τεχνίτης por ser também artesão mas porque tanto a criação de obras de arte como a produção de utensílios acontecem na base de um trazer para a luz pelo qual o sendo avança do seu parecer para a sua presença de facto. Ora, «tudo isto acontece no meio do sendo que aparece por crescimento próprio, da φύσις»<sup>161</sup>. O facto de à arte se chamar τέχνη não significa que a actividade do artista seja experienciada a partir da do artesão mas apenas que a ambos é comum o desvelar. Por isso, o devir da obra de arte é um modo original do devir e do acontecer da verdade como desvelamento e é lógica a pergunta pelo traço que articula a essência da verdade à obra de arte, a abertura ao aberto, o ser ao sendo. Como luta originária, a verdade debate-se entre clareira e clausura num espaço aberto em que entra e se retira tudo o que se mostra e furta, como sendo. Neste contexto, «a abertura deste aberto, isto é, a verdade só pode ser o que ela é, a saber, esta abertura, se ela e na medida em que ela se instala a si mesma naquilo, que abre». Como o ser no sendo, também no sendo do aberto tem a abertura ou a verdade o seu apoio e permanência. Esta alusão à diferença ontológica implícita no binómio abertura-aberto é corroborada pela citação do § 44 de *Ser e Tempo*<sup>162</sup>, em que a essência do desvelamento do sendo pertence de algum modo ao próprio ser, como a clareira do «ai» ao espaço lúdico em que os sendos aparecem. A verdade acontece apenas, quando ela se instala pela luta clareira-clausura no espaço lúdico dos sendos, sem ter de existir antes algures, nas estrelas para depois se alojar noutra parte no sendo. Isto é impossível, porque só a abertura do sendo possibilita um algures e um lugar pleno de presenças. Afirmada a diferença ontológica como condição de possibilidade até da separação metafísica, Heidegger apresenta cinco modos essenciais de a verdade se instalar no espaço aberto dos sendos: a obra de arte como o «pôr-se-em-obra» da verdade, a acção fundadora do Estado, a proximidade daquilo que não é simplesmente um sendo mas o ser, a vítima essencial no ser-com e para-outro, a pergunta do pensador, que, ao pensar o ser, o diz na sua dignidade de pergunta. Em contraposição, a ciência não é um acontecer originário da verdade mas explora a verdade como adequação numa região já aberta, pois, se a ciência procurasse, para além da correspondência, o desvelamento essencial do sendo como tal, seria filosofia<sup>163</sup>. Nos aludidos cinco modos de

<sup>160</sup> ID., o. c. 47.

<sup>161</sup> ID., o. c. l. c.

<sup>162</sup> ID., *Sein und Zeit* 212-230.

<sup>163</sup> ID., *Der Ursprung des Kunstwerks* 49-50.

