
O CHOQUE DO INSUSPEITADO: HEIDEGGER E A VERDADE DA OBRA DE ARTE

Sabrina Ruggeri*

Resumo

Este trabalho pretende esclarecer a noção de verdade apresentada no clássico ensaio heideggeriano *A origem da obra de arte* a partir da especificidade de seu caráter em relação ao âmbito do ordinário. Para Heidegger, a verdade da obra de arte acontece como o “choque do insuspeitado”, ela deve romper com as relações humanas habituais e abrir assim um espaço de extraordinária transcendência. Para esse intuito, iremos acompanhar a filosofia heideggeriana a partir do projeto de *destruição* [*Destruktion*] da Estética, passando pelo desdobramento do conceito de verdade desde a sua apresentação como desvelamento em *Ser e Tempo*, até a sua revisão com o conceito de “terra”. Este caráter de choque, constitutivo do ser-obra e do modo de acontecimento de sua verdade, deve empreender um afastamento em relação ao cotidiano que possibilita ao mesmo tempo uma transformação no nível da existência.

Palavras-chave:

Martin Heidegger; Filosofia da Arte; Estética; Verdade.

THE SHOCK OF THE UNSUSPECTED: HEIDEGGER AND THE TRUTH OF THE WORK OF ART

Abstract

*This paper aims to illuminate the notion of truth as it is presented in the classical heideggerian essay *The origin of the work of art* from the uniqueness of its feature in relation to the domain of the ordinary. To Heidegger, the truth of the work of art happens as the “unsuspected shock”, it must break up with the common human relations and to open up a space of extraordinary transcendence. To this end, we will follow the heideggerian philosophy from the project of destruction [*Destruktion*] of traditional aesthetics, passing through the deployment of the concept of truth since its presentation as a disclosure in *Being and Time*, to its revision with the concept of “earth”. This shocking feature, intrinsic to the being-work and to the way its truth happens, must undertake a departure from the ordinary allowing at the same time a transformation at the level of the existence.*

Keywords:

Martin Heidegger; Philosophy of Art; Aesthetics; Truth.

* Mestranda em Filosofia pela PUC-RS

Qualquer aproximação com o pensamento estético de Heidegger deve de algum modo iniciar pelo seu fim: a *destruição* [*Destruktion*] da própria Estética. O que está em jogo, ao lado do projeto de desconstrução da metafísica ocidental a partir do desvelamento daquilo que em sua história permaneceu inaudito para ela mesma, é destruir também os preconceitos legados pela tradição ao tratar da questão do Belo e da arte. O que é aqui fundamental reside em compreender o movimento de superação que a ontologia da arte heideggeriana pretende empreender em relação ao fundamento subjetivo da Estética moderna: seja na filosofia transcendental de Kant, seja no idealismo absoluto de Hegel, a questão da arte só vem à tona a partir da pressuposição da obra como objeto de vivência [*Erlebnis*] para um sujeito. Essa vivência, conforme pensada no interior do paradigma moderno da subjetividade, corresponde em traços gerais à experiência sensível do espectador quando do encontro com a obra (onde a arte é aproximada à *aisthesis* e passa a ser concebida como a experiência do prazer sensível proporcionado pelo belo artístico), quer dizer, a efetividade do fenômeno da arte é pensada a partir da fruição individual de cada espectador, conforme este é afetado em suas faculdades sensíveis – fica claro que a obra ela mesma, enquanto coisa que é oferecida a um sujeito de experiência e de gosto estético, permanece sempre renegada a um segundo plano.

Para Heidegger, o problema de alguma maneira reside no caráter normativo de que se reveste a Estética enquanto disciplina filosófica (cunhada por Baumgarten em 1775, como disciplina dedicada aos princípios do Belo e sua aplicação à arte), e a partir daí na influência que passa a exercer em relação à prática artística como um todo – desde o artista criador que produz a obra a partir de uma inspiração interna, até o espectador que a aprecia como objeto de fruição do qual se extrai um juízo de gosto estético. A fundamentação do juízo de gosto, por sua vez, é realizada por Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo*: sua especificidade reside num ajuizamento acerca do Belo que tem por base não um conceito, mas antes um sentimento de prazer: “O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão* subjetivo” (KANT: 1995, p. 48). Assim, o que está em jogo na constituição do juízo estético é muito mais o prazer da contemplação que se tem a partir da obra e não tanto algo de sua própria existência, pois que a referência da representação do juízo

estético está sempre no sentimento de prazer do sujeito, e portanto não designa nada de específico no objeto, dependendo inteiramente do estado interno no qual se encontra o espectador diante da arte bela. A partir daqui, portanto, fica claro que toda a teoria estética moderna e o conseqüente regime normativo em relação à prática artística se organizam em torno do princípio geral da experiência vivida [*Erlebnis*] – não há ontologia da arte porque o que é tomado como efetivo reside na interioridade do Eu que vivencia a obra, seja no processo de criação ou de recepção.

