

Mundo, terra e “não-encobrimento” em *A origem da obra de arte*

Laura de Borba Moosburger*

A origem da obra de arte (“*Der Ursprung des Kunstwerkes*”, doravante UK), na última versão revisada por Heidegger na década de 50, subdivide-se em *A coisa e a obra de arte*, *A obra e a verdade*, *A verdade e a arte*. Os títulos indicam o primado da pergunta pela verdade – verdade que, como teremos ensejo de ver, é pensada no sentido de não-encobrimento ou não-velamento (*Unverborgenheit*). Notamos ainda nos títulos a palavra “coisa” (*Ding*). A obra de arte, porquanto, é um ente, pode ser considerada uma “coisa”. Requer-se, porém, questionar o que é uma coisa, e se a obra pode com justeza ser considerada uma coisa. Como veremos, será a partir da problemática suscitada acerca do que é uma coisa que o ensaio de Heidegger irá centralizar a obra de arte como uma forma de não-encobrimento.

Obras de arte são manuseáveis como quaisquer utensílios (UK, p. 9). São levadas daqui para lá e justapostas a outras coisas. Possuem um caráter coisal (*dinghaft*); e nada seriam sem ele, em especial se atentamos para sua constituição:

O pedregoso está na construção. A madeira está no entalhe. O colorido está na pintura. O tom do dizer está na obra falada. O soar está na obra sonora. O coisal está tão inevitavelmente na obra de arte, que temos antes de dizer até ao contrário: a construção está na pedra. O entalhe está na madeira. A pintura está na cor. A obra falada está no tom do dizer. A obra musical está no som (*ib.*, p. 10)¹.

Ao dizer “a pintura está na cor”, Heidegger não pretende inverter a frase “a cor está na pintura”, fazendo da pintura uma qualidade da cor. Alude à inseparabilidade de matéria e forma, que não são duas categorias distintas e complementares². O ajunte conceitual matéria-forma implica de um só golpe uma concepção da arte e das coisas. Tal ajunte, que para Heidegger fundamenta toda teoria da arte e estética, provém do pensar representativo da metafísica. Segundo esse ajunte, a obra de arte seria uma coisa material, artisticamente enformada. A origem da obra estaria na criação do artista, na materialidade amorfa e na forma em que se enforma a matéria. Dar-se-ia um processo de cópia da forma na matéria, através da percepção e imaginação do artista. Tal concepção se liga à de símbolo:

A obra de arte é por certo uma coisa [Ding] produzida, mas ela ainda diz algo outro que a mera coisa ela mesma,

* Graduação e mestrado na UFPR (lauramoosburger@uol.com.br).

¹ As traduções são nossas.

² Como veremos, essa inseparabilidade se exprime mais justamente nas noções de mundo e terra, e não de matéria e forma.

ἄλλο αγορεύει. A obra dá a conhecer manifestamente com outro, ela torna outro manifesto; ela é alegoria. Com a coisa fabricada, algo outro ainda é trazido-junto na obra de arte. Trazer-junto [zusammenbringen] se chama em grego *συμβάλλειν*. A obra é símbolo (*ib.*, p.10).

Se a obra é símbolo, ela é um ente de duplo caráter: uma coisa produzida e cindida em estrutura coisal e superestrutura artística, logo um símbolo que seria a sobrelevação do artístico em relação à coisa-base. Ao criticar esse conceito, Heidegger proporá, como veremos, uma outra visada não só da obra, mas igualmente da coisa.

Ao abordar então a “coisidade da coisa”, o autor rechaça o amplo sentido da palavra em que tudo o que de alguma forma “é” é uma coisa, inclusive, na linguagem filosófica, “coisas em si e coisas que aparecem, todo ente que em geral é” (*ib.*, p. 12). Não se trata de definir o que seja uma coisa, mas antes delimitar os tipos de ente aos quais nos referimos por esse nome:

Hesitamos até mesmo em chamar coisa à corça na clareira da floresta, ao besouro na relva, à vergõntea. Para nós, antes o martelo é uma coisa, e o sapato, o machado e o relógio. Mas também eles não são uma mera coisa. Como uma tal considera-se apenas a pedra, a leiva, um pedaço de madeira. O inanimado da natureza e do uso. As coisas da natureza e do uso são costumeiramente as assim chamadas coisas (*ib.*, p. 12).

Trata-se de nos reconduzirmos da “vasta região na qual tudo é uma coisa (coisa = *res* = *ens* = um ente), inclusive as coisas mais altas e últimas, ao âmbito estrito das meras coisas” (*ib.*, pp. 12-13). Heidegger não pretende só evitar um abuso de linguagem, mas também denunciar o “mero” em “meras coisas”. “Mero” quereria dizer em primeiro lugar a pura coisa; mas ao mesmo tempo quer dizer “só coisa”, de modo quase depreciativo. Assim, para encontrar a mera coisa ter-se-ia de despir até mesmo os utensílios de seu caráter de utensílio, para encontrar a autêntica coisidade das coisas. Heidegger parece forçar ao limite a interpretação, segundo ele tradicional, da coisa como matéria diante-da-mão [vorhanden], segundo três concepções fundamentais: como substância e acidentes, como unidade do perceptível sensorialmente, como matéria enformada – três conceitos que servem “igualmente bem às coisas da natureza e às do uso” (*ib.*, p. 19). Esses conceitos são pressupostos da estética, e o coisal na obra é pensado de acordo com elas: a obra como símbolo que se sobrelevou ao coisal, como matéria enformada e experimentada na unidade da vivência estética. Ao buscar superar isso, Heidegger pretende uma nova compreensão da obra de arte e das coisas naturais e do uso. Segue-se um terceiro passo: delimitar o modo de ser do utensílio, da coisa natural e da obra entre si.

