
HEIDEGGER E A VERDADE: UMA LEITURA DOS SAPATOS DA CAMPONESA DE VAN GOGH

Solange Aparecida de Campos Costa*

Resumo:

O artigo trata do conteúdo da verdade como questão filosófica humana por excelência, contraposta à noção de adequação, e como o elemento que toda arte pode apresentar no seu desvelamento. A análise se concentra no ensaio heideggeriano *A origem da obra de arte* e defende que é *justamente e apenas* uma leitura hermenêutica do ser da obra de arte que permite, pelo embate de “mundo” e “terra”, o desenvolvimento da noção de verdade originária. A verdade se funda como jogo de encobrimento e não encobrimento que dá ao homem um novo olhar sobre si mesmo. A investigação segue o fio condutor da ontologia da obra de arte e analisa o exemplo heideggeriano das botas da camponesa de Van Gogh, a fim de esclarecer a noção *confiabilidade*, fundamental para compreender uma nova concepção de verdade que é aberta pela obra de arte. Duas são as questões principais que norteiam a argumentação neste artigo: a primeira se refere à abordagem da obra de arte pela via da ontologia em contraposição à concepção da estética; a segunda, a análise da confiabilidade para uma nova compreensão de verdade a partir de uma leitura dos sapatos da camponesa de Van Gogh.

Palavras-chave:

Heidegger; verdade; confiabilidade; obra de arte.

HEIDEGGER AND THE TRUTH: A READING OF PEASANT SHOES OF VAN GOGH

Abstract:

*The article deals with the contents of the truth as a human philosophical issue for excellence opposed to the notion of adequacy, and as the element that all art can perform at its unveiling. The analysis focuses on Heidegger's essay *The origin of the artwork* and argues that it is precisely and only a hermeneutic reading of the artwork being that allows the shock of "world" and "earth", the development of the notion of original truth. The truth is founded as a cover-up and no cover-up game that gives one a new point of view at himself. The investigation follows the thread of the work of art ontology and analyzes Heidegger's example of Van Gogh's peasant boots in order to clarify the notion of reliability, critical to understanding a new conception of truth that is opened by the work of art. There are two key questions that guide the discussion in this article; the first concerns the approach of the artwork via the ontology as opposed to aesthetics conception; the second, the analysis of reliability to a new understanding of truth from an interpretation of Van Gogh's peasant shoes.*

Keywords:

Heidegger; truth; reliability; artwork.

* Doutora em Filosofia pela UFPB e Professora Adjunto I da Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

Considerações iniciais

Heidegger é seguramente um dos pensadores fundamentais do século XX, quer pela recolocação do problema do ser e pela refundação da ontologia, quer pela importância que atribui ao conhecimento da tradição filosófica e cultural.

Os trabalhos sobre o pensamento heideggeriano normalmente investigam sua obra *Ser e Tempo*, considerada o pilar do método fenomenológico e hermenêutico. No entanto, a concepção de verdade que o autor possuía até os textos de 1929, na qual se inclui *Ser e Tempo*, passa por uma renovação, pensada em fase inicial nessas primeiras obras, mas que só chegará à fala no texto *Sobre a essência da verdade* de 1929. Independentemente da aceitação ou não da divisão que comentadores clássicos da filosofia heideggeriana fazem (como Gianni Vattimo, que a divide em três fases), é consenso que o pensamento de Heidegger sofreu uma mudança ao conceber o esquecimento do ser como própria da tarefa do homem, e então, a estrutura da verdade passa a possibilitar a ocultação não mais como uma falta, um erro do homem, mas como um modo de ser que acontece e é constantemente obliterado¹.

A inautenticidade do ser-aí, já sempre lançado na decadência da publicidade cotidiana, também encontra seu fundamento na essência da verdade, que traz consigo, de maneira constitutiva, o ocultamento como possibilitador da abertura, aspecto de que ele se esquece. (...) o “erro” metafísico da entificação do ser, com seu conseqüente esquecimento, referem-se, agora, à própria estrutura da verdade, ao próprio ser enquanto tal. (DUARTE, 2006, p. 226-227).

¹ O momento conhecido pelo termo viragem ou viravolta [*Die Kehre*], na filosofia heideggeriana, tem sido objeto de debate entre os diversos autores quanto ao seu grau de radicalidade, a sua natureza e sua datação. É consenso, entre a maioria dos comentadores, que a filosofia de Heidegger passa por uma mudança a partir da década de 30. No entanto, essa mudança não representa uma ruptura com o que foi tratado anteriormente, mas a radicalização do próprio processo de pensar, que pretende conceber o ser para além da metafísica. Heidegger, de certo modo, abandona a analítica do Da-sein para o que chamará, mais tarde, de pensamento do sentido [*Besinnung*]. Por isso a técnica, a linguagem e a poesia se mostram tão importantes a partir de então, porque a partir delas, é possível pensar o que permanece impensado pela metafísica. Nas palavras de Heidegger: “Qualquer espécie de antropologia e toda subjetividade do homem enquanto sujeito não é apenas, como já acontece em *Ser e Tempo*, abandonada e procurada a verdade do ser como fundamento de uma nova posição historial, mas o curso da exposição se prepara para pensar a partir deste novo fundamento. As fases da interrogação constituem em si o caminho de um pensamento que, em vez de oferecer representações e conceitos, se experimenta e confirma como revolução da relação com o ser”. (HEIDEGGER, 1984, p. 145). Será esse o sentido da abordagem que proponho neste artigo, a verdade que aparece nos textos heideggerianos e aqui, sobretudo em *A origem da obra de arte*, apresentam uma nova concepção de verdade que não se restringe meramente ao conceito, mas a própria verdade é concebida como acontecimento do ser. Assim, verdade não aponta para algo que é completamente desvelado por ela, mas é apenas enquanto acontece, numa obra de arte ou na própria linguagem e também por elas é velada.

A partir dessa descoberta, Heidegger desenvolverá a concepção de “mundo” e “terra” no texto *A origem da obra de arte*², influenciado por uma visão de verdade que coaduna ocultação e desocultação da essência e que, por natureza, percebe o encobrimento do ser como seu elemento constituidor³. A importância que a relação entre o mundo e a terra ganha na sua filosofia, sobretudo quando se refere a terra como encobrimento necessário para que a verdade seja resguardada, permite que se conceba a obra de arte como modo privilegiado de desvelamento dessa relação e, assim, a investigação pela essência da obra de arte converte-se na análise dos elementos mais originários do próprio pensamento filosófico.

Esse artigo se debruçará sobre a questão da verdade no texto heideggeriano *A origem da obra de arte*. Ao longo do texto Heidegger investigará as acepções de coisa, utensílio, arte, mas o horizonte de compreensão heideggeriano não almeja apenas interpretar o que essas palavras significam, mais do que isso, o filósofo apresenta uma nova concepção de verdade via obra de arte e, assim, todas essas palavras são trabalhadas a partir de uma ontologia poética, um caminho um tanto inovador na filosofia heideggeriana.