Além de fundamentar o juízo de gosto estético, que se funda no sentimento do sujeito e não tem como fim a produção de conhecimento, a estética kantiana fornece ainda outro fundamento central à modernidade, e mais especificamente ao Romantismo: a ideia do gênio criador cuja atividade corresponde em última análise à “origem” da obra de arte. Até este momento, a arte bela tematizada por Kant encontrava um modelo na natureza enquanto fim a ser buscado pelo artista (segundo a ideia do Belo natural), isto é, uma beleza *que se passa* por natureza enquanto ela mesma não deve revelar o artifício que é causa de seu Ser, aquelas técnicas e regras que inadvertidamente moldam o processo de criação artística – para Kant, do mesmo modo, o juízo sobre a beleza não pode ser deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento. Nesse sentido, a criação da arte bela é somente tornada possível por meio da figura do gênio enquanto aquele que possui um dom natural para a criação, e que a partir daí pode introduzir a necessária regra à produção da obra de arte e ao mesmo tempo a manter conforme à natureza: “*Gênio* é a inata disposição de ânimo *pela qual* a natureza dá a regra à arte” (KANT: 1995, p. 153). A este respeito, Benedito Nunes explica que o conceito de gênio inaugurado por Kant teria sido incorporado pelos românticos a partir do caráter de distanciamento que este proporciona em relação à natureza, pois que a arte ao ser tomada como produto da criação do gênio é direcionada mais profundamente para a faculdade subjetiva de imaginação do artista, isto é, para o caráter de expressão individual; é essa mesma expressão individual mais a capacidade de inovação artística que rompem com a regularidade da natureza, instituindo uma nova regra de gosto pela via de uma intuição suprasensível, de uma “ideia estética” ao gosto do idealismo romântico. Isto significa que a formação do artista e o seu necessário domínio das técnicas de produção artística não mais se baseiam na tarefa de imitar o belo natural

(segundo a *mimesis* clássica), mas na ideia da criação do gênio que se funda antes em sua própria expressão individual:

A obra nada imitativa do real, porque, espelho do Eu, de sua verdade, introduziria, contra a ordem causal da natureza, um permanente elemento de novidade. A partir daí a ‘criação’ tornou-se palavra de rotina, recobrindo, justamente o surto da expressão individual e da consequente reflexividade dessa expressão (NUNES: 1999, p. 109).

É assim que compreendemos o modo como a “origem” da obra de arte na tradição estética era concebida segundo a figura emblemática do gênio, cuja vivência interior permitira aquela expressão máxima do Eu, e cuja criação instaurava uma obra a ser do mesmo modo vivenciada pelo sujeito de gosto estético, isto é, no reduto inapreensível da consciência individual. Estabelecidos em linhas gerais alguns dos principais preconceitos da tradição aos quais se dirige o grosso da crítica heideggeriana, podemos, por fim, estabelecer uma aproximação mais firme com a sua *ontologia* – porque esta deve negar o fundo epistemológico da Estética, privilegiando antes do sujeito de vivência, a obra no que ela tem de mais efetivo. Este fundamento epistemológico, como Heidegger deve demonstrar a partir da viravolta [*die Kehre*] dos anos 30 em direção à história do Ser, corresponde ao momento originário da própria modernidade: aqui, a arte se resume ao estatuto de uma vivência individual cuja proveniência remete em última análise à constituição do sujeito como princípio último para a interpretação moderna do ente no seu todo – a sensibilidade pressuposta e orientadora da prática artística é sempre a sensibilidade de um sujeito ao qual se opõe o objeto sensível. A modernidade deste modo engendra a posição do homem enquanto sujeito como o centro referencial da totalidade, ao mesmo tempo em que dota o objeto a ele contraposto daquele caráter “estético” necessário à sua própria experiência do Belo, o fundamento da vivência da arte repousa na própria subjetividade, de modo que a Estética é o passo último da metafísica em seu processo de subjetivização da totalidade do real: “A subjetivização generalizada chegou, então, ao plano de estetização das próprias artes, niveladas pelo gosto, pelo valor frutivo” (NUNES: 1999, p. 110). Quer dizer, a obra é ela mesma destituída de uma realidade própria para ver-se reduzida à intensidade das vivências que proporciona, na subjetividade radical do que conta como desinteressadamente prazeroso ao gosto daquele que aprecia o objeto dotado de valor estético.