Coisas de uso estão imersas na ocupação cotidiana, tão à mão que mal são notadas. Em não ser notadas reside seu caráter utensiliar. Já as coisas da natureza também estão aí, no mundo, mas não ao modo da

utilidade, embora possam ser utilizadas. Enquanto que um utensílio nos mira e é a partir da serventia (*ib.*, p. 21), uma pedra está simplesmente aí: algo que “cresce por si mesmo e é impelido para nada”. Não surge por meio de uma produção em vista de fins: está aí gravitando para nada. Se a pesamos, obtemos um número, não penetramos o próprio irromper para nada; se a destroçamos, os pedaços não mostram um interior e aberto: “Na mesma hora, a pedra se recolheu de novo no mesmo abafamento do duro e maciço de seus pedaços” (*ib.*, p. 43).

Aí se mostraria o limite dos conceitos de coisa como substância e acidente, unidade perceptivo-sensorial e matéria enformada. Não obtemos o coisal destruindo a coisa, nem o ser do utensílio decompondo-o em matéria e forma, pois ele consiste no uso. Ainda que o par matéria-forma se mostre no utensílio, sobretudo na manufatura ao escolher-se material e forma adequados ao fim, tais conceitos não alcançam originariamente o seu ser, pois este está no uso e aí não é o par matéria-forma que acontece. A manufatura é só um momento do utensílio. A produção, o “ser-pronto do utensílio é ser-enformado de um material, e, a bem dizer, como pôr-em-prontidão para o uso. O ser-pronto do utensílio quer dizer que este é mandado embora de si mesmo para adentrar a serventia” (*ib.*, p. 65).

Heidegger parece discutir o ser do utensílio e da coisa como entes a diferenciar da obra de arte. Ele menciona o “caráter coisal”, o “caráter utensiliar” e o “caráter de obra”, e lhes destaca semelhanças e diferenças³. Entretanto, em última instância, não se trata de delimitá-los entre si. Antes, é o modo de ser da obra que revelará o utensílio e o ente natural.

Não por acaso, a primeira obra considerada é uma pintura de Van Gogh de um par de sapatos de camponês. Com ela, unificam-se as perguntas pela essência do natural, do utensiliar e da obra, bem como se desloca o ponto de vista de uma comparação entre âmbitos distintos do ente (natural, utensiliar, artístico) para a intuição do ajunte ontológico que acontece desde a própria obra.

Heidegger inicia indagando o que é o calçado. A evidência “qualquer um conhece o que são calçados” repousa em vê-los como algo à-mão. “Todo o mundo sabe o que pertence ao calçado. (...) Um utensílio desses serve para a vestimenta dos pés. Correspondentemente à serventia, se para o trabalho no campo ou para a dança, matéria e forma são diferentes” (*ib.*, p. 26). Esta é a resposta já dada pela análise do utensílio feita por si: “O ser-utensílio do utensílio consiste em sua serventia” (*ib.*, p. 26). Mas Heidegger pergunta se com a serventia já apreendemos o caráter de utensílio. Para tanto, “não temos de ir ter com o utensílio útil em seu serviço?” (*ib.*, p. 26):

A camponesa na lavoura veste os sapatos. Somente aqui eles são o que são. Eles o são tanto mais autenticamente, quanto menos a camponesa pensa neles no trabalho ou sequer os percebe ou ainda menos os pressente. Ela está em pé e vai com eles. Assim servem os sapatos efetivamente. Nesse decorrer do uso do utensílio, o caráter utensiliar do utensílio deve efetivamente nos encontrar (*ib.*, pp. 26-27).

³ O utensílio repousa pronto como a mera coisa, mas não cresce-por-si como a pedra. Aparenta-se à obra de arte por ser realizado por mãos humanas. Já a obra de arte, pela presença auto-suficiente, iguala-se antes à coisa que cresce por si e é impelida para nada. Mas obras não são meras coisas. Tais são as coisas de uso. Assim, “o utensílio é meio coisa, porque determinado pela coisalidade, e contudo mais: ao mesmo tempo meio obra de arte e contudo menos, porque sem a auto-suficiência da obra de arte” (*ib.*, pp. 21-2).

⁴ “Da escura abertura do gasto interior do calçado olha-nos fixamente a fadiga do andar do trabalho. Na dura gravidade do calçado retém-se a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que sempre iguais se estendem longe pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro fica a umidade e a fartura do solo. Sob as solas demove-se a solidão do caminho do campo pelo final de tarde. No calçado vibra o quieto chamado da terra, sua silenciosa oferta do trigo maduro, sua inexplicável recusa na desolação do campo no inverno. Por esse utensílio passa o calado desassossego pela segurança do pão, a alegria sem palavras por ter mais uma vez suportado a falta, a vibração pela chegada do nascimento e o tremor ante o retorno da morte. À *terra* pertence esse utensílio e no *mundo* da camponesa ele é abrigado. É dessa abrigada pertença que o próprio utensílio ressurgue para seu repousar-em-si” (*ib.*, pp. 27-28). Heidegger recebeu várias críticas que buscavam ver em sua interpretação da pintura de Van Gogh uma descrição imbuída de seu subjetivo juízo de gosto. Como aponta Babich, este foi o caso da insistente crítica de Schapiro a Heidegger. Babich, por sua vez, busca reler o texto de Heidegger em uma abordagem hermenêutica, problematizando a tensão entre a arte originária que instaura o próprio entorno de uma humanidade e o clamor do “especialista” bem como a hegemonia do museu como

