UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ-UNIOESTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FRANCISCO WIEDERWILD DA SILVA

A RECORDAÇÃO DO VÍNCULO ORIGINÁRIO ENTRE ARTE E TÉCNICA NO PENSAMENTO DE MARTIN HEIDEGGER

TOLEDO
2024

FRANCISCO WIEDERWILD DA SILVA

A RECORDAÇÃO DO VÍNCULO ORIGINÁRIO ENTRE ARTE E TÉCNICA NO PENSAMENTO DE MARTIN HEIDEGGER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná para a obtenção de título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Linha de pesquisa: Metafísica e Conhecimento

Orientador: Prof. Dr. Roberto Saraiva Kahlmeyer-Mertens

TOLEDO
2024

FRANCISCO WIEDERWILD DA SILVA

A Recordação do Vínculo Originário entre Arte e Técnica no Pensamento de Martin Heidegger

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Mestre em Filosofia, área de concentração Filosofia Moderna e Contemporânea, linha de pesquisa Metafísica e Conhecimento, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:

gov.br Documento assinado digitalmente
ROBERTO SARAIVA KAHLMEYER MERTENS
Data: 30/10/2024 11:46:59-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Orientador(a) - Roberto Saraiva Kahlmeyer Mertens
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Toledo (UNIOESTE)

Irene Filomena Borges-Duarte
Universidade de Évora (uevora)

Jorge Cecilio Acevedo Guerra
Universidad de Chile

gov.br Documento assinado digitalmente
GILVAN LUIZ FOGEL
Data: 01/11/2024 15:22:10-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Gilvan Luiz Fogel
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

gov.br Documento assinado digitalmente
LIBANIO CARDOSO NETO
Data: 30/10/2024 22:43:57-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Libanio Cardoso Neto
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Toledo (UNIOESTE)

Toledo, 30 de outubro de 2024

Ficha de identificação da obra elaborada por intermédio do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Wiederwild da Silva , Francisco
A Recordação do Vínculo Originário Entre Arte e Técnica no Pensamento de Martin Heidegger / Francisco Wiederwild da Silva ; orientador Roberto Saraiva Kahlmeyer-Mertens; coorientadora Irene Borges-Duarte . -- Toledo, 2024.
187 p.

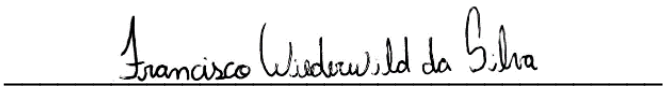
Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Toledo) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2024.

1. Arte. 2. Técnica . 3. Niilismo. 4. Fim da metafísica . I. Saraiva Kahlmeyer-Mertens, Roberto , orient. II. Borges-Duarte , Irene, coorient. III. Título.

DECLARAÇÃO DE AUTORIA TEXTUAL E DE INEXISTÊNCIA DE PLÁGIO

Eu, Francisco Wiederwild da Silva, pós-graduando do PPGFil da Unioeste, *Campus* de Toledo, declaro que esse texto final de dissertação é de minha autoria e não contém plágio, estando claramente indicadas e referenciadas todas as citações diretas e indiretas nele contidas. Estou ciente de que o envio de texto elaborado por outrem e também o uso de paráfrase e a reprodução conceitual sem as devidas referências constituem prática ilegal de apropriação intelectual e, como tal, estão sujeitos às penalidades previstas na Universidade e às demais sanções da legislação em vigor.

Toledo, 07/10/2024



Assinatura

Dedicado à Katieli Pereira que, como a estrela da manhã, iluminou os dias em que este trabalho foi concebido, fertilizando o solo onde ainda se aprofundam as minhas raízes. Quando o manto da noite cobria a terra e pesavam com ele dor e angústia, pendia sobre a minha cabeça uma pequena lua que, com a sua brilhante luzinha, me concedia coragem e a confiança de que o amanhã tinha de luzir quebrando esse manto, uma esperança remanescente da luz que me fortaleceu durante o dia. Qual a fonte dessa esperança senão a força solar irradiada pela estrela da manhã que devotou a este trabalho sua luz na forma de esforço, paciência e cuidado, nunca entregando o seu autor a própria sorte?

AGRADECIMENTOS

Especialmente à minha companheira, Katieli Pereira, para quem dedico este trabalho. Com esforço e sensibilidade, ela desempenhou sua devoção à paciência e à serenidade do pensamento em minha companhia durante esse período de minha formação pessoal, lendo, relendo o revisando o texto desta dissertação, me aconselhando e contribuindo para o constante aperfeiçoamento desta pesquisa. Na verdade, o nosso caminho de pensamento se iniciou há muitos anos, quando o curso de graduação e de mestrado em filosofia se resumiam a um sonho, a uma possibilidade distante para a qual, muitas vezes, eu senti que não tinha dedos para agarrá-la e transformá-la em realidade. A Kat me ensinou a encarar a fronteira de minhas limitações e me incitou a excedê-la com coragem, me ensinou a olhar com orgulho e gratidão para o passado, sem ressentimento.

A Roberto S. Kahlmeyer-Mertens, que me orientou durante essa etapa significativa de minha formação. Durante os dois últimos anos, encontrei no Professor Kahlmeyer-Mertens a postura do acadêmico exemplar e aprendi com ele a trabalhar com voracidade, sem questionar a razão do *meu* fardo, enfrentando-o como um desafio e um chamado para o desencobrimento de minha vocação. “Por que este fardo é tão pesado e por qual razão fui escolhido para carregá-lo, sou por acaso um animal de carga?” – “Trabalha e não duvida!”, eis o lema do professor que me encorajou em momentos de dificuldade e que, sem dúvida, continuará me suscitando força durante a minha futura trajetória.

À banca avaliadora composta por Irene Borges-Duarte, que gentilmente colaborou com esta pesquisa firmando-se na posição de coorientadora e que admiravelmente continua me surpreendendo, a cada vez, devido a seu extraordinário rigor teórico e exercício daquilo que Heidegger designa como “cuidado do conceito” (*Sorgfalt des Begriffes*) em suas acuradas interpretações e traduções da obra heideggeriana; Gilvan Fogel, cuja postura provocativa, valente e resoluta me ensinou que é possível realizar um excelente trabalho acadêmico e que, não obstante, para além do ofício de “zelador do museu da filosofia”, é possível atuar com originalidade, em suma, “pensar” e não apenas operar com um mero aparelho de objetivar de entranhas congeladas; Libanio Cardoso Neto, um dos professores de filosofia mais rigorosos e talentosos com

quem tive o privilégio de conviver, cuja preocupação genuína com as grandes questões decisivas fundadas pela tradição filosófica e encanto com a literatura tanto me inspiraram ao longo dos dois últimos anos; e Jorge Cecilio Acevedo Guerra, que gentilmente aceitou participar da banca de qualificação e defesa, apesar dos entraves estabelecidos pela distância entre a língua espanhola e portuguesa, contribuindo efetivamente para o enriquecimento desse trabalho.

A Wilson Antônio Frezzatti Junior que, embora não tenha contribuído diretamente para a produção desta pesquisa, me concedeu algo que considero raro nos dias de hoje: com sua postura simples e serena durante as aulas e em grupos de estudo, se tornou para mim o modelo exemplar de professor de filosofia rigoroso, profundamente dedicado e atencioso, me incentivando a tornar-me um pesquisador e professor muito melhor.

Por fim, ao Programa de Pós-Graduação (PPG) da Unioeste de Toledo que, há tantos anos, opera habilmente o fomento à pesquisa e o ensino de filosofia. À CAPES que, ao me conferir bolsa de estudos, tornou possível a realização desta pesquisa.

Num tempo em que tudo está disposto para a utilidade, o sucesso, o poder e os negócios, nós devemos pensar, todas as horas, que a "vida" se plenifica com mais presteza e pureza, se damos nossa atenção à essência (*Wesen*) própria das coisas. Este proteger invisível do essencial, na memória silenciosa, no acompanhamento dos que nos foram confiados, é o eco da origem (*Ursprung*) à qual tudo regressa. A ausência de vontade que por tudo ronda, é apenas a contrapartida para a dominação da vontade, de cuja compulsão nunca virá uma benção.
Nós que ainda sabemos do essencial, não podemos apenas simplesmente levar a vida, pois, assim, esquecemos o mais importante, isto é, que o supremo e o mais belo que acontece para o homem, não possui sua verdade em seus efeitos, mas unicamente no fato de que é, e assim corresponde ao que não passa.

Martin Heidegger. Trecho de carta endereçada à sua esposa Elfriede Petri. 1945. *O Oculto* (*Das Verborgene*), 2008, p. 4 e 5.

[...] Não somos batráquios pensantes, não somos aparelhos de objetivar e registrar, de entranhas congeladas – temos de continuamente parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo o sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós. Viver – isso significa, para nós, transformar continuamente em luz e flama tudo o que somos, e também tudo o que nos atinge: não podemos agir de outro modo [...].

Friedrich Nietzsche. Prólogo de *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 13. Tradução de Paulo César de Souza.

RESUMO

WIEDERWILD DA SILVA, Francisco. *A Recordação do Vínculo Originário entre Arte e Técnica no Pensamento de Martin Heidegger*. 2024, p. 183. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2024.

A recordação do vínculo originário entre arte e técnica compõe o tema central dessa dissertação. A recuperação desse vínculo pressupõe uma reconstrução conceitual, mediante a confrontação estabelecida por Martin Heidegger com a tradição metafísica e sua crítica às representações convencionais acerca dos fenômenos que configuram a técnica e a arte. Nesse sentido, essa pesquisa se desenvolve atendendo à provocação do seguinte problema: em que consiste o vínculo originário entre arte e técnica, segundo o pensamento de Heidegger? Nosso objetivo, portanto, visa determinar como os avanços do pensamento metafísico obscurecem o vínculo entre arte e técnica. A partir da interlocução de Heidegger com os pensadores gregos pré-socráticos, pretendemos recordar a ligação entre arte e técnica mediante a experiência de desencobrimento desses fenômenos. A fim de empreender essa tarefa, fazemos uso da metodologia de caráter teórico bibliográfico priorizando a análise dos textos escritos após *a viragem* (*die Kehre*) do pensamento heideggeriano, como *Introdução à Metafísica* (1935), *A Origem da Obra de Arte* (1935-1937), as preleções e ensaios acerca do pensamento de Nietzsche (1939-1944), *Caminhos de Floresta* (1950), *Ensaios e Conferências* (1954) etc. Depreendemos com essa pesquisa que, de acordo com Heidegger, os pensadores gregos pré-socráticos denominavam tanto a arte como a técnica artesanal com a palavra *techne*, um saber semelhante à *episteme*. A *techne*, nesse sentido, consiste num saber que ilumina, que *dá à luz* no sentido de tornar visível (presente, acessível) o ente enquanto tal a partir de uma ocultação originária, configurando, portanto, um modo de *desencobrimento* (*Unverborgenheit*). Com a transfiguração metafísica do pensar originário, a *techne* é caracterizada conceitualmente por Platão e Aristóteles como *mimesis*, isto é, como *imitação da aparência da realidade suprassensível*. Consequentemente, o vínculo originário entre *techne* e *episteme* foi completamente obscurecido. A tradição metafísica herdeira do pensamento platônico-aristotélico preservou fixa e inalterada a dissociação entre *techne* e *episteme*, degradando a produção criativa de ser (*poiésis*) ao nível da atividade artesanal, desde a sua *representação instrumental e antropológica*. Na Modernidade, o fenômeno técnico hodierno é convencionalmente representado considerando apenas essa dimensão prática, embora caracterize um fenômeno original e, portanto, radicalmente diferente da técnica antiga. Na conferência *A Questão da Técnica* (1953), Heidegger propõe a tarefa de fundar um espaço de meditação no qual se torna possível realizar a experiência do desencobrimento da essência da técnica moderna. Como fundar esse espaço? A partir da interlocução com a tradição filosófica, reconstruindo as experiências originárias do que constitui o imperialismo da técnica que caracteriza essencialmente a nossa época. A arte, de acordo com Heidegger, oferece um espaço assim, pois, embora o modo de desencobrimento que constitui a técnica moderna não se desenvolva numa *produção criativa de ser* (*poiésis*), caracterizando um fenômeno radicalmente distinto da arte, a experiência da determinação de sua essência depende da recordação de seu vínculo com o fenômeno artístico. Conclui-se, por fim, que a arte nos proporciona um espaço de *refúgio* (*Hort*) e de

sagração (*Weihe*) da verdade como desencobrimento, desde que façamos a experiência da recordação do vínculo originário entre a técnica e o fenômeno artístico em seu sentido mais elevado.

Palavras-chave: Arte; Técnica; Fim da Metafísica; Crítica à Estética; Niilismo.

ABSTRACT

WIEDERWILD DA SILVA, Francisco. *The Remembrance of the Original Link between Art and Technique in the Thought of Martin Heidegger*. 2024, p. 183. Dissertation (Master's in Philosophy) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2024.

The recording of the original link between art and technique forms the central theme of this dissertation. The recovery of this link presupposes a conceptual reconstruction, through the confrontation established by Martin Heidegger with the metaphysical tradition and his criticism of conventional representations regarding the phenomena that configure technique and art. In this sense, this research is developed in response to the following problem: what does the original link between art and technique consist of according to Heidegger's thought? Our objective, therefore, aims to determine how advances in metaphysical thought obscure the link between art and technique. Based on Heidegger's dialogue with pre-Socratic Greek thinkers, we intend to remember the link between art and technique through the experience of uncovering these phenomena. To undertake this task, we make use of a bibliographic theoretical methodology, prioritizing the analysis of texts written after “the turn” (*die Kehre*) of Heideggerian thought, such as *Introduction to Metaphysics* (1935), *The Origin of the Work of Art* (1935-1937), the lectures and essays on Nietzsche's thought (1939-1944), *Into the Wood* (1950), *Lectures and Essays* (1954), etc. We deduce from this research that, according to Heidegger, pre-Socratic Greek thinkers called both art and artisanal technique with the word *techne*, a knowledge like *episteme*. Techne, in this sense, consists of knowledge that illuminates, that gives birth in the sense of making the entity visible (present, accessible) from an original concealment, therefore configuring a mode of *unconcealment* (*Unverborgenheit*). With the metaphysical transfiguration of original thinking, techne is conceptually characterized by Plato and Aristotle as *mimesis*, that is, as an imitation of the appearance of supersensible reality. Consequently, the original link between techne and episteme has been completely obscured. The metaphysical tradition inherited from Platonic-Aristotelian thought preserved the dissociation between *techne* and *episteme* fixed and unchanged, degrading the creative production of being (*poiesis*) to the level of artisanal activity, from its instrumental and anthropological representation. In Modernity, today's technical phenomenon is conventionally represented considering only this practical dimension, although it characterizes an original phenomenon and, therefore, radically different from ancient technique. In the conference The Question Concerning Technology (1953), Heidegger proposes the task of founding a meditation space in which it becomes possible to carry out the experience of uncovering the essence of modern technique. How to find this space? From the dialogue with the philosophical tradition, reconstructing the original experiences of what constitutes the imperialism of technology that essentially characterizes our time. Art, according to Heidegger, offers such a space, because, although the mode of unconcealment that constitutes modern technique does not develop into a creative production of being (*poiesis*), characterizing a phenomenon radically different from art, the experience of the determination of its essence depends on remembering its link with the artistic phenomenon. Finally, it is concluded that art provides us with a space of *refuge* (*Hort*) and *consecration* (*Weihe*) of truth as

unconcealment, if we have the experience of remembering the original link between technique and the artistic phenomenon in its meaning higher.

Keywords: Art; Technique; End of Metaphysics; Criticism of Aesthetics; Nihilism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 15

1. CAPÍTULO 1: *TECHNE* E *EPISTEME* 22

1.1 O retorno aos gregos: a articulação entre *techne* e *episteme* 22

1.2 A contraposição conceitual entre *techne* e *phýsis* 27

1.3 A caracterização da *techne* como um modo de *desencobrimento* (*Unverborgenheit*) 36

1.4 A determinação da *poiésis* como essência (*Wesen)* da *techne* 43

1.5 A definição metafísica de *techne* como *mimesis* e o obscurecimento da *poiésis* 54

2. CAPÍTULO 2: TÉCNICA MODERNA, CIÊNCIA E NIILISMO 63

21. A relação originária entre ciência e técnica moderna 63

2.2 Caracterização preliminar das ciências da natureza e da técnica moderna como modos de *desencobrimento explorador* 73

2.3 Definição da essência (*Wesen*) da técnica moderna 81

2.4 Determinação metafísica da técnica e a proposta heideggeriana da construção de uma meditação histórica (*gechichtliche Besinnung*) 89

2.5 Técnica e Niilismo 99

3. CAPÍTULO 3: NIILISMO, ARTE E ESTÉTICA 112

3.1 A arte em tempos de niilismo 112

3.2 A Crítica de Heidegger à estética 126

3.3 Arte e verdade: o combate originário entre "mundo" (*Welt*) e "terra" (*Erde*) 137

3.4 A proposta de Heidegger para a salvação (*das Rettende*) do perigo extremo 146

3.4.1 Da salvação pela poesia: a fundação do ser na palavra e a experiência da ausência dos deuses 153

3.4.2 Da salvação pela pintura: a experiência da ausência dos deuses como vazio de ser 158

3.4.3 Da salvação pelo pensar: a meditação filosófica como guardiã do poder de salvação 166

CONSIDERAÇÕES FINAIS 175

INTRODUÇÃO

A recordação do vínculo originário entre arte e técnica compõe o tema central da presente pesquisa. Esse tema se torna questão frequente no decurso da obra de Martin Heidegger com *a viragem* (*die Kehre*) de seu pensamento[1], na década de 1930, aprofundando-se e vindo a solidificar dimensões nucleares de sua filosofia tardia. A tematização desses fenômenos ganha relevo e profundidade com o retorno do filósofo alemão ao âmbito inaugural do pensamento ocidental, a partir de sua interlocução com os pensadores pré-socráticos, antes da transfiguração metafísica do pensar originário difundida por Platão e Aristóteles. Com o retorno ao período pré-socrático, Heidegger indica que a *techne* designava não apenas o fazer característico da técnica artesanal, mas o fazer intrínseco às belas-artes. "[...] A *τέχνη* [*techne*] pertence à produção, a *ποίησις* [*poiésis*], é, portanto, algo poético" (2012, p. 17, acréscimos nossos). Tanto a técnica antiga artesanal quanto a arte em seu sentido mais elevado eram compreendidas como "*poiéticas*", em outras palavras, como modos de produção criativa de ser.

A *techne*, nesse sentido, consiste num saber que ilumina, que *dá à luz* no sentido de tornar visível (presente, acessível) o ente enquanto tal a partir de uma ocultação originária, configurando, portanto, um modo de desencobrimento (*Unverborgenheit*). Esse modo de produção criativa de ser não se confunde com o manuseio e com os instrumentos utilizados pelo artífice na produção de um artefato, mas caracteriza-se como um saber semelhante à *episteme*. Em preleção dedicada ao pensamento de Heráclito[2], Heidegger sustenta, inclusive,

---

[1] *A viragem* (*die Kehre*) decorre da descontinuidade dos projetos inerentes a *Ser e Tempo* (1927). O programa desta obra incluía uma inflexão da noção de temporalidade *ek-stática* própria a existência do *ser-aí* do homem (*Zeitlichkeit*) para um vetor tomado a partir da temporalidade histórica do mundo (*Temporalität*), a partir de um esforço "[...] por compatibilizar o tempo do ser à temporalidade do humano" (Kahlmeyer-Mertens, 2015, p. 119). Com a incompatibilidade ontológica entre essas duas instâncias, Heidegger se vê diante da necessidade a reformular os pressupostos a partir dos quais se torna possível questionar a temporalidade do ser, sem partir da "[...] dinâmica *ek-stática* do *ser-aí* humano para pensar o acontecimento do mundo, mas inserindo diretamente o olhar no acontecimento do mundo" (Casanova, 2015, p. 149). A *viragem* do pensamento de Heidegger não é, portanto, operada segundo uma mudança radical de questões e do horizonte de realização de sua filosofia, mas mediante a reformulação das condições desde as quais o filósofo pensa as mesmas questões.

[2] Sessão §3 de *Lógica: a doutrina heraclítica do logos*, intitulada *Lógica, ἐπιστήμη, τέχνη. O parentesco significativo entre ἐπιστήμη, τέχνη* (1944), de Heráclito (1998)

que, para os pensadores pré-socráticos, as noções de *techne* e *episteme* possuíam um vínculo tão estreito que frequentemente uma palavra era empregada como sinônimo da outra. Contudo, a partir da inauguração da metafísica com Platão e Aristóteles, a *techne* é caracterizada conceitualmente como *mimesis*, isto é, como imitação da aparência da realidade suprassensível. O vínculo originário entre *techne* e *episteme*, consequentemente, foi obscurecido.

Os pensadores e poetas pré-socráticos denominavam tanto a arte como a técnica artesanal como saberes *poiéticos*, enfatizando, assim, a produção de ser (*poiésis*) como o elemento essencial da *techne*. A partir da desarticulação da *episteme* e da *techne*, a *episteme* é definida como o saber especulativo mais elevado, o único a partir do qual é possível apreender a *forma* (*eidos*) dos fenômenos. Segundo o pensamento platônico, a *techne*, por outro lado, não produz a ascensão da aparência à essência, da *doxa* (opinião) à *episteme* (*conhecimento verdadeiro*) e, por conseguinte, traz consigo o constante risco da ilusão e da falsidade. Aristóteles, na esteira de Platão, identifica a *techne* como imitação da aparência da realidade suprassensível (*mimesis*) determinada a partir de um genuíno processo racional. Diferente de Platão, Aristóteles reconhece o vínculo fundamental entre *techne* e *episteme*, embora caracterize a produção técnico-artística como mais uma forma dentre outras de conhecimento, obliterando a sua essência. Seja a partir da acepção platônica ou da aristotélica, a tradição metafísica preservou fixa e inalterada a dissociação entre *techne* e *episteme*, degradando a produção criativa de ser (*poiésis*) ao nível da atividade artesanal, até Martin Heidegger colocar em questão o seu vínculo perdido.

A dissociação entre *techne* e *episteme* é sedimentada pela tradição metafísica herdeira do pensamento platônico-aristotélico naquilo que, em *A Questão da Técnica* (1953), Heidegger designa como a *representação instrumental e antropológica* que consiste numa dupla acepção: a) de que arte e técnica são *meios para fins*, determinados desde a vontade humana, constituindo, assim; b) atividades e criações do homem, que estabelece os fins para os seus processos técnicos e obras artísticas. O que constitui fundamentalmente os fenômenos da técnica e da arte, nesta acepção, e o que os vincula essencialmente? Segundo a representação corrente, técnica e arte se constituem fundamentalmente como *setores da cultura*, compreendendo

“cultura” como o espaço em que se desenvolve a atividade espiritual e criativa do homem. Partindo da acepção segundo a qual os fenômenos técnicos e artísticos constituem setores da cultura e atividades que consumam um processo determinado pela vontade humana, se obscurece a produção criativa de ser (*poiésis*) como o elemento constitutivo da arte e da técnica artesanal, tornando impossível a determinação de seu vínculo originário.

Delimitando assim o tema de nossa dissertação, esta pesquisa se desdobra atendendo à provocação do seguinte problema: em que consiste o vínculo originário entre arte e técnica, segundo o pensamento de Martin Heidegger? Visto que a problematização desse vínculo pressupõe o seu obscurecimento a partir dos avanços da metafísica no cerne da tradição ocidental, a determinação do vínculo perdido entre técnica e arte deve partir de uma reconstrução conceitual mediante a confrontação com o pensamento metafísico, desde o retorno ao pensamento pré-socrático que, no momento inaugural do pensamento ocidental, ainda compreendia originariamente esses fenômenos.

Atendendo a esse propósito, no *Primeiro Capítulo* desta dissertação, tematizaremos o retorno de Heidegger ao período pré-socrático, a partir de sua interlocução com os pensadores e poetas gregos que perpetraram *a experiência da origem* (*die Erfahrung des Ursprungs*) no âmbito inaugural do pensamento ocidental. Com esse regresso na companhia de Heidegger ao âmbito do pensar originário, porém, não tencionamos *apenas* revitalizar a determinação essencial do pensamento pré-socrático com a tentativa de fazer “justiça” aos pensadores originários a partir da correção de interpretações supostamente equivocadas realizadas pela tradição metafísica.

Nosso propósito primordial consiste em reconstruir no presente as experiências iniciais da língua do começo do pensamento ocidental, a partir de uma reconstrução interpretativa de um conjunto específico de *palavras fundamentais* (*Grundworte*): *techne*, *episteme* e *poiésis* como modos de *alétheia*, reconduzindo-as à noção primordial de *phýsis*, desencobrindo, assim, aquilo que invariavelmente permaneceu impensado pela tradição metafísica. A partir da reconstrução conceitual das palavras fundamentais herdadas do pensamento grego, torna-se possível questionar o fenômeno técnico moderno, para além da determinação instrumental e antropológica, como um modo de *desencobrimento*

explorador radicalmente distinto da produção criativa de ser característica da *techne*.

Neste ínterim, tematizaremos, no *Segundo Capítulo* de nossa dissertação, a relação originária entre técnica moderna, ciências da natureza e niilismo. Iniciamos a nossa meditação determinando a relação originária entre as ciências da natureza e a essência do fenômeno técnico moderno. Segundo a representação corrente, baseada na representação instrumental e antropológica, a técnica moderna se desenvolveu acelerada e progressivamente na medida em que prestou *suporte* às ciências da natureza, sendo convencionalmente definida, por esse motivo, como "ciências aplicadas".

Essa representação convencional da técnica moderna é "correta" (*richtig*), contudo, não se mostra "verdadeira" (*wahre*), porque não nos oferece condição de preparar um caminho de pensamento que nos conduza à essência (*Wesen*) do fenômeno moderno da técnica. "[...] Ora, somente onde se der esse desencobrir da essência, acontece o verdadeiro em sua propriedade. Assim, o simplesmente correto ainda não é o verdadeiro" (Heidegger, 2012b, p. 13). A partir da distinção entre "correto" e "verdadeiro", o filósofo alemão indica como, segundo a representação historiográfica, é possível descrever *corretamente* o início do desenvolvimento da técnica moderna: o surgimento das ciências exatas da natureza se localiza no século XVII, enquanto a técnica moderna tem o início de seu desenvolvimento na segunda metade do século XVIII, prestando suporte às pesquisas experimentais realizadas pelos "filósofos da natureza". Essa descrição cronológica, no entanto, não penetra a dimensão *verdadeira* da relação entre esses fenômenos, porque ignora completamente o fato de que a essência da técnica moderna já regia de forma incógnita a teoria da natureza proposta pela física moderna, antes mesmo do surgimento da técnica das máquinas.

A teoria da natureza proposta por Galileu Galilei, nesse sentido, "[...] não preparou o caminho para a técnica, mas para a essência da técnica moderna" (Heidegger, 2012b, p. 25). A "natureza", para a compreensão técnica-científica moderna, "[...] já não demonstra o caráter de um *deixar-ser* produtivo nem o modo de ser da *causa efficiens* [...]" (Heidegger, 2012b, p. 25), mas se desencobre como fonte de recurso e informação, promovendo, assim, uma profunda transformação nas relações do homem com a natureza, consigo

próprio e com os demais entes. O pleno desenvolvimento das ciências da natureza, portanto, suscita uma conjuntura de eventos históricos que oferecem a abertura para que a essência ainda incógnita da técnica moderna pudesse finalmente aparecer em sua propriedade, na Modernidade, tornando finalmente possível colocá-la em questão.

Heidegger designa a essência da técnica com a palavra alemã *Ge-stell* (com-posição), um poder que perdura atuante no cerne do fenômeno técnico e que provoca o homem moderno a dispor do real como fonte de recursos. Decididamente empenhado na busca determinada pela provocação emitida pela com-posição, todo conhecimento humano se configura fundamentalmente a partir do predomínio do ente em detrimento da atenção ao ser como o seu fundamento. Em outras palavras, o homem moderno não enxerga seu desempenho como uma "exploração" do ente e tampouco questiona o fundamento do que é e está sendo.

A conjuntura de eventos históricos que permite à com-posição finalmente se desencobrir, depois de permanecer incógnita por séculos, coincide com a revolução empreendida pelas ciências da natureza entre o fim do século XVI e XVIII. Não obstante, se considerada a partir do ponto de vista meditação histórica, conforme proposto por Heidegger, essa conjuntura histórica suscita *o fim da metafísica*, que cumpre o seu destino histórico com a *inversão metafísica* (*metaphysische Umkehrung*) do platonismo estabelecida por Friedrich Nietzsche, mediante o anúncio da "morte de Deus". Esse anúncio declara, obviamente, a morte do Deus bíblico, mas revela sobretudo a extinção da força atuante do mundo suprassensível: não se irradia nenhuma vida desde o mundo suprassensível, a fé no "eterno", no "absoluto" e no "infinito" perdeu definitivamente o seu fundamento sólido.

O niilismo, como diagnosticado por Nietzsche, compõe a "lógica intrínseca" (*die innere Logik*) à história ocidental que instaurou os valores supremos (como Deus, mundo suprassensível, o bem e o belo etc.) e que, na Era Moderna, se esgotaram indiscutivelmente. Com o desvanecimento da suprema autoridade de Deus e do magistério da Igreja, os valores instaurados pela cristandade são substituídos ou *secularizados*. A fuga para o mundo suprassensível é substituída pelo avanço do progresso histórico, a meta do júbilo eterno no além é sobreposta pela felicidade terrena para a maioria e pela difusão

da “civilização”. Com efeito, “progresso histórico”, “felicidade para a maioria”, “difusão da civilização” correspondem à *organização e sistematização total da realidade*, determinada fundamentalmente pela com-posição. O fim da metafísica se cumpre, então, com a disposição da natureza como fonte de recursos e informação, por intermédio de relações puramente técnicas entre os homens num mundo *desdivinizado* e sistematicamente organizado.

Com o avanço desse processo da *desdivinização* (*Entgötterung*) da realidade mediante a deposição do mundo suprassensível, a arte passa por uma transformação radical, na Era Moderna. Com a inauguração da estética como disciplina formal, a origem do belo, anteriormente radicada na criação divina, é transferida para a subjetividade. Condicionada pela relação “sujeito-objeto”, a obra de arte é considerada como “objeto” de vivência (*erlebt*) de um “sujeito” contemplativo, como “produção de cultura” e “cultivo do espírito”, segundo a *experiência estética do belo*. Essa transmutação metafísica da arte encobre, assim, a experiência originária da arte como produção criativa de ser (*poiésis*), reduzindo-a à “experiência estética” que produz no sujeito uma *satisfação universal e desinteressada*.

A partir da crítica empreendida por Heidegger à estética moderna, reconstruiremos, no *Terceiro Capítulo* de nossa dissertação, a noção ampla e originária de *techne*, penetrando a sua verdadeira significação reconduzindo-a ao seu contra-conceito: à *phýsis*. Essa *recondução* da *techne* à fundamentação da *phýsis* é experimentada por Heidegger, em *A Origem da Obra de Arte* (1935-1937), a partir do conflito originário entre “mundo” (*Welt*) e “terra” (*Erde*). Atentando-se ao processo de criação da obra de arte, Heidegger descreve fenomenologicamente o seu vir-a-ser como “produção” (*Hervorbringen*), distinguindo esse processo do “fabricar” (*Verfertigen*) e do “ser-confeiçoado” (*Angefertigtsein*). A obra de arte, neste sentido, não se confunde com imitação da aparência suprassensível ou, ainda, com a fabricação de objetos que, a partir de uma alteração de ânimo, eleva o sujeito a uma sublime satisfação universal. A obra de arte configura um *acontecimento da verdade do ser*, com a vigência do combate originário entre “mundo” e “terra”.

Esse combate originário caracteriza a disputa entre o que está desencoberto (presente, acessível) e o que está encoberto. Trata-se de um conflito impossível de ser apaziguado, porque “[...] o mundo exige a clarificação

das formas, espirituais e materiais: ele quer que tudo seja signo e significante. A terra exige o obscurecimento, o nascimento dos símbolos. É o combate do dia e da noite" (Haar, 2000, p. 87). Se o "mundo" exige a clarificação das formas, a "terra", por outro lado, caracteriza justamente a retração da *phýsis* perante o desencobrimento do ente enquanto tal: ao fazer brotar as figuras que compõem "mundo", recolhe-se na treva, conforme um foco de luz que ilumina, mas que não permite enxergá-lo, possibilitando a detecção de sua presença apenas a partir de sua *iluminação* intrínseca.

Na obra artística são desencobertas as propriedades que caracterizam a "terra": a pedra, a madeira, as cores, os sons da natureza, da música ou da língua humana; mas, ao desencobri-las enquanto tais, não dispõe da "terra" como uma matéria submetida a uma forma. Diferente do utensílio, no qual o material que o constitui não se deixa notar, desaparecendo na noção de utilidade, a obra artística ressalta expressamente a sua dimensão "terrestre", subvertendo, assim, toda representação utilitária habitual e ordinária. Esse abalo decorrente do caráter subversivo da arte não se caracteriza, para Heidegger, como uma "experiência estética", mas como uma tensão inerente à verdade incorporada pela obra artística, desencobrindo o "mundo" e a "terra" em seu sentido originário, com caráter indeterminado e inquietante.

Em um mundo completamente organizado e sistematizado, onde só se implementa relações puramente técnicas, a arte oferece um espaço de *refúgio* (*Hort*) e de *sagração* (*Weihe*) da verdade (*alethéia*). A pesquisa concernente a esta dissertação visa a abertura de um espaço assim, a partir da interlocução com a tradição filosófica na companhia de Heidegger, reconstruindo as experiências originárias do que constitui o imperialismo da técnica que caracteriza essencialmente a nossa época. A recuperação das experiências originárias incidirá com a tematização das palavras fundamentais que herdamos dos pensadores da Era Clássica, nos facultando a possibilidade de recuperar o que para nós ainda permanece impensado. A arte, como sugere Heidegger, nos proporciona um espaço de refúgio e de sagração da verdade, desde que, porém, recordemos o vínculo originário entre a técnica e o fenômeno artístico em seu sentido mais elevado. Daremos início a essa tarefa do pensamento a partir da tematização da relação entre *techne* e *episteme*, a fim de resgatar o seu vínculo perdido.

1. CAPÍTULO 1: *TECHNE* E *EPISTEME*

1.1 O retorno aos gregos: a articulação entre *techne* e *episteme*

Na meditação que se segue abordaremos o vínculo entre as noções de *techne* e *episteme*, segundo o pensamento de Martin Heidegger. O resgate desse vínculo perdido deve partir de uma reconstrução conceitual, com o retorno ao pensamento pré-socrático que, no momento inaugural da filosofia[3], ainda compreendia originariamente *techne* e *episteme*. Numa preleção dedicada ao pensamento de Heráclito (1943)[4], o filósofo sustenta que, dentre os grandes filósofos da Antiguidade, os "pensadores primordiais" (*Anfängliche denker*) se resumem a poucos nomes: "[...] aqueles que pensaram no âmbito da *origem* [*Anfangs*]. Numericamente são três. Seus nomes são Anaximandro, Parmênides e Heráclito" (Heidegger, 1998, p. 18, acréscimo nosso). Quem são esses pensadores e por que, dentre tantas eminentes figuras pré-socráticas, são esses os únicos originários?

As respostas para essas perguntas não podem ser obtidas mediante biografias meticulosamente elaboradas por meio de pesquisas historiográficas. As biografias desses pensadores e poetas "[...] podem estar inteiramente corretas e, no entanto, a apresentação de seu pensamento permanecer não-verdadeira" (Heidegger, 1998, p. 21). Para além da precisão técnica da historiografia, a resposta à pergunta "*quem* são esses pensadores?" é determinada a partir do *que* essas figuras emblemáticas pensaram. Anaximandro, Parmênides e Heráclito são *os* pensadores originários, porque eles fizeram a "experiência da origem" (*die Erfahrung des Ursprungs*) no âmbito inaugural do pensamento ocidental.

A esse grupo seleto de pensadores Heidegger agrupa poetas como Homero, Hesíodo e Sófocles. Embora haja uma distância abissal entre o *poetar* (*dichten*) e o *pensar originário* (*denken anfänglich*), o filósofo alemão assevera

---

[3] Diante dessa afirmação, poder-se-ia perguntar: trata-se, então, tão somente da época inaugural da filosofia ocidental? Na observação preliminar das preleções acerca do pensamento de Heráclito, Heidegger evita a expressão "filosofia ocidental", pois "[...] rigorosamente compreendida, essa designação é um exagero. Não existe filosofia além da ocidental. Em sua essência a "filosofia" é tão originariamente ocidental que carrega dentro de si o fundamento da história do Ocidente" (Heidegger, 1998, p. 17). A técnica e a arte, nesse ínterim, deverão ser interrogadas tendo como fundamento *a experiência da origem* (*die Erfahrung des Ursprungs*) desse pensar inaugural.

[4] Sessão §3 de *Lógica: a doutrina heraclítica do logos*, intitulada *Lógica, ἐπιστήμη, τέχνη. O parentesco significativo entre ἐπιστήμη, τέχνη* (1944), de *Heráclito* (1998).

que “[...] o pensar de Parmênides e Heráclito ainda é “*poético*” [*dichterisch*], o que significa aqui: ainda é filosófico e não científico” (Heidegger, 1999, p. 168, acréscimo nosso). Na época originária do pensar, o pensamento se mantinha genuinamente filosófico porque sua dinâmica correspondia ao apelo do ser do ente. A partir de Platão e Aristóteles, o pensamento filosófico se afasta do *âmbito poético*, abandona o ser do ente como seu elemento originário e se converte em metafísica. Não se atendendo ao apelo de ser, o pensamento é interpretado por Platão e Aristóteles como um “[...] processo de calcular a serviço do fazer e operar” (Heidegger, 1995, p. 26). O pensamento, assim, passa a caracterizar uma operação teórica que efetua cálculos pretendendo resultados práticos. Mas ainda que o pensamento teórico, para a metafísica platônico-aristotélica, preserve sua autonomia face à *práxis*, por atuar no âmbito das *formas* (*eidos*), ele opera em função do desempenho prático.

O fato de Platão e Aristóteles interpretarem o pensamento como “teoria” (em outras palavras, como operação teórica em vista de resultados práticos), significa que seu pensamento não é *genuinamente filosófico*? Ao retratar as incursões de Parmênides e Heráclito como poéticas e não-científicas, Heidegger visa enfatizar o seu caráter originário e *pré*-metafísico. O pensamento de Platão e Aristóteles apresenta uma transfiguração metafísica do pensamento originário. Ao determinarem o conhecimento como “atitude teórica”, Platão e Aristóteles inauguram a “interpretação técnica do pensamento” (*der technischen Interpretation des Denkens*) que caracteriza o modo como a tradição metafísica compreende a dinâmica do pensamento, renunciando ao ser como seu elemento originário e se ocupando tão somente do domínio do ente. A interpretação técnica do pensamento será radicalizada com o modo de fazer e operar da ciência moderna, que promove a exploração do ente como *disponibilidade* (*Bestand*). Assim, ainda que a ciência moderna seja radicalmente diferente da *episteme* grega, sua essência “[...] se funda no pensamento grego que, desde Platão, tem o nome de filosofia” (Heidegger, 2012a, p. 40).

O retorno de Heidegger aos poetas e pensadores pré-socráticos visa, sobretudo, refazer as experiências originárias, anteriores ao surgimento da metafísica, “[...] tornadas possíveis pela *língua* do começo (no caso, a língua grega), e que foram depositadas, ao mesmo tempo que conservadas, num certo número de *palavras fundamentais* (*Grundworte*)” (Zarader, 1997, p. 28).

Heidegger, portanto, não pretende um retorno ao pensamento originário tão somente com o propósito de corrigir as interpretações supostamente equivocadas da tradição metafísica acerca dos pensadores pré-socráticos e, assim, restaurar a determinação essencial deste pensamento. O confronto de Heidegger com as interpretações canônicas da tradição sobre os poetas e pensadores pré-socráticos será efetuada invariavelmente, mas somente como parte de uma tarefa primordial: *reconstruir no presente as experiências originárias da língua do começo do pensamento ocidental, pressupondo-as como fundamento de fenômenos vigentes*. Neste sentido, a partir da reconstrução interpretativa das experiências originárias acerca das palavras fundamentais *techne* e *episteme*, como modos de *alétheia*, Heidegger encontra condições para recobrar o vínculo originário entre técnica e arte.

Nossa pretensão, no corrente capítulo, não consiste em perguntar se as interpretações de Heidegger fazem ou não "justiça" aos textos dos pensadores e poetas originários. Mas, antes, de questionar o que pode nos ensinar a leitura heideggeriana dos textos pré-socráticos acerca do pensamento do próprio Heidegger. A questão essencial passa, então, ser a seguinte: "[...] como é que a referência aos primeiros gregos funciona no interior do pensamento heideggeriano e em que pode ela permitir-nos clarificar esse pensamento?" (Zarader, 1997, p. 23). Na esteira dessa proposta de Marlène Zarader, nos deteremos na interpretação elaborada por Heidegger a respeito de um conjunto específico de *palavras fundamentais*, a fim de analisar a coerência interna de seu pensamento acerca da técnica e da arte.

A experiência ontológica com a linguagem perpetrada pelos poetas e pensadores originários legou à tradição as palavras diretrizes que compõem as regiões ontológicas da metafísica e, por conseguinte, seus tradicionais objetos de questão: ser, ente, essência, verdade, razão, ciência, arte, técnica etc. Retomando essas palavras fundamentais, Heidegger compreende essa experiência inaugural do pensar e poetar com a linguagem como aquilo que determinou historicamente o destino do pensamento ocidental, mas que acumulou em seu cerne o que, para nós, ainda permanece *impensado*. "Assim, poderíamos definir essa experiência, na sua acepção heideggeriana, como a *modalidade de presença do impensado* [...]" (Zarader, 1997, p. 28). A língua grega abriga riquezas que o pensamento não esgota, compondo um profundo

reservatório de *impensado* (*Gedankenlosen*) que só pode ser pressuposto ou pressentido devido ao fato de a língua grega ter mantido intacta a sua força de nomeação.

Os significados das palavras se apagam ao longo do tempo, mas as palavras que atuaram como sua fonte de sentido, seu solo e abrigo, foram preservadas e transmitidas pela tradição. Diante desse imenso "reservatório", construiremos a investigação desse capítulo a partir da tematização das seguintes palavras fundamentais: *techne*, *poiésis*, *alétheia*, *episteme* e *mimesis*, reconduzindo-as ao conceito de *phýsis*. A determinação desses fenômenos, portanto, constitui "[...] uma volta à compreensão preliminar do ser como *phýsis*, já implícita à tradução das palavras fundamentais" (Nunes, 2012, p. 207). Heidegger, no parágrafo §1 da preleção dedicada a *Parmênides*, designa este modo de proceder como a *atenção para o essencial* (*die Achtsamkeit auf das Wesenhafte*) que, ao tematizar um fenômeno, busca por seu fundamento:

> Pensar é a atenção para o essencial. Em tal atenção essencial reside o saber essencial. O que usualmente chama-se de "saber" é estar informado acerca de uma certa questão e de suas relações factuais. Graças a estes conhecimentos "dominamos" as coisas. Este "saber" de dominação se dirige ao ente cada vez dado, à sua estrutura e à sua utilidade. Um tal "saber" se apodera do ente, "domina-o" e, com isso, vai sempre para além do ente, ultrapassando-o, constantemente. O caráter do saber essencial é inteiramente diferente. Ele se volta para o que o ente é no seu fundamento – para o ser (Heidegger, 2008, p. 16).

A sabedoria característica das abordagens próprias da ciência moderna busca estabelecer o domínio do ente, mediante a sua objetivação. Com isso, *ultrapassam* (*übertreffen*) e *superam* (*überholen*) o ente, pois, como lhe atribuem uma finalidade extrínseca (a exemplo: uma utilidade prática ou o fornecimento de dados informativos acerca de sua estrutura), desviam-se e perdem de vista o seu *fundamento*. "[...] Cada ciência é [por isso] um conhecimento de dominação, um sobrepujar e um ultrapassar, quando não simplesmente um passar por cima do ente" (Heidegger, 2008, p. 16, acréscimo nosso). *O saber essencial* (*das wesentliche*), que procede como atenção à dimensão originária, por outro lado, penetra o fenômeno ôntico em direção ao seu fundamento: o ser do ente enquanto tal na totalidade (*phýsis*).

A partir da tematização da *techne* e da *episteme*, apreenderemos suas essências compreendendo o ser do ente (*phýsis*) como o fundamento do vínculo

originário desses fenômenos. Conduziremos o estudo deste capítulo, neste ínterim, atendendo à provocação do seguinte problema: de que maneira o esquecimento da relação originária entre *techne* e *episteme* corrobora com o obscurecimento da *poiésis*, segundo o pensamento heideggeriano? Na seção §2 de *Lógica: a doutrina heraclítica do logos*, Heidegger sustenta que, no antigo mundo grego, as noções de *techne* e *episteme* "[...] encontram-se, na verdade, num parentesco tão próximo que muitas vezes uma palavra é usada para significar a outra" (Heidegger, 1998, p. 215-216). Com a inauguração da interpretação técnica do pensamento, porém, a *techne* é caracterizada conceitualmente por Platão e Aristóteles como *mimesis*, isto é, como imitação da aparência da realidade suprassensível. Consequentemente, a essência da *techne* foi desfigurada e o seu vínculo originário com *episteme* completamente esquecido.

O objetivo do presente capítulo, portanto, consiste em determinar como o pensamento metafísico obscurece a essência da *techne* ao desvinculá-la da *episteme*. A partir da desarticulação dessas duas formas originárias de saber, a *episteme* passa a ser compreendida como *o saber especulativo mais elevado*, o único a partir do qual é possível apreender a essência (*eidos*) do fenômeno. A *techne*, desassociada do conhecimento, não produz a ascensão da aparência à essência, da *doxa* (opinião) à *episteme* (conhecimento verdadeiro) e, por isso, "[...] traz consigo o risco da ilusão constante e da mentira" (Heidegger, 2007, p. 152). Poder-se-ia objetar que essa acepção só encontra lugar no cerne da filosofia platônica, não havendo correspondência imediata com o pensamento de Aristóteles acerca da *techne*. Aristóteles, de fato, reconhece o vínculo entre *techne* e *episteme*, definindo-a como um processo criativo-racional, mas atribuindo à atividade artesanal uma finalidade prática subordinada a razão calculadora.

Seja a partir da acepção platônica ou da aristotélica, a tradição metafísica preservou fixa e inalterada a desassociação entre *techne* e *episteme*, degradando a produção criativa de ser (*poiésis*) ao nível da atividade artesanal. Neste sentido, "[...] por mais elucidativa que seja essa opinião corrente, ela não toca de maneira alguma na posição fundamental a partir da qual os gregos determinam a arte e o artesanato" (Heidegger, 2007, p. 75). Os antigos gregos denominavam tanto a arte como o artesanato com a palavra *techne*. Mas para

compreendermos a posição fundamental da *techne* no cerne do pensamento grego inaugural, Heidegger assevera que é necessário fixá-la a partir de seu contra-conceito: *phýsis*. Em que consiste a contraposição entre *techne* e *phýsis*, segundo a compreensão heideggeriana? Elucidaremos a estrutura dessa questão e indicaremos uma possível resposta para ela no próximo tópico deste capítulo.