verdade, esta necessita do sendo para se tornar verdade e, por isso, há na essência da verdade um traço ou orientação dinâmica também para a obra de arte enquanto possibilidade eminente de verdade no meio dos sendos <sup>164</sup>. A instalação da verdade na obra é a produção de um sendo especial, que antes não existia e depois jamais existirá. Quando a produção traz ao sendo a abertura ou verdade, o produzido é uma obra de arte e o produzir é o criar, que, pela vertente do trazer, é «de preferência um receber e um colher dentro da relação ao desvelamento» <sup>165</sup>. Enquanto luta entre clareira e ocultação na oposição mundo-terra, a verdade pretende dirigir-se para a obra a construir, não para dirimir a luta mas para a manter acesa. Por isso, o sendo que é a obra de arte, tem os traços essenciais da luta: com a abertura de um mundo, apresenta-se à decisão de uma humanidade histórica a vitória e a derrota, a bênção e a maldição, o domínio e a escravatura <sup>166</sup>. Esta luta entre abertura de mundo e clausura ocultante da terra não é ruptura, que rasgue uma simples fenda, mas é «a intimidade da pertença mútua dos lutadores», que se unem «no fundo único». Por isso, esta luta é ruptura a partir de um fundo, é projecção vertical, que desenha os grandes traços da clareira do sendo e, simultaneamente, esboço único, que impede a separação dos opositores. A intimidade da pertença mútua da ruptura de mundo e da clausura da terra é o vínculo da confiança, que religa o que se manifesta, ao fundo obscuro, que o acolhe. A ruptura como pertença mútua dos contendores deve retomar «o peso atraente da pedra, a dureza muda da madeira, o calor obscuro das cores» <sup>167</sup>. Com esta recepção na terra, a abertura, que rasga sem desunir, é introduzida no aberto, que a acolhe na sua clausura. A luta levada à ruptura e ao regresso à terra é a forma, num sentido que precede o hilemorfismo, isto é, aquela estrutura da obra de arte, pela qual ela se abre em mundo e retoma a terra. Fixar a verdade nesta forma é criar a obra de arte, pois este novo sentido de forma é uma estrutura, que, ao unir desvelamento e terra, ruptura e fundo, «é a harmonia do esplendor da verdade» <sup>168</sup>. Na obra a luta como ruptura tem de mergulhar na terra e esta deve ser retomada na sua clausura e ser usada. Porém, este emprego não esgota nem abusa da terra como se fosse uma matéria «mas liberta-a em primeiro lugar para ela mesma» <sup>169</sup>. De facto, o uso da terra é uma operação, que se parece com o emprego

---

<sup>164</sup> ID., *o. c.* 50.

<sup>165</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>166</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>167</sup> ID., *o. c.* 51.

<sup>168</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>169</sup> ID., *o. c.* 52.

artesanal da matéria e daí nasceu a aparência de a criação artística ser uma actividade artesanal, o que ela nunca foi. No entanto, há sempre um uso da terra na configuração artística da verdade como desvelamento, quando «a produção do utensílio nunca é imediatamente a realização do acontecer da verdade». Por isso, a produção consumada do utensílio é a informação de uma matéria polarizada exclusivamente pelo seu uso e utilidade. Embora seja um facto que o utensílio foi produzido, esse facto não tem visibilidade, quando o utensílio é usado pois quanto mais à mão estiver o instrumento, tanto mais inaparente permanece, além de a sua existência objectiva ser esquecida como qualquer coisa de uso comum. O contrário se passa com a obra de arte: o que surpreende e espanta é que ela aconteça como desvelamento. Em princípio, quanto mais essencial for a abertura que ela rasga, tanto mais única, solitária e impressionante se apresenta <sup>170</sup>. A facticidade da obra não é absorvida pela sua relação a um grande artista, seu criador, ao *N.N.fecit*, mas é «um factum est» no sentido em que «o desvelamento do sendo aconteceu aqui» ou esta obra de arte é de preferência a não ser. O facto surpreendente da criação artística agudiza-se com a ignorância da autoria e do processo e circunstâncias da gestação e destrói a segurança dos nossos hábitos e rotinas a fim de permanecermos na verdade, que acontece na obra de arte. A extensão da nossa correcta permanência na verdade da obra é, em primeiro lugar, indicada pela própria obra segundo os «diferentes graus do saber ou desvelar» <sup>171</sup>. Porém, se uma obra de arte não encontra os que nela permanecem, a protegem e respondem à verdade que nela acontece, não deixa de a estes permanecer sempre referida e de por eles esperar para os recolher na sua verdade. Estar dentro da abertura do sendo, que acontece na obra de arte, significa deixar a obra ser ela mesma, permanecer nela, protegê-la. Porém, esta estada interior da permanência na abertura da obra e da sua protecção é um saber, que nada tem a ver com simples conhecimento e representação mas se identifica com o querer, segundo a experiência do pensar de *Ser e Tempo* <sup>172</sup>: «O saber, que é um querer e o querer, que permanece um saber, é o entregar-se extático do homem existente à desocultação do ser». Por isso, «a decisão, que abre» pensada em *Ser e Tempo*, não é a acção de um sujeito mas a libertação existencial da prisão no sendo para a abertura do ser, pois o homem, ao existir, não sai do interior do sujeito para o seu exterior mas desde o início é já saída extática de si mesmo e permanência «na luta essencial da clareira do sendo». É a partir desta e não da

---

<sup>170</sup> ID., o. c. 53.