Deste modo, o projeto heideggeriano de *destruição* da Estética deve começar pelo próprio núcleo da tradição, num movimento que parte da experiência sensível legada pela modernidade, segundo a abordagem de Gianni Vattimo (2002, p. 289), e que desemboca na experiência da *verdade*, a partir do desafio proposto à Filosofia pelas vanguardas artísticas do início do século XX, que recusaram de modo radical aquele modelo kantiano de uma relação “desinteressada” com a arte, em nome de um comprometimento cada vez mais profundo com a experiência da verdade. O desafio imposto à Filosofia seria aquele da necessidade de uma renovada noção de verdade que pudesse se ver livre de seu caráter exclusivamente metodológico e científico: o desafio preenche assim o todo da Filosofia, enquanto resultado de uma forma “epistemológica” que fora dominante na modernidade, e que a partir daí assistiria ao seu próprio desmantelamento. É assim que também a Estética pode ser vista como um tipo de epistemologia, enquanto centrada na noção de experiência vivida – o fim da Estética deve corresponder, portanto, ao fim de um momento específico da história da Filosofia.

A partir deste cenário brevemente construído acerca das concepções centrais da metafísica moderna em relação à arte, podemos compreender, ao lado de Michel Haar (2000, p. 83), a contribuição de Heidegger à história da Filosofia quanto a uma reflexão detida na obra de arte em seu ser – a questão que por fim conduz a arte para o lugar onde ela propriamente se dá, *na obra*. Nessa investida, vários dos preconceitos da tradição são sistematicamente desfeitos, como o princípio geral da experiência vivida (que permite pensar a experiência estética como experiência *da verdade*), e a ideia de que o artista é causa da obra de arte (porque é a própria verdade que aí se põe em obra, como veremos mais adiante). Assim, Heidegger pretende investigar o fenômeno da arte em sua efetividade, portanto, não mais segundo o fundamento subjetivo da experiência sensível, mas a partir da substancialidade da obra que vem à frente como uma coisa. Diante da obra efetiva, despido de quaisquer “conceitos mais elevados” e recusando uma “dedução a partir de princípios”, Heidegger deseja perguntar à própria obra de arte *o que ela é e como ela é*.

Para a resposta a essas questões, não podemos nos furtar da referência à clássica análise fenomenológica do quadro de Van Gogh: aí, os pares de sapato da camponesa emergem para o não-encobrimento de seu Ser, experimentam a abertura de sua própria verdade, porque aí a verdade do ente se pôs em obra – a essência da arte é “o pôr-se-em-

obra da verdade” (HEIDEGGER: 2007, p. 22), de modo que o que aqui está em obra é o próprio acontecimento [*Geschehnis*] da verdade. Resta, no entanto, esclarecer de que verdade propriamente se está falando quando se diz que ela *acontece* na obra de arte. A pergunta pela verdade deve se orientar por sua vez pela própria obra: para se afastar da noção tradicional de verdade como adequação à coisa representada, Heidegger propositadamente escolhe investigar a verdade que se põe em obra *na obra* mediante um exemplar de arte não-figurativa, isto é, uma obra na qual não está em jogo a representação pictórica de algum ente diante-da-mão – essa obra é um templo grego. No templo-obra, para além da concepção representativa da verdade, Heidegger pode encontrar os elementos necessários para tratar de sua singular concepção de verdade, à qual pertence essencialmente o caráter de um *acontecer*. Uma verdade, como elucida Gadamer, que pode vencer os limites do conceito – não como o aparecer sensível da ideia na estética hegeliana, nem segundo uma plenificação do conceito em direção ao absoluto –, mas num movimento próprio da coisa que se mostra como presente: “É uma manifestação própria da verdade o que acontece na obra de arte. O chamado à obra de arte, em que verdade vem à frente, deve para Heidegger justamente testemunhar que é pleno de sentido falar de um *acontecer* da verdade” (GADAMER: 2007, p. 75).

A estrutura do templo que se erige como uma construção localizada num espaço determinado, sobre um fundo rochoso e diante do céu aberto (obra que não figura nada, nem é a representação de nada), permite a introdução de um novo elemento para a formulação do conceito de verdade: ao lado de “mundo” (noção presente já em *Ser e Tempo*), a unidade de relações abertas pela obra-templo que configura o destino de um povo historial, ergue-se também a “terra” [*Erde*], aquela que fornece o chão sobre o qual fundamos nossa morada, e onde o mundo em última análise encontra o seu lugar de origem. Se o mundo cuida da abertura essencial de todo ente, a terra deve por sua vez tratar da condição de possibilidade de todo irromper, pois é nela que o mundo se funda, e assim tudo o que irrompe através do mundo de algum modo se recolhe na terra – ela é fundamentalmente aquela que acolhe, a “acolhente” [*das Bergende*]. Segundo Michel Haar (2000, p. 86), o conceito de “terra” pode ser compreendido a partir de quatro eixos principais: como o material de que é feita a obra, como o sítio particular em que a obra se situa, como o irromper de todas as coisas em sua “natureza” (a *physis* grega) a partir de uma proximidade espacial com a obra (no caso do templo, a obra faria irromper, num