1.2 A contraposição conceitual entre *techne* e *phýsis*

Para determinarmos a essência da *techne* e cumprirmos a nossa tarefa (a saber: estabelecer o seu vínculo originário com a *episteme*), é imprescindível que reconduzamos esse conceito à noção primordial de *phýsis*. Assim, antes de fixarmos a noção de *techne*, determinaremos preliminarmente o seu *contra-conceito* (*Gegenbegriff*): a noção originária de *phýsis*, a palavra diretriz para qual todas as palavras fundamentais são reconduzidas neste processo de reconstrução conceitual. Em *Introdução à Metafísica* (1935), Heidegger sustenta que, na época inaugural e decisiva da filosofia ocidental entre os gregos, para os quais "[...] a investigação do ente como tal na totalidade[5] teve seu verdadeiro princípio, chamava-se o ente de *phýsis*" (Heidegger, 1999, p. 43). Na contemporaneidade, essa palavra fundamental é compreendida como "natureza", remetendo-se à tradução latina de *phýsis* por "*natura*". A partir dessa acepção derivada do latim, a filosofia inaugural foi convertida em "filosofia da natureza". Sobre essa conversão, nos assevera Heidegger:

> Se, porém, não se entende *phýsis* [...] no sentido originário de vigor dominante, mas na significação posterior e hodierna, a saber, como natureza, e se além disso se consideram, como manifestação fundamental da natureza, os fenômenos do movimento das coisas materiais, átomos e electrões, ou seja, o que a física moderna investiga como *phýsis*, então o princípio da filosofia grega se converterá numa filosofia da natureza, numa

[5] Heidegger explica, na preleção *A Essência da Verdade* (1930), que o ente enquanto tal na totalidade (*der Seienden im Ganzen*) não representa a soma dos entes em sua forma geral. Ao grafar "na totalidade", Heidegger visa enfatizar a dimensão originária do ente que a ciência moderna é incapazes de penetrar, explorar e transformar em conhecimento: "[...] ali onde o ente é pouco conhecido e onde ele não é conhecido senão de maneira rudimentar pela ciência, a manifestação do ente na totalidade pode imperar de maneira mais essencial do que lá, onde o que é conhecido e constantemente oferecido ao conhecimento se tornou inabarcável e onde nada mais consegue resistir ao funcionamento do conhecimento, na medida em que a capacidade técnica se desdobra numa agitação sem fim" (Heidegger, 2008, p. 204). O ente como tal, em sua essência na totalidade, caracteriza-se originariamente pela *phýsis* que permanece como o incontornável e o inacessível tanto para o rigor conceitual próprio da metafísica como para o método da ciência moderna.

> representação de todas as coisas, segundo a qual elas são de natureza propriamente material [...] (Heidegger, 1999, p. 45).

O pensamento pré-socrático, a partir deste ponto de vista anacrônico, é interpretado como "filosofia primitiva", frente a qual as ciências modernas supostamente teriam progredido infinitamente. Essa deturpação do sentido originário de *phýsis* aponta, como sugere Heidegger, que esse processo de tradução do grego para o latim não é algo trivial e inocente, pois descaracteriza completamente o sentido autêntico do pensamento pré-socrático.

Saltando por sobre todo esse processo de desfiguração da palavra, Heidegger recobra o sentido originário da *phýsis*. Lexicalmente, "*phýein*" significa crescer (*Wachsen*), fazer crescer (*Wachsen machen*). O que significa "crescimento", para o pensamento grego inaugural? Crescimento não evoca as ideias de "aumento" e de "evolução", como determina quantitativamente a moderna filosofia da natureza. Antes, evoca "avanço" (*Hervorgehen*), "desabrochar" (*Aufgehen*) e "abertura" (*Sichöffnen*). A distância entre esses dois modos de compreender "crescimento" não reflete apenas duas perspectivas distintas acerca de um mesmo fenômeno, mas, como adverte Zarader (1997), "[...] toda a distância que separa uma abordagem original de uma abordagem apenas derivada" (p. 44). Para compreendermos o sentido fundamental de "crescimento" do qual deriva a acepção moderna, Heidegger oferece o exemplo do desabrochar de uma rosa:

> O que significa, então, a palavra *phýsis*? Evoca o que sai ou brota de dentro de si mesmo (por exemplo, o brotar de uma rosa), o desabrochar que se abre, o que nesse despregar-se se manifesta e nele se retém e permanece; em síntese, [o permanecer (*Walten*)] daquilo que brota e permanece (Heidegger, 1999, p. 44, acréscimo nosso[6]).

Para a moderna filosofia da natureza, o desabrochar de uma rosa é mensurado a partir de uma sucessão de estados distintos. Esses processos mensuráveis, contudo, não constituem fundamentalmente o acontecimento do vir-a-ser da rosa. O que acontece em primeiro lugar – e de forma mais radical – no desabrochar da rosa é a sua vinda ao aparecer: a rosa avança a partir de uma ocultação, desabrocha numa abertura e permanece manifestando-se. No

[6] Em sua tradução de *Introdução à Metafísica* (1999), Emmanuel Carneiro Leão traduz a palavra alemã *Walten* por "vigor dominante". Optamos, aqui, por traduzir literalmente *Walten* por "permanecer", evidenciando a estância do ente a partir de sua vinda à presença desde uma ocultação originária.

vir-a-ser a partir de uma ocultação e no perdurar numa abertura a rosa se revela ao olhar contemplativo. A *phýsis*, compreendida como vir-a-ser a partir de uma ocultação, pode ser experimentada em toda parte: num fenômeno celeste como o nascer do sol, nas ondas do mar, no nascimento das plantas, dos animais e dos homens. “[...] Entretanto, a *phýsis*, o vigor dominante que brota, não se identifica com esses fenômenos que ainda hoje consideramos pertencentes à ‘natureza’” (Heidegger, 1999, p. 44).

O fato de Heidegger envolver a palavra “natureza” com aspas denota que esse conceito com o qual a filosofia da natureza e a ciência moderna operam não apreendem a *phýsis* enquanto tal na totalidade. As ciências naturais detêm sua investigação num domínio específico e bem determinado: a região ôntica, na qual os entes se apresentam passíveis de observação e mensuração. Para cumprir a objetivação do ente, as investigações do cientista natural não necessitam de partir da pergunta “como vem a ser o ente enquanto tal?”, mas já pressupõem previamente que o ente é aquilo que aparece como um dado presente na natureza. Essa pressuposição, não obstante, é derivada de uma experiência mais originária que capta o ente enquanto tal no brotar de uma ocultação, a sua vinda ao aparecer numa abertura:

> A *phýsis* nomeia a captação, pelos gregos, da manifestação inicial pelo qual todo o ente vem ao aparecer. E é esta experiência do ente como tal e no seu todo – experiência que nem é científica nem pré-científica, mas fundamentalmente ‘poética e pensante’ – que informa o olhar deles sobre o que os rodeia e que lhes permite pensar a ‘natureza’ no sentido restrito: percebê-la como obedecendo, do mesmo modo que os homens, os deuses, o templo ou o poema, à lei de tudo aquilo que é (Zarader, 1997, p. 47).

A natureza, interpretada no sentido restrito como apreendida pela investigação das ciências naturais, é compreendida à luz desta experiência fundamental inaugurada pelos pensadores originários. Mas se, na contemporaneidade, foi completamente obscurecida essa experiência fundamental que capta a vinda do ente à presença é devido ao avanço do pensamento metafísico em solo grego com a filosofia platônica. Ao conduzir a investigação do ente para além da física (fazendo jus ao que mais tarde se nomearia *meta-física*), Platão caracteriza o conhecimento da *phýsis* como um processo que transita do conhecimento sensível ao inteligível, da *doxa* à *episteme*, da aparência à essência, assinalando, assim, “[...] o início de uma

descontinuidade em relação à *phýsis*, que permeará toda a história do ser até nossos dias" (Nunes, 2012, p. 210).

Essa descontinuidade permeou na *história do ser* devido ao fato de que, para o pensamento inaugural, "[...] a *phýsis* é o ser mesmo em virtude do qual o ente se torna e permanece observável" (Heidegger, 1999, p. 45). A *phýsis*, no sentido originário, constitui o fundamento, o ser do ente. A experiência fundamental dos pensadores originários referente a *phýsis*, portanto, caracteriza *a atenção para o essencial* que se volta para o ente e penetra o fenômeno ôntico em busca de seu fundamento: o ser. Qual a relação entre *phýsis* e *techne*? Como podemos compreender essa noção originária de *phýsis* como um contra-conceito da *techne*? Heidegger tematiza pela primeira vez a *techne* em seu sentido originário em *Introdução à Metafísica* (1935), a partir de uma abordagem completamente original mesmo dentro dos padrões da obra do próprio filósofo.

Na preleção *Platão: o Sofista* (1924-1925), Heidegger já havia se ocupado da *techne*, a partir da interpretação do Livro VI de *Ética a Nicômaco* de Aristóteles. Seguindo a distinção conceitual entre *techne* e *phronesis* proposta por Aristóteles, Heidegger define a *techne* como "[...] o saber-fazer na ocupação, no manuseio, na produção, que pode se conformar em graus diversos" (2012b, p. 22). A *techne*, contudo, não se confunde com mero manuseio e com o fazer, mas se identifica precisamente como o saber que guia a produção do artefato. Neste sentido, a *techne* caracteriza um processo de produção genuinamente racional que se divide em diferentes graus: na produção artística do escultor e do pintor, também na produção artesanal do sapateiro e do alfaiate. A produção artística-artesanal (*poiésis*) e o agir ético são correlatos na medida em que configuram ações práticas determinadas por um processo racional. A ação ética é determinada fundamentalmente pela *phronesis*, a intelecção que torna possível a deliberação segundo aquilo que é bom ou útil, tendo como fim o bem-viver.

A *techne* e a *phronesis* têm como objeto, segundo a classificação aristotélica, um tipo específico de ente: "[...] a *techne* (arte) lida com as coisas que são primeiramente feitas, que ainda não são aquilo que serão. A *phronesis* (*circunvisão*) torna a situação acessível; as circunstâncias são sempre diversas em toda ação [...]" (Heidegger, 2012, p. 29). O ente que vem-a-ser segundo a *phýsis* tem o seu fim em si mesmo, como, por exemplo, a árvore que nasce e

cresce sem a intervenção humana (pela semeadura, fertilização do solo, rega etc.). O ente que vem-a-ser segundo a *techne*, como produto artesanal e obra artística, e o estabelecimento da "situação ética", segundo a *phronesis*, podem ser como podem não ser, dependendo exclusivamente de um processo racional (produção e deliberação) para ocorrer. Em *Platão: o Sofista* (1924-1925), seguindo o fio condutor estabelecido por Aristóteles que opera a distinção entre *techne* e *phronesis* como faculdades práticas-deliberativas, Heidegger designa a *techne* como mais uma forma de conhecimento dentre outros sem penetrar, entretanto, a sua dimensão originária.

Dez anos mais tarde, na preleção *Introdução à Metafísica* (1935), Heidegger regressa ao antigo mundo grego e transcende as fronteiras da metafísica platônica-aristotélica, apoiando-se no pensamento pré-socrático. Para compreender a *techne* em seu sentido originário, o filósofo alemão recorre à poesia trágica de Sófocles, a partir da tradução do primeiro estásimo da tragédia *Antígona*[7]. A contraposição entre *techne* e *phýsis* desencobre, na poesia sofocliana, a autêntica definição grega do ser do homem e sua relação com o ente enquanto tal na totalidade, a partir da determinação de dois princípios fundamentais: 1) a *techne* como princípio que oferece ao homem condição de possibilidade para resistir à anteposição da 2) *phýsis*, que caracteriza o princípio primordial. Desta forma, "[...] a ontologia do humano afirma-se, pois, *autenticamente*, não no pensamento filosófico, mas no teatro trágico: não em Platão ou Aristóteles, mas em Sófocles" (Borges-Duarte, 2019, p. 119). A transposição das fronteiras da metafísica platônica-aristotélica permite a Heidegger acessar a região fundamental da poesia e do pensamento originário grego, onde foi estabelecida a caracterização essencial do ser do homem (e que posteriormente foi desfigurada pelo pensamento metafísico). Mas qual a relação entre a *techne* e o ser do homem, segundo a caracterização trágica estabelecida

[7] Heidegger elaborou pelo menos duas traduções desse coro de Antígona. A tradução preliminar aparece no contexto da preleção que compõe *Introdução à Metafísica*, em 1935. O filósofo, porém, elaborou uma segunda tradução do mesmo coro, em 1943, quando ostentou uma pequena edição privada como oferta para o aniversário de sua esposa, Elfride Petri. A tradução presente na edição de *Introdução à Metafísica*, publicada em 1953, corresponde à tradução tardia de 1943. De acordo com Irene Borges-Duarte, a única fonte que revela as variações nas traduções feitas por Heidegger do coro é uma carta do autor direcionada a seu amigo e filósofo Karl Jaspers, onde se encontra a reprodução da versão original de 1935. No quinto capítulo de *Arte e Técnica em Heidegger* (2019), Borges-Duarte apresenta as duas versões comentadas do coro traduzidas por Heidegger.

por Sófocles? Como podemos compreender este saber-fazer próprio da *techne* como parte integrante do ser do homem em contraposição à *phýsis*?

O coro que compõe o primeiro estásimo da tragédia *Antígona* se inicia com uma definição de homem que, dependendo da tradução, abre horizontes de compreensão completamente opostos. A tradução usual da abertura do coro é a seguinte: “Há muitas maravilhas, mas nenhuma é tão maravilhosa quanto o homem” (Sófocles, 1990, p. 215). A palavra “*deinon*”, costumeiramente traduzida como “maravilhoso” (*Wunderbar*), entretanto, é traduzida por Heidegger como “estranho” (*Unheimlichste*): “Muitas coisas são estranhas, nada, porém, há de mais estranho do que o homem” (Heidegger, 1999, p. 170). Ao traduzir o “*deinon*” como “estranho”, Heidegger abre um horizonte de compreensão radicalmente diferente, onde se interroga o mistério que constitui o ser do homem que se desencobre como o mais terrível e inquietante de todos os entes.

O homem, neste sentido, é “*tò deinotaton”* – o que há de mais *estranho no estranho* (a saber, no ente na totalidade) –, revelando a condição humana como algo assombrosamente extraordinário, se comparada ao estado ordinário dos demais entes. Para o filósofo alemão, “[...] esse dizer concebe o homem pelos limites supremos e pelos abismos mais surpreendentes de seu ser” (Heidegger, 1999, p. 172). Os abismos secretos que constituem o ser do homem podem ser vislumbrados apenas se alcançarmos a fronteira que determina os limites entre o homem e os demais entes. Por isso, o coro narra como o homem, hábil e violentamente, conquista os antigos mares “[...] indiferente às ondas enormes na iminência de abismá-lo [...]”, “[...] exaure a terra eterna, infatigável [...]” e “[...] captura a grei das aves lépidas e as gerações dos animais selvagens: e prende a fauna dos profundos mares nas redes envolventes que produz [...]” (Sófocles, 1990, p. 215). O coro, com isso, situa a excepcional condição do homem dentre os demais entes – como o mar, a terra, os animais etc. –, a partir da descrição de sua destreza ao subordinar a natureza (*phýsis*) e seus elementos aos seus interesses e necessidades.

O modo de ser do homem, assim, excede a condição dos outros entes de forma estranha e até terrível. Mas a natureza também não se mostra terrível, provocando pânico nos animais e nos homens, quando impõe a tempestade bravia e indômita, quando os abala com o terremoto e com o rugido surdo do vulcão? Tanto a natureza quanto os animais podem se apresentar como

terríveis, estranhos e inquietantes, mas o ser humano “[...] foi capaz de construir o seu império frente a tais forças, resistindo-lhes, dominando-as [...]” (Borges-Duarte, 2019, p. 119). O “*deinon*”, enquanto estranho e terrível, é apresentado por Heidegger a partir de dois princípios fundamentais contrapostos: 1) o estranho é o ente na totalidade (a *phýsis*), que se antepõe vigorosa e violentamente ao ser humano; 2) o homem assume o segundo princípio (a *techne*), caracterizando-se como o mais estranho exposto no interior do ente na totalidade. Ao impor-se ao homem, o ente como tal instaura o vigor que predomina: onde quer que se situe o homem, ele se encontra sob a imposição incondicional do ente. Com efeito, a existência humana encontra suas possibilidades de ser nos domínios do ente, determinado essencialmente pela *phýsis*.

Conduzindo o seu ser junto aos entes, no meio do estranho, o homem os domina e os explora, exaurindo a terra, dominando os animais, construindo cidades e paisagens domésticas. Ao abrir caminhos em todos os setores do ente, revela-se para o homem a sua profunda estranheza: ele não é apenas um dentre outros entes. O homem é essencialmente estranho a si próprio e a tudo que o cerca, transcendendo tudo o que compõe a dimensão ôntica da existência e, concomitantemente, sendo fundamentalmente determinado pela *phýsis*. Por isso, Heidegger o caracteriza como *duplamente deinon*: 1) porque permanece exposto à manifestação anteposta da *phýsis*, “[...] visto que pertence em sua essencialização ao ser [...]” (1999, p. 173); e 2) porque resiste a imposição do ente enquanto tal na totalidade, instaurando a sua existência contra essa força, transformando em familiar o que se apresentava como estranho mediante a produção criativa do ser (*poiésis*). Essa transfiguração criativa por meio da qual o homem ganha familiaridade com o “estranho” (*deinon*) é derivada da exploração do ente.

Essa instauração da existência contra a anteposição do ente não é, porém, “[...] uma atividade a mais ao lado de outras, mas o homem é essa instauração no sentido que, no fundo e em sua existência, deixa imperar o vigor” (Heidegger, 1999, p. 173). Em suma, essa instauração de vigor em contraposição à *phýsis* não retrata uma atividade ou uma mera propriedade humana, mas constitui o homem essencialmente, revelando-se nas maquinações de seu saber. Heidegger adverte para que não interpretemos a

palavra “maquinação” (*Machenschaft*) em sentido pejorativo. Por ela é possível compreender algo de essencial relativo à palavra grega *techne*. Tendo sido, entretanto, a noção originária de *techne* obscurecida pela interpretação metafísica, espantado com o próprio engenho e com as proezas derivadas de sua exploração do ente, o homem qualifica o mistério que constitui a sua estranheza como “uma maravilha” e a excepcionalidade de seus feitos como um “prodígio”. Deste ponto de vista ontologicamente cego para a condição humana deriva-se, por exemplo, a interpretação de Werner Jaeger do coro de *Antígona*, em *Paidéia: a formação do homem grego* (1933-1947), como um “[...] hino à grandeza do homem, criador de todas as artes, dominador das poderosas forças da natureza por meio da força do espírito [...]” (Jaeger, 2001, p. 330), sem vislumbrar, contudo, o que há de mais estranho e misterioso no ser do homem.

Heidegger sustenta que o que há de mais estranho e inquietante no comportamento humano não é *o poder de seu espírito* nem suas habilidades para dominar e explorar os entes, no âmbito de suas maquinações, mas uma determinada maneira de o homem enxergar a realidade que caracteriza a *techne.* A partir do ponto de vista ontológico, Heidegger indica que, para os pensadores pré-socráticos, este saber que compõe a *techne* é uma forma de “visão originária” que, ao *antecipar* o que é dado objetivamente, desencobre o ser do ente:

> *Techne* não significa nem arte nem habilidade nem de certo a técnica no sentido moderno. Traduzimos *techne* por “saber”, mas isso precisa de uma explicação. Saber não significa aqui o resultado de simples constatação a respeito de dados objetivos antes desconhecidos. Tais conhecimentos são sempre algo apenas acessório, muito embora indispensáveis para o saber. Esse, no sentido autêntico da *techne*, é precisamente um ver que ultrapassa o que é dado de modo objetivo e, assim, se torna princípio e origem de permanência e consistência (Heidegger, 1999, p. 181).

A *techne*, portanto, não se confunde com a técnica moderna industrial ou com habilidade artesanal. Heidegger traduz *techne* por “saber” (*Wissen*), mas não como um conjunto de constatações objetivas acerca de um determinado objeto, e sim no *olhar prévio e constante para fora* (*das anfängliche und ständige Hinaussehen*), em outros termos, numa forma de “ver” a realidade que se consuma numa experiência originária que antecipa o que é dado objetivamente no ente. Por isso, o filósofo alemão sustenta que “[...] saber é o poder de pôr o

ser em ação como um tal ou qual ente" (Heidegger, 1999, p.181). A *techne*, em sentido originário, configura o saber fazer humano, um poder fazer capaz de criar ser, forçando-o a aparecer desde uma ocultação originária. A violência desse poder fazer se caracteriza, além da contraposição à anteposição incondicional do ente na totalidade, justamente nesse "forçar" o ser a se manifestar desta ou daquela maneira.

Se na preleção *Platão: o Sofista* (1924-1925), a *techne* é caracterizada como um processo de produção genuinamente racional, mais tarde, em *Introdução à Metafísica* (1935), a *techne* é compreendida originariamente por Heidegger como um modo de produção de ser que caracteriza essencialmente a condição humana. Para poder acessar a dimensão originária da *techne*, foi necessário ao filósofo alemão ultrapassar a polarização metafísica entre *techne* e *phronesis* classificadas por Aristóteles como faculdades práticas-deliberativas. Com o retorno ao pensamento pré-socrático, Heidegger recorda algo cuja radicalidade permaneceu insondável para toda tradição metafísica: ao fixar a noção de *techne* a partir da *phýsis* como seu contra-conceito (*Gegenbegriff*), o autor de *Introdução à Metafísica* determina *a maquinação* (*die Machenschaft*) do saber própria da *techne* como o fator determinante para a caracterização do mistério que constitui o ser do homem frente à anteposição do ente enquanto tal na totalidade.

Todavia, embora em *Platão: o Sofista* (1924-1925), seguindo a classificação aristotélica, a *techne* seja caracterizada como uma faculdade prática-deliberativa, o filósofo alemão a definirá preliminarmente como um modo de *alétheia* (desencobrimento): "[...] a τέχνη (arte) é *εν τηψυχή* (na alma) um *ἀλήθευιν*, um desencobrir – aqui, um *νοιν* (pensar) – um *αποφαινεσθαι*, um deixar ver aquilo que deve ser produzido" (Heidegger, 2012a, p. 44). A definição da *techne* como um modo de desencobrimento, portanto, constitui a sua caracterização preliminar presente em toda abordagem heideggeriana desse conceito. Mas o que constitui essencialmente a *alétheia*, segundo o pensamento heideggeriano? Como Heidegger caracteriza a *techne* como um modo de desencobrimento? A determinação essencial da *alétheia*, os desdobramentos dessa noção de verdade no desenvolvimento da obra heideggeriana e a caracterização da *techne* como um modo de desencobrimento serão os temas do tópico a seguir.

1.3 A caracterização da *techne* como um modo de *desencobrimento* (*Unverborgenheit*)[8]

A definição preliminar da *techne* como um modo de desencobrimento é um elemento original e decisivo, presente na tematização desse conceito durante todo o desdobramento da obra de Heidegger. Conforme o pensador alemão ultrapassa a fronteira da metafísica e avança no diálogo com os pensadores pré-socráticos, o conceito de *alétheia* passa por mudanças significativas, alterando, assim, a sua compreensão da noção de *techne* como um modo de desencobrimento. Para compreendermos a metamorfose da noção de *alétheia* no interior da obra heideggeriana, retomaremos a tematização desse conceito em *Ser e Tempo* (1927); em seguida, a definição da essência da *alétheia* em *A Essência da Verdade* (1930); e, por fim, a determinação da "*léthes*" (encobrimento) e a decisiva incorporação da noção de *clareira* (*Lichtung*) ao conceito de *alétheia*, em *A Origem da Obra de Arte* (1935-1937) e na preleção dedicada ao pensamento de Parmênides (1942-1943).

No parágrafo §44 de *Ser e Tempo*, Heidegger assevera que o vínculo entre *alétheia* e ser remonta aos pensadores pré-socráticos, tendo como precursor Parmênides que identifica o ser com o *compreender percipiente de ser* (*vernehmenden verstehen von sein*). Aristóteles, em sua *Metafísica*, evoca os pré-socráticos como *os investigadores da verdade*, que consideram o ente em seu ser, na busca de um princípio material (*arché*) do qual todos os seres são constituídos e do qual originariamente derivam, em suma, "[...] o elemento e princípio dos seres, na medida em que é uma realidade que permanece idêntica na mudança de suas afecções" (Aristóteles, 2002, p. 15).

Heidegger recorda que, para a tradição metafísica herdeira do pensamento platônico-aristotélico, foi Aristóteles quem primeiro indicou que "o lugar" da verdade é o enunciado (o juízo), estabelecendo a essência da verdade como "concordância" entre juízo e seu objeto. A verdade é, por um lado, acordo

[8] Traduzimos a palavra *Unverborgenheit* por desencobrimento e *Verborgenheit* por encobrimento, seguindo a tradução interpretativa de Emmanuel Carneiro Leão de *A Questão da Técnica* (2012b). Trata-se de palavras equivalentes aproximativas do original alemão que, conforme nas traduções usuais – desvelamento-velamento, desocultamento-ocultamento, desabrigamento-abrigamento –, como nos alerta Zarader, "[...] não dão a diferença entre o caráter de estado do *-heit* e o caráter de movimento ou de ato do *-ung*" (1997, p. 77). Com o intento de fixar a padronização das traduções e de evitar incompreensões, modificaremos as traduções correntes de *Unverborgenheit* e de *Verborgenheit* para desencobrimento e encobrimento, indicando as alterações nas referências contidas no corpo do texto.

entre uma coisa e o que dela se presume; por outro lado, o acordo entre o que é significado no enunciado e a própria coisa. A não-verdade, portanto, corresponde a não-adequação entre juízo e objeto e, uma vez que a verdade possui o seu lugar eminente no conhecimento, a não-verdade incorre em desconhecimento, erro e ilusão de conhecimento. No entanto, "[...] esses enunciados, que de modo algum se propõem como definição expressa da essência da verdade, desempenhariam importante papel ao se elaborar posteriormente a essência da verdade como *adequatio intellectus et rei*" (Heidegger, 2012, p. 285).

Marlène Zarader chama atenção para o fato de que, ao interrogar o que é a verdade no cerne da tradição metafísica, Heidegger visa indicar que a filosofia não fez mais do que se adaptar ao "bom senso" e que, além disso, se esforçou "[...] por legalizá-lo, sem nunca o fundamentar" (1997, p. 62). O autor de *Ser e Tempo*, neste ínterim, destaca que Tomás de Aquino, ao conceituar verdade, "[...] remete sua definição a Avicena, que, por sua vez, remete ao *Livro das Definições* (século X) de Isaak Israelis, que também usou para *adequatio* (adequação) os termos *correspondentia* e *convenientia*" (Heidegger, 2012, p. 285). A fórmula medieval revela, com o uso da palavra "*adequatio*", a natureza única da verdade, tendo origem e legitimidade na dogmática cristã, pois, se o conhecimento humano pode ser concebido em conformidade com a coisa, é porque a verdade encontra fundamento na ordem divina da criação.

Embora, na Era Moderna, a *razão universal* tenha tomado o lugar da ordem divina como fundamento da relação de correspondência entre conhecimento e coisa, pouco se discutiu a respeito da *originariedade* (*Ursprünglichkeit*) dessa adequação. Por isso, Heidegger alude o fato espantoso, para o qual Franz Brentano já havia chamado atenção, de que mesmo Immanuel Kant, ao empreender a sua *revolução copernicana*, "[...] se ateve de tal modo a esse conceito de verdade que nem mesmo chegou a discuti-lo" (2012, p. 110). Não tendo discutido a essência da verdade, a metafísica moderna herdou esse antigo conceito e conservou intocado o fenômeno originário da verdade que fundamenta a "adequação" entre juízo e coisa, sem jamais retomar os seus pressupostos ontológicos. Preterindo a fundação da verdade, o purificou de toda emissão teológica remanescente da conceituação desenvolvida pelos filósofos

e teólogos da Idade Média, mas limitou-se a reformular o seu lugar como o domínio do juízo (enunciado).

Ao desconstruir a noção tradicional de verdade, Heidegger não pretende revelar que ela é errônea ou ilusória, mas *derivada* e *não-fundamentada*. E, conforme exorta Zarader, "[...] é por isso não se trata de modo nenhum de a recusar, nem sequer de a superar: mas de a *fundar*" (1997, p. 64). Em que consiste, então, o fundamento da adequação entre coisa e juízo? Na conferência *A Essência da Verdade* (1930), Heidegger sustenta que a essência da adequação é determinada pela natureza da "relação" (*Beziehung*) entre juízo e coisa. Enquanto essa noção de relação permanecer indeterminada e infundada em sua essência, o seu grau se desenvolve no vazio.

Para evidenciar o fundamento da noção de *relação*, Heidegger oferece o exemplo de um enunciado que sentencia: "esta moeda é redonda". A relação se estabelece enquanto o enunciado representa a moeda. Assim, "[...] representar significa, aqui, descartando todos os preconceitos "psicologistas" e "epistemológicos", o fato de deixar a coisa se contrapor enquanto objeto" (Heidegger, 2008, p. 196). A representação oferece condição para que a coisa apareça como objeto. Mas, para que ela se apresente diante do enunciador, primeiramente ela se manifesta plenamente *nela mesma*, enquanto tal, antes de toda enunciação e independente dela.

Na manifestação, a coisa cobre um espaço aberto, que não é criado pela representação, mas assumido por ela como *campo de relação* entre juízo e objeto. O espaço aberto é, então, condição de possibilidade para a representação, pois é nesta abertura prévia que "[...] o ente se dá como ente, a única em cujo interior posso instaurar uma relação com ele" (Zarader, 1997, p. 69). Mais tarde, em *A Origem da Obra de Arte* (1935-1937), Heidegger define essa abertura prévia como "*clareira*" (*Lichtung*). A palavra *Lichtung* provém do étimo da língua alemã *lichten*, que significa primariamente o ato de devastar uma floresta ou de podar uma árvore. *Lichtung* não evoca a luz que invade o espaço aberto, mas precisa e originariamente o terreno tornado livre em que o claro e o escuro inundam em seguida. Com efeito, "[...] o ponto decisivo é que a *Lichtung* não provém da luz, e não é em caso algum criada por ela; e, pelo contrário, a luz que, para se difundir, precisa da *Lichtung*" (Zarader, 1997, p. 84). A claridade

que ilumina o ente em seu desencobrimento pressupõe, então, uma região livre, uma clareira do ente onde possa difundir a sua radiação:

> O ente só pode ser enquanto ente estando inserido e explicitado no aclarado desta clareira (*Lichtung*). É somente esta clareira que nos oferece e nos garante a nós, homens, uma passagem para o ente que nós próprios não somos e o acesso ao ente que nós próprios somos (Heidegger, 2000, p. 53).

Essa clareira do ente é, a rigor, duplamente prévia: o ente só surge nela e a partir dela; o homem, o ente que realiza a ação de enunciar representativamente, só pode ser e se relacionar com o ente estando no espaço aberto como condição de possibilidade. A verdade da enunciação, portanto, é secundária e derivada de um fenômeno primário: o surgimento do ente no espaço aberto. Em outras palavras, a ordem da abertura do ente é mais elementar que a ordem do juízo e, por isso, é *o lugar da verdade* (*der Ort der Wahrheit*). Essa tese de Heidegger contraria completamente a tradicional asserção metafísica segundo a qual *o lugar da verdade é o enunciado* (*o juízo*), propondo que a verdade da proposição está enraizada num desencobrimento mais originário, numa abertura ante-predicativa do ente.

Além da noção de clareira, toda adequação entre coisa e juízo pressupõe o estar-desencoberto do ente numa abertura prévia. Se “[...] o enunciado representativo exprime, naquilo que diz da coisa representada, aquilo que ela é, isto é, a exprime tal qual é [...]” (Heidegger, 2008, p. 196), isso já implica o desencobrimento do ente (enquanto tal) a partir de uma ocultação originária. Todo ente que surge numa abertura provém de um abrigo na ocultação, “[...] permitindo, assim, que o surgimento vigore como o que se aclara a partir do abrigo do encobrimento. Na diferença com o encobrimento, surgimento é [desencobrimento]” (Heidegger, 1998b, p. 171-172, acréscimo nosso). Desencobrimento, neste sentido, sugere oposição ao encobrimento. Isso significa, então, que a verdade como desencobrimento preconiza, desde o princípio, a não-verdade como encobrimento? Na preleção *Parmênides* (1942-1943), Heidegger nos sugere cautela para não projetarmos conceitos posteriores de “falso” (*Falschen*) e de “falsidade” (*Falschheit*) ao mistério que compõe “a não-verdade” (*der Unwahrheit*) como encobrimento.

Só é possível, todavia, compreender a antiga significação de “falso” como o oposto do verdadeiro na sua verdade, isto é, no desencobrimento. Entretanto,

também “[...] o desencobrimento (*alétheia*), ele mesmo, só pode ser apreendido adequadamente a partir de sua essência contrária (*Gegenwesen*), a não-verdade, aqui no sentido de falsidade, ou seja, no interior de uma experiência essencial, experiência esta que se abre com a *alétheia*” (Heidegger, 2008, p. 39). Torna-se, claro, assim a razão de jamais podermos pensar o “verdadeiro” e o “falso”, a “verdade” e “falsidade” separadamente. Pensada originariamente, a oposição entre verdade e não-verdade já aparece imediatamente na palavra fundamental *a-létheia*:

> O oposto de desencoberto, o encoberto, pode ser facilmente encontrado, ao menos no nome, se tirarmos somente *a-* privativo, se anularmos a negação do encoberto e o deixarmos permanecer apenas “o encoberto”. Terminologicamente, o corte do *a-* conduz para *léthes*. Mas não encontramos esta palavra, em nenhuma parte, como o nome para indicar o falso [...] (Heidegger, 2008, p. 40).

O “falso”, acrescenta Heidegger, será designado pelos gregos com os termos *τὸ ψευδοσ*, de onde deriva a palavra *pseudo* (= aquilo que não corresponde à verdade). O verdadeiro (*alethés*), assim, caracteriza o ente que abandonou a *léthes* (o encobrimento) de onde proveio, como aquilo que escapou à *ocultação* (*Verborgene*). *O encobrimento* (*die verborgenen*), portanto, é parte constitutiva do desencobrimento (*Unverborgenheit*): todo vir-a-ser provém de um mistério originário, segundo a determinação da *phýsis* como o surgir, brotar a partir de uma ocultação (do não-verdadeiro). A oposição entre desencobrimento e encobrimento, presente na palavra fundamental *a-létheia*, jamais pode ser esclarecida se tematizarmos a verdade apenas como adequação entre coisa e juízo, embora ela própria derive dessa oposição originária.

Toda representação do ente, por mais adequada e clara que seja, advém do mistério do qual brota a coisa conformada ao juízo: uma fonte que dá origem ao ente que brota claramente na abertura, mas que pode ser apenas pressuposta como uma nascente que se retrai no ocultamento durante o processo de desencobrimento. A abertura e o estar-desencoberto do ente são anteriores a adequação entre coisa e enunciado e, portanto, mais originárias, pois oferecem condição de possibilidade para que ocorra a relação de correspondência entre o ente enunciador (o homem) e a coisa representada. A essência da verdade, assim, pode ser determinada como *um terceiro elemento*

de intermediação entre “coisa” e “juízo”, que Heidegger define como “liberdade” (*Freiheit*):

> Para que uma ação em geral e, com isso, para que mesmo a ação própria ao enunciar representacional ou quiçá até mesmo a ação de concordar e não concordar com uma “verdade” em particular possam se realizar, aquele que age tem de ser certamente livre, ou seja, ele não pode sofrer coerções (Heidegger, 2008, p. 198).

Desta forma, a fim de que o homem possa representar o ente que se manifesta como objeto na abertura e, por conseguinte, formule dele um juízo, é necessário, sobretudo, *ser livre* (*frei sein*). “A abertura que mantém o comportamento, como aquilo que torna intrinsecamente a conformidade [entre o juízo e seu objeto], se funda na liberdade. *A essência da verdade é a liberdade*” (Heidegger, 2008, p. 198, acréscimo nosso). Constatar que a liberdade é a essência da verdade não significa, porém, entregar a verdade ao arbítrio da subjetividade humana.

Heidegger compreende a liberdade como o fundamento que possibilita a manifestação do ente na abertura como campo de relação entre juízo e objeto. “A liberdade em face do que se manifesta no interior do aberto deixa que cada ente seja o ente que ele é. A liberdade revela-se, então, como o que *deixa-ser* o ente” (Heidegger, 2008, p. 200). A liberdade, portanto, funda a relação entre o ente enunciador do juízo (o homem) e o objeto, em *deixar-ser o ente* (*in Seinlassen von Seiendem*) independente da representação. Antes que a moeda se ofereça como objeto – para reafirmar, aqui, o exemplo empregue por Heidegger –, ela aparece *nela mesma*, enquanto tal, no cerne de uma abertura, independente de todo juízo que a enuncia como objeto tridimensional, redondo e dourado.

Tendo definido a verdade em seu sentido originário como desencobrimento, nos resta questionar: como, afinal, a *techne* configura uma forma de *alétheia*? Em *A Origem da Obra de Arte* (1935-1937), Heidegger sustenta que, para determinar o caráter *desencobridor* da *techne*, torna-se mister elucidar o aspecto de *ser-criado* (*Geschaffensein*) da obra, seja ela arquitetônica como um antigo templo em *Paestum* ou uma pintura de Van Gogh, em que está em obra o *acontecimento da verdade* (*Geschehnis der Wahrheit*). Para tanto, Heidegger assegura que é necessário perseguir como fio condutor o *ser-obra da obra* (*Werksein des Werkes*), abstendo-se de caracterizá-lo como resultado de

um “trabalho manual” ou, como é próprio dos tempos modernos, de um “processo artificial”. Embora os pensadores gregos tenham utilizado a palavra *techne* para designar tanto arte quanto o trabalho manual, ela não se reduz às atividades artísticas ou artesanais. Na verdade,

> A palavra *τέχνη* [t*echne*] indica um modo do saber. Saber significa: ter visto, no sentido lato de “ver”, que significa: perceber aquilo que está presente enquanto tal. A essência do saber, para o pensar grego, assenta sobre a ἀλήθεια [*alétheia*], quer dizer, sobre o desencobrimento (*Entbergung*) do ente. Sustenta e conduz todo o comportamento relativamente ao ente (Heidegger, 1998, p. 61, acréscimo nosso).

A *techne*, portanto, concerne a uma forma de “*ver originário*”, ou melhor, de “*saber-ver*” que ultrapassa tudo o que é dado objetivamente e antecipa o que é dado na obra. Na experiência de antecipação, o ente dotado desta “visão originária”, que caracteriza o saber ver próprio da *techne*, penetra o âmbito da ocultação e *recebe* (*empfängt*) do interior do encobrimento o ente que posteriormente será fixado na obra, o subtrai, o traz e o expõe na abertura: “[...] Enquanto trazer, é mais um *receber* e um tomar no interior da conexão com o não-estar-encoberto” (Heidegger, 1998, p. 65). Esse *saber produtivo* não compreende, assim, um conjunto de constatações objetivas acerca de um determinado objeto, mas se configura como uma experiência originária que *desencobre o ser do ente* por intermédio da *produção* (*Hervorbringung*). Neste sentido, a *techne* se consuma como uma forma de produção de ser do ente, que se distingue da *phýsis* por haver a intervenção humana, conforme explicita Borges-Duarte:

> Que algo se pro-duza pode dar-se com ou sem a mediação do humano: como *techne* ou *phýsis*. Mas essa mediação não deriva do desejo ou do querer humanos, mas apenas do ser *poder escolher* o ser, vendo-o de antemão. Ao *vê-lo de antemão*, descobre *como* abrir-se à sua presença: deixando que se produza (*techne*) ou sabendo (*episteme*) acerca do ser do ente (2019, p. 153).

A *produção*, aqui, não se limita ao trabalho manual ou fabril. Não se confundindo com uma mera realização prática, a produção se opera como uma forma de visão prévia que recebe e retira para fora – para o aberto – o ser do encobrimento. Ao “forçar” o ser a se manifestar desta ou daquela maneira, essa forma de produção caracteriza a “*violência*” peculiar do homem ao assumir o princípio fundamental “*tò deinotaton*”, conforme tematizado por Heidegger em

Introdução à Metafísica (1935). Essa inquietante *violência* que caracteriza o ser próprio do homem pode ser vislumbrada, inicial e superficialmente, no modo como o homem atribui-se da *techne* como "saber criativo-produtivo" para resistir às antepostas forças subjugadoras da *natureza* (*phýsis*), ordenando-as e cerceando-as. No entanto, se investigados os fundamentos desta violência constitutiva, descobre-se que, mais originariamente, a *techne* opera o brotar do ente que vigora:

> Operar significa aqui pôr em obra, na qual, como no que aparece, chega a brilhar a *phýsis*, o brotar imperante que vigora. Pela obra de arte, como o ser que é, tudo que aparece e pode ser encontrado é confirmado, torna-se inteligível, acessível e compreensível como ente ou não-ente (Heidegger, 1999, p. 181-182).

A *techne* determina originariamente o aparecer (o surgir, o brotar) do ente que vigora a partir de um encobrimento, tornando-o acessível e inteligível. Produzir criativamente, aqui, significa fazer brotar o ser do ente, pôr-em-obra a verdade do ser. Mas o que difere a produção-criativa de ser da mera confecção artesanal? Qual o fator decisivo desse modo de desencobrimento: o homem ou algo mais fundamental e intrínseco a produção de ser? Uma tentativa de resposta para essas perguntas será realizada no próximo tópico, a partir da determinação da essência da *techne* segundo a compreensão heideggeriana.

1.4 A determinação da *poiésis* como essência (*Wesen)* da *techne*

Para compreendermos o fator decisivo presente na produção criativa de ser característica da *techne*, é imprescindível tematizar o caráter de *ser-criado* (*Geschaffensein*) do ente que vem-a-ser a partir desse modo de desencobrimento. Em *A Origem da Obra de Arte* (1935-1937), Heidegger sustenta que o caráter de *ser-criado* da obra pode ser apreendido somente a partir do exame do processo de criação do artista, visto que "[...] a tentativa de determinar o *ser-obra* puramente a partir de si mesmo revela-se inexequível" (1998a, p. 59). Logo, visando apreender o caráter de *ser-criado* da obra, podemos compreender o vir-a-ser desse ente como "produção" (*Hervorbringen*), distinguindo esse processo do "fabricar" (*Verfertigen*) e do "ser-confeiçoado" (*Angefertigtsein*). Heidegger adverte que, embora a fabricação de um utensílio seja compreendida cotidianamente como um modo de produção e que todo processo de produção dependa do trabalho manual que caracteriza a confecção,

existe uma diferença radical entre a produção da obra e esses demais processos:

> O trabalho manual [*Handwerk*] [...] não cria, certamente, obra alguma, nem mesmo quando contrastamos, como é necessário que o façamos, o produto [*Erzeugnis*] feito à mão dos artigos de fábrica. [...] À primeira vista, deparamo-nos, na atividade do oleiro e do escultor, do marceneiro e do pintor, com o mesmo comportamento. O criar da obra requer por si mesmo o procedimento do trabalho manual. Os grandes artistas têm o maior apreço pela capacidade do trabalho manual. São os primeiros a exigir o seu cultivo cuidadoso com base num domínio pleno. Mais que ninguém, esforçam-se porque haja, no âmbito do trabalho manual, uma formação continuamente renovada (Heidegger, 1998a, p. 60, acréscimo nosso).

O fato de os gregos, na Era Antiga, designarem a arte e o trabalho manual como *techne* e o artesão e o artista como *techniths* pode nos induzir a compreender o caráter de *ser-criado* da obra a partir do processo do trabalho manual ou fabril. O trabalho manual e o processo fabril, assim como as técnicas inerentes a esses procedimentos, seu aprendizado e constante aprimoramento, são indispensáveis para os artistas. Não podem, contudo, ser compreendidos como algo mais do que “processos auxiliares” da produção criativa de ser. Por mais que a referência a denominação que os gregos costumam utilizar para o trabalho manual e para a arte com a mesma palavra – *techne* – seja comum e aparentemente *evidente*, ela continua, segundo Heidegger, “[...] a ser equívoca e superficial; pois, τέχνη [*techne*] não quer dizer “trabalho manual” nem “arte”, nem, de modo nenhum, a técnica no sentido atual, nem significa, em geral, nunca um tipo de realização prática” (1998a, p. 61, acréscimo nosso).

A produção que caracteriza fundamentalmente a *techne*, portanto, não se determina a partir de uma realização prática (seja artesanal ou fabril), mas, se apreendido segundo um ponto de vista originário, desde um modo de desencobrimento do ente:

> A τέχνη [*techne*], enquanto saber apreendido de modo grego, é, nessa medida, um produzir do ente, enquanto traz aquilo que está presente enquanto tal para fora do estar-encoberto precisamente para o não-estar-encoberto do seu aspecto, [pondo-o] diante [vor (+bringen)]; τέχνη não significa nunca a execução de um fazer (Heidegger, 2012, p. 61, acréscimo nosso).

O artista, assim, é denominado *techniths* pelos gregos antigos não devido ao fato de ser *também* um artesão, e sim porque tanto a elaboração de obras de

arte quanto a de utensílios acontecem na produção que permite ao ente vir-a-ser a partir de um encobrimento originário. “Porém, tudo isso acontece no meio do ente que irrompe por si mesmo, da Φύσις” (Heidegger, 1998a, p. 61). O caráter de *ser-criado* da obra de arte, portanto, determina-se a partir da contraposição originária entre *techne* e *phýsis* (que Heidegger denomina, nesse ensaio, como “*terra*”).

Para ilustrar este fenômeno, o filósofo faz referência a um *templo* em Paestum dedicado ao deus Poseidon, construído aproximadamente seis séculos a.C. Essa imponente obra arquitetônica envolve, segundo a interpretação heideggeriana, a figura do divino, tornando presente em seu recinto o deus Poseidon: “[...] Este estar-presente do deus é, em si, o estender-se e delimitar-se do recinto como um recinto sagrado” (Heidegger, 2012, p. 38). Para que a figura do sagrado possa resplandecer nessa obra arquitetônica, porém, o ser da rocha foi completamente obscurecido: “No templo, a pedra já não é uma mera pedra, mas um pilar e um muro, alicerce e friso. Nesse se expõe e se elabora o ser da rocha, a sua dureza, a sua solidez, a sua maleabilidade [...]” (Borges-Duarte, 2019, p. 213). A medida em que o *ser-obra* do templo é edificado, reúnem-se a partir de sua determinação os elementos significativos que compõem e elevam o mundo histórico do homem grego, obliterando, assim, a “terra” (*phýsis*): *o lugar* (*der Ort*) onde a obra é construída e a “natureza” (expressão máxima de todas as coisas: o céu, o sol, a chuva, o vento, os animais, a vegetação) que aparecem em contraste com a obra humana.