<sup>171</sup> ID., o. c. 56.

<sup>172</sup> ID., *Sein und Zeit* 295-301, 305-310.

actividade e da acção de um sujeito auto-télico que se deve pensar o criar e o querer. Neste contexto, querer é a decisão serena do superar-se existencial, «que se expõe à abertura do sendo enquanto posta em obra de arte» e saber é permanecer e estar empenhado no que de gigantesco tem a verdade, que acontece na obra de arte<sup>173</sup>. Este saber, que mora enquanto querer na verdade da obra, não a priva do seu «estar-em-si», não a arrasta para o círculo da pura vivência nem a reduz ao papel de estimuladora vivencial. O saber, que mora na verdade da obra, é introdução do homem «na pertença à verdade, que acontece na obra de arte e funda, deste modo, dentro da relação ao desvelamento, o ser-para-outro e o ser-com-outro no sentido do estar histórico fora de si do ser-aí»<sup>174</sup>. O saber, sob a forma de deixar ser a obra de arte, nela permanecer na sua verdade e de a proteger está bem longe da competência do gosto estético pelo formal na arte, por suas qualidades e estímulos. É que o saber enquanto ter visto, vive da desocultação prévia, é um estar-decandido, um estar por dentro na luta pela obra de arte<sup>175</sup>. Por isso, oferecer as obras de arte ao simples prazer estético ainda não é deixá-las aparecer na sua verdade nem tão-pouco a esta se acolher.

Os três modelos analisados sobre a essência de uma coisa não atingiram a verdade como desvelamento e, por isso, foram incapazes de captar a essência do instrumento e da obra de arte. Em vez de partir do núcleo substancial e seus acidentes, da unidade da multiplicidade e da matéria informada, é «da pertença da coisa à terra», que avança a análise heideggeriana. Ora, a essência da terra enquanto suporte, que se fecha sobre si mesmo e a nada é coagido desde fora, revela-se apenas na manifestação de um mundo e na luta dos dois, que estruturam a figura da obra. Assim como o instrumento na sua essência só é experienciado à luz da obra de arte, também só a partir desta e, portanto, do acontecimento da verdade e da abertura do sendo, se pode conhecer a essência de coisa<sup>176</sup>.

No fundo obscuro da natureza há «ruptura, medida e limite» e também arte enquanto poder de produzir e de manifestar àqueles ligado e, neste contexto, Heidegger cita Albrecht Dürer: «...Na verdade, há a arte na Natureza. Quem lha puder arrancar, tê-la-á». Contudo, esta arte existente na Natureza só pela obra construída pelo homem se manifesta<sup>177</sup>, o que enlaça natureza e obra de arte, apesar da luta e da ruptura.

---

<sup>173</sup> ID., *Der Ursprung des Kunstwerks* 55.

<sup>174</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>175</sup> ID., *o. c.* 56.

<sup>176</sup> ID., *o. c.* 57.

<sup>177</sup> ID., *o. c.* 58.

A realização concreta da desocultação do mundo na obra não aconteceria sem os artistas, que a arte gera e sem os contempladores, de que necessita e, por isso, a arte é a raiz, que na obra de arte recebe o artista e o que a visita, envolvendo-os na dupla face do pôr-em-obra da verdade. O artista põe-em-obra a verdade, dando-lhe configuração permanente, pois criar é produzir o desvelamento do sendo e aquele, que à verdade da obra se dedica, põe a verdade também em obra, ao assegurar a sua permanência e eficácia históricas. Porque na obra se cria e visita a verdade, «a arte é um devir e um acontecer da verdade»<sup>178</sup>.