A obra de arte se configura, então, como um acontecer da verdade na medida em que permite ao ente se revelar no seu não-encobrimento (*alétheia*). O acontecer da verdade apresentado pela filosofia heideggeriana, indaga sobre a essência da obra de arte, sua origem, mas é, sobretudo, para a verdade e o seu aparecimento que a filosofia se volta. A obra de arte é, nesse sentido, um modo privilegiado de acesso ao acontecer da verdade, pois mantém uma ponte até o ente em seu ser, em seu desvelar: a *alétheia*.

É no horizonte da verdade como desvelamento, em seu duplo negar, que Heidegger vai pensar o originário da obra de arte. O originário da verdade é a verdade do originário. Por isso a questão da verdade não é apenas o núcleo fundamental apenas desse ensaio sobre a arte. Ela é a questão maior que atravessa e se faz presente como a questão diretriz de toda obra de Heidegger. (CASTRO, 2010, p. 27).

² O ensaio é fruto de três conferências proferidas pelo filósofo ao longo de 1935 e 36 em Freiburg e Zürich. Essas conferências são reunidas por Heidegger no texto *A origem da obra de arte* [*Der Ursprung des Kunstwerkes*] e inseridas na obra *Caminhos de Floresta* (*Holzwege*), em 1950 para uma edição especial da Reclam. Nessa edição, o texto heideggeriano ganha um posfácio e um suplemento escritos pelo autor, que são fundamentais para esclarecer algumas questões apontadas, mas não aprofundadas nas conferências. Outro texto decisivo que aparece nessa edição será a introdução feita por Hans-Georg Gadamer e que utilizaremos, em alguns momentos, ao longo do artigo.

³ O termo essência [*Wesen*] não é, porém, uma determinação estática da obra de arte; ela é antes pensada por Heidegger como algo que vem a ser, como acontecimento, por isso, seu sentido de proveniência, daquilo que vem a ser, a acontecer na obra de arte.

Assim, é preciso observar de antemão que a verdade abordada neste artigo não deve ser compreendida como a certeza de um juízo adequado, conforme é usada corriqueiramente, mas como um “pôr-se-em obra da verdade”, um acontecimento que se põe em obra na arte, o desvelamento que ocorre na disputa de mundo e terra.

O que acontece aqui? O que na obra está em obra? O quadro de Van Gogh é abertura daquilo que o utensílio, o par de sapatos de camponês, *é* em verdade. Este [ente] emerge para o desvelamento de seu ser. Os gregos nomearam ἀλήθεια o desvelamento do ente. Nós dizemos verdade e pensamos muito pouco em relação a esta palavra. Na obra está em obra um acontecer [*Geschehen*] da verdade, se aqui acontece uma abertura inaugurante do [ente] naquilo que ele é e no como ele é. (HEIDEGGER, 2010, p. 87).

Nesse contexto, este artigo examina a questão da proveniência da arte, como modo privilegiado de acesso à verdade, tendo por base o texto de Heidegger: *A origem da obra de arte*. Para isso, investigará o exemplo das botas da camponesa de Van Gogh, citada por Heidegger em seu ensaio, tentando explicitar a relação entre o desvelamento da verdade e a confiabilidade. No entanto, mais do que uma mera análise da filosofia heideggeriana, o que se pretende aqui é investigar como a obra de arte se fundamenta no aparecimento da verdade, não apenas no texto de Heidegger, mas na própria essência mesma da arte.

A arte e a estética

Desde a Antiguidade, o homem se depara com temas ligados à arte, no entanto, na filosofia, o pensamento sobre ela só se tornará uma disciplina autônoma a partir do século XVIII.

Por volta de 1750, o termo Estética⁴ é criado por Alexander Gottlieb Baumgarten. A partir de então, surge a compreensão do Belo como sentimento passível de ser despertado pela arte, podendo surgir de uma contemplação desinteressada, não necessariamente vinculada a uma utilidade objetiva. Aí, definitivamente a estética lança suas bases, agora a arte não serve mais a um outro princípio, já que desde a antiguidade ela se estabelecia como auxiliar e secundária na problematização de outras questões

⁴ Tratarei aqui de uma breve definição de estética, tentando explicitar como a filosofia se incumbiu desse assunto na modernidade. Contudo, não me aprofundarei nessa abordagem, visto que é um tema periférico à questão central apresentada no artigo, servindo apenas como fundamento para apresentar a crítica à estética defendida por Heidegger e para embasar a concepção da verdade na obra de arte.

éticas ou da teoria do conhecimento. Na modernidade, a estética passa a servir à sua própria causa e o que interessa é conhecer, investigar o objeto estético e o sentimento que ele produz.

A palavra “estética” vem do grego *aísthesis*, que significa sensação, sentimento. Diferentemente da poética, que já parte dos gêneros artísticos constituídos, a estética analisa o complexo das sensações e dos sentimentos, investiga sua integração nas atividades físicas e mentais do homem, debruçando-se sobre as produções (artísticas ou não) da sensibilidade, com o fim de determinar suas relações com o conhecimento, a razão e a ética (ROSENFELD, 2009, p.7).

As discussões propostas pela estética já existiam no pensamento desde muito tempo, no entanto, é graças a sua sistematização que ela ganha autonomia frente aos outros campos da filosofia. Ela passa a se focar no estudo do Belo e no sentimento que a obra de arte provoca. A estética, embora admita que as obras possuam um sentido histórico e material não se reduz à história da arte, até porque a estética não se ocupa somente com a obra de arte em si, mas também com elementos que corriqueiramente evocam o belo e o sublime, por exemplo.

Nesse cenário, com o Romantismo⁵, surge a noção do artista como gênio imaginativo, que por meio de uma inspiração criadora (dom da natureza) é impelido a produzir a obra de arte. O processo criativo passa a ser analisado desde sua origem, e para o espectador resta a investigação sobre a apreensão da obra, segundo o sentimento universal que ela pode despertar. Assim, eclodem os grandes debates da estética do séc. XVIII e XIX com textos de Fichte, Schelling, Novalis, Goethe e Hegel, entre outros.

A estética descende dessa discussão que torna a arte um campo a ser investigado pelo conhecimento e, é dessa compreensão, que o pensamento heideggeriano se esquia. Será neste contexto que surgirão suas primeiras investigações e críticas⁶. O filósofo não

⁵ Para aprofundar a leitura sobre o Romantismo, ver Suzuki (1998) e Guinsburg (2005).