Heidegger designará essa dinâmica como o combate entre “mundo” (*Welt*) e “*terra*” (*Erde*)[9], que ocorre mediante o processo de desencobrimento do *ser-obra* em contraposição aos elementos que caracterizam a *phýsis*. A produção criativa de ser (*poiésis*), neste sentido, determina a dinâmica do desencobrimento da obra arquitetônica (e, com ela, do *sagrado* [*Heilige*] que reúne consigo os elementos fundamentais do antigo mundo no qual estava inserido o homem grego), que vem à luz a partir do encobrimento da *phýsis*. A obra de arte torna possível “[...] vir-a-ser o que originalmente escapa ao ‘mundo’,

[9] Neste momento de nossa meditação fazemos referência a esse combate na intenção apenas de indicar como, de acordo com Heidegger, a contraposição originária entre *techne* e *phýsis* se configura a partir da dinâmica da produção criativa de ser (*poiésis*). O combate entre mundo e terra será tematizado de forma detida e pormenorizada mais tarde, no parágrafo 3.3 do *Terceiro Capítulo* desta dissertação, quando situarmos a crítica de Heidegger à estética e delimitarmos o lugar da arte diante do fenômeno do niilismo.

seu alicerce e seu fundo abissal. Ela traduz a violência que o ‘mundo’ faz à ‘*terra’* [*phýsis*]” (Haar, 2000, p. 87, acréscimo nosso). O “mundo” *exige* a clarificação das formas espirituais e materiais traduzidas no significado, enquanto a “terra” reclama o obscurecimento, a retração do ser no desencobrimento.

Mas a maior *violência* contra a compreensão de *phýsis*, não obstante, não adviria da noção de “mundo”, a partir dessa contraposição originária presente no pensamento originário, na poesia e na arte grega. Decorreria de uma *violência conceitual*, segundo uma nova acepção de “mundo” e de *phýsis,* inaugurada com a metafísica de Platão e Aristóteles. Na preleção intitulada *Cinco Sentenças Sobre a Arte*, de *Nietzsche I* (1936-1940), Heidegger assevera que, ao reduzir a amplitude da noção de *techne* à dimensão do trabalho artesanal, Platão obnubilou o significado originário da produção criativa de ser como *acontecimento da verdade* e legou ao esquecimento o vínculo entre *techne* e *episteme*, ressignificando a produção das belas-artes como mera imitação (*mimesis*) da realidade suprassensível.

Se, como sustenta Heidegger, no primeiro volume de sua preleção sobre o pensamento de Nietzsche, “[...] a grande arte e a grande filosofia corriam, a princípio, paralelamente [...]” (2007, p. 74), tendo desarticulado o vínculo entre arte e conhecimento, a arte não só foi *atrasada* no caminho, como foi expulsa de todo e qualquer percurso que conduz o homem ao *saber verdadeiro*. Com a desarticulação do elo entre *techne* e *episteme* já na inauguração do pensamento metafísico, toda a tradição posterior herdou de Platão e Aristóteles os conceitos fundamentais que delimitaram o campo de visão acerca de todo questionamento sobre a arte. De todo o conteúdo concernente a arte, o mais seminal deles é o par conceitual *matéria-forma*:

> Essa diferenciação tem sua origem na concepção do ente que é levada a termo em vista de seu aspecto. Platão é o fundador de tal concepção: aspecto, εἶδος, ιδέα. Onde quer que o ente seja apreendido como ente e diferenciado de um outro ente em vista de seu aspecto, sua demarcação e sua com-posição ôntica entram em cena como delimitação exterior e interior. O delimitador é, contudo, a *forma*, e o delimitado é a *matéria* (Heidegger, 2007, p. 74).

A diferença radical entre as noções de forma e matéria ocorre com a prevalência da primeira sobre a segunda: a matéria é sempre delimitada pela *forma*, o ente verdadeiro suprassensível. Na esteira de Platão, Aristóteles

associou matéria e forma para elucidar a "natureza" (*phýsis*), concebendo a forma como princípio de uma substância concreta que fornece aspecto à matéria. Aristóteles relaciona, então, forma e matéria a outras duas causas: final e eficiente. As quatro causas, compreendidas como elementos que estruturam uma unidade causal, oferecerão o fundamento para a compreensão do *trabalho artesanal* que configura o fazer artístico, desde Aristóteles até os estetas modernos.

Para recuperar o sentido originário da *techne* e reassumir seu vínculo com a *episteme* como modos de desencobrimento do ser do ente, Heidegger indica, na conferência *A Questão da Técnica* (1953), sondar a unidade originária que determina o caráter de causa das quatro causas aristotélicas e que as unifica numa coerência. Em suma, a partir da decomposição da noção de causalidade que fundamenta o trabalho artesanal que, segundo a tradição metafísica, determina tanto o operar-técnico como o fazer-artístico, abre-se caminho para a região ontológica em que é possível desencobrir a essência da *techne*.

Em uma carta a Medard Boss, datada de 28 de outubro de 1953, Heidegger confidencia ao amigo que, ao preparar o texto para a conferência *A Questão da Técnica*, foi necessário mergulhar profundamente na questão da causalidade, para determinar a relação do homem com a natureza (*phýsis*) e com a arte (*techne*):

> Na cabana escrevi um amplo esboço que me fez mergulhar profundamente na questão da causalidade. Mas agora a dificuldade principal é conservar uma linha simples para uma conferência de duas horas que focalizasse simultaneamente nossa relação com a natureza e com a arte, e que, principalmente, não seja pesada e *heideggeriana demais*! (Heidegger, 2009, p. 289).

O risco de tornar a conferência *"*pesada e heideggeriana demais*"* se deve, sem dúvida, a complexidade relacionada a tematização da arte com o resgate do seu sentido originário como *techne* e, no que tange a causalidade, o fato de ela também ser obscura em sua essência. Por isso, Heidegger indica, no início da conferência, que a causalidade conforme pensada pela metafísica tradicional é radicalmente diferente da causalidade no sentido grego. Para a tradição metafísica que sucede à filosofia grega clássica, as quatro causas são compreendidas como *operação de efeitos*. "Efetuar significa, então: visar resultados, efeitos" (Heidegger, 2007, p. 378).

A causalidade conforme compreendida pelos gregos remete à doutrina aristotélica das quatro causas que foi assimilada e difundida pela tradição metafísica como "eficiente", a ponto de que até "[...] Deus é representado (na teologia, não na fé) como *causa prima*, causa primeira" (Heidegger, 2012, p. 43). Embora Heidegger não explicite, em *Ciência e Meditação* (1953)[10], os autores dessa *onto-teologia* que transfere a Deus a definição de causa primeira, um olhar de relance para a história da metafísica já é o suficiente para que se destaque o nome de Tomás de Aquino dentre os grandes nomes dessa tradição. No artigo 3 da *Suma Teológica*, Aquino faz uso da noção aristotélica de causa eficiente como uma das vias a partir das quais é possível "*provar*" a existência de Deus:

> [...] Encontramos nas realidades sensíveis a existência de uma ordem entre as causas eficientes; mas não se encontra, nem é possível, algo que seja a causa eficiente de si próprio, porque desse modo seria anterior a si próprio: o que é impossível. Ora, tampouco é possível, entre as causas eficientes, continuar até o infinito, porque entre todas as causas eficientes ordenadas, a primeira é a causa das intermediárias e as intermediárias são a causa da última, sejam elas numerosas ou apenas uma. Por outro lado, supressa a causa, suprime-se também o efeito. Portanto, se não existisse a primeira entre as causas eficientes, não haveria a última nem a intermediária [...] (Aquino, 2001, p. 167).

Ao observar a natureza, Aquino assegura que a realidade sensível dos entes é determinada fundamentalmente pela dinâmica de uma ordem causal. Não podendo um ente ser causa eficiente de si próprio, sua existência depende necessariamente da influência de um ente anterior: sua presença no mundo é efeito de uma causa externa a si. Não obstante, ao inferir sucessivamente as causas anteriores a partir de seus efeitos, tornou-se claro que esse processo seria ininterrupto, sem atingir jamais a primeira de todas as causas, visto que cada causa, segundo esse raciocínio, deveria ser efeito de uma causa precedente. A *causa prima*, portanto, deveria ser independente e causa de si mesma. "Logo, é necessário afirmar uma causa eficiente primeira, a que todos chamam Deus" (Aquino, 2001, p. 167).

A discussão sobre a causalidade irá ganhar relevo, na Era Moderna, mediante o confronto de Immanuel Kant com David Hume, um dos grandes

[10] Na edição brasileira consultada por nós, Emmanuel Carneiro Leão traduz *Wissenschaft und Besinnung* como *Ciência e Pensamento do Sentido*. Para essa dissertação, optamos por traduzir a palavra "Besinnung" como "meditação", preservando o significado caro ao tardio pensamento heideggeriano.

geógrafos da razão que, julgando ter respondido a todas as questões envolvendo o princípio da causalidade, sustenta que “[...] a verdade deste princípio (como de resto a validade objetiva do conceito de uma causa eficiente em geral) não repousa sobre nenhuma inteligência clara, isto é, nenhum conhecimento *a priori* [...]” (Kant, 2013, p. 621-22). Hume sustenta que, diante de um ente cuja presença tem um início, pressupomos uma causa como princípio de seu surgimento devido a uma proposição elementar que herdamos da tradição metafísica, que se tornou senso-comum: “[...] Trata-se de uma máxima geral da filosofia que *tudo que começa a existir deve ter uma causa para sua existência*. Costuma-se pressupor essa máxima em todos os raciocínios, sem se fornecer ou exigir prova alguma” (Hume, 2009, p. 107). Conforme pondera o empirista britânico, a tradição presume apressadamente que essa máxima revela o poder de uma *intuição*. Analisada essa convicção até as suas últimas consequências, porém, não é possível enxergar nela nenhuma marca dessa *certeza intuitiva*.

Hume não nega que possa haver uma intuição acerca de que *tudo que tem um começo deve ter uma causa para sua existência*, mas nega que as proposições filosóficas tradicionais possam *provar* a sua existência. Um exame cético dessas proposições “[...] apresentadas a favor da necessidade de uma causa mostrará que são todas falaciosas e sofísticas” (Hume, 2009, p. 108). A tentativa de Hume refutar as alegações de que um ente tem uma causa para a sua existência não visa validar as hipóteses de que o ente *vem-a-ser a partir do nada* ou que ele é *causa de si mesmo*. O objetivo do filósofo inglês é demonstrar que essa convicção – de que *todo ente que tem um começo deve ter uma causa para sua existência* –, na verdade, deriva não de uma *intuição*, mas da experiência e da observação. A questão, portanto, deveria ser: como a experiência dá origem à convicção de que todo ente vem-a-ser como efeito de uma causa?

A experiência com um fenômeno, segundo Hume, nos dota, em primeiro lugar, de *impressões originais*; em segundo lugar, nos faculta a transição para a ideia de conexão entre causa e efeito. Ou seja, o processo de causalidade é uma ideia derivada de impressões provenientes dos sentidos do sujeito geradas na experiência com o objeto. A partir de reiteradas experiências com fenômenos semelhantes em que, afetado pelas mesmas *impressões originais*, o sujeito é induzido a representar o processo causal nos quais tais fenômenos estão

inseridos. O princípio de causalidade, de acordo com Hume, é resultado de uma inferência resultante da reiterada experiência do sujeito com o objeto, a partir da atuação decisiva da memória, tendo seu fundamento, portanto, no hábito, não numa *intuição* ou em Deus.

Immanuel Kant argumenta que a memória e o hábito, embora constituam fatores significativos para o conhecimento, não possuem força para adquirir o poder universal de se impor como os fatores fundamentais para a apreensão do princípio da causalidade. Hume, de acordo com Kant, não distinguiu a diferença entre os *juízos sintéticos* e os juízos *sintéticos a priori*[11] e, por isso, "[...] considerou, sem mais, impossível este acrescentamento dos conceitos por si mesmos e, por assim dizer, esta geração espontânea do nosso entendimento (e da nossa razão) sem ser fundada pela experiência" (Kant, 2013, p. 612). Em suma, por ignorar a possibilidade da construção de *juízos sintéticos a priori*, Hume designou como ilusórios todos os *princípios a priori* da razão "[...] e acreditou que nada eram a não ser um hábito resultante da experiência e das suas leis" (Kant, 2013, p. 612).

O princípio da causalidade possui, para Kant, um sentido transcendental. Em outras palavras, as determinações desse princípio são facultadas pela *intuição pura de tempo*[12], que fornece as sequências temporais à categoria da causalidade. Neste sentido, toda mudança segue o princípio da causalidade,

---

[11] Na *Crítica da Razão Pura*, Kant reafirma a diferença já preconizada pela tradição metafísica acerca de um conhecimento *a priori* e um conhecimento *a posteriori*: o conhecimento *a priori* é independente da experiência. Ele não é necessariamente "anterior" a experiência e, embora inicie com ela, é definitivamente independente dela. *O conhecimento a posteriori*, por outro lado, deriva inteiramente da experiência, podendo ser exemplificada, aqui, mediante um juízo: "*Esta caneta é azul*". A noção de "azul" é acrescentada a definição de caneta. Para que possamos determinar a cor desta caneta em particular, foi necessário fazer uma verificação *a posteriori*. O juízo sintético *a posteriori*, por sua vez, não depende da experiência para unir dois conceitos diferentes. Os juízos da matemática, da física e da geometria são todos sintéticos *a priori*. O juízo que indica que "entre dois pontos a linha reta é a mais curta", é sintético, pois o conceito de "curto" (uma grandeza) é acrescentado ao conceito de linha; e é *a priori*, visto que sua validade independe da experiência empírica.

[12] De acordo com Kant, as fontes do conhecimento são *a priori*, anterior e independente da experiência, pertencentes a estrutura pré-empírica do sujeito. Quais são as fontes do conhecimento? Segundo o autor de *A Crítica da Razão Pura*, são: espaço e tempo. O sujeito só pode conhecer algo espacial e temporalmente, ou seja, as representações edificadas pelo sujeito têm como condição tempo e espaço, como se fossem filtros do conhecimento. A intuição pura de tempo possui primazia sobre a intuição pura de espaço. Enquanto a intuição pura de espaço fundamenta todas as intuições externas, a intuição pura de tempo fundamenta todas as intuições externas e internas ao indivíduo. Apenas a partir da pressuposição *a priori* de tempo, podemos representar que uma coisa existe simultaneamente (ao mesmo tempo) ou numa sucessão (em tempos diferentes). O tempo é uma intuição pura necessária que fundamenta todas as intuições internas e externas. Portanto, é "condição de possibilidade" de todos os objetos, pois o sujeito apreende seus estados interno e externo temporalmente.

pois só podemos conceber a sequência objetiva do fenômeno se a representarmos “[...] como uma sucessão temporal em que a ordem não pode ser invertida, já que o estado posterior resulta do estado anterior, segundo uma regra de causa-efeito” (Höffe, 2005, p. 134). O estado anterior, então, não caracteriza apenas um “antes”, mas um “por que”, a razão de ser do estado posterior. Portanto, o princípio da causalidade, segundo a acepção kantiana, encontra seu fundamento não em Deus ou no hábito, mas na *intuição pura de tempo*.

As três formulações do princípio da causalidade aqui reunidas por nós como exemplares da tradição posterior a sedimentação da doutrina da causalidade de Aristóteles – de Aquino, Hume e Kant –, ainda que distintas entre si e detentoras de fundamentos próprios, mantiveram inquestionado o sentido da palavra grega “*aitía*”, causa, que foi traduzida (e, por conseguinte, transfigurada) pelos romanos com a palavra latina *“casus”*. Heidegger recorda que a palavra latina *casus*, pertencente ao verbo *cadere*, cair, que permite que algo “caia” ou surja de uma determinada maneira no resultado. Este processo de produção ocorre mediante o que Heidegger designa como *pensamento calculador* (*rechnende denken*), que assume o homem como *causa eficiente*. *O cálculo* (*das Rechnen*) auferido pelo pensamento nesse processo de produção não é necessariamente uma forma de operar com números. Portanto, “[...] em sentido essencial e amplo, calcular significa contar com alguma coisa, levá-la em consideração e observá-la, ter expectativas, esperar dela alguma coisa” (Heidegger, 2012, p. 50). Nesta perspectiva, a causa eficiente, o homem, dispõe dos meios de produção, estipula os fins e, por conseguinte, *conta* (*Rechnung*) com *o resultado* (*das Ergebnis*). O produto do processo de produção, então, surge como resultado de um processo causal, que assume a causa eficiente como o fator determinante.

Entretanto, “[...] a doutrina de Aristóteles não conhece uma causa chamada “eficiente” e nem usa uma palavra grega que lhe corresponda” (Heidegger, 2012b, p. 15). O homem, enquanto artífice, é uma das causas determinantes segundo a doutrina aristotélica, mas de forma alguma como “eficiente” e tampouco configura o fator decisivo da causalidade. No livro V de *Metafísica* (2002), Aristóteles sustenta que as causas primeiras se reduzem a quatro modos fixos: causa formal, causa material, causa final e *princípio primeiro*

de mudança (que foi assimilado pela tradição como “causa eficiente”). O homem, como princípio de mudança, é uma das causas que permitem ao ente, na produção, passar do encobrimento para o desencobrimento.

Conforme elucidamos no tópico anterior, o ser do ente, para os pensadores gregos, se desencobre a partir de si mesmo em sua verdade pelo menos de duas maneiras distintas: na forma imediata da *phýsis*, que não necessita da intervenção humana para desencobrir-se; e mediante a *techne*, que requer a mediação humana para que brote numa abertura o ente. Se a *techne* opera como o desencobrimento do ser do ente, as quatro causas são modos de *deixar-ser o ente* (*Seinlassen von Seiendem*). Heidegger, neste ínterim, interpreta a doutrina das quatro causas de Aristóteles como “[...] quatro modos, coerentes entre si, de responder e dever” (2012a, p. 14).

Não se trata, porém, de dever e de responsabilidade no sentido estritamente moral. Borges-Duarte (2019) esclarece que, ao traduzir o termo grego *aitía* (“*causa*”, em latim), Heidegger se serve da polissemia do termo alemão *Verschulden* (causar, culpar, ser devedor) para indicar como as quatro causas da doutrina aristotélica se unem numa coerência como *devedoras* entre si. Para ilustrar como as quatro causas conduzem o desencobrimento do ser do ente, Heidegger oferece o exemplo da produção de um cálice de prata: o cálice deve à prata (causa material) aquilo de que é feito; deve à forma (causa formal) aquilo que a define previamente; o fim (causa final) responde pelo utensílio, circunscrevendo-o na esfera da libação; e finalmente, o homem responde pelo cálice, ao recolher, mediante a meditação, numa unidade as três causas supracitadas.

A produção do cálice, nesta perspectiva, não se restringe à atividade de confecção artesanal. Se assim fosse, o homem seria, tal como compreende equivocadamente Aquino, Hume, Kant (e toda a tradição metafísica), “causa eficiente”: aquele que estipula uma meta (causa final) e que, mediante a aplicação de meios, produz o cálice como resultado de um processo de confecção. Produção, *poiésis,* é uma forma de desencobrimento, que conduz o ente do encoberto para o desencoberto, e o homem é um dos modos de *deixar-ser* o ente responsável por recolher numa unidade as demais causas por intermédio da meditação (*Besinnung*).

Encontramos, com isso, elementos suficientes para responder as seguintes indagações de Heidegger: “[...] Por que existem precisamente quatro causas? No tocante às quatro causas, o que significa “causa” em sentido próprio? De onde se determina o caráter de causa das quatro causas e de modo tão uniforme a ponto de se pertencerem uma à outra numa coerência?” (2012b, p. 13). O caráter de causa das quatro causas é fundado pela *alethéia* como forma de conduzir o ente do encobrimento para o desencobrimento. Causa, nesse sentido, é uma forma de *deixar-ser*, enquanto um modo de fazer o ente surgir ou aparecer. Mas uma causa só deixa ser o ente se associada com outra causa numa coerência e uniformidade, que é determinada pelo homem que as une pela meditação: o homem “[...] [considera pela meditação/*überlegt*] e recolhe numa unidade os três modos mencionados de responder e dever” (Heidegger, 2012b, p. 15, acréscimo nosso). A meditação, neste sentido, determina-se pelo *deixar-ser* fundado na produção, *poiésis*. O fator decisivo da produção criativa de ser, portanto, não é “a causa eficiente”, mas a confluência das quatro causas como modos de *deixar-ser* que permite ao ente passar do encobrimento para o desencobrimento.

A medida em que a tradição metafísica acentua o elemento artesanal do operar-técnico e do fazer-artístico, em detrimento da amplitude de sentido da noção de *techne*, a ontologia perde o alcance do elemento essencial que constitui a produção técnica e artística: a *poiésis*. Desarticulado o vínculo fundamental entre *poiésis* e *episteme*, encerram-se em uníssono a grande arte e a grande filosofia: “[...] Nos gregos, a grande arte e a grande filosofia corriam, a princípio, paralelamente. A estética só começou aí, por sua vez, no instante em que a grande arte, assim como a grande filosofia chegaram ao seu fim” (Heidegger, 2007, p. 74). A estética, neste sentido, teria emergido das ruínas da “grande filosofia” (dos pré-socráticos) e da “grande arte”, tendo seus conceitos fundamentais semeados por Platão e Aristóteles, reduzindo o fazer-artístico à mera reprodução da aparência da *beleza das formas* e alçando o artífice à condição de “princípio de mudança” e, mais tarde, “causa eficiente”.

A denominação “estética”, para definir a investigação sobre a arte e o belo, contudo, foi cunhada recentemente e remonta ao século XVIII. Então, se a estética surge apenas na Modernidade, como poderia ela ter iniciado a sua marcha com o fim da “grande filosofia” e da “grande arte”, com Platão e

Aristóteles? Evidenciaremos, no próximo tópico de nossa dissertação, como Platão e Aristóteles, ao inaugurarem o pensamento metafísico, transmitiram para toda a tradição ulterior os conceitos fundamentais que delimitam *o campo de visão* (*der Gesichtskreis*) acerca da arte e do conhecimento, obscurecendo completamente a essência *poiética* da *techne*.

1.5 A definição metafísica de *techne* como *mimesis* e o obscurecimento da *poiésis*

Heidegger sustenta que, embora a estética tenha sido nomeada e inaugurada como *disciplina* filosófica apenas num período histórico recente, na Era Moderna, os conceitos fundamentais que estruturam as questões concernentes à arte e ao belo foram semeados e difundidos por Platão e Aristóteles, na Antiguidade. Neste ínterim, "[...] na medida em que a *techne* é colocada expressamente em ligação com *a produção de coisas belas* [*die Herstellung von schönen Dingen*] e de *sua representação* [*ihrer Vorstellung*], a meditação sobre a arte ao longo do caminho sobre o belo se volta para o âmbito da estética" (Heidegger, 2007, p. 76, acréscimos nossos). Platão funda *o campo de visão* que delimita as investigações estéticas sobre a arte ao identificá-la com a *mimesis* (imitação) da *phýsis* (natureza).

No diálogo *Sofista* (2007)*,* Platão indica que há pelo menos duas formas de arte imitativa: a) a arte como *cópia,* semelhante ao modelo, acatando as proporções do original quanto ao comprimento, largura, profundidade, aplicando as cores apropriadas a cada parte; b) a arte como *simulacro*, onde o artista renunciou a reprodução das verdadeiras proporções das belas formas, propondo-se a produzir o que *parece* belo induzido pela imaginação. Para atribuir um juízo à beleza de determinada obra, então, "[...] quer se trate de pintura ou de música, é preciso, para julgar bem qualquer imagem, possuir três elementos: saber qual é o objeto representado; se a imitação é correta; e se, enfim, ela foi bem executada na relação entre texto, modelo e ritmos" (Schuhl, 2010, p. 81).

Platão elogia, no diálogo *Filebo*, a beleza das belas formas que não se identifica de modo algum nos corpos vivos, nos quadros ou esculturas, mas sim nas retas e curvas, nas figuras produzidas com o auxílio da régua e do esquadro. Trata-se, portanto, do enaltecimento da *beleza geométrica*, na qual se entrevê as ideias e os números que realizam a imitação da harmonia divina. "O prazer

que elas fornecem resulta, sobretudo, da descoberta da semelhança; este prazer, Platão dá o nome de *χαρις*, *a graça*, o encanto" (Schuhl, 2010, p. 80). A arte, seja cópia ou simulacro, é essencialmente imitação (*mimesis*) da aparência da realidade suprassensível. Assim,

> [...] ela [a arte] traz consigo o risco da ilusão constante e da mentira. Segundo a essência de seu fazer, ela não tem nenhuma ligação imediata, normativa com o verdadeiro [...]. Daí resulta já, por princípio, uma coisa: a arte não pode assumir na ordem hierárquica das formas de desempenho e dos modos de postura no interior da comunidade nenhuma posição maximamente elevada (Heidegger, 2007, p. 152, acréscimo nosso).

Por isso, conforme argumenta Heidegger, independente do encanto produzido pela imitação da harmonia divina impressa nas obras, os artistas não encontram lugar na cidade idealizada por Platão, em *A República*. Estando a produção artística a serviço *do engano constante* (*der ständigen Täuschung*) e *da mentira* (*der Lüge*), deve ser apartada da *episteme*. A arte, segundo a filosofia platônica, prende o homem às aparências e, por conseguinte, não opera *a ascensão dialética*, "[...] do conhecimento sensível ao inteligível, da *doxa* à *episteme*, da aparência à essência" (Nunes, 2012, p. 210). A arte representa, assim, o perigo da conformação à cavernosa *doxa* (*opinião*) e a ameaça derivada do encanto com as aparências sensíveis que debilita a razão, tornando-a incapaz de ascender à dimensão *epistêmica*. É possível, por fim, constatar com Platão que: a) a arte não desencobre, mas encobre o ente enquanto tal, sua verdade; b) não torna o homem virtuoso, mas o corrompe, porque é essencialmente mentirosa; c) não educa, mas embrutece, porque se dirige às faculdades irracionais da alma.

Na esteira das problematizações de Platão, Aristóteles identifica a *techne* com a *imitação* (*mimesis*) da *natureza* (*phýsis*). A pressuposição de que a *techne* é imitação da *phýsis* aparece como uma noção evidente e já suficientemente evidente para Aristóteles, que introduz a *Poética* discutindo a arte poética e seus gêneros como modos de imitação, porém, admitindo esse pressuposto fundamental sem questioná-lo. A relação originária entre imitação e natureza admitida por Aristóteles foi difundida por Platão com *o mito de demiurgo*, no diálogo *Timeu*, onde Deus é apresentado como o único artista verdadeiro e criador do Cosmos como sua obra de arte autêntica. "Assim, tal como o intelecto percebe as formas do ser que é – tantas quantas há nele –, o demiurgo olhou

para baixo e decidiu que o mundo deveria ter tantas formas quantas aquele tem" (Platão, 2011, p. 114).

Partindo da premissa da arte como imitação como uma verdade já esclarecida, Aristóteles, em sua *Poética*, propõe que a imitação é uma característica da natureza humana e que isso difere o homem dos outros animais: "O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado" (2017, p. 106-107). Tendo sido *demiurgicamente* esculpida no âmago humano, a capacidade de imitar possui uma função essencial na formação do homem, que se deleita quando descobre a cópia e a beleza nas obras artísticas. Embora não atribua à produção criativa de ser a qualidade de ignorância e ilusão, Aristóteles, no rastro de Platão, sustenta que a arte é a produção representativa de uma ideia alcançada pelo artífice, orientada pela razão e consumada na matéria.

Remetendo-se exclusivamente às meditações do *Livro VI de Ética a Nicômaco*, Heidegger acentua que "[...] em Aristóteles, *techne* ainda é um modo de conhecimento, *ainda que apenas um entre outros*" (2007, p. 76, itálico nosso). Nesse livro de *Ética a Nicômaco*, Aristóteles se dedica a investigar as virtudes *dianoéticas* (ou intelectuais). O filósofo, para tanto, estabelece a divisão da alma humana em duas partes: uma dimensão racional e outra irracional. A dimensão irracional se subdivide em duas faculdades: faculdade vegetativa que não corresponde ao controle humano; e faculdade desiderativa, que não é racional por si, mas que pode obedecer ao comando da razão. A dimensão racional da alma também se divide em duas faculdades: "[...] *o epistemonikon*, a parte teorética ou pensante (investigativa, especulativa, sapiente), e o *logistikon*, a parte prática ou deliberativa (estimativa, reflexiva, ponderadora)" (Wolf, 2010, p. 146). A *techne* corresponde, segundo a classificação aristotélica, à parte prática-deliberativa.

Portanto, se Platão desarticula a *techne* da *episteme* e nos exorta a respeito dos perigos que ela representa para a razão, Aristóteles, por outro lado, difunde a ideia de que a *techne* envolve um genuíno processo racional. Diferente do autor de *A República*, Aristóteles reconhece o vínculo originário entre *techne* e *episteme*, contudo, define a primeira como mais uma forma dentre outras de

conhecimento, ou seja, reduz a *techne* à uma capacidade prática pertencente a uma subdivisão da parte racional da alma humana:

> [...] Suponhamos que os meios através dos quais a alma alcança a verdade por afirmação ou negação sejam cinco. São eles: arte [*techne*], conhecimento [*episteme*] prudência (ou sabedoria prática) [*phronesis*], sabedoria [*sofia*], entendimento [*nous*]. Com efeito, conjectura e opinião [*doxa*] são passíveis de erro (Aristóteles, 2014, p. 223, acréscimo nosso).

Aristóteles preserva a configuração conceitual que separa a *razão* (*lógos*) e a *opinião* (*doxa*) fixada por Platão, mas realoca a *techne* no interior da estrutura de conhecimento e a redefine como um processo criativo-racional. Mas, ao acentuar o trabalho artesanal como a característica elementar da *techne*, o filósofo oferece primazia ao objeto criado, quando o estabelece como fim (causa final) do processo de produção (meio). Ao distinguir o fazer produtivo e o agir ético, Aristóteles atribui à produção uma função prática:

> O intelecto, entretanto, nada move por si mesmo, mas somente o intelecto que visa a um fim vinculado à ação. Este é, com efeito, o *princípio produtivo* (*tes poietikes arkhei*), inclusive, posto que todo aquele que *produz* algo tem algum fim em vista: o produzido não é um fim absoluto, mas apenas relativo e diz respeito a algo mais, enquanto o agido (realizado) é um fim em si mesmo, uma vez que o agir bem (a boa ação) é o fim e isso é o visado pelo desejo (Aristóteles, 2014, p. 222).

Enquanto o agir ético, fundado na razão, tem o fim em si mesmo (que se consuma no *agir bem*), o fazer artístico se realiza a partir de fins a ele extrínsecos. O artífice, modulando como *princípio ativo* que unifica as quatro causas numa unidade pela meditação, opera por meio do trabalho artesanal a fim de fazer vir-a-ser a coisa criada. Logo, todo processo produtivo pressupõe um estudo prévio, porque "[...] *toda arte é do vir-a-ser*, e dedicar-se a uma arte pressupõe estudar como fazer vir-a-ser uma coisa que é possível ser ou não ser" (Aristóteles, 2014, p. 225). O artífice não se ocupa de coisas que são ou vêm-a-ser segundo a natureza (*phýsis*), "[...] uma vez que essas coisas possuem seus princípios em si mesmas" (Aristóteles, 2014, p. 225).

No Livro II da *Física*, Aristóteles assevera que os entes que são por natureza (como os animais, as plantas e os corpos simples, como a terra, o fogo, o ar e a água) possuem princípios de mudança imanente a um *télos* (finalidade) em si mesmas. Por outro lado, os *artefatos* decorrentes da *techne* dispõem de princípios de mudança externos a si: o sapato é confeccionado com a finalidade

de calçar, as roupas de vestir etc. A produção da *techne*, neste sentido, é avaliada pelos seus resultados a partir de processos que são *úteis* para o homem, que estipula os fins (inclusive aos entes que são *por natureza*, como, por exemplo, à árvore cuja finalidade é oferecer madeira). “[...] Assim, como se denomina “técnica” aquilo que é conforme à técnica e que é artificial, do mesmo modo de denomina “natureza” aquilo que é natural e conforme a natureza” (Aristóteles, 2009, p. 45). O princípio gerador de mudança característico da *techne*, então, se descerra num processo racional a fim de conquistar o que a natureza (*phýsis*), por si mesma, não pode produzir.

O estudo racional que capacita o artífice a confeccionar a obra o eleva à sabedoria. Por isso, no livro VI de *Ética a Nicômaco*, Aristóteles enaltece os escultores Fídias e Policleito como sábios: “A sabedoria (*sofian*) está presente nas artes referindo-se àqueles homens que são os mais consumados mestres em suas artes, por exemplo a Fídias como escultor e a Policleito como confeccionador de estátuas. Neste sentido, portanto, *sofia* significa simplesmente ser excelente na arte” (2014, p. 229). Entretanto, a condição de sabedoria exercida pelo artífice (como o escultor, o pintor e o arquiteto) o eleva a uma classe que o distingue dos simples artesãos ou “operários mecânicos”, que, segundo a classificação aristotélica, se distinguem do escravo “[...] só pelo fato de que atendem às solicitações e às necessidades de muitas pessoas ao passo que os escravos servem a uma única pessoa” (Rossi, 2001, p. 40). Ainda que o artífice esteja circunscrito na classe dos sábios, sua produção artístico-racional possui, na acepção aristotélica, um valor inferior, se comparada a produção das *ciências primeiras*.

No livro I da *Metafísica*, Aristóteles confere valor e dignidade às ciências primeiras, identificando-as por classe: a) a metafísica (*ciência primeira*); b) a física (*filosofia segunda*), na qual está incluída a psicologia; e c) a matemática. A metafísica se ocupa das realidades que transcendem o objeto da física e, por conseguinte, se opõe a essa filosofia secundária. Orientando-se para a realidade meta-empírica, a metafísica aristotélica indaga *o ser enquanto ser*, a *substância suprassensível* e Deus (o *princípio primeiro* por excelência), a fim de alcançar o *porquê último*. “[...] De fato, é convicção comum a todos que Deus, exclusivamente ou em sumo grau, tenha esse tipo de ciência. Todas as outras

ciências serão mais necessárias do que esta, mas nenhuma lhe será superior" (Aristóteles, 2002, p. 13).

Por que, afinal, as demais ciências são mais *necessárias* que a metafísica? Porque a metafísica, segundo a lógica aristotélica, prescinde de qualquer vantagem prática. A metafísica é a ciência mais elevada, segundo Aristóteles, justamente porque não está subordinada às necessidades práticas. As outras ciências – a física, a psicologia e a matemática – estão subordinadas à metafísica, inclusive a sapiência do artífice que, para fazer vir-a-ser a obra, estabelece o seu fim prático a partir de um processo racional. As "ciências *poiéticas*" operam segundo regras de conhecimentos precisos, porém, nem as "belas-artes" nem às ciências produtivas é facultado conhecer as *formas* do *belo*, mas apenas a matemática: "[...] As supremas formas do belo são: a ordem, a simetria e o definido, e as matemáticas os dão a conhecer mais do que todas as outras ciências" (Aristóteles, 2002, p. 605).

Neste sentido, relegada a uma dimensão inferior a esfera ontológica das ciências primeiras, de acordo com a classificação aristotélica, a *techne* opera mediante a aplicação de *receitas prontas*, regras técnicas adquiridas pela aprendizagem, para a produção da obra conforme um modelo pré-determinado. A *forma* (*eidos*) desse modelo, entretanto, escapa a dimensão de conhecimento técnico e artístico, podendo ser compreendido em sua verdade apenas a partir das *ciências primeiras*. A desvinculação entre *techne* e *episteme*, como empreendida por Platão e Aristóteles, é decisiva para sedimentação de um novo estatuto social das artes: libera a *techne* da magia, a partir da laicização das artes produtivas.

Em tempos remotos, conforme narrados por Homero, em *Ilíada*, a noção de *techne* corresponde às habilidades dos "*demiourgói*", que caracterizam tanto às artes do artífice (como o arquiteto, o pintor e o escultor) e do artesão (o metalúrgico, o tecelão e o sapateiro) como às artes da adivinhação e da feitiçaria. Na Era Clássica, genitora da filosofia, "[...] ao contrário, a laicização das técnicas é um fato consumado. O artesão não põe mais em jogo as forças religiosas; ele opera ao nível da natureza, da *phýsis*" (Vernant, 1990, p. 358).

O artista e o artesão, ao lado dos agricultores, dos magistrados civis e religiosos, formam uma categoria particular fixada na *pólis* com funções estritas. Estranha a política e a religião gregas, a *techne* perde o seu caráter originário e

o vínculo com o desencobrimento da verdade do ser. Ao promoverem a laicização da arte e das técnicas produtivas, Platão e Aristóteles reconstroem conceitualmente a relação entre *techne* e *phýsis*, configurando o campo de visão que delimita as investigações estéticas sobre a técnica e as artes produtivas. Conforme evidenciamos, "[...] com o despontar da diferenciação entre matéria e forma, a essência da *techne* experimenta, então, uma interpretação determinadamente dirigida, e perde a sua força significativa originária e ampla" (Heidegger, 2007, p. 76). A ressignificação da produção técnico-artística como imitação da *phýsis* com finalidades práticas, entretanto, moveu uma enorme e pesada pedra sobre a essência da *techne*, a *poiésis*, obscurecendo seu vínculo com a *episteme*.

Para remover essa imensa e pesada pedra de cima das raízes que articulam *techne* e *episteme*, foi necessário transcender, na companhia de Heidegger, as fronteiras da metafísica platônico-aristotélica, com o retorno ao pensamento pré-socrático que realizou *a experiência da origem* (*die Erfahrung des Ursprungs*) no âmbito inaugural da filosofia. A experiência ontológica com a linguagem perpetrada pelos poetas e pensadores originários legou para a tradição as palavras fundamentais *phýsis*, *alethéia*, *techne* e *episteme*, que foram transfiguradas pela metafísica preservando apenas o seu poder de nomeação. Sondando com Heidegger as origens dessas palavras, descobrimos que o vínculo entre *techne* e *episteme* permaneceu impensado, obliterando, por conseguinte, o sentido originário da produção criativa de ser.

Para reaver o vínculo impensado dessas palavras fundamentais, Heidegger propõe a contraposição conceitual entre *techne* e *phýsis*, compreendida como o desencobrimento do ente a partir de uma ocultação originária. Reconduzindo a *techne* à noção primária de *phýsis*, desencobre-se o caráter originário da *techne* como um "saber-ver" que conduz o ente do encobrimento para o desencobrimento, em outras palavras, torna possível a vinda do ente à presença a partir da intervenção humana. Esse saber-ver que caracteriza a produção criativa de ser, entretanto, foi descaracteriza a partir de uma descontinuidade em relação a compreensão da *phýsis*, marcada pela conceituação platônica de *phýsis* como realidade suprassensível, que pode ser alcançada apenas pelo elevado saber especulativo *meta*-físico: a e*pisteme*, o

único modo de saber-ver que permite a apreensão da essência (*eidos*) dos fenômenos.

Com a laicização da acepção demiúrgica da *techne*, Platão e Aristóteles sublinharam a atividade artesanal presente na produção técnica-artística atribuindo à *techne* uma finalidade prática. Degradaram, com isso, a produção criativa de ser (*poiésis*) ao nível do artesanato. O que caracteriza essencialmente a *techne*, a partir desta transfiguração conceitual iniciada por Platão, consumada por Aristóteles e pela tradição metafísica que herdou dos gregos os conceitos fundamentais da arte e do conhecimento? Não um modo de saber-ver que permite ao homem resistir as forças antepostas da *phýsis*, dominando-as e construindo um império frente a elas, de *deixar-ser* aquilo que não poderia vir à presença sem a intervenção humana, mas uma atividade artesanal que se caracteriza essencialmente como imitação (*mimesis*) da aparência da realidade suprassensível, aproximando-a da *doxa* (mera opinião destituída do rigor filosófico) e, com isso, potencialmente corruptiva de todo *conhecimento verdadeiro* e da organização da *pólis*.

Ainda que a tradição preserve os conceitos fundamentais herdados da filosofia platônica-aristotélica acerca da arte, na Era Moderna, contudo, a técnica configura um fenômeno original e completamente estranho à noção originária de *techne*. A técnica moderna também se caracteriza como um modo de desencobrimento, mas, conforme indica Heidegger em *A Questão da Técnica* (1953), “[...] não se desenvolve, porém, numa produção no sentido da *ποίησις* [*poiésis*]” (2012b, p. 18, acréscimo nosso). Embora não repouse na produção criativa de ser, a essência do fenômeno técnico moderno é o *envio* de *um destino* (*ein Schicksal*): “[...] Destino, neste sentido, é também produção da *ποίησις*” (Heidegger, 2012b, p. 27). Isso significa que, por mais que a técnica moderna seja radicalmente diferente da *techne*, a compreensão do *mistério* que constitui a sua essência depende da determinação da *poiésis*, fenômeno do qual a sua destinação histórica deriva.

Em suma, o fenômeno moderno da técnica possui a proveniência de seu envio histórico no desencobrimento produtivo próprio da *poiésis.* De forma semelhante, a ciência moderna, “[...] funda-se no pensamento grego que, desde Platão, tem o nome de filosofia” (Heidegger, 2012a, p. 40). As indicações de Heidegger de que tanto a técnica como a ciência moderna fundam-se no

pensamento grego de maneira alguma visam reduzir o caráter revolucionário dessas formas de conhecimento. “Muito pelo contrário. O caráter distintivo do conhecimento moderno reside na elaboração decisiva de um *traço*, escondido na essência do saber grego [...]” (Heidegger, 2012a, p. 40). Embora cientistas e teóricos da ciência moderna se vejam “livres” da influência metafísica, o seu modo de saber e operar funda-se na *episteme* conforme proposta pela filosofia platônica. Mas que decisivo *traço* (*Züges*) é esse desenvolvido pelo conhecimento moderno e que, mesmo escondido no antigo pensamento grego, oferece fundamento para a técnica e ciência moderna? Como a *poiésis*, ainda que obliterada pela tradição metafísica, oferece o fundo sobre o qual repousa a essência da técnica moderna? Essas questões serão tematizadas no *Segundo Capítulo* de nossa dissertação, intitulado *Técnica Moderna, Ciência e Niilismo*.

2. CAPÍTULO 2: TÉCNICA MODERNA, CIÊNCIA E NIILISMO

21. A relação originária entre ciência e técnica moderna

Na meditação que compõe este capítulo tematizaremos os fenômenos que configuram a técnica moderna, as ciências exatas da natureza e o niilismo, a fim de determinar a conjuntura de eventos históricos que permite à essência do fenômeno técnico moderno finalmente se desencobrir, após manter-se incógnita por séculos no cerne da tradição metafísica. Heidegger sustenta, na conferência *A Questão da Técnica* (1953), que o modo de desencobrimento que constitui a técnica moderna não se desenvolve numa produção criativa de ser, no sentido da *poiésis*, caracterizando um fenômeno radicalmente distinto da *techne*. Contudo, o filósofo alemão adverte que a essência da técnica moderna é o *envio* de *um destino* (*ein Schicksal*): "[...] Destino, neste sentido, é também produção da ποίησις [*poiésis*]" (Heidegger, 2012b, p. 27, acréscimo nosso). Embora não repouse na *poiésis* e configure um fenômeno inteiramente original, a essência da técnica moderna não é produto de um processo histórico transitório e de eventos casuais, mas corresponde à uma destinação histórica originada na Era Clássica com a inauguração da metafísica.

Em *Carta Sobre o Humanismo* (1946), Heidegger assevera que Platão e Aristóteles foram os responsáveis por realizar a transfiguração metafísica da filosofia grega, ao operarem *a interpretação técnica do pensamento* (*der technischen Interpretation des Denkens*) caracterizando-o como operação teórica a serviço do fazer e do operar. O pensamento, assim, é definido como uma operação teórica em função do desempenho prático. Toda produção de conhecimento, neste sentido, é compreendida como uma "atitude teórica" e toda prática um "meio" para atingir fins previamente calculados. Embora o pensamento teórico ainda preserve a sua autonomia, ele opera em função da *práxis* e, por isso, permanece obediente àquilo que não lhe é próprio. A interpretação técnica do pensamento tem sua origem na filosofia platônica-aristotélica e sua realização plena, na contemporaneidade, é determinada pela essência da técnica moderna. Essa característica do operar técnico-científico pode ser detectada retroativamente como um *traço* (*Züges*) presente na transfiguração metafísica elaborada por Platão e Aristóteles, mas oculto e, por isso, impensado pelos próprios filósofos gregos.

A partir do confronto com o pensamento metafísico, como proposto por Heidegger, torna-se possível compreender a essência da técnica moderna como *envio (Schickung)* do destino, mediante a detecção de "*traços*" que, embora ocultos para os filósofos na época, hoje revelam a sua presença atuante na tradição. Mas, para reconhecer esses traços, é necessário determinar *a conjuntura* (*der Sachverhalt*) histórica que permitiu à essência do fenômeno técnico moderno se desencobrir, para então rastrear a sua origem. No ensaio *O Tempo da Imagem do Mundo* (1938-1950), Heidegger sustenta que a Era Moderna se funda a partir de cinco fenômenos históricos que se deixam reconhecer numa conjuntura: a *ciência* (*die Wissenschaft*) moderna, *a técnica das máquinas* (*die Maschinentechnik*), *a cultura* (*die Kultur*), a *desdivinização* (*die Entgötterung*) e, finalmente, *a estética* (*der Ästhetik*). Esses fenômenos complementares florescem na Modernidade com o cumprimento de um destino histórico consumado pelo *fim* da metafísica.

O objetivo central deste capítulo consiste na determinação dessa conjuntura que constitui fundamentalmente a Era Moderna. Iniciaremos a nossa meditação com a análise do vínculo entre as ciências exatas da natureza e técnica moderna; em seguida, tematizaremos a definição da essência que articula originariamente esses fenômenos; examinaremos, ainda, na companhia de Heidegger, o processo de *desdivinização* decorrente da deposição do *mundo suprassensível* instaurado pelo platonismo e difundido pela tradição cristã e, por fim, nos deteremos no estabelecimento da estética como disciplina filosófica formal, que incide no encobrimento da experiência originária da arte como *produção criativa de ser* (*poiésis*), a partir da designação da atividade artística como "produção cultural".

