

## Van Gogh, Hölderlin e o Templo: os conceitos de arte em Heidegger

### Resumo

*Partindo dos dois principais conceitos propostos por Julian Young em Heidegger's Philosophy of Art para qualificar a reflexão de Heidegger sobre a arte, a saber, o "paradigma grego" e o "paradigma moderno", o presente artigo defende que há, em Heidegger, mesmo que não inteiramente desdobrado, um terceiro "paradigma" ou conceito de arte. Nesse sentido, o presente artigo visa, em primeiro lugar, reconstituir os dois "paradigmas" propostos por Young, para, em seguida, refutando a pretensa "irrelevância" da passagem sobre o quadro de Van Gogh na conferência sobre A Origem da Obra de Arte, apresentar um terceiro "paradigma", aqui denominado de "abertura fenomenológico-transcendental".*

**Palavras-chave:** Martin Heidegger; Julian Young; Conceito de Arte; Paradigma Grego; Paradigma Moderno.

### Abstract

*Based on the two main concepts of art proposed by Julian Young in Heidegger's Philosophy of Art to qualify the thought of Heidegger about art, namely the "Greek paradigm" and the "modern paradigm", the article argues that there is, in Heidegger, even if not fully unfolded, a third "paradigm" or concept of art. In this sense, the article aims, primarily, to reconstruct the two "paradigms" proposed by Young, and, then, refuting the alleged "irrelevance" of the passage of the Van Gogh painting at the conference The Origin of the Work of Art, propose a third "paradigm", here called "phenomenological-transcendental openness".*

**Keywords:** Martin Heidegger; Julian Young; Concept of Art; Greek Paradigm; Modern Paradigm.

---

\* UFRJ.

O presente texto tem como objetivo apresentar um delineamento geral das principais concepções sobre arte que guiam o pensamento de Heidegger em momentos distintos de sua trajetória. A necessidade de tal empreitada surgiu do questionamento da famosa passagem referente ao quadro de Van Gogh na última versão da conferência *A Origem da Obra de Arte*<sup>1</sup>, de 1935/36. A incompatibilidade da referida passagem com o que na conferência se busca analisar em detalhe, a saber, o advento da chamada “grande arte”, instanciada exemplarmente no templo grego, levou ao questionamento sobre o papel que a passagem teria no pensamento de Heidegger. Em texto recente<sup>2</sup>, levantei a hipótese, à qual voltarei aqui, segundo a qual o que a passagem indica é a presença, naquele momento, no pensamento de Heidegger, de dois conceitos em relação à arte, que nomeei, respectivamente, de “abertura fenomenológico-transcendental” e de “abertura histórico-instauradora”. Minha perplexidade (que não é apenas minha, já tendo sido sinalizada à exaustão por inúmeros comentadores) reside evidentemente no caráter “moderno” da obra de Van Gogh que, por diversos motivos, contrasta com os desdobramentos obtidos pela “fenomenologia do templo” que Heidegger realiza na conferência.

Um dos autores que se debruçou de maneira panorâmica sobre a reflexão de Heidegger sobre a arte foi, sem dúvida, Julian Young, notadamente em *Heidegger's Philosophy of Art*.<sup>3</sup> O trabalho de Young é extremamente instigante na medida em que busca entender os posicionamentos de Heidegger sobre a arte em diversos momentos de seu percurso e tenta esclarecer esses posicionamentos em relação às diversas mudanças pelas quais passou o pensamento de Heidegger. Ora, para Young, *A Origem da Obra de Arte*, por mais “profunda, original e seminal” que possa ser, não passa, no que tange à reflexão sobre a arte realizada por Heidegger, de um início “insuficiente”, que, aos poucos, será revisto<sup>4</sup>. Sua análise do percurso heideggeriano sobre a arte parte assim da conferência, mas dela retém apenas a análise do que ele denomina de

---

1 Heidegger, M. “Der Ursprung des Kunstwerkes”. In: *Holzwege (GA 5)*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. Utilizarei aqui basicamente a tradução de Laura Moosburger: Moosburger, L. *A Origem da Obra de Arte de Martin Heidegger : Tradução, Comentário e Notas*. Orientador: Prof. Dr. André de Macedo Duarte. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Dissertação de Mestrado em Filosofia, 2007. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufrpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/13434/A%20Origem%20da%20Obra%20de%20Arte%20pdf.pdf?sequence=1>. Acessado em 31/01/2015.

2 Fragozo, F. “Sobre Dois Conceitos de Arte em ‘A Origem da Obra de Arte’”. In: Wu, R. (org.), *Heidegger e sua Época 1930-1950*. Porto Alegre: Clarinete, 2014, p. 39.

3 Young, J. *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

4 *Op. cit.*, p. 1.