contraste consigo mesma, céu, sol, chuva, vento, animais...), e por fim, como uma “reserva secreta” que estaria no interior de todas as coisas e que assim também se mostra, ainda que como o encerrado, alcançando o mesmo sentido do que os gregos chamavam de *lèthè*, o esquecido, o que não pode ser revelado. Uma reserva, porque a terra também faz parte do Ser, mesmo como habitante de seu lado não iluminado, do que permanece encerrado no interior do ente; a terra é assim aquilo que escapa ao mundo porque é o próprio lugar de fundação deste, que o acolhe como o seu fundo natal [*heimatliche Grund*]. A emergência da noção de “terra” no ensaio heideggeriano, contudo, exige especialmente nossa atenção porque aí se dá uma revisão do conceito de verdade conforme apresentado em *Ser e Tempo*: a verdade como não-encobrimento (ou desvelamento) necessita de um elemento primeiro que dê conta da sua pretensão de originariedade.

A “terra” como complemento ao conceito de verdade

A verdade como não-encobrimento aparece para Heidegger como o não-experimentado e o impensado da essência da verdade tomada como adequação. Conceber a concordância de uma proposição com relação a uma coisa é já sempre pressupor que essa coisa já se deu, que já está manifesta, e essa pressuposição é justamente o não-encobrimento, a essência mais originária da verdade na qual já estamos sempre inseridos, e que em última análise possibilita a nossa pressuposição da verdade do Ser. A introdução do novo par conceitual de “terra” e “mundo” em *A origem da obra de arte*, no contexto da discussão da essência da verdade que aí encontra um lugar privilegiado, configura um importante movimento de renovação epistemológica, não somente para a própria questão da verdade, mas também no modo como o pensamento irá se confrontar com a arte e a poesia. Nesse sentido, pode-se dizer que uma das principais questões que mobilizam Heidegger neste escrito é uma espécie de revisão que empreende ao conceito de verdade conforme apresentado em *Ser e Tempo*, por conta de sua insuficiência na articulação que ele mesmo propõe.

De um modo geral, o conceito de verdade apresentado em *Ser e Tempo* teria se pautado de modo exclusivo na noção de mundo como totalidade de sentido, ou ainda segundo a formulação de Gadamer, como “o todo de relações do projeto do ser-aí [que]

desenhava o horizonte que precedia todas as projeções do cuidado do ser-aí humano” (GADAMER: 2007, p. 69). O problema em questão se encontra no fato de que na articulação de uma verdade originária pretendida por Heidegger, o ente era pensado somente a partir de seu já-estar-descoberto, de seu encontrar-se desvelado no aberto do mundo, sem que se tematizasse a *proveniência* dessa abertura – assim, a contraparte da verdade como desvelamento já anunciada em *Ser e Tempo*, o necessário encobrimento e fechamento aos moldes de uma *não-verdade*, simplesmente não podia ser pensada de modo satisfatório, já que o conceito de mundo se concentrava de modo exclusivo no estatuto do desvelado, do que já está sempre descoberto para nós. *Ser e Tempo*, portanto, não alcançara o âmbito próprio a partir do qual se daria o abrir-se dos entes *no* mundo, isto é, o irromper de algo que advém de um encobrimento ¹, fazendo com que a sua noção de verdade encontrasse antes um limite diante do que ela mesma propôs para si: “O limite diria respeito então à *proveniência* dos entes que se desencobrem no mundo, pois o mundo como totalidade de significância do ser-aí é o aberto do ente em uma totalidade de sentido, mas não é a *proveniência* mesma dos entes” (MOOSBURGER: 2007, p. 83). Isto é, a noção de verdade conforme desenvolvida em *Ser e Tempo* não dá conta da condição de possibilidade do descobrimento [*Entdeckung*] dos entes no aberto do mundo, ao mesmo tempo em que não encontra espaço para pensar o que não se reduz ao sentido (problema que a questão da arte desfeita dos preconceitos da tradição estética deve iluminar).

No entanto, quando Heidegger decide prosseguir com o projeto de questionar o Ser, fazendo-o por uma passagem junto ao âmbito da obra de arte, de antemão já o reconhece como essencialmente relacionado ao não-conceitual, àquilo que escapa ao sentido, de modo que encontraria aí a necessidade de uma revisão do conceito de verdade que possa justamente dar conta da contraparte ao “mundo” do ser-aí (no qual só há lugar para o sentido). Para isto, é preciso esclarecer, ainda que de modo breve, as consequências do conceito de “mundo” conforme *Ser e Tempo*. Na obra seminal heideggeriana, o projeto de uma re colocação da pergunta pelo sentido do Ser necessita de uma necessária desvinculação de conceitos que tradicionalmente bloquearam a reflexão acerca do Ser em geral – toda a interpretação metafísica do Ser do ente tomava

¹ Já que o próprio termo escolhido para dizer a verdade nesse texto, não-encobrimento [*Unverborgenheit*], pretende dar conta justamente da dimensão de ocultamento da qual o ente é primeiramente retirado para aí então emergir no aberto do mundo.

