

Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político

23

Artefilosofia, Ouro Preto, n.5, p. 23-34, jul.2008

André Duarte

O presente texto discute o caráter histórico-político conferido por Heidegger à obra de arte em *A origem da obra de arte*, dos anos 1935-36. Na perspectiva da análise do desenvolvimento da obra heideggeriana temos aqui o indício de uma importante mutação em sua reflexão filosófica, pois sabemos que nem a arte nem a política possuíam relevância em *Ser e tempo* (1927) e no projeto mais amplo da ontologia fundamental, que se estendeu até o início dos anos trinta. De fato, foi apenas a partir do período do Reitorado (1933-34) que Heidegger concebeu a reflexão filosófica e a atividade política da fundação de Estados como instâncias significativas da instauração de uma *nova* época historial. Foi também ao longo dos anos trinta que se iniciou o longo processo reflexivo que levou à viragem (*Kehre*) em seu pensamento, com o conseqüente abandono do projeto da ontologia fundamental e, portanto, da concepção da história enquanto estrutura ontológica derivada da temporalidade originária do ser do *Dasein*, em favor da concepção da história do Ocidente como história epocal do ser. A partir de meados dos anos trinta, Heidegger já não se contentava mais em encontrar no *Dasein* a raiz ontológica da possibilidade dos acontecimentos históricos, pois queria pensar a própria possibilidade da mudança histórica, da transformação do presente, abrindo-o para um novo começo.

A hipótese que pretendo examinar aqui é a seguinte: no curto período entre o *Discurso do Reitorado* e *Origem da obra de arte*, isto é, entre 1933 e 1935-36, o estatuto da relação estabelecida por Heidegger entre história, política e filosofia começa a se transformar em sintonia com o início da transformação da concepção ontológica da história formulada em *Ser e tempo* rumo à tese da *Seinsgeschichte*, isto é, da história ocidental como envios historiais ou epocais do ser.¹ O texto de *Origem da obra de arte* seria um momento decisivo para a avaliação dessas transformações, as quais também afetam o engajamento filosófico-político de 1933, dando ensejo a uma atitude interrogativa mais cautelosa, sinal do início da desconfiança e do afastamento de Heidegger em relação ao nacional-socialismo a partir da segunda metade dos anos 30. Para evitar mal-entendidos, advirto que não discuto as evidências factuais do envolvimento e distanciamento de Heidegger em relação ao nacional-socialismo. Antes, o que importa aqui é pensar as transformações do pensamento de Heidegger à luz da trágica decisão político-filosófica de 1933. Trata-se, portanto, de explorar aquilo que Christopher Fynsk denominou como a nova “legibilidade” dos textos de Heidegger derivada das recentes investigações a

¹ O termo 'historial' (*Geschicklich*) é um neologismo criado por Heidegger a partir da fusão dos substantivos *Geschichte* (História) e *Schicksal* (destino, envio) e tem por finalidade nomear o modo como o ser se dá ou se envia aos homens a cada vez na história. Cada época histórica se constitui não por meio de uma referência convencional marcada cronologicamente, mas como a resposta humana, diferente a cada vez, a um “envio do destino” (*Schickung des Geschickes*), a um determinado modo de desvelamento do ser dos entes. Dessa maneira, o termo historial é empregado aqui para marcar a diferença com o plano da história e seus acontecimentos ônticos, os quais sempre se dão num determinado regime historial do desvelamento do ente na totalidade. Historial, portanto, é o acontecimento referido à abertura da clareira do ser, pensado como instauração do histórico enquanto tal.

respeito do seu engajamento com a política nacional-socialista, as quais “marcam um acontecimento que nenhuma leitura posterior pode ignorar. A restrição não é simplesmente imposta pela ordem do dia. Qualquer leitor responsável reconhecerá que agora o texto se oferece de uma nova maneira” (Fynsk, 1993, p. 230).

O vínculo estabelecido por Heidegger entre história, verdade, política, ontologia e a obra de arte marca seu afastamento em relação às abordagens filosóficas que, desde os finais do século XVIII, conceberam a arte como um domínio específico de produção, reflexão e fruição, o domínio estético, consolidado por Kant a partir de sua delimitação em relação aos campos teórico e prático. Na contramão da tradição estético-metafísica constituída desde Platão e Aristóteles, Heidegger não apenas pensa a obra de arte como manifestação da verdade como volta a pôr a arte em questão, o que implica assumir já não saber o que é a arte, o que é a obra e qual a sua origem. Já nas páginas iniciais do ensaio Heidegger pergunta: “Pode a arte ser de algum modo uma origem? Onde e como se dá arte?” (Heidegger, 1994, p. 1-2). Ao final do percurso, a mesma pergunta retorna de maneira a fechar o círculo, mas agora já em outra dimensão interrogativa, incorporando a história: “Perguntamos pela essência da arte. Por que o fazemos? Assim o perguntamos para podermos questionar mais propriamente (*eigentlicher*) se a arte é ou não uma origem em nosso ser-aí histórico, se e sob quais condições ela o pode e deve ser” (Heidegger, 1994, p. 66). Tais questões culminam numa última e decisiva pergunta que permanecerá sem resposta no texto, aspecto crucial para os propósitos da presente investigação: “Estamos nós, em nosso ser-aí, historicamente na origem? (*geschichtlich am Ursprung*) Será que sabemos, isto é, será que atentamos para a essência da origem? Ou em nossa relação com a arte nos ocupamos apenas com conhecimentos eruditos do passado?” (Heidegger, 1994, p. 66).