“paradigma grego”, ou seja, a análise da “grande arte” instanciada no templo – e isso porque Young considera que a passagem referente ao quadro de Van Gogh, que ele denomina de “devaneio”, é completamente “irrelevante”<sup>5</sup> e, no fundo, inconsistente com o que estaria de fato em jogo no texto, a saber, a caracterização do “paradigma grego”<sup>6</sup>.

Para Young, o encaminhamento do pensamento de Heidegger na direção de uma reformulação desse “paradigma” teria sido marcado pelo aprofundamento de sua leitura de Hölderlin e, na medida em que considera Hölderlin um grande poeta mas constata que ele não tem e nem pode ter as características essenciais de um fundador tal qual Homero ou Sófocles, teria se visto diante da necessidade de pensar a especificidade da “grandeza” de Hölderlin e viria a elaborar o que Young denomina de “paradigma moderno” para a arte – paradigma esse que viria também justificar a “grandeza” encontrada em outros poetas, tais como Rilke e Trakl ou em pintores, como Cézanne e Klee.

Assim, para Young, há, em Heidegger, fundamentalmente dois “paradigmas” ou dois conceitos de arte: o “paradigma grego” e o “paradigma moderno”. O que é de se notar, como se verá, é que as características do denominado “paradigma moderno”, tal qual expõe, a meu ver, com bastante propriedade, Young, não permitem, na minha opinião, enquadrar a pintura de Van Gogh que Heidegger descreve na conferência – e, principalmente, pelo modo como Heidegger o faz e pelos “resultados” obtidos dessa leitura. Ora, se isso não é um problema para Young (na medida em que, para ele, a passagem referente ao quadro é, como dissemos, “irrelevante”), para nós, que não consideramos a passagem “irrelevante”, trata-se, sem dúvida, de um problema. E isso significa que, se a passagem não corresponde ao “paradigma moderno” nem tampouco ao “paradigma grego”, será preciso pensar que conceito de arte a ela corresponde no âmbito do pensamento de Heidegger. Minha proposta é que há, em Heidegger, um terceiro modo de pensar a arte, modo esse que denominei de “abertura fenomenológico-transcendental” e que se evidencia na leitura que Heidegger faz do quadro de Van Gogh na conferência sobre *A Origem da Obra de Arte*, mas também na passagem em que cita Rilke em *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia*.<sup>7</sup>

---

5 *Op. cit.*, p. 5.

6 *Op. cit.*, p. 65.

7 Heidegger, M. *Die Grundprobleme der Phänomenologie* (GA 24). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975, p. 244. Referência essa, por sinal, que Young aponta em seu livro, mas que dela não extrai nenhuma consequência para pensar a passagem do quadro na conferência. Ver Young, *op. cit.*, nota 1, p. 5.

A presente exposição seguirá assim três etapas. Tratar-se-á, em primeiro lugar, de reconstituir as linhas principais do “paradigma grego” (que denomino de “abertura histórico-instauradora”) e ver em que medida seus traços fundamentais contrastam com a possibilidade de pensar Hölderlin como um grande poeta. Em seguida, na análise do “paradigma moderno”, tratar-se-á de compreender a mudança de enfoque que Heidegger realiza sobre a poesia de Hölderlin – o que Young denomina de “educação” ou “aprendizado” hölderliniano de Heidegger<sup>8</sup>, e que abrirá, para Heidegger, a possibilidade de compreender alguns artistas contemporâneos como sendo “grandes”, *apesar* de não realizarem o que, em *A Origem da Obra de Arte*, é chamado de “grande arte”. Por fim, tratar-se-á de apresentar um terceiro paradigma que dê conta da “grandeza” específica do quadro de Van Gogh e que denomino de “abertura fenomenológico-transcendental”. Como se vê, a análise aqui apresentada é profundamente marcada pelas proposições de Julian Young, correspondendo, grosso modo, a uma complementação de sua análise a partir da refutação da pretensa “irrelevância” da passagem do quadro de Van Gogh na conferência sobre *A Origem da Obra de Arte*. Nesse sentido, dada sua importância no presente contexto, tratarei de reconstituir, em linhas gerais, sua posição.

### 1. O “paradigma grego” ou arte como “abertura histórico-instauradora”

Em *A Origem da Obra de Arte*, após a passagem referente ao quadro de Van Gogh, Heidegger se volta para o questionamento da efetividade (*Wirklichkeit*)<sup>9</sup> da obra de arte a partir da análise do acontecer do que ele denomina de “grande arte”, e que, a princípio, apesar da análise do quadro de Van Gogh, seria “exclusivamente (*allein*)” o que estaria em jogo na conferência. A passagem do quadro é considerada uma “alusão”, uma “indicação” (*Hinweis*)<sup>10</sup>, a partir da qual teria sido obtida não apenas a essência do utensílio mas também, e principalmente, a essência da arte como por-se-em-obra da verdade do ente,<sup>11</sup> como “acontecimento” (*Geschehnis*) da verdade<sup>12</sup> – Heidegger encerrando essa

---

8 Young, *op. cit.*, p. 84.

9 Heidegger, *op. cit.*, p. 24.

10 *Op. cit.*, p. 27.