É legítimo perguntar se a verdade no seu desvelamento procede do nada. Heidegger responde afirmativamente, se a palavra «nada» significar o «simples não do sendo» e o sendo se reduzir a um objecto habitual, que aparece como tal, por contraste com a obra de arte e por esta é abalado. Do objectivo e do habitual jamais se recolhe a verdade, pois «a abertura do aberto e a clareira do sendo» acontecem apenas, quando o que se projecta, é o desvelado, que se torna fáctico<sup>179</sup>. Situada para além do rotineiro e do quotidiano, a verdade como clareira e ocultação do sendo acontece na poesia em sentido amplo ou «criação» artística. É neste sentido amplo que Heidegger declara que «toda a arte enquanto um deixar acontecer o advento da verdade do sendo enquanto tal, é, na sua essência, poesia»<sup>180</sup>. Da essência poética da arte provém o seu poder de rasgar no meio do sendo um lugar aberto a cuja luz todo o resto aparece alterado. Em virtude do projecto posto em obra, da desocultação do sendo, que nos é enviada, tudo o que for habitual e tradicional é convertido pela obra de arte em não-ser o que era, pois o efeito da obra consiste numa mudança do desvelamento do sendo e do ser. O efeito da obra de arte não é do mundo da causalidade física mas consiste numa mudança do desvelamento do sendo e do ser inaugurada pela obra de arte<sup>181</sup>, que não é qualquer invenção errante do arbítrio nem uma perda no irreal da simples representação ou criação imaginária. A poesia em sentido amplo, pelas figuras, que diferencia e projecta, dá luz e som ao «aberto no meio do sendo» e, por eles, faz acontecer «a verdade do sendo». A poesia propriamente dita é apenas «um modo de projectar luminosamente a verdade» e, por isso, a arquitectura, a pintura, a música não se podem reduzir à poesia propriamente dita como sub-espécies suas, o que não impede que a obra de arte da linguagem ou poesia em sentido estrito ocupe

---

178 ID., *o. c.* 59.

179 ID., *o. c. l. c.*

180 ID., *o. c. l. c.*

181 ID., *o. c.* 60.

um lugar proeminente no conjunto das artes<sup>182</sup>. Heidegger recorda a propósito «o conceito correcto de linguagem» em contraposição com a concepção corrente de que a linguagem é uma espécie de comunicação ao serviço da conversação e das convenções. Ora «a linguagem não é apenas e não é em primeiro lugar uma expressão fónica e escrita daquilo que se pretende comunicar «mas a linguagem manifesta antes de mais o sendo enquanto sendo, pois «onde não está presente a linguagem, como no ser da pedra, da planta e do animal, também não há abertura do sendo e, por conseguinte, nenhuma manifestação do não-ser e do vazio»<sup>183</sup>. Denominar inicialmente o sendo é trazê-lo à palavra e ao aparecimento, é dizê-lo no seu ser a partir dele mesmo. Porém, este dizer é «um projectar luminoso em que se anuncia de que modo o sendo chega ao aberto», pois projectar é lançar o arremesso do desvelamento ao sendo enquanto tal e, ao mesmo tempo, contrariar «toda a confusão surda em que o sendo se oculta e furta»<sup>184</sup>. Sendo a linguagem por essência manifestativa, o dizer, que projecta, é poesia em sentido amplo ou «a saga do mundo e da terra, a saga do espaço lúdico da sua luta e com ele do lugar de toda a proximidade e distância dos deuses». Tomando a poesia como a saga do desvelamento do sendo, qualquer linguagem é «o acontecer daquele dizer em que historicamente o mundo aparece a um povo e a terra se mantém como aquilo que se encerra em si». Pelo seu aspecto de abertura, o dizer faz descer ao campo do dizível o indizível como tal e num dizer em que dizível e indizível se tocam, forjam-se os conceitos essenciais de um povo histórico<sup>185</sup>.