como pressuposto o caráter do diante-da-mão [*Vorhandenheit*], do ente simplesmente dado –, de modo que Heidegger estrutura seu projeto a partir de uma questão prévia acerca do ente que questiona o Ser, e que em sua abertura fundamental de ente que compreende Ser não pode encontrar a enunciação de sua essência em categorias engessadas e objetificadas. É a partir deste cenário filosófico que a noção de “ser-aí” propriamente surge como referência ao Ser do homem: aqui, este é pensado segundo um relacionamento essencial com o Ser que se dá pela via da compreensão, a partir de uma abertura ek-stática [*Existenz*] em que o ser-aí se dirige constantemente para fora, relacionando-se com os entes e os compreendendo, enquanto compreende a si mesmo. Toda a interpretação de Ser deve agora se dar a partir da condição de possibilidade que é o próprio Ser do ser-aí assim esclarecido: como compreensão que se dá *no* mundo e segundo a condição de uma finitude essencial, isto é, segundo a autocompreensão historial do ser-aí. Gadamer considera essa inflexão na metafísica tradicional (o abandono do ponto de vista de um ente pretensamente infinito, em nome do próprio ente *finito* que põe ele mesmo a questão do Ser), como “o novo lance de Heidegger”, no sentido de que o ser-aí se tornara o ponto de partida fundamental para a colocação da pergunta pelo sentido do Ser ².

Em sua condição de já sempre se encontrar no mundo, toda a atividade do ser-aí na lida cotidiana ocupada com os entes disponíveis assume assim um sentido (porque a compreensão é antes de tudo um relacionamento prático conforme o usar e lidar com os entes à mão, no qual o ser-aí já sempre se relaciona consigo mesmo), esse sentido por sua vez está articulado numa rede de significância mais ampla – uma totalidade de sentido na qual o ser-aí sempre se encontra e que corresponde ao mundo: *ser-aí é ser-no-mundo*, o sentido que o homem encontra em sua lida ocupada com as coisas do mundo, onde também encontra a si mesmo, é propriamente a rede de significância do mundo. Assim, se já sempre nos encontramos no mundo, também já sempre nos encontramos na verdade: enquanto totalidade de significância, o mundo é propriamente o lugar da verdade em *Ser e Tempo*, enquanto prévia abertura de sentido que possibilita o descobrir-se dos entes: “Em outras palavras: entes se tornam abertos, manifestos – isto é, assumem sua verdade – na medida em que se dá um lugar que ele mesmo não ‘se

² “Graças à finitude e temporalidade do ser-aí humano, que a pergunta pelo sentido de seu ser não quer deixar apaziguar, determinou-se para ele [Heidegger] a pergunta pelo sentido de ser no horizonte do tempo” (GADAMER: 2007, p. 68).

torna' aberto, mas é o lugar mesmo da abertura. Este lugar é mundo" (MOOSBURGER: 2007, p. 97). A relação intrínseca entre ser-aí e mundo demonstra que a fundação dos entes repousa em última análise na abertura de mundo que é sempre a compreensão do ser-aí (tudo é compreensão porque tudo é totalidade de sentido).

Em suma, surge assim a necessidade de um elemento fundacional que seja *independente* da estrutura de nossa compreensão (já que a abertura de mundo sempre depende em alguma medida da projeção de sentido do ser-aí). A partir daqui, a noção de "terra" surge como *complemento* ao conceito de mundo e permite a articulação da verdade pensada desde o fechamento [*Verborgenheit*] do qual todo o descobrimento do ente pode se dar: a "terra" deve antes de tudo acolher o mundo e permitir a sua fundação, contemplando aquilo que permanece encerrado em meio a todo desvelamento. Ou ainda, segundo a esclarecedora exposição de Gadamer, a terra surgiria antes como um "contra-conceito" [*Gegenbegriff*] a mundo, encarnando assim a ideia de uma "tensão originária" no seio da verdade, aquela tensão entre o descobrimento [*Entbergung*] e o acobertamento [*Verbergung*] que pertence a toda manifestação do Ser, e que configura também a tensão própria ao Ser da obra de arte. No entanto, a partir do quadro referencial de *Ser e Tempo*, que tinha como ponto de partida o ser-aí autocompreensor para o qual uma totalidade de sentido se mantinha aberta, o conceito de "terra" foi recebido como uma "entoação primordial mítica e gnóstica, que teria direito de cidadania no máximo no mundo da poesia" (GADAMER: 2007, p. 69). A emergência do conceito de "terra" se mostra assim como necessária para pensar o acontecimento da arte: tanto o abrir-se como o encerrar-se estão na obra, numa tal união que permite o seu essencial repousar-em-si, que por sua vez encarna numa presença genuína a materialidade e a singularidade de que é feita: "Uma obra de arte não significa algo, não se refere a uma significação como um sinal, mas se apresenta em seu próprio ser, de tal modo que o contemplador é requisitado a demorar-se com ela" (GADAMER: 2007, p. 74). A tensão originária da verdade pode agora ser pensada a partir de uma caracterização do próprio Ser, segundo a qual este se abstém, se esconde e se retrai, para somente então vir-à-frente; nesse sentido, a terra deve permanecer como a imperscrutável acolhedora, deve se contrapor ao mundo para acolher o ente tanto em seu recolhimento, como em seu irromper. Em suma, a noção de "terra" emerge para dar conta justamente do que permanece fechado para a interpretação fundada na