11 *Op. cit.*, p. 22.

12 *Op. cit.*, p. 24.

passagem sobre o quadro com as seguintes conclusões: “Na obra acontece esse abrir, i.e., o descobrir (*Entbergen*), i.e., a verdade do ente. Na obra de arte a verdade do ente se põe em obra. A arte é o por-se-em-obra da verdade”.<sup>13</sup>

Todas essas conclusões serão válidas também para a “grande arte”, a obra-templo. A obra-templo, diz Heidegger, põe-em-obra a verdade do ente, é “acontecimento” da verdade, é “desencobrimento”. No entanto, no caso do templo, há outro elemento essencial: “Soerguendo-se em si, a obra abre um mundo e o mantém em estada reinante (*wartenden Verbleib*). Ser obra significa: instalar (*aufstellen*) um mundo”.<sup>14</sup>

Essa definição lapidar esconde evidentemente o sem número de questões que nela estão em jogo e que dizem respeito ao modo dessa instalação e ao próprio conceito de “mundo”. Desdobra-se a partir dela, na conferência, um leque vertiginoso de conceitos interdependentes, tais como “terra”, “povo”, “estado”, “obra”, “criadores” (*Schaffenden*) e “guardiões” (*Bewahrenden*), “poesia/composição (*Dichtung*)”, “verdade”, “decisão”, “choque” (*Stoß*), “familiar” e “monstruoso” (*geheuer* e *ungeheuer*), arrancar, traçar (*Riß, reißen*), cognatos do verbo *stellen* (*aufstellen, herstellen, verstellen, Ge-stell*), e todas as leituras dos conceitos gregos de *alétheia*, *polis*, *technè*, dentre vários outros.

Por outro lado, uma leitura exclusiva da conferência, sem levar em consideração os textos sincrônicos, não permite evidentemente que se apreenda o que *pode* estar em jogo no pensamento de Heidegger naquele momento – e digo justamente “pode” pela dificuldade mesma de centrar e sintetizar o que vai ali posto nesse pensamento. Um esforço de apreensão dessa reflexão se faz assim, minimamente, na direção de uma leitura concomitante desses outros textos sincrônicos, tais como, particularmente, os cursos sobre Nietzsche, notadamente o primeiro volume<sup>15</sup>, o *Introdução à Metafísica*<sup>16</sup>, os cursos sobre os hinos de Hölderlin *Germania* e *O Reno*<sup>17</sup> e *Hölderlin e a Essência da Poesia*.<sup>18</sup>

---

13 *Op. cit.*, p. 25.

14 *Op. cit.*, p. 30.

15 Heidegger, M. *Nietzsche - Erster Band (GA 6.1)*. Frankfurt Am Main: Vittorio Klostermann, 1996.

16 Heidegger, M. *Einführung in die Metaphysik (GA 40)*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983.

17 Heidegger, M. *Hölderlins Hymnen “Germanien” und “Der Rhein” (Winter semester 1934/35) (GA 39)*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1980.

18 Heidegger, M. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung (1936–1968) (GA 4)*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981.

Tal é, ao menos, a proposta de Young que, com essa abordagem, visa trazer não apenas uma proposição sintética do pensamento de Heidegger naquele momento mas já vislumbrar os problemas que ela apresenta. De fato, após uma reflexão sobre os conceitos-chave que mobilizam a conferência, Young propõe a seguinte definição para o conceito de “grande arte”, ou de “paradigma grego”:

*A grande obra (...) é algo que traz o “mundo”, do fundo velado à claridade da saliência, permite que ele seja transparente à “terra” de modo a aparecer como “sagrado” (e assim se imponha) e reúne toda uma cultura para dar testemunho da relevância numinosa do mundo, que acontece na obra.<sup>19</sup>*

Em que pese o uso do termo “cultura” nesse contexto, que não é propriamente um termo heideggeriano, o que está em jogo nessa definição é a caracterização da abertura de mundo que a obra instaura sobre o abismo suportante, sagrado e misterioso, que é a “terra”, fundando assim o devir de um povo, “constituindo-o” nessa fundação.

O papel do “poeta” como esse “fundador” que, de algum modo, co-responde à comunidade que se funda, é que é o cerne da questão. Porque, se nos acontecimentos históricos específicos aos quais recorre Heidegger (notadamente o “acontecimento grego”, modelar nesse caso), a obra do poeta (no sentido lato ou estrito do termo) parece de fato ser fundadora e doadora de sentido à comunidade<sup>20</sup>, contudo, no momento em que Heidegger escreve não há, de fato, mais nenhum poeta que funde a comunidade, tal qual teria sido o caso, como propõe Heidegger, de um Homero ou de um Sófocles.