Heidegger sustenta, no início do ensaio *O Tempo da Imagem do Mundo* (1938-1950), que a técnica moderna, não se confundindo com a simples *aplicação prática* das ciências da natureza, constitui o fenômeno que torna visível uma *transformação autônoma da prática* (*eine eigenständige Verwandlung der Praxis*) que caracteriza o modo de fazer e operar do homem moderno. A prática autônoma do homem moderno exige a aplicação das ciências exatas. Em outras palavras, as ciências exatas não se impõem ao modo de fazer e operar do homem moderno; antes, o próprio modo de ser essencialmente técnico do homem moderno exige a aplicação rigorosa das ciências exatas. Anos mais

tarde[13], o filósofo alemão assevera que, além de atender à exigência do modo de fazer e operar do homem moderno, as ciências exatas da natureza são precursoras não da técnica moderna, mas da proveniência de sua essência ainda incógnita. Por isso, assevera Heidegger (2012b) que: "[...] a teoria da natureza proposta pela física moderna não preparou o caminho para a técnica, mas para a essência da técnica moderna" (p. 25). O pleno desenvolvimento das ciências da natureza, portanto, suscitam uma conjuntura de eventos históricos que oferecem a abertura para que a essência ainda incógnita da técnica moderna pudesse vir-a-ser, na Modernidade, antes mesmo do desenvolvimento da técnica das máquinas.

O filósofo alemão se dedicará exclusivamente à proveniência da essência da técnica moderna na conferência *A Questão da Técnica* (1953)[14], que se tornou um documento paradigmático no cerne da obra heideggeriana concernente ao fenômeno técnico: sua relevância não se restringe ao fato suposto de Heidegger ter tematizado a técnica pela primeira vez, mas sim ao fato inovador de o filósofo alemão ter colocado em questão o surgimento de sua essência na Modernidade. Ao questionar a essência da técnica, Heidegger propõe a tarefa de preparar *uma relação livre* (*eine freie Beziehung*) com ela, partindo da premissa elementar de que essa relação "[...] é livre, se abrir nossa existência (*Dasein*) à essência da técnica" (Heidegger, 2007, p. 375). Colocar a técnica moderna em questão, portanto, consiste *numa experiência de abertura* (*eine Erfahrung der Offenheit*) de compreensão que se consuma com a determinação da essência (*Wesen*) do fenômeno técnico. Essa experiência de abertura de compreensão constitui a construção de um caminho de pensamento que se inicia com a construção de uma pergunta, a saber: o que podemos compreender como técnica moderna desde a determinação de sua essência?

A delimitação da distinção entre tematizar a técnica e colocar em questão a sua essência nos é imprescindível, visto que, para Heidegger, "[...] a essência da técnica não é, de forma alguma, nada de técnico. Por isso, nunca faremos a experiência de nosso relacionamento com a essência da técnica enquanto

[13] Cf. Heidegger, *Ciência e Meditação* (1953), em *Ensaios e Conferência* (2012).

[14] A conferência *A Questão da Técnica* foi pronunciada por Heidegger em 18 de novembro de 1953, no Auditorium Maximum da Escola Técnica Superior de Munique, na série *As Artes da Era da Técnica*, promovida pela Academia de Belas-Artes da Baviere, sob a direção do presidente Emil Praetorius e publicado no terceiro volume do Anuário da Academia, em 1954.

concebermos e lidarmos apenas com o que é técnico" (Heidegger, 2012b, p. 11). Partindo desse pressuposto, podemos compreender como a essência do fenômeno técnico surge antes mesmo do desenvolvimento da técnica das máquinas, determinada a partir de uma abertura suscitada por uma conjuntura de eventos históricos, na aurora da Era Moderna.

Heidegger sustenta que a técnica moderna só se pôs realmente em marcha apoiando-se nas ciências exatas da natureza. Neste sentido, a conjuntura de acontecimentos históricos que permite à essência da técnica moderna surgir coincide com a revolução científica, um processo que marca o período entre o fim do século XVI e XVIII, dando origem a ciência moderna. "[...] Para a cronologia historiográfica [*Historische zeitrechnung*], o início das ciências modernas da natureza se localiza no século XVII, enquanto a técnica das máquinas só se desenvolveu na segunda metade do século XVIII" (Heidegger, 2012b, p. 25, acréscimo nosso). A técnica moderna, então, se desenvolveu profunda e progressivamente a medida em que prestou *suporte* às ciências exatas da natureza, sendo convencionalmente definida, por esse motivo, como "ciências aplicadas".

A técnica e a ciência, com isso, configuram fenômenos radicalmente distintos, mas que encontram correspondência na confluência de um mesmo processo histórico: a técnica moderna se desenvolve na esteira das ciências exatas da natureza; as ciências avançam, por sua vez, com o desenvolvimento de novos recursos técnicos. A técnica permite ao cientista comprovar experimentalmente suas teorias, depurando-as e ampliando-as, a partir da observação de objetos circunscritos a determinados setores da realidade mediante a produção de novos recursos técnicos. A invenção e aprimoramento do telescópio, por exemplo, permitiu a Galileu Galilei observar, em 1609, a esfera celeste pela primeira vez na história e, por fim, resolver o enigma que representava o céu para a ciência, conforme narra Thomas Kuhn, em *A Revolução Copernicana* (1957):

> Galileu soube que alguns polidores de lentes holandeses tinham juntado duas lentes de modo a ampliar objetos distantes. Ele próprio tentou várias combinações e rapidamente produziu um telescópio de baixa potência. Depois, fez o que aparentemente ninguém fizera antes: apontou a sua lente para o céu e o resultado foi espantoso. Cada observação descobria no céu objetos novos e insuspeitados. Mesmo quando o telescópio

> estava orientado para objetos celestes familiares, o Sol, a Lua e os planetas – novos aspectos consideráveis destes velhos amigos eram descobertos (Kuhn, 2002, p. 234-235).

Quando Galileu apontou o telescópio para o céu, foi permitido a ele enxergar objetos inéditos numa dinâmica até então inusitada e, assim, o céu se revelou em uma configuração inteiramente nova. Ao desvendar o enigma celeste, Galileu detectou provas infindáveis em favor da teoria heliocêntrica de Nicolau Copérnico, desencadeando uma revolução sem precedentes na astronomia. O exemplo oferecido pela criatividade de Galileu, que lhe possibilitou aprimorar recursos técnicos para revolucionar a ciência astronômica de sua época, ilustra de forma precisa como a técnica moderna se desenvolve oferecendo *suporte* às ciências exatas da natureza. Não obstante, embora a técnica moderna tenha surgido cronologicamente após as ciências naturais, a essência do fenômeno técnico já imperava na teoria da natureza proposta pela física de Galileu:

> A teoria da natureza, proposta pela física moderna, não preparou o caminho para a técnica, mas para a essência da técnica moderna. Pois a força da exploração, que reúne e concentra o desencobrimento da disposição, já está regendo a própria física, mesmo sem que apareça, como tal, em sua propriedade. A física moderna é precursora, em sua proveniência ainda incógnita, da com-posição [*Ge-stell*] (Heidegger, 2012b, p. 25, acréscimo nosso).

Fica claro, portanto, que a essência da técnica não se confunde com equipamentos ou procedimentos técnicos. Pensar a técnica essencialmente, então, não significa enumerar resultados e feitos técnicos, tampouco apologizar ou amaldiçoar esses ou aqueles procedimentos tecnológicos, pois a essência da técnica não corresponde a nada *técnico*. “[...] Essência fala da força instauradora e promovedora, sempre reemergente e revigoradora, isto é, a possibilidade e a possibilitação. Essência é gênese ontológica” (Fogel, 2022, p. 18). Enquanto permanecermos atentos apenas aos feitos técnicos, enumerando-os e julgando-os, perdemos de vista justamente a sua gênese ontológica.

A essência da técnica, neste sentido, já regia a física moderna como “força de exploração”, antes mesmo do surgimento da técnica moderna, permanecendo incógnita até que ela pudesse aparecer *em sua propriedade* (isto é, como fenômeno propriamente técnico). A historiografia detecta o nascimento da técnica moderna a partir de sua distinção radical face à técnica antiga

artesanal, como um processo derivado da revolução empreendida pelas ciências naturais. Cronologicamente, a determinação do nascimento da técnica moderna como fenômeno posterior e derivado da ciência é *correta* (*richtig*) e precisa, porém, do ponto de vista ontológico, a ciência histórica permanece completamente cega para a essência da técnica.

A representação historiográfica sobre o fenômeno técnico não ultrapassa o âmbito da objetividade ôntica, detendo-se ao que pode ser mensurado na ação humana e objetivado pelos instrumentos técnicos. Por isso, conforme torna compreensível Borges-Duarte, a representação convencional acerca da técnica moderna concebe como

> [...] "técnico" o que tem a ver com pôr em prática um certo tipo de procedimentos ("técnicas"), previamente aprendidos, com os quais se pretende obter um resultado determinado, previsto de antemão, a título de objetivo. "Técnicos" são, por isso, os instrumentos concebidos e utilizados tendo em vista essa finalidade e os homens que os empregam no exercício de sua função ou profissão. E "técnico" é, então, o conhecimento de como se leva a cabo todo esse processo (Borges-Duarte, 2019, p. 150).

Heidegger sustenta que essa caracterização convencional corresponde *a representação instrumental e antropológica da técnica* (*die instrumentale Vorstellung von der Technik*). Segundo essa representação, a técnica é uma atividade humana e um instrumento de sua vontade, a partir do qual o homem atinge um *fim* predeterminado. Técnicos são, assim, tanto o homem, cuja especialidade o permite proceder tecnicamente, quanto o *meio* (instrumento) utilizado para atingir um fim. A técnica, portanto, é o conhecimento que configura todo esse processo, desde a predeterminação do *fim*, ao desenvolvimento do meio (máquina ou ferramenta) para atingir esse objetivo e, finalmente, a consumação dessa atividade humana.

A determinação instrumental e antropológica da técnica, conforme aqui ilustrada, é *correta* (*richtig*), mas, de acordo com Heidegger, não é *verdadeira* (*Wahre*). A partir da distinção ontológica entre "correto" e "verdadeiro", o filósofo delimita a fronteira entre os âmbitos ôntico e ontológico da realidade. É "correto" aquilo que pode ser, nesta perspectiva, mensurado e determinado objetivamente, como a ação do homem, as ferramentas por ele utilizadas para consumar sua atividade, configurando, por fim, um processo técnico. Todas as variáveis aqui exemplificadas – a atividade humana, as ferramentas e os fins

previamente estipulados – pertencem à esfera ôntica. No entanto, *aquilo* que determina fundamentalmente todo esse processo técnico escapa à determinação ôntica e repousa na dimensão ontológica, oculta a toda representação objetiva.

Na conferência *Ciência e Meditação* (1953), Heidegger assevera que a historiografia (*die Historie*) realiza suas pesquisas na esfera ôntica, onde os acontecimentos aparecem num conjunto suscetível de ser mensurado, descrito objetivamente e, por conseguinte, assegurado numa explicação causal. Assim, a historiografia (*Historie*) é a *exploração* (*Erkundung*) da história (*Geschichte*). A representação historiográfica é correta, mas sua elucidação dos acontecimentos históricos não atinge o verdadeiro, pois se concentra na dimensão ôntica e não penetra à esfera ontológica do fenômeno, ignorando a "força de exploração" regendo a física moderna.

Essa forma de exploração, de acordo com Heidegger, é um poder que se impõe e cuja vontade humana não domina, provocando o homem a explorar *a realidade efetiva* (*die Wirklichkeit*) como *disponibilidade* (*Bestand*). Diante dessa provocação, a natureza é *disposta* (*aus dem Bestellen*) como fonte de energia, de recursos e de informação: "[...] A agricultura tornou-se indústria motorizada de alimentação. Dispõe-se o ar para fornecer azoto, o solo a fornecer minério, como, por exemplo, urânio, o urânio a fornecer energia atômica; esta pode, então, ser desintegrada para a destruição da guerra ou para fins pacíficos" (Heidegger, 2012b, p 19). Em suma, a pressuposição de que a natureza é uma fonte de utilidades é dada pela própria representação objetiva da realidade contida na física moderna ainda no estado de teoria da natureza, como concebida por Galileu.

A revolução empreendida pela física de Galileu não consiste somente no fato de o cientista ter engenhosamente, a partir da produção e aperfeiçoamento do telescópio, descoberto objetos celestes inéditos e revelado novos aspectos daquilo que parecia familiar (do sol, da lua, dos planetas etc.), como sustenta Thomas Kuhn. A revolução empreendida por Galileu e que irá caracterizar toda a ciência moderna é, sobretudo, ontológica: a partir da teoria da natureza proposta por Galileu, o homem moderno reinterpreta a natureza como *disponibilidade*.

A historiografia enxerga na relação entre técnica moderna e ciências da natureza uma relação de correspondência mútua, mas ignora a *força de exploração* "[...] que desafia o homem a desencobrir [a realidade efetiva/ *die Wirklichkeit*] no modo da disposição, como disponibilidade" (Heidegger, 2012b, p. 24, acréscimo nosso). Essa força exploratória já está regendo a teoria da natureza proposta pela física moderna que se mostra radicalmente intervencionista já no estado de "teoria pura" (*reine Theorie*), pois parte do pressuposto de que a natureza é uma fonte de recursos e de informação e dispõe do experimento para contatar suas hipóteses. A teoria da natureza, neste sentido, não é "pura" (*rein*) porque é *livre e desinteressada* (*zweckfrei*), mas devido ao fato de ainda prescindir do embasamento na *empiria*. Heidegger sustenta que esse processo exploratório se inicia antes da intervenção prática, a partir do "cálculo" (*Berechnung*) auferido ainda no estado de "teoria pura":

> O cálculo é o procedimento assegurador e processador de toda teoria [da realidade efetiva]. Não se deve, porém, entender cálculo em sentido restrito de se operar com números. Em sentido essencial e amplo, calcular significa contar com alguma coisa, ou seja, levá-la em consideração e observá-la, ter expectativas, esperar dela alguma coisa (Heidegger, 2012a, p. 49 e 50, acréscimos nossos).

Não se restringindo à operação matemática, o cálculo efetuado pela intervenção científica, já no estado de "teoria pura", antecipa na natureza a "objetidade" como fonte de utilidades suscetível de exploração. O cálculo auferido pela ciência histórica, assim, antecipa na história a *objetidade* para dela extrair dados a partir da noção de causalidade. Por esse motivo, a representação historiográfica acerca do surgimento do fenômeno técnico moderno, desafiada pela força de exploração que rege as ciências, considera o nascimento da técnica moderna apenas a partir daquilo que aparece à luz da *disponibilidade*. Ao se deter apenas a esfera ôntica, considerando apenas o que pode ser mensurado e objetivado, a descrição historiográfica ignora a *força de exploração que rege fundamentalmente a própria ciência histórica* (*die Historie*).

A representação historiográfica, por isso, apreende a reciprocidade entre as ciências exatas e técnica moderna como um processo histórico transitório, produto de erros e acertos de personagens históricas "geniais" amparadas por casualidades fortuitas, fechando os olhos diante da força que *desafia* (*Herausforderungen*) o homem moderno a desencobrir a realidade efetiva como

fonte de utilidades. O teórico grego, por outro lado, ainda não aturdido por essa força de exploração, possuía *um relacionamento livre* (*eine freie Beziehung*) com o ente, pois a sua teoria não operava com cálculos que visavam uma utilidade extrínseca a própria vinda do ser à presença a partir de uma ocultação originária:

> Os gregos chamavam βιοσ θεωρητικοσ [*bios theoréticos*] a maneira de viver do vidente, isto é, de quem vê o brilhar puro do vigente, o tipo de vida (βιοσ) [*bios*] que se determina e se dedica ao θεωρειν [*theorein*]. Ao invés, βιοσ πρακτικοσ [*bios praktikos*] é o tipo de vida que se consagra à ação e produção. Nessa distinção, no entanto, devemos guardar sempre uma coisa: para um grego, a βιοσ θεωρητικοσ [*bios theoréticos*], a vida da visão, sobretudo a sua forma mais refinada, o pensamento, é a atividade mais elevada (Heidegger, 2012a, p. 45, acréscimos nossos).

Se o homem prático, aquele que se encontrava disposto à *bios praktikos*, consagrava sua ação à atividade produtiva (*Herstellen*), o homem teórico, que se dedicava exclusivamente ao *theorein*, possuía *uma relação pura* (*eine reine Beziehung*) e transparente com os perfis e fisionomias com as quais o ente aparece no desencobrimento: "[...] Com seu brilho, eles [os perfis e fisionomias] concernem e empenham o homem, deixando resplandecer a presença dos deuses" (Heidegger, 2012a, p. 45, acréscimos nossos). Provocado pela força de exploração, o teórico moderno se vê diante de um mundo *desdivinizado* (*Entgöttlicht*): os perfis e fisionomias com as quais o ente se desencobre indicam fontes de recurso e informação suscetíveis a exploração técnico-científica, revelando, com isso, a sombria ausência dos deuses.

Esse abismo que separa o modo de ser do homem teórico grego e do homem teórico moderno pode ser determinado, de acordo com Heidegger, a partir de uma significativa mudança na linguagem operada pelos pensadores romanos, com a tradução de *theorein* com a palavra *contemplari* e *theoria* com o termo *contemplatio*. "[...] Trata-se de uma tradução oriunda do espírito da língua latina, isto é, do [modo de ser romano / *des römischen Daseins*]. Com essa tradução, o essencial da palavra grega desaparece, como que por encanto" (Heidegger, 2012a, p. 46, acréscimos nossos). Se, para o grego da Era Clássica, teorizar consistia em observar a fisionomia na qual se desencobre o ente, "[...] vê-lo e, por esta visão, ficar sendo com ele [...]" (Heidegger, p. 45), para o homem romano, por sua vez, teorizar significa *contemplar*: separar e dividir o céu ou a

terra num setor, para cercar e circundar esse *recorte* da realidade e, então, realizar suas observações.

Mais tarde, ocorre outra mudança significativa no modo de teorizar que pode ser detectada em uma transfiguração na linguagem operada pelo espírito teológico medieval: “[...] esta distinção adquire um outro sentido que opõe a *vida contemplativa* dos mosteiros à *vida ativa* do mundo e do século” (Heidegger, 2012a, p. 47). Um monge cristão ainda sustenta a radical distinção entre “vida teorica” (*vita contemplativa*) e “vida ativa” (*vita activa*), conforme situada pelos pensadores gregos da Era Clássica, mas a partir da dimensão religiosa (propriamente cristã) que difere a atividade monástica da atividade técnica secular. O caráter interventivo e divisor da contemplação romana e a divisão entre “vida contemplativa” e “vida técnica-secular irão prevalecer no conhecimento difundido pela tradição metafísica, radicalizando-se na Modernidade.

A inovação característica do modo de ser do homem teórico moderno pode ser vislumbrada, na perspectiva heideggeriana, mediante uma nova transfiguração da palavra grega *theoria* a partir da tradução de *contemplatio* por “observação” (*Betrachtung*): “[...] O que diz *Betrachtung*, a observação? Diz *trachten*, pretender, aspirar. Diz o latim *tractare*, tratar, empenhar-se, trabalhar. Pretender e aspirar a alguma coisa diz empenhar-se todo para alcançá-la, diz persegui-la e correr atrás para dela se apossar” (Heidegger, 2012a, p. 47). A partir dessa mudança significativa da linguagem, por meio de apropriações linguísticas que transmitem à tradução significados próprios do modo de ser do tradutor, é possível entrever a transfiguração do comportamento teórico no cerne da tradição, que diferencia radicalmente o modo de ser do teórico grego do teórico moderno. A teorização que compõe a atividade do homem moderno *persegue* (*verfolgung*), pela via do *cálculo* (*rechnen*), *a realidade* (*die Wirklichkeit*) do ente para dele se apoderar e o explorar como fonte de utilidades.

Essa transfiguração do modo de ser do homem teórico evoca o fato decisivo segundo qual o ente, que para o teórico grego brotava a partir de uma ocultação fazendo resplandecer a presença dos deuses, se desencobre para o teórico moderno a partir de um novo perfil ou aparência (*Aussehen*): como objeto passível de mensuração e objetivação, suscetível à manipulação e exploração. A teorização da realidade, própria da ciência moderna, é essencialmente técnica,

não havendo aquela distinção radical entre *vida teórica* e *vida prática*, tal como para os gregos, ou *vida contemplativa* e *vida ativa* (prática, secular), segundo o pensamento onto-teológico medieval. A atividade teórica do homem moderno é radialmente *intervencionista* (*eingreifende*), já em sua *forma pura*, e *secular* por excelência, porque não vislumbra na realidade o resplandecer da presença dos deuses, mas tão somente fontes de recurso e informação à disposição de exploração. A técnica moderna e as ciências da natureza caracterizam-se, portanto, como modos de "desencobrimento explorador" do ente, a partir da "[...] representação processadora, que assegura e garante todo e qualquer real em sua *objetidade* processável" (Heidegger, 2012a, p. 48). Mas em que consiste essencialmente essa "força de exploração" que determina o desencobrimento dominante na técnica moderna e nas ciências exatas da natureza? Tematizaremos essa questão no tópico a seguir.

2.2 Caracterização preliminar das ciências da natureza e da técnica moderna como modos de *desencobrimento explorador*

No primeiro capítulo desta dissertação, indicamos que Heidegger define preliminarmente a *techne* como um modo de desencobrimento (*Unverborgenheit*), presente na tematização desse conceito durante todo o desdobramento de sua obra[15]. Heidegger oferece, em *A Questão da Técnica* (1953), o exemplo dos artesãos que constroem uma casa, um navio ou que fundem um cálice sacrificial e que, ao produzirem esses artefatos, desencobrem o a ser-produzido por intermédio dos quatro modos de *deixar-ser* (*Veranlassung*) o ente: o artesão recolhe, mediante a meditação, os modos de deixar-ser o ente numa unidade, conferindo ao artefato forma (causa formal), matéria (causa material) e uma finalidade (causa final), tornando possível para o ente "[...] apresentar-se e sair, ora num, ora em outro perfil [...]" (Heidegger, 2012b, p. 17), isto é, no perfil de uma casa, de um navio ou de um cálice. Neste sentido, "[...] quem constrói uma casa ou um navio, quem funde um cálice sacrificial, desencobre o a ser produzido nas perspectivas dos quatro modos de [deixar-ser o ente][16]" (Heidegger, 2012b p. 18, acréscimo nosso).

---

[15] Cf. parágrafo 1.3 do *Primeiro Capítulo* desta dissertação.

[16] Emannuel Carneiro Leão, em sua tradução da conferência *A Questão da Técnica*, traduz o termo alemão *Veranlassung* por "*deixar-viger*" o ente. Optamos pela tradução de *Veranlassen* (causar, ocasionar, levar

Heidegger adverte que a característica decisiva da *techne* não consiste na confecção artesanal, tampouco na aplicação dos meios empregues pelo artesão na fabricação de um objeto, mas no desencobrimento que antecipa o vir-a-ser do ente numa unidade, mediante um saber-*ver*: a *visão-prévia* da imagem de uma obra. Assim, o artesão recolhe por intermédio do pensamento a forma e a matéria (do navio, da casa ou do cálice) no perfil de uma obra consumada e, por conseguinte, determina a partir da meditação o modo de execução dos processos que tornarão possível a construção concreta do artefato. O desencobrimento característico da *techne*, neste sentido, consiste numa forma de produção de ser (*poiésis*), que conduz o ente do encobrimento originário para o desencobrimento. A determinação desse modo de desencobrimento que se caracteriza como uma produção criativa de ser define essencialmente a *techne*, mas não alcança a essência da técnica moderna.

Tanto a técnica antiga artesanal como a moderna são definidas preliminarmente por Heidegger como modos de desencobrimento e "[...] somente quando se perceber esse traço fundamental é que se mostra a novidade e o novo da técnica moderna" (2012b, p. 18). Não obstante, a técnica artesanal e a técnica moderna são modos radicalmente diferentes de desencobrimento do ente:

> O desencobrimento [*Entbergen*] dominante na técnica moderna não se desenvolve, porém, numa produção no sentido da ποιησις [*poiésis*]. O desencobrimento que rege a técnica moderna é uma exploração que impõe à natureza a pretensão de fornecer energia, capaz de, como tal, ser beneficiada e armazenada (Heidegger, 2012b, p. 18 e 19, acréscimos nossos).

O desencobrimento que caracteriza a técnica moderna consiste essencialmente num modo de "exploração" (*Erkundung*) que dispõe da natureza como fundo de recursos. O filósofo alemão se utiliza do exemplo da mineração para descrever como decorre o desencobrimento explorador em escala industrial: o solo é aberto e desencoberto como reservatório de carvão e jazidas de minério. Como o minerador compreende o solo? Como fonte de recursos. Mas o camponês, antes da lavra ser industrializada, já não explorava o solo? O filósofo assegura que "[...] era diferente o campo que o camponês outrora

---

algo a) por *deixar-ser* o ente, para manter a coerência com o emprego desse conceito conforme no parágrafo 1.4 do primeiro capítulo dessa dissertação.

lavrava, quando lavrar ainda significava cuidar e tratar" (Heidegger, 2012b, p. 19). O camponês, durante a semeadura, confiava as sementes às forças do crescimento, cuidando da terra e cultivando-a. O minerador, por outro lado, *desafia* (*Herausforderungen*) o solo a desencobrir-se como fonte de minérios. Um enorme abismo separa, portanto, o desencobrimento explorador característico do fenômeno técnico moderno da produção de ser (*poiésis*) que configura a técnica antiga artesanal e é justamente essa intransponibilidade abissal o que constitui o problema que nos incita a tarefa de questionar "a" técnica.

A pretensão do homem moderno de explorar a natureza como fonte de recurso e informação não é produto da criatividade de um insigne engenheiro, mas, sim, uma resposta à provocação da *força de exploração* que já regia as ciências exatas da natureza, antes mesmo do surgimento da técnica moderna. Para compreendermos o que configura essa *força de exploração* e de que maneira ela oferece abertura para que a essência da técnica moderna possa vir-a-ser, torna-se imprescindível para nós a questionarmos, com Heidegger, em que consiste fundamentalmente a ciência moderna. Para o filósofo alemão, na conferência *Ciência e Meditação* (1953), pode-se dizê-lo numa frase concisa*: a ciência é a teoria da realidade efetiva* (*Die Wissenschaft ist die Theorie des Wirklichen*)[17].

Ao identificar a ciência moderna como *teoria da realidade*, Heidegger não pretende oferecer uma "definição acabada" (*fertige Definition*), podendo ser arbitrariamente utilizada para caracterizar o fazer científico em diferentes contextos, esgotando, assim, as possibilidades de caracterizá-lo de modos diversos do que aqui é proposto. Uma definição acabada, na verdade, não esgota apenas as possibilidades de pensar de outro modo a ciência moderna, mas de repensar a cada vez como é possível a configuração de uma teoria da realidade e a relação originária entre as noções de teoria e de realidade. Por isso, Heidegger sustenta que essa frase – *a ciência é a teoria da realidade efetiva* – contém somente questões que surgem apenas quando ela é clarificada.

Iniciemos, então, a nossa tentativa de tornar compreensível tematizando o sentido da noção de "realidade efetiva" (*Wirklichkeit*) e, em seguida, de "teoria"

[17] Cf. Heidegger, *Ciência e Meditação* [Ensaios e Conferências], 2012, p. 40.

(*Theorie*) para o saber e fazer científicos. Atendo-se a etimologia da palavra "real", Heidegger revela que a "realidade" cumpre e preenche *o setor* de uma operação (ou de um fazer/*wirken*) que funciona efetivamente. O real configura o âmbito de uma operação não apenas da atividade humana, mas também da natureza: "[...] Mas não se entende esse fazer apenas como atividade humana e tampouco no sentido de ação e agir. Também o crescimento, vigência da *natureza* (*Natur*/Φύσις), é um fazer [...]" (Heidegger, 2012a, p. 42). Aqui, fica claro que, ao tematizar o exercício científico em relação a noção de realidade, Heidegger pretende evidenciar que o fazer e operar não ocorrem apenas nas atividades humanas, mas (sobretudo na e) pela natureza (*phýsis*).

O filósofo alemão, com isso, assevera que o fator decisivo no fazer não é a ação humana, mas a *phýsis*: para operar cientificamente, o homem depende do que vige como natureza; a natureza, por sua vez, se reproduz dependendo apenas de si mesma: "[...] a saber, a proposição de algo por si mesmo, no sentido de pôr em frente, de trazer à luz, de a-duzir e pro-duzir, de levá-lo à [presença/Anwesen]" (Heidegger, 2012a, p. 42, acréscimo nosso). O que significa, nesta perspectiva, o fazer como levar à presença? Trata-se de retirar algo da ocultação e de trazê-lo para a presença, tornar visível e acessível uma coisa, em suma, fazer vir-a-ser o ente enquanto tal. O fazer e operar podem ocorrer *naturalmente*, pela via da *phýsis*, com o brotar espontâneo dos entes na natureza; e, por outro lado, pode ocorrer mediante a intervenção do homem na natureza, ao produzir novos entes. Seja pela via da *phýsis* seja pela intervenção humana, esse fazer vir-a-ser do ente configura a passagem do ente do encoberto para o desencobrimento, em outras palavras, compõe o desencobrimento de sua realidade efetiva.

O que é, então, a ciência moderna senão um dos modos de desencobrimento da realidade? Embora a ciência moderna inaugure um novo modo de apreender e representar a realidade, ela é um dentre vários modos de desencobrimento do real – um modo excepcional e completamente inovador se comparado com os que o precederam, mas não se consagra como o único verdadeiro. A sua predominância sobre os outros modos de desencobrimento, porém, se faz compreensível a partir de uma característica que lhe é peculiar: a exploração do real que dispõe, inclusive, de outras formas de desencobrimento encobrindo a sua essência. Como *teoria da realidade efetiva*, a ciência moderna

se caracteriza essencialmente como um modo de *desencobrimento explorador*, que objetiva apoderar-se e assegurar-se do real.

A força de exploração inerente ao fazer científico é tão extraordinária, que ela se apropria até mesmo dos outros modos de desencobrimento do ser do ente. O pensamento filosófico moderno, por exemplo, conforme assevera Zarader (1997): “[...] [se torna] de uma maneira mais sutil e secreta, uma metamorfose, uma imitação desajeitada e dócil, do modo de representação que se encontra em ação na ciência” (p. 144, acréscimo nosso). A arte e a filosofia, neste processo, são apropriadas pela força de exploração característica do fazer científico, para não correrem o risco de serem preteridas como modos de in-ciência (e, portanto, como mera “fabulação do real”), aderem a exploração da realidade.

No intento de caracterizar a força exploratória do moderno fazer científico, Heidegger recupera a noção de desencobrimento intrínseca ao pensamento grego da Era Antiga, que compreendia a verdade (*alétheia*) como desencobrimento. “[...] O que diz, então, a palavra ἀλήθεια [*alétheia*]? Diz, em primeiro lugar, o desencobrimento. Mais precisamente, diz a saída para fora da λήμη, o surto do aparecer, a vinda à presença” (Zarader, 1996, p. 78, acréscimo nosso). Em suma, trata-se da vinda do ser à presença, o fazer vir-a-ser pela via espontânea da própria *physis* ou pela via do fazer humano. A ciência moderna, assim, é uma das formas de intervenção humana que determina o ser do ente como “real”, no sentido de uma certeza assegurada pela representação objetiva dos “fatos”:

> [...] Assim, em vez de “é certamente assim”, podemos dizer “é de fato assim”, “é realmente assim”. Ora, com o início da Idade Moderna, a palavra “real” assume, a partir do século XVII, o sentido de “certo”. Não se trata de mero acaso e nem de um capricho inocente na evolução semântica de simples palavras (Heidegger, 2012a, p. 44).

A noção de real assume o sentido de “fato” (*Tatsache*), “certo” (*gewiß*) e “seguro” (*sicher*), a partir da teoria da natureza proposta por Galileu Galilei, que representa a natureza como *objeto* (*Gegenstand*) de exploração. Com efeito, nem os pensadores gregos nem os medievais representavam o real como objeto. “[...] Chamamos aqui *objetidade* o modo de vigência do real que, na Idade Moderna, aparece como objeto” (Heidegger, 2012a, p. 44). A noção moderna de

real, neste ínterim, só pode ser determinada como objeto de uma representação, se o questionarmos com referência à teoria.

Para tanto, Heidegger remonta o significado etimológico da palavra teoria: “[...] teoria provém do verbo grego θεωρειν [*theorein*]. O substantivo correspondente é θεωρία [*theoria*]” (2012a, p. 45). A palavra *theorein* nasceu da conjugação de dois étimos: θεα (*thea*) e δραω (ver alguma coisa). *Thea* é o perfil, a fisionomia com a qual um ente se mostra. Platão designa esse perfil de εἶδος (*forma*). Ver o perfil é, portanto, saber. A palavra δραω [*draw*], por sua vez, significa: perceber algo com a vista, contemplá-lo. Com isso, para os gregos da Era Antiga, teoria é contemplar a fisionomia na qual aparece o ente, vê-lo e, por intermédio desta visão, ser com ele.

Para o pensamento grego, a teoria se mostra superior a prática, pois, nesta relação de estar a ser com o perfil do ente desencoberto, o comportamento teórico “[...] constitui a forma mais perfeita e completa do modo de ser e realizar-se do homem” (Heidegger, 2012a, p. 45). Além disso, por meio desta relação de transparência com os perfis do real, resplandece para o pensador a presença dos deuses: “Ora, foi como deusa que a *alétheia* apareceu ao pensador originário Parmênides” (Heidegger, 2012a, p. 45). Para os gregos da Antiguidade, teorizar consistia em considerar o perfil com o qual se desencobre o ente enquanto tal, mediante a visão reverente aos deuses e *guardiã da verdade* (*Hüter der Wahrheit*).

Esse sentido de teoria, que revela o modo de ser do homem grego e sua relação com a natureza e com os deuses, passa por duas transformações decisivas, que podem ser vislumbradas a partir de transfigurações da linguagem conforme mostramos no tópico anterior desta dissertação, até fundamentar-se como *teoria do real* própria da ciência moderna. A primeira transformação ocorre mediante a tradução realizada pelos romanos da palavra grega *theoría* por *contemplatio*: “[...] Com esta tradução, o essencial da palavra grega desaparece como que por encanto. Pois *contemplari* significa: separar e dividir uma coisa num setor e aí cercá-la e circundá-la” (Heidegger, 2012a, p. 46). Neste sentido, a “contemplação teórica” passa a caracterizar, por exemplo, o comportamento de um astrônomo que, ao *recortar* na natureza o setor do céu, contempla o movimento dos astros. Contemplar, assim, consiste essencialmente em dividir incisivamente a natureza em diferentes setores ônticos.

A segunda transmutação de sentido da palavra *theoría* ocorre no período moderno, quando a palavra *contemplatio* é traduzida para o alemão com o termo *Betrachtung*: “[...] O que diz *Betrachtung*, observação? Diz *trachten*, pretender, aspirar. Diz o latim *tractare*, tratar, empenhar-se, trabalhar. Pretender e aspirar alguma coisa diz empenhar-se todo para alcançá-la, diz persegui-la e correr atrás para dela se apossar” (Heidegger, 2012a, p. 47). A teoria que caracteriza a ciência moderna, portanto, se configura como “observação” que *persegue* (*verfolgt*) o *real* (*die wirkliche*) a fim de se apossar dele para dominá-lo, controlá-lo.

Ora, essa caracterização de teoria como *observação do real* não contraria radicalmente a acepção convencional de que a teoria científica é *livre e desinteressada* (*zweckfrei*)? Ao desencobrir o sentido originário da *observação* característica do olhar científico moderno como uma atividade que visa explorar a realidade como fundo de recursos, Heidegger contesta a romantização contemporânea acerca da teoria científica, apontando que ela é intervencionista já no estado de *teoria pura* (*reine Theorie*). Se na Era Antiga os pensadores contemplavam o perfil com o qual se desencobre o ente enquanto tal e, assim, compreendiam a teoria como a visão guardiã da verdade, na Modernidade, porém, o cientista explora o dispõe do real na *objetidade* (*Gegenständigkeit*). Dessa maneira, a realidade se torna previsível para ser perseguida em suas consequências.

A representação da realidade elaborada pela teoria científica, assim, a divide em múltiplos setores de objetos que correspondem à especialidade de cada área da ciência, como da física, da biologia, da química etc. Visto isso, “[...] todo novo fenômeno numa área da ciência será processado até enquadrar-se no domínio decisivo dos objetos da respectiva teoria. Trata-se de um domínio que às vezes se transforma, enquanto a *objetidade* como tal permanece imutável em suas características básicas” (Heidegger, 2012a, p. 49). A teoria da relatividade de Albert Einstein, por exemplo, embora supere a física clássica de Galileu Galilei e Isaac Newton, não a abole completamente, apenas restringe-lhe o âmbito de validade.

A *objetidade* (*die Gegenständigkeit*) representada pela física (seja a de Einstein ou de Newton) é uma dimensão da natureza assumida como o domínio de objetos, passíveis de mensuração e objetivação, predisposto como fonte de

utilidades. O domínio da *objetidade*, reconhecida como "natureza" pela representação física, contudo, não abarca *a plenitude essencial da natureza* (*die Wesensfülle der Natur*), a *phýsis*:

> [...] Em sua *objetidade* nas ciências modernas, a *natureza* se reduz a *"um"* [*eine*] modo em que e como o [ente enquanto tal], de há muito chamado Φύσις [*phýsis*], se manifesta e se oferece ao processamento científico. Esta *objetidade* nunca pode abarcar toda a plenitude essencial da natureza, ainda que o domínio de objetos da física seja uniforme e concluso em si. A representação científica nunca é capaz de evitar a essência da natureza porque, já em princípio, a *objetidade* da natureza é, apenas, um modo em que a natureza se expõe. Para a ciência física, a natureza permanece, portanto, incontornável (Heidegger, 2012a, p. 53, acréscimos nossos).

O domínio da *objetidade*, assim, configura um modo em que a natureza se desencobre por intermédio da teoria da realidade efetiva, como um conjunto de objetos passível de objetivação no espaço tempo. Para abranger e incorporar todo o conjunto de objetos disposto como fonte de recurso e informação, a ciência moderna se subdivide em várias disciplinas especializadas (como astrofísica, física atômica, biologia, química etc.) e divide *o domínio de objetos* (*das Gegenstandsgebiet*) em campos de pesquisa. A natureza, portanto, se mostra *incontornável* (*Unumgängliche*) no sentido de a teoria da realidade não poder evitá-la e desviar-se dela, tendo que, necessariamente, referir-se a ela como *objetidade* para atingir suas constatações. Por outro lado, a ciência não pode "contorná-la", no sentido de envolver e cercar a amplitude essencial da natureza. A *objetidade* caracteriza o modo predominante a partir do qual a natureza se desencobre na Era Moderna, suscetível a representação processadora, mas determinada a partir de uma misteriosa força de exploração que não pode ser objeto de cálculo do método científico.

A ciência moderna, neste sentido, apreende objetivamente a realidade na qual nos vemos circunscritos, mas não como "[...] um simples feito do homem e nem de uma imposição do real" (Heidegger, 2012a, p. 48). Trata-se, na verdade, de uma "outra coisa", que independe da vontade humana e que impera e rege a ciência moderna, impondo-se como um conjunto de poderes que o homem não domina. Heidegger nos oferece uma pista sobre o que é essa "outra coisa", quando indica que "[...] essa determinação provém da objetidade do real vigente. Abandonar essa *objetidade* equivaleria negar totalmente a essência da técnica" (Heidegger, 2012a, p. 49). Afinal, qual a relação entre essa *"outra coisa"* (*dieses*

Andere), que impera no cerne da ciência moderna e rege de forma incondicional a vontade humana, com a técnica moderna? Uma possível resposta a essa inquietante questão será tematizada no próximo tópico desse capítulo.

2.3 Definição da essência (*Wesen*) da técnica moderna

Ao questionarmos a representação convencional acerca da ciência moderna, constatamos que o fazer científico é um modo de desencobrimento que visa *explorar* (*erkunden*) a natureza como *objetidade* (*Gegenständigkeit*) e que, por conseguinte, determina o modo de ser e operar do homem moderno. Embora o homem moderno, ao operar técnica e cientificamente em vários níveis da existência, veja a exploração do real como efeito de suas atividades, compreendemos que a vontade humana não é um fator decisivo para que ocorra tal exploração. Heidegger nos advertiu que, na verdade, uma "outra coisa" (*dieses Andere*) rege misteriosamente o fazer científico e que, renunciando a exploração da realidade na *objetidade*, estaríamos negando a essência da técnica moderna. Para determinar em que consiste essa "outra coisa", cabe a nós, agora, a tarefa de questionar o que é a essência da técnica moderna e sua relação com a exploração característica da ciência moderna.

Heidegger se detém ao fenômeno técnico na conferência *A Questão da Técnica* (1953), com o propósito de desencobrir a sua essência. O filósofo alemão, para tanto, inicia a preleção desconstruindo a representação convencional acerca da técnica, que a define como "uma atividade humana" e, por conseguinte, como um domínio da cultura. Em suma, não conseguiremos preparar um caminho livre que nos conduza em direção à essência da técnica moderna enquanto a representarmos como um setor da cultura:

> Haveremos sempre de ficar presos, sem liberdade, à técnica tanto na sua afirmação como na sua negação apaixonada. A maneira mais teimosa, porém, de nos entregarmos à técnica é considerá-la *neutra*, pois essa concepção, que hoje goza de um favor especial, nos tornaria inteiramente cegos para a essência da técnica (Heidegger, 2012b, p. 11).

A técnica, neste sentido, não é "algo neutro" (*etwas Neutrales*), em outras palavras, não é um mero instrumento que pode ser utilizado para atingir esse ou aquele fim segundo a vontade humana. O fato de Heidegger nos exortar que, enquanto continuarmos afeitos a representação convencional, podemos ficar presos a técnica, sem liberdade, indica que esse fenômeno, embora se

manifeste *como* atividade humana, é um *poder* que se impõe incondicionalmente e que provoca o homem a intervir tecnicamente. Inclusive, atribuir a suposta "neutralidade" como característica elementar da técnica é supor que ela pode ser controlada. "Querer dominar" (*Meistern-wollen*), "querer conhecer" (*Wissenwollen*), "querer experimentar mais" (*Wollens zu erfahren*), a tudo "controlar" (*Steuerung*) e "explorar" (*erkunden*), como veremos adiante, são características básicas da intervenção técnica em resposta à provocação emitida por esse poder irresistível que o homem não pode dominar. Em suma, a busca desenfreada do homem moderno pelo domínio da técnica já se configura como um modo de corresponder à provocação de sua essência, com a ilusão de situá-la sob seu controle. Assim,

> [...] tudo depende de se manipular a técnica, enquanto meio e instrumento, da maneira devida. Pretende-se, como se costuma dizer, "manusear com o espírito a técnica". Pretende-se dominar a técnica. Este querer dominar torna-se tanto mais urgente quanto mais a técnica ameaça escapar ao controle do homem (Heidegger, 2012b, p. 12).

A pretensão de controlar a técnica, neste ínterim, se torna uma tarefa obrigatória devido a constante ameaça de o fenômeno técnico escapar ao domínio da vontade humana. A urgência de controle, entretanto, é uma medida que não corresponde à grandeza do desafio que se impõe ao homem contemporâneo: a técnica moderna não é passível de controle e, quanto mais o homem se esforça para domá-la, "[...] incrementa a intervenção técnica a todos os níveis e em todos os campos, racionaliza o seu comportamento individual e social, domestica a natureza e domestica-se a si próprio, pondo tudo ao seu serviço em aras dessa finalidade" (Borges-Duarte, 2019, p. 18). A técnica se impõe como um poder que dita ao homem o que *há de pensar* e *o que há de fazer*, para assegurar o "controle". A intervenção técnica, assim, se reproduz indefinidamente, tendo o homem como um dentre outros *fatores* desse processo.

Se a técnica nunca esteve suscetível ao controle do homem e, quanto mais esse se empenha em dominar seu avanço, ela estabelece mais ampla e profundamente a sua ordem, o fenômeno técnico moderno não é uma fatalidade? A técnica moderna não é uma fatalidade no destino humano e o poder que dela emana não é um *demônio* ou o *deus enganador* cartesiano. Ao problematizar o fenômeno técnico, Heidegger pretende "[...] preparar um

relacionamento livre com a técnica. Livre é o relacionamento capaz de abrir a nossa presença à essência da técnica" (2012b, p. 11). A questão da técnica, conforme a proposta heideggeriana, não corresponde ao projeto de administrá-la e, com isso, de produzir mais técnica; mas, sim, de *perguntar pela essência* da técnica, a fim de determinar em que consiste esse poder que dela emana e, por conseguinte, liberar-se de sua imposição numa *relação livre* (*freie Beziehung*) com a sua essência.

Mas, para realizar essa tarefa, é necessário distanciar o olhar de tudo o que é técnico, pois "[...] a essência da técnica não é, de forma alguma, nada de técnica. Por isso, nunca faremos a experiência de nosso relacionamento com a essência da técnica enquanto concebermos e lidarmos apenas com o que é técnico, enquanto a ele nos moldarmos ou dele nos afastarmos" (Heidegger, 2012b, p. 11). Com o intento de experimentar esse relacionamento livre com a essência da técnica, determinemos, preliminarmente, o que é essa noção de "essência" pela qual perguntamos para que, mais adiante, adentremos ao campo onde repousa a essência da técnica moderna.

Segundo a tradição metafísica, desde Platão e Aristóteles, essência é a unidade que determina o modo de ser de coisas semelhantes, a sua forma geral e pura: o perfil pelo qual as coisas se mostram. "Platão chama esse perfil, em que o [ente enquanto tal] mostra o que ele é, de εἶδος [*eidos*]. Ter visto, εἶδεναι [*eidenai*], o perfil é saber" (Heidegger, 2012a, p. 45, acréscimos nossos). Por isso, segundo a teoria platônica das essências imutáveis, para que possamos nos libertar da insidiosa confusão da multiplicidade, é indispensável nos direcionarmos à unidade inteligível das coisas: ao *eidos*, à *forma*, configurando a transição da ignorância para a sabedoria:

> Nessa passagem da *doxa* à *episteme*, das imagens das coisas às ideias, resguardada pelo símile do Sol com o bem, este tornar visível aos olhos do *espírito* as essências imutáveis – assim como o astro luminoso desencobre para os olhos do corpo, a aparência sensível das coisas – teríamos a metáfora da *paidéia*, formação (*Bildung*) da alma humana (Nunes, 2012, p. 210).

A filosofia, assim, conduz o espírito humano gradualmente do sensível ao inteligível, da multiplicidade à unidade geral, para além da aparência sensível: *meta*-física. Aristóteles, no encalço de Platão, no Livro VII de *Metafísica*, sustenta que o ser se desencobre a partir de múltiplos significados, mas que, "[...] mesmo sendo dito em muitos significados, é evidente que o primeiro dos significados do

ser é a essência, que indica a substância" (2002, p. 287). O autor de *Metafísica* assevera que a substância pode ser compreendida a partir de quatro significados: a essência, o universal, o gênero e, por fim, o substrato. "O substrato é aquilo de que são predicadas todas as outras coisas, enquanto ele não é predicado de nenhuma outra [...]. E chama-se substrato primeiro, em certo sentido, a matéria, noutro sentido a forma e num terceiro sentido o que resulta do conjunto de matéria e forma" (Aristóteles, 2002, p. 292-293).