Mas o que Heidegger pretende que seja este decorrer do uso do utensílio? Onde se dá o encontro do caráter utensiliário do utensílio conosco? Heidegger indica na seqüência uma forma infrutífera de olhar para a pintura: a de nos presentificarmos em geral um par de sapatos ou olharmos para meros sapatos vazios parados, fora de uso, no quadro. O quadro, assim tomado, não nos dá notícia do ser-utensílio do utensílio, pois não podemos nem verificar onde ficam os sapatos. Em torno a eles, só há um espaço indeterminado: “Nem lhe estão colados torrões de terra da lavoura ou do caminho do campo, o que ao menos poderia dar sinal de sua utilização. Um par de sapatos de camponês e nada mais” (*ib.*, p. 27). Mas, para Heidegger, isto seria buscar no quadro a representação de uma realidade sobre uma superfície material. Ele pretende deslocar o sentido da própria localização do par de sapatos. A que pertencem os calçados, se o quadro em sua suposta materialidade pura não o fornece? Heidegger, então, adianta-se logo a seguir com sua própria interpretação da pintura; guardamo-nos aqui de detalhar as críticas que ele recebeu por essa interpretação⁴, para atentarmos exclusivamente à tentativa de desarticular as noções de símbolo e matéria-forma, e desenvolver o “não-encobrimento”. A pintura revelaria o mundo da camponesa a partir de um simples utensílio, mundo este que, pelo utensílio, estaria enquanto tal ligado à terra. A pintura revela o utensílio e a si mesma, dando a conhecer ao mesmo tempo a capacidade de revelação própria da obra e própria do lugar do utensílio. Essa duplicidade significa que a obra de arte descobre o cotidianamente encoberto. Encoberto cotidianamente é, porém, o próprio aberto: o mundo do ser-aí humano em sua morada sobre a terra. A serventia é só o traço do utensílio que continua visível quando o uso cotidiano tornou opaca a originariedade de seu uso, quando o utensílio “caiu em usura e se desgastou” (*ib.*, p. 28). Mas “encoberto” não é só a imersão na cotidianidade opaca: é também o que a terra doa, o que dela se pode ou não esperar, “sua silenciosa oferta do trigo maduro, sua inexplicável recusa na desolação do campo no inverno”. Heidegger chega, assim, a uma determinação do ser do utensílio que difere da serventia não apenas em amplitude conceitual, mas por um apelo discursivo que não pode contar integralmente com uma delimitação conceitual⁵:

Toda vez que, ao cair da noite, a camponesa em sua dura mas saudável fadiga depõe os sapatos, e na aurora ainda escura já os pega de novo, ou quando passa por eles no feriado, ela sabe de tudo isso sem observação e consideração. O ser-utensílio do utensílio consiste por certo em sua serventia. Mas esta mesma repousa na plenitude de um ser essencial do utensílio. A isso chamamos confiabilidade [*Verlässlichkeit*] (*ib.*, p. 28).

Por força da confiabilidade a camponesa está entregue à terra e certa de seu mundo. O utensílio tem a virtude de enlaçar mundo e terra do ser-aí. “Mundo e terra estão aí, para ela e para os que com ela são à sua maneira, apenas assim: no utensílio” (*ib.*, p. 28). A essência do

utensílio, porém, é inseparável de mundo e terra: se “a confiabilidade do utensílio é que primeiramente dá ao simples mundo sua seguridade [Geborgenheit] e assegura à terra a liberdade de seu contínuo irromper”, ele próprio, utensílio, é signo da finitude do ser-aí e sua pertença a mundo e terra. Isso a pintura diria por si mesma.

Esse “dizer por si” da obra impede pensá-la como cópia. A obra revela algo pela primeira vez, abre-o em seu ser. Mas não só ela traz consigo mundo e terra a que pertence o par de sapatos; este mesmo traz consigo mundo e terra. “O ser-utensílio do utensílio, a confiabilidade, mantém reunidas em si todas as coisas sempre segundo sua maneira e alcance. A serventia do utensílio é, todavia, apenas a consequência essencial da confiabilidade” (*ib.*, p. 28). A virtude de descobrimento presente no utensílio é poética, o que significa não que o poético antecede à obra de arte, mas sim que esta é tão mais originária⁶. Ela *dá origem*. A verdade está “em obra na obra”:

A pintura de Van Gogh é o abrir-se daquilo que o utensílio, o par de sapatos de camponês, na verdade é. Esse ente emerge para o não-encobrimento de seu ser. O não-encobrimento do ente era denominado pelos gregos *ἀλήθεια*. Nós dizemos verdade [Wahrheit] e pensamos muito pouco com essa palavra. Na obra, se aqui acontece um abrir-se do ente naquilo que ele é e como é, está em obra um acontecer [*Geschehen*] da verdade (*ib.*, p. 30).