Ora, aqui é que surge o problema central da posição heideggeriana na medida em que não apenas na conferência, mas nos diversos textos sincrônicos, a evocação de Hölderlin como grande poeta apresenta-se de modo a princípio controverso, já que o mundo no qual Heidegger se encontra não é “fundado” ou “instaurado” por sua poesia – nem por qualquer outra. Por mais que Heidegger chame a atenção para a importância de Hölderlin, “cuja obra ainda é

---

19 *Op. cit.*, p. 52.

20 Em que medida ela o é, ou foi, é questão de reconstituição histórica, com todos os problemas hermenêuticos que esta apresenta, a posição de Heidegger sendo uma resposta, a partir de sua leitura da história e da dinâmica de sua constituição, ao problema dos modos de constituição de sentido.

uma tarefa para os alemães”<sup>21</sup>, o fato é que ele não é “grande” porque “funda”, mas porque *deveria* fundar<sup>22</sup>.

Para Young, essa posição é contraditória na medida em que,

*[c]omo todo poeta moderno, Hölderlin não satisfaz ao paradigma grego. Não há leituras comunais de Hölderlin. (...) A idéia segundo a qual esse exemplo de obscuridade hermética poderia ser o Homero da modernidade é absurda.*<sup>23</sup>

Poeta de um “pequeno grupo de iniciados” no dizer de Young, Hölderlin é contudo de uma importância radical para Heidegger. Como explicar sua “grandeza” se a ele não corresponde nenhuma “grande arte” no sentido do paradigma grego? Reconhecê-lo como “grande poeta” demandaria então uma reformulação do paradigma grego – ou a formulação de outro conceito paradigmático de arte.

O que Young constata é que, nas primeiras leituras que Heidegger realiza sobre Hölderlin, não há abandono do paradigma grego, nem tampouco há a elaboração de outro paradigma. O que ocorre, tal é a tese de Young, é que Heidegger, até meados dos anos 1930, lê Hölderlin como um pensador que, apesar de escrever em versos, é “indistinguível do pensador (filosófico)”<sup>24</sup> – mais particularmente do próprio Heidegger. E, em linhas gerais, dois são os focos centrais do Hölderlin lido por Heidegger naquele momento: a análise do papel do poeta e da poesia em geral e a caracterização da época atual, realizadas ambas em *Hölderlin e a Essência da Poesia*, que trata fundamentalmente do papel do poeta, e os cursos sobre *Germania* e *O Reno*, que tratam fundamentalmente da sociedade, “do modo desolado no qual nos encontramos e o que fazer quanto a isso”.<sup>25</sup>

Hölderlin é, assim, diz Heidegger, “poeta dos poetas e da poesia” assim como “poeta dos alemães”<sup>26</sup>. Como “poeta dos poetas”, pensa a poesia ao

21 Heidegger, M. *A Origem...*, *op. cit.*, p. 59, última frase da conferência.

22 Heidegger, GA39, *op. cit.*, p. 214 *apud* Young, *op. cit.*, p. 75.

23 *Op. cit.*, p. 69.

24 *Ibid.*, p. 72.

25 *Ibid.*, p. 75.

26 GA39, *op. cit.*, p. 214.

modo do paradigma grego, em sua necessidade fundacional detectada pelos “autênticos criadores” que se situam “nos picos das montanhas” em “autêntica temporalidade”<sup>27</sup>, sendo originariamente capazes de instaurar a disposição fundamental (*Grundstimmung*), ou seja “a verdade do ser-aí de um povo”. Essa disposição fundamental é então elaborada pelo pensador e “configurada em uma determinada verdade histórica pelo criador do Estado.”<sup>28</sup>

Essa *Grundstimmung*, diz Heidegger, é, no caso de Hölderlin, a do “luto sagrado” (*heilige Trauer*) pela fuga dos deuses mas, “por ser tão velado e difícil, como poeta dos poetas que é poeta dos alemães”, Hölderlin “ainda não se tornou a potência (*Macht*) na história do nosso povo”. Mas deve se tornar.<sup>29</sup>

É aqui que Young pondera, em primeiro lugar, que o pretense triunvirato do poeta/pensador/criador do Estado, é, na verdade, falso, na medida em que não há distinção, nessa leitura que Heidegger faz de Hölderlin, do poeta e do pensador. Como uma espécie de “tradutor” do poeta, o pensador traz ao “conceito e ao ajuntamento”<sup>30</sup>, o que o poeta teria trazido de modo “velado”: o poeta mesmo, por obscuro, não é compreendido e vivido pela comunidade, precisando de uma mediação que o torne, por assim dizer (e se isso for possível no caso de Heidegger...), “claro” para a comunidade.