Matéria e forma, portanto, constituem o substrato de todas as coisas. As demais categorias – o gênero e o universal – são derivações da conjugação de matéria e forma, enquanto a essência indica a unidade dessa conjuntura. "[...] Chamo matéria, por exemplo, o bronze; forma a estrutura e a configuração formal" (Aristóteles, 2002, p. 293). A forma, porém, é anterior e mais originária do que a matéria, pois prediz a configuração formal de todos os perfiz impressos nas coisas. A determinação essencial de uma coisa, tanto para Platão quanto para Aristóteles, se configura a partir da indicação de sua forma: o conjunto de propriedades que constitui a identidade da coisa, a partir da qual ela pode ser determinada não obstante as suas propriedades contingentes. Esse modo de determinar a essência das coisas foi herdado de Platão e Aristóteles por toda a metafísica subsequente sem que fosse questionado, até Heidegger interrogar o seu fundamento.

Antes de elucidarmos as implicações dessa noção clássica de essência e darmos mais um passo adentrando a proposta de Heidegger, mantenhamos por mais um instante os dois pés no fértil solo da metafísica. Perguntemos, então: o que é a essência da técnica? Metafisicamente, devemos construir essa pergunta investigando o que há de mais geral nos procedimentos técnicos, o substrato para o qual invariavelmente se remete toda a multiplicidade de técnicas, purificando a estrutura formal de todos os acidentes possíveis. Visto isso, constatamos que a) a essência da técnica é aquilo que encontramos em tudo o que é técnico, mas que não é, ela mesma, nada de técnico; e b) é a unidade inteligível que une na semelhança (perfil) a multiplicidade das várias modalidades de técnicas.

Logo, pensada metafisicamente, a essência da técnica se revela como a *instrumentalidade* que, embora a caracterize fundamentalmente, não se confunde com os meios empregues contingencialmente nos procedimentos

técnicos. A instrumentalidade, contudo, serve à vontade humana que, por intermédio do raciocínio, estipula previamente a finalidade do processo técnico. "[...] 'Técnicos' são, por isso, os instrumentos concebidos e utilizados tendo em vista esta finalidade e os homens que os empregam no exercício da sua função ou profissão" (Borges-Duarte, 2019, p. 150). A técnica, a partir de uma perspectiva geral, é o conhecimento racional que configura todo esse processo, desde a predeterminação do *fim*, ao emprego do meio (máquina ou ferramenta) para consumar o procedimento.

Heidegger designa essa caracterização convencional de *representação instrumental e antropológica da técnica* (*instrumentale Vorstellung von der Technik*), pois a concebe como um meio para fins e uma atividade humana. Embora genérica, essa determinação não é incorreta: de fato, as máquinas são instrumentos produzidos pelo homem e os procedimentos técnicos se caracterizam como uma atividade humana. A representação convencional da técnica é correta, contudo, "[...] para ser correta, a constatação do certo e do exato não precisa descobrir a essência do que se dá e apresenta. Ora, somente onde se der esse descobrir da essência, acontece o verdadeiro em sua propriedade" (Heidegger, 2012b, p. 12-13). Neste sentido, o "correto" (*richtig*) e "exato" (*genau*) não se identificam necessariamente com o "verdadeiro" (der *wahre*).

A partir da distinção radical entre o "correto" e o "verdadeiro", Heidegger indica que, para apreendermos a técnica moderna em sua verdade, é necessário preterir da representação metafísica, pois essa descreve *corretamente* a superfície do fenômeno técnico, pinta a sua forma geral e, contudo, toma apressadamente essa representação epidérmica como se ela refletisse a sua dimensão originária. Sem penetrar fundo o olhar no fenômeno técnico, porém, é impossível definir a sua originalidade frente a técnica antiga artesanal e seu vínculo originário com a ciência moderna. Além disso, permaneceremos sempre cativos da instrumentalidade, na iminência de controlar ou de negar apaixonadamente o fenômeno moderno da técnica.

Quando sugerimos, aqui, penetrar fundo o olhar no fenômeno técnico, devemos partir de um lugar comum e seguro: "[...] para chegarmos à essência da técnica ou ao menos à sua vizinhança, temos de procurar o verdadeiro através e por dentro do correto. Devemos, pois, perguntar: o que é o instrumental

em si mesmo? A que pertence meio e fim?" (Heidegger, 2012b, p. 13). Ora, se o procedimento técnico se inicia com a predeterminação de uma finalidade e, por conseguinte, se constrói e se aplica os meios necessários para atingi-la, essa atividade se consuma como um processo causal. Visto isso, Heidegger indica que, para se determinar o que é o instrumental em si mesmo e a que pertence meio e fim, devemos remontar a teoria da causalidade de Aristóteles.

O autor de *Metafísica* sustenta o processo causal ocorre mediante a confluência de quatro causas: 1) a *causa material*: a matéria que constitui a coisa produzida; 2) a *causa formal*: a forma impressa no objeto; 3) a *causa final*: a finalidade a que se destina o utensílio; e 4) a *causa eficiente*: o homem (o técnico) que reúne com o raciocínio as outras três causas num mesmo processo. Heidegger oferece o exemplo da produção de um cálice de prata: o ourives, o técnico produtor de cálices (causa eficiente), reúne no processo de produção a forma programada previamente do cálice (causa formal) e a imprime na prata (causa material), tendo em vista no programa a sua finalidade (causa final): o uso da taça no rito da eucaristia. Assim, "[...] descobre-se a técnica concebida como meio, reconduzindo-se a instrumentalidade às quatro causas" (Heidegger, 2012b, p. 13).

O processo causal, neste sentido, foi difundido pela tradição herdeira de Aristóteles como "eficiente". "Ser eficiente significa, aqui [para a tradição metafísica], alcançar, obter resultados e efeitos. A *causa efficiens*, uma das quatro causas, determina de maneira decisiva toda causalidade" (Heidegger, 2012b, p. 13-14, acréscimo nosso). A causa eficiente, o homem (o técnico), é o fator decisivo da causalidade intrínseca ao processo de produção de uma obra, visto que é ele quem concebe previamente a forma da obra e a imprime na matéria tendo em vista um fim. A eficiência de um processo de produção, portanto, pode ser medida a partir da confluência das quatro causas determinada pelo raciocínio. Entretanto, essa interpretação é, como já mencionamos no capítulo anterior[18], completamente estranha a doutrina aristotélica: "a doutrina de Aristóteles não conhece uma causa chamada *eficiente* e nem usa uma palavra grega que lhe corresponda" (Heidegger, 2012b, p. 15).

[18] C.f. tópico 1.4 do *Primeiro Capítulo* desta dissertação.

No livro V de *Metafísica*, Aristóteles define o homem como “princípio primeiro de mudança” (2002, p. 189), responsável por combinar, mediante o raciocínio, as causas (as primeiras e as acidentais) numa coerência, sem ser ele próprio como *artífice*, no entanto, o fator decisivo do processo de produção. O artífice, assim, é uma das causas primeiras, tendo como fator decisivo não uma dentre as quatro causas, mas sim o próprio processo de produção que se desenvolve a partir da confluência de todas as causas. Heidegger sustenta que esse processo de produção se configura a partir da união das quatro causas como modos de *dever* e *responder*: o cálice deve à prata (causa material) aquilo de que é feito; deve à forma (causa formal) aquilo que a define previamente; o fim (causa final) responde pelo utensílio, circunscrevendo-o na esfera da libação; e, finalmente, o artesão responde pelo cálice, ao recolher numa unidade as três causas supracitadas por meio da reflexão:

> [Ponderar/*Überlegen*] diz, em grego: λεγεν [*legen*], λογος [*logos*]. Funda-se no ἀποφαινεσθαι [*apofainesthai*], no fazer aparecer. O ourives é também responsável, como aquilo de onde parte e que preserva o apresentar-se e repousar em si do cálice sacrificial. Os três modos anteriores de responder devem à reflexão do ourives o fato e o modo em que eles aparecem e entram no jogo de pro-dução do cálice sacrificial (Heidegger, 2012b, p. 15, acréscimos nossos).

As quatro causas que compõem a doutrina aristotélica são, assim, quatro modos de “deixar ser” que permitem que um ente apareça, surja a partir de uma ocultação. A confluência desses quatro modos de *deixar-ser o ente* (*Seinlassen von Seiendem*) acontece na confecção do artefato, caracterizando uma unidade: a produção, *poiésis*. Nesta perspectiva, “[...] a produção conduz do encobrimento para o desencobrimento” (Heidegger, 2012b, p. 16). O fator decisivo da produção, portanto, não é esta ou aquela causa (seja a forma, a matéria, o fim ou o homem), *mas a confluência das quatro causas na produção* que permite a uma coisa vir-a-ser em sua plenitude.

A partir desse momento de nosso caminho de meditação, podemos indicar as implicações da noção de essência metafísica e darmos um passo na direção da proposta heideggeriana. Quando perguntamos, metafisicamente, o que é a essência da técnica? já nos colocamos numa *relação de subordinação* com a técnica, pois a própria noção de essência a determinará como um meio para fins e uma atividade humana. Enxergaremos, então, a técnica como um

instrumento da vontade humana e, com isso, somos condenados a essa relação de subordinação, cegos para o poder que nos provoca a dispor da realidade como *disponibilidade* (*Bestand*). Ademais, devido a interpretação equivocada da doutrina da causalidade aristotélica, inferimos que o homem é o fator decisivo, a "causa eficiente", do processo causal que constitui o fenômeno técnico, quando, na verdade, decisiva é a confluência das quatro causas durante a experiência de desencobrimento da coisa produzida.

Logo na abertura da conferência *A Questão da Técnica* (1953), Heidegger assevera que a sua pretensão é contribuir para que possamos estabelecer uma *relação livre* (*freie Beziehung*) com a técnica, sem que nos encontremos na necessidade de dominá-la ou, na impossibilidade de estabelecer tal controle, de negá-la. Essa *relação livre*, portanto, é uma relação que independe inclusive da *relação conceitual*, onde se define categoricamente o que é o fenômeno técnico. A definição conceitual (fundamentalmente metafísica), conforme constatamos acima, nos subordina a uma relação de dependência com o fenômeno técnico. Para estabelecermos uma relação livre com a técnica, é imprescindível que determinemos a sua essência, mas a partir de uma noção de essência não-metafísica.

Para determinar a essência da técnica moderna, Heidegger se serve da palavra "*Wesen*" cujo sentido, embora perdido no uso corrente da língua alemã, designa *o modo de ser efetivo e atuante* do fenômeno. "[...] Daí que um ser vivo se designe em alemão como *ein Lebewesen* ou apenas como '*ein Wesen*'. *Wesen* indica, assim, o *estar a ser e seguir sendo* do que quer que se seja que é. Não indica o 'quê' da coisa, apenas indica o exercício de o ser" (Borges-Duarte, 2019, p. 149). Platão, por outro lado, pensa a essência como *eidos, a forma*: aquilo que dura permanentemente (na ideia universal), mesmo com a extinção da atuação efetiva da coisa em particular, no seu "quê" (na *quididade,* como pensada pelos metafísicos medievais). *Wesen* corresponde à *Währen* (durar): não como permanência na imobilidade, mas como duração daquilo que exerce o seu ser temporalmente. Por isso, preterindo a via metafísica, Heidegger põe a questão da técnica como a procura pelo que nela está a ser e a (per)durar.

A essência da técnica, neste sentido, não se confunde com a "ideia geral e permanente" de tudo que é técnico nem com instrumentos e máquinas. Trata-se, na verdade, de um *poder* (*Macht*) que perdura atuante no cerne do fenômeno

técnico e que exerce o seu ser a partir de uma *provocação*: “[...] Chamamos, aqui, de *com-posição* (*Ge-stell*) o apelo de exploração que reúne o homem a dispor do que se desencobre como disponibilidade” (Heidegger, 2012b, p. 23). A essência da técnica moderna, *a com-posição* (*das Ge-stell*), não é uma mera abstração, mas um poder efetivo que provoca o homem a dispor da realidade como fonte de recursos, intervindo tecnicamente em todos os níveis da vida cotidiana. A com-posição, assim, é “[...] gênese, geração – fundo gerador que põe em movimento a técnica e, nesse caso em especial, uma época” (Fogel, 2022, p. 164). Não se confundindo com os feitos humanos e menos ainda com uma abstração geral, a com-posição denomina aquela “outra coisa” misteriosa que impera no cerne tanto da técnica quanto da ciência moderna, determinando objetivamente a realidade na qual o homem contemporâneo se vê lançado.

Essa “outra coisa” une, secreta e originariamente, ciência e técnica moderna, mas só emerge de sua ocultação para se tornar visível apoiando-se nas ciências da natureza. Por isso, só foi possível construir a questão da técnica na contemporaneidade, porque, embora já estivesse atuante no cerne do pensamento metafísico, a com-posição ainda não havia se revelado plenamente. Mas o que permite a com-posição vir-a-ser em sua plenitude, na Modernidade, após manter-se atuante por séculos incógnita? No próximo tópico, indicaremos como, de acordo com Heidegger, a com-posição já atuava no cerne da tradição metafísica, antes de revelar-se nos domínios da técnica moderna e tematizaremos a sua proposta da formulação de uma *meditação histórica.*

2.4 Determinação metafísica da técnica e a proposta heideggeriana da construção de uma meditação histórica (*gechichtliche Besinnung*)

No tópico anterior, descobrimos que a com-posição já atuava de forma velada no pensamento metafísico, antes de emergir propriamente nos domínios da técnica moderna. Tateando e perseguindo as raízes da com-posição, Heidegger escava o fértil solo da metafísica e identifica os primeiros vestígios de sua atuação discreta no pensamento de Platão e Aristóteles, enraizada na “interpretação técnica do pensamento” (*technischen Interpretation des*

Denkens)[19]. Na *Carta Sobre o Humanismo* (1946-1947), o filósofo alemão sustenta que, para Platão e Aristóteles, "[...] o pensamento é, em si mesmo, uma *techne*, o processo de calcular a serviço do fazer e operar" (Heidegger, 1995, p. 26). O pensamento, assim, é interpretado como uma operação teórica que efetua cálculos objetivando resultados práticos. Ainda que o pensamento teórico, para a metafísica platônica-aristotélica, preserve sua autonomia face à *práxis*, por atuar no âmbito das formas, ele opera em função do desempenho prático.

Desde então, a tentativa de preservar a autonomia da teoria em relação à *práxis* é característica de todo pensamento metafísico. Diante da caracterização do pensamento como teoria e da determinação do conhecimento como "atitude teórica", toda prática é concebida como meio para atingir resultados previamente calculados. Assim, conforme constatamos no tópico precedente, quando tematizada metafisicamente, a essência da técnica se desencobre no conceito de "instrumentalidade". Essa relação conceitual insere o homem numa dinâmica de subordinação ao fenômeno técnico: a partir da interpretação da técnica como um conhecimento racional cuja função se restringe a alcançar resultados práticos, o homem é interpretado nesse processo como aquele que desenvolve e emprega os meios necessários para atingir fins previamente estipulados. A técnica, segundo esse raciocínio metafísico, pode ser controlada pelo homem que une mediante o cálculo da razão as quatro causas – *formal*, *material*, *final* e *eficiente* – no processo de produção ou fabricação.

Deste raciocínio deriva a noção metafísica de que *a técnica pode ser manuseada com o espírito* (*die Technik geistig in die Hand bekommen*). Trata-se da vontade de "[...] dominar a técnica. Esse querer dominar torna-se tanto mais urgente quanto mais a técnica ameaça escapar ao controle do homem" (Heidegger, 2012b, p. 12). A construção da questão da técnica se torna urgente, na contemporaneidade, porque ela supostamente ameaça escapar ao controle do homem. Mas ela não pode exercer tal ameaça, pois, essencialmente, a técnica nunca esteve sujeita ao controle do ser humano. Pelo contrário, a com-posição provoca o homem a intervir tecnicamente: na teoria, por meio da

[19] Na verdade, é possível que a interpretação técnica do pensamento tenha sido preparada pelos sofistas, que deram "o primeiro passo para a filosofia", e, então, sendo consumada metafisicamente por Sócrates, Platão e Aristóteles, conforme sustenta Heidegger em *Que é isto – a filosofia?* (1955).

exatidão técnica dos conceitos; e, por extensão, na prática, com a exploração da natureza como fonte de recursos.

Estaríamos negando, com isso, os riscos impostos ao homem e à natureza por intermédio do desenvolvimento exponencial da técnica moderna e pelos avanços da exploração do meio ambiente? Esses riscos são iminentes, inegáveis. Contudo, eles são apenas parte do problema que realmente enfrentamos e que não podemos enxergar em sua completude devido ao fato de ainda questionarmos a técnica no solo da metafísica, completamente cegos para a com-posição. Na ânsia de restabelecermos um controle supostamente perdido da técnica, continuamos a responder à sua provocação, inertes, sob um poder aterrador que não dominamos, sem nem sequer dispormos de condições para identificá-lo como tal. Mas é inegável também que o avanço desmedido da técnica e da exploração do meio ambiente, na Era Moderna, ocorre quando a técnica se apoia nas ciências naturais.

Diante da difícil e incontornável tarefa de pensar a técnica como um dos problemas fundamentais de nossa época, a metafísica se mostra completamente incapaz. Isso se deve ao fato de os conceitos metafísicos serem insuficientes para a elucidação desta “outra coisa” que opera secretamente no cerne da própria metafísica e que, embora nela encontre abrigo, a complementa e determina fundamentalmente o seu modo de pensar. Habituados ao modo de pensar e operar metafísicos, mesmo os críticos da filosofia tradicional e aqueles que se julgam “livres” de sua influência – os *materialistas*, *positivistas* e *fisicalistas* teóricos da ciência – encontram-se completamente cativos da provocação emitida pela com-posição, sendo os maiores promovedores de seu acelerado avanço por todo o globo terrestre, mediante o constante aperfeiçoamento da exploração técnico-científica.

Neste sentido, ainda que a ciência moderna prospere em detrimento do pensamento metafísico, ela carrega características herdadas dessa tradição de pensamento que ela contesta e define como atrasada. Uma dessas características herdadas pela ciência moderna e que, aqui, nos interessa é a compreensão segundo a qual o homem é o fator decisivo na exploração técnico-científica da realidade efetiva, em outras palavras, a acepção do homem como *causa eficiente* do processo de produção que explora a natureza como fonte de recurso e informação. Assim, diante da inadiável tarefa de pensar acerca da

essência da técnica moderna, cientistas, técnicos e teóricos da ciência são incapazes de transcender a representação instrumental e antropológica da técnica, que a caracteriza como uma atividade e instrumento da vontade humana. A urgência de se colocar em questão o fenômeno técnico revela o esvaziamento de pensamento na contemporaneidade, que compromete sobretudo a ciência moderna:

> [...] A razão disso é que a ciência não pensa. Ela não pensa por que, segundo o modo de seu procedimento e de seus recursos, ela jamais pode pensar – a saber, pensar segundo o modo dos pensadores. Que a ciência, porém, não possa *pensar,* isso não é uma deficiência e sim uma vantagem. Somente essa vantagem assegura à ciência a possibilidade de, segundo o modo da pesquisa, introduzir-se num determinado domínio de objetos e aí instalar-se. A ciência não pensa (Heidegger, 2012c, p. 115).

Esta sentença – "a ciência não pensa" (*die Wissenschaft denkt nicht*) –, proferida no ensaio *O que Quer Dizer Pensar?* (1952), pode causar perplexidade, principalmente se nos atentarmos para a sua segunda parte: "ela jamais pode pensar". Mas a ciência, enquanto produção de conhecimento de um ser dotado de razão (*ratio*), não se desenvolve com o desdobramento do pensamento? Teorizar cientificamente já não significa, em si, *pensar racionalmente*? Para compreendermos essa sentença e suas implicações, é necessário identificarmos o que significa, para Heidegger, pensar segundo o modo dos pensadores e a sua diferença com o modo de proceder científico. No início do mesmo ensaio, Heidegger assinala o seguinte:

> O homem pode pensar à medida que tem a possibilidade para tal. Tal ser-possível, porém, ainda não nos garante que o possamos. Pois ser na possibilidade de algo quer dizer: permitir que algo, segundo o seu próprio modo de ser, venha junto de nós; resguardar insistentemente tal permissão (2012c, p. 111).

Pensar é uma possibilidade intrínseca ao modo de ser do homem. Pensar, segundo o modo dos pensadores, significa atender ao apelo do "pensável" (*das Bedenkliche*) e, assim, responder permitindo que ele se desencubra segundo o seu modo próprio de ser, sem nada corrigir ou acrescentar. Trata-se de acolher o seu vir-a-ser e resguardá-lo em sua propriedade, deixando que ele se desencubra desde sua ocultação originária, sem representa-lo ou objetiva-lo. O exercício do pensamento, neste sentido, é impossível para a ciência com os seus procedimentos. Interrogado por Richard Wisser a respeito dessa sentença, em entrevista concedida em setembro de 1969, Heidegger responde o seguinte: "[...]

Essa sentença: a ciência não pensa, que causou tanto alvoroço, significa: a ciência não se move na dimensão da filosofia. Mas, sem o saber, ela se enraíza nessa dimensão" (Heidegger, 1996, p. 14). O enraizamento da ciência no âmbito da filosofia se torna nítido quando, por exemplo, o teórico da ciência se vê diante da questão: "o que é a física?". Para tematizar aquilo em que consiste essencialmente a física, o teórico não pode fazê-lo segundo os procedimentos próprios da ciência física, mas tão somente na forma de uma interrogação filosófica. Por isso, a ciência não pode pensar no sentido de deixar que o "o pensável" se desencubra a partir de si mesmo e segundo o seu modo próprio de ser.

Não pensar, neste ínterim, é *uma vantagem* (*ein Vorzug*) para a ciência: só se desencobre na exploração científica aquilo que aparece no domínio da *objetidade* (*Gegenständigkeit*), como resultado do *cálculo* (*Berechnung*). A ciência, portanto, não pensa, mas opera segundo o cálculo em busca de "resultados", sob a provocação da com-posição para dispor da realidade como fonte de recurso e informação. O processo será mais vantajoso quanto mais resultados atingir e assegurar. A com-posição, entretanto, não dispõe a si mesma como objeto de exploração técnico-científico, podendo ser investigada apenas mediante a interrogação filosófica. Todavia, quando o teórico da ciência se aventura na investigação filosófica acerca do *conjunto de poderes* que define fundamentalmente a ciência moderna e sua relação originária com a técnica, fundamenta sistematicamente a sua abordagem, mas jamais penetra o âmbito ontológico em que repousa a "outra coisa" que determina essencialmente essas duas formas de saber.

Para transcender os domínios da representação instrumental e antropológica da técnica, é necessário construir uma interrogação filosófica não-metafísica, que nos conduza para uma região do pensamento que exceda a *objetidade* na qual se dispõe da realidade. Apenas a partir da superação do pensamento metafísico e de sua herança nas teorias científicas, pode-se estabelecer uma *relação livre* com o misterioso fenômeno da com-posição sem demonizá-lo ou prestar-lhe apologia de forma alienada. A partir da determinação da essência da técnica no sentido de *Wesen* – o seu modo de ser efetivo e atuante –, é possível pensar não apenas o fenômeno da técnica moderna, a sua originalidade face à técnica antiga artesanal e sua relação originária com a

ciência moderna, mas aquilo que ela “tem em si”, o que ele propriamente é. Conforme assevera Heidegger em *O que Quer Dizer Pensar?* (1952),

> [...] “O pensável” é o que dá a pensar. A partir de si mesmo, ele nos fala de modo tal que nós nos voltamos para ele – e, na verdade, pensando. “O pensável” de modo algum é proposto por nós. Ele jamais se funda no fato de que o representamos. “O pensável” dá a pensar. *Ele dá o que ele tem em si. Ele tem o que ele próprio é* (Heidegger, 2012c, p. 113, itálico nosso).

A com-posição, neste sentido, é aquilo que *nos dá o que pensar* (*es gibt uns zu denken*). Mas para nos voltarmos a ela pensando, é necessário superar todo o esvaziamento de pensamento promovido pela metafísica e pelas filosofias contemporâneas da ciência que, em vistas de controlar a técnica e empreender o avanço das ciências, permanecem cegas para o que o fenômeno técnico tem em si e dá a pensar. Ser na possibilidade de pensar o que acontece na com-posição consiste em, para além da representação do real na *objetidade*, pensar o que nós mesmos somos e o que constitui fundamentalmente a nossa época, unindo em um único destino a Era Antiga e a Era Moderna. Heidegger sugere, para tanto, perpetrar o diálogo com a tradição dos pensadores gregos originários, a partir da determinação de uma *meditação histórica* (*gechichtliche Besinnung*):

> O diálogo com os pensadores gregos, que também inclui os poetas, não significa, contudo, uma nova renascença da Antiguidade. Também não visa uma curiosidade historiográfica do que já passou e que ainda poderia servir para nos esclarecer alguns traços do mundo moderno, em seu nascimento histórico (Heidegger, 2012a, p. 41).

O que foi pensado pelos poetas e filósofos gregos não ficou no passado, a espera de ser resgatado, desaparecendo na transitoriedade. Pelo contrário, do ponto de vista ontológico, o que foi pensado pelos gregos vem ao nosso encontro e atua na contemporaneidade. E atua, sobretudo, numa esfera inusitada: “[...] a saber, no domínio da técnica moderna, tão estranha para a Antiguidade não obstante nela encontre a proveniência de sua essência” (Heidegger, 2012a, p. 41). O diálogo com o pensamento grego deve ser entabulado, portanto, a partir da construção da pergunta pela essência da técnica moderna que, embora encontre sua proveniência na Antiguidade, surge na Modernidade e atua de forma decisiva em nossa presença histórica. Heidegger, em *A Questão da Técnica* (1953), sugere que podemos iniciar o nosso percurso a partir da seguinte indagação: “[...] De que essência é a técnica moderna para poder

chegar a utilizar as ciências exatas da natureza?" (2012b, p. 18). Com isso, o filósofo indica que, para acessar a essência do fenômeno técnico, é imprescindível questionar a relação originária entre técnica moderna e ciências exatas da natureza, porém, não se restringindo apenas às considerações historiográficas acerca da relação originária entre técnica e ciência.

Como constatamos no tópico 2.1 deste capítulo, a historiografia (*die Historie*) enxerga na relação entre técnica moderna e ciências da natureza uma relação de correspondência mútua, mas ignora a *força de exploração* que desafia o homem a desencobrir a realidade como *disponibilidade* (*Bestand*). Por isso, compreende a reciprocidade entre as ciências e técnica moderna como um processo histórico transitório, produto de erros e acertos de personagens históricas geniais amparadas por casualidades fortuitas. Heidegger defende que, para compreender a *originariedade* dessa relação recíproca, é indispensável evocar a proveniência da com-posição a partir da meditação histórica (*gechichtliche Besinnung*).

O fato de a ciência histórica (*Geschichtswissenschaft*) concentrar-se na *objetidade* dos acontecimentos históricos, para *dispor* da história na representação objetiva, tornando impossível para ela apreender o acontecer histórico em sua amplitude essencial, não torna a historiografia preterível. Na verdade, a constatação historiográfica acerca da reciprocidade entre técnica moderna e ciências da natureza é imprescindível para construirmos a questão sobre a relação originária entre os fenômenos históricos aqui tematizados, com o intuito de apreendermos o mistério em que repousa a essência da técnica moderna e as ciências (incluindo, aliás, a essência da própria ciência histórica).

No entanto, a constatação historiográfica nos é útil, aqui, apenas preliminarmente. Visto isso, cabe a nós indagar: "[...] Não há dúvida de que as ciências matemáticas da natureza surgiram quase dois séculos antes da técnica moderna. Como, então, já poderiam estar a seu serviço?" (Heidegger, 2012b, p. 25). Para responder a essa pergunta de Heidegger sem nos prender à mera constatação cronológica, devemos transpor a fronteira entre o "correto" inscrito na representação historiográfica em direção ao "verdadeiro", amparados pela meditação histórica, não-científica e, portanto, não-historiográfica (mas não necessariamente anticientífica).

Antes de brotar em sua propriedade, como fenômeno técnico, a com-posição já regia a física moderna, reunindo e concentrando o desencobrimento da realidade como *disponibilidade* (*Bestand*). Neste sentido, "[...] a física moderna é precursora, em sua proveniência ainda incógnita, da com-posição" (Heidegger, 2012b, p. 25). Mas, para reunir e concentrar a força de exploração na *disponibilidade*, a com-posição percorreu, desde a sua proveniência na Era Antiga, uma longa duração de tempo completamente incógnita e imperceptível, até brotar na teoria da natureza que funda a física moderna. Este é um fenômeno que os pensadores gregos, segundo Heidegger, conheciam muito bem:

> Tudo que é essencial, não apenas a essência da técnica moderna, se mantém, por toda parte, o maior tempo possível, encoberto. Todavia, a sua regência antecede tudo, sendo o primordial. Os pensadores gregos já o sabiam, ao dizer: o primeiro, no vigor de sua regência, a nós homens só se manifesta posteriormente. O originário só se manifesta ao homem por último (Heidegger, 2012b, p. 25).

A *originariedade* da com-posição, neste ínterim, não corresponde *apenas* a "origem", no sentido de "princípio" de um processo causal. A com-posição teve início com a sofistica e encontrou abrigo no pensamento de platônico-aristotélico, permanecendo oculta, mas atuante como "princípio constitutivo" de toda teorização da realidade. Caracterizando o pensamento como teoria, Platão e Aristóteles preservaram a autonomia da filosofia face ao fazer e agir, mas abandonam o ser do ente (*phýsis*) como elemento do pensar, fixando-se na exatidão técnica artificial dos conceitos.

A com-posição, assim, permanece incógnita (mas atuante) por séculos sob o pesado manto da interpretação técnica do pensamento, até brotar na teoria da natureza proposta por Galileu, onde o real se manifesta "[...] como um sistema operativo e calculável de forças" (Heidegger, 2012b, p. 29). Neste sentido, a conjuntura histórica que permite à com-posição finalmente aparecer, na Era Moderna, não é produto de uma casualidade fortuita: trata-se, antes, de um conjunto de acontecimentos que responde a uma *destinação histórica*. Já esclarecemos que os pensadores gregos inauguraram, na Antiguidade, a interpretação técnica do pensamento. Platão e Aristóteles, no caminho iniciado pelos sofistas, portanto, são os responsáveis por essa destinação histórica. Mas o que significa, aqui, "destino" e "destinação histórica"?

O destino (*das Geschick*) é, para Heidegger, a história do Ocidente pensada ontologicamente. Visto isso, impõe-se a tarefa de pensar a história do Ocidente, mediante o diálogo com os pensados da Era Clássica, pois "[...] recordando (isto é, *salvando*) esta tradição, no que tem de essencial (os seus momentos culminantes), torna-se possível reconhecer, desconstrutivamente, o que ela não foi capaz de pensar e, assim, abrir-se para o impensado" (Borges-Duarte, 2019, p. 33). A com-posição teve a sua proveniência silenciosa e incógnita no solo helênico e ainda permanece para nós um mistério.

Por isso, "[...] um esforço de pensamento, que visa pensar mais originariamente o que se pensou na origem, não é caturrice, sem sentido, de renovar o passado, mas a prontidão serena de espantar-se com o provir do princípio" (Heidegger, 2012b, p. 25). Retomar o diálogo com os pensadores antigos, com isso, significa construir a questão acerca daquilo que surgiu na Antiguidade de forma incógnita a partir do que, hoje, imbuídos de uma prontidão serena, podemos ver, mas que ainda permanece por nós impensado. A gênese ontológica da com-posição no cerne da interpretação técnica do pensamento compõe o princípio que põe o homem a caminho de revelar a *phýsis* como *disponibilidade* (*Bestand*), em outros termos, como fonte de recursos:

> Pôr a caminho significa: destinar (*schicken*). Por isso, denominamos de destino a força de reunião encaminhadora, que põe o homem a caminho de um desencobrimento. É pelo destino que se determina a essência de toda história. A história não é um mero objeto da historiografia nem somente exercício da atividade humana. A ação humana só se torna histórica quando enviada por um destino (Heidegger, 2012b, p. 27).

O princípio é a unidade de uma configuração de forças atuantes na história que surge na aurora do pensar originário, mas que só se revela inteiramente ao entardecer. O espanto diante do crepúsculo da história advém, sobretudo, do fato de que, ao ignorarmos o que de primordial abriga "a filosofia da manhã" e mantermos irrefletido o que foi inaugurado na proveniência, nos perguntamos: "como foi possível chegarmos a *isto*?". *Dispor da realidade como disponibilidade*, como fonte de utilidades, é algo estranho ao pensamento antigo, não obstante a força de exploração do real encontre nele a sua origem.

A meditação histórica proposta por Heidegger, neste ínterim, ao transpor a fronteira da *objetidade* incontornável para a ciência histórica, nos permite enxergar a história como o desencobrimento do destino do Ocidente, não como

disponibilidade, mas, sim, como *poiésis*: “[...] Destino, neste sentido, é também a produção da ποίησις [*poiésis*]” (Heidegger, 2012b, p. 27, acréscimo nosso). Destinar historicamente, assim, é produzir ser a partir de um princípio que só se mostra em sua plenitude tardiamente na história, com a consumação do desencobrimento do destino. De onde parte esse princípio? A com-posição foi destinada historicamente a partir da *poiésis*, da produção de ser. Ela aparece, na Era Moderna, na consumação do *envio* histórico, quando o homem finalmente atende à provocação de dispor da realidade na *objetidade*.

Com a consumação de sua destinação histórica, a com-posição se manifesta em sua plenitude, mas permanece impensada, pois o homem contemporâneo, empenhado na correspondência ao desafio de dispor da realidade efetiva como fonte de recursos, permanece cego para a essência da técnica. A meditação histórica, conforme proposta por Heidegger, nos lega a tarefa de recepcionar essa hospede, a com-posição, que depois de uma longa viagem pela história exige uma resposta à sua provocação. Devemos, contudo, desempenhar a hospitalidade a partir de uma *relação livre* com a técnica, sem demonizá-la ou prestar-lhe apologia: enxergar em nossas relações com a técnica a consumação de um destino, cientes de que “[...] nunca é a fatalidade de uma coação. Pois o homem só se torna livre num envio, fazendo-se ouvinte e não escravo de um destino” (Heidegger, 2012b, p. 28). A correspondência irrefletida à provocação impelida pela essência da técnica moderna, portanto, nos mantém cativos de um destino *como* fatalidade. Escravos e cegos, imaginamo-nos soberanos, exploradores indomáveis da natureza, quando assim agimos atendendo a uma força desconhecida que não dominamos. Imaginamo-nos numa renovada aurora da história, quando não enxergamos o crepúsculo diante de nós.

Diante desse confuso cenário, em *A palavra de Nietzsche “Deus morreu”* (1943), Heidegger interpreta esse crepúsculo como a consumação de um destino histórico que se cumpre com o *fim* da metafísica ocidental, “[...] pois já não podem tornar-se visíveis outras possibilidades da metafísica, na medida em que a metafísica, de certo modo, se despojou a si mesma das suas próprias possibilidades essenciais através de Nietzsche” (1998b, p. 243). A partir da meditação histórica proposta por Heidegger, portanto, nos é permitido compreender a Era Moderna, na qual vige o imperialismo da técnica, como o

momento histórico em que a metafísica ocidental cumpre o seu destino, por intermédio da *inversão metafísica* estabelecida pelo pensamento nietzschiano.

Para Heidegger, a metafísica chega a seu fim com a filosofia de Nietzsche, "[...] na medida em que este se apresenta como o primeiro *niilista verdadeiro*; e a essência mais profunda da metafísica é precisamente o niilismo" (Vattimo, 1996, p. 91). Heidegger, neste ínterim, propõe a tarefa de meditar acerca da posição fundamental de Friedrich Nietzsche no cerne da história da metafisica ocidental, compreendendo-o como o pensador que desencobre a essência da metafísica – *o niilismo* –, precipitando-se como o primeiro niilista autêntico da tradição. Com isso, "[...] através da inversão cumprida por Nietzsche, resta à metafísica ainda apenas a perversão na sua anti-essência (*Unwesen*). O suprassensível torna-se um produto inconsistente do sensível. Mas, com tal abatimento da sua oposição, este renega a própria essência" (Heidegger, 1998b, p. 243). Com a deposição do mundo suprassensível, o mundo sensível perde a sua contrarreferência renegando a própria essência e, por fim, a deposição incide num profundo esvaziamento de sentido. Em que, afinal, consiste essa *inversão metafísica* cumprida pelo pensamento nietzschiano que incide no total esvaziamento de sentido? Qual a relação entre niilismo, compreendido como essência da metafísica, com a técnica moderna? Essas questões serão tematizadas no tópico a seguir.

2.5 Técnica e Niilismo

No tópico anterior, constatamos na companhia de Heidegger que os conceitos herdados da tradição metafísica são insuficientes para a determinação da essência do fenômeno técnico moderno, recaindo invariavelmente na representação instrumental e antropológica. Isso se deve ao fato de o pensamento metafísico, inaugurado como *teoria* por Platão e Aristóteles, se fixar na exatidão técnica e artificial dos conceitos e abandona o ser do ente (*phýsis*) como elemento do pensar, depreendendo-se a generalidades que não penetram a dimensão ontológica em que repousa a com-posição. Além disso, mesmo os críticos da tradição metafísica, aqueles que se julgam "livres" de sua influência, permanecem cegos para a *força de exploração* que os provoca a dispor da realidade como fonte de recursos, prevalecendo como os maiores promotores da exploração técnico-científica na contemporaneidade.

Essa densa névoa sob a qual repousa a essência do fenômeno técnico moderno foi preservada e alimentada pela tradição metafísica, permitindo que a com-posição permanecesse incógnita (mas atuante) por séculos, até desencobrir-se na Era Moderna com o surgimento da *teoria da realidade efetiva* (*Theorie des Wirklichen*) própria das ciências exatas da natureza. A medida em que as ciências exatas avançam tendo a técnica das máquinas como suporte, cumprindo com a programação de dispor do real na *objetidade* (*Gegenständigkeit*), a metafísica "[...] se vê constantemente constrangida a justificar sua existência diante das ciências. Ela imagina que isso acontece do modo mais seguro, quando ela se eleva a si mesma ao patamar de uma ciência" (Heidegger, 2008, p. 327). Com isso, a metafísica chega a seu fim e, por conseguinte, "[...] podemos chegar a conhecer a essência da metafísica porque essa mesma essência "*manifesta-se*", e essa manifestação está relacionada ao fato de ter chegado ao fim" (Vattimo, 1996, p. 89). Com o fim da metafísica, a com-posição cumpre a sua destinação histórica e manifesta-se plenamente, embora ainda permaneça impensada.

O fato inquietante de a com-posição vir a manifestar-se plenamente no momento da consumação da metafísica não é, porém, produto de coincidência de uma ocorrência transitória. Em *O Tempo da Imagem do Mundo* (1938-1950), Heidegger oferece uma indicação a esse respeito: "[...] a técnica de máquinas pertence ao rebento até agora mais visível da essência da técnica moderna, a qual é idêntica à essência da metafísica moderna" (1998c, p. 97). O fenômeno hodierno da técnica e a metafísica moderna vigoram, portanto, desde uma mesma determinação essencial. Ora, se a metafísica chega a seu fim com a filosofia nietzschiana, como podemos determinar a relação entre a essência técnica moderna e o fenômeno do niilismo conforme diagnosticado por Nietzsche? De acordo com Heidegger, circunscrevendo a posição fundamental de Nietzsche no cerne da tradição metafísica. Para tanto, é necessário, antes, definir o que Heidegger compreende precisamente como "metafísica". No ensaio *A palavra de Nietzsche "Deus morreu"* (1943), o filósofo alemão assevera:

> A metafísica, em tudo o que se seguirá, é pensada como a verdade do ente enquanto tal na totalidade, não como doutrina de um pensador. Este tem sempre a sua posição filosófica fundamental na metafísica. Daí que a metafísica passa a ser designada pelo seu nome. Mas, segundo a essência da metafísica aqui pensada, isso não diz de modo nenhum que a

> metafísica respectiva seja a realização e a posse do pensador enquanto personalidade no quadro público do criar cultural (Heidegger, 1998b p. 243-244).

A metafísica, neste ínterim, não é a doutrina elaborada por um pensador ou a realização cultural de um coletivo e que pode ser reunida sistematicamente numa determinada "corrente filosófica". Cada sistema ou doutrina filosófica, situada numa determinada época, preenche uma região da metafísica que se desdobra historicamente e cumpre uma tarefa: determinar a verdade do ente enquanto tal na totalidade, estabelecendo a sua posição fundamental no cerne da tradição de acordo com o cumprimento de tal tarefa. No momento inaugural do pensamento ocidental, os filósofos pré-socráticos se detinham, de diferentes modos, ao ente enquanto tal na totalidade e o denominavam como *phýsis*, o brotar do ente a partir de uma ocultação, a vinda do ente à presença segundo um princípio indeterminado (*arché*), configurando uma "[...] experiência do ente como tal e no seu todo – experiência que nem é científica nem pré-científica, mas fundamentalmente *poética e pensante*" (Zarader, 1997, p. 47). A partir da transfiguração do pensar operada por Platão e Aristóteles, essa *experiência poética e pensante* é obnubilada e a *phýsis* passa a ser determinada desde uma interpretação metafísica.

Platão designa a *phýsis* como ιδέα (*idea*), o ente inteligível circunscrito no mundo suprassensível. A experiência da verdade, segundo a acepção platônica, consiste num desencobrir-se na presença, a partir da *forma* (εἶδος) acessível ao intelecto, "[...] e esquece-se o obscuro, o oculto de onde procede o manifestar-se" (Vattimo, 1996, p. 93). Se a verdade (*alétheia*) era compreendida pelos pensadores pré-socráticos como o vir-a-ser do ente a partir de uma ocultação, a partir da transfiguração metafísica do pensar operada por Platão, o "verdadeiro" passa a ser definido segundo a conformação do ente presente à *forma* que repousa no juízo. Aristóteles, na esteira do pensamento platônico, apropria-se do conceito de forma e o vincula a οὐσία (*ousía*), para designar a existência efetiva do ente. O ser do ente configura-se, para Aristóteles, ἐνέργεια (*energéia*) ser em ato, atribuindo ao ser o ato de existir efetivamente, em vez de *eidos*. A definição aristotélica do ser como *energéia* domina o pensamento medieval, que o traduz com o termo *actualitas* e transfere à esfera do divino a primeira causa do movimento, compreendido como *ato puro* e forma sem matéria. Os filósofos

escolásticos designam Deus como a substância primeira, na qual a essência e a existência coincidem, sendo estabelecida como “o” ente por excelência.

Se na Idade Média Deus é compreendido como o fundamento da concordância entre o ente (como obra da divindade *ex nihilo*) e enunciado, na Era Moderna, porém, o fundamento da conformidade entre ente e enunciado é movido para o *Cogito* conforme conceituado por René Descartes. Assim, “[...] o ser do ente transforma-se no sujeito pensante, como *fundamento absoluto e inconcusso da verdade*. O real é o objeto de representação para o sujeito, que o concebe mediante a clareza e a distinção das ideias no pensamento” (Nunes, 2012, p. 214). O sujeito afirmando a sua *presença* na indubitabilidade do pensamento (existindo enquanto pensa, em si e para si mesmo), reflete a consistência da *ousía* aristotélica, a partir da transposição da existência efetiva do ente à *permanência* e à *identidade* da substância. Neste sentido, o sujeito cognoscente se torna a realidade do real, sua medida e sua *ratio*, livre para assegurar, pela via da reflexão, a própria existência e determinar os entes que o cercam.

A metafísica moderna, neste ínterim, eleva o homem ao posto central em meio ao ente enquanto tal na totalidade, a partir do qual fundamenta-se todo o conhecimento, podendo dispor do ente na *objetidade* como fonte de recursos e informação. Se na Era Clássica a experiência da verdade (*alétheia*) era um fenômeno divino (com a verdade manifestando-se, inclusive, como uma deusa para o pensador Parmênides), na Modernidade, por outro lado, o “verdadeiro” é *desdivinizado* (*Entgöttlicht*) e a realidade na qual o homem se vê circunscrito é, por conseguinte, *desencantada*. Em *O Tempo da Imagem do Mundo*, Heidegger designa este fenômeno como *Entgötterung*, “*desdivinização*” ou “*desendeusamento*”, compreendendo-o como um elemento constitutivo da Era Moderna:

> Esta expressão não visa a simples eliminação dos deuses, o ateísmo grosseiro. A *desdivinização* é o dúplice processo de, por um lado, a imagem do mundo se cristianizar, na medida em que o fundamento do mundo é estabelecido como infinito, incondicionado, absoluto e, por outro lado, o cristianismo transformar a sua cristianidade numa mundividência (a mundividência cristã) e, deste modo, se modernizar (Heidegger, 1998c, p. 98).

A *desdivinização* da imagem do mundo, portanto, não caracteriza tão somente o fato de o homem moderno não mais acreditar em Deus ou nos deuses, compreendendo o vir-a-ser do mundo a partir de um fundamento não-onto-teológico. Invariavelmente, o processo da *desdivinização* tem ralação com a descrença na divindade, com o fato de que "os deuses fugiram", isto é, de que a imagem do mundo antes povoada por deuses aparece desencantada de seu antigo brilho. Trata-se de um fato relevante, mas caracteriza uma grosseira representação de superfície do fenômeno da *desdivinização*. O caráter decisivo desse fenômeno, segundo a compreensão heideggeriana, se cumpre num processo dúplice: a) a imagem do mundo se cristianiza: o fundamento do mundo é estabelecido como infinito, incondicionado e absoluto; e b) o cristianismo se moderniza. Para compreendermos esse processo, é necessário reconstruir brevemente as principais etapas da cristianização.

Esse processo de *cristianização* da imagem do mundo tem início antes mesmo do surgimento do cristianismo com a filosofia de Platão, segundo Nietzsche, em *Crepúsculo dos Ídolos* (1888). Com Platão, "[...] o mundo "verdadeiro", alcançável para o sábio, o devoto, o virtuoso – ele vive nele, *ele é ele*" (Nietzsche, 2017, p. 25). Em suma, com o pensamento socrático-platônico origina-se a acepção de que o pensamento filosófico pode penetrar a dimensão secreta e verdadeira (suprassensível) do mundo. Nasce, com isso, não apenas a fé de que o pensamento pode penetrar os abismos mais profundos, mas decorre a cisão entre "o mundo verdadeiro" e "o mundo aparente". O mundo (essencialmente temporal, sujeito a corrupção e geração, em suma: ao *devir*), habitado por poderosos deuses transforma-se, então, em mera aparência do real: fabulação de poetas e sofistas, erro, ilusão.

