

Sobre a Obra de Arte como Acontecimento da Verdade²

O título desta apresentação aponta para uma discussão que, embora iniciada num domínio fora da estética, acaba por assumir, num momento decisivo de seu desdobramento, a forma de uma reflexão sobre a arte. Refiro-me, mais especificamente, à reflexão de Heidegger sobre a obra de arte que ocorre a uma certa altura no desenvolvimento de sua tematização crítica da metafísica.

A tarefa decisiva que põe em marcha o pensamento crítico de Heidegger é a de retomar a questão do sentido do ser, de modo a libertá-la de um obscurecimento —diríamos, crônico e necessário— que, na sua avaliação, ela sofre ao longo de toda a história da metafísica. Tal obscurecimento se dá, segundo Heidegger, por razões estruturais à própria metafísica que, desde o seu início, ao se lançar na indagação sobre *o que é*, seguiu pressupondo o ser como presença. É assim que, entre os gregos, a natureza da verdade do ente é compreendida como *o ser desvelado* do próprio ente. Aristóteles, por exemplo, nos diz Heidegger, explica a função do discurso (*logos*) como um deixar-aparecer *aquilo mesmo* a que o discurso se refere. O que é dito se reúne no discurso *a partir da coisa mesma* que, uma vez dita, mostra-se —naquilo que ela é— para todos os que participam do discurso³. Isto significa que já existe aí, nesta explicação da função do discurso como um *deixar-aparecer*, uma implícita compreensão do ser do ente enquanto presença. Evidentemente, segundo uma pressuposição do pensamento metafísico, somente aquilo que já foi de antemão compreendido

1 Departamento de Filosofia, PUC-RJ.

2 Texto apresentado no II Colóquio Latino Americano de Estética. UERJ, Set. 1997.

3 Cf. *Ser e Tempo* (daqui por diante referido como *ST*); int. II. Ed. Vozes, Petrópolis, 1990.

como presente pode, num segundo momento, ser determinado como des-velado (*a-léthes*) e, portanto, como verdadeiro⁴.

Como se sabe, o primeiro passo na dissolução crítica desta “evidência” metafísica se dá por uma analítica do *Dasein*, ou seja, por uma análise ontológica das estruturas constitutivas da existência humana. Isto se deve a uma razão muito precisa, que podemos sintetizar aqui do seguinte modo: o ser-simplesmente-dado (*Vorhandenheit*) próprio aos objetos da investigação científica, e o ser-disponível ou à mão (*Zuhandenheit*) próprio aos utensílios que manuseamos diariamente; estes dois modos de ser do ente são o correlato de duas formas distintas de *se ir ao encontro do próprio ente*. Em outras palavras, estes dois modos de ser são o correlato de duas formas distintas de *comportamento* com relação ao ente: um comportamento teórico, que apreende o objeto em seu modo de ser-simplesmente-dado, e um comportamento utilitário, que incorpora o ente em seu modo de ser-disponível ao encadeamento instrumental de meios para a obtenção de fins que orienta a vida prática. Ora, se os fatos da investigação científica e os utensílios da vida diária mostram-se, em verdade, como correlatos de um determinado modo de comportamento em relação aos mesmos, isto significa que a identificação metafísica entre ser e presença não é algo de último; ela é, isto sim, *derivada de uma temporalidade mais fundamental* que é a temporalidade da existência humana ou, como Heidegger irá dizer, *a temporalidade ek-stática do Dasein*.

É conhecida a ilustração que Heidegger faz em *ST* do esquema de derivação de um modo menos original de ser para um modo mais original de ser, a partir do exemplo de um simples utensílio como um martelo. Vemos ali que o martelo só se torna objeto para um olhar contemplativo —que indaga, por exemplo, sobre a resistência do material com o qual ele é feito, ou sobre o caráter adequado ou inadequado de sua forma, etc— a partir de seu envolvimento mais original com aquilo mesmo a que ele, o martelo, se presta; ou seja, a ação mesma de martelar. Na ação de martelar, o martelo não se encontra como objeto de um comportamento investigador mas sim, enquanto utensílio, como extensão de um comportamento produtor, utilitário, que se empenha, por exemplo, na fabricação de uma casa. Diz-se,