Por outro lado, a distinção entre “poeta dos poetas” e “poeta dos alemães” é, também, para Young, uma falsa distinção na medida em que, o que Hölderlin faz, segundo Heidegger, é poetizar a poesia. Nas palavras de Young:

*Tal qual Heidegger acaba por representá-lo, a única importância de Hölderlin é a de um metapoeta – alguém que esboça a tarefa do poeta na época atual; uma tarefa no entanto que apenas pode ser realizada por outros poetas, poetas de um tipo essencialmente diferentes do seu.*<sup>31</sup>

---

27 *Ibid.*, p. 109.

28 *Ibid.*, p. 144 – No original: “Die Grundstimmung, und das heißt die Wahrheit des Daseins eines Volkes, wird ursprünglich gestiftet durch den Dichter... in die bestimmte geschichtliche Wahrheit gestellt dadurch, daß das Volk zu sich selbst als Volk gebracht wird. Das geschieht durch die Schaffung des seinem Wesen zu-bestimmten Staates durch den Staatsschöpfer.”

29 *Ibid.*, p.214. No original: “Weil Hölderlin dieses Verborgene und Schwere ist, Dichter des Dichters als Dichter der Deutschen, deshalb ist er noch nicht die Macht in der Geschichte unseres Volkes geworden. Weil er das noch nicht ist, muß er es werden.”

30 *Ibid.*, p. 144. No original: “Das so enthüllte Seyn des Seienden aber wird als Seyn begriffen und gefügt und damit erst eröffnet durch den Denker.”

31 Young, *op. cit.*, p. 79.

Devido justamente ao seu caráter hermético e tendo em vista que o que poetiza é a própria poesia, Hölderlin não pode ser o criador autêntico, o fundador dessa outra época que Heidegger gostaria de vislumbrar. Metapoeta nada popular, Hölderlin é, para Heidegger, nesse momento, por mais que Heidegger pareça propor outra coisa, um pensador da poesia, dos mais profundos e difíceis – mas não é um poeta fundador. Tal é a posição de Young.

À não-leitura de Hölderlin como poeta soma-se um outro aspecto da leitura de Heidegger, a saber, o que Young denomina de “grecocentrismo” como posicionamento central e quase exclusivo da constituição da história pela origem grega. Característica “opressiva” da posição de Heidegger nesses cursos de meados dos anos 30, o grecocentrismo é também inadequado, segundo Young, para se ler Hölderlin, para quem “Cristo” tem uma posição tão importante quanto a dos deuses gregos em sua “fuga” – e a proposição heideggeriana, segundo a qual “Cristo” é pensado por Hölderlin como um deus grego<sup>32</sup>, para Young, não é muito convincente.

Isso tudo levado em consideração, Young propõe que Heidegger, naquele momento, não soube ler Hölderlin. Mas isso viria a mudar nos anos seguintes, e sua “educação” por Hölderlin iria permitir que ele visse a necessidade de elaborar um outro modo de pensar a arte, um outro “paradigma”, no termo de Young, que correspondesse ao que hoje de fato se instância como, diria Heidegger, “o que é”.

## 2. O “paradigma moderno”

Segundo Young, os textos, cursos e conferências escritos por Heidegger após 1939 que têm como tema Hölderlin apresentam a mesma avaliação até então realizada sobre a nossa “destituição”, sobre a marca “noturna” ou “invernal” de nossa época, na qual, com a “fuga” dos deuses, tal como propõe o início de *Para que Poetas?*, de 1946, “não há mais deus que reúna homens e coisas em si, visível e inequivocamente, e por meio de tal reunião disponha da história e da morada do homem nela”.<sup>33</sup> No entanto, diferentemente dos textos anteriores sobre Hölderlin, para Heidegger, “a fuga dos deuses é ainda mais

---

32 Heidegger, GA39, *op. cit.*, p. 220 e Heidegger, M. *Hölderlins Hymne “Andenken” - Winter semester 1941/42 (GA52)*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1982, pp. 140-1, *apud* Young, *op. cit.*, p. 82.

33 Heidegger, M. “Wozu Dichter?” In: *Holzwege (GA 5)*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, p. 269.

sombria”, na medida em que “não apenas os deuses e o deus fugiu, mas o esplendor divino extinguiu-se na história do mundo.”<sup>34</sup>

Certamente, o retorno do que Hölderlin chama de “festival” é o que poderia resgatar o mundo de sua “destituição”. O “festival”, como o pleno cumprimento do “paradigma grego”, no qual o mundo se instaura em seu esplendor sagrado e radiante e reúne a comunidade em torno desse maravilhamento, não é, contudo, passível de ser instaurado pelos poetas contemporâneos, dado que esses não têm, mais, “nomes sagrados”.<sup>35</sup> O poeta da modernidade não tem mais linguagem para fundar o festival.