O mito de Demiurgo que, na cosmogonia platônica, narra a organização do mundo das aparências a partir da imitação da sua forma[20], é transfigurado pelo mito cristão, segundo o qual Deus gera tanto a *forma* como a aparência da realidade suprassensível. Transcendendo o mundo das aparências, Deus criador aparta-se de sua criação, se oculta ao conhecimento dos "[...] homens que vivem nas trevas e afastados de Deus" (Pascal, 1984, p. 84). A cristianização eleva e retira a divindade suprema do mundo, obscurecendo-o, esvaziando-o de

[20] C.f. Platão, *Timeu*, 40A-B.

sentido. Neste mundo *desdivinizado*, “[...] não há nenhuma verdadeira e sólida satisfação [...]” e todos os prazeres devem ser compreendidos, pelo espírito cristianizado, como “[...] puras vaidades, que nossos males são infinitos, e que, enfim, a morte, que nos ameaça a cada instante, deve infalivelmente nos levar em poucos anos à horrível necessidade de sermos eternamente aniquilados ou eternamente infelizes” (Pascal, 1984, p. 85). Cresce, com o obscurecimento da aparência do mundo outrora divinizado, a esperança numa vida eterna em outro mundo, no mundo suprassensível, o “verdadeiro” e luminoso, no qual não haverá mais desgraça para aqueles que, nutridos pela fé e livres do pecado, têm a inteira garantia da eternidade.

Por isso, Heidegger assevera que o avanço da *desdivinização* cabe “[...] ao cristianismo a maior parte no seu despontar. Mas a *desdivinização* não só não exclui a religiosidade, como é até só através dela que a relação aos deuses se transforma em *vivência religiosa*” (Heidegger, 1998b, p. 98). O caráter de “vivência religiosa” (*religiöse Erleben*) conferido pelo cristianismo à relação entre homem e divindade corresponde a distinção, estabelecida por nós no tópico 2.1 desse capítulo, entre “atividade contemplativa”, essencialmente *piedosa* e fundada na “fé”, e “atividade técnica-secular” prevalente no conhecimento difundido na Era Moderna. A *desdivinização* da imagem do mundo, visto isso, não se aprofunda simplesmente com a ausência de religião, mas se radicaliza através dela. O processo de *desdivinização* da imagem do mundo avança com a cristianização na tradição metafísica e se encerra, na Modernidade, com “[...] o maior acontecimento recente – o fato de que “Deus está morto” [...]” (Nietzsche, 2001, p. 233). A partir do anúncio da morte de Deus, Heidegger determina a posição fundamental de Nietzsche no cerne da tradição metafísica, reconhecendo-o como o primeiro niilista autêntico.

Conforme assegura Franco Volpi, a análise do fenômeno do niilismo atinge o seu ponto mais alto, amadurecendo uma consciência histórica de suas raízes mais longínquas, no platonismo e no cristianismo, fomentando, assim, a exigência crítica de uma superação dos males oriundos desse fenômeno. “[...] Não é exagero, portanto, considerar Nietzsche o *profeta máximo* e o teórico maior do niilismo [...]” (Volpi, 1999, p. 43). Por esse motivo, Heidegger enxerga o diagnóstico nietzschiano da “decadência” da tradição metafísica como um fator decisivo para pensar o fenômeno do niilismo. Heidegger, em *A Palavra de*

Nietzsche "Deus morreu" (1943), sustenta que "niilismo" denomina, para Nietzsche, um *movimento histórico* que dominou a tradição metafísica por dois milênios e que determina fundamentalmente a Era Moderna. Antes de determinarmos em que consiste "niilismo" e estabelecermos a sua relação com a técnica moderna, propomos medir com Heidegger o peso da aterradora sentença nietzschiana "Deus está morto".

Poder-se-ia supor que esta sentença – *Deus está morto* – é tão somente uma opinião de Nietzsche e, por conseguinte, apenas uma posição subjetiva e unilateral de um autor ateu. Heidegger, contudo, sustenta que Nietzsche anuncia "[...] aquilo que já sempre fora tacitamente dito no interior da história do Ocidente metafisicamente determinada" (1998b, p. 247). O anúncio da morte de Deus, assim, revela a consumação de um destino de dois longos milênios, marcando a posição fundamental de Nietzsche na história da metafísica. Esse anúncio visa, obviamente, o Deus cristão, mas, mais especificamente, o mundo suprassensível:

> Este âmbito do suprassensível vale como o mundo verdadeiro e autenticamente real desde Platão ou, dito mais exatamente, desde a interpretação tardia e cristã da filosofia platônica. Diferenciando-se dele, o mundo sensível é apenas o mundo do aquém, o mundo mutável e, por isso, o mundo meramente aparente, não real. O mundo do aquém é o vale de lágrimas, diferenciando-se do monte da felicidade eterna do além (Heidegger, 1998b, p. 251).

A morte de Deus revela a extinção da força atuante do mundo suprassensível, que dele não irradia nenhuma vida e que a fé no "eterno", no "absoluto" e no "infinito", não encontra fundamento sólido. Mas, ora, se fundamento constitutivo do mundo além foi destituído de força, o que ocorre com o mundo aquém? O mundo sensível perde a sua referência comparativa e também é destituído de sentido. Com a morte do Deus cristão nenhum dos deuses do mundo antigo é ressuscitado e não nasce nenhuma nova divindade, conforme lamenta Nietzsche, em *O Anticristo*: "[...] Dois mil anos se passaram – e nem um único Deus novo!" (2012, p. 42). Deus está morto e a terra, conforme narra Nietzsche em tom poético, foi desatada de seu sol e esse pequeno corpo celeste e seus habitantes erram numa órbita vazia, para longe de todos os sóis. A morte de Deus consuma, neste sentido, um processo dúplice: com a aurora do cristianismo, Deus se retira do mundo sensível, marcando a sua cisão com o

mundo suprassensível; na Modernidade, com o enfraquecimento da força atuante do mundo suprassensível, Deus se silencia completamente. O homem moderno, circunscrito num mundo desprovido da presença divina, é banhado por uma luz pálida de um astro que se retirou.

O anúncio da morte de Deus, portanto, revela a consumação de um destino de dois longos milênios, marcando o fim da metafísica. Mas em que consiste precisamente, aqui, esse "fim" da metafísica? Significa que a tradição metafísica chegou ao seu término, com todo o pensamento metafísico tendo se esgotado e se perdido na transitoriedade? O fato de a metafísica ter atingido o seu estágio final não significa que já não se estudará ou que não se construirá sistemas ou doutrinas metafísicas, embora o avanço do desinteresse em filosofia possa ser evocado como um *sintoma* de sua consumação[21]. O "fim" metafisica não caracteriza necessariamente a sua ruína e impotência, tampouco a acepção segundo a qual a metafísica atingiu a sua "plenitude e suprema perfeição", mas designa o cumprimento de um destino: a metafísica, fundada como doutrina *da verdade do ente enquanto tal na totalidade* com Platão, passou por diversas etapas e chegou ao seu estágio terminal, a partir da *inversão metafísica* (*metaphysische Umkehrung*) do platonismo estabelecida por Nietzsche. "A metafísica", conforme sustenta Heidegger, "[...] é platonismo. Nietzsche caracterizou a sua filosofia como *platonismo invertido*. Com essa inversão [...], foi atingida a suprema possibilidade da filosofia [...]" (1979, p. 72). Essa *suprema possibilidade* da filosofia metafísica se estabelece com o esgotamento de suas possibilidades de questionar o ser do ente, devido a deposição do mundo suprassensível. Toda tentativa de construção de uma nova metafísica não passará, portanto, de variações desse estágio final ou de revitalização do *platonismo*.

[21] Vattimo alerta para o fato de que o avanço do desinteresse e, por conseguinte, de viabilização de recursos em escolas e universidades para a pesquisa em filosofia não é produto de um discurso abstrato ressentido de um *amante da filosofia*, que se exaspera diante do acelerado avanço das ciências especializadas em detrimento da filosofia: "[...] quem ensina filosofia nas escolas e universidades experimenta cada dia essa progressiva dissolução da filosofia. Nas universidades, onde se instituem novos cursos de Psicologia, de Antropologia, de Ciências da Informação, as inscrições aos cursos de Filosofia diminuem a olhos vistos. E diminuem os fundos colocados à disposição para estudos filosóficos" (Vattimo, 2016, p. 33). Definitivamente, esse processo de desinteresse e, consequentemente, de anulação do pensamento filosófico é inevitável e até justificável, frente ao progresso das ciências aplicadas, mostrando-se como um aspecto concreto do "fim da metafísica".

Com a deposição do suprassensível realizada por Nietzsche, é afirmado o predomínio do ente em detrimento do ser. Já não há necessidade de questionar o ser “do” ente. Que é o ente? Para o raciocínio metafísico, em seu estágio terminal, a resposta pode ser determinada por variações representativas que deixam subentendido que a noção de “ser” virou vapor: ente define-se, por excelência, como um conjunto de objetos passíveis de serem mensurados e objetivados, podendo ser determinados metafisicamente em sua “forma geral”. Em suma, toda definição de “ente” parte de uma determinação *ôntica*, recusando reconstruir o processo de vir-a-ser do ente a partir de uma ocultação originária. Essa *recusa* se estabelece a partir negação do caráter de “desencobrimento” da exploração do ente na *disponibilidade* (*Bestand*) que configura todo desempenho técnico-científico na Era moderna: “[...] onde reina a com-posição, é o direcionamento e asseguramento da *disponibilidade* que marca todo o desencobrimento. Já não deixam surgir e aparecer o desencobrimento em si mesmo, traço essencial da *disponibilidade”* (Heidegger, 2012b, p. 30). A com-posição, portanto, encobre o seu próprio caráter de desencobrimento. Decididamente empenhado na busca determinada pela provocação emitida pela com-posição, o homem moderno não enxerga seu desempenho como uma “exploração” e tampouco questiona o fundamento do que é e está sendo.

O predomínio do ente, neste sentido, configura o caráter fundamental de todo conhecimento moderno que, em todas as suas variações, se desenvolve como desempenho técnico. *O ocaso* (*der Untergang*) do ser evidencia a ascensão da vontade de poder (*Wille zur Macht*), expressão utilizada por Nietzsche para caracterizar metafisicamente a configuração de forças constitutivas do ente enquanto tal na totalidade. Portanto, a filosofia nietzschiana, de acordo com Heidegger, caracteriza-se como *metafísica da vontade de poder*. A posição fundamental de Nietzsche no cerne da metafísica não se determina apenas por que o autor de *A Gaia Ciência anunciou a morte de Deus* e, por conseguinte, tornou visível a deposição do mundo suprassensível: Nietzsche, ao definir o ente enquanto tal na totalidade como vontade de poder, oferece à metafísica a sua última configuração possível e, por isso, posiciona-se como o último metafísico.

Neste momento de nossa meditação encontramos condições de finalmente determinar a relação entre técnica moderna e niilismo. O niilismo,

conforme diagnosticado por Nietzsche, compõe “a lógica intrínseca” (*die innere Logik*) à história ocidental que instaurou os valores supremos (como Deus, mundo suprassensível, as metas e fundamentos que suportam o ente enquanto tal na totalidade, o bem e o belo etc.) que, na Era Moderna, se esgotaram terminantemente. Tendo, então, desvanecida a suprema autoridade de Deus e do magistério da Igreja, surge a autoridade da consciência moral fundamentada na Razão. A transmutação de fundamento – de Deus para a Razão – incide num número considerável de substituições, conforme descreve Heidegger:

> A fuga do mundo para o suprassensível é substituída pelo progresso histórico [*Historischer Fortschritt*]. A meta do além de uma glória eterna transforma-se na felicidade terrena da maioria. A prática do culto religioso é rendida pelo entusiasmo de criar uma cultura ou da propagação da civilização. O que é criador, o que antes era próprio do Deus bíblico, torna-se marca do fazer humano [...] (1998b, p. 255).

Os valores supremos são, em sua maior parte, substituídos ou *secularizados*. O avanço do progresso histórico, o estabelecimento da felicidade terrena da maioria, a elaboração de culturas diversificadas e a difusão da civilização correspondem à *organização e sistematização total da realidade*, determinada fundamentalmente pela com-posição. A ordem sistemática (com pretensão à globalização) é concretizada efetivamente pelo desempenho técnico. O fim da metafísica se cumpre, neste sentido, com a disposição da natureza como fonte de recurso e informação, mediante relações puramente técnicas entre os homens num mundo *desdivinizado* e sistematicamente organizado.

Os fenômenos essenciais que caracterizam não apenas o fim da metafísica, mas a própria Era Moderna, conforme adverte Heidegger em *O Tempo da Imagem do Mundo* (1938-1950), são *a)* as ciências exatas da natureza, que avançam a partir da *teoria da natureza* proposta por Galileu, determinando a realidade como objeto de exploração e se mostrando, com isso, precursora da essência da *b)* técnica moderna, a com-posição, que desafia o homem a implementar a organização e sistematização total da realidade. Com a deposição do mundo suprassensível e, por conseguinte, a incidência do predomínio do ente em detrimento do ser, ocorre o fenômeno da *c) desdivinização* do mundo sensível, caracterizada pela *fuga dos deuses*. Tendo desvanecido a autoridade do Deus cristão, os valores secularizados são

instituídos pela razão calculadora e implementados pelo fazer-humano, concebido como *d)* cultura, que se estabelece como o cultivo dos bens mais elevados (como a arte, a ciência, a tecnologia etc.). Por fim, *e)* a estética: a arte se torna objeto de vivência e é estabelecido o consenso segundo o qual a arte é expressão da vida do homem. O fundamento da Era Moderna, portanto, se deixa reconhecer nesses fenômenos.

Com a *desdivinização* da verdade e o desencantamento do mundo, a estética moderna transporta a origem do belo, anteriormente radicada na criação divina, para a subjetividade. A obra de arte é considerada, a partir dessa transmutação metafísica, como "objeto" de *vivência* (*erlebt*) de um "sujeito" contemplativo. Condicionada por essa relação "sujeito-objeto", a estética se torna complementar à metafísica moderna, representando a obra artística como "produção de cultura" e "cultivo do espírito", segundo a *experiência estética do belo*. A caracterização da arte como produção cultural e objeto de vivências do sujeito encobre, assim, a experiência originária da arte como *produção de obra da verdade do ser*. Por isso, numa preleção sobre a filosofia nietzschiana[22], Heidegger assevera que a arte, na Era Clássica, não era representada a partir de um sistema conceitual, em outras palavras, os pensadores pré-socráticos não possuíam uma estética. "[...] Em contrapartida, o que eles tinham era um saber claro, tão originariamente desenvolvido, e uma tal paixão pelo saber, que eles não careciam de nenhuma estética" (Heidegger, 2010, p. 74). A estética, portanto, é produto de uma "carência de claridade" que se aprofunda a medida em que a produção artística, designada como *mimesis* (imitação da aparência do suprassensível), deixa de corresponder ao apelo da verdade do ser e é relacionada ao falseamento da realidade, fabulação e corrupção da reta razão.

Na Modernidade, o vínculo entre arte e *episteme* não só permanece encoberto, mas é entulhado pela revolução paradigmática promovida pela crítica do juízo de Immanuel Kant: "estética" é caracterizada como uma vivência não-conceitual, correspondente a juízos reflexivos, que proporciona ao sujeito aturdido por essa experiência uma *satisfação universal e desinteressada*[23]. Na fase inaugural do pensamento ocidental antes da proposição dos pressupostos

[22] C.f. Heidegger, *Nietzsche I*: *Seis fatos fundamentais a partir da história da estética*, de *Vontade de Poder como Arte* (2007).
[23] C.f. Kant, §35 de *Crítica da Faculdade do Juízo*.

que estruturam a estética[24], a “grande arte” denominava um saber-fazer que conduz toda a irrupção humana em meio ao ente enquanto tal na totalidade: o “[...] saber que dirige e fundamenta aquela confrontação e dominação do ente nas quais entes novos e diversos são expressamente gerados e produzidos em adição e base dos entes que já vieram a ser (*phýsis*)” (Heidegger, 2010, p. 75). A corrupção da arte, em seu sentido elevado e originário, decorre da delimitação da produção artística (seja como *mimesis* ou *vivência do sujeito*) a partir do seu elemento artesanal, desarticulando-a de seu contra-conceito (*Gegenbegriff*): *phýsis*. A arte deixa de corresponder, então, às *maquinações* (*Machenschaften*) do homem que, ao dominar as forças antepostas da natureza, dá à luz a novos entes sobre a base de entes que já vieram a ser a partir da *phýsis*.

Para recordar a antiga grandeza da arte em seu sentido originário, é necessário, portanto, reestabelecer a relação originária entre a *techne* e a *phýsis* como o seu contra-conceito. Assim, é possível fundar, de acordo com Heidegger, um espaço de meditação onde é possível colocar em questão a essência da técnica, o fundamento desde o qual a Era Moderna se estrutura a partir da ordenação e sistematização total da realidade. Em um mundo onde só se implementa relações puramente técnicas, a arte pode oferecer esse espaço de *refúgio* (*Hort*) e de *sagração* (*Weihe*) da verdade, desde que recordemos o vínculo originário entre técnica e o fenômeno artístico em seu sentido mais elevado. A meditação histórica proposta por Heidegger nos mostrou que a determinação do vínculo entre com-posição e *poiésis* só é possível de ser estabelecida mediante a confrontação com o pensamento metafísico, recordando as palavras fundamentais legadas do antigo mundo grego e que solidificaram as regiões ontológicas dessa rica tradição que se encontra em seu estágio terminal.

Tendo operado a reconstrução da articulação entre técnica e arte na companhia de Heidegger, nos é facultada a tarefa de situar o lugar fundamental da arte na contemporaneidade. Tendo esse propósito em vista, no *Terceiro Capítulo* desta dissertação, determinaremos o lugar fundamental da arte na contemporaneidade por intermédio da crítica à estética moderna, a partir da

[24] C.f. tópico 1.5 do *Primeiro Capítulo* desta dissertação: embora a estética tenha sido nomeada e inaugurada como *disciplina filosófica* apenas no sec. XVIII, os conceitos fundamentais que estruturam as questões concernentes a arte e o belo foram semeados por Platão e Aristóteles.

elucidação do combate originário entre “mundo” (*Welt*) e “terra” (*Erde*) que pode ser vislumbrado no caráter de desencobrimento que configura a produção artística. Diante do desafio proporcionado por essa tarefa, tematizaremos a questão construída por Heidegger nos instantes finais da conferência *A Questão da Técnica*: “[...] Será que as belas-artes são convocadas a desencobrir o poético? Será que o desencobrimento há de reivindicá-las mais originariamente para que fomentem, por sua parte, o crescimento do que salva, para que despertem e instaurem, em nova forma, a visão e a confiança no que se concede e outorga?” (Heidegger, 2012b, p. 37). Qual o lugar fundamental da arte diante dos desafios impostos pela organização e sistematização total da realidade determinadas pela essência da técnica moderna? Em que consiste o caráter de “salvação” (*Rettende*) possível de ser estabelecida pela arte em seu sentido mais elevado? Essas questões serão tematizadas no capítulo a seguir.

3. CAPÍTULO 3: NIILISMO, ARTE E ESTÉTICA

3.1 A arte em tempos de niilismo

Na meditação que constitui este capítulo, tematizaremos os fenômenos que compõem o niilismo, a arte e a estética moderna. O niilismo, conforme o definimos no capítulo anterior[25], constitui a lógica intrínseca à história do Ocidente. Neste sentido, o niilismo não se identifica com a doutrina de um pensador ou com a "visão de mundo" que caracteriza uma corrente de pensamento, tampouco representa um fenômeno histórico dentre outros (como, por exemplo, o cristianismo, o humanismo e o iluminismo) no cerne da história ocidental. O niilismo, como diagnosticado por Nietzsche e cuja caracterização é reforçada por Heidegger, constitui o movimento fundamental da história do Ocidente. Contudo, esse fenômeno só se torna claro e, consequentemente, passível de problematização filosófica no século XIX, com o "fim" da metafísica.

Na Era Moderna, os valores supremos instaurados pela cristianização da imagem do mundo (como Deus, o mundo suprassensível, as metas e fundamentos que suportam o ente enquanto tal na totalidade, o bem e o belo etc.), se esgotaram definitivamente. Ocorre, assim, a morte de Deus e a deposição do mundo suprassensível. Tendo se extinguido a força atuante do mundo suprassensível, a fé em Deus (no "eterno", no "absoluto" e no "infinito") não encontra fundamento sólido e, por conseguinte, o mundo sensível perde a sua referência comparativa e também é destituído de sentido. O fenômeno do niilismo finalmente se desencobre como a lógica intrínseca à história ocidental, que pode ser apreendida a partir da determinação do processo de *desdivinização* (*Entgötterung*) da imagem do mundo moderno.

Com *a fuga dos deuses*, a imagem do mundo é *desencantada* e transfigurada na imagem de um enorme *estoque* de recursos disposto pela intervenção técnico-científica. Tendo, então, desvanecida a suprema autoridade de Deus e a confiança na vida eterna no além-mundo, se impõe a autoridade da razão do sujeito que se torna *a medida do real (das Maß der anwesenden)*, livre para determinar a si mesmo e dispor da realidade como fonte de utilidades. A transmutação de fundamento do real – de Deus para a razão – incide numa transformação radical da arte. Se para o pensamento medieval a origem do belo

[25] C.f. tópico 2.5 do segundo capítulo dessa dissertação.

era radicada na divindade, na Era Moderna, condicionada pelo primado da relação “sujeito-objeto”, a origem do belo é transferida para a subjetividade. A obra de arte, neste sentido, caracteriza-se essencialmente como *objeto* de vivência de um *sujeito contemplativo*, como “produção de cultura” e “cultivo do espírito”, segundo a experiência estética do belo.

A deposição do mundo suprassensível e o processo de *desdivinização* da imagem do mundo sensível, portanto, posiciona a arte em um domínio distante daquele em que o fenômeno artístico foi fundado na Grécia Antiga. A transfiguração do fenômeno da arte, na Modernidade, obscurece completamente a sua dimensão originária, mas, com isso, de acordo com Heidegger, a move para uma posição decisiva. Diante do tema proposto por este capítulo, a nossa meditação se desdobrará em correspondência ao desafio do seguinte problema de pesquisa: que posição fundamental ocupa a arte contemporânea face ao niilismo e a organização e sistematização total determinadas pela com-posição? O nosso objetivo, portanto, consiste em determinar a posição fundamental ocupada pela arte na Era da Técnica fundada pela estética moderna e, por conseguinte, analisar a proposta de Heidegger acerca da tarefa legada historicamente à arte e ao pensar meditativo na contemporaneidade.

Ora, se para os pensadores e poetas gregos, a arte caracterizava um saber que ilumina, que *dá à luz* no sentido de tornar visível o ente a partir de uma ocultação originária, configurando, assim, um modo de desencobrimento (*Unverborgenheit*), na Modernidade, a arte passa a ser compreendida como uma atividade humana que, correspondendo a determinados princípios técnicos, produz artificialmente os múltiplos aspectos da beleza universal. Com a transferência da origem do belo para a subjetividade, a arte chega ao seu “fim”. Isso decorre do fato de que, conforme nos assegura Heidegger, em *Nietzsche, Metafísica e Niilismo* (1946-1948)[26], só é possível discutir sobre a “arte” no interior da metafísica e com a metafísica. Neste sentido, se na Era Moderna a metafísica chega a seu fim, não se consumaria com ela a “arte”?

O fato de Heidegger envolver “arte” com aspas deve nos suscitar cautela: a referida “arte” carece de *originariedade*, não se tratando, portanto, da arte em seu sentido mais elevado. A “grande arte grega” (*Die große griechische Kunst*),

[26] C.f. tópico II. *Arte e Metafísica* (Para as Conferências sobre *A Origem da Obra de Arte*), §105: “A Arte”.

que havia se elevado ao seu sentido mais originário na Antiguidade, chegou ao seu fim junto à “grande filosofia”, conforme já indicamos em nossa meditação.[27] Em outras palavras, a “grande arte” se consuma e tem a sua essência obscurecida com o declínio da “grande filosofia” (*die große Philosophie*), com a transfiguração metafísica do pensar operada por Platão e Aristóteles, na Antiguidade. Neste sentido, a “arte” cuja padece de *originariedade*, que atualmente podemos vislumbrar o seu crepúsculo em consonância com o fim da metafísica, é aquela que encontra fundamento na estética.

A estética foi implementada como disciplina filosófica, no século XVIII, por Alexander Gottlieb Baumgarten, com sua *Estética ou Teoria das Artes Liberais* (1750). Com essa obra inaugural, Baumgarten designou essa disciplina filosófica como a *ciência do belo*, compreendendo a arte como produto da atividade humana que, obedecendo a determinados princípios, produz artificialmente os múltiplos aspectos da beleza universal. Benedito Nunes, em sua *Introdução à Filosofia da Arte* (1999), nos chama atenção para o fato de que, no momento histórico precedente à inauguração da estética como disciplina filosófica, ocorre uma transformação radical na compreensão acerca da relação entre arte e natureza:

> Foi no Renascimento que se deu a união teórica do belo com a arte, união que uma terceira ideia, a de natureza, a qual nessa época adquiriu sentido preciso, ajudou a consumar. Conjunto de fenômenos sujeitos a leis, contendo formas perfeitas, como pensava Leonardo da Vinci, a natureza é a fonte do belo que o artista revelará com as suas produções, às quais se concede uma consistência semelhante à do Universo material e sensível, *agora valorizado* (1999, p. 7, itálico acrescentado por nós).

O período do Renascimento marca, portanto, a unificação de três elementos anteriormente dissociados pela tradição: o belo, a arte e a natureza, tríade que se tornará objeto da *filosofia do belo*. O conceito de “natureza”, então, passa por uma reformulação: não se trata mais da *phýsis*, da realidade suprassensível do fenômeno, como conceituada por Platão, mas do *universo material e sensível*. Se para o pensamento platônico esse universo empírico observável consistia na *aparência* da realidade inteligível, para os filósofos renascentistas, por outro lado, o universo material e sensível configura a fonte

[27] C.f. tópico 1.4 do primeiro capítulo desta dissertação.

de todo conhecimento. O *belo*, neste sentido, não é a *forma* (*eidos*) do fenômeno, alcançada pelo filósofo a partir da ascensão da *aparência* à essência, conforme a compreensão platônica da beleza; também não é o brilho da verdade divina, um *acidente* que possui o seu fundamento supremo em Deus, como sustentam os filósofos medievais. O *belo,* para os livres pensadores renascentistas como Leonardo da Vinci, é um elemento universal que pode ser determinado a partir da relação do sujeito cognoscente com a realidade empírica observável.

Com o estabelecimento da *filosofia do belo*, a beleza é dividida em "beleza natural" e "beleza artística": a beleza natural está contida na própria natureza, no universo sensível observável; a beleza artística, por sua vez, é *transplantada* da natureza para a obra artística. A natureza, portanto, é a fonte do belo, a nascente que dota o artista (o *sujeito contemplativo*) de inspiração e sabedoria. A beleza natural pode ser contemplada, por exemplo, numa caminhada pelo bosque, mediante a *visão* das cores vívidas pintadas pela primavera nas flores, no límpido céu azul e no caminho forrado de folhas; pela *audição* do movimento das folhas secas que cobrem o caminho silvestre e do murmúrio dos troncos das árvores se retorcendo, ao opor resistência ao vento. A produção artística pode proporcionar o mesmo deleite do espírito, por intermédio da contemplação das marcas universais do belo transmitidas da natureza para a obra que, assim, comporta a *beleza artística*.

O artista, como assevera Leonardo da Vinci, em seu *Tratado da Pintura* (1651), deve ser discípulo do espelho: a sua obra deve refletir um conjunto de fenômenos sujeitos às leis naturais. A pintura, neste sentido, se converte num estudo da natureza, a partir de uma visão especulativa de formas regulares e inteligíveis sujeitas às mesmas leis gerais que, mais tarde, seriam determinadas matematicamente pelas ciências da natureza. E se o artífice ensejar confirmar a sua fidelidade à natureza, ele deve solicitar os conselhos do *mestre espelho*: sua obra deve refletir a *beleza natural*, tal como se os objetos de sua arte estivessem diante de um espelho, refletindo-a em sua obra[28]. Para Da Vinci, "[...] a pintura mais digna de louvor é aquela que mais se assemelha a coisa imitada" (§CCLXXVI, 1827, p. 123, tradução nossa). A beleza da obra digna de louvor é desencoberta pelo artista pela perspectiva geométrica, que permite enxergar um

[28] C.f. Da Vinci, *El Tratado de la Pintura,* §CCLXXV: *El Espejo es el Maestro de los Pintores*, 1827, p. 122.

recorte da realidade sensível. A natureza, assim, permite que o artista a desencubra mediante este meio privilegiado de acessá-la – a obra artística –, tornando-a visível e inteligível para o público contemplativo.

A arte, para o artista renascentista, caracteriza-se como essencialmente *imitativa*. Não obstante, diferente da acepção platônica, a realidade privilegiada pela imitação da produção artística não é a suprassensível, mas a realidade sensível que passa a ser valorizada como fonte de prazer e inspiração, o fim para o qual toda sabedoria agora deve tender. Essa tendência inicia-se com o Renascimento e repercute por toda a Modernidade, mantendo-se firme na contemporaneidade, embora encontre muitas resistências. Essa *inversão* – que prescinde da realidade suprassensível e privilegia a sensível – se cumpre, como adverte Heidegger, com a deposição da realidade suprassensível, com a degeneração de sua força atuante no pensamento e na produção artística[29]. O artista, assim como o *filósofo naturalista*, empreende a produção artística como um estudo da natureza sensível, privilegiando-a como o seu único objeto de conhecimento, valorizando-a como a *natureza verdadeira*, a partir da revitalização da força que havia sido desfigurada pela transfiguração platônica da natureza sensível como mera *aparência* da realidade suprassensível.

A valorização do mundo sensível, neste sentido, pode ser compreendida a partir de dois fenômenos históricos decisivos no âmbito da arte: a) com a superação da acepção platônica, segundo a qual *o universo material e sensível* seria tão somente uma *aparência* da realidade suprassensível, a natureza sensível se torna a fonte de todo conhecimento e do "belo"; b) o homem, então, se torna o "lugar" onde o "belo" é experimentado, determinado e configurado. A subjetividade humana se torna a base da configuração dos critérios de julgamento do ente, conforme sustenta Heidegger, em *Nietzsche I* [30]:

> O homem e seu livre saber em torno de si mesmo e de sua posição no interior do ente torna-se, agora, o lugar da decisão quanto ao modo como o ente precisa ser experimentado, determinado, configurado. O retorno ao estado e à condição do homem, ao modo como o homem mesmo se encontra em relação ao ente e a si mesmo, traz consigo o fato de que agora a livre tomada de posição do homem mesmo, o modo como ele

[29] C.f. Heidegger, *O Tempo da Imagem do Mundo,* em Caminhos de Floresta.
[30] Preleção intitulada *Seis fatos fundamentais a partir da história da estética* (1936-1949).

> encontra e sente as coisas, em suma: seu “gosto” transforma-se em tribunal para o julgamento do ente (2010, p. 76).

Assim, o modo como o homem moderno, em suas relações sensíveis com o mundo, sente e experimenta os entes, determina como os entes se desencobrem. Mas o que Heidegger pretende mostrar quando assevera que, na Modernidade, o homem se torna o “lugar” de decisão onde o belo é experimentado e que o seu “gosto” (*Geschmack*) se transforma no “tribunal” (*der Gerichtshof*) para o julgamento do ente? Se na Antiguidade o belo encontra o seu princípio no ente enquanto tal na totalidade, podendo ser contemplado e determinado pelo homem, que se encontra numa posição estranha e extraordinária em comparação aos outros entes, na Era Moderna, contudo, o belo se funda na subjetividade humana, encontrando no homem a *sua medida (Ihr Maß)*. Em outras palavras, na Antiguidade o homem, enquanto o “*to deinotaton*” (o ente mais *estranho*), compreendia a sua posição como *estranha* e *extraordinária* em relação ao ente enquanto tal na totalidade, por confrontar e subjugar as suas forças antepostas, fundando, assim, um império mediante as suas *maquinações* (*to machanoen*).[31] Na Modernidade, por outro lado, não há confrontação entre “*to deinotaton*” (o ser humano) e o “*deinon*” (as forças originariamente antepostas do ente enquanto tal na totalidade): todo ente encontra sua configuração previamente determinada pela subjetividade humana.

Heidegger sustenta que essa mudança de posição do homem frente ao ente enquanto tal na totalidade se torna nítida no fato de que, na metafísica moderna, a certeza de todo ser e de toda verdade está fundada na a*utoconsciência do eu singular*: “[...] *Ego cogito me cogitare*. O encontrar-se previamente a si mesmo no próprio estado, o *cogito me cogitare* provê também o primeiro ‘objeto’ assegurado em seu ser” (2010, p. 77). Ou seja, antes de qualquer relação com um ente externo, o homem se defronta consigo mesmo e seus estados *a priori* e, por conseguinte, todos os entes são medidos a partir e de acordo com esse ente previamente assegurado. O estado e a condição em que o homem se encontra junto aos entes se tornam, assim, co-normativos para o modo como ele desencobre os entes e como tudo se apresenta.

[31] C.f. interpretação de Heidegger do coro que compõe o primeiro estásimo da tragédia *Antígona* de Sófocles, em *Introdução à Metafísica* (1999), especificamente o §1 da p. 181.

Neste sentido, a união teórica entre o belo, a arte e a natureza, estabelecida no Renascimento, suscita inevitavelmente a necessidade da consecução de uma "filosofia do belo" fundada na subjetividade humana. A estética inaugurada por Baumgarten corresponde a essa exigência, mas apenas de forma restrita, sendo estabelecida efetivamente com a *Crítica da Faculdade do Juízo* de Immanuel Kant, em 1790. Com o idealismo transcendental kantiano, então, a fundação do belo na subjetividade humana é terminantemente estabelecida com o divórcio entre estética e filosofia da arte, de acordo com Michael Haar: "[...] a estética, em primeiro lugar, na realidade só pode preocupar-se com o sujeito, e não com a natureza do objeto representado" (2000, p. 33). Isto é, a estética não deve pressupor nenhuma ontologia: essa disciplina filosófica não pode, em hipótese alguma, atingir o conhecimento da coisa *em si*, do *noúmeno*, mas tão somente acerca de suas condições de possibilidade intrínsecas à estrutura subjetiva do próprio sujeito. Logo, o juízo estético, conforme definido por Kant, não discerne a "beleza artística" da "beleza natural", tal como distinguidas pelos livres pensadores renascentistas: o juízo estético, segundo a acepção kantiana, deriva do sentimento subjetivo produzido pela representação de um objeto, nunca, portanto, da coisa *em si*.

Kant introduz a primeira parte da *Terceira Crítica*[32] assumindo que, para distinguir se algo é belo ou não, é necessário referir-se à representação: portanto, não ao objeto, e sim ao sentimento de prazer ou desprazer do sujeito em relação a representação do belo. Visto isso, "[...] o juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte, não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não pode ser senão subjetivo*" (Kant, 2005, p. 48). Se o juízo estético não é um juízo de conhecimento, o que é, então, para Kant, o "belo"? No parágrafo §9 da mesma obra, Kant assevera que o belo "[...] sem referência ao sentimento do sujeito, por si, não é nada" (2005, p. 63). A relação estética, compreendida transcendentalmente como a ligação entre uma representação e um sentimento de prazer, não designa nada concernente ao objeto, mas, sim, a "simples forma da finalidade", que Kant interpreta como uma harmonia interior que a

[32] *Primeiro momento do juízo de gosto, segundo a qualidade*, da primeira seção intitulada *Analítica da Faculdade de Juízo Estética*.

representação de um objeto suscita no sujeito[33]. Embora o sentimento do sujeito relativo ao belo *pareça* remeter a uma finalidade, esta não concerne a nenhum conhecimento: o prazer é "gratuito", ou seja, provém da harmonia interna das faculdades do sujeito (imaginação e entendimento) em relação à representação. O belo é definido por Kant, conforme indica Haar, "[...] como uma espécie de *auto-estima* subjetiva, que exige, certamente, a presença de coisas belas, mas de modo algum a análise de sua constituição objetiva específica" (2000, p. 34). Se o belo é objeto de prazer e não objetiva um fim extrínseco a ele, então esse sentimento de deleite é *livre* e *desinteressado*?

Heidegger, numa preleção de *Nietzsche I* sobre a doutrina kantiana do belo[34], sugere que sejamos cautelosos em relação à proposição kantiana cuja sustenta que o deleite relativo ao belo é desprovido de interesse (*ohne interesse*), devido as interpretações arbitrárias da tradição que recepcionou a *Crítica da Faculdade do Juízo*[35]. Em que consiste, então, a proposição segundo a qual *o sentimento agradável do belo é desprovido de desinteresse* e que, de acordo com Heidegger, permaneceu incompreendido pela tradição? O desinteresse, conforme propõe Kant, não pode ser confundido com indiferença e, por conseguinte, determinado como suspensão da vontade, silenciamento de toda aspiração, como puro não mais querer e resignar-se à ausência de participação. Heidegger remonta a origem semântica da palavra "interesse" do latim *mihi interest*, que significa: querer ter algo para si, se apossar dele e colocá-lo a sua disposição. O juízo estético, portanto, não é determinado por um mero interesse:

> [...] O que o juízo "*isso é belo*" exige de nós jamais pode ser um interesse. Quer dizer: para acharmos algo belo precisamos deixar aquilo mesmo que vem ao nosso encontro vir até diante de nós puramente como ele mesmo, em sua própria estatura e dignidade. Não podemos contabilizá-lo de antemão em vista de algo diverso, em vista de nossas metas e intuitos, de um possível gozo e de uma possível vantagem (Heidegger, 2010, p. 100).

---

[33] C.f. Kant, §11 de *Crítica da Faculdade do Juízo*.

[34] Preleção intitulada *A Doutrina Kantiana do Belo. Sua interpretação Equivocada por Meio de Schopenhauer e de Nietzsche.*

[35] De acordo com Heidegger, com exceção de Friedrich Schiller, a compreensão acerca da teoria do belo e da arte propostas por Kant, na *Terceira Crítica*, foi arruinada devido a má interpretação de Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche e Wilhelm Dilthey. "Schiller foi o único que compreendeu algo essencial em relação à teoria do belo e da arte em Kant; mas mesmo o seu conhecimento foi soterrado por meio das doutrinas estéticas do século XIX" (Heidegger, 2010, p. 98).

O juízo determinado por interesse, portanto, impede que uma coisa venha ao nosso encontro e que se desencubra a partir da própria essência, em outras palavras, a partir de um princípio que não se confunde com finalidades extrínsecas a ela. O juízo estético kantiano, segundo a interpretação de Heidegger, não opera por cálculos pressupondo o belo como "resultado", mas, sim, como um *livre favor* (*eine freie Gunst*)*:* liberando o que vem ao nosso encontro enquanto tal como ele é, permitindo que ele alcance o que pertence a sua estatura e dignidade, sem que se adeque aos nossos interesses, metas e necessidades. O desencobrimento do belo, assim, suscita o prazer estético do sujeito diante do "objeto puro", que só aparece em sua pureza mediante a completa eliminação do interesse pelo objeto. O *desinteresse* do juízo estético, neste sentido, revela o fundamento do belo que aparece como o "objeto puro": a estrutura subjetiva intrínseca ao sujeito transcendental, que oferece condição de possibilidade para toda experiência estética.

Ora, se o juízo estético só alcança o "objeto puro" mediante o *desinteresse* do sujeito em relação ao objeto, a arte não desencobre o ente e, além disso, já não é possível abstrair nenhum conceito a partir das obras artísticas, devido ao fato de a arte não poder corresponder a uma *finalidade,* seja ela *teórica* (especulativa) ou *prática*. Esse "limite" do juízo estético kantiano só seria superado mais tarde por G.W. Friedrich Hegel, com quem, segundo Heidegger, a estética conquista o seu ápice, sua maior amplitude e rigor possíveis. Concomitante a conquista de seu ápice, porém, a arte chega ao fim. Heidegger sustenta que "[...] a consumação da estética adquire sua grandeza do fato de conhecer e expressar esse fim da grande arte como tal" (2010, p. 78). Com isso, o filósofo alemão se refere implicitamente à "morte da arte"[36], anunciada por Hegel em suas *Preleções Sobre Estética* (1828-1829), segundo o qual a arte, no que concerne a sua determinação suprema, permanece para o homem moderno algo do passado.

[36] Essa expressão foi empregada pela primeira vez por Ernst Renan, em 1848 – *la mort de l'art* – num de seus *Diálogos Filosóficos*. A recepção crítica das *Preleções Sobre Estética de Hegel*, composta por interpretes e filósofos (incluindo Benedetto Croce e Martin Heidegger), contudo, julga que essa expressão – a morte da arte – se adequa perfeitamente a obra de Hegel, que sustenta que os belos dias da arte grega e medieval já chegaram ao fim, visto que as condições gerais do tempo presente não são favoráveis à arte. A suprema arte, portanto, é para nós algo que passou. C.f. *A Morte da Arte em Hegel*, de Benedito Nunes (2010).

O fato de ter se produzido tantas obras de arte, em seu sentido mais elevado e diverso, desde a época em que Hegel pronunciou essa sentença, poderia servir de objeção contra o anúncio da morte da arte. Contudo, Heidegger assevera que, ao insinuar que as condições gerais da Modernidade não são favoráveis à arte, Hegel não nega a possibilidade de que grandes artistas ainda estariam por surgir e que obras particulares seriam dignas de devoção. A existência de tais obras, que só se mantém como obras na esfera do prazer estético de determinadas esferas sociais, não servem de argumento contra a sentença de Hegel, mas depõem justamente a favor dela: a existência dessas obras, na verdade, "[...] é a prova de que a arte perdeu o poder em relação ao absoluto, de que ela perdeu o seu poder absoluto. *A partir daí é determinada a posição da arte e o tipo de saber sobre ela no século XIX*" (Heidegger, 2010, p. 78, itálico nosso). O fato de a arte ter *declinado em sua essência* e perdido o seu poder justifica, de acordo com Heidegger, a existência de movimentos artísticos do século XIX como o de Richard Wagner, que idealizava realizar a "obra de arte integral" (*Gesamtkunstwerk*)[37].

A posição ocupada pela arte, na Era Moderna, portanto, pode ser determinada a partir da resposta à seguinte questão: por que a elevação da estética ao seu ápice incide com o declínio da arte em sua essência? A morte *da arte* coincide com o *fim da metafísica*, conforme assevera Heidegger, em *Nietzsche – Metafísica e Niilismo* (1946-1948): "[...] com a metafísica termina também a arte" (2000, p. 122). O fim da metafísica se cumpre, conforme já evidenciamos nesta meditação[38], com a *inversão metafísica* realizada por Friedrich Nietzsche, que se apresenta como o último metafísico e, por conseguinte, como o primeiro niilista autêntico. Com a degeneração da realidade suprassensível, a realidade sensível perde a sua contra-referência e, assim, incide no esgotamento da plenitude de seu sentido. A deposição do suprassensível termina, então, no sem sentido. A metafísica nietzscheana, de acordo com Heidegger, se desencobre como a *perversão da anti-essência* da

[37] A obra de arte integral, conforme idealizada pelo compositor Richard Wagner, deveria congregar em si, numa unidade, todas as artes. Para além dessa unificação, a obra de arte integral deveria celebrar a festa da comunidade popular: consagrando-se como a nova religião. As artes normativas, nesse contexto, deveriam ser a poesia e a música (Heidegger, 2010, p. 79).
[38] C.f. tópico 2.4 do *Segundo Capítulo* desta dissertação.

metafísica tradicional, na qual essa despoja a si mesma de suas possibilidades essenciais.

Por volta de meio século antes de Nietzsche anunciar a morte de Deus e, com isso, a deposição da realidade suprassensível, Hegel oficiaria, como descreve Benedito Nunes, "[...] o primeiro serviço fúnebre da filosofia contemporânea: as exéquias solenes da arte, celebradas nas *Preleções Sobre Estética*" (2010, p. 164). Em outros termos, o anuncio da *morte da arte* se apresenta atualmente, a partir do olhar retroativo, como um prenúncio da *morte de Deus* e, por conseguinte, do *fim* da metafísica. Com a deposição da realidade suprassensível, o niilismo se revela como a *lógica interna* da história do Ocidente, a partir da consumação do destino de dois longos milênios metafisicamente determinados. Diante desse horizonte de eventos disruptivos, o homem moderno compreende sua posição frente ao ente a partir de uma perspectiva completamente nova: situada a partir da relação *sujeito-objeto* como premissa fundamental, a subjetividade humana é fixada como o lugar onde o ente pode ser experimentado e determinado. A estética, neste sentido, se torna o saber com o qual a experiência com o "belo" e sua configuração essencial podem ser determinadas pelo homem moderno.

A estética de Hegel atinge o ápice desse saber especulativo, segundo Heidegger, restabelecendo o vínculo entre arte e verdade. A arte, para Hegel, não é *imitação* da realidade suprassensível, como define Platão, tampouco a experiência estética pode se reduzir ao *juízo de gosto*, conforme estabelecido por Kant. A produção artística, de acordo com o pensamento hegeliano, é o processo mediante o qual o homem, desorientado diante das contradições impostas pela natureza, busca romper os estreitos limites de sua subjetividade na busca pela unidade suprema do Espírito que se revela com o Absoluto[39]. A arte, neste sentido, caracteriza-se como uma experiência primária com a verdade, mediante a qual o Espírito se revela consciente de si em sua infinitude. Neste ínterim, os povos (finitos) depositam nas obras de arte suas mais ricas e profundas intuições, dando vida ao espírito nacional (*Nationalgeist*), instância que supera a ascendência do *gênio individual*.

[39] Na tradição do idealismo germânico, o Absoluto designa a noção kantiana de "incondicionado" – o real em si, sob as condições *a priori* da experiência –, fora, portanto, da órbita do conhecimento empírico e acessível apenas pela razão (Nunes, 2010).

As autênticas obras de arte, portanto, revelam *o espírito do povo* (*Volkgeist*), mediante a exposição da ideia sob uma forma sensível. A produção artística, portanto, *transluz* a ideia: a unidade que vincula subjetivo e objetivo, a exterioridade que caracteriza a natureza e a interioridade da consciência do sujeito. Benedito Nunes adverte que, devido a esse poder de revelação, "[...] as autênticas obras de arte, que *transluzem* a ideia, estão acima do entendimento abstrato e dos quadros lógicos do pensamento. Desse modo, o conteúdo que nelas toma forma não é propriamente representacional" (2010, p. 171). Para identificar esse poder que caracteriza essencialmente a arte, Hegel faz uso da palavra *Darstellung* (*apresentação* ou *exposição*), no lugar de *Vorstellung* (*representação*), para significar a provisão da ideia concretizada na obra artística, independente das representações a ela associadas. Essa mudança de palavra – de *Vorstellung* para *Darstellung* –, portanto, indica que a origem da obra está para além da consciência do sujeito, encontrando fundamento no Espírito absoluto. O juízo estético, conforme definido por Kant, apenas confirma a vigência do belo, não configurando, assim, uma instância originária.