4 Uma excelente análise deste argumento heideggeriano encontra-se em Volpi, F.: “*Dasein* comme Praxis: L’assimilation et la radicalisation heideggerienne de la philosophie pratique d’Aristote.”; in: *Heidegger et l’idée de la Phénoménologie*. Kluwer Academic Publishers, 1988.

pois, que o modo de ser do martelo enquanto *objeto* é derivado do modo de ser do martelo enquanto *utensílio*. Mas isto ainda não é tudo. Como o abrigar-se em uma casa diz respeito a uma possibilidade, dentre outras, de ser do próprio *Dasein*; diz-se, então, que o modo de ser do objeto e o modo de ser do utensílio derivam, ambos, do plano ainda mais fundamental *das possibilidades mesmas de ser do próprio Dasein*.⁵

É o *Dasein* que, portanto, é num sentido mais fundamental. Somente em função de seu modo de ser é que têm lugar os modos de ser da *presença-simplesmente-dada* dos objetos e da *presença disponível* dos utensílios. Por sua vez, o modo de ser do *Dasein* consiste em orientar-se em direção às suas futuras possibilidades de seguir sendo a partir do que ele já é e com base no que ele já foi, em sua relação ou, melhor, em sua abertura essencial ao ente em seu modo de ser enquanto tal. Não é outro, aliás, o sentido do termo “existência” que Heidegger reserva, em *ST*, especificamente para designar o modo de ser do *Dasein*: comportar-se em direção ao ser dos entes em geral, inclusive em direção ao seu ser próprio. *Dasein* é, essencialmente, o acontecer deste comportamento, e nada mais. Dito de outro modo, *Dasein* é o acontecer da experiência fundamental do estar vinculado ao ser, e de ser apenas este vínculo. No acontecer desta experiência se dá o aparecimento tanto do ente, em seu modo de ser enquanto tal, quanto do próprio *Dasein*, em seu modo de ser aberto ao ser do ente enquanto tal. Trata-se, portanto, de um momento mais fundamental do que aquele de uma relação de adequação entre sujeito e objeto e, neste sentido, mais fundamental também do que toda e qualquer instância de auto-confirmação da consciência, em suas variadas formas de apropriação objetiva do ente. De fato, todo ato de objetivação só é possível porque já inserido num âmbito de aparição, onde já se encontram tanto o ente que vem a ser objetivado quanto a consciência que então se torna objetivante. Este âmbito é o “aí”, o “Da”; e nele habita o ser do “aí”, o ser que é propriedade do “aí”, o ser-aí, *Dasein* que somos nós. No conceber do “aí”, pensa-se a verdade de um modo mais fundamental do que adequação, e o ser de um modo mais fundamental do que a simples presença de algo presente. “Verdade”, aqui, diz respeito *ao processo mesmo* de aparição dos entes, processo este onde habita, desde sempre, o *Dasein*. E o que se processa neste processo é o ser mesmo, que se doa quer

5 Cf. *ST* 15.

como ser simplesmente dado, quer como ser disponível, quer como potencialidade de ser.

A arte vem, a esta altura, evidenciar uma limitação no alcance da crítica de Heidegger à metafísica. É que a arte escapa inteiramente aos conceitos formulados por Heidegger até então. De fato, uma obra de arte não se deixa apreender nem pelo modo de ser dos objetos da investigação e do cálculo científicos, nem pelo modo de ser dos utensílios do manuseio diário, e nem pelo modo das possibilidades de ser do *Dasein*. Uma obra de arte é algo diferente de tudo isto.