Mas até onde esse exemplo leva sobre a verdade como não-encobrimento? Heidegger o desenvolve sob o título *A coisa e a obra*. A discussão inicial delimitava coisa, utensílio, obra. Biemel vê nisto “uma volta notável para descobrir o que é um utensílio”: Heidegger considera uma apresentação pictórica de sapatos campestres, a partir dela experimentamos algo do mundo do camponês – seu trabalho, fadiga, preocupações –, até que “de repente obtemos uma nova determinação de algo assim como utensílio: a confiabilidade” (BIEMEL, 1989, p. 80). Mas nessa “volta notável” o centro da questão passa a se deslocar. Surge a diferença essencial entre os três entes: a capacidade de revelação própria do ser-obra, revelação de *seu* ser-obra e do *ente* como tal – utensílio, natureza, mundo, ser-aí. A pintura não copia, *revela* o ser do utensílio, o caráter de confiabilidade: “Na obra da arte a verdade do ente se põe em obra. ‘Pôr’ significa aqui: trazer à perduração. Um ente, um par de sapatos de camponês, vem na obra a perdurar na luz de seu ser. O ser do ente vem à permanência de seu brilho” (UK, p. 30). A obra não só revela o ser do utensílio, mas, ao revelar o ente como tal, revela-o no seu lugar, seu aí: “com [os sapatos] se presentifica ao mesmo tempo (...) o mundo do camponês, e a isso também pertence aquilo em que esse mundo se desdobra, a terra no sentido da *physis*” (BIEMEL, 1989, p. 81). No excuro sobre o utensílio experimentamos a partir da obra o que faz do utensílio um utensílio. A obra manifesta um ente determinado, “deixa-o entrar na aparição” (*ib.*, p. 82).

medida da cultura. Schapiro, em sua crítica a Heidegger, teria partido da última perspectiva e teria, além disso, fornecido como prova contra Heidegger unicamente preferências subjetivas suas, que entravam em direta contradição com as de Heidegger na medida em que circunscritas ao “ideal fetichista” da fina arte (BABICH, 2003, pp. 151-169).

⁵ Gadamer aponta que a formação conceitual tardia de Heidegger foi frequentemente censurada por não se deixar mais identificar. Ela receberia tal censura porque “não é possível trazer plenamente à subjetividade de nosso próprio ‘achar’ aquilo que Heidegger quer dizer, por exemplo, com ser no sentido verbal da palavra, com acontecer do ser, com clareira do ser, com acobertamento do ser e esquecimento do ser” (GADAMER, 2003, pp. 107-8). Essa formação conceitual é vedada à identificação subjetiva e “considerada mitológica” (*ib.*, p. 108). A posição de Gadamer acerca disso é contudo outra: “O estudo sobre a obra de arte me parece ter sua

significação fundamental em que ele apresenta um aceno para o autêntico desejo do Heidegger tardio. Ninguém pode se esquivar a que, na obra de arte, na qual irrompe um mundo, não apenas se vem a experimentar uma plenitude de sentido que antes não era conhecida, mas com a obra de arte mesma algo novo entra no ser-aí. Não é unicamente a exposição de uma verdade, mas ela mesma é um acontecimento apropriador” (*ib.*, p. 108). Talvez a maior crítica que se possa lançar a Heidegger não seja exatamente sobre a obscuridade de sua linguagem, mas muito mais sobre a fé na linguagem que ele mantém a total despeito das críticas de um Nietzsche, por exemplo.

⁶ Comentadores enfatizam a afirmação de Heidegger: “foi apenas a obra de arte que manifestou o ser do utensílio, a confiabilidade”. Mas há que se evitar uma confusão. A afirmação não significa que a camponesa está realmente trabalhando, mas se Van Gogh não tivesse “pintado a confiabilidade” a camponesa não usaria o utensílio em sua confiabilidade, mas talvez de outro modo, ou o fato nem sequer se daria.

Mundo e terra se revelam enlaçados na obra. Tal enlace brota da “escura abertura do gasto interior do sapato”. Nela se sugere a inserção do ser-aí, como quem deposita confiança no utensílio. Porém, o exemplo topa ainda com um limite. Segundo o próprio Heidegger, trata-se de uma apresentação figurativa. Se ela manifesta o ser dos entes, contudo não o instaura. Pode-se pensar que a obra cumpriria sua função pelo representar, copiar ou figurar (BIEMEL, 1989, p. 82). O passo definitivo será dado no exemplo do templo grego; antes de passar a ele, Heidegger já anunciara: “Com que essência de que coisa deve concordar um templo grego? Quem poderia assegurar o absurdo de que na obra arquitetônica a idéia do templo é apresentada?” (*ib.*, p. 31).

A interpretação da pintura lançou, mas ainda não respondeu, a pergunta pela maneira como deve ser pensada a verdade na relação essencial à essência da obra (BIEMEL, 1989, p. 82). O próprio Heidegger esclarece o “notável desvio”, reconhecendo que a pergunta inicial pela obra fora feita perguntando não pela obra mas em parte por uma coisa e em parte por um utensílio. Este seria o questionamento estético. Para Heidegger, tratou-se de um passo em que importou chegar a perceber que o caráter de obra da obra, o caráter utensiliar do utensílio e o coisal da coisa só se aproximam de nós “se pensarmos o ser do ente”. O desvio foi preciso para derrubar “as barreiras da auto-evidência” e pôr de lado “os ilusórios conceitos correntes” (UK, p. 34). O desvio abre caminho para uma determinação do caráter de coisa na obra, sendo que agora a “coisa” foi salva do sentido tradicional e corriqueiro – agora, no mínimo, “coisa”, referindo-se ao utensílio, indica a confiabilidade, e referindo-se à coisa natural, indica o crescer-por-si-mesmo e ser-impelido-para-nada.