⁶ Segundo Nunes: “Nos Tempos Modernos, a arte passava a ser compreendida, apreciada e avaliada sob as condições de um saber englobante acerca de sua natureza e de sua função, como experiência vivida, já previamente difuso na cultura antes de ser tematizada na forma de um discurso teórico, de um regime especial e específico de conhecimento. A Estética especificou o estudo do Belo como o seu objeto, e considerou a Arte como campo especial de configuração desse mesmo objeto, separado de todos os outros – do religioso ou do sagrado, do mundo prático e do conhecimento científico”. (NUNES, 2008, p. 55). Com isso, Nunes afirma que a estética não surge completamente na modernidade, suas questões já estavam dispersas em toda a história do pensamento, o que não existia era uma ciência específica que se dedicasse unicamente a seu estudo. Com a criação da estética, a discussão sobre a obra de arte na filosofia se torna independente frente aos outros saberes. O referido artigo citado trata também dos paradoxos da estética. De acordo com Nunes, embora a estética ganhe sua autonomia na modernidade, seu surgimento traz consigo uma espécie de indigência, uma falta, pois

se ocupa do sentimento universal despertado pela arte, nem de sua função ética ou pedagógica. Não há para Heidegger interesse em apreender como acontece o processo criador, se o artista é mesmo um ser dotado como queriam os românticos ou se a obra é um objeto passível de ser sentido ou analisado. Para Heidegger, antes a arte funda um mundo, ou seja, a arte faz a verdade aparecer e esse seu caráter mais originário é que realmente cabe à filosofia.

O *choque* que provoca, então, a obra não é mais o de uma “experiência estética”, é do advento da verdade, do momento em que a história começa ou recomeça. Pois toda obra tem uma dimensão abrupta, inicial, auroral, porque ela repete ou retoma a relação mundo-terra a qual estamos incessantemente expostos, mas que, sob a pressão do cotidiano, seguidamente esquecemos. A arte nos devolve o mundo e terra em estado nascente, isto é, com tudo que eles ainda têm de indeterminados, de desmesurado e inquietante. (HAAR, 2000, p. 91).

A discussão que propomos adentra essa senda aberta por Heidegger. Se a argumentação aqui trata da arte é somente nesse horizonte, alheio à estética clássica que busca esmiuçar o objeto estético para se concentrar na essência da arte mesma, naquilo que a relaciona com as demais coisas no mundo. Assim, a própria arte institui um mundo, no qual nós podemos também nos reconhecer.

O objeto estético resume e exprime numa qualidade afetiva inexprimível a totalidade sintética do mundo: ele me faz compreender o mundo ao compreendê-lo em si mesmo, e é através de sua mediação que eu o reconheço antes de conhecê-lo e que eu nele me reencontro antes de me ter encontrado. (DUFRENNE, 2002, p. 53).

A arte, segundo essa concepção, abre espaço para que as coisas da cotidianidade apareçam na sua origem. Esse é seu caráter inquietante e extraordinário. Ela possui uma competência natural de, mesmo sendo um objeto, uma música, uma escultura, por exemplo, transpor esse corpo e dar sentido a todos os elementos que nos cercam. A arte, ao criar e ordenar esse mundo na obra, também dá sentido a cada um de nós no mundo.

Por isso a arte não é tratada aqui somente no campo da estética, porque não há nessa acepção, um campo específico para a arte, de modo que também não é possível criar um método que dê conta de analisá-la completamente. Aliás, não é esse o intento

que, ao mesmo tempo em que ela inaugura uma nova possibilidade de analisar a arte, essa só será possível por meio de uma investigação do próprio homem (enquanto ser-aí) como aquele que cria e é criado por ela. Por isso, a única via de abordagem para a arte será, para o autor, o da hermenêutica que coloca o pensar e a arte como elementos de uma mesma raiz. Será essa co-pertinência originária entre arte e pensar, possibilitado pela hermenêutica, que é esquecida pela estética e por isso mesmo retomada por Heidegger.

desse artigo, pois se a arte *é em estado nascente* (como afirma Haar na citação logo acima) é preciso perceber esse nascimento e sua ponte com nossas questões mais originárias, isto é, com o próprio destino do pensar. Desse modo, se for mesmo necessário dizer algo sobre como devemos abordar a arte, então poderemos situá-la no campo da ontologia⁷, na tarefa sempre incessante de pensá-la a partir de seu fundamento originário, pensá-la ao largo da metafísica, no ser. A ontologia, diferente da estética tradicional, busca alcançar a essência da arte e, assim, de certo modo, alcançamos a nossa própria essência.

Neste caminho, o método hermenêutico⁸ aparece como o mais adequado para realizar a ponte entre a obra e nós, pois ele torna possível a “abertura” da obra à profundidade interpretativa, isto é, “abertura” do sujeito, manifestada pela inquietude da arte, razão do movimento e do encontro hermenêutico.

Menos e mais do que ciência, no sentido de *epistème*, a Estética é Hermenêutica. E como Hermenêutica, ela recai no espaço reflexivo do confronto e de aproximação com a ciência histórica e científica. Dessa forma, irremediavelmente filosófica, a Estética não pode interpretar a arte, sem interpretar-se de acordo com os pressupostos que lhe fornece o todo da cultura de que faz parte. (NUNES, 2008, p.60).

A grande possibilidade, e ao mesmo tempo o grande problema com o qual a estética se depara, é o fato de que a arte não é apenas um objeto para o conhecimento, mas a arte também é algo criado, que transforma e re-cria o espaço e as coisas às quais está ligada. Por isso, o que se propõe aqui nessa abordagem hermenêutica, via ontologia, é tratar a arte como uma interpretação da nossa própria existência, pois ela funda a verdade e, nessa fundação, estabelece a ordem da nossa história. O que se pretende é, portanto, mostrar a arte no seu sentido *auroral*, nesse caráter primevo e originário de seu nascimento, no qual co-existe com todas as demais coisas na natureza.

⁷ Para Heidegger, já no parágrafo 7º de *Ser e tempo*, a ontologia “só é possível como fenomenologia” (HEIDEGGER, 2012, p. 75), ou seja, como dinâmica de interpretação cujo deslocamento se apresenta na confluência entre aquilo que a obra revela e a nossa apreensão do seu sentido. É só nessa relação que a filosofia é tomada pela arte, nessa possibilidade de uma abordagem fenomenológica que trata a arte não como um objeto do conhecimento, mas como interpretação do sentido originário. “Da própria investigação resulta que o sentido metodológico da descrição fenomenológica é a *interpretação*. (...) A fenomenologia da presença [Da-sein] é *hermenêutica*, no sentido originário da palavra em que se designa o ofício de interpretar”. (HEIDEGGER, 2012, p. 77). Há assim, em Heidegger, o exercer de uma prática hermenêutica fenomenológica, ou, fenomenologia hermenêutica. Será usando esse viés que tematizaremos a arte no decorrer deste artigo, tentando explicitar como é possível pela fenomenologia da arte interpretar o aparecer da verdade.