A linguagem é o acontecimento em que para o homem se abre pela primeira vez o sendo enquanto tal e onde se gera a poesia em sentido estrito, como «no aberto da saga e do nomear» acontece a arquitectura e a escultura com seus caminhos e modos próprios de realização da verdade na respectiva obra. Nesta sequência, arquitectura e escultura são «um poetar próprio dentro da clareira do sendo, que já aconteceu de modo pre-reflexivo na linguagem»<sup>186</sup>. Sendo a arte, enquanto «o pôr-em-obra da verdade, poesia em sentido amplo, não só a criação da obra é poética mas também é, a seu modo, a compreensão da verdade da mesma obra. Está em causa a realidade da obra de arte: uma obra de arte só é real enquanto obra, se nós nos despojarmos da nossa quotidianidade e penetrarmos no

---

<sup>182</sup> ID., *o. c.* 60-61.

<sup>183</sup> ID., *o. c.* 61.

<sup>184</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>185</sup> ID., *o. c.* 62.

<sup>186</sup> ID., *o. c. l. c.*

que a obra nos abre, para ficarmos por dentro «na verdade do sendo»<sup>187</sup>. A criação poética permanece desvelamento permanente com forma de instituição aberta aos que nela entrem pela compreensão. Soa neste texto de Heidegger a afirmação lapidar de Hoelderlin: «O que permanece, instituem-no os poetas»<sup>188</sup>. A essência da arte é poesia em sentido lato e a essência deste sentido de poesia é a instituição da verdade, a que se referiu a primeira redacção. O instituir é o tríptico formado pelo oferecer, o fundar e o começar. Porém, esta instituição ou estruturação manifestativa da verdade apenas é real na compreensão, que exige o abandono da rotina, a entrada e a permanência no mundo aberto pela obra de arte<sup>189</sup>. Por esta dimensão de excedência, a instituição da verdade da arte é uma oferta, que transforma o projecto em chegada do novo e surpreende como dádiva. O projecto poético da verdade, que se configura na obra, nunca se esfuma no vazio e no indeterminado mas dirige-se para «o compreensor futuro, isto é, para uma humanidade histórica»<sup>190</sup>, não é nada de arbitrário mas «a abertura daquilo em que o ser-ai enquanto histórico já fora lançado», isto é, a abertura da terra, partilhada como sua por qualquer povo histórico. A terra é o fundo, que se fecha, no qual cada povo repousa com tudo o que já é, apesar de ainda velado para si mesmo. Por outro lado, vencendo a clausura da terra, o mundo de qualquer povo impõe-se a partir da relação existencial ao desvelamento do ser. Tudo o que é dado ao homem no projecto existencial, tem de ser arrancado «ao fundo fechado» da terra e de repousar sobre este seio, que o suporta. Por isso, todo o criar artístico é um extrair da terra, como se recolhe água de uma fonte<sup>191</sup>. O subjectivismo moderno interpreta mal a criação artística, quando a reduz à actividade genial do sujeito autocrático. A instituição poética da verdade acrescenta à oferta do projecto a sua fundação radical nas possibilidades não-triviais da facticidade da própria existência histórica. Para completar o tríptico da instituição da verdade pela obra de arte, à oferta e à fundação soma-se o começo temporal ou salto inaugurador, longa e discretamente preparado, distinto do começo do primitivo, que é apenas começo sem doação nem fundação nem futuro.

<sup>187</sup> ID., *o. c. l. c.*

<sup>188</sup> HOELDERLIN, *Saemtliche Werke. Grosse Stuttgarter Ausgabe, hrsg. v. F. Beissner*, Bd. II, 1 (Stuttgart 1951) 189. Cf. L. Steiger, «Dichterisch wohnt der Mensch. Hoelderlins theologische Heimat und Fremde» in: G. von HOFÉ/P. PFAFF/H. TIMM, Hrsg., *o. c.* 139-156; M. B. PEREIRA, «Originalidade e Novidade em Filosofia. A propósito da Experiência e da História» in: *Biblos LIII* (1977) 77-78.