temporalidade humana, e deste modo, ela também promove a dignidade do componente de encobrimento na tensão originária da verdade. A noção de “terra” deve abarcar o elemento não-conceitual de nossa existência de um modo que não soe como uma prerrogativa do ser-aí, abandonando assim a compreensão como fundamento último para, finalmente, construir a passagem para o pensamento poético.

O choque do insuspeitado: a verdade da obra de arte como ruptura com o habitual

A recuperação do tratamento concedido ao conceito de verdade em *A origem da obra de arte* nos permite atentar para o caráter ambíguo de seu acontecimento: mesmo o desvelamento do ente guarda consigo sempre algo de encoberto, algo de não conhecido, que se retrai. A partir dessa ideia, algumas consequências podem ser extraídas quanto ao entendimento de tudo o que é da ordem do ordinário: para Heidegger, mesmo onde nos acreditamos em casa, no mais familiar dos ambientes que um ser humano pode vir a conhecer, mesmo aí o ente pode estar se recusando para nós. No passo desta possibilidade de leitura, a noção heideggeriana acerca de uma verdade originária vem nos ensinar sobre nossa falsa segurança em relação ao que ordinariamente nos parece tão natural e familiar, aquilo que nos parece digno de confiança porque propriamente representado e dominado, o ente do qual não se suspeita porque familiar – o insuspeito, contudo, torna-se aqui “insuspeitado” [*un-geheuer*], onde o pensamento faltou diante do mistério de toda coisa, da estranheza do ordinário. Essa verdade trazida a palco nunca é um dar-se à transparência, segundo um conteúdo completamente determinável e manipulável, como se a verdade pudesse aparecer porque teria se livrado de todo o encoberto. Trata-se de uma verdade que pouco tem a ver com nossa vontade ou representação, e que parece poder avistar o insuspeitado acenando de muito mais longe.

Segundo a dicção heideggeriana, o caráter habitual do cotidiano nos faz considerar o ente próximo e familiar como o insuspeito [*geheuer*], aquela coisa com a qual convivemos de modo prático e na qual depositamos confiança, como se confia em qualquer coisa que nos seja familiar. No entanto, aquela ambiguidade originária do conceito de verdade leva Heidegger a afirmar que esse ente “insuspeito”, porque imerso na familiaridade de tudo o que nos é habitual, corresponderia antes ao *in-suspeitado*

[*un-geheuer*] ³, querendo atentar para o desconhecido que permanece em todo o entes simplesmente-dado, ou mesmo fazer uma referência à petulância humana de pretender decifrar a essência de cada coisa partindo do pressuposto de que elas se dão de modo transparente à nossa vontade sempre renovada de representá-las ⁴. O prefixo de negação “*un*”, do qual Heidegger faz uso para marcar a distância entre os dois termos, joga um pouco mais de luz sobre a estranheza dessa passagem: o prefixo traz o sentido de um caráter originário, isto é, o que é dito insuspeitado nesse sentido não corresponde àquilo que se deixa de suspeitar por força do hábito, mas uma coisa que irrompe em meio ao habitual trazendo justamente a força do choque, o espanto com algo do qual até então não se tinha a menor suspeita.

Para nós, nessa passagem e de uma só vez, Heidegger trata da capacidade humana de se espantar com as coisas e do caráter misterioso do próprio Ser, cuja verdade no sentido de uma totalidade ou de uma revelação absoluta jamais teremos acesso – antes, o Ser se revela sempre na medida particular e fragmentária dos eventos, irrepetíveis e inesperados em si. Do nosso lado, reconhecer a insurgência destes momentos no que eles têm de mais desafiador e então tomá-los a sério, trata-se de assumir um compromisso com o Ser (com a verdade que aí acontece) e consigo mesmo, segundo a incumbência de aceitar e de lidar com esse “choque do insuspeitado” que nos retira do ritmo cotidiano das vivências. Essa ruptura com a ordem habitual e familiar das coisas – mesmo quando se trata de algo tão próximo e corriqueiro que de repente revela a sua singularidade – é o que nos conduz de volta à verdade da obra de arte: aí também se dá um choque diante do insuspeitado. O primeiro choque que a obra de arte traz consigo é o espanto decisivo de “que” [*“Dass”*] ela é, o choque de tal obra *ser* antes de não ser. Aparentemente, é da singularidade das obras de arte que Heidegger está tratando: a partir de uma comparação com o ser do utensílio, percebemos que ao contrário do ente manejável que desaparece em meio à serventia das tarefas do cotidiano (como um martelo que desconhece o privilégio de ser reconhecido como

³ Segundo a tradução de Laura de Borba Moosburger, o termo pode também ter o sentido de “inaudito” e “monstruoso”, apontando assim para a visão “fantástica” que Heidegger alimentava pelo cotidiano, como mostra Stanley Cavell (1988), acentuada por uma espécie de frustração romântica para com aqueles que não reconhecem o caráter insuspeitado de todo ente.