⁸ O verbo *hermeneuein* significa dizer, explicar e traduzir. Conf. PALMER, 2006.

Apreender esse sentido é dar sentido (por isso hermenêutica) ao todo (a arte e a nós mesmos).

Verdade e confiabilidade

Será nesse contexto que a verdade será abordada no famoso exemplo dos sapatos de camponesa de Van Gogh, que nos ocuparemos a seguir. Aliás, não se trata de um exemplo no sentido vulgar da palavra, mas de uma exegese do acontecimento mesmo que se dá na obra, uma transposição para o *lugar* da obra. É só nesse horizonte que se pode imaginar o “uso” da obra de Van Gogh pela ontologia, nessa capacidade que a arte mesma tem (seja a pintura de Van Gogh ou uma sonata de Beethoven) de ser acontecimento apropriativo [*Ereignis*]⁹ e por isso, verdade.

Ao apresentar essa imagem, no entanto, Heidegger parece se ocupar apenas em diferenciar o ente natural do utensílio e da obra de arte. Uma leitura apressada pode conduzir à ideia de que o filósofo almeja estabelecer a essência do utensílio (tal como parecia fazer ao tratar da coisa no início da sua obra) a fim de determinar a essência da arte. Contudo, num plano mais profundo do texto, não se trata de delimitar esses entes (coisa natural, utensílio e obra de arte) entre si. Antes, a essência de cada um deles se agrupa no desenvolvimento da essência da própria obra de arte. Ora, os modos de ser da coisa e do utensílio não se mostram corriqueiramente em sua essência. Cotidianamente,

⁹ Em alemão corrente, *Ereignis* quer dizer o fora do comum, uma ocorrência extraordinária. No texto heideggeriano, a palavra *Ereignis* nomeia uma noção que se torna central na sua segunda fase, a partir da viravolta (*die Kehre*). Embora esse termo seja tratado de modo mais aprofundado na obra póstuma *Contribuições à Filosofia - Do acontecimento apropriativo - 1936/1946 [Beiträge zur Philosophie - Vom Ereignis]*, na qual Heidegger (1998) associa linguagem, seer e acontecimento apropriativo; textos anteriores, como o ensaio *A origem da obra de arte*, já apresentam uma compreensão fundamental do termo. Heidegger vê, então, na obra de arte, a abertura da verdade que instaura o acontecimento-apropriativo [*Ereignis*] na estranheza singular de um ente, da obra, que abre o novo, em sua essencialização dos momentos particulares da história, na qual o ser aparece. A obra de arte, desse modo, não funda apenas o seu mundo, mas abre o mundo no qual o ser é e, portanto, todos nós somos. A *Ereignis* dá conta da fundação histórica do ser. Como dirá Heidegger no suplemento que escreverá para a edição de 1950: “Todo o ensaio “A Origem da Obra de Arte” move-se sabidamente, ainda que tacitamente, no caminho da pergunta pela essência do ser. A concentração afetiva sobre o que seja arte só é inteira e decisivamente determinada desde a pergunta pelo ser. A arte não vale nem como âmbito-guia da cultura, nem como uma aparição do Espírito, ela pertence ao acontecimento apropriativo [*Ereignis*] unicamente a partir do qual o “sentido de ser” se determina (vide *Sein und Zeit*). O que a arte seja é uma daquelas perguntas sobre a qual no ensaio não são dadas nenhuma resposta. O que dá a aparência disso são encaminhamentos do perguntar”. (HEIDEGGER, 2007, pp. 90-91).

as coisas e os instrumentos são meramente o que está à mão, imersos no mundo a que pertencem. O pensamento (essencial) tem de, por assim dizer, arrancá-los da imersão em que se encontram para deixá-los aparecerem em sua essência. Nisso está a grandeza da obra de arte, posto que naturalmente ela evoca o pensar, para além do habitual, a encontrar aquilo que reúne todos os entes no próprio habitual, no ser. A obra convoca, então, o ente (o utensílio, a coisa, etc) a aparecer na verdade de sua pertença. Na vida diária, o utensílio se oculta na serventia, mas sua essência continua ali, a agir em cada uso, em cada situação que o utensílio opera, e até mesmo na sua inoperância.

Se o modo de ser do utensílio só se deixa revelar através de uma obra de arte, isso quer dizer que Heidegger também compreende a obra ontologicamente. Mais especificamente, na obra de arte ou através da obra de arte, revela-se o ser do ente. Esta reflexão deixa para trás todas as considerações em torno do caráter coisal da obra de arte. O mais próximo da obra de arte não é o seu caráter coisal, mas sim o que já está em obra na obra; isto é, o ser em seu desdobramento mesmo. E como se trata do desdobramento do que fundamentalmente é, trata-se, pois, do desdobramento da verdade mesma (DUQUE-ESTRADA, 1999. p. 74).

Então, quando nos deparamos com o exemplo do quadro de Van Gogh no ensaio, o que está em jogo ali é a capacidade ontológica que a obra de arte possui de convidar o pensar para a sua casa, para o seu lugar, para questão do ser, por isso ela funda a verdade, segundo a descrição heideggeriana:

Da escura abertura do interior gasto dos sapatos, a fadiga dos passos do trabalho olha firmemente. No peso denso e firme dos sapatos se acumula a tenacidade do lento caminhar através dos alongados e sempre mesmos sulcos do campo, sobre o qual sopra contínuo um vento áspero. No couro está a umidade e a fatura do solo. Sob as solas insinua-se a solidão do caminho do campo em meio à noite que vem caindo. Nos sapatos vibra o apelo silencioso da Terra, sua calma doação do grão amadurecente e o não esclarecido recusar-se do ermo terreno não-cultivado do campo invernal. Através deste utensílio perpassa a apreensão sem queixa pela certeza do pão, a alegria sem palavras da renovada superação da necessidade, o tremor diante do anúncio do nascimento e o calafrio diante da ameaça da morte. À terra pertence este utensílio e no Mundo da camponesa está ele abrigado. A partir deste pertencer que abriga, o próprio utensílio surge para seu repousar-em-si. (HEIDEGGER, 2010, p. 81).¹⁰

Heidegger¹¹ não pretende com isso dar uma descrição subjetiva e individual de sua própria “experiência estética” da obra, não pretende elucubrar sobre como é o

¹⁰ Esses termos “mundo” e “terra” são fundamentais dentro da obra heideggeriana, contudo, por questões de tempo e espaço e, também, para não abandonarmos o foco desse artigo, eles serão aqui abordados apenas para facilitar a compreensão das questões que norteiam o uso da pintura de Van Gogh no texto.