Tais questões evidenciam que ao meditar a respeito da possibilidade da arte em seu próprio tempo Heidegger questionava também a história e, mais particularmente, a própria possibilidade de uma genuína apropriação filosófico-política da história, capaz de ensejar um novo começo político, na medida em que o povo alemão se pusesse em sintonia com sua origem. Ao interrogar o devir da arte, o questionamento heideggeriano também interrogava: somos ainda capazes de história e de política, isto é, podemos trazer o novo à luz do dia? Ou estamos aprisionados em uma dinâmica histórico-política em que a novidade incessante apenas repõe o mesmo? A presente reflexão toma aquelas interrogações heideggerianas como verdadeiras perguntas, isto é, enfatiza que o próprio filósofo não pretendeu respondê-las com um sim ou um não. O recurso à poesia de Hölderlin – “Dificilmente abandona, o que habita na proximidade da origem, o sítio” – ao final do ensaio, operaria de maneira a situar a resposta *entre* o sim e o não, isto é, não constituiria mais do que um aceno de esperança desprovido de certeza. Tais questões sem resposta parecem indicar que, em 1936, Heidegger já não estava mais seguro a respeito do significado da decisão essencial que tomara em 1933. Se isto for assim, então a interrogação que fecha o ensaio sobre a *Origem da obra de arte* não constituiria a justificação ontológica *a posteriori* daquela decisão, como

pensa Lacoue-Labarthe, mas, pelo contrário, tornaria problemática a anterior certeza político-filosófica (Lacoue-Labarthe, 1990, p.17-18). Para chegar a abrir esta discussão, no entanto, é preciso reconstituir o percurso que leva das questões iniciais às questões finais do ensaio.

Os vínculos fundamentais entre arte, história, ontologia e verdade começam a ser urdidos por Heidegger na análise do quadro em que van Gogh pintou um par de sapatos. Ao refletir a partir daquilo que costumamos chamar obra de arte, entretanto, Heidegger não apenas aprofunda a análise de *Ser e tempo* a respeito do ser do ente intramundano instrumental, levando-a a conclusões não antecipadas anteriormente, quanto abre a via para uma consideração mais aprofundada do ser obra da obra de arte. A princípio, os sapatos são instrumentos que servem para algo, e, como sabemos desde o § 15 de *Ser e tempo*, o instrumento 'é' o que ele é na medida em que é usado cumprindo assim sua serventia. No entanto, agora o questionamento conquista uma dimensão que ele não possuía na analítica existencial, pois o que o quadro de van Gogh mostra não é o mero exemplar de um ente intramundano que serve para proteger os pés na caminhada: os sapatos em questão são sapatos de uma camponesa, pertencem à sua terra e estão abrigados no seu mundo. Heidegger agora argumenta que é "a partir desta pertença abrigada que o próprio utensílio se eleva ao seu repousar-em-si" (Heidegger, 1994, p. 19), aspecto que *apenas* a obra de arte pode revelar por meio de sua ação própria: "... é só pela obra e apenas nela que o ser-instrumento do instrumento se manifesta de modo próprio" (Heidegger, 1994, p. 21). É apenas através da obra de arte que se revela e se explicita o ser essencial do instrumento, a sua "fidelidade" (*Verlässlichkeit*), o caráter daquilo com que se pode contar, posto que integra o usuário ao seu mundo e à sua terra.