⁴ Talvez num sentido aproximado desta passagem que vem logo antes da anterior: “Muito no ente o homem não é capaz de domar. Pouco se deixa conhecer. O conhecido permanece algo aproximado, o dominado algo incerto. Nunca, como facilmente poderia causar deslumbre, o ente está sob nosso poder e nem mesmo [sob] nossa representação” (HEIDEGGER: 2007, p. 37).

“aquele” martelo enquanto se mantiver fiel à sua utilidade), a obra de arte sempre se manifesta como *aquela* que ela é, sua introdução em nosso círculo de experiência simplesmente não pode se dar de modo discreto – ela irrompe mostrando “que ela é”, como uma obra única e singular.

O ser do utensílio, por outro lado, mostra-nos o quão habitual é isto de “que ele é”, afinal cada coisa que aparece para nós não pode deixar de ser o que ela já é. Contudo, para Heidegger, essa aparição do “que” da coisa pertence antes ao esquecimento próprio ao modo de ser cotidiano, segundo o nosso relacionamento com o que é habitual – em meio à familiaridade do ambiente no qual se habita, lembramo-nos da particularidade das coisas e do fato assombroso de que elas *são*, para logo em seguida tornarmos a devolvê-las ao esquecimento do que não tem importância. O “que” que a obra traz consigo, deste modo, pertence antes ao *inabitual*: o modo como a obra de arte nos apresenta a realidade de seu Ser faz com que ela não possa ser jogada de volta para o obscurecimento do habitual como qualquer outro ente diante-da-mão, antes, a obra é ela mesma a manifestação do inabitual, ela encarna a vigência de uma ruptura com o ordinário e exige de nós um olhar desfeito da ingenuidade do dia-a-dia: “Quanto mais essencialmente a obra se abre, tanto mais luzente se torna a singularidade [*Einzigkeit*] de que ela é e não antes não é. Quanto mais essencialmente este choque vem ao aberto, mais intimidante e isolada se torna a obra” (HEIDEGGER: 2007, p. 49). Intimidante, porque em sua aparição (se nos encontrarmos suficientemente receptivos ao seu convite), a obra de arte deve nos arrancar de nossa postura cotidiana permanentemente ocupada consigo mesma e com as coisas do mundo, para então nos lançar num espaço estranho ao habitual, desestabilizando nossas referências usuais. Isolada, porque o caráter de choque ou de ruptura que pertence à obra deve trazer à tona justamente a impossibilidade de a classificarmos a partir de padrões já existentes ou de juízos estabelecidos – a obra é solitária porque instaura o espaço do insuspeitado, do inaudito, o nunca visto.

Esse espaço excêntrico ao ritmo contínuo e regular do cotidiano, para o qual a obra conduziria o espectador a partir do insuspeitado que ela faz irromper, pode ser pensado como o produto de um distanciamento em relação ao cotidiano que se torna possível com a arte em seu acontecer, em que o espectador pode agora reavaliar a ordem instituída das coisas até então e reconsiderar o seu próprio lugar no interior desta.

Heidegger parece apontar para este caminho quando trata do quadro de Van Gogh: “Na proximidade da obra nós estivemos repentinamente *em outro lugar* do que aquele em que habitualmente cuidamos de estar” (HEIDEGGER: 2007, p. 21, *grifo nosso*). Assim, o choque da obra de arte provoca um deslocamento em nossas práticas ordinárias, uma abertura especial a partir mesmo do cotidiano – contudo, o estranhamento que a arte provoca não pode ser esquecido para então se ver arremessado de volta ao habitual, ou seja, deixando de ser um estranhamento. O modo como desejamos ter iluminado a verdade da obra de arte, a saber, segundo o necessário isolamento que esta provoca em relação aos mundos cotidianos, não pode se tratar de uma configuração momentânea da verdade que aí acontece: a vigência do brilho da obra reside justamente na manutenção de seu aparecer como um evento singular e inabitual, em que a força do choque de sua emergência deve permanecer, isto é, devemos suportar a sua “monstruosa” perturbação – preservar a obra de arte em sua verdade é preservá-la como a estranha que ela *necessariamente* é.