Na medida em que, para o homem moderno, “nada se apresenta como sagrado”<sup>36</sup>, a Modernidade não abre “espaço”, como é dito em *Arte e Técnica*<sup>37</sup>, para a arte. Nesse sentido, pontua Young, nos textos tardios sobre Hölderlin, Heidegger chama a atenção sobre a afirmação do poeta segundo a qual, mesmo se ele é ‘profético’, ele não é ‘vidente’ e que, apesar de seu sonho ser divino, ele não sonha com nenhum deus.<sup>38</sup>

Assim, aponta Young, nesses textos, o que se verá é um abandono da ligação entre arte e política, um abandono do “ativismo político” dos anos precedentes. Como diz Heidegger em *Para que Poetas?*:

*A virada da época não acontece por meio de algum novo deus, ou do antigo renovado, surgindo no mundo de repente como em uma emboscada. Para onde ele se voltaria em seu retorno se os homens não tivessem antes preparado uma morada para ele? Como poderia o deus ser uma permanência divina se um brilho divino não começasse antes a brilhar em tudo o que é?*<sup>39</sup>

“Nossa” tarefa seria, então, propõe Young seguindo Heidegger, a oposta dos gregos<sup>40</sup>, que buscaram, nos termos do *Nietzsche I* articular sua própria

---

34 *Ibid, idem, apud Young, op. cit., p.*

35 Heidegger, GA 4, *op. cit., pp. 27-8 apud Young, op. cit., p. 89.*

36 Young, *op. cit., pp. 89-90.*

37 Heidegger, M. Technik und Kunst - Ge-stell. In: *Kunst und Technik – Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1989, p. XIII, *apud Young, op. cit., p. 91.*

38 Heidegger, GA 4, *op.cit., p. 114, apud Young, op. cit., p. 92.*

39 Heidegger, GA 5, *op.cit., p. 270.*

40 Young, *op. cit., p. 97.*

posição no seio dos entes e se instauraram, ao instaurar seu mundo.<sup>41</sup> “Nossa” tarefa seria oposta na medida em que, hoje, a capacidade de articulação de nosso mundo, nossa capacidade de articulação, nos consome num “frenesi” que busca sempre cada vez mais poder sobre o que há e, nesse sentido, o que cabe ao poeta realizar seria justamente a possibilidade, nos termos de Young, de tornar essa capacidade de articulação “transparente” à “terra”<sup>42</sup>, ou, nas palavras de Heidegger no curso sobre o *Ister*, “apreender o inapreensível e ... nós mesmos diante do inapreensível”<sup>43</sup>.

Para Young, nesse sentido, o poeta moderno é eminentemente “lírico” e não “épico”, entendendo esses termos como teria feito Nietzsche no *Nascimento da Tragédia*, onde “épico” é pensado como a “narrativa de deuses e heróis de uma cultura possuindo importância redentora para a comunidade” e “lírico” como o “trabalhar o conteúdo primário em que consiste a expressão de profundo sentimento ou emoção”, entendendo esses sentimentos e emoções profundas como *Grundstimmungen*.<sup>44</sup>

Os poetas seriam justamente aqueles que teriam captado a (teriam sido captados pela) *Grundstimmung* contemporânea e seriam capazes de fazer transparecer nas palavras o que essas mesmas têm de inapreensibilidade radical, de infinitude e de mistério. Os poetas seriam aqueles capazes de trazer, como diz Heidegger no curso sobre o *Ister*, “o enigma como enigma”, e deixar que o sagrado fale por intermédio de suas palavras, como “*Ereignis* do sagrado”.<sup>45</sup>

Para Young, isso significa que a arte que aqui se busca qualificar não pode e não deve ser uma arte “metafísica” – seja esse conceito entendido heideggerianamente como “ontoteologia”, seja ele entendido tradicionalmente, como um “além”. Assim, propõe Young que a arte que o “paradigma moderno” visa é aquela que “tematiza o ‘outro lado’ do mundo sem torná-lo o ‘mais alto’ membro do mundo” e “tematiza o Outro dos entes manifestos sem cair na armadilha de torná-lo mais um ente oculto”. Prossegue Young:

*O que isso significa é que a arte que supera a metafísica será uma tematização que não é uma representação. Pois assim que o “pensamento*

---

41 *Ibid.*, *idem*.

42 *Ibid.*, p. 98.

43 GA 53, *op.cit.*, p. 169, Young, *op. cit.*, p. 98.

44 Young, *op. cit.*, p. 100.

45 GA 4, *op. cit.*, pp. 76-7..

*representacional” entra em jogo – um pensamento que é limitado e confinado a um horizonte que articula a realidade em um mundo inteligível de entes – o que é tematizado se torna ‘reificado’ em um ente.<sup>46</sup>*

A realização dessa proposição teria sido efetivada por alguns (poucos) artistas contemporâneos. A partir de comentários e análises (em alguns casos, bem pontuais) de Heidegger, Young analisa rapidamente as obras de Rilke, Cézanne e Klee, assim como a arte Zen, a fim de comprovar que a estima de Heidegger por esses artistas encontra embasamento teórico em suas reflexões sobre a arte no âmbito do “paradigma moderno”.