<sup>189</sup> ID., *Der Ursprung des Kunstwerks* 63.

<sup>190</sup> ID., *o. c.* 63.

<sup>191</sup> ID., *o. c. l. c.*

Nesta doação fundadora da verdade como luta inaugural, a arte atingiu a sua essência histórica de instituição pela primeira vez na Grécia e, por isso, «o que no futuro se chamará ser, foi posto paradigmaticamente em obra pela arte grega»<sup>192</sup>. À abertura grega do sendo na sua totalidade opõe Heidegger a modificação introduzida na Idade Média pela ideia de criação, interpretada como produção esquecida do desvelamento do ser dentro do quadripartido das causas. O sendo criado da Idade Média modificou-se com o advento do novo criador secularizado dos Tempos Modernos — o sujeito autónomo e, por isso, «o sendo converteu-se no objecto dominado e penetrado pelo cálculo». Em cada uma destas três épocas irrompeu «um mundo novo e essencial» em diferentes formas e figuras de desvelamento, que a arte materializou em obras<sup>193</sup>.

Com o aparecimento original ou começo da obra de arte, um impulso penetra na história, fazendo-a começar ou recomeçar, pois a história não é uma série de dados no tempo mas aquela saída existencial de um povo para possibilidades novas, que tem de realizar e lhe são dadas na sua facticidade. A arte como poesia em sentido amplo é histórica no sentido essencial de fundar a história e de a preservar na compreensão do povo. A arte faz surgir historicamente a verdade na obra por um salto originário, dando, fundando e começando. Na sua essência, a arte é uma origem ou um modo relevante de a verdade se tornar histórica, envolvendo artistas e compreensores dessa mesma verdade e com eles «a existência histórica de um povo»<sup>194</sup>. O saber interrogativo da arte decide de possibilidades e não coage a arte nem o seu devir mas prepara apenas um espaço para a obra, o caminho para os criadores e a situação para os que acedem à sua verdade. Lentamente cresce este saber interrogativo, que irá decidir das possibilidades de uma alternativa de fundo: se a arte pode ser a origem viva do artista e do intérprete e um salto antecipado para o futuro ou se ela se reduz a um mero suplemento, a um fenómeno habitual da cultura, a um conhecimento refinado de um passado morto. «Habitar na proximidade da origem» é sinal seguro de uma decisão positiva, que nos legou Hoelderlin<sup>195</sup>.

A luta pelo desvelamento ou abertura de mundo desde o fundo hermético da Natureza é sempre inconclusa como perguntar essencial. Por isso, pensar e ser na sua dignidade de pergunta é o quinto modo de a verdade acontecer no mundo das coisas. No início do posfácio, Heidegger

---

<sup>192</sup> ID., *o. c.* 64.

<sup>193</sup> ID., *o. c.* 65.

<sup>194</sup> ID., *o. c.* 66.

<sup>195</sup> ID., *o. c. l. c.*

confessa o «enigma da arte», que ele não pretende solucionar mas apenas «ver»<sup>196</sup> como fenómeno esquivo ou pergunta, que nenhuma resposta exaure. A meditação sobre o que seja arte, desagua na pergunta pelo ser ou Ereignis, cujo topos precede todas as esferas da civilização ou cultura e todos os fenómenos do espírito<sup>197</sup>. Por isso, Heidegger aponta sinais e esboça indicações, que ajudam a formular de novo a pergunta pela arte, que é um acontecimento de caminho. O que Heidegger escreveu no posfácio e na adenda, antecipa-o R. Guardini na abertura da sua reflexão sobre a essência da obra de arte. O peso da pergunta reúne dois pensadores, cujo responder jamais estanca o perguntar nem o ver dispensa a invisibilidade.

*(Continua)*

---

<sup>196</sup> ID., *o. c.* 67.

<sup>197</sup> ID., *o. c.* 73.