Mas cabe perguntar se é com o intuito de englobar a obra de arte ao edifício conceitual de sua ontologia do *Dasein* que Heidegger passa a interrogar a obra de arte. Na verdade, não se trata disto. É que o horizonte da existência humana, tal como recolocada na analítica do *Dasein*, não pode se configurar, sob pena de contradição, como meta última do pensamento de Heidegger. A tematização da existência só tem sentido como preparação para se pensar a questão do ser na dimensão primordial que lhe é própria.⁶ Estacionar no plano da existência significaria abrir mão do salto decisivo nesta direção; salto este, repetimos, que a analítica do *Dasein* apenas prepara. Com efeito, se, na analítica do *Dasein*, este último se mostra como o que é mais fundamentalmente do que todo ser-simplesmente-dado e do que todo ser-disponível; por outro lado, e mais fundamentalmente ainda, o que é é o ser mesmo, o "âmbito", o "ai" do ser-ai. Sem perdermos isto de vista, voltemos, agora, à reflexão heideggeriana sobre a obra de arte, em conexão com o que acabamos de dizer sobre a análise existencial do *Dasein*, ou seja, como sendo apenas preparatória para a tematização da questão do ser.

A arte aparece como uma questão para Heidegger exatamente neste momento de transição. Em coerência com o seu projeto, Heidegger não vai fazer com que a analítica do *Dasein* englobe a arte, reservando para esta um novo espaço em seu edifício conceitual. Ao contrário, é a arte que vai englobar a analítica do *Dasein*. Com relação a isto é significativo que, no início do seu ensaio sobre *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger trate de uma questão aparentemente já resolvida no contexto da analítica do *Dasein* desenvolvida em *ST*. Trata-se da questão, a que já nos referimos, sobre o modo de ser do utensílio.

6 Cf. *ST*, int., sobre o primado ôntico e ontológico da questão do ser.

Esta questão reaparece agora no interior de uma crítica à maneira objetivista de se tratar a obra de arte como um *objeto estético*, ou seja, como uma coisa, algo material, ao qual se adere, tal como uma superestrutura, uma forma estética. O problema desta perspectiva está em sobrevalorizar este caráter “superestrutural” da obra de arte — o seu “sentido” ou “mensagem” —, em detrimento da materialidade mesma (cores, sons, espacialidade etc) em que ela se encontra constituída enquanto obra. Ora, Heidegger já havia demonstrado em *ST* que o modo de ser-simplesmente-dado de um objeto é derivado do modo de ser do utensílio enquanto extensão do comportamento utilitário do *Dasein*. E, de fato, em *A Origem da Obra de Arte*, a fim de explicitar primeiro, o que é uma coisa para, então, explicitar a coisalidade da obra de arte propriamente dita, Heidegger inicia a sua discussão, em aparente continuidade com *ST*, a partir do que considera o tipo de coisalidade mais à mão, mais familiar ao *Dasein*; ou seja, o utensílio. É que mesmo ao considerar o campo das relações com os entes numa escala mais ampla do que aquela pensada em *ST*, incluindo agora o encontro com obras de arte bem como com coisas absolutamente desprovidas de qualquer utilidade (“meras coisas”), o utensílio segue como horizonte comum na determinação do modo de ser destes entes. Com efeito, a reflexão ontológica de Heidegger se orienta, também aqui, no sentido de mostrar que é a partir do modo de ser da “coisa” utensílio que se pensa tanto a “mera coisa”, como ainda não trabalhada pela mão do homem, quanto a “coisa” obra de arte, como já trabalhada pela mão humana. No “ainda não trabalhado pela mão do homem” pensa-se o repousar em si mesmo da mera coisa; no “já trabalhado pela mão do homem” pensa-se o “algo mais” da obra de arte com relação à mera coisa. Este “algo mais” da obra, deve-se notar, difere, no entanto, do utensílio precisamente por ter no seu “repousar em si mesma” algo semelhante à mera coisa, quer dizer, a presença efetiva de ambas não se dá pelo constrangimento da utilidade. Ouçamos Heidegger a este respeito:

O utensílio (das Zeug), por exemplo, o utensílio sapatos, enquanto acabado, repousa também em si mesmo, como a pura coisa, mas não tem a forma espontânea [própria ao repousar em si mesmo] do bloco de granito. Por outro lado, o utensílio revela também uma afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo fabricado pela mão do homem. Porém, a obra de arte, pela sua presença auto-suficiente, assemelha-se antes à mera coisa, dando-se em si própria e a nada forçada. Todavia, não incluímos as obras entre as simples coisas. São sempre as coisas de uso à nossa volta, as coisas mais próximas e as coisas propriamente ditas. Neste sentido, o utensílio é meio coisa, porquanto

determinado pela coisidade e, todavia, mais; ao mesmo tempo é meio obra de arte e, todavia, menos porque não tem a auto-suficiência da obra de arte. O utensílio tem uma peculiar posição intermédia, a meio caminho entre a coisa e a obra...⁷