Mas o que está em obra na obra de arte? Com esta pergunta Heidegger introduz a noção-chave de todo o ensaio: a obra de arte é a "abertura" (*Eröffnung*; por vezes *Offenheit* e não mais *Erschlossenheit*, como em *Ser e tempo*) daquilo que um ente 'é' em verdade. Num filósofo rigoroso como Heidegger esta mutação terminológica indica transformações essenciais do pensamento. Visando pensar de maneira mais originariamente grega aquilo que os próprios gregos puderam pensar, Heidegger afirma que o termo *alétheia* deve ser compreendido como o sair do estado de encoberto para o estado de desencoberto, como des-velamento (*Entbergung*; *Unverborgenheit*). À primeira vista, teríamos aí apenas a retomada do modo como Heidegger havia pensado a essência originária da verdade em *Ser e tempo*, isto é, como ontologicamente anterior à concepção tradicional da verdade como adequação entre juízo e estado de coisas do mundo, visto que a verdade como concordância pressupõe o desvelamento da coisa que, então, pode ou não concordar com a proposição. Entretanto, trata-se agora de pensar a obra de arte como um "acontecer da verdade" (*Geschehen der Wahrheit*), isto é, como desvelamento do ente na totalidade. Agora, pensa Heidegger, a obra põe a verdade do ente em obra, traz o ente à luz do ser: "a essência da arte seria, então, o pôr-se-em-obra da

verdade do ente” (Heidegger, 1994, p. 21). A arte, portanto, não teria que ver em primeiro lugar com o belo e a beleza, tal como pensado no domínio da estética, nem seria uma imitação do belo natural, mas estaria relacionada com a verdade no sentido do desvelamento, isto é, com o trazer o ente à luz. A novidade teórica consiste em que ao pensar a verdade Heidegger não mais privilegia o *Dasein* como o ente que, sendo uma abertura, torna possível o encontro e a descoberta dos demais entes. Agora, ao pensar a verdade Heidegger privilegia a obra de arte como ente peculiar em torno do qual ganha forma, consistência e acessibilidade o próprio acontecimento da clareira do ser (*Lichtung des Seins*) na qual o ser-aí se encontra sempre lançado. Ou seja, mais importante do que pensar o ser-aí como a instância ontológica que opera os diferentes modos do desvelamento dos entes é a consideração de que o próprio ser-aí somente ‘é’ na medida em que já está sempre lançado no aberto da clareira do ser, a qual, por sua vez, nunca é sempre a mesma, pois se transforma conforme o regime historial dos diferentes envios do ser.

Se a verdade é pensada originariamente como um acontecimento, como o acontecer do des-velamento do ser, então a verdade só acontece historicamente, conexão preservada no radical comum da língua alemã para as palavras acontecimento e história (*Geschehen* e *Geschichte*). Na análise do ser obra da obra de arte, a conseqüência extraída dessa consideração é que o espaço essencial das obras de arte não é o museu, invenção recente, mas o seu mundo histórico. Privadas de seu mundo, as obras já não são mais o que foram, ainda quando não tenham desaparecido. A tese de Heidegger é forte: são as próprias obras que, em seu acontecimento, abrem o mundo histórico de um povo. Uma vez mais a ênfase se deslocou do ser-aí para a obra de arte. É neste contexto que Heidegger recorre à análise do templo grego, obra por excelência, pois ali se reúnem e se abrem as conexões fundamentais do “mundo deste povo histórico” (Heidegger, 1994, p. 28). É a obra templo que “torna originariamente aberto um *mundo* e o mantém em vigente permanência” (Heidegger, 1994, p.30), ao mesmo tempo em que reúne e faz ressaltar a terra deste povo, “aquilo sobre o qual e no qual o homem funda seu habitar” (Heidegger, 1994, p. 28). Apenas agora Heidegger pode chegar à tese ontológica central: a obra de arte é o acontecer da verdade conquistado no e a partir do combate entre mundo e terra.²

Em 1936, mundo não é mais definido como o horizonte existencial da totalidade da significância, isto é, como estrutura ontológica constitutiva do ser-aí, mas como o aberto que contém em si as decisões e determinações essenciais que permeiam a vida histórica de um povo entre o nascimento e a morte, comportando vitória e derrota, alegria e dor, fracasso ou sucesso. Não se trata mais de analisar “o problema temporal da transcendência do mundo” (SuZ, §69c), mas de demonstrar que o mundo é sempre um mundo histórico e dinâmico, mutável, o mundo de um povo determinado, aberto à transformação, ao novo. Mundo é agora aquilo que existe a partir do obrar da obra, a qual erige e mantém em vigência o aberto no qual os entes podem ser a cada vez o que são. Por sua vez a terra (*Erde*),

² Paulo César Duque Estrada observou que apenas a reflexão sobre o templo grego permitiu a Heidegger chegar à tese ontológica central de que a obra de arte é o acontecer da verdade, aspecto que não poderia ser alcançado a partir da discussão do quadro de van Gogh e da subsequente reavaliação da ontologia da manualidade (Duque-Estrada, 1999).