O caráter de coisa na obra não deve ser renegado; mas esse caráter de coisa, se já pertence ao ser-obra da obra, tem de ser pensado a partir do caráter de obra. Se é assim, então o caminho para a determinação da efetividade coisal da obra leva, não à obra atravessando a coisa, mas sim à coisa atravessando a obra (*ib.*, p. 34).

A pintura deu a conhecer que a obra de arte abre a seu modo o ser do ente: “Na obra acontece esse abrir, i.e., o desencobrir [*Entbergen*], i.e., a verdade do ente. Na obra de arte a verdade do ente se pôs em obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade” (*ib.*, p. 34). A obra revela o ser do ente; revelar, deixar aparecer é o caráter da verdade; assim a verdade mesma acontece na obra. Com isso, reformula-se a questão antes posta pela delimitação entre os entes utensílio, coisa e obra; a questão se põe agora nestes termos, com que Heidegger conclui A coisa e a obra: “O que é a verdade mesma, para que aconteça apropriando-se [*sich ereignen*] de tempos a tempos como arte? O que é este pôr-se-em-obra?” (*ib.*, p. 34).

Agora, sob o título A obra e a verdade, Heidegger parte da característica essencial da coisa, o puro estar-em-si, para buscar o coisal na obra, que se mostraria no estar-em-si da obra. Mas subentende-se que o coisal não é nada como a infra-estrutura primeiramente

aludida como a concepção tradicional de coisa enquanto matéria enformada; ademais, já não se trata de uma delimitação entre entes distintos (coisa, utensílio, obra).

“Mas é a obra alguma vez acessível em si? Para lograr isso, seria necessário despojar a obra de todas as referências a qualquer outra coisa que não ela mesma, para deixá-la repousar a sós por si e em si” (ib., p. 35). Em seguida é dito que assim, despojada das referências a qualquer coisa que não ela mesma, é como a indústria da arte pretende tornar a obra acessível, “pendurando as próprias obras nas coleções e exposições” (ib., p. 35). E então vem a contra-pergunta à primeira: “Mas elas são aí em si como as obras que elas mesmas são, ou aí não são antes como os objetos da indústria da arte?” (ib., p. 35). Num certo plano da ocupação, obras estão no museu, com elas se lida. A própria espacialidade em que se inserem se regula por uma certa compreensão do que sejam:

As obras são tornadas acessíveis ao gozo artístico público e individual. Locais oficiais assumem o cuidado e conservação das obras. Conhecedores e críticos de arte ocupam-se com elas. O negócio da arte zela pelo mercado. As pesquisas históricas da arte fazem das obras objetos de uma ciência (ib., pp. 35-36).

Ao dizermos *espacialidade* – a partir dos termos espaciais a que Heidegger enfaticamente alude – notamos que se trata de algo indissociável de *referência*, ou *relação* (*Beziehung*). Espacialidade em sentido originário diz o lugar, como o mundo, em que se abrem relações. Não relações espaciais puras, físicas ou matemáticas. São relações nas quais o mundo mesmo se desdobra. Mas a obra não é uma coisa que ocorre dentro do mundo, não é uma coisa de duplo caráter (símbolo nascido sobre uma infra-estrutura coisal). Assim se intensifica a pergunta pela espacialidade da obra, feita anteriormente acerca da pintura de Van Gogh, e que se respondeu pela abertura, proporcionada pela obra, do mundo da camponesa. Pois agora é o *lugar* da própria obra de arte no mundo que está em jogo. O exemplo anterior evita pensar que agora se perguntaria pelo lugar da obra no mundo como algo localizável, situado no mundo. Se ela se encontra no mundo, nisso se guarda muito mais do que a mera situação. Com efeito, a pergunta que o autor faz em seguida – “Mas, em meio a toda essa diversificada movimentação, *vêm as próprias obras ao nosso encontro?*” (ib., p. 36. O grifo é nosso) – começa a encaminhar uma procura pelas relações da própria obra, que se desconectam na retirada das obras de seu mundo.

As esculturas de Égina na coleção de Munique, a “Antígona” de Sófocles na melhor edição crítica, são, como as obras que são, arrancadas de seu lugar essencial próprio. Por mais elevada que seja a sua estatura e seu poder de impressão, por melhor que seja a sua conservação e ainda segura a sua exegese, o deslocamento para a coleção lhes tomou seu mundo. Mas mesmo se nos dermos ao trabalho de superar ou evitar tais deslocamentos das obras, por

Isso seria inadvertidamente compreender a obra de arte como representação: a de como *deve ser* o trabalho do ser-aí e sua relação com as coisas. Que a obra manifeste o mundo da camponesa e o utensílio em sua confiabilidade, e somente ela o faça, diz respeito à essência da obra num sentido que escapa ao do *quadro* de Van Gogh. Ao dizer que o próprio utensílio possui uma virtude de desencobrimento, não negamos que, para Heidegger, apenas a obra manifesta o ser do utensílio; pelo contrário, é levar às últimas conseqüências a tese da obra como muito mais do que algo diante-da-mão: um modo como a verdade se essencializa. O ser da arte já vigora no utensílio como tal. O exemplo do templo grego que Heidegger perseguirá por último intensifica essa visada, pois não podemos pensar o templo, inadvertidamente ou não, como tendo a ambígua relação com a realidade que tem um quadro. Utensílios usados num templo já são no interior da obra enquanto obra.

exemplo, indo visitar em seu lugar o templo em Paestum e em sua praça a catedral de Bamberg, o mundo das obras diante-da-mão está ruído (*ib.*, p. 36).