¹¹ Heidegger recebeu várias críticas que classifica a sua escolha e descrição da obra de Van Gogh fruto de um subjetivo juízo de gosto. É nessa linha que se dá a famosa crítica de Schapiro (1994, 2009) que

mundo da camponesa e a terra a que pertence o utensílio: a pintura é que o teria mostrado. Mas a pintura só pode mostrar isso pela íntima relação que seu ser-obra guarda com o mundo e a terra. O exemplo da pintura de Van Gogh põe em evidência, concomitantemente, o ser do utensílio e o ser da obra. E mostra também, ao mesmo tempo, a capacidade de revelação própria da obra e a de revelação própria do lugar a que pertence o utensílio e a camponesa à qual, por sua vez, o utensílio pertence. Então, esse lugar de pertença que é aberto pela obra, revela junto, o ser do utensílio e da própria obra. Essa dupla capacidade da obra é fundamental no ensaio, ela significa que a obra de arte *desencobre* aquilo que cotidianamente está encoberto. E é justamente por fazer isso, por desencobrir o que normalmente está encoberto que o ensaio com o uso da pintura de Van Gogh não objetiva somente alcançar o caráter utensiliário do utensílio, embora acabe também por alcançá-lo, mas lança um olhar, sobretudo na verdade que reúne no ser, o utensílio e todos os demais entes.

O que está habitualmente encoberto, porém, é o próprio aberto: o mundo do ser-ai em sua morada sobre a terra, na sua relação à natureza. Mas, precisamente, o que é este encoberto? Não há uma compreensão única para essa palavra no texto (veremos adiante que a relação velamento-desvelamento acontece de diversos modos). Encoberto, na cotidianidade, é o *caráter poético* do serviço em que o utensílio está imerso. Não há no ensaio uma explicação do que seja esse caráter poético, mas de fato ele é fundamental para compreender não apenas o utensílio, mas a obra de arte. Poético é abordado, num primeiro momento, ao que se opõe à “mera serventia”, de tal modo que, mesmo na labuta diária, do ir e vir para o campo, ou ainda no repousar das botas ao lado da cama durante a noite, nesse contexto, vigora esse seu caráter poético, obscurecido pelo hábito, mas evidenciado pela obra. O caráter poético salva o utensílio da desertificação. É nesse sentido que vigora a força da natureza, destacada pela obra, que

pergunta se os sapatos são mesmo de uma camponesa ou seriam do próprio artista. Babich (2003, pp.151-165), por outro lado, desconstrói a crítica ao realizar uma argumentação hermenêutica da arte que justifica o uso da obra na medida em que o que mais interessa é o lugar da obra, ou seja, a capacidade que ela possui de estabelecer o laço com a arte originária, que conversa com tudo que a cerca. Essa competência que toda arte tem por natureza, contrasta com a hegemonia do museu como primado da arte ou com a verdade a partir de uma história da arte. A refutação recente da crítica de Schapiro é apresentada também por Iain Thomson na obra *Heidegger, art, and postmodernity* (2011, pp. 106-121).

permite que ele seja entregue à serventia e não seja dissolvido pelo hábito. Então, a obra de arte evidencia o utensílio para além da “mera serventia”.

Uma descrição geral seria incapaz de manifestar o que a obra revela e o pensamento presencia. Por isso é significativa a necessidade de recorrer à *própria obra* para manifestar o ser do ente – que, note-se, não se resume aqui ao ser do utensílio, mas refere-se também à camponesa e ao seu mundo. A serventia é justamente o traço do utensílio que continua visível quando o uso cotidiano esconde a originalidade presente em seu uso, quando o utensílio “se torna usado e gasto” (ib., p. 83), mas “poético” não é tão somente isso. Bem como “encoberto” não significa apenas a imersão na opacidade do que transcorre cotidianamente, o próprio aberto do mundo sobre a terra. Encoberto é também aquilo que a terra doa, aquilo que dela se pode e não se pode esperar, “sua calma doação do grão amadurecente e o não esclarecido recusar-se do ermo terreno não-cultivado do campo invernal” (ib., p. 81). Assim, o uso do exemplo da pintura de Van Gogh aponta justamente para a relação de abertura (a clareira e o velamento) que a obra de arte instaura sobre si e o seu entorno. Essa relação se refere não apenas à obra de arte, mas à terra (que abriga) o mundo e ao ser-aí (que se encontra no mundo).

Pois nesse quadro não se trata de uma reprodução fotográfica de uma coisa visível ali na frente. Trata-se de sedimentação, de cristalização de uma ação criativa que abre todo um mundo não objetivo, não subjetivo; mas sim realidade, toda própria, prenhe da existência camponesa (HARADA, 2009, p. 37).¹²

Então, toda a bela imagem que a citação do ensaio revela, mais acima, ao mostrar a camponesa no seu lento caminhar para campo, na sua luta diária e suas vicissitudes, são frutos não de uma imaginação extraordinária do artista e nem de quem se expõe a tela pintada, mas do próprio caráter poético que está presente na corriqueira lida do campo (e em toda ação habitual) que ali é evocada pela obra. A descrição usada no ensaio chega, assim, a uma determinação do ser do utensílio que se diferencia da serventia não apenas em amplitude conceitual, mas pelo caráter poético do pensamento que supera a carência do conceito. É justamente nesse sentido que o termo confiabilidade aparece como elemento fulcral, segundo Heidegger:

¹² Não interessa, nessa perspectiva, se as botas eram da camponesa ou de Van Gogh (como se foca a crítica de Schapiro), ou se as botas realmente existiram ou não. Assim, se perguntar por uma “verdadeira” existência camponesa é o mesmo que requerer da obra uma realidade objetiva ou subjetiva que lhe seja subjacente. A obra é toda ela ali, repleta dessa existência camponesa. É uma possibilidade que nasce junto com a obra, determinada nela e por ela.

Todas as vezes que a camponesa, à noite, num cansaço forte, mas saudável, encosta os sapatos e no ainda escuro amanhecer novamente os pega, ou nos feriados passa por eles, então ela sabe tudo isto sem os observar e contemplar. O ser-utensílio do utensílio consiste certamente na sua serventia. Porém, esta mesma repousa na plenitude de um ser essencial do utensílio. Nomeamos isso a confiabilidade. Em virtude desta e através deste utensílio a camponesa é admitida no apelo silencioso da Terra. Em virtude da confiabilidade do utensílio está certa do seu mundo (HEIDEGGER, 2010, pp. 81-83).