Mas, ao contrário do que se poderia esperar, o modo de ser do utensílio já não se explica mais, por sua vez, pelo esquema de meios e fins que orienta a vida prático-utilitária do *Dasein*. Heidegger vai dizer agora que esta é apenas uma forma superficial de caracterização do utensílio. É verdade que a tentativa de se pensar aqui o caráter coisal da coisa e, por extensão, a “coisalidade” própria à obra de arte, refaz o caminho percorrido em *ST* em direção ao plano dos utensílios e, portanto, ao plano do comportamento utilitário. É também verdade que é no refazer deste caminho que Heidegger demonstra como que o par *matéria-forma*, com o qual se pretende uma apreensão conceitual da coisa tal como ela imediatamente se nos apresenta⁸, constitui-se, em verdade, como uma projeção do modelo do utensílio sobre a coisa. Este modelo, por sua vez, provem, como já igualmente demonstrado⁹ na análise ontológica do *Dasein*, de uma formalização do processo produtivo; ou seja, a forma é aqui o protótipo que antecipa e orienta a ação de modelar a matéria na produção de um produto —isto é, de um utensílio— qualquer. No entanto, embora a estrutura pareça ser a mesma, o argumento que se desenvolve aqui já não é o mesmo daquele desenvolvido em *ST*. De fato, se em *ST* o comportamento utilitário cumpria uma função esclarecedora tanto do modo de ser do utensílio quanto do modo de ser do objeto, agora, ao contrário, ele se mostra como fator de limitação do nosso encontro com as coisas à perspectiva da utilidade. Esta limitação se aplica, inclusive, ao próprio encontro com a “coisa” utensílio. Sendo assim, podemos dizer que o superficialismo da caracterização do utensílio com base na utilidade reside, portanto, no fato de tal caracterização se fundar na existência mesma do *Dasein*.

Neste sentido, para responder novamente à pergunta sobre a essência do utensílio, Heidegger abandona o esquema do comportamento utilitário do *Dasein* e toma como recurso uma obra de arte; uma pintura de Van

7 *A Origem da Obra de Arte*; p. 21 (modificado). Edições 70, Lisboa, 1992.

8 “A coisa é uma matéria enformada. Esta interpretação da coisa reclama-se da perspectiva imediata, com a qual uma coisa nos interpela através do seu aspecto (*eidos*).” *A Origem*; p. 19.

9 Mas principalmente nos *Problemas Fundamentais de Fenomenologia*.

Gogh de um determinado utensílio, um par de sapatos (de uma camponesa, segundo Heidegger¹⁰). O modo de ser próprio ao utensílio que se revela na pintura de Van Gogh, Heidegger denomina confiabilidade (*Verlässlichkeit*). A confiabilidade vai se mostrar como mais original do que o ser-disponível próprio à utilidade do utensílio. Poderíamos, desde logo, pensar aqui numa espécie de aprofundamento do esquema ontológico de derivação proposto em *ST*: se o modo de ser do utensílio provém de um determinado comportamento prático-utilitário do *Dasein*, a possibilidade mesma de sua utilidade provém, contudo, de ainda mais longe; ou seja, da confiabilidade. Mas o que se entende, então, por confiabilidade? Ela é entendida como elo indissolúvel, como ligação íntima —“fiabilidade” como sugere Jacques Derrida¹¹— entre “mundo” e “terra”. No quadro de Van Gogh é a totalidade de um mundo rural que se projeta com a pintura do par de sapatos da camponesa. O termo “mundo” já nos é conhecido de *ST*: “mundo”, ali, se refere à ordem da inteligibilidade, da familiaridade e, portanto, da possibilidade de reconhecimento imediato das coisas ao redor a partir de um contexto mais amplo e englobante de sentido. Mas, no entanto, o mundo que se deixa revelar na tela de Van Gogh o faz, necessariamente, em íntima conexão com aquilo que é o seu oposto, e que Heidegger tenta apreender conceitualmente com o termo “terra”. Terra diz respeito àquilo que, ao se mostrar, escapa às possibilidades do mundo em “domesticá-lo”, isto é, em incorporá-lo à inteligibilidade dos sistemas de meios e fins que orientam o comércio diário com as coisas ao redor. É deste modo que “o vento agreste”, “a solidão do caminho do campo”, a fertilidade e a aridez do solo, a fatura e a ausência do trigo nas diferentes estações do ano, reunidos todos sob o termo “terra”, encontram-se inseparáveis do mundo camponês. Esta íntima e inseparável ligação —entre mundo e terra— recolhe-se no modo mais originário de ser do utensílio. Tal é a confiabilidade. Ouçamos o próprio Heidegger a este respeito:

10 O que é, diga-se de passagem, radicalmente contestado pelo professor de estética Meyer Shapiro: “They are clearly pictures of the artist’s own shoes, not the shoes of a peasant... Later in Arles [Van Gogh] represented, as he wrote in a letter of August 1888 to his brother, ‘une pair de vieux souliers’, which are evidently his own...”. Cit. por Jacques Derrida, “Restitutions”, in: *La Vérité en Peinture*. Flammarion, 1978. Nos limitamos aqui a dizer que o argumento de Shapiro, ao tomar por norma o ideal de objetividade, não é capaz de dar conta daquilo que de fato está em jogo na discussão proposta por Heidegger em torno da obra de arte.

11 *Op. cit.*.

o par de sapatos "...pertence à *terra* e está abrigado no mundo da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo... O ser-utensílio do utensílio reside, sem dúvida, na sua utilidade. Mas esta, por sua vez, repousa na plenitude de um ser essencial do utensílio. Denominamo-la a confiabilidade. É graças a ela que a camponesa por meio deste utensílio é confiada ao apelo calado da terra; graças à confiabilidade do utensílio, está certa do seu mundo."¹²

Ora, se isto só foi perceptível numa obra de arte, um quadro de Van Gogh, ou, em outros termos, se o modo de ser do utensílio só se deixa revelar através de uma obra de arte, isto quer dizer que Heidegger também compreende a obra de arte 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. É como se trata do desdobramento do que *fundamentalmente* é, trata-se, pois, do desdobramento da verdade mesma. A obra de arte é, então, compreendida em seu modo de ser como o *pôr-se-em-obra-da-verdade*.

Novamente, na reflexão heideggeriana sobre a arte, assim como o modo de ser do utensílio passa a ser compreendido num plano mais essencial —não mais no plano da utilidade pré-determinada pelas formas de comportamento prático do *Dasein*, mas sim no plano da confiabilidade—, também a verdade passa a ser concebida de um modo mais fundamental. Com efeito, a concepção de verdade enquanto desdobramento das possibilidades de ser do *Dasein* —que se mostrara mais original do que a verdade entendida como adequação— dá lugar agora a uma concepção de verdade como *pôr-se-em-obra* da verdade do ser. Assim, a arte se mostra, para Heidegger, como acontecimento da verdade.

Mas, podemos perguntar: não ficamos até agora, no momento em que atingimos uma compreensão mais original do ser do utensílio como confiabilidade, presos com Heidegger à tematização da verdade compreendida nos termos do ser do ente? E não era precisamente o centralismo da verdade do ser do ente pressuposto metafisicamente como presença do presente

12 A Origem ...; pp. 25-26 (modificado).

que ofuscava a questão do *ai* do ser enquanto âmbito de aparição dos entes, ou ainda, o que vem a dar no mesmo, enquanto âmbito da diferença entre ser e ente? Me parece que podemos responder sim e não a esta pergunta. Primeiramente, a resposta é não, já que, como o próprio Heidegger deixa claro, a revelação de todo e qualquer ente se dá sempre numa “base”, isto é, num âmbito, de revelação.¹³ Assim, se o utensílio revela-se agora como confiabilidade, isto significa que *uma radical transformação já se operou no modo mesmo de se conceber o âmbito de tal revelação*. Portanto, não se trata de uma limitação da reflexão ao plano da verdade do ser do ente.

Contudo, parece que, por outro lado, encontramos, sim, uma limitação enquanto permanecermos não propriamente no plano da análise de Heidegger sobre a arte, mas sim no plano de suas considerações sobre o quadro de Van Gogh. É que ainda que a revelação do ente e o âmbito mesmo de sua revelação encontrem-se, no pensamento de Heidegger, como co-pertinentes e inseparáveis, parece que, para pensarmos o último, não é suficiente permanecermos na análise do quadro de Van Gogh. Em outros termos, o que é co-pertinente e inseparável da confiabilidade, e que viemos perseguindo com o termo “âmbito”, ainda não pode ser pensado no plano das considerações em torno do quadro de Van Gogh.

Isto só será possível com a análise de uma outra obra de arte; um templo grego. Sendo assim, isto nos leva a supor que, no entender de Heidegger, somente esta última obra, não a primeira, se constitui essencialmente enquanto obra de arte. Do mesmo modo, podemos também supor que o comparecimento do quadro de Van Gogh na tematização de Heidegger desempenhe uma função mais pedagógica, ou seja, a de preparar uma apresentação da verdade mesma em cujo âmbito o utensílio se mostra —livre do superficialismo da utilidade— em sua confiabilidade. Resumindo, *o acontecer da verdade mesma*, e é isto que, para Heidegger, caracteriza essencialmente uma obra de arte enquanto tal, é algo que se pode antecipar na discussão sobre Van Gogh, mas que somente se depreende na discussão sobre o templo. Nos termos da linguagem heideggeriana, se a inseparável ligação de mundo e terra torna-se manifesta na pintura de Van Gogh, a *instalação* mesma do mundo, bem como

13 Cf. por exemplo a seguinte passagem: “...a essência da desocultação do ente pertence de algum modo ao próprio ser, este faz acontecer, a partir da sua essência, o espaço de jogo da abertura (a clarificação do *ai*), e introduz-lo como algo no qual cada ente, a seu modo, se levanta.” *A Origem...*; p.49.

a *projeção*¹⁴ mesma da terra, enquanto dois momentos do acontecer original da verdade, diz respeito, assim nos parece, apenas ao templo.

Sem perdermos de vista as considerações sobre o quadro de Van Gogh, vejamos agora o que Heidegger nos diz sobre o templo:

É a obra templo que primeiramente ajusta e ao mesmo tempo congrega em torno de si a unidade das vias e das relações, nas quais nascimento e morte, infelicidade e prosperidade, vitória e derrota, resistência e ruína, ganham para o ser humano a forma do seu destino. A amplitude dominante destas relações abertas é o mundo deste povo histórico. A partir dele e nele é que ele é devolvido a si próprio, para o cumprimento da vocação a que se destina.

Perguntamos: “mundo” aqui diz respeito à experiência diária de um *Dasein* coletivo qualquer que, enquanto tal, pode ou não ser retratado esteticamente? Ou, ao contrário, trata-se, em verdade, do recolhimento deste “mundo” que, ajustado e congregado em torno do templo, só então adquire existência enquanto tal, isto é, só então torna-se mundo propriamente dito? No primeiro caso, que importância haveria em se falar de arte? Mas não é precisamente esta a situação em que encontramos o quadro de Van Gogh, no contexto das considerações de Heidegger?¹⁵ Neste sentido, somente no segundo caso, quando se trata do templo grego, é que Heidegger estaria falando de obra de arte enquanto obra de arte.

O mesmo poderíamos pensar com relação ao termo “terra”:

Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, que sobressaem graças apenas à mercê do sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidão do céu, a treva da noite. O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar... A este vir à luz, a este levantar-se ele próprio e na sua totalidade chamavam os gregos, desde muito cedo, a *physis*. Ela abre ao mesmo tempo a clareira daquilo sobre o qual e

14 Heidegger usa o termo “produção” (*Herstellung*).

15 Não podemos nos alongar aqui nesta discussão. Observamos apenas que, no quadro de Van Gogh, o mundo se mostra na pintura do par de sapatos; mas somente no templo a instalação do mundo adquire o caráter fundador de um ser histórico.

no qual o homem funda o seu habitar. Chamamos isso a terra... A obra que é o templo, ali de pé, abre um mundo e ao mesmo tempo repõe-no sobre a terra que, só então, vem à luz como o solo pátrio.¹⁶

Não é difícil ver que, no caso de Van Gogh, a projeção da terra não se dá de um modo orgânico à própria obra, como ocorre no caso do templo. Em verdade, nada do que foi dito acima poderia ser reproduzido em torno do par de sapatos pintado na tela de Van Gogh.

Poderíamos ainda dizer algo mais sobre o termo “mundo” que, na discussão sobre o templo, adquire um significado ainda mais original, comparado com o seu emprego na consideração do quadro de Van Gogh. É que na abordagem do templo, para além dos seus traços já conhecidos que atestam o familiar, o habitual, o esperado, o mundo deixa-se mostrar em um aspecto até então oculto por aqueles traços mais conhecidos. Na verdade, começamos a constatar, e somente a partir da análise do templo, que o familiar, o habitual, o esperado —que configuram o que acima nos referimos como formas de “domesticação” próprias ao mundo— são fenômenos de superfície, que ocultam o que há de mais original no fenômeno do mundo.¹⁷ Heidegger expressa esse aspecto mais original do mundo em sua conhecida expressão “o mundo mundifica”.

O que quer dizer tal expressão? Ela quer dizer que já não podemos mais nos limitar à existência do *Dasein*, se quisermos dar conta do fenômeno do mundo em sua originariedade. Que o mundo mundifica, isto quer dizer que ele já não se deixa compreender enquanto estrutura constitutiva do modo de ser do *Dasein*. Antes disto, a partir de si mesmo, o mundo atinge o *Dasein* em sua não inteligibilidade última:

O mundo mundifica (*Die Welt weltet*) e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa... Onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica.¹⁸

16 *Ibid.*, pp. 32-33 (*modificado*).

17 Podemos pensar que esta diferenciação entre dois fenômenos, um mais original e outro menos original, do mundo é o equivalente da diferenciação já existente em *ST* entre *Welt* e *Umwelt*, só que agora tal diferenciação já é pensada fora da centralidade do *Dasein*, isto é, fora da análise de sua estrutura fundamental como *ser-no-mundo*.

18 *Ibid.*, pp. 35.

A trajetória heideggeriana de retomada crítica da questão do ser, no momento em que ela se desdobra num projeto de superação da metafísica —e, portanto, de ultrapassagem do território próprio à Analítica do *Dasein*—, acaba por assumir a forma de um encontro; um encontro com a arte. O templo grego é o “lugar” privilegiado deste encontro. É o templo que fornece o modelo para se pensar a arte como o pôr-se-em-obra da verdade. Contudo, e precisamente por isso, a arte parece se mostrar como já inacessível. As impressões sobre Veneza, descritas nos relatos de viagem de Heidegger, valem como expressão de tal situação:

Os dias frios e chuvosos passados em Veneza constituíram um prelúdio singular. O hotel luxuoso mas sem característica onde nos hospedamos possuía um aspecto lamentável que correspondia à velhice característica da cidade. Tudo ali datando de muitos séculos após a Grécia e, assim, mais próximo de nós no tempo. Veneza permanece incapaz de indicar um caminho para a Grécia. Ela decaiu à condição de objeto de estudo para historiadores, de imaginário provocante para escritores à procura de inspiração, de palco para exposições e congressos internacionais, de dispositivo industrial para exploração de estrangeiros de passagem... Veneza não é mais do que um porto de ancoragem no caminho para a Grécia.¹⁹

Podíamos nos perguntar se a obra de Van Gogh, estranha por natureza à força de coesão do templo, não estaria de ante mão encerrada na proliferação estéril de bens culturais a que Heidegger se refere a propósito de Veneza. Mas aqui nos aproximamos de uma outra questão. Toda esta negatividade parece abrigar em si uma positividade. De fato, ela tem em mira algo que se insinua à distância. No entanto, ao invés de percorrê-la, não será esta distância mesma o lugar que, hoje, pode se dar arte e verdade?

19 *Séjours/Aufenthalte*. Éditions du Rocher, 1992.