Não obstante a estética conquiste o seu apogeu com a filosofia hegeliana do belo, a arte alcança com ela o seu fim, deixando de ser a necessidade suprema do Espírito. No epílogo de *Origem da Obra de Arte* (1935-1937/1950), Heidegger adverte que não podemos nos esquivar desta sentença de Hegel – segundo a qual *a grande arte* grega (*Die große griechische Kunst*) *chegou ao seu fim* – e que, hoje, o seu fundamento ainda permanece inquestionado, a saber: "[...] é a arte ainda um modo essencial e necessário como acontece a verdade que é decisiva para o nosso ser-aí [*Dasein*] histórico, ou já não o é? Mas, mesmo já não o sendo, mantém-se, no entanto, a pergunta: por que é que isto se passa?" (Heidegger, 1998, p. 87, acréscimo nosso). A segunda pergunta, subordinada a primeira interrogação, afirma de forma propositiva o seu conteúdo: a arte, segundo a sentença de Hegel, não é mais um modo essencial e necessário do acontecimento da verdade decisiva para o nosso ser-aí histórico. Não podemos nos esquivar desse fato. O que, segundo a sentença hegeliana, desvinculou a arte, nesse sentido fundamental, do acontecimento da verdade relativo ao modo de ser do homem moderno?

O fato de que a arte chegou ao seu fim significa que, na Era moderna, a produção artística perdeu o seu poder determinante e vinculativo, a partir do qual

associava, na Antiguidade, o indivíduo à comunidade na qual ele estava circunscrito. Em outros termos, as obras de arte já não configuram, atualmente, um modo essencial e necessário que alimenta e desencobre o espírito do povo (*Volkgeist*). Desprovida do suporte do espírito comum, a *exposição* (*Darstellung*) da ideia nas obras artísticas é esvaziada e, assim, se tornam *objetos de representação* (*Vorstellung*) do sujeito cognoscente. O artista, então, eleva a expressão de sua subjetividade acima do conteúdo, para, conforme indica Haar, "[...] simplesmente exibir o seu virtuosismo, seu talento, quando ele procura atingir o espectador apenas para fazer-se admirar" (2000, p. 58). O artista, assim, se destaca da comunidade e se eleva acima do espírito comum, como admirável criador e homem de seu tempo, cuja expressão artística desencobre não o que é mais essencial ao espírito do povo (*Volkgeist*), mas de sua subjetividade inspirada pelo *gênio criativo*.

A realidade da obra de arte deixa de revelar a participação do artífice numa comunidade e, então, passa a perdurar como *fruição individual*, como *obra do gênio* artístico. A que necessidade correspondem as obras de arte modernas? As obras artísticas dependem necessariamente dos juízos de gosto e, caracterizadas essencialmente como objetos de representação, deixam de corresponder à *suprema destinação* (*die höchste Bestimmung*) de nosso ser-aí histórico. Tornam-se objetos de estudo e de contemplação, meras peças de museu e de antiquário. Sua necessidade pode ser teoricamente patenteada, como um momento que ficou no passado, mas o seu conteúdo aparece esvaziado de seu antigo poder que, na contemporaneidade, é substituído pelo poder característico da ciência e da técnica moderna, que desafia o homem a implementar a organização e a sistematização do mundo. A correspondência a esse desafio se cumpre, na Era Moderna, com o deslocamento da arte para o âmbito da estética.

A estética, neste sentido, constitui um dos fenômenos que caracterizam fundamentalmente a Era Moderna[40]. A declaração da *morte da arte*, realizada por Hegel em suas *Preleções Sobre Estética* (1828-1829), antecede meio século

[40] C.f. tópico 2.5 do segundo capítulo desta dissertação, intitulado *Técnica e Niilismo*, onde a estética é identificada como um dos fenômenos fundamentais da Modernidade, junto a *ciência*, a *técnica das máquinas*, a *cultura* e a *desdivinização*.

o anúncio da morte de Deus, feito pelo autor de *A Gaia Ciência*[41]. As exéquias solenes da arte seguidas do anúncio da *morte de Deus* revelam a consumação de um destino de dois longos milênios, marcando *o fim* da metafísica. Com a supressão do mundo suprassensível, incide o predomínio do mundo sensível e, por conseguinte, do ente. O predomínio do ente, neste sentido, configura o caráter fundamental de todo conhecimento moderno, inclusive no âmbito da estética, para o qual é deslocada a arte. O fato de a arte ser deslocada para o âmbito da estética significa, de acordo com Heidegger, "[...] que a obra de arte se torna objeto de vivência e, consequentemente, a arte vale como expressão da vida do homem" (1998c, p. 97). Ou seja, a arte se torna expressão não da vida de um povo, mas da vivência subjetiva de um sujeito. Com a deposição da realidade suprassensível, o fundamento da arte é deslocado para a subjetividade e, então, "[...] o que é criador, o que antes era próprio do Deus bíblico, torna-se marca do fazer humano" (Heidegger, 1998b, p. 255). A estética, portanto, transporta a origem do belo, anteriormente radicada na criação divina, para a subjetividade do homem e a atividade artística como "produção de cultura" e "cultivo do espírito". Condicionada por essa relação "sujeito-objeto", a estética se torna complementar à metafísica moderna, a fim de organizar a sistematizar a realidade. Não compondo mais um modo essencial e necessário do acontecimento da verdade, a arte contemporânea passa a corresponder ao desafio emitido por um poder extrínseco ao âmbito de sua essência, conforme assevera Heidegger na *Conferência de Atenas* (1967)[42]:

> As suas obras já não se originam nas fronteiras que cunham um mundo de povos e nações. *Pertencem à universalidade da civilização mundial*. A sua concepção e instalação são projetadas e guiadas pela técnica científica. Esta decidiu acerca do modo e das possibilidades da estância (do modo de ser) do homem no mundo (Heidegger, 1992, p. 6).

[41] Nietzsche anuncia *a morte de Deus* pela primeira vez no aforismo §125 de *A Gaia Ciência* (1882-1887), intitulado *O Homem Louco*, figura esta que, mais tarde, seria encarnada pelo protagonista de *Assim Falou Zaratustra*. Logo no prólogo da obra (II), depois de passar dez longos anos recluso em sua montanha, Zaratustra abandona o seu *monte cimo* e reencontra no bosque um santo ancião, que, cansado dos homens, havia se retirado para a floresta e para a solidão, dedicando todo seu amor e louvor à Deus. Após se despedir do sábio ancião, Zaratustra diz para o seu coração: "Como será possível? Este velho santo, na sua floresta, ainda não soube que Deus está morto!" (Nietzsche, 2018, p. 10).

[42] Texto intitulado *A Proveniência da Arte e a Determinação do Pensar*, proferido por Heidegger na Academia de Artes e Ciências de Atenas, em 4 de abril de 1967.

As obras de arte, na Antiguidade, tinham origem nas fronteiras que fundam o mundo grego e revelavam, nas palavras de Hegel, *o espírito daquele povo*. As obras de arte na contemporaneidade, por outro lado, pertencem a civilização mundial e são, portanto, *universais*. Determinada essencialmente pela com-posição, a arte corresponde ao desafio de organizar e sistematizar o mundo contemporâneo. Em outros termos, desatada de sua essência originária, a arte é deslocada para o âmbito da estética, se tornando *objeto de vivência do sujeito* desenraizado do solo de uma pátria, cumprindo, assim, os elevados desígnios do projeto técnico do mundo moderno. A arte se torna, então, um setor da atividade cultural, no qual o homem estabelece o cultivo de seus mais elevados bens, corroborando com o *progresso histórico* (*historischer Fortschritt*) da civilização mundial.

Neste sentido, ao determinarmos a posição ocupada pela arte em tempos de niilismo, não pretendemos indicar que suas obras sejam “decadentes”, que tenham perdido a “qualidade” e que seu estilo, em comparação com a arte antiga e medieval, seja menos imponente. É provável que, como objeto da pesquisa histórica e de desempenho prático, a arte tenha atingido na Modernidade o seu mais alto nível de *desenvolvimento técnico*, seja nas artes plásticas, na arquitetura, na música ou no cinema. Se empregamos, aqui, o termo “decadência” (*Verfall*) para caracterizar a posição da arte moderna, essa designação possui uma delimitação restrita: significa que a arte, na Era Moderna, não corresponde ao apelo de sua essência *poiética* e que, com isso, *decaiu* (*Verfallen)*, perdendo o vínculo com a elevada tarefa de alimentar e fortalecer o espírito de um povo, não condizendo com a suprema destinação do *ser-aí* histórico do homem moderno. A caracterização da posição da arte moderna como “decadente”, segundo o pensamento heideggeriano, pressupõe uma crítica radical à estética. Mas por que Heidegger não admite, em nenhuma hipótese, a construção de uma estética? Tematizaremos essa questão no tópico a seguir.

3.2 A Crítica de Heidegger à estética

A determinação da posição da arte em tempos de niilismo nos mostrou que, ao fundar o belo na subjetividade humana, a estética moderna define a arte como *expressão de vida* (*Ausdruck des Lebens*) ou como *cultivo do espírito*

(*Kultivierung des Geistes*) a partir de "vivências" (*erlebt*) do sujeito. Essa recaracterização da arte, em seu sentido essencial, deriva do predomínio do mundo sensível em detrimento do mundo suprassensível, a partir da determinação do homem como o *lugar* onde o "belo" é experimentado, determinado e configurado. O deslocamento da arte para o âmbito da estética, neste sentido, incorre na descaracterização da produção artística como um modo de desencobrimento do ente e, por conseguinte, no obscurecimento da relação da arte com a verdade. O objetivo deste tópico, portanto, consiste em desconstruir a estética, a fim de revelar o que ela encobre com sua teorização da sensibilidade e do belo: a origem (*Ursprung*) impensada da arte.

Quando denominamos "estética", aqui, pretendemos indicar um âmbito de conhecimento que engloba a *filosofia do belo* e a *filosofia da arte*. Embora o título "estética" passe a caracterizar a meditação acerca do belo e da arte apenas no século XVIII, com *Estética ou Teoria das Artes Liberais* (1750) de Alexander Gottlieb Baumgarten, o modo de questionamento da arte e do belo a partir do estado sentimental do homem é muito mais antigo, como indica Heidegger: "[...] na época de Platão e Aristóteles, foram cunhados, no contexto da estruturação da filosofia como um todo, os conceitos fundamentais que futuramente passariam a delimitar o campo de visão de todo questionamento sobre a arte" (2010, p. 74). Em suma, os principais pressupostos a partir dos quais a tradição posterior a Platão e Aristóteles meditaria acerca da produção artística do belo foram formulados no contexto em que, nesta dissertação, caracterizamos como *a transfiguração metafísica do pensar originário*[43]. A estética, assim, é fundada num campo de visão metafísico que não oferece condições de penetrar a dimensão originária da "grande arte grega".

Se atualmente, no âmbito acadêmico, filósofos e pesquisadores se referem anacronicamente às meditações de Platão e Aristóteles como "estéticas", ainda que esses pensadores não tenham construído "doutrinas estéticas", isso se justifica porque encontram nessas filosofias os pressupostos fundamentais a partir dos quais se pode questionar a arte e o belo. Não obstante, todo pensamento grego anterior a transfiguração metafísica platônica-aristotélica

[43] C.f. tópico 1.1 do primeiro capítulo desta dissertação, intitulado *O retorno aos gregos: a articulação entre techne e episteme*.

permaneceu sem uma meditação conceitual correspondente a produção artística do belo. Mas, conforme assevera Heidegger, numa preleção de *Nietzsche I*[44],

> [...] a falta dessa meditação simultaneamente pensante sobre *a grande arte* tampouco diz que essa não foi outrora senão 'vivenciada', na obscura exaltação de 'vivencias' que permaneceram intocadas pelo conceito e pelo saber. Por sorte, os gregos não tinham quaisquer vivências. Em contrapartida, o que eles tinham era um saber claro, tão originariamente desenvolvido, e uma tal paixão pelo saber, que eles não careciam de nenhuma estética em meio a essa claridade (2010, p. 73-74).

O fato de os pensadores pré-socráticos não terem legado à tradição posterior uma meditação correspondente a experiência com o belo ou um conjunto e conceitos preditivos em relação ao processo de produção artística não nos permite supor, de acordo com Heidegger, que suas experiências artísticas se resumiram a "vivências subjetivas". A experiência do belo como "objeto" de vivência subjetiva do sujeito, tendo o binômio *sujeito-objeto* como normativo para a determinação dessa *relação sensível* (propriamente *estética*), é um fenômeno moderno. Os pensadores gregos pré-socráticos dispunham de um saber tão claro e profundamente arraigado acerca da "grande arte", que prescindiam de doutrinas estéticas que pudessem oferecer suporte conceitual para as suas experiências originárias com o belo. Entretanto, na Era Moderna, que se caracteriza fundamentalmente como "a época indigente" (*die dürftige Zeit*) e como *a obscura noite do longo dia histórico*[45], se quisermos atingir alguma *clareza* a respeito da "grande arte", será necessário reconstruir conceitualmente, na companhia de Heidegger, as experiências com a arte em seu sentido originário.

O esplendor da "grande arte grega" chega a seu fim, segundo Heidegger, com a inauguração do pensamento metafísico proposto por Platão e Aristóteles. Nesse contexto de estruturação da metafísica, Platão cunha os principais pressupostos que compõem o campo de visão de todo questionamento acerca da arte: o par conceitual ύλη-μορφή (*matéria-forma*) e τέχνη (arte). Segundo a teoria platônica, "[...] onde quer que o ente seja apreendido como ente e diferenciado de um outro ente, em vista de seu *aspecto*, sua demarcação e sua composição ôntica entram em cena como delimitação *exterior* e *interior*"

---

[44] C.f. Heidegger, §1 de *Seis Fatos Fundamentais a Partir da História da Estética*, Nietzsche I, 2010.
[45] C.f. introdução do ensaio *Para quê Poetas?* (1946), Caminhos de Floresta (1998).

(Heidegger, 2010, p. 74). O ente, assim, é visto e experimentado segundo o seu *aspecto* (*ειδοσ*). A sua composição *exterior* é caracterizada pela *matéria* (ύλη) que, por sua vez, é delimitada *interiormente* pela *forma* (μορφή). Neste sentido, o que se desencobre no campo de visão segundo o seu *aspecto* (*Aussehen*) é determinado conforme a sua *aparência* (φαίνεσθαι). O belo se desencobre numa obra de arte, portanto, segundo o seu *aspecto* (apresentando-se na cor, nas formas geométricas etc. que constituem sua *aparência material*, segundo sua extensão e profundidade), delimitada essencialmente pela *forma* (μορφή). Além do binômio matéria-forma, Platão lega para a tradição posterior o conceito de *techne*, mas caracterizado a partir de sua transfiguração metafísica:

> Sabe-se já há muito tempo que os gregos denominavam tanto a arte quanto o artesanato com a mesma palavra: τέχνη [*techne*]; e, de maneira correspondente, o artesão e o artista como τεχνιτησ [*techniths*]. De acordo com o uso "técnico" tardio da palavra τέχνη [*techne*], segundo o qual, de maneira totalmente estranha aos gregos, ela designa um modo de produção, busca-se também na significação originária e autêntica da palavra esse conteúdo, e se pensa que a τέχνη [*techne*] visa ao fazer artesanal (Heidegger, 2010, p. 74, acréscimos nossos).

Em outros termos, a partir de um campo de visão técnico derivado da acepção metafísica-platônica (portanto, um campo completamente estranho ao contexto pré-socrático), os estetas modernos compreendem a *techne* enfatizando o processo de produção artesanal e, consequentemente, degradando a produção artística ao nível da simples confecção de utensílios, mantendo-se completamente cegos para o sentido originário da produção (*poiésis*). Com efeito, a transfiguração metafísica do pensamento originário operada por Platão e Aristóteles se estende até a noção de *techne*, enfraquecendo a sua força significativa originária e ampla, resumindo-a a um *fazer artesanal*. A formação do domínio da estética iniciada por Baumgarten, na Modernidade, se consuma com o deslocamento da arte para o âmbito dessa disciplina filosófica, designada como *ciência do belo*, a partir da relação entre o *fazer artesanal* com o *estado sentimental* do sujeito.

A determinação do belo, a partir da implementação dessa nova disciplina filosófica inaugurada por Baumgarten, passa a corresponder ao domínio da sensibilidade, imediatamente relacionada aos sentimentos e a imaginação. O belo, então, é caracterizado pelo inaugurador da estética como "a perfeição do conhecimento sensível". Por isso, Heidegger sustenta que, "[...] no campo da

sensibilidade e dos sentimentos, a ‘estética’ deve ser o mesmo que a lógica no âmbito do pensamento; é por isso que ela também é chamada de ‘lógica da sensibilidade’ [*Logik der Sinnlichkeit*]” (2010, p. 77, acréscimo nosso). No domínio da sensibilidade e dos sentimentos, a produção artística se torna, então, *expressão de vida* e *cultivo do espírito*, determinado desde as *vivências* do sujeito dotado de *gênio*. Essa valorização da sensibilidade, mediante as vivências subjetivas do espírito criativo, se conformará como uma característica essencial a todas as doutrinas estéticas modernas – desde a estética idealista de Immanuel Kant, como veremos, até a estética da embriaguez de Friedrich Nietzsche.

As vivências subjetivas, no contexto do idealismo transcendental de Kant, pressupõem a precedência de estados interiores ao sujeito em relação ao modo como os objetos o afetam, condicionando, assim, a admissão de uma faculdade de gosto estético. Por isso, para Kant, *o belo é aquilo que que agrada*. Em termos kantianos, isso significa que o belo corresponde a uma representação subjetiva que afeta o sujeito e, por conseguinte, lhe causa prazer. A sensação de prazer, assim, é “gratuita” e derivada não da coisa *em si*, mas da harmonia interna das faculdades da imaginação e do entendimento. O juízo estético, nesta perspectiva, não diferencia a beleza natural da beleza de uma obra de arte. As qualidades intrínsecas ao objeto – seja ele *natural* ou artístico –, assim, são indiferentes. Não obstante, no parágrafo §42 da *Terceira Crítica*, Kant sustenta que a *beleza natural* proporciona um prazer estético mais puro e intenso que a *beleza artística*, formando no sujeito contemplativo da natureza “[...] uma alma bela, que nenhum versado em arte e seu amante pode reivindicar em virtude do interesse que ele toma por seus objetos” (2005, p. 146). A natureza, assim, é valorizada como princípio não apenas da beleza natural, mas como fonte dos *dons naturais* do artista. Para constatar essa dupla-valorização da natureza, basta analisar o conceito kantiano de “gênio”, no parágrafo §46 da *Terceira Crítica*:

> Arte bela é arte do gênio. *Gênio* é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte (Kant, 2005, p. 153).

O artista genial, para Kant, é aquele através do qual a natureza se exprime diretamente, sob a forma de *dons naturais*. O artista que não dispõe dessas disposições inatas, por outro lado, sabe previamente o produto de sua produção, antes mesmo de efetivamente realizá-la. Sua obra, portanto, corresponde a técnicas e a padrões de reprodução, fundamentadas por um *conceito* determinante, completamente diferente do artista dotado de dons naturais, cujas obras são originais e, por isso, *exemplares*, jamais imitações ou produtos derivados de padrões pré-estabelecidos. O artista genial, assim, é incapaz de descrever filosófica ou cientificamente como ele realiza a sua produção, pois ignora como brotam *naturalmente* em seu âmago suas ideias. O gênio, então, é o *favorito da natureza* e sua arte pertence fundamentalmente a ela. Não devemos considerar, por isso, Kant um romântico: a natureza que dota o homem de dons naturais não é a "natureza exterior", mas a "natureza do sujeito", a livre-disposição da harmonia transcendental de sua imaginação e entendimento.

Embora o próprio Kant não seja um romântico, essa definição de gênio e sua relação com a natureza irá influenciar toda uma geração de filósofos românticos e voluntaristas, desde Friedrich Schlegel e Friedrich Schelling a Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche. Friedrich Hegel, como indicamos no tópico anterior[46], eleva a estética moderna ao seu ápice, sua maior amplitude e rigor possíveis, e, contudo, anuncia a morte da arte. Diante desse cenário fúnebre, Nietzsche propõe a revitalização da arte em seu sentido *trágico*, compreendendo-a como *expressão direta da natureza* e, por conseguinte, cumprindo *a inversão do platonismo* (*die Umdrehung des Platonismus*).

Com a inversão radical do platonismo elaborada por Nietzsche, de acordo com Heidegger no parágrafo IX de *A Superação da Metafísica* (1936-1946), o sensível passa a constituir o mundo verdadeiro e o suprassensível o não verdadeiro. Com isso, no entanto, Nietzsche permanece teimosamente no âmbito da metafísica: não obstante vise a superação da metafísica (caracterizada, aqui, como *platonismo*), a sua simples *inversão* continua sendo metafisica[47]. Neste sentido, Nietzsche continua preso no âmbito sedimentado

[46] C.f. tópico 3.1 do *Terceiro Capítulo* desta dissertação, intitulado *Arte em Tempos de Niilismo*.

[47] Um argumento semelhante é utilizado por Heidegger, em *Carta Sobre o Humanismo* (1946), contra Jean-Paul Sartre. O filósofo francês exprime o princípio básico do existencialismo mediante o seguinte pressuposto: "a existência precede a essência". De acordo com Heidegger, Sartre "[...] toma existência e essência no sentido da metafísica, que desde Platão, afirma: a essência precede a existência. Sartre

pelo platonismo que instaura o radical esquecimento da verdade do ser, posicionando-se historicamente como o primeiro niilista autêntico e, consequentemente, como o último herdeiro da metafísica. Embora reconheça que Nietzsche permanece aprisionado ao âmbito da metafísica, Heidegger subscreve a tese nietzschiana segundo a qual o declínio do pensamento pré-socrático ocorre no contexto da *transfiguração metafísica* consumada por Platão e Aristóteles. Segundo Nietzsche, com o declínio do pensamento pré-socrático, a arte, em seu sentido mais elevado, é desfigurada e determinada como um processo de produção de *imitação* (*mimesis*) da realidade suprassensível, fadada, portanto, ao erro e à ilusão. Isso nos permite dimensionar a amplitude da influência decisiva da filosofia de Nietzsche para *a viragem* (*die Kehre*) do pensamento de Heidegger, nas décadas de 1930 e 1940.

Para consumar a inversão da transfiguração metafísica iniciada por Platão e radicalizada pelo cristianismo, Nietzsche propõe a revitalização da *grande arte* – no sentido mais elevado conforme alçada pelos gregos pré-socráticos –, a partir de um contramovimento (*Gegenbewegung*) insigne em reação ao niilismo. Essa inversão, então, se tornará tarefa para um novo tipo de filósofo, "o filósofo artista", conforme o aforismo 795 de *Vontade de Poder* (*Der Wille zur Macht)*[48]. A arte como contramovimento ao niilismo é compreendida, conforme a interpretação de Heidegger, como "[...] o dizer sim ao sensível, à aparência, ao que não é o 'mundo verdadeiro', ou, como Nietzsche diz de maneira breve, ao que não é a 'verdade'" (2010, p. 68). A arte, nesta perspectiva, configura-se como *a vontade de aparência* (*der Wille zum Schein*)[49], em oposição à *vontade de*

inverte essa frase. Mas a inversão de uma frase metafísica continua sendo uma frase metafísica" (2008, p. 341). Portanto, tal como Nietzsche, Sartre permanece preso ao âmbito do esquecimento da verdade do ser sedimentado pelo pensamento metafísico, pois a "inversão" da metafísica não pressupõe necessariamente a sua "superação".

[48] Neste tópico da dissertação, faremos referência ao livro *A Vontade de Poder* de Nietzsche, indicando a numeração dos aforismos em correspondência exata ao uso realizado por Heidegger, a partir do original *Der Wille zur Macht*, em suas preleções acerca da estética nietzschiana. Estamos cientes da polêmica em torno desta obra póstuma que, embora seja composta por textos de Nietzsche, não se trata de uma obra levada a termo pelo filósofo alemão. Contudo, conforme assevera Gilvan Fogel na apresentação da edição brasileira da editora Contraponto de *A Vontade de Poder* (2008), os textos são autênticos e constituem uma rica coletânea de fragmentos da última década produtiva de Nietzsche aos quais Martin Heidegger empreendeu atenção especial em suas meditações acerca do pensamento nietzschiano, nas décadas de 1930 e 1940.

[49] No aforismo 3 da sessão *A Arte no Nascimento da Tragédia* do livro *Vontade de Poder*, Nietzsche sustenta que *a vontade de aparência*, "[...] de ilusão, de ludíbrio, de devir e mudança (de ludíbrio objetivo) vale aqui como mais profunda, mais originária, mais metafísica do que a vontade de verdade [...]" (2008, p. 427). Em suma, ao propor a afirmação da *vontade de aparência* à *vontade de verdade*, Nietzsche

verdade (*Wille zur Wahrheit*) que busca o mundo verdadeiro das ideias platônico, o mundo suprassensível. A produção artística, portanto, proporciona o contramovimento capaz de subverter a *transfiguração metafísica* do mundo, mediante a afirmação incondicional do sensível característica da *vontade de aparência*.

Nietzsche, assim, antecipa a interpretação heideggeriana da *techne*, segundo a qual é impossível pensar o sentido originário da arte sem reivindicar a *phýsis* como o seu contra-conceito[50]. Qual a relação, segundo Nietzsche, entre "arte" e "natureza"? Nietzsche caracteriza o ente enquanto tal na totalidade como "vontade de poder" (*Wille zur Macht*). Heidegger sustenta que a vontade de poder, conforme apresentada por Nietzsche, configura fundamentalmente o ser de todo e qualquer ente, correspondendo ao que os pensadores gregos, na Antiguidade, compreendiam como *phýsis*. Neste sentido, "[...] vontade não é, para ele [Nietzsche], outra coisa senão vontade de poder, e poder não é outra coisa senão a essência da vontade. Vontade de poder é, então, vontade de vontade, ou seja, querer é: querer a si mesmo" (Heidegger, 2010, p. 35, acréscimo nosso). De acordo com o uso corrente, o termo "vontade" corresponde a uma categoria da alma: "querer". E se a vontade quer mais vontade, então a dinâmica da *phýsis*, para Nietzsche, corresponde ao exercício de *poder* (*Macht*): a vontade quer triunfar sobre si mesma em correspondência a determinação de sua essência, em busca de mais força, mais poder. E em que fenômeno a dinâmica da vontade de poder se torna mais *transparente*? Para Nietzsche, trata-se do fenômeno do artista[51].

A dinâmica da vontade de poder, então, se torna mais *transparente* (*durchsichtig*) mediante a figura e a produção criativa própria do artista. Isso significa, como assevera Heidegger, que "[...] junto a esse ente, a saber, junto ao artista, o ser se ilumina para nós da forma mais imediata e mais clara possível" (2010, p. 63). A produção criativa do artista, nesta perspectiva, configura a

posiciona-se metafisicamente e julga essa posição como mais profunda e originária do que aquela que afirma a *vontade de verdade*. Com efeito, esse posicionamento torna lícito afirmar, em consonância com a interpretação de Heidegger segundo a qual a filosofia nietzschiana é metafísica, que Nietzsche sentia-se mais confortável na posição metafísica do que muitos leitores e intérpretes autoproclamados nietzschianos poderiam supor.

[50] C.f. tópico 1.2 do *Primeiro Capítulo* desta dissertação, intitulado *A contraposição conceitual entre techne e phýsis.*

[51] C.f. Nietzsche, § 797, de *A Vontade de Poder* (2008), p. 397.

expressão direta da natureza (*phýsis*). Ser artista, para Nietzsche, corresponde a um poder-produzir (*Hervorbringen-können*), no sentido de desencobrir algo, de retirá-lo da ocultação e posicioná-lo no âmbito do ser. Com isso, ao eleger o artista como o modo de ser mais transparente da dinâmica da vontade de poder, a deposição do mundo suprassensível se cumpre definitivamente. Em suma, se, no Renascimento (época em que se torna evidente "a morte de Deus"), a arte passa a corresponder a um *estudo da natureza*, a partir da valorização do mundo sensível[52], com a caracterização nietzschiana do artista como o ente mais transparente, o mundo sensível encontra a sua caracterização final como vontade de poder, prevalecendo como *o verdadeiro* em detrimento do mundo suprassensível. Com efeito, a inversão do platonismo iniciada no contexto do Renascimento se cumpre completa e definitivamente com a metafísica da vontade de poder de Nietzsche, que caracteriza a produção artística como um poder-produzir determinado fundamentalmente pela *vontade de aparência* em contraposição à *vontade de verdade*.

Com o propósito de consumar a inversão da *transfiguração metafísica* difundida por Platão e radicalizada pelo cristianismo, Nietzsche propõe a elaboração de uma nova estética – denominada "masculina". Para Nietzsche, "[...] como só os receptores formularam para a arte a sua experiência do belo, até aqui nossa estética foi uma *estética de mulher*. Em toda a filosofia, até hoje, o artista está ausente..." (af. 811, n. III, 2008, p. 406). A arte, então, só pode ser conhecida a partir do modo de ser transparente do criador, e não a partir daquele que a recebe. A filosofia da arte, a estética, até então, de acordo com Nietsche, formulou a experiência estética do belo a partir da "natureza receptiva", ignorando a sua forma seminal: o artista. Essa característica – a receptividade – permite a Nietzsche caracterizar a natureza da estética tradicional como "feminina". A pergunta pela essência da arte, segundo a perspectiva nietzschiana, deve considerar a experiência estética do artista, do criador. Ao enfatizar a experiência do artista, Heidegger indica que Nietzsche considera o conceito de arte em seu sentido amplo:

[52] C.f. tópico 3.1 do *Terceiro Capítulo* desta dissertação, onde ilustramos, a partir do exemplo insigne de Da Vinci, como a produção artística passa a configurar um estudo da natureza sensível como o seu único objeto de conhecimento, valorizando-a como a *natureza verdadeira*, a partir da revitalização da força que havia sido desfigurada pela transfiguração platônica da natureza sensível como mera "aparência" da realidade suprassensível.

> Manifestamente, o conceito de arte e de obra de arte é, aqui, ampliado a todo poder-produzir e a tudo o que é essencialmente produzido. [...] Mesmo a natureza é uma "artista". Arte não se confunde, aqui, com o conceito encurtado atual que possui o significado de "belas-artes" como produção do belo na obra (2010, p. 66).

As chamas "belas-artes" são, para Nietzsche, apenas um modo dentre outros de arte. Reluz na amplitude do conceito nietzschiano de arte o sentido da contraposição originária entre *techne* e *phýsis*, conforme estabelecida pelo pensamento pré-socrático. A arte, em sentido amplo e originário, não corresponde apenas às intervenções humanas, mas sobretudo ao caráter fundamental de todo ente que pode ser reestabelecido a partir da palavra grega *phýsis*: "fazer crescer" (*Wachsen machen*) ou "desabrochar" (*Aufgehen*) o ente a partir de uma ocultação originária. A arte, revitalizada a partir desse conceito amplo e profundo, seria o antídoto contra o niilismo arraigado na Era Moderna, determinado fundamentalmente pelas doutrinas platônica e cristã – segundo as quais o mundo sensível é essencialmente aparente, carente de valor, e que torna necessária, portanto, a existência de um *mundo verdadeiro* (suprassensível) "acima" dele. Nietzsche, então, inverte a lógica platônica-cristã e sustenta que o mundo suprassensível é, na verdade, falso e, portanto, "o grande erro". Visto que o elemento da produção artística é a aparência sensível, Nietzsche designa a arte como

> [...] a grande possibilitadora da vida, a grande sedutora para a vida, o grande estimulante da vida... A arte como única força contrária superior, em oposição a toda vontade de negação da vida; anticristã, anti-budista e anti-niilista *par excellence*. A arte como a redenção de quem conhece, – daquele que vê e quer ver o caráter temível e problemático da existência, do conhecedor trágico (af. 853, II, 2008, p. 427).

A *arte trágica*, neste sentido, não só oferece o antídoto contra o niilismo disseminado pelas tradicionais doutrinas metafísicas (e poderíamos indicar, ainda, a doutrinas estéticas denominadas por Nietzsche como "femininas"), mas também proporciona a abertura para o caráter abissal e problemático da existência do homem contemporâneo encerrado na Era do Niilismo. O excelso "estímulo" da vida e a redenção da gravidade do niilismo seriam, então, logrados mediante a *embriaguez*, compreendida essencialmente como "[...] a elevada sensação de poder; a íntima necessidade de fazer, a partir das coisas, um reflexo da própria plenitude e perfeição" (Nietzsche, af. 811, n. I, p. 405). A

embriaguez[53], neste sentido, configura um *estado estético* (em outras palavras, um sentimento de elevação de força, de potencialização de poder), determinado fundamentalmente pela *vontade de aparência*. A arte, assim, se caracteriza como a grande sedutora para a vida, um antídoto contra a venenosa vontade de negação da existência.

Não obstante Nietzsche revitalize a noção ampla e profunda de *techne* e sua relação originária com a *phýsis*, por conseguinte, antecipando posicionamentos decisivos de Heidegger em relação a arte em seu sentido originário, sua doutrina estética da embriaguez recai no subjetivismo, fazendo gravitar em torno do homem a arte e o belo. Conforme assevera Heidegger, em *Vontade de Poder como Arte* (1936-1940)[54], "[...] a pergunta nietzschiana sobre a arte é estética. De acordo com as determinações dadas anteriormente, a arte é experimentada e determinada em uma estética por meio de um recurso ao estado sentimental do homem" (2010, p. 88). Ao propor uma estética, Nietzsche, de acordo com Heidegger, funda a arte no estado sentimental e no prazer excelso do artista. A arte e o belo, segundo a doutrina nietzschiana, pertencem ao estado subjetivo do homem. A estética da embriaguez configura-se fundamentalmente, então, como uma *fisiologia da arte*, remetendo-se essencialmente aos estados fisiopsicológicos do ser humano. O fato de Nietzsche fazer a arte e o belo gravitarem em torno da subjetividade humana como o seu centro incidirá numa série de implicações, que ampliarão um enorme espaço entre a sua *fisiologia da arte* e a meditação de Heidegger acerca da arte.

O pensamento de Heidegger concernente a produção artística constitui, sobretudo, uma ruptura radical com a estética e, diferente de Nietzsche, não propõe uma doutrina da arte que substitua as doutrinas estéticas tradicionais. A razão dessa ruptura, como ficou claro em nossa meditação, incide do fato de que em todas as doutrinas estéticas – de Baumgarten e Kant a Nietzsche – predomina a gravitação da arte e do belo em torno do *sujeito contemplativo*

[53] A *embriaguez*, segundo a doutrina estética estabelecida já pelo jovem Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* (1872), possui como contra-referência o estado estético apolíneo do *sonho*. Embora essa contraposição seja importante no cerne da doutrina nietzschiana, para nós, nesse momento de nossa meditação, é decisivo mostrar apenas que a embriaguez é um *estado estético*, relativa, portanto, aos sentimentos e ao estado corporal do homem. A partir da determinação da embriaguez como estado estético, é possível compreender como a doutrina estética nietzschiana se determina essencialmente como uma *fisiologia da arte*.

[54] *A embriaguez como estado estético*, em *Nietzsche I* (2010).

(receptivo) ou do *artista* (criador). Com sua *estética da embriaguez*, Nietzsche revitaliza a antiga e originária relação entre *techne* e *phýsis*, mas, ao permanecer cativo da sedução inerente ao moderno primado *sujeito-objeto*, mantém desarticuladas arte e verdade. A arte, para Nietzsche, configura a fonte inesgotável de vida e, assim, o antídoto contra o veneno da *vontade de verdade* (compreendida como vontade de *mundo verdadeiro*, da dimensão suprassensível, do que é *em si*), que subtrai da vida sensível as suas forças e a adoece. Heidegger, na esteira de Nietzsche, revitaliza o conceito amplo de arte como *o caráter fundamental do ente*, mas, por outro lado, compreende a produção artística como um modo de *pôr-se em obra da verdade do ser* (*Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*). Afinal, qual a relação originária entre arte e verdade, segundo o pensamento heideggeriano? Tematizaremos essa questão e elaboraremos uma possível resposta para ela no tópico a seguir.

3.3 Arte e verdade: o combate originário entre "mundo" (*Welt*) e "terra" (*Erde*)

A crítica de Heidegger à estética nos mostrou que, ao fundar o belo na subjetividade humana, as doutrinas modernas acerca da arte – desde a *Terceira Crítica* de Kant à estética da embriaguez de Nietzsche – mantiveram impensada a origem (*Ursprung*) da produção artística. Direcionando sua investigação para o primado sujeito-objeto, sublinhando as vivências (*erlebt*) do sujeito em consonância com o mundo sensível, os estetas modernos produziram e consagraram uma rica tradição filosófica, mas mantiveram encoberta no cerne de toda essa teorização a essência da arte. Com o propósito de desencobrir essa dimensão originária da arte, Heidegger desconstrói toda essa teorização estética em relação a subjetividade humana, permitindo que se enxergue nesse espaço livre a "obra" (*werk*) como o centro em torno do qual gravita toda produção artística.

Em *A Origem da Obra de Arte* (1935-1937), Heidegger reage ao subjetivismo característico da tradição estética colocando a seguinte questão: qual a origem da obra de arte? De acordo com a acepção corrente e habitual, a obra resulta da atividade do artista. Mas alguém não se torna artista mediante a obra que produz? A obra, assim, não pode ser compreendida como reflexo das

vivências do sujeito e mera *derivação* de atividades artesanais, porque ela permite ao artista vir-a-ser mestre da arte. Neste sentido,

> [...] o artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Não obstante, nenhum dos dois porta, por si só, o outro. Em cada caso, o artista e a obra são, em si mesmos e na sua relação recíproca, mediante um terceiro termo, que é o primeiro, sendo ele e a partir dele que o artista e a obra adquirem o seu nome – mediante a arte (Heidegger, 1998a, p. 8).

A relação recíproca entre obra e artista, portanto, encontra na arte o seu fundamento. A arte, como o elemento primordial, não possui o seu princípio no talento ou no virtuosismo do artista, mas na *realidade efetiva* (*Wirklichkeit*) da obra e do artista. Com efeito, as palavras “arte”, “obra” e “artista” encontram o seu sentido e realidade efetiva segundo essa relação mútua, não podendo ser determinadas em sua essência isoladamente. Todavia, a pergunta pela origem da obra e pela origem do artista incidem no questionamento acerca da essência da arte. Heidegger adverte que a essência da arte deve ser determinada onde ela acontece efetivamente: na obra. A diferença entre a produção artística (em seu sentido elevado) e o artesanato e a compreensão do que é “belo”, então, devem invariavelmente suceder a resposta de uma pergunta primordial: o que é e como é uma obra de arte?

Heidegger sustenta que o caráter efetivo do fenômeno artístico (o que ele é e como ele é) é acessível a todos, visto que as obras de arte estão presentes no cotidiano como qualquer outra coisa. Obras de arte plásticas, de diferentes épocas e culturas, estão expostas em casas e lanchonetes, estão acomodas, segundo critérios caros à erudição, em coleções de museus e antiquários; encontra-se obras arquitetônicas como catedrais e grandes monumentos em lugares públicos; ouve-se as sinfonias de Ludwig van Beethoven em grandes teatros das capitais, mas também ouve-se o dueto vocal com a base da viola caipira em feiras-livres de pequenas cidades e diferentes estilos musicais em plataformas digitais. O que têm em comum esses diferentes tipos de obras artísticas – a arquitetônica, a plástica e a musical? De acordo com Heidegger, trata-se do caráter de “coisa” (*Dinghafte*). A redução da obra artística ao caráter de coisa pode parecer, inicialmente, grosseiro, mas mesmo as sofisticadas problematizações acerca das “vivências estéticas” *(ästhetische Erlebnis*) não

podem prescindir do caráter de coisa concernente a obra artística, pois, como assevera o filósofo:

> [...] Há algo de madeira na obra de talha. Há algo colorido na pintura. Há algo de vocal na obra linguística. Há algo de sonoro na obra musical. O caráter de coisa está de modo tão inamovível na obra de arte que até teríamos de dizer, antes, o contrário: a obra arquitetônica é em pedra. A obra de talha é em madeira. A pintura é na cor. A obra linguística é na voz. A obra musical é no som (Heidegger, 1998a, p. 11).

Neste sentido, o caráter de coisa da obra nos parece tão óbvio que quando afirmamos, por exemplo, que a escultura de *David* (1501-1504) de Michelangelo foi esculpida no mármore, o caráter de coisa (o mármore) fica subentendido e, por conseguinte, é encoberto e anulado pelas belas formas habilmente lapidadas pelo artista e pelos significados (intrínsecos à obra, mas extrínsecos à coisa). Mas embora a obra artística seja uma coisa e, portanto, possa ser transportável, estocável e eventualmente comercializável, o seu caráter não se reduz ao de *utensílio*. A degradação da obra de arte ao nível da produção artesanal deriva, de acordo Heidegger, da transfiguração metafísica do pensar originário operada por Platão e Aristóteles, que legou para a tradição estética o par conceitual *matéria-forma* (*ύλη-μορφή*):

> A distinção entre matéria e forma, mesmo nas suas mais diversas modalidades, é *o esquema conceptual por excelência de toda a teoria da arte e de toda a estética*. Este fato incontestável não prova, porém, nem que a distinção entre matéria e forma esteja fundamentada de forma suficiente, nem que ela pertença originariamente ao âmbito da arte e da obra de arte (Heidegger, 1998a, p. 20).

Esse esquema conceitual (*Begriffsschema*), estabelecido como senso-comum pela tradição metafísica herdeira da filosofia platônica-aristotélica para classificar a produção artística, não pertence originariamente ao âmbito da arte, mas corresponde a um modelo instrumental, utilitário e artesanal. Esse modelo instrumental cumpre perfeitamente a função de determinar o caráter artesanal de um “utensílio” (*Zeug*), mas não de uma obra de arte. Um utensílio como um cântaro de água, por exemplo, é composto por matéria e forma: o barro (*causa material*) é escolhido de acordo com a função (*causa final*) a que o jarro se destina: armazenar líquido para o consumo. A forma prévia, assim, determina a distribuição da matéria de acordo com a finalidade da produção artesanal. No uso, porém, o material do jarro (o barro) é esquecido: o funcionamento do

utensílio encobre a “coisidade” (*der Dingheit*) do cântaro. O utensílio como o jarro é confeccionado segundo um cálculo prévio, visando um resultado, portanto, uma finalidade extrínseca à *coisidade* do cântaro. A obra de arte, por sua vez, possui uma auto-suficiência (*Selbstgenügsamkeit*) que um mero utensílio não dispõe. Qual a diferença, então, entre um mero utensílio e uma obra de arte?

Com o propósito de determinar a distinção radical entre uma obra artística e uma obra artesanal com uma função predeterminada, Heidegger apresenta o exemplo da obra *Os Sapatos* (1886), do pintor neerlandês Vincent Van Gogh. Ora, qual a serventia dos sapatos pintados por Van Gogh? Observando a obra, não é possível nem sequer determinar o lugar onde estão alocados esses sapatos. Em suma, não há nada em torno desses calçados que possa indicar onde estão ou a quem pertencem, há apenas um espaço indeterminado. Todavia, conforme descreve Heidegger:

Os Sapatos (1886), de Van Gogh. Fonte: *Wikimedia Commons*.

> Da abertura escura do interior deformado do calçado, a fadiga dos passos do trabalho olha-nos fixamente. No peso sólido e maciço dos sapatos está retirada a dureza da marcha lenta pelos sulcos que longamente se estendem, sempre iguais, pelo campo, sob o qual perdura um vento agreste. No couro, está a marca da humanidade e da saturação do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do carreiro pelo cair da tarde. O grito mudo da terra vibra nos sapatos, o seu presentear silencioso do trigo que amadurece e o seu recusar-se inexplicado no repouso descolado do campo de Inverno [...] (Heidegger, 1998a, p. 28-29).

Os Sapatos de Van Gogh, neste sentido, não nos apresentam serventia alguma. Com sua obra, o pintor revela esse objeto de uso enquanto tal, a partir de sua relação com o fatigante trabalho do camponês na terra que deformou e desgastou o seu calçado. A imagem desse velho par de sapatos desencobre, assim, o obscuro vínculo do trabalhador camponês que os utilizou com o árduo mundo do campo. A pintura de Van Gogh não apresenta, de forma realista e imitativa, uma matéria determinada por uma forma ou, ainda, um utensílio encerrado em seu uso. A obra do pintor neerlandês irrompe uma verdade implícita de uma coisa, que seu uso cotidiano encobre: desencobre o calçado

enquanto tal, isto é, em sua verdade, e seu vínculo originário com o mundo do trabalhador camponês. O aparecer da coisa enquanto tal, em sua a verdade, na obra de arte caracteriza justamente o resplandecer do belo.

Irene Borges-Duarte, em *Arte e Técnica em Heidegger* (2019), adverte que o belo, segundo a compreensão heideggeriana, caracteriza-se fundamentalmente como o elevar-se, o iluminar-se de repente do ente em sua totalidade. A autora, então, faz alusão a uma figura alegórica muito recorrente à língua alemã: "[...] *Die Sonne Scheint* [*O Sol está a brilhar*] indica em alemão aquilo que nós traduziríamos como *faz sol, é um dia luminoso*. Ao levantar-se o sol, faz-se luz; o ser nascente emite por si mesmo um raio pelo qual se deixa ver" (Borges-Duarte, 2019, p. 70, acréscimo nosso). O resplandecer do belo, nesta perspectiva, corresponde a esse clarear-se do ser que, ao brotar de uma ocultação originária, permite sua visualização na abertura descerrada por sua própria luminosidade.

Não se trata, porém, de uma beleza apenas "aparente", determinada essencialmente pela estrutura subjetiva do homem e, com isso, que dependa exclusivamente de sua vivência e do fato de o sujeito apreciar ou não o resplandecer do belo. Para Heidegger, "[...] o belo permanece o que é, independente de como se responda à pergunta 'quem repara nele?'. 'Aquilo que é belo aparece em si mesmo na sua *beatitude*': a beleza do belo é o puro deixar aparecer de toda a forma na sua essência"[55] (GA 13, p. 105. *Apud* Borges-Duarte, 2019, p. 70). Em outras palavras, o belo deixa aparecer numa abertura a forma do ente em sua totalidade. A obra, assim, é a abertura na qual o ente emerge retirado de uma ocultação originária pela produção (*poiésis*) do artista. O belo, portanto, é o resplandecer de um modo de desencobrimento (*Unverborgenheit*) do ente enquanto tal na obra, caracterizando a produção artística como *pôr-se-em-obra da verdade do ser* (*Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*).

[55] Essa sentença de Heidegger, segundo a qual o belo é o deixar aparecer de toda a forma na sua essência, é deriva de uma interpretação do filósofo do poema de Eduard Mörike, intitulado *Auf eine Lampe* (Sobre uma Lâmpada). Essa interpretação incide de uma discussão por meio de cartas com o germanista Emil Staiger a respeito do seguinte verso: "*Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst*". A discussão ocorre em torno da interpretação do significado de "*scheint*". Staiger lê "parece feliz em si mesmo" e Heidegger, por sua vez, "aparece em si mesmo em sua beatitude". Mais tarde, Gadamer lerá: "Mas o que é belo brilha feliz em si mesmo". Cf. Borges-Duarte (2019, p. 70).