A serventia repousa, então, na confiabilidade. Mas o que vem a ser confiabilidade? Confiabilidade é, na obra, a pura entrega da camponesa ao seu ofício. Confiabilidade é aquela serena confiança que mantém a ordem das coisas, mesmo sem saber. A camponesa não se dá conta do ser, da força originária que vigora em tudo. Ela não sabe também de todas as provações, de todas as mudanças que se sucederão ao longo do tempo, mas mesmo assim, se entrega pacientemente ao ir e vir cotidiano que parece tão banal. Na rotina da camponesa, nessa pretensa banalidade, se esconde o mistério de toda a realidade. Lá, na normalidade das ações corriqueiras do mundo da camponesa, pulsa sorratamente a força de tudo, o ser. O que não quer dizer que o mundo da camponesa seja especial, um mundo mais mundo que os outros. Ele é sim o mundo aberto pela pintura de Van Gogh, mas todo o fazer cotidiano, toda simples ação ordinária traz consigo a capacidade de abrir um mundo e repousá-lo na terra. O que a obra de arte faz de especial, então, é evidenciar aquilo que a cotidianidade habitualmente encobre.

O não saber da camponesa é que permite que ela continue suas ocupações diárias sem se dar conta que mesmo nelas permanece vigorando a origem, o ser. A verdade impulsiona todas as coisas e mantém-se então oculta, no afazer simples do dia a dia. A confiabilidade é essa entrega sem saber, é essa pronta rendição a terra, “a apreensão sem queixa pela certeza do pão, a alegria sem palavras da renovada superação da necessidade, o tremor diante do anúncio do nascimento e o calafrio diante da ameaça da morte.” (id., p.81). É a confiabilidade que mantém o mundo da camponesa abrigado na simplicidade da terra. É por ela que a camponesa continua imersa nos seus afazeres sem notar o extraordinário que vige e ordena todo o seu mundo. Esse não-saber é necessário, não significa uma falta ou negação de algum sentido que poderia aparecer e permanece latente. O não-saber da camponesa é o único saber possível, porque com ele, ela pode se ocupar e viver plenamente cada coisa, em uma serena simplicidade. Isso acontece porque há confiabilidade, porque ela acredita na capacidade doadora da terra. A

camponesa não sabe o que a terra lhe dará, se a morte ou a doença se avizinha, se a colheita será farta, se o grão germinará; mas ela continua, ainda assim ela confia.

O frei Hermógenes Harada ao tratar de confiabilidade numa nota ao texto “Do mito a arte” apresenta uma compreensão esclarecedora desse termo:

Verlässlichkeit é a palavra do texto alemão. A tradução por confiabilidade não está bem correta. A tentação foi de traduzir por serenidade, que em alemão é Gelassenheit. É que tanto na Verlässlichkeit como na Gelassenheit está a palavra lassen que significa deixar. Deixar como lassen sugere deixar ser, abandonar algo a ele mesmo, abandonar-se, digamos à serena imensidão, à serenidade como à plenitude da quietude profunda, abissal, assentada em si. É algo como deixar-se ser na e a partir da imensidão, profundidade e do vigor abissal de possibilidade inesgotável e assim tornar-se uma presença totalmente confiável, por ser plenamente consumada em si e por si, idêntica a si. Verlässlichkeit tem a conotação do “inteiramente confiável”, p. ex., num artefato que cumpre totalmente o que promete e deve ser e ao mesmo tempo ali jaz sereno, assentado e inteiriço na sua identidade (HARADA, 2009, p.17, nota 4).

Assim, a confiabilidade da camponesa a terra, na verdade, é a entrega dela a si mesma. Pela confiabilidade, ela encontra o repouso consigo mesma, na quietude de sua própria essência. A quietude não é passividade, mas um fazer necessário, um esforço contínuo e uma espera atenciosa.¹³ Quando o extraordinário da presença se revela na ação cotidiana, ocorre a unidade. Naquele momento pode-se ver na multiplicidade a união que ordena todas as coisas. A confiabilidade permite perceber que, de fato, não há uma relação paradoxal entre o ordinário e o extraordinário, entre ente e ser, entre finito e infinito. O ser vigora no ente, do mesmo modo como o extraordinário vigora no ordinário, por isso a ação comum sempre carrega consigo todo o esplendor do ser, o infinito no finito. Então, na tarefa diária pesada e brusca da camponesa mora também a

¹³ Fernando Santoro Moreira no artigo “O criador de gatos” trata dessa noção de entrega confiável de um modo bastante ilustrativo parecido com o que tentamos fazer aqui. No artigo, Moreira (1999, pp. 187-188) cita uma antiga lenda chinesa sobre uma dinastia ameaçada por uma praga de ratos. O príncipe vai até um velho criador de gatos e pede que este lhe vendesse um capaz de deter a praga. Por diversas vezes ele recebe um gato novo do criador, mas nenhum é capaz de destruir os ratos que rapidamente aprendem a estratégia inimiga e se multiplicam. Até que um dia o criador lhe oferece de empréstimo um gato velho e dorminhoco, o príncipe desconfiado o leva mesmo assim. O gato dorme o tempo todo e os ratos acabam desistindo e indo embora porque não conseguem descobrir as pretensões do gato. “Não tem método, não tem técnica, não tem ferramenta, não tem meio: o caçador perfeito!” O gato da história é aquele que sabe esperar o momento oportuno, que dá conta dos ratos agindo pela inação, que opera mesmo na ação tranquila de dormir. O gato da história é todo confiabilidade, porque deixa e espera o momento oportuno acontecer. “Deixar acontecer o momento oportuno. Como? Este é o segredo de todos os criadores. Segredo que continuará para sempre oculto, não por acaso ou por deliberada ocultação. Segredo porque em sua natureza o momento oportuno não se entrega previamente por nada a ninguém. Oculto, mas sempre disponível para quem vencer seu mais terrível medo da escuridão, para quem ousar não temer a profundidade de um sono como a morte, onde, no fundo do fundo todo ocultar-se também já tende ao surgimento.” (MOREIRA, 1999, p.191).

centelha do sagrado. Ela não se apercebe disso e continua sua labuta, e com ela, alimenta esse mistério que é o nascimento constante de si mesma, sua essência, sua origem e de todas as demais coisas. O mistério é esse aparecer súbito do instante em que todas as coisas estão ligadas, é a visada no ser. Para que isso aconteça é preciso estar aberto ao momento oportuno no qual o mistério desabrocha. Deixar acontecer (*lassen*) o momento oportuno é acreditar nas dádivas da terra, é o que faz a camponesa continuar sua lida diária. Desse modo, o seu não-saber alimenta o porvir, ou seja, a entrega confiante da camponesa à doação da terra nutre a contínua irrupção dela.