elemento de todo ausente em *Ser e tempo*, não é nem massa de matéria inerte nem a designação de nosso planeta, mas aquilo que ao se mostrar e irromper em um mundo volta a recobrir-se e a fechar-se: “Estando aí de pé, a obra que o templo é abre um mundo ao mesmo tempo em que o repõe sobre a terra, a qual, somente desse modo, surge então como terra natal” (Heidegger, 1994, p. 28). Por meio da obra a terra tem acesso ao aberto do mundo histórico em que o homem se encontra, ao passo que é sobre e na terra que o homem histórico habita seu mundo. Ao erigir e levantar um mundo a obra é também sempre a elaboração (*Herstellung*) da terra, trazendo para diante aquilo que não se mostra, mistério insondável, impenetrável e fechado em si mesmo. Mundo e terra estão intrinsecamente relacionados na obra de arte de modo que não pode haver mundo sem terra nem pode haver terra sem mundo. Em sua distinção e confrontação mundo e terra se co-pertencem e nunca se dão separadamente, mas sempre no modo do combate (*Streit*). Heidegger insiste em qualificar tal combate não como distúrbio ou destruição, mas como confronto de opostos que se complementam na sua distinção. Mundo e terra vêm a ser o que são na confrontação, pois apenas então se entregam à origem encoberta que lhes pertence e que leva cada um além de si mesmo. A obra não é o apaziguamento consensual do combate, mas a instância na qual o conflito torna-se mais aguerrido, intenso e polêmico. É na obra que se realiza o combate entre mundo e terra, pois é na obra que o conflito mostra o que são terra e mundo para um povo histórico: “A terra não pode prescindir do aberto do mundo se deve aparecer como terra no afluxo liberto do seu fechar-se. O mundo, por sua vez, não pode se desprender da terra se deve fundar-se sobre algo decisivo enquanto amplitude vigente e via de todo destino essencial” (Heidegger, 1994, p. 35-36).

Numa difícil passagem Heidegger argumenta pela correspondência entre a obra de arte como acontecimento da verdade, isto é, como abertura do aberto da clareira do ser no arqui-combate (*Urstreit*) entre verdade e não-verdade, e os elementos de mundo e terra que constituem a obra de arte como ente privilegiado que concede posição, vigor e contorno à abertura em que os entes vêm a ser o que são. A clareira do ser, isto é, a abertura do aberto em que os entes se essencializam, não é ela mesma algo de ente, não é visível, mas se retrai, se encobre e se recusa a mostrar-se (*Verbergung als Versagen*). A clareira do ser, o aberto no qual o ente vem ao estado de desencobrimento, nunca é um palco fixo e dado, imutável e imune ao encobrimento, pois tal acontecimento do aberto nunca se dissocia do próprio encobrimento. A essência da verdade está sempre perpassada por uma escusa, por uma negação ou abstenção (*Verweigerung*), de modo que o desencoberto não se separa do encoberto, ou seja, o próprio espaço aberto que acolhe o desvelamento também se oculta e assim permite o erro, o engano, a ilusão e o desconhecimento: “Na essência da verdade nomeia-se, como o escusar-se que encobre, aquilo que há de antagônico e que reside na essência da verdade entre clareira e encobrimento (*zwischen Lichtung und Verbergung*). Trata-se da confrontação do combate originário. A es-

sência da verdade é em si mesma o arqui-combate (*Ur-streit*) em que se conquista o meio aberto no qual o ente adentra e a partir do qual se retira em si mesmo” (Heidegger, 1994, p. 41-42). Terra e mundo entram em conflito no aberto da clareira do ser e ali estão sempre em combate, pois apenas enquanto conflituosos pertencem ao “combate da clareira e do encobrimento”, isto é, à clareira aberta da verdade que alberga em si mesma o encobrimento, a não-verdade. Um dos modos fundamentais em que a verdade acontece é o ser-obra da obra de arte, no qual o combate entre instauração de mundo e elaboração da terra abre o domínio histórico do desvelamento do ente na totalidade em cada época do ser. A verdade enquanto clareira do desvelamento tende a manifestar-se por meio da arte na medida em que ali onde há obra, isto é, onde há criação, vem a ser um ente determinado que põe e sustenta o aberto no qual todos os demais entes podem aparecer como des-encobertos, garantindo-se a permanência e a vigência de uma dada abertura historial.