Ora, no caso específico de Van Gogh, mesmo que Heidegger possa tê-lo considerado, após os anos 40, como um artista do inefável, o que se apresenta na análise do quadro no âmbito da conferência sobre *A Origem da Obra de Arte* não é dessa ordem. E, nesse sentido, proponho eu, há que se pensar o que ali se desenrola como pensamento sobre a arte que, a meu ver, é diferente de ambos os paradigmas apresentados.

### 3. Arte como abertura fenomenológico-transcendental

Em uma das raras passagens escritas antes dos anos 30, na qual Heidegger qualifica conceitualmente a poesia, a saber, a análise de um trecho dos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rilke, no curso sobre *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia* de 1927, Heidegger diz:

*A poesia/composição (Dichtung), não é nada mais do que o trazer-à-palavra, ou seja, o desencobrimento da existência como ser-no-mundo. Pelo dito, o mundo se torna, para aqueles que até então estavam cegos diante dele, pela primeira vez, visível.<sup>47</sup>*

Cita então Heidegger esse longo trecho dos *Cadernos*, no qual Rilke descreve liricamente uma parede que sobrou de um conjunto de casas demolidas, com todas as evocações do que ali deve ter ocorrido como vida corrente, rastros e restos deixados e acumulados ao longo do tempo. A partir dessa citação, Heidegger acrescenta:

---

46 Young, *op. cit.*, p. 140.

47 Heidegger, *op. cit.*, p. 244.

Note-se como, a partir das coisas, o mundo, ou seja, o ser-no-mundo – que Rilke chama de ‘vida’ –, salta tão elementarmente em nossa direção (entgegenspringt). O que aqui Rilke com suas frases retira/lê (herausliest) da parede exposta, não foi atribuída/vinculada (hinausdichtet) à parede mas, pelo contrário, a descrição apenas é possível como uma interpretação e uma elucidação do que ‘realmente’ (wirklich) está na parede (...). O poeta não apenas é capaz de ver esse mundo original (ursprüngliche Welt), mesmo que não refletido e de modo algum teoreticamente descoberto, mas compreende o conceito filosófico de vida (...) que nós formulamos com a ajuda do conceito de existência como ser-no-mundo.<sup>48</sup>

A passagem, para o entendimento da “questão Van Gogh” na conferência, é, a meu ver, marcante em mais de um sentido: pela definição da poesia (*Dichtung*) como um desencobrimento não temático (“o poeta não apenas é capaz de ver esse mundo original, mesmo que não refletido e de modo algum teoreticamente descoberto”); pelo caráter de salto originário que marca esse desencobrimento (e, evidentemente, a associação conceitual entre salto e origem em *Ursprung*); pelo fato de o desencobrimento, nesse caso, ser desencobrimento da “existência como ser-no-mundo” e pelo fato de aquele que vê originariamente “o mundo que é desde sempre revelado (*enthüllte*) com sua existência”, ajuda a trazê-lo à palavra (*zum Wort zu verhelfen*) e assim o torna expressamente visível para outros.<sup>49</sup>

A poesia desencobre assim, “mesmo que não teoreticamente”, o que Heidegger está justamente tentando elaborar e explicitar nesse e noutros cursos daquele período, a saber, a questão sobre o sentido do ser, que encontra nas estruturas existenciais de *Ser e Tempo*, e notadamente no conceito de ser-no-mundo, seu núcleo de partida central. A poesia teria assim a capacidade de “fazer ver” o ser-no-mundo *enquanto tal*, propiciando o que chamo de “abertura fenomenológico-transcendental” como conhecimento, mesmo que não temático, das condições de possibilidade da existência e notadamente do conceito central de ser-no-mundo.

Ora, o que faz, fundamentalmente, o quadro de Van Gogh, segundo a conferência? Após a passagem “lírico-poética” sobre os sapatos da camponesa, que se inicia com o já famoso “Da escura abertura do gasto interior do sapato...”, e a proposição segundo a qual a “confiabilidade” (*Verlässlichkeit*)

---

48 *Ibid.*, p. 246.

49 *Ibid.*, p. 244.