A confiabilidade mantém, portanto, o aberto do mundo e resguarda a pureza da terra para sempre aparecer novamente. Isso acontece porque o que aparece também nunca é a reprodução do mesmo, mas o irromper de um outro a partir da mesma via de acesso¹⁴. Assim, a cada dia que passa a mesma ação da camponesa (seja ao vestir os sapatos, seja no lento caminhar para o campo...) serão sempre outras, outras da mesma. Isso se dá, porque há confiabilidade, porque ela sabe sem saber, porque ela mantém o mistério aceso ao se recusar a agir apenas mecanicamente. A ação se torna mecânica se houver antecipação do saber, ou seja, se a camponesa se adiantar ao acontecer. É aí que o utensílio se desgasta, só se torna um mero apetrecho e ganha uma vida singular. “O ser utensílio cai na desolação, decai para mero utensílio. Tal desolação do ser-utensílio é o desvanecer-se da confiabilidade.” (HEIDEGGER, 2010, p. 83). Nesse contexto, não apenas o sapato da camponesa, mas todo o seu mundo fica mortificado, fica preso e sem vida. Quando isso acontece a confiabilidade desaparece e o utensílio cai na “mera serventia”. A camponesa não mais se entrega às benesses da terra e passa a coordenar o agir de modo lógico, mas desapixonado. A pretensão de saber, então, mata a possibilidade de um acontecer autêntico, de modo que, ao contrário, o não-saber instiga um irromper sempre renovado. A obra de arte dá, então, oportunidade para que o utensílio apareça em seu ser, e fazendo isso, o mundo a que ele se refere ganha sentido. Isso acontece de modo abrupto, numa quebra no cotidiano. A obra de arte nasce, portanto, dessa ruptura no ritmo monótono das coisas “gastas”. Ela rompe com a

¹⁴ Dirá Matisse (pintor francês do século XX), a respeito dessa eterna novidade da arte, dessa capacidade sempre renovada de fazer visível. “Quando pinto um retrato, tomo e retomo o meu estudo, e é a cada vez um novo retrato que faço; não o mesmo corrigido, mas um outro retrato que recomeço; e é, a cada vez, um ser diferente que extraio de uma mesma personalidade.” (MATISSE apud CORDI et alli, 1996, p.286).

permanência na qual a realidade se torna previsível e tediosa. A obra tira o utensílio do marasmo da habitualidade, que equipara e simplifica todas as coisas.

A arte é a invenção de um instante puramente ativo de ser. Ora, ação, criação e invenção são pontes de passagem. Entre a realização e o nada criativo age o instante criador. Toda arte está aí inserida nos interstícios. A criação provém dessa pobreza. A experiência de subtrair-se da realidade se dá numa aventura e é toda um salto no escuro. O instante de invenção não apenas não se repete, como não se aprende. Todo instante se improvisa num risco e se arrisca numa improvisação (LEÃO, 1989, p. 12).

Então, a verdade é fundada de modo inovador nesse intervalo no qual a quebra do cotidiano acontece, no momento extemporâneo no qual o ser aparece. No salto para fora do trivial, no encontro com a origem.

Assim sendo, o espaço aberto pela arte, como lugar da verdade, é em si mesmo, o modo como a verdade toma este ente (obra) como lugar de sua manifestação. A verdade que se dá em obra não é uma entre outras, é a verdade mesma, a única possível. Por isso o caráter de coisa é indissociável de seu aspecto ontológico, do seu ser. A verdade, então, não é uma parte da verdade em si que aparece no ente obra, mas a própria obra como ente carrega o ser em seu seio e, desse modo, a verdade é que ocupa a obra para aparecer. Não existe meia verdade, não há partes da verdade, por isso não é possível falar de verdade relativa ou graus de verdade. Daí resulta a grandiosidade da obra de arte, porque ela é acontecimento da verdade, da verdade em si mesma. Mais do que mostrar uma cena, uma situação, um objeto, a obra de arte é a revelação desse mistério, da verdade do ente no todo, que subjaz e mantém tudo que existe. O curioso e o extraordinário é que a obra mesmo sendo um ente material e mostrando algo reconhecível (como um templo ou uma bota, ou mesmo irreconhecível como a arte abstrata) e usando elementos tangíveis e finitos (como tinta, papel, bronze, entre outros elementos) atinge algo de universal e infinito. Esse algo de universal é a verdade que pulsa na obra de arte.

A arte não é um mero caminho para a verdade, numa ciência em específico, mas para a verdade mesma, a verdade de todo ente, a verdade de tudo que é, a verdade do próprio homem. Nesse caso, não interessa aqui discutir se um exemplo como as botas da camponesa de Van Gogh usado por Heidegger ou qualquer outra pintura é mais adequado para tratar da verdade do que qualquer outro que se venha a utilizar, pois sendo a obra de arte acontecimento da verdade, seu caráter material será sempre uma ponte para a verdade, para o ser, independente do exemplo que se use.

A arte representa essa possibilidade de acesso à essência. Ela realiza a descoberta do extraordinário, da força da natureza que pode acontecer numa tela, numa escultura, numa música, ou em qualquer outra obra.¹⁵ Por isso, a obra de Van Gogh descobre o ser utensílio, mas não tão somente ele, ela descortina um mundo inteiro e o assenta sobre a terra.

O ser-utensílio do utensílio foi encontrado. Mas como? Não através de uma descrição e comentário de um utensílio-sapato realmente existente; não através de um relato sobre o processo da fabricação de sapatos; também não através da observação de uma real utilização do utensílio-sapato que aconteceu aqui e lá, mas, sim, somente através do fato de que nos colocamos diante do quadro de van Gogh. Este falou. Na proximidade da obra estivemos repentinamente em outro lugar diferente do que habitualmente costumamos estar (HEIDEGGER, 2010, p.85).

A obra realiza a possibilidade das coisas aflorarem em si mesmas e, assim, cada uma se torna uma só, ganha um si, ganha essência. A essência não significa, portanto, algo para além da aparência, algo escondido por trás do que aparece, mas a coisa mesma, a verdade que pulula e transborda desde o objeto mais banal até o conceito mais abstrato. Ao revelar o mundo da camponesa a obra não transpõe uma realidade medíocre e pobre para uma pintura, criando uma existência ficcional mais suportável. A obra faz a realidade camponesa acontecer, erige o mundo sempre e a cada momento, pois na simplicidade dos atos diários da camponesa, reside todas as dádivas da terra. Na lida dura, na simplicidade das tarefas, na pobreza da vida se esconde o respeito ao que a terra presenteia a cada dia. Cada dia, se torna assim, maravilhoso, cheio de graça.¹⁶ A

¹⁵ O fato da obra se abrigar na terra, seu caráter ontológico, não exclui seu aspecto material, pois que a matéria de que é feita a obra, faz ainda mais aparecer esse fundo originário da natureza. Não há uma pura matéria sobre a qual o homem funda um mundo, mas se mostra e acontece na obra a essencialização mesma na qual o ente vem a ser o ente que ele é, tal como afirma Gadamer na introdução ao texto heideggeriano: “Os sons de 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” (GADAMER, 2007, p. 74).