A despeito de certa similaridade vocabular com *Ser e tempo*, uma vez mais nos encontramos diante da tentativa inédita de pensar a obra de arte como acontecimento historial, como abalo (*Stoss*) que subverte o já conhecido pela instituição (*Stiftung*) de uma nova e determinada configuração historial da verdade, da clareira do ser. É neste sentido que se deve compreender a afirmação heideggeriana de que a obra revoluciona o cotidiano na medida em que abre uma nova dimensão para o existir humano, aquela na qual se dá a apropriação de um mundo e de uma terra. O entregar-se e expor-se ao extraordinário do desvelamento do ser é ainda pensado em termos de um saber que é um querer, à maneira da resolução (*Entschlossenheit*) de *Ser e tempo*. No entanto, esta entrega e exposição são agora pensadas como a inserção *ek-stática* do homem no desvelamento do ser, pois o que agora Heidegger começa a pensar é a própria clareira do ser em seu regime historial. Do mesmo modo, criação e resguardo da obra de arte são o que são em função da obra, não em função do ser-aí e de seus possíveis comportamentos ônticos. Resguardar a obra é ser levado pela obra a um lugar extraordinário em que antes não se esteve, é ser exposto à ameaça do historialmente novo. É também na criação e resguardo da obra que a obra reúne os homens em torno de si, congregando e fundando o ser-com-os-outros (*Miteinandersein*) e o ser-para-os-outros (*Füreinandersein*) no centro da abertura do aberto em que os entes históricos são o que são em cada época.

Um dos modos fundamentais em que a verdade acontece é o ser-obra da obra de arte, em que o combate entre instauração de mundo e elaboração da terra abre o domínio historial da clareira da verdade em que os entes são o que são em cada época histórica. O ente privilegiado que põe e sustenta a abertura do aberto dando-lhe posição (*Stand*) e permanência (*Ständigkeit*) é a obra de arte, pois é no seu acontecimento que a clareira do ser conquista o seu contorno propriamente histórico. Em outras palavras, a verdade ganha uma forma histórica determinada na medida em que a criação ou produção (*Hervorbringung*) fixam a verdade da figura (*Gestalt*) na obra. A obra de arte como acontecimen-

to histórico da verdade acontece sempre a partir do nada, não sendo causada por algo que lhe fosse precedente e que pudesse explicá-la causalmente. Heidegger considera a verdade, a obra, a linguagem e a história sob o signo da ruptura, como silenciosa irrupção do novo a partir do nada de ente, ou seja, no desvelamento do ser.

Heidegger pensa a essência poética da arte entendendo a poesia como o “dizer projetante” que cunha e nomeia os destinos do mundo e da terra históricos de um povo, portanto, como a saga (*Sage*) que enuncia o possível e o impossível para um povo histórico ao forjar-lhe seus conceitos. Enquanto acontecimento histórico da verdade essencial a grande obra de arte é sempre a instituição de algo novo, algo que nunca antes houve, é sempre ruptura e abertura de uma nova clareira historial. Isto significa que toda instituição de obra é um dom, uma doação rara, algo novo e sem precedentes, um excesso do próprio ser: a obra é, portanto, uma oferta do ser, não o resultado da ação criativa soberana do artista. Se a obra de arte é instituição da verdade enquanto doação livre que abre o fundo historial no qual o ser-aí se encontra lançado, então a obra de arte é também um início (*Anfang*). Todo início, por sua vez, é algo que não poderia ser previsto com base no que já era ao mesmo tempo em que jamais é pura arbitrariedade sem fundo. Isto significa que o início é um salto (*Sprung*) que, ao romper a mediação com o imediatamente anterior, nem por isso perde o contato com a origem (*Ursprung*) que o preparou longamente. Em todo salto para a origem dá-se início ao futuro na antecipação e repetição daquilo que já foi, mas que permaneceu até então encoberto e velado. Por certo, Heidegger ainda permanece de certo modo atado ao esquema de consideração da temporalidade *ekstática* do ser-aí tal como pensada no §74 de *Ser e tempo*, em que a antecipação do porvir impele à repetição apropriadora das possibilidades essenciais que têm sido, mas que permaneceram veladas no passado. No entanto, essa forma determinada de considerar a história a partir da temporalidade *ekstática* do ser-aí está a ponto de dar lugar a considerações que seguem numa direção não prevista anteriormente, nas quais Heidegger visa pensar a constituição epocal da clareira do ser:

Sempre que o ente no seu todo, enquanto ente ele mesmo, requer a fundamentação na abertura (*Offenheit*), a arte chega à sua essência histórica enquanto instituição. Foi no mundo grego que ela aconteceu pela primeira vez no Ocidente. O que a partir daí veio a se chamar ‘ser’ foi posto em obra de modo paradigmático. O ente assim aberto na totalidade foi então transformado em ente no sentido do que foi criado por Deus. Isto aconteceu na Idade Média. Este ente, por seu turno, foi de novo transformado no início e no decurso dos tempos modernos. O ente tornou-se objeto calculável, suscetível de ser dominado e devassado. *A cada vez irrompeu um mundo novo e essencial.* A cada vez a abertura do ente teve de ser estabelecida no ente ele mesmo mediante a fixação da verdade na figura. A cada vez aconteceu o desvelamento (*Unverborgenheit*) do ente (Heidegger, 1994, p. 64-65; destaques meus).