O belo, para Heidegger, não corresponde “àquilo que agrada”, conforme sustentam respectivamente Kant e Nietzsche[56], mas ao brilho da verdade resplandecente na obra. Neste sentido, “[...] a luz assim configurada proporciona o seu brilhar (a-parecer – *Scheinen*) na obra. O brilhar proporcionado na obra é o belo*. A beleza é o modo como a verdade enquanto não-estar encoberto está a ser*” (Heidegger, 1998a, p. 57). A obra de arte, assim, é portadora do *acontecimento da verdade* (*Geschehnis der Wahrheit*). Contudo, Heidegger adverte que esse acontecimento da verdade referente a obra artística deve ser determinado desde a atividade do artista, como um modo de produção (*Hervorbringen*). Ressoa na palavra “obra” (*werk*) o sentido de “feito” ou “realizado”, conforme indica o filósofo:

> Pensamos o criar como um *produzir*. Mas também a confeição de um utensílio é um produzir. O trabalho manual – singular jogo de linguagem – não cria, certamente, obra alguma, nem mesmo quando contrastamos, como é necessário que o façamos, o produto feito à mão dos artigos de fábrica (Heidegger, 1998a, p. 59-60).

Em outros termos, a produção (*Hervorbringen*) característica de uma obra de arte não se assemelha a confeição (*Anfertigung*), seja do trabalho manual (*Handwerk*) ou do processo fabril. Obviamente, a produção de obras de arte como, por exemplo, pinturas e esculturas, requer o procedimento do trabalho manual. Não obstante, o que é decisivo na criação da obra não se resume à confeição, mas, sim, a um “saber ver” que, ao perceber o que está presente enquanto tal, o traz “[...] para fora do estar-encoberto precisamente para o não-estar-encoberto” (Heidegger, 1998a, p. 61). Esse conduzir o ente para fora de uma ocultação, desencobrindo-o numa abertura, corresponde ao acontecimento da verdade na obra. Entretanto, como indica Michael Haar, em *A Obra de Arte* (2000)[57], a verdade que acontece na obra não é abstrata, um horizonte geral. Trata-se de uma verdade situada no tempo e no espaço, que é, a cada vez, a de um mundo e de uma terra determinados.

---

[56] O belo é determinado como “aquilo que agrada”, portanto, condicionado ao estado afetivo do sujeito. Para Kant, a representação do belo produz no sujeito um prazer gratuito, livre de qualquer interesse. Por isso, todo juízo estético é fundamentalmente desinteressado. Nietzsche, por sua vez, designa o belo como o que transpõe o homem para o sentimento de *embriaguez* (como o estado estético fundamental), dotando-o de mais força. Cf. *Nietzsche I* (2010), especificamente as p. 102, 103 e 104.

[57] Cf. tópico intitulado *A “elaboração” da verdade* (2000, p. 85).

O acontecimento da verdade que caracteriza a obra artística, neste sentido, não desencobre a forma de um ente abstrato, a partir de sua adequação a uma representação, mas torna visível o ente enquanto tal desde uma *realidade efetiva* (*Wirklichkeit*) no tempo e no espaço. A obra de arte, então, celebra um mundo. Essa celebração artística encerra o conflito originário entre "mundo" e "terra": a permanente disputa entre o que está desencoberto e o que está encoberto. Esse conflito, contudo, não se trata de uma mera contenda *derivada* do desencobrimento do mundo em detrimento da terra, mas caracteriza o elemento essencial da verdade: "[...] a essência da verdade é em si mesma o *arqui-combate* (*Urstreit*) em que é conquistado o meio aberto no qual o ente é introduzido e a partir do qual se retira a si mesmo" (Heidegger, 1998a, p. 54). Em suma, a abertura na qual aparece o ente (onde ele se torna presente e acessível) é conquistada mediante o combate originário entre mundo e terra. Na obra de arte, de acordo com Heidegger, é possível enxergar a edificação e a elevação do mundo e, por outro lado, a elaboração da terra. Para mostrar como a arte repercute essa tenção originária entre mundo e terra, o filósofo oferece o exemplo de um templo grego:

> Uma obra arquitetônica, um templo grego, não copia coisa alguma. Está simplesmente aí de pé, no meio do vale rochoso e acidentado. A obra arquitetônica envolve a figura do deus e, neste encobrimento [*Verbergung*], deixa avançar, através do pórtico aberto, para o recinto sagrado. Por meio do templo, o deus torna-se presente no templo. Este estar-presente do deus é, em si, o estender-se e delimitar-se do recinto como um recinto sagrado (Heidegger, 1998a, p. 39).

Neste sentido, o templo dedicado à deusa Atena, em Paestum, por exemplo, não é cópia de uma realidade suprassensível, tampouco corresponde ao produto das vivências subjetivas de um arquiteto. Essa obra arquitetônica ascende no meio de um antigo vale e elava consigo um mundo, tornando visível a figura da divindade para quem foi

Templo de Atenas, 500 a.C, Paestum, Itália. Fonte: *Wikimedia Commons*.

dedicada. Esse mundo visível na obra pertence à Era Antiga e, com isso, reúne em si a unidade das vias que articulam benção e desgraça, medo e coragem, triunfo e decadência, nascimento e morte, que conferiram ao homem grego a figura de seu destino (*Geschick*).

O "mundo grego", portanto, não representa um conjunto de objetos ou uma espécie de enorme recipiente que os contenha. Trata-se, na verdade, de um livre espaço de possibilidades aberto desde as decisões do antigo povo grego em relação aos mortais e aos deuses, ao verdadeiro e ao falso, à vida e à morte. Reunindo em si essa unidade, o templo resiste a corrupção do tempo e, ao perdurar, ainda permite à figura do mundo grego reluzir e chegar até nós:

> Aí de pé, a obra arquitetônica resiste à tempestade furiosa que sobre ela se abate, e, desta forma, revela pela primeira vez a tempestade em toda a sua violência. Só o brilho e o fulgor da rocha, que aparecem eles mesmos graças ao Sol, fazem, no entanto, aparecer brilhando [*zum Vorschein brigen*] a claridade do dia, a amplitude do céu, a escuridão da noite. O erguer-se seguro torna visível o espaço invisível do ar. O caráter imperturbado da obra destaca-se ante a ondulação da maré e deixa aparecer, a partir do seu repouso, o furor dela. A árvore e a erva, a águia e o touro, a serpente e o grilo conseguem, pela primeira vez, alcançar a sua figura mais nítida e, assim, vêm à luz como aquilo que são (Heidegger, 1998a, p. 39).

Em suma, a ascendência do templo no cerne do antigo vale eleva consigo não apenas o mundo grego, mas a "terra" em que se funda o seu desencobrimento. Michael Haar alerta para o fato de que o conceito de "terra", conforme empregado por Heidegger no contexto de *A Origem da Obra de Arte* (1935-1937), possui pelo menos quatro sentidos: 1) o *material* que constitui a obra; 2) o *lugar* em que o templo se ergue: o ambiente familiar ao antigo homem grego; 3) a *natureza*: o espaço invisível do ar, o furor ou a calmaria do mar, a vegetação e os animais, desde a altiva águia que vigia os céus à cobra que serpenteia a terra; 4) e, por fim, o sentido fundamental de "terra" como *phýsis*: o brotar de todas as coisas que contrastam com a obra humana – como o céu, o sol, o mar, os animais, a vegetação etc.[58] Assim, diferente das representações astronômicas ou geológicas, Heidegger compreende como "terra" o que, com a elevação do mundo, se esconde aos olhos e persiste como a reserva secreta do vir-a-ser do homem circunscrito nesta realidade:

[58] Cf. *A Elaboração da Verdade*, em *A Obra de Arte*, de Michael Haar, p. 86.

> O templo, no seu estar-aí-de-pé, dá às coisas pela primeira vez o seu rosto, e aos homens dá pela primeira vez a perspectiva acerca de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for uma obra, enquanto o deus não estiver escapado dela. O mesmo acontece com a imagem do deus, que o vencedor, no torneio, lhe consagra. Não é uma cópia para que, por ela, mais facilmente se tome conhecimento do aspecto do deus, mas sim uma obra que deixe o próprio deus estar presente e, por isso, é o próprio deus (Heidegger, 1998a, p. 40).

A realidade efetiva da obra arquitetônica, assim, oferece ao homem grego *uma visão* (*eine Aussicht*) de si mesmo, determinada desde o mundo no qual ele está circunscrito. As ruínas do templo que, na Antiguidade, doava rosto às coisas e tornava presente a figura do deus nas esculturas, persistem apenas como objetos de preservação da tradição. Se um dia a deusa Atena ali se manifestou, hoje a memória de sua presença não é relegada à mitologia e, no máximo, caracterizada como objeto estudo da ciência antropológica? O próprio Heidegger em viagem à Grécia, na primavera de 1962, experimentou profundas dúvidas a respeito da possibilidade de se o Arquipélago, dominado pela técnica, não estaria reduzido a um objeto da história e ao mero despojo da indústria turística. Rüdiger Safranski, na biografia *Heidegger um mestre na Alemanha entre o bem e o mal* (2000), narra como o filósofo, após a hesitação de quase dez anos, finalmente inicia sua aguardada viagem pela Grécia:

> Depois da segunda noite de viagem, no amanhecer aparece a ilha de Korfu, antiga Cefalênia. Essa seria a terra dos faecos? Heidegger lê no convés superior mais uma vez o livro VI da *Odisseia*, e não vê nenhuma concordância. O que imaginara não aparece. Tudo parece, antes, uma paisagem italiana. Também Ítaca, lar de Odisseu, não o comove. Heidegger duvida se a busca do grego inicial é a maneira certa de descobrir a Grécia – a experiência imediata não a estragará? (Safranski, 2000, p. 467).

Não obstante o malogro dessa experiência inicial, a estada de Heidegger em Micenas conciliou a sua *visão interior* acerca do antigo mundo grego com a sua *visão exterior* das ruinas de um antigo templo dedicado à Zeus. Então, "[...] a amplidão da paisagem como três cordas de uma lira invisível na qual talvez, inaudíveis para os mortais, tocam os ventos dos cânticos fúnebres – ecos da fuga dos deuses" (Heidegger, A 12. *Apud* Safranski, 2000, p. 468). Bastou a vivência junto a três grandes colunas de um antigo templo, sobre uma colina de Micenas, para que o filósofo fosse tocado profundamente pela experiência da *desdivinização* daqueles escombros, mediante o silente eco da fuga dos deuses.

Ao chegar à Delos, a ilha de Apolo e de Ártemis, porém, Heidegger se vê diante de uma paisagem quase erma, coberta de ruínas de templos e construções antigas. As ruínas dessas obras arquitetônicas não reúnem em si os elementos necessários para revitalizar a imagem do antigo mundo grego, mas são o suficiente para que Heidegger pudesse vislumbrar a "terra" na qual ela havia se fundado:

> Então chega o grande momento. As montanhas, o céu, o ar, as ilhas em torno desabrocham, mostram-se na luz. 'O que é que assim aparece nelas? Para onde estão acenando? Acenam para a festa da visibilidade, na medida em que fazem aparecer o aparente propriamente com o que está dessa ou daquela maneira presente' (A 21). Nas alturas de Delos, com uma vista completa sobre o mar aberto e as ilhas espalhadas em torno, Heidegger festeja sua chegada à *Terra Prometida* (Safranski, 2000, p. 468).

Com efeito, a realidade efetiva daquilo que sobrou dos templos e das antigas construções de Delos ainda possui o poder de suscitar o conflito originário entre a imagem do antigo mundo grego e a "terra" ainda persistente, que proporciona uma "festa da visibilidade" diante dos olhos de Heidegger que, espantado, vislumbra as elevações montanhosas e a claridade intensa do límpido céu azul sob o qual, na Era Clássica, viveram grandes mortais – poetas e filósofos – e no qual os antigos deuses encontraram abrigo. A preservação das estruturas de antigas obras arquitetônicas guarda intacta a nossa capacidade de *recordar* a verdade do antigo mundo grego, no qual era celebrada a confluência entre o destino humano e o divino, mediante o eco fúnebre da fuga dos deuses. Neste sentido, a realidade efetiva das partes remanescentes dos templos antigos e as montanhas, o mar e o céu sob o qual se elevam essas estruturas, "salvam" a esfera na qual ocorre o embate originário entre "mundo" e "terra", nos permitindo pensar o que permanece encoberto pelo tradicional modo de (não) ver o *acontecimento da verdade*. Mas em que consiste a "salvação", para Heidegger? Como uma obra de arte – seja ela arquitetônica, pictórica, poética ou musical – poderia oferecer "salvação" diante dos avanços do imperialismo da técnica moderna? Tematizaremos essas questões no tópico a seguir.

3.4 A proposta de Heidegger para a salvação (*das Rettende*) do perigo extremo

Ao colocar em questão a *realidade efetiva* da obra arquitetônica, Heidegger mostra que a arte se constitui fundamentalmente como *acontecimento da verdade* (*Geschehnis der Wahrheit*). O templo grego, portanto, não é verdadeiro devido ao fato de "imitar" fielmente a realidade suprassensível ou, por outro lado, a realidade sensível (ôntica), tampouco atinge a verdade por exprimir uma realidade *interior* ao sujeito (a do sentimento). A obra de arte é verdadeira porque nela acontece o combate originário entre "mundo" e "terra", entre o que está encoberto e o que está desencoberto. A arte, neste sentido, torna visível um conflito travado na essência da verdade compreendida como desencobrimento (*Unverborgenheit*) e, por conseguinte, "salva" (*rettet*) a esfera na qual se consuma o acontecimento da verdade.

A pintura *Os Sapatos* (1886) de Van Gogh celebra o mundo, por exemplo, ao evidenciar que esse calçado não se resume a um mero objeto de uso, mas que "[...] este utensílio pertence à *terra* e está abrigado no *mundo* do camponês" (Heidegger, 1998a, p. 29). A obra do pintor neerlandês, assim, mostra os sapatos enquanto tais, em sua verdade, desencobrindo a sua relação com o mundo e com o trabalho do camponês. O templo de Paestum (500 a.C.) devotado à deusa Atena, por sua vez, ascende no meio do ente e eleva consigo a imagem do antigo mundo grego, tornando visível a "terra" que a sustenta fundamentalmente. Qual a diferença entre esse modo de desencobrimento artístico e o modo de desencobrimento técnico-científico? A distinção primordial consiste no fato de que, em contraposição à exploração elaborada pela técnica e pela ciência modernas, com a celebração do mundo, as obras artísticas não dispõem da "terra", mas a tornam visível.

Na Era Moderna, na qual a exploração da "terra" como fonte de recurso e informação é a característica essencial de todo conhecimento, a arte oferece um espaço no qual é possível, mediante a meditação paciente, vislumbrar *o acontecimento da verdade enquanto tal* encoberto pelo modo de (não) ver técnico-científico. A arte, portanto, salva o espaço em que a verdade enquanto tal acontece, proporcionando a possibilidade de liberdade diante do perigo difundido pela essência da técnica (*das Ge-stell*). Esse espaço proporcionado pela arte oferece salvação em relação a que perigo? Na conferência *A Questão da Técnica* (1953), Heidegger caracteriza este como "o perigo extremo" (*die*

äußerste Gefahr[59]): “A vigência da técnica ameaça o desencobrimento e o ameaça com a possibilidade de todo desencobrir desaparecer na disposição [*im Bestellen*] e tudo apresentar apenas o desencobrimento da disponibilidade” (2012a, p. 36, acréscimo nosso). Em outras palavras, a com-posição, ao desafiar o homem a dispor da realidade como fonte de recursos, encobre a possibilidade de ele enxergar o fenômeno do desencobrimento como simples desencobrimento. Assim, anula completamente a possibilidade de o homem moderno acompanhar o vir-a-ser do ente desde uma ocultação originária, obliterando sua relação com o acontecimento da verdade. A com-posição, portanto, se apropria da verdade enquanto tal e não permite ao ser humano acessar a sua dimensão originária.

Ora, diante desse perigo extremo, não *já só um deus pode ainda nos salvar*? Essa sentença de Heidegger, que conferiu o título à entrevista concedida pelo filósofo a *Der Spiegel* (1976)[60], gerou polêmica à época de sua publicação e, contudo, continua a ser objeto de más interpretações em nossos dias. Haveria nessa sentença heideggeriana um lastro onto-teológico? Esta é a solução, então: esperar que um deus desperte do adormecimento e venha nos salvar dos perigos relativos à técnica moderna? Para compreendermos essa sentença, é necessário recuperar o contexto da pergunta que a suscitou como resposta. Durante a entrevista, Heidegger sustenta que “[...] a técnica, na sua essência, é algo que o homem por si não domina” (2009, p. 27). Em outras palavras, a com-posição constitui um *poder* que provoca o homem a intervir tecnicamente em todos os níveis da vida cotidiana. Esse *poder* se impõe incondicionalmente, determinando o destino humano em escala planetária. Diante dessa asserção, porém, o entrevistador se mostra desconfortável diante do suposto “pessimismo” de Heidegger acerca do fenômeno moderno da técnica e argumenta que em época alguma o homem conseguiu dominar seus *instrumentos*, comportando-se como um “eterno aprendiz de feiticeiro”.

---

[59] Literalmente “*o perigo último*”. Optamos pela tradução “*o perigo extremo*”, com o intuito de enfatizar que o perigo emitido pela essência da técnica moderna (*das Ge-stell*) é o último e o mais violento, pois anula completamente a possibilidade de o homem enxergar a verdade como um modo de desencobrimento do ente.

[60] *Já Só um Deus Pode Ainda nos Salvar* foi concedida por Heidegger a *Der Spiegel* em 1966. Atendendo a seu desejo, a entrevista foi publicada postumamente, a 26 de maio de 1976, na data de falecimento do filósofo.

A argumentação do entrevistador se assenta inquestionavelmente na *determinação instrumental e antropológica da técnica*, segundo a qual o homem – esse "eterno aprendiz de feiticeiro" – encontra-se na condição de controlar a técnica como um *meio* para fins previamente determinados por sua vontade e necessidade. Em resposta, Heidegger adverte que "[...] a técnica moderna não é um 'instrumento', nem tem já nada a ver com instrumentos" (2009, p. 28). Ou seja, a essência da técnica não é ela mesma "técnica", não se confunde com instrumentos e máquinas, mas configura, na verdade, um *poder* que determina fundamentalmente o modo de ser e operar do homem moderno. É impossível, segundo Heidegger, realizar a experiência de determinação da com-posição, compreendendo a técnica como instrumento e atividade humana, negando-a ou afirmando-a apaixonadamente. Por isso, o filósofo declara que o pessimismo e o otimismo caracterizam posições demasiadamente superficiais para o âmbito da meditação que aqui nos ocupamos[61]. Reafirmando a determinação instrumental e antropológica da técnica, o entrevistador interroga:

> Poderia replicar-se-Ihe, com toda a ingenuidade: o que é que há aqui que precise ser dominado? A verdade é que tudo funciona. Cada vez se constroem mais centrais eléctricas. Produz-se de forma competente. Os homens estão bem acomodados nesta zona altamente *tecnificada* da Terra. Vivemos com bem-estar. Falta-nos, porventura, alguma coisa? (Der Spiegel, 2009, p. 28).

O imperialismo da técnica moderna avança de forma acelerada, através da implementação e da organização da *civilização*, em proporção extraordinária, global. Como o moderno homem civilizado não estaria confortável, se tudo funciona tão bem? Diferente de outrora, a possibilidade de *fuga* para o mundo suprassensível, com a redenção dos pecados, já não o cativa. Deus está morto. Logo, a meta do além e do júbilo eterno transportam-se para a felicidade terrena, para o bem-estar da maioria, circunscrita a uma sociedade altamente *tecnificada*, onde se produz cada vez mais e de forma mais eficiente. Mas justamente as qualidades da civilização moderna que, vistas superficialmente, fascinam o entrevistador da *Der Spiegel*, inquietam a visão filosófica de Heidegger:

> Tudo funciona. É precisamente isso que é inquietante: tudo funciona, e o funcionar arrasta sempre consigo o continuar a funcionar, e a técnica arranca o Homem da Terra e desenraiza-o cada vez mais. Eu não sei se não os assusta — seja como for, a mim assusta-me — ver agora as fotografias da Terra feitas da

[61] Cf. Heidegger, 2009, p. 33-34.

> Lua. Não é preciso nenhuma bomba atómica: o desenraizamento do Homem já está aí. Nós já só temos relações puramente técnicas [...] (Heidegger, 2009, p. 28).

O avanço da técnica moderna, cujo funcionamento gera mais funcionamento, devido ao fomento e a preservação do bem-estar da maioria, da *civilização*, enfraquece o vínculo do homem com a "terra", isto é, com o fundamento desde o qual se edifica e se eleva o "mundo". Com a implementação das relações puramente técnicas, o homem é desenraizado da "terra" e, por conseguinte, torna-se cada vez mais distante a possibilidade de experimentar o *acontecimento da verdade*. A civilização moderna proporciona alta produtividade, eficiência, bem-estar. O que falta ao homem moderno? Falta-lhe a "terra", o solo de onde brotaram as riquezas da tradição. O que se pode exigir da filosofia, frente ao desenraizamento do homem? Mostrar que o homem é situado "[...] e provocado por um poder que ele próprio não domina. Ajudar a que isto chegue a ser compreendido: não se pode pedir mais do pensar. A filosofia chega ao seu fim" (Heidegger, 2009, p. 33-4). Tornando visível a atuação desse poder que configura o imperialismo da técnica, colocando sua essência em questão, a filosofia prepara o caminho pelo qual virá o deus. Questionar é, neste sentido, *solicitar* a presença do deus ausente, despertando no homem moderno a disposição para aguardá-lo.

O "deus" a que se refere Heidegger não se confunde com o Deus cristão, com o Deus do *Antigo Testamento*, com o Deus maometano, com os deuses da Antiguidade Clássica ou de qualquer cultura distante. Trata-se, na verdade, de um "deus ausente", cujo surgimento deve ser preparado pelo pensamento paciente e solícito. Talvez esse deus nunca surja. O decisivo, para Heidegger, não é a vinda do deus, mas *a tarefa de preparar a sua chegada*, de despertar no homem a disposição de abertura para o surgimento da divindade ou, ainda, para a *experiência de sua ausência*. Em suma, trata-se de despertar no homem a urgência do vínculo com "algo" que não é o ente – presente, suscetível à exploração técnica –, mas com "algo" que não vem à presença, portanto, com o "não-ente". Neste sentido, conforme indica Borges-Duarte, em *Arte e Técnica em Heidegge*r, considerar a necessidade de preparar a vinda de um deus desconhecido e sem figura, "[...] só pode significar, para já, que é preciso que o homem se dê conta de que nem tudo se deixa manipular e instrumentalizar, que

há algo que jamais poderá ser compreendido no quadro de uma relação técnica, nem como um meio e nem sequer como um fim visado pelo homem" (2019, p. 23). E o que não se deixa determinar no quadro das relações técnicas? O ser do ente, a *phýsis*, que se torna visível no combate entre "mundo" e "terra" difundido pela obra de arte, mas ausente nas relações puramente técnicas.

A "salvação" (*das Rettende*) da queda do homem moderno no âmbito meramente ôntico da existência e de seu desenraizamento da "terra" é uma tarefa para o pensamento que deve se cumprir mediante um "passo atrás" ante a Civilização Moderna e em direção à Era Grega. Heidegger propõe que esse retorno ao pensamento grego originário pode ser realizado por intermédio da recondução das palavras "arte", "técnica", "produção" e "verdade" às *palavras fundamentais* (*Grundworte*) *techne* e *poiésis* como modos de *alétheia*, desencobrindo, assim, a dimensão originária da *phýsis* que permaneceu impensada pela tradição metafísica e, por fim, obliterada pelas relações puramente técnicas. Em *A Questão da Técnica* (1953), Heidegger sustenta que, na Grécia Antiga, tanto a técnica como a arte eram caracterizadas como *techne*. A produção (*poiésis*) das belas-artes (*der schönen Künste*), então, "[...] faziam resplandecer a presença dos deuses e o encontro entre o destino de deuses e homens" (Heidegger, 2012a, 36). A criação da *techne*, assim, correspondia à *produção da verdade* (*Hervorbringen des Wahren*), celebrando a edificação do mundo e a confluência entre o mortal e o divino. Salvar (*Retten*), então, consiste em *recordar* (*Andenken*) o vínculo entre técnica e arte, desde a determinação originária da palavra *techne* e, por conseguinte, rememorar o diálogo entre o destino humano e o divino.

A salvação, neste ínterim, se estabelece como uma solicitação do vínculo encoberto entre a Era Moderna e a Era Clássica, unidas pelos desdobramentos da história do Ocidente, mediante um passo atrás em direção ao início do pensar ocidental. Na *Conferência de Atenas* (1967), Heidegger define esse "passo atrás" como o retroceder do pensar ante a Civilização Mundial,

> [...] com distanciamento relativamente a ela, embora sem a renegar, de maneira nenhuma, introduzindo-se no que houve de ficar impensado no início do pensar ocidental, muito embora não deixando, então, de ter sido nomeado e, portanto, pre-dito ao nosso pensar (1992, p. 14).

Em suma, o “passo atrás” é uma proposta que visa, sobretudo, o distanciamento da Civilização Moderna. Não se trata, porém, de um distanciamento que tenciona renegar a nossa época; pelo contrário: trata-se de um deslocamento que oferece condição de, à distância, enxergá-la em sua totalidade, remontando a sua origem. Com esse distanciamento, portanto, Heidegger pretende estabelecer uma relação livre com a Era Moderna, sem negá-la, mas também sem simplesmente afirmá-la de forma inquestionada, compreendendo-a como uma dadiva ou como uma fatalidade do destino humano. O distanciamento mediante esse passo atrás, como não visa simplesmente se afastar para se livrar, é relativo à Civilização Moderna: toma distância para enxergá-la em sua grandeza e completude, dirigindo o olhar para a sua fronteira. Fronteira, conforme indica Heidegger, não caracteriza apenas delimitação ou onde algo termina, mas a dimensão ontológica desde a qual uma coisa é junto àquilo que lhe é mais próprio (isto é, com a sua *essência*), para que a partir desta dimensão possa emergir, brotar numa abertura onde se torna visível, acessível.

A partir do ponto de vista que busca a fronteira, não se compreende a Civilização Moderna como algo simplesmente presente, produto de uma complexa conjuntura de contingências, mas, sim, procura aquilo que, desde o início do pensar ocidental, a determina originariamente e que continua presentando-se a cada vez em movimento com a contínua marcha da civilização. Essa relação livre com a Era Moderna só pode ocorrer pela via de um pensamento que coloca em questão essa civilização, que se aprofunda no conjunto de fenômenos que a constituem e a põe em marcha, rastreando a sua origem até atingir a dimensão que, embora muitas vezes tenha sido indiretamente aludida pela tradição metafísica, permaneceu impensada por ela. Com o olhar redirecionado para a fronteira da Civilização Moderna, a nossa tarefa consiste em salvar o que permaneceu esquecido pela tradição metafísica. Em seguida, mostraremos como, segundo Heidegger, a salvação é conquistada por intermédio da poesia, da pintura e, por fim, a caracterização da meditação filosófica como guardiã do poder de salvação.

3.4.1 Da salvação pela poesia: a fundação do ser na palavra e a experiência da ausência dos deuses

A proposta de salvação elaborada por Heidegger consiste na tarefa que se inicia mediante um "passo atrás" ante a Era Moderna, com o redirecionamento do olhar para o antigo Mundo Grego, a fim de rememorar o vínculo perdido entre o destino dos mortais e do divino e, assim, finalmente experimentar a ausência dos deuses como *uma falta* (*ein Fehl*). Conforme ficou claro no tópico anterior, essa experiência meditativa não corresponde ao ensejo de construção de uma onto-teologia, que pretenda restituir a *presença* (*Anwesenheit*) de Deus ou dos deuses que fugiram do Mundo Moderno. Trata-se, na verdade, de uma experiência que visa *recordar* (*Andenken*) a *origem* (*Ursprung*) impensada do destino humano. Essa lembrança, de acordo com Heidegger, pode ser suscitada pela poesia que instaura na obra o embate originário entre "terra" e "mundo" e, por conseguinte, desencobre a essência da arte.

A determinação da *realidade efetiva* da obra de arte, como realizada no tópico precedente[62], nos permitiu concluir que a obra artística e o artista encontram o seu fundamento em uma relação recíproca: o artista é a origem da obra e esta, por sua vez, é a origem do artista. Não é possível atingir a realidade efetiva da obra sem partir do pressuposto de que ela é "criação" e, por outro lado, não é exequível caracterizar a produção do artista sem compreendê-lo como "criador". No entanto, essa relação mútua é determinada por um terceiro elemento, definido por Heidegger como o primeiro e mais originário: a arte. A caracterização essencial da "obra", do "artista" e da "arte" encontram o seu sentido originário na relação de reciprocidade desses três elementos, tornando impossível determiná-los em si isoladamente. A pergunta pela origem da obra e do artista, neste sentido, sedimenta o solo a partir do qual é possível perguntar pela essência da arte. Em que consiste a arte em sua essência – como terceiro elemento, primário e mais fundamental –, desde a qual têm origem a obra e o artista? Em *A Origem da Obra de Arte* (1935-1937), Heidegger sustenta que a produção artística configura um acontecimento da verdade *enquanto é poetada* (*indem sie gedichtet wird*):

[62] Cf.: 3.3. *Arte e verdade: o combate originário entre "mundo" e "terra".*

> A verdade, como clareira e encobrimento do ente, acontece na medida em que é poetada. Enquanto [*deixar-ser*/*Geschehenlassen*[63]] da chegada da verdade do ente, *toda a arte é, enquanto tal, na sua essência, poesia*. A essência da arte, na qual se baseiam, acima de tudo, a obra de arte e o artista, é o pôr-se-em-obra da verdade [...] (Heidegger, 1998a, p. 76, acréscimo nosso).

A essência da arte, portanto, consiste num "fazer poético" ou "produção poética". Toda produção artística, sem exceção (seja musical, arquitetônica ou pictórica), é poética. Ora, mas isso não seria reduzir o modo de desencobrimento que caracteriza essencialmente a arte ao sentido estrito da poesia? Para definir a arte em sua essência, Heidegger utiliza a palavra "*Dichtung*", que caracteriza o sentido amplo e fundamental de toda a produção artística; e para nomear a poesia, em seu sentido estrito, faz uso da palavra "*Poesie*". Toda arte é essencialmente poética (*Dichtung*), enquanto a poesia (*Poesie*), no sentido estrito de gênero literário, é um dentre outros modos artísticos de deixar-ser o ente. A *poesia*, em seu sentido amplo e essencial (como *Dichtung*), não é um inventar errante determinado pelo *poder da imaginação* (*Einbildungskraft*) do artista, mas configura o processo de desencobrimento que conduz o ente desde uma ocultação originária para o aberto, tornando-o visível, acessível em sua presença.

Seria arbitrariedade reduzir toda produção artística à poesia (*Poesie*) ou à produção poética de um autor em especial. Não obstante, de acordo com Heidegger (1998a), a obra-linguística (*Sprachwerk*), que configura a poesia em seu sentido estrito, personaliza uma parte distinta e decisiva no todo da arte. A poesia não caracteriza apenas um tido de "mediação" entre o poeta e seus ouvintes ou leitores, com a função de convencer ou de atingir o consenso, também não representa tão somente uma expressão sonora e escrita a fim de "comunicar", mas caracteriza um modo de desencobrir o ser do ente enquanto tal a partir de uma ocultação, nomeando-o, trazendo-o à palavra. A poesia, em sentido estrito, compõe, assim, ***a saga do "mundo" e da "terra"*** (*die Sage der Welt und der Erde*). A partir da instauração do combate entre "mundo" e "terra", a obra poética descerra o lugar (*Ort*) onde é possível experimentar a proximidade

[63] Tradução modificada, a fim de enfatizar o *acontecimento da verdade* da obra artística como um modo de *deixar-ser o ente,* mantendo a coerência com a tradução utilizada por nós no tópico 1.3 do primeiro capítulo desta dissertação.

e a distância dos deuses. A poesia, neste sentido, "[...] é o acontecimento do dizer no qual irrompe de forma histórica para um povo o seu 'mundo', e no qual a 'terra' é conservada como o que está encerrado" (Heidegger, 1998a, p. 79). Ao trazer o ser do ente à palavra, a arte poética torna-o dizível e acessível, preservando *o indizível enquanto tal* (a "terra"), erigindo os conceitos que determinam fundamentalmente o ser do homem no mundo.

A poesia, em seu sentido originário, desperta o ser do homem para a fundação do mundo, desde a sua grandeza inaugural e, por isso, sempre rara. Na Grécia Antiga, foi Sófocles o responsável por caracterizar poética e essencialmente o ser do homem como *tò deinotaton* (*das Unheimlichste* / o mais estranho), que constrói um "mundo" em confronto com a "terra" (*phýsis*), domando e se apoderando de suas forças e, por conseguinte, preservando-a como fonte oculta de suas *maquinações*.[64] Com efeito, a determinação essencial do modo do ser do homem grego não se funda na metafísica inaugurada por Platão e Aristóteles, mas na poesia trágica: o dizer poético de Sófocles "[...] concebe o homem pelos limites supremos e pelos abismos mais surpreendentes de seu ser" (Heidegger, 1999, p. 172). Que poeta ocupa a posição decisiva de erigir os conceitos que determinam e guiam essencialmente o ser do homem pela noite do mundo moderno, caracterizada fundamentalmente pela ausência dos deuses? Para Heidegger, trata-se de Friedrich Hölderlin cuja poesia ainda espera que os mortais lhe correspondam. Por isso, Hölderlin é para nós, contemporâneos, *um destino* (*ein Schicksal*)[65].

Ora, mas por que a poesia de Hölderlin caracteriza um destino para a contemporaneidade e não outros grandes nomes como William Shakespeare ou Johann Wolfgang von Goethe? Em *Hölderlin e* a *Essência da Poesia* (1936), Heidegger assevera que a essência da poesia também se realiza nas obras de Shakespeare e de Goethe, destacando que ela não se desencobre na obra de um único poeta. Não obstante, a poesia de Hölderlin oferece o caminho que pode levar o homem contemporâneo ao *lugar* (*Ort*) onde é possível experimentar a ausência e a proximidade dos deuses que fugiram. Visto isso, essa poesia versa

[64] Cf. o tópico 1.2 do primeiro capítulo desta dissertação, intitulado *A contraposição conceitual entre techne e phýsis*, onde tematizamos a caracterização essencial do homem grego instaurada por Sófocles como "o mais entranho" exposto no meio do ente na totalidade.
[65] Cf. Prefácio à leitura dos poemas de Hölderlin, de *Explicações da Poesia de Hölderlin* (2013).

sobre *o sagrado* (*der Heilige*): “[...] ela diz que os deuses fugidos nos poupam. Até que estejamos inclinados a habitar em sua proximidade e sejamos capazes disso” (Heidegger, 2013, p. 11). A poesia de Hölderlin, portanto, corresponde à tarefa histórica de despertar no homem a disposição de abertura para o surgimento da divindade ou, ainda, para a *experiência de sua ausência*.

Conforme indicamos no tópico precedente[66], a experiência com a divindade proposta por Heidegger como uma forma de salvação do perigo extremo derivado da *com-posição* não prevê uma experiência religiosa, no sentido tradicional, ou *mesmo* a espera por um *Deus ex machina* que, tendo se esgotado todas as esperanças, surgirá miraculosamente no momento decisivo para resolver *o drama do homem moderno*. Trata-se, na verdade, de uma experiência com um “deus ausente”, por intermédio do despertar do homem para aquilo que invariavelmente permaneceu impensado por toda a tradição metafísica: o “não-ente”. Porém, o homem moderno encontra-se tão imerso nas relações puramente técnicas, mediante a afirmação e absolutização incondicional do ente, que já nem é capaz de notar que a ausência dos deuses consiste num completo *esvaziamento* da existência. Por isso, em *Para quê poetas?* (1946), ao interpretar a elegia de Hölderlin intitulada *Pão e Vinho*, Heidegger caracteriza a Era Moderna como *o tempo indigente* (*die dürftige Zeit*):

> “... e para quê poetas em tempo indigente?” A palavra *tempo* significa, aqui, a era do mundo à qual nós ainda pertencemos. Com o surgimento e o sacrifício mortal de Cristo teve início, segundo a experiência histórica de Hölderlin, o fim do dia dos deuses. A tarde vai avançando. Desde que a “trindade”, Héracles, Dionísio e Cristo, deixou o mundo, a tarde do tempo do mundo foi-se aproximando da noite (Heidegger, 1998d, p. 309).

A ausência dos deuses, segundo a Hölderlin, deriva-se de uma renúncia: a trindade primordial – Héracles, Dionísio e Cristo – sacrificou o seu vínculo com o mundo e, por conseguinte, poupou os mortais de sua presença. Com a morte de Cristo, ocorre o fim do dia dos deuses. Tendo se estendido completamente a tarde da história, com o crepúsculo dos ídolos, a Era Moderna constitui fundamentalmente *o tempo da noite do mundo* (*die Zeit der Weltnacht*), na qual se apagou completamente o fulgor da divindade. Ao tematizar a necessidade de poetas *em tempo indigente*, Hölderlin, segundo a interpretação heideggeriana,

[66] Cf. 4.0 *A proposta de Heidegger para a salvação do perigo extremo*.

reestabelece o vínculo entre *a noite do mundo*, a Era Moderna, com a inaugural Era dos Gregos, *o dia dos deuses* (*der Göttertages*). Ao rememorar a claridade solar que banhava e fortalecia o pensamento grego, o poeta desencobre o crepúsculo dos imortais e desperta o ser do homem contemporâneo para a *desdivinização* (*Entgötterung*) do mundo, provocando o espírito pesado de sonhos dourados e animando-o com a dúvida:

> Ditosa Grécia! Morada de todos os Celestiais,
> É então verdade o que ouvimos dizer na nossa juventude?
> Sala festiva! O assoalho é o mar! E a mesa os montes,
> Criados em tempos imemoriais para esse único fim!
> Mas onde estão os tronos? E os templos? E os vasos
> Cheios de néctar que com os cânticos deliciavam os deuses?
> E onde agora se encontra o brilho dos oráculos que o longe abarcavam?
> Delfos dormita, e onde ressoa o destino grandioso?
> Onde paira, veloz? Onde se anuncia, trovejante, cheio de felicidade omnipotente
> Atravessando os ares serenos, ofuscando-nos os olhos? [...]
> (Hölderlin. *Elegias*, n. 4, 2000, p. 71).

Com o propósito de finalmente despertar o espírito do homem moderno para a experiência da ausência dos deuses, o poeta suscita o espanto com o desaparecimento dos signos – os tronos, os templos, os vasos, os oráculos etc. – que, outrora, compunham o mundo grego e faziam resplandecer a presença da divindade e o encontro entre o destino de mortais e imortais. As dúvidas das *Elegias* de Hölderlin ecoam espaço a dentro, não encontrando consolo divino: o poeta chegou tarde demais para os deuses do mundo grego e também para o Deus cristão, cuja morte Nietzsche anunciou e que, portanto, não reúne em si "[...] visível e univocamente, as pessoas e as coisas e que, com base nessa reunião, articule a história do mundo e a estância humana nessa história" (Heidegger, 1998d, p. 309). Mas, com o espírito solícito e paciente, Hölderlin não evoca o *sagrado* e, então, não celebra a "terra", na figura do "mar" como o assoalho e dos "montes" como a mesa da *sala festiva* dos deuses? Com a ausência dos imortais, o poeta prepara o seu surgimento celebrando a "terra" de onde ascenderam os antigos signos que elevavam consigo a imagem do mundo grego.

A salvação pela poesia, neste sentido, consiste em recordar a aurora do *dia dos deuses*, a partir da experiência da ausência dos imortais. Visto que, na Era Moderna, os poetas não dispõem de condições para descobrir o lugar para

onde fugiram os deuses, sua poesia deve evocar as potências do *sagrado* que se mostram completamente estranhas à nossa época secularizada. “Recordar” (*Andenken*), contudo, não consiste apenas em “pensar” (*Denken*) em recuo a origem (*Ursprung*) impensada pela tradição metafísica que, tendo ficado no passado, permanece irreversível, não permitindo questionamento. Na verdade, recordar poeticamente o dia dos deuses corresponde a “[...] ‘pensar em’, mas de modo tal a pensar no vindouro” (Heidegger, p. 98). Pensar o porvir só é possível mediante o despertar do espírito do homem moderno para a ausência dos deuses, compreendendo o passado grego como o presente que vige a distância. A recordação, portanto, *salva* o vínculo originário entre a Era Moderna e a Era Grega, entre mortais e imortais, pensando o vindouro, preparando solicita e pacientemente o retorno dos deuses ausentes.

Essa recordação não se restringe apenas à poesia e ao pensar, mas se estende a toda produção artística relativa à música, arquitetura, pintura etc. Já identificamos como é possível, segundo a compreensão heideggeriana, a salvação mediante a arquitetura e a poesia. Embora tenhamos tematizado a interpretação do filósofo acerca d’*Os Sapatos* (1886) de Van Gogh, restringimos a nossa meditação ao caráter de “coisa” da obra, à sua *realidade efetiva* (*Wirklichkeit*), não determinando como a pintura pode despertar o homem para a ausência dos deuses, evocando as potências do sagrado, a fim de resistir aos perigos derivados da com-posição. Afinal, como é possível, de acordo com Heidegger, atingir a *salvação* dos perigos concernentes à técnica moderna mediante a pintura? Tematizaremos essa questão no tópico a seguir.

3.4.2 Da salvação pela pintura: a experiência da ausência dos deuses como vazio de ser

O “passo atrás” ante a Civilização Moderna, conforme indicado por Heidegger, visa salvar a sua origem impensada no *dia dos deuses*, por intermédio da recordação do vínculo entre os mortais e o divino. Esse distanciamento não parte de uma postura *otimista* ou *pessimista*, não configurando nem sequer um “posicionamento” relativo a essa era. Trata-se, na verdade, de uma disposição de ser cautelosa e incipiente que caracteriza uma *pré*-posição: ao redirecionar o olhar para a fronteira da Era Moderna, o filósofo tem o propósito de salvaguardar o âmbito inaugural do pensar originário pré-

socrático, que vigorava antes da inauguração da metafísica realizada por Platão e Aristóteles.

A salvação, neste sentido, incide em *superar* (*Überwinden*) as fronteiras estabelecidas pela metafísica e que caracterizam o limiar do tempo indigente, a fim de recordar (*Andenken*) a esfera em que ocorre o combate entre "mundo" e "terra" que configura fundamentalmente *o acontecimento da verdade* (*das Geschehnis der Wahrheit*). No ensaio *A Superação da Metafísica* (1936-1946), Heidegger sustenta que superar a metafísica não consiste em *afastá-la* (*Wegdrängen*) dos domínios da "formação filosófica" (*philosophischen Bildung*), no sentido de eliminá-la ou destruí-la. Com efeito, "[...] a metafísica não se desfaz como se desfaz uma opinião. Não se pode deixá-la para trás como se faz com uma doutrina em que não se acredita ou defende" (Heidegger, 2012, p. 61). A metafísica, portanto, não caracteriza apenas uma "disciplina", agrupada ao lado de outras como a "ética", a "lógica", a "epistemologia" etc., no interior de uma ampla e fecunda região do pensamento tradicionalmente designada como "filosofia". A metafísica, para Heidegger, configura o desdobramento histórico do domínio incondicional do ente e, por conseguinte, o encobrimento de sua determinação originária.

A arte, segundo Heidegger, preserva *o lugar* onde é possível, mediante a meditação paciente, vislumbrar *o acontecimento da verdade enquanto tal* encoberto pelo domínio incondicional do ente determinado essencialmente pela *com-posição*. Por isso, encarada em sua essência, a arte caracteriza uma *sagração* (*Weihe*) e um *refúgio* (*Hort*) da verdade, em que o "mundo" aparece para o homem, a cada vez e de maneira nova, tornando visível a "terra" que o sustenta fundamentalmente. Essa *sagração* e *refúgio* são conquistadas desde que se compreenda a arte como uma *produção poética*, seja a arte como obra poética em sentido estrito, como obra arquitetônica, obra musical ou pictórica. No âmbito das artes plásticas, o pintor suíço Paul Klee oferece com suas obras, de acordo com Heidegger, o refúgio dos perigos derivados do domínio incondicional do ente difundido pelo avanço da técnica e da ciência moderna e, por conseguinte, abre caminho para a superação da metafísica, ao doar imagem àquilo que se oculta: a "terra".

Klee abre caminho para a superação da metafísica não apenas mediante a sua produção propriamente artística, em pinturas e desenhos, mas também a

partir de um posicionamento crítico sobre a estética tradicional em ensaios acerca da "criação" e da arte moderna. É possível vislumbrar indícios desse posicionamento crítico em sua *Confissão Criadora* (1920), onde o pintor introduz o ensaio com a seguinte sentença: "A arte não *reproduz* o visível, mas *torna* visível" (Klee, 2014, p. 3). Ora, se a arte não reproduz ou imita a realidade sensível (ôntica) e tampouco a realidade suprassensível, então, para Klee, sua essência conduz facilmente à "abstração". Esse posicionamento de Klee o coloca inquestionavelmente em oposição à toda tradição teórica acerca da arte e do belo, opondo-se à filosofia platônica-aristotélica, que define a produção artística como imitação das *formas* (*eidos*), à *filosofia da arte* renascentista, que enxerga na natureza empírica *a fonte do belo* e, ainda, ao idealismo kantiano, segundo o qual o juízo estético deriva do sentimento subjetivo. Mas como essa crítica à estética tradicional conduz a arte à abstração?

Em *Sobre a Arte Moderna* (1924), Paul Klee descreve o artista como aquele que, ao dedicar profunda e paciente atenção ao mundo, encontrou o seu próprio caminho e lugar em seu cerne. Contudo, o que vem-a-ser a partir de sua criação, que encontra passagem através de seus olhos, não pertence ao artista, mas à "natureza". Ora, se não podemos exigir que uma árvore produza uma copa idêntica às suas próprias raízes, não seria igualmente absurdo reivindicar que o artista produza a sua obra idêntica à sua fonte de inspiração e vitalidade? Portanto, não podemos exigir que o artista reproduza a natureza: podemos esperar apenas que ele *recolha e encaminhe para a obra aquilo que vem das profundezas da "terra"*. Sua obra não tem a função de servir nem de dominar, mas tão somente de "comunicar".[67] O que significa, para um pintor, "comunicar" senão doar imagem àquilo que, seguindo o seu próprio curso, se retrai e se oculta? A beleza, assim, não pertence ao pintor, apenas se torna visível através dele em sua obra. O homem se torna criador quando, mediante uma disposição paciente e solicita, atende ao apelo daquilo que, ainda na ocultação, cintila diante de sua *visão interior*, lhe oferecendo passagem e permitindo que irrompa numa abertura, finalmente tornando-se visível. Toda criação artística é, assim, um renascimento da "natureza" no resplandecer da beleza da obra.

[67] Cf. Klee, *Sobre a Arte Moderna*, 2014, p. 3 e 4.

A libertação da função de imitar fidedignamente a realidade empírica ou de reproduzir um conjunto de ideias, um padrão fixo pré-estabelecido, conduz à abstração. Em outras palavras, não se detém à representação de objetos empíricos ou à conformação da configuração inteligível de um ente a uma forma exterior, mas compõe a realidade efetiva da obra a partir das relações formais estabelecidas entre as figuras geométricas, suas proporções e desproporções