¹⁶ Fogel no artigo “Da pobreza e da orfandade sem vergonha” trata também desse tema que tocamos aqui, da simplicidade que protege a terra da desertificação. O referido artigo é um comentário ao personagem Riobaldo da obra de Guimarães Rosa: *Grande sertão: veredas*. Fogel sustenta que a orfandade de Riobaldo não consiste numa deficiência, mas numa possibilidade de assumir a si mesmo, na aceitação de sua condição, de sua essência modesta e verdadeira. “É comovente a singeleza, a candura da suficiência deste pouco, deste pobre – desta “miséria quase inocente”, como [Riobaldo] diz. É um pobre, um pouco, realmente inocente, porque cheio de suficiência e, por isso, alegre, afável, sem nenhum amargor, sem nenhum ranço de lamentação, acusação e amuo por causa do pouco, como se ele fosse “menos” do que *devia* ser...”. (FOGEL, 1999, p. 89).

obra não é, portanto, a superação do simples, mas a fidelidade ao princípio, a origem. A confiabilidade é, nesse sentido, a entrega desapegada à vida que se coloca em cada ação. A obra de arte tem a capacidade de pegar esse instante e eternizá-lo, ela ressalta, ilumina o ser no ente.

Assim, o uso da pintura de Van Gogh no texto, além de oferecer a primeira referência ao mundo e a terra, também possibilita a noção de confiabilidade, que ajuda não apenas a apreender o caráter utensiliário do utensílio (ser do utensílio), mas descortina também a origem, o ser do ente (em geral). E assim, na realidade, o que a obra de arte revela também é uma nova concepção de verdade totalmente dissociada dos vícios da metafísica.

A arte e nós: à guisa de conclusão

A questão da verdade na arte foi o principal tema abordado nesse artigo. Descobrimos, ao longo do percurso, que a arte não apenas desvela a verdade, mas a funda e, por isso, oferece ao homem um novo olhar sobre si mesmo. Isso acontece porque ao fundar a verdade, a arte expõe a relação mundo e terra que é a relação da própria natureza na qual o homem mesmo se encontra lançado.

O ser aparece na obra de arte de modo privilegiado. Ora, e por que isso acontece? Em primeiro lugar, porque a obra de arte não possui amarras com a lógica discursiva, com a previsibilidade do conhecer, porque não pode ser antecipadamente definida e calculada, como comumente fazemos com as coisas. A obra de arte é toda e plenamente em si mesma, a sua natureza é livre e lhe garante a originalidade e uma relação mais imediata com o ser. O que isso significa? Que a obra de arte tematizada aqui não é aquela investigada pela estética, tomada ou de modo subjetivo – a obra de arte pensada a partir do representar criador ou contemplativo de um sujeito estético – ou de modo objetivo – a obra de arte pensada como um objeto de apreciação estética, mas a que é concebida em seu ser, na sua relação com o mundo e a terra.

A arte tem sim um caráter material, sua existência pictórica, pertencente a um tempo e lugar, mas mesmo a matéria que compõe a obra é algo anterior àquelas expectativas pressupostas pelo pensar tradicional. Assim a matéria, o tempo e o espaço na qual ela se encontra e para o qual aponta, só fazem sentido pelo que a própria obra

abre, pois ela possui um sentido originário que nasce com ela. A obra de arte é tratada aqui, então, ontologicamente, por isso grande parte do artigo almejou esvaziar o pensamento da noção de verdade como adequação, pois este tira o pensar do seu lugar mais próprio. Então qual seria o lugar próprio do pensar? O ser, na verdade é para ele e a partir dele que toda obra de arte é o que é. Trata-se de perseguir uma transposição para o chamado acontecimento-apropriativo que a obra de arte instaura, trazendo consigo mundo, terra e a própria existência do ser-aí humano.

Referências

- 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.
- CASTRO, Manuel António de. **Notas de tradução**. In: HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de Arte**. 1 ed. São Paulo: Edições 70, 2010.
- CORDI, Cassiano et alli. **Para filosofar**, São Paulo: Scipione, 1996.
- DUARTE, André. **Gianni Vattimo, intérprete de Heidegger e da pós-modernidade**. Revista Alceu de comunicação, cultura e política. PUC, Rio de Janeiro, v.7, n.13, jul/dez 2006, p.225-236.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade. In: **O que nos faz pensar**. Rio de Janeiro: Departamento de Filosofia da PUC-Rio, n. 13, 1999.
- FOGEL, Gilvan. **Da pobreza e da orfandade sem vergonha**. In: SCHUBACK, Márcia S. C. (org). **Ensaio de Filosofia**. Petrópolis: Vozes, 1999, pp. 65 a 99.
- GADAMER, Hans-Georg. **Para introdução**. In MOOSBURGER, Laura de Borba. “**A origem da obra de arte**” de Martin Heidegger: Tradução, comentários e notas. 2007. 158f. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Curitiba.
- HAAR, Michel. **A obra de arte**: ensaio sobre a ontologia das obras. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2000.
- HARADA, Hermógenes (ofm). **Iniciação à filosofia**. Teresópolis: Daimon Editora Ltda, 2009.
- HEIDEGGER, M. **A origem da obra de Arte**. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. 1ed. São Paulo: Edições 70, 2010.
- _____. **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.
- _____. **Sobre a essência da verdade**. IN: HEIDEGGER, M. **Conferências e escritos filosóficos**. Tradução: Ernildo Stein. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Coleção Os Pensadores.
- _____. (1998): **Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)**. GA 61. Frankfurt/M, Klostermann.

- _____. HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Bragança Paulista: Edusf; Petrópolis: Vozes, 2012.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Introdução: Existência e Poesia**. In: RILKE, Rainer-Maria **Sonetos a Orfeu e elegias de duíno**. Petrópolis: Editora Vozes, 1989.
- MOREIRA, Fernando José de Santoro. O criador de gatos. In: SCHUBACK, Márcia S. C. (org). **Ensaio de filosofia**. Petrópolis: Vozes, 1999, pp. 181 a 191.
- NUNES, Benedito. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2008.
- PALMER, Richard. **Hermenêutica**. Tradução: Maria Luísa Ribeiro. Lisboa: edições 70, 2006.
- ROSENFELD, Kathrin H. **Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- SCHAPIRO, Meyer. The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh (1968). In: PREZIOSI, Donald (Ed.). **The art of art history: a critical anthology**. Nova York: Oxford University Press, 2009. p. 296-300.
- _____. Further Notes on Heidegger and van Gogh. In: **Selected papers IV: Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society**. Nova York: George Braziller, 1994. p. 143-151.
- SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico – crítica e história na filosofia de Friedrich Schlegel**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.
- THOMSON, Iain D. **Heidegger, art, and postmodernity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.