Compreende-se agora porque para o Heidegger de 1935-36 sempre que a grande arte acontece também a história acontece de maneira originária, isto é, enquanto abalo (*Stoss*) e abertura de uma nova época historial do ser, de um novo pôr-se em obra da verdade, de uma nova apreensão coletiva do ser em sua verdade. A arte é uma origem se entendermos origem (*Ursprung*) como o salto (*Sprung*) que permite doar, fundar e iniciar a cada vez a história. Compreende-se melhor agora também por que a pergunta pela arte enquanto origem da obra assumia o caráter de uma pergunta pela possibilidade da história se reiniciar politicamente. Tratava-se de perguntar se o ser-aí do povo alemão se encontrava, em 1935-36, na proximidade da origem, isto é, se tal povo estava prestes a abalar a história e dar ensejo a um novo início por meio do salto que antecipa suas possibilidades mais autênticas de ser. O que o filósofo procurava saber em sua meditação sobre a origem da obra de arte era se em seu próprio tempo a arte ainda podia ser uma origem, um salto capaz de reiniciar a história, ou se, por outro lado, ela já não estava definitivamente fadada a não ser mais que uma mercadoria, um “fenômeno cultural que se tornou corrente” (Heidegger, 1994, p. 66).

Por certo, alguma terminologia do *Discurso do Reitorado* ainda ressoa insistentemente no ensaio sobre a obra de arte, sobretudo no retorno contínuo de termos como mundo, terra, história, política, preservação, criação, luta (*Kampf*, não *Streit*). Igualmente, vibra ainda em *A origem da obra de arte* a mesma estrutura argumentativa do *Discurso do Reitorado*, segundo a qual a novidade histórica dependeria de que os alemães se colocassem novamente “sob o poder do começo do nosso ser-aí histórico-espiritual” (Heidegger, 1997, p. 4). No entanto, observam-se também mudanças importantes nos temas e problemas centrais abordados. Afinal, a preocupação com a subsistência da filosofia enquanto ciência do ser, isto é, enquanto ontologia, bem como a preocupação com o problema da fragmentação das ciências, tal como expressos no *Discurso do Reitorado* e em *O que é a Metafísica?*, agora dão espaço a novas questões e problemas, em particular, à exigência incipiente de constituição de uma hermenêutica epocal do ser. A este respeito observe-se que, quando Heidegger define a figura (*Gestalt*) como o “traço-fenda” (*Riss*) que conjuga e reúne terra e mundo em seu combate dando contorno a uma determinada obra de arte, ele emprega o mesmo termo com o qual Jünger pretendeu conceituar a modernidade tardia, isto é, sob a égide da figura do Trabalhador-Soldado, tal como formulado inicialmente no ensaio “A mobilização total”, de 1931 (Jünger, 2002). Tal coincidência terminológica pode significar que também Heidegger começava a pensar o mistério contido na questão da história em seu sentido essencial³: “Sempre que a arte acontece, isto é, quando há um início, um abalo atinge a história, a história tem início ou volta a iniciar-se. (...) A história é o enlevo (*Entrückung*) de um povo naquilo que lhe é dado como tarefa (*Aufgegebenes*), enquanto inserção (*Einrückung*) no que lhe é dado em comum (*Mitgegebenes*)” (Heidegger, 1994, p. 64).

Para os propósitos desta reflexão, a novidade teórica mais importante de *Origem da obra de arte* em relação a *Ser e tempo* e ao

³ Devo a observação a respeito do emprego comum do termo *Gestalt* em Heidegger e Jünger a Rodolfo Brandão.