Não basta ir ao local original da obra: o espaço visitado já perdeu sua temporalidade própria. Espaço e tempo são o mundo historial que acontece em suas próprias relações. O originariamente historial não se resgata por visitação e trabalho crítico. “Subtração de mundo e ruína de mundo não se fazem nunca mais reversíveis. As obras não são nunca mais aquelas que foram” (*ib.*, p. 36). Se são as *próprias* obras a nos vir ao encontro,   contudo como aquelas que foram: “  como as que foram que estão para nós no domínio da tradição e conservação. Daí em diante permanecem apenas tais objetos” (*ib.*, p. 36). Assim, seu vir-ao-nosso-encontro   um remanescente do antigo estar-em-si, mas já não é mais este mesmo: “Este lhes fugiu. Toda a indústria da arte, não importa o quanto se tenha desenvolvido e que tudo movimente em prol das próprias obras, alcança sempre apenas o ser-objeto das obras” (*ib.*, p. 36). Mas o ser-objeto não constitui o ser-obra.

A obra pertence a um estar-em-rela o. “Com certeza; apenas resta perguntar em quais rela es ela está” (*ib.*, p. 37). Agora ficará novamente clara a mudança de perspectiva de A coisa e a obra para a A obra e a verdade. O autor pergunta “a onde pertence uma obra?”, em que rela es ela está? A partir do exemplo da pintura de Van Gogh e da menção à retirada da obra de seu mundo, responde-se que “a obra pertence como obra somente ao âmbito que é aberto por ela mesma. Pois o ser-obra da obra se essencializa e somente se essencializa em tal abrir-se” (*ib.*, p. 37). Heidegger então retoma brevemente o percurso: “Dissemos que na obra está em obra o acontecimento da verdade. A alusão ao quadro de Van Gogh tentava designar este acontecimento. Em vista disso surgiu a pergunta pelo que seja a verdade e como a verdade pode acontecer” (*ib.*, p. 37). Agora, “a questão da verdade é colocada tendo em vista a obra”. Para o desenvolvimento da pergunta, “  necessário tornar mais uma vez visível o acontecimento da verdade na obra” (*ib.*, p. 37). Mas agora se requer escolher uma obra que não possa ser contada entre obras da arte figurativa. A recoloca o da questão em outros termos, a pergunta pelo que é a verdade tendo em vista a obra, traz consigo a intensifica o do sentido de “lugar”, a vinda deste conceito para primeiro plano, e o próximo exemplo deve mostrar essa intensifica o.

Uma obra arquitet nica não figura nada. O templo grego “está simplesmente aí erguido, no vale entre os rochedos escarpados” (*ib.*, p. 37). Esse “estar simplesmente aí” não significa que a obra foi instalada meramente sobre um terreno natural, como algo casual e superveniente a uma natureza já dada. Não é uma obra material que além de s -lo ainda representa algo da religiosidade de um povo – o deus a que se consagra. Antes, a obra “abrange a figura do deus e a deixa soerguer-se nesse acobertamento [*Verbergung*] através do pórtico aberto para o entorno sagrado” (*ib.*, p. 37). Através do e no templo o deus se presentifica. “Essa presença do deus   em si o alargar-se e

demarcar-se do entorno como um sagrado” (*ib.*, p. 37). Presentificação é a essencialização de um *lugar* como o lugar que é. Este “como” é que faz o lugar *ser lugar*. Lugar é mundo. O templo pertence a um mundo, o mundo ao templo.

O templo e seu entorno, porém, não se dissipam flutuando no indeterminado. É a obra-templo que primeiramente junta e reúne em torno a si ao mesmo tempo a unidade daquelas vias e relações nas quais nascimento e morte, desgraça e dádiva, vitória e derrota, prosperidade e decadência – ganham para o ser humano a forma de seu destino. A amplitude dominante dessas relações abertas é o mundo desse povo historial. Somente a partir dela e nela é que ele retorna a si mesmo para a realização de sua determinação (*ib.*, p. 37).

Mundo é a unidade de tais vias e relações. Ao dizer que o templo e seu entorno “não flutuam no indeterminado”, e ao determinar o modo de ser do entorno pelo caráter de mundo (a unidade de vias e relações), Heidegger parece ter em mente que o entorno pode ser (mal-) entendido como uma natureza isolada (física, talvez), em que o templo se encontra, de modo tal que a noção mesma de um *lugar essencial* (*Wesensraum*), um *aí* (*Da*), perderia o sentido. Supor que o ser-aí humano historial se encontra em um meio essencialmente físico é supô-lo no indeterminado e isso significa despojar o ser-aí de seu *aí*, de sua historialidade. Tal indeterminado, nesse sentido, é impossível, na medida em que o *aí* é determinante, na medida em que mundo somente reúne as vias e relações uma vez que a natureza se dá juntamente. Mundo se dá onde já sempre se inseriu a natureza. Não só isso: é a obra que se encontra no enlace entre mundo, como unidade das vias e relações em que se desdobra “um povo historial”, e a ambiência da própria natureza. A obra não apenas se encontra *aí*, mas ela mesma propicia o encontro de mundo e terra. Isso se mostra no segundo momento da descrição do templo:

Estando *aí* erguida, a obra arquitetônica repousa sobre o fundo rochoso. Esse repousar da obra faz sobressair da rocha o obscuro de sua suportação volumosa e contudo impelida para nada. *Aí* estando, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se alastra, e, assim, revela a própria tempestade em sua fúria. O brilho e o lume dos rochedos, brilhando eles mesmos apenas graças ao sol, mostram pela primeira vez a luz do dia, a amplitude do céu, a escuridão da noite. O erguer-se seguro faz visível o invisível espaço do ambiente. O inabalável da obra resiste ante as vagas do mar e, de seu próprio repouso, deixa-as aparecerem a bramir. A árvore e a grama, a águia e o touro, a cobra e o grilo assumem então o sobressaimento de sua figura e assim vêm à revelação (*ib.*, p. 38).