Considerações finais

Como vimos, o conceito de verdade passou por algumas transformações na obra heideggeriana, da exclusividade do sentido na fundação do mundo pela compreensão do ser-aí em *Ser e Tempo*, até o necessário complemento com a noção de “terra” em *A origem da obra de arte*, que de uma só vez permitiu a resolução do problema quanto à proveniência dos entes, isto é, a condição de possibilidade de seu emergir na abertura prévia de mundo. Ao mesmo tempo, o conceito de verdade desenvolvido ao lado da questão da arte nos remete a uma condição ainda mais originária da verdade: uma ambiguidade essencial daquilo que se desvela sem deixar de se retrair. Por fim, o traço específico do acontecimento da obra de arte que pretendemos ter iluminado, contudo, reside no *modo* como a obra, enquanto a coisa substancial que ela sempre é, irrompe em sua verdade e assim aparece *para nós*: como um choque que abala as referências usuais, instaurando a vigência do *inabitual*. A consequência deste caráter de choque, constitutivo do ser-obra e do modo de acontecimento de sua verdade, acreditamos se encontrar no relacionamento existencial que se trava a partir daí entre obra e espectador: a oportunidade de se desfazer das amarras do banal e corriqueiro, isto é, aquele

distanciamento do cotidiano de que falávamos, permite ao espectador um momento extraordinário de estranhamento consigo mesmo, quer dizer, o deslocamento em relação ao seu mundo é ao mesmo tempo um deslocamento em relação a si mesmo. A partir daí, do esforço de crítica e autorreflexão, ilumina-se aquele potencial emancipatório da experiência da arte, largamente explorado pela tradição.

O ensejo da ruptura com o ordinário que o acontecimento da obra de arte nos concede constitui assim um evento mais amplo da verdade: o acontecer da obra pode evocar a verdade de nosso próprio Ser. Ao nos livrarmos do que em nosso cotidiano já se encontra desgastado e sem brilho, na travessia até aquele lugar transcendente ao habitual para o qual a estranheza da obra nos empurra, podemos nos mover num estranhamento tão radical que possa atingir a nós mesmos, quando removidos de nossos hábitos e desfeitos de nossas medidas, para então nos reavermos com nossa própria essência. O relacionamento existencial para o qual apontamos é aquele do comprometimento do espectador com a verdade que acontece da obra: trata-se de uma decisão pela abertura a esta verdade que garante assim a legitimidade da existência da obra. Nesse relacionamento existencial, portanto, o homem se entrega à abertura do ente que está posta na obra, porque ele mesmo sabe e quer essa abertura que é agora também a sua, de seu próprio Ser.

No fundamento da relação travada entre obras e espectadores reside, portanto, um fundo *existencial*. E aqui retornamos ao princípio de nossas considerações quando apontávamos para o projeto de *destruição* da Estética empreendido por Heidegger em *A origem da obra de arte*: quando está em jogo um compromisso de ordem existencial na relação do humano com a obra de arte, a vivência estética simplesmente não pode mais ser entendida como uma fruição a partir dos atrativos sensíveis da obra, ou como um juízo de gosto fundamentado de modo *desinteressado* – a arte envolve agora o acontecer da verdade e nos requisita uma decisão pela sua permanência. Por fim, aprendemos com Heidegger que a obra de arte não pode perder aquele seu caráter de “choque do insuspeitado”, ela sempre nos arrancará para fora do habitual em direção à sua própria abertura – a chegada da obra de arte é sempre uma perturbação que suspende nosso modo ordinário de julgar e de lidar com as coisas. Assim, é esse fundo existencial que em última análise permite a experiência da arte como uma experiência da verdade. No ritmo intermitente daquele seu choque, o emergir da obra pode por fim desembocar

numa transformação de cunho prático: interrompe-se o movimento regular da vida ordinária, e ali se institui o descontínuo, o irregular, a transgressão dos ritmos habituais – o nosso próprio modo de vida é posto à prova na experiência daqueles que meditam junto à obra.

Referências

- CAVELL, S. **In quest of the ordinary: lines of skepticism and romanticism**. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- GADAMER, H-G. Para introdução. In: MOOSBURGER, L. B. **“A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas**. Curitiba: UFPR, 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007, p. 66-79.
- HAAR, M. **A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.
- HEIDEGGER, M. A origem da obra de arte. In: MOOSBURGER, L. B. **“A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas**. Curitiba: UFPR, 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007, p. 2-80.
- _____. **Ensaaios e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- _____. **Ser e Tempo**. Tradução Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.
- KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- MOOSBURGER, L. B. A obra de arte como essencialização da verdade: mundo, terra e o não-encobrimento. In: MOOSBURGER, L. B. **“A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas**. Curitiba: UFPR, 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007, p. 81-147.
- NUNES, B. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Maria José Campos (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- VATTIMO, G. Aesthetics and the end of epistemology. In: DREYFUS, H.; WRATHALL, M. **Heidegger reexamined: art, poetry, and technology**. Vol. 3. New York: Routledge, 2002.