Discurso do Reitorado reside no fato de que Heidegger finalmente reconhece a necessidade de começar a pensar a modernidade em sua proveniência essencial, metafísica, isto é, enquanto época do ser. Esse é o aspecto central em vista do qual podemos avaliar o peso das reiteraões, transformações e ausências conceituais ocorridas no curto período de tempo entre 1933-36. Se entre 1933 e 1936 Heidegger interpretou sua filosofia e o movimento nacional-socialista como portadores do signo da transformação historial, observa-se, entretanto, entre um momento e outro, uma importante oscilação: entre o chamado enfático pela decisão entendida como a própria revolução do tempo presente (1933) e a interrogação cautelosa, desprovida de certeza, que se pergunta se o povo alemão está ou não prestes a revolucionar o próprio tempo (1936). Penso que esta oscilação deve ser entendida em relação direta com o crescente interesse de Heidegger por compreender ontologicamente seu próprio tempo, a modernidade, preocupação que somente começou a se constituir *como tarefa filosófica* após o fracasso do reitorado. Não será casual, portanto, que quando o diagnóstico epocal da modernidade finalmente apresentar sua primeira – mas de modo algum última – formulação, em *A época da imagem do mundo*, de 1938, Heidegger já tenha compreendido o nacional-socialismo como o agravamento da crise metafísica que assola o Ocidente e não mais como o momento da virada epocal. Em 1936 o pensamento de Heidegger ainda estava a meio caminho dessa transformação radical: se, por um lado, a crença no potencial transformador da experiência nacional-socialista ainda se encontrava presente, ao menos enquanto expectativa, por outro lado o filósofo já parecia ter abandonado a concepção central do *Discurso do Reitorado*, segundo a qual a “vontade de essência” dos alemães “cria (*schafft*) para nosso povo um mundo seu, o do perigo mais íntimo e mais extremo, isto é, seu mundo verdadeiramente *espiritual*” (Heidegger, 1997, p. 9). Em 1933, a decisão fática dos estudantes de “suportar o destino alemão em sua necessidade extrema” já teria, por si mesma, resultado na nova vontade de essência da universidade alemã (Heidegger, 1997, p. 10-11). Em 1936, entretanto, Heidegger já não parece mais seguro a respeito da tese enunciada anteriormente, segundo a qual o acontecimento catastrófico da ruptura da força espiritual do Ocidente viria ou não a acontecer na dependência “unicamente (*hängt allein daran*) de que, como povo espiritual e historial, ainda nos queiramos e de novo nos queiramos. Cada individuo decide (*entscheidet*) mesmo quando não toma a decisão e precisamente quando se esquia” (Heidegger, 1997, p. 18). Em face da alternativa entre querer-se ou não se querer mais o texto de 1933 posicionava-se sem ambigüidade: o povo alemão estava decidido a cumprir sua missão e salvaguardar as forças espirituais do Ocidente (Heidegger, 1997, p. 18). No ensaio sobre a obra de arte, poucos anos mais tarde, a tônica é incerta. Ao retomar e interrogar a afirmação hegeliana de que a arte se transformara em um fenômeno do passado, Heidegger suspende qualquer resposta. Para o Heidegger de 1936, portanto,

permanece a pergunta: é a arte ainda um modo essencial e necessário como acontece a verdade que é decisiva para o nosso ser-aí histórico, ou a arte já não é mais isso? Mas, mesmo já não o sendo mais, mantém-se, no entanto, a pergunta: por que é que isso se passa? A decisão a respeito da sentença de Hegel ainda não foi tomada; pois está por detrás dessa sentença o pensamento ocidental desde os gregos, cujo pensar corresponde a uma verdade do ente que já aconteceu. A decisão sobre a sentença será tomada, quando for tomada, a partir desta verdade e a seu respeito. Mas, até lá, a sentença permanece em vigor. É precisamente por isso que é necessário perguntar se a verdade que a sentença enuncia é definitiva e o que é que acontece se assim for (Heidegger, 1994, p. 68).

A análise das diferentes formulações dadas por Heidegger à conclusão das três diferentes versões de sua conferência sobre a origem da obra de arte também constitui interessante termômetro para medir as oscilações de Heidegger a respeito da possibilidade de instituição de uma nova época historial-política em seu próprio tempo. A versão citada acima, a terceira e definitiva, de 1936, mantém em suspenso, sem resposta, a questão a respeito da vigência da arte e, portanto, também da história, de modo que importa pensar tanto as conseqüências advindas de um sim quanto de um não. Já as versões anteriores estabelecem uma clara hierarquia entre o sim e o não e o povo alemão é chamado a decidir a questão. Na primeira versão da conferência, de 1931-32, a despeito da reiteração interrogativa que encerra o ensaio, o questionamento requerer enfaticamente uma tomada de posição que resolva o enigma de modo que o povo alemão possa conquistar sua identidade e assumir sua missão histórica:

Na questão relativa à arte está em jogo (*gilt*) uma decisão: a arte é essencial para nós, é uma origem e, assim, uma antecipação instituinte (*ein stiftender Vorsprung*) em nossa história, ou ela é meramente um suplemento que nos acompanha como ‘expressão’ do subsistente (*‘Ausdruck’ des Vorhandenen*) e, deste modo, um negócio contínuo para o embelezamento e para a diversão, para o ócio e para a exaltação? Estamos ou não na proximidade da essência da arte como origem? E se não estamos na proximidade da origem, sabemos disto ou não, e então apenas oscilamos diante do empreendimento artístico? Se não o sabemos então isto é o primeiro (*das Erste*) que devemos elevar rumo ao conhecimento. Pois a clareza concernente a quem somos nós e quem não somos nós já é (*ist schon*) o salto decisivo para a proximidade da origem. Apenas tal proximidade abriga (*verbürgt*) um ser-aí histórico verdadeiramente fundado (*ein warhaft gegründetes geschichtliches Daseins*) enquanto enraizamento genuíno sobre esta terra (*als echte Bodenständigkeit auf dieser Erde*) (Heidegger, 1989, p. 22).⁴