Assim, o conceito de mundo encontra-se em união indissolúvel com o conceito de terra, o que repousa na essencialização

da verdade enquanto obra de arte. Biemel percebe nesse passo de Heidegger que o templo não apenas deixa vir à aparição o modo próprio de ser do mundo; o templo se ergue em um lugar privilegiado (*bevorzugter Ort*), e através do erguer-se aí do templo o próprio lugar vem expressamente à aparição. Ele frisa: “não o lugar como um qualquer, mas sim aquilo em que cada lugar se funda, a *physis* grega, na linguagem de Heidegger a terra” (BIEMEL, 1989, p. 83). A expressão *bevorzugter Ort* pode ser conseqüentemente interpretada; *bevorzugen*: “puxar por primeiro”; a terra é “o lugar que se puxa previamente”. Previamente a quê? A cada lugar que nela se funda, isto é, ao mundo historial de cada vez. Tal anterioridade não deve ser entendida como preexistência, ela diz muito mais que o mundo do ser-aí historial, enquanto lugar finito que se funda, repousa sobre a *physis*. “Lugar” tem o sentido duplo e complementar: lugar-mundo e lugar-terra. Os dois sentidos têm de ser pensados juntamente – lugar: mundo-terra –, pois mundo e terra só assim vêm a ser, juntamente; como conclui o comentador: “mundo e terra têm de ser determinados em uma maior proximidade, uma vez que a característica da obra de arte deve consistir em trazê-los a ambos juntos e deixá-los aparecer expressamente em um” (*ib.*, p. 83). A obra de arte manifesta a relação ontológica entre mundo e terra: deixa-os aparecer em sua unidade.

No exemplo do templo percebemos um primado da terra como o lugar em que cada lugar se funda. Dá-se aí uma relação originária, não só porque a relação enquanto tal seja originária de tudo o que dela emana, mas porque terra e mundo estão, um para o outro, numa relação de origem. Origem não é causalidade. Mundo e terra não são causa e efeito um do outro. Tampouco a obra causa o aparecimento conativo de mundo e terra. Ela propicia esse aparecimento. O próprio descobrimento (*Entbergung*) enraíza-se no modo de ser da natureza como a que se recolhe em seu abrir-se:

Esse vir para fora e irromper, ele mesmo e no todo, os gregos desde muito cedo denominavam: a *Φύσις*. Ela ilumina ao mesmo tempo aquilo no qual e sobre o qual os homens fundam sua morada. Chamamos a isso: a *terra* [*die Erde*]. O que a palavra quer aqui dizer deve afastar-se tanto da representação de uma massa material amalgamada quanto da representação meramente astronômica de um planeta. A terra é aquilo aonde se recolhe [*zurückbirgt*] o irromper de tudo o que como tal irrompe. No irromper a terra se essencializa como a acolhente [*das Bergende*] (UK, p. 38).

Na obra, mundo e natureza se encontram de forma essencial. Ao erguer-se no aí, a obra “abre um mundo e ao mesmo tempo o restabelece sobre a terra, a qual somente assim vem ela mesma a aparecer como o fundo natal” (*ib.*, p. 38). Os homens e animais, as plantas e as coisas não são objetos imutáveis primeiramente diante-da-mão e conhecidos, preexistentes, que, além disso, de passagem apresentariam a ambiência adequada para o templo; o templo não é mais um

ente que um dia viria juntar-se ao que já está presente (ib., p. 38). O aí como o lugar da essencialização da verdade (não-encobrimento) abre-se na co-pertença de mundo e terra.

Enquanto aquela que acolhe, a terra resguarda em si a característica essencial da verdade: o encobrimento. O mundo, como o todo aberto de vias e relações, igualmente resguarda em si a característica essencial da verdade, de não-encobrimento. Não se trata de duas características, uma sendo a posse da terra e a outra, do mundo. Encobrimento e não-encobrimento são a vibração de uma mesma verdade essencial. Assim o mundo só pode ser o todo de vias e relações na medida em que a própria terra é o “vir para fora e irromper, ele mesmo e no todo”. A terra acolhe, mas dá à luz. A luz sob a qual o ente vem a ser, por sua vez, já é sempre a luz de um mundo. Há um enraizamento recíproco. Contudo, temos aqui de falar em tendências. O mundo tende ao não-encobrimento, a terra, ao encobrimento. Por isso, Heidegger denominará o enlace de mundo e terra como um combate originário, a saber, o combate do antagonismo dessas tendências. Esse combate é propiciado pela obra. Heidegger pensará esse combate não como algo que simplesmente se passa na obra, mas como aquilo que, sendo o que justamente se essencializa na obra, tem de ser trazido à frente no advento da obra.