é o “ser do utensílio”, Heidegger afirma: “a pintura de Van Gogh é o abrir-se [Eröffnung] daquilo que o utensílio, o par de sapatos de camponês, na verdade, é”.<sup>50</sup> Note-se que, nessa “abertura” “daquilo que o utensílio, na verdade, é”, o que se abriu como pano de fundo essencial foram os conceitos de “terra” e “mundo” (“à terra pertence esse utensílio e no mundo da camponesa ele é abrigado”<sup>51</sup>) sendo que esse será mais adiante no texto definido como “a amplitude dominante das relações abertas de um povo historial”.<sup>52</sup>

Assim como na passagem sobre o texto de Rilke, no caso do quadro, o que se abre é também da ordem de um conhecimento (mesmo que não temático) de estruturas essenciais da existencialidade: utensílio, mundo, mundanidade (e, claro, em 1936, terra). O quadro abre a verdade do utensílio em sua utensiliaridade (o “caráter de utensílio do utensílio”), e assim revela o mundo e o ser-no-mundo, enquanto tais. Ele abriria justamente a possibilidade de uma visada transcendental, que permitiria ver as estruturas e condições de possibilidade da existência, enquanto tais.

Essa é, então, uma caracterização da arte que encontra, tanto na análise do texto de Rilke como naquela do quadro de Van Gogh, sua explicitação. Não me parece que ela seja irrelevante, nem conceitual nem exegeticamente, no âmbito da conferência. Essa posição tem de fato uma história e um vigor no pensamento de Heidegger mesmo se, ao que parece, naquele momento, um outro paradigma se adiantava e, por assim dizer, tentava absorver essa possibilidade de interpretação do acontecer da arte.

Chamo a atenção para o fato de que, logo antes dessa descrição “lírico-poética” do mundo da camponesa, aquela justamente que se inicia com “da escura abertura...” e que é, a meu ver, o ponto de inflexão central do texto, Heidegger aponta para três modos em que, possivelmente, o caráter de utensílio do utensílio poderia ser, no caso do sapato da camponesa, “aberto” (*eröffnet*): a observação da lida cotidiana da camponesa no campo, a “presentificação (*vergegenwartigen*) em geral de um par de sapatos” e o olhar para “meros sapatos parados, fora de uso, no quadro”.<sup>53</sup> Se esses dois últimos modos são a princípio descartados por Heidegger, é apenas para, logo em seguida, a partir de um já consagrado “*Und dennoch*” (“E todavia”), desdobrar, a partir

---

50 Heidegger, *op. cit.*, p. 22.

51 *Ibid.*, p. 20.

52 *Ibid.*, p. 28.

53 *Ibid.*, p. 19.

da contemplação do quadro, ou seja, a partir do último modo do “abrir-se” (*Eröffnung*) proposto, o advento “lírico” do mundo da camponesa.

Ora, é de se notar que os dois outros modos do “abrir-se” da essência da utensiliaridade são, a princípio, também viáveis. A observação direta do uso do instrumento em seu âmbito de uso é justamente o procedimento adotado por Heidegger em *Ser e Tempo*, na análise da teia referencial instrumental do martelo. Do mesmo modo, a “presentificação” de um utensílio é o processo utilizado por Heidegger para desdobrar o conceito de mundo, por exemplo, no curso de 1928/29 denominado *Introdução à Filosofia*<sup>54</sup>, a partir de um pedaço de giz. Em outras palavras, não apenas o colocar-se diante da pintura de Van Gogh permite que um tal “abrir-se” se dê, tal como o mostram as descrições fenomenológicas de *Ser e Tempo* e do *Introdução à Filosofia*.

Nesse sentido, poderíamos dizer que esses três modos do “abrir-se” da essência do utensílio se equivalem? Colocar-se diante do utensílio em uso, “presentificado”, ou em uma “apresentação” ou “representação figurativa” (*bildliche Darstellung*) seriam, no que tange a seu resultado, me parece, de fato, equivalentes: é a mundanidade do mundo, e a essência utensiliar, que se anunciam em todos os casos. O ponto de partida desse “abrir-se”, em cada caso, contudo, variou: o martelo *em seu uso*, o giz “*presentificado*” e a imagem do sapato *no quadro*.

Assim, como “compreensão intuitiva”, a poesia/arte propiciaria, quando pensada como “abertura fenomenológico-transcendental”, um “ver” o que correntemente não se vê. Seu papel se assemelha ao do esclarecimento temático da utensiliaridade e da mundanidade – mas dele se diferencia justamente por não ser “temático” ou “analítico”.

No âmbito da reflexão de Heidegger, poderíamos então vislumbrar três conceitos de arte que correspondem a momentos diferenciados de seu pensamento. Seguindo a proposta de Young, segundo a qual haveriam dois paradigmas de arte em Heidegger, proponho, a partir da refutação da “irrelevância” do trecho referente ao quadro de Van Gogh na conferência, que há também um terceiro paradigma, que qualifico de “fenomenológico-transcendental”, e que, apesar de não se encontrar inteiramente desdobrado em seus escritos, cursos e conferências, possui, a meu ver, tanto no âmbito de seu pensamento quanto na reflexão sobre o fenômeno da arte, importância crucial.

---

54 Heidegger, M. *Einleitung in die Philosophie* (GA 27). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1996. *Introdução à Filosofia*. Trad.: Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.