⁴ Na conferência apresentada à Sociedade de Ciência da Arte de Freiburg em 1935, a assim chamada segunda versão, cujo texto não foi editado pelos coordenadores da *Gesamtausgabe*, o filósofo afirmava que “o que está por ser decidido é se sabemos o que a arte e a obra de arte podem e devem ser em nosso ser-aí histórico: uma origem (*Ursprung*) e então uma antecipação (*Vorsprung*), ou ainda apenas um acompanhamento (*ein Mitgeführtes*) e, assim, um mero acréscimo. Este saber ou não-saber decide *juntamente quem somos*”. Agradeço a Edgar Lyra pelo envio da fotocópia do texto traduzido por Fernando Pio de Almeida Fleck, sem referências e sem data.

O que está se transformando entre 1933 e 1936 diz respeito ao início da reflexão heideggeriana sobre a clareira epocal do ser, a qual, por sua vez, apontava na direção da constituição de um diagnóstico filosófico da modernidade, tarefa que culminou na formulação da tese sobre a *Seinsgeschichte* na década de quarenta. A partir de então, Heidegger jamais voltará a afirmar ser dado ao homem o poder e a força para querer e assim revolucionar seu tempo numa decisão voluntariosa. No ensaio sobre a obra de arte Heidegger ao menos já começou a reconhecer que a modernidade não pode ser pensada como um projeto humano, mas sim como nova época essencial do ser, aquela em que o ente na totalidade viu-se transformado em objeto devassado pelo conhecimento científico, anunciando-se também aí a devastação tecnológica da terra, temas que ganharão amplo destaque a partir de finais dos anos trinta, a começar pelas notas de “Ultrapassamento da Metafísica”.

Até a metade dos anos trinta, período em que lentamente começa a se efetuar a viragem (*Kehre*) da ontologia fundamental para a hermenêutica epocal do ser, Heidegger ainda pensa a história sob o signo da instauração de novos começos, ou seja, como *irrupção a cada vez de um mundo novo e essencial*, sem ainda considerar, no entanto, que cada nova mudança se dá no interior de uma mesma estrutura metafísica fundamental. A partir dos *Beiträge*, entretanto, Heidegger já distinguirá entre o primeiro começo metafísico e o “outro começo” pensado a partir do *Ereignis* (Wu, 2006, p. 242). A expectativa por um outro começo historial permanecerá vigente ao longo do pensamento maduro de Heidegger, muito embora, sobretudo a partir dos finais dos anos 40, receba matizes cada vez mais discretos e cuidadosos, especialmente a partir do momento em que o filósofo compreender a “forma da metafísica” que estrutura o destino da história ocidental desde o começo da tradição filosófica com Platão e Aristóteles (Baffa, 2005). Será também a partir da segunda metade dos anos 40 que Heidegger aprofundará sua reflexão sobre a linguagem ao mesmo tempo em que exercitará o pensamento meditativo da correspondência ao ser, passos decisivos para a constituição do seu diagnóstico epocal da modernidade como época da técnica e do acabamento da metafísica. Então, já não encontraremos respostas ou decisões anunciando condutas que possam pavimentar o caminho para uma nova doação epocal. No entanto, ao pensar de maneira radical o seu próprio tempo, na expectativa incerta da possibilidade de um novo começo, Heidegger disseminou exigências reflexivas que ainda hoje são determinantes para quem quiser compreender o presente mantendo um olho no passado e outro no futuro.

Referências bibliográficas

- BAFFA, M. M. *A forma da metafísica: sobre a história na obra tardia de Heidegger*. Tese de doutoramento defendida na PUC-RJ, 2005.
- DUQUE-ESTADA, P. C. Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade. *O que nos faz pensar*, n. 13, abr. 1999.

- FYNSK, C. *Heidegger: thought and historicity*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- HEIDEGGER, M. *Holzwege*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1994.
- _____. *Discurso da reitoria*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997, ed. bilíngüe traduzida por Fausto Castilho.
- _____. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986.
- _____. *Origem da obra de arte*. Conferência apresentada na Sociedade de Ciência da Arte de Freiburg em 13 de novembro de 1935. Traduzido por Fernando Pio de Almeida Fleck, sem referências.
- _____. Vom Ursprung des Kunstwerkes. Erste Ausarbeitung. *In: Heidegger Studien*, v. 5. Berlin: Duncler & Humblot, 1989.
- JUNGER, E. A mobilização total. Tradução de Vicente Sampaio. *Natureza Humana*, São Paulo, Educ, v. 4, n. 1, 2002.
- LACQUE-LABARTHE, P. *Heidegger: art and politics*. Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell, 1990.
- WU, R. *Heidegger e a possibilidade do novo*. Tese de doutoramento defendida na PUC-RJ, 2006.