Na instalação de uma obra, no seu erigir-se aí, acontece um enraizamento, uma fundação de mundo. Tal instalação “louva e glorifica”, “traz o deus à presença”, e no “reflexo desse brilho aclara-se aquilo a que chamamos mundo” (ib., p. 40). Heidegger se pergunta, então, por que a instalação da obra é um erigir que louva e glorifica:

Porque a obra em seu ser-obra exige isso. Como a obra chega a exigir uma tal instalação? Porque ela mesma em seu ser-obra é instaladora. O que a obra, como obra, instala? Soerguendo-se-em-si, a obra abre um *mundo* e o mantém em estada reinante (ib., p. 40).

Ao ser a obra instaladora de mundo, ela depende de uma terra. A obra não simplesmente se aloca sobre a terra. “Na medida em que uma obra é uma obra, aquela amplitude se arruma. Arrumar significa aqui ao mesmo tempo: libertar o livre do aberto e direcionar esse livre em seus traçados” (ib., p. 41). A obra, como obra, instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo. Dizer que uma obra é levada a cabo a partir deste ou daquele material – pedra, madeira, bronze, cor, língua, som – significa também que ela é elaborada [*hergestellt*] a partir disso. Assim como a obra exige uma instalação no sentido do erigir que louva e glorifica, porque o ser-obra da obra consiste em uma instalação de mundo, da mesma forma a elaboração [*Herstellung*] se faz necessária porque o próprio ser-obra da obra tem o caráter da elaboração. A obra é essencialmente elaboradora. *Her-* diz ao mesmo tempo proveniência e destinação: *Herstellen* diz trazer-*para*, instalar-*desde*. A obra instala um mundo desde a terra. Mas o natural (o “material” de que é feita a obra) não é uma matéria informe previamente dada. O próprio natural como tal pertence ao modo de

ser do mundo. Por isso Heidegger dirá que o que a obra elabora é a própria terra (não um símbolo que se sobreleva do material) – a terra é o lugar desde onde se instala um mundo.

Aonde a obra se recolhe e o que deixa vir à luz nesse recolher-se, a isso chamamos a terra. Ela é a acolhente que vem-à-frente [*Hervorkommend-Bergende*]. A terra é a incansável e sem esforço impelida para nada. Sobre a terra e nela o homem historial funda a sua morada no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, elabora a terra. O elaborar é aqui para ser pensado no sentido estrito da palavra. A obra faz a própria terra voltar-se para o aberto de um mundo e nele a mantém. *A obra deixa a terra ser uma terra* (UK, p. 43).

A terra nunca é descoberta como algo desvendado, mas “só aparece abertamente iluminada como ela mesma lá onde é resguardada e preservada como a essencialmente imperscrutável, que não se entrega a nenhuma exploração, quer dizer, mantém-se continuamente encerrada [*verschlossen*]” (ib., p. 44). Na obra, a natureza vem a aparecer como este inacessível, que não permite nenhuma intervenção em seu íntimo estar-em-si e crescer-por-si: “e-laborar [*her-stellen*] a terra quer dizer: trazê-la ao aberto como aquilo que se encerra” (ib., p. 44).

Ao pôr-se a verdade em obra na obra, o ser que se encobre vem a aclarar-se. A obra possui uma maneira própria de essencialização da verdade: “A luz assim formada ajunta seu brilho na obra. O brilho ajuntado na obra é o belo. Beleza é a maneira como a verdade como não-encobrimento se essencializa” (ib., p. 55).

Como se mostra e acontece na obra, dá-se a essencialização mesma em que o ente vem a ser o que ele é; como aponta Gadamer:

Os sons em que uma obra-prima da música consiste são mais sons do que quaisquer barulhos e demais sons, as cores da pintura são de um colorido mais próprio até do que a mais vistosa coloração da natureza, a coluna do templo deixa o pedregoso manifestar seu ser no soerguer e sustentar mais propriamente do que no bloco de pedra não talhado. O que assim vem à frente na obra é justamente seu ser encerrado e seu encerrar-se, o que Heidegger denomina ser-terra. Terra na verdade não é matéria, mas aquilo desde onde tudo vem à frente e para onde tudo se recolhe (GADAMER, 2003, p. 106).

Esta capacidade de revelação da obra de arte, pela qual a natureza mesma vem a mostrar-se, não se limita, porém, a esse destaque que os elementos naturais ganham na obra. Pelo modo como Heidegger pensa o enlace intrínseco de mundo e terra, o destaque da cor e dos sons na obra de arte só é possível uma vez que acontece a partir da co-pertença de mundo e terra, isto é, uma vez que a possibilidade de a terra “destacar-se” – vir à frente – é conativa à possibilidade de abertura de um mundo. É neste ponto que a capacidade de revelação própria da obra de arte se intensifica a ponto de significar a própria elevação de um mundo pleno de significância sobre a terra. A obra

não só abre, por assim dizer, a realidade do som e da cor, mas ela instaura uma realidade historial. A solidariedade radical de mundo e terra, mais do que aquela de forma e matéria, significa que um templo, como o templo grego, dá a um povo historial a própria visão que ele tem sobre si mesmo – sem a obra, tal povo sequer seria possível.

Referências bibliográficas

BABICH, B. E. “From Van Gogh’s Museum to the Temple at Bassae: Heidegger’s Truth of Art and Schapiro’s Art History”. In: *Culture, Theory & Critique*, n.º. 44, vol. 2, 2003, pp. 151-169.

BIEMEL, W. Martin *Heidegger – mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rohwohlt, 1989.

GADAMER, H-G. “Zur Einführung”. In: *Der Ursprung des Kunstwerkes (M. Heidegger)*. Stuttgart: Reclam, 2003.

HEIDEGGER, M. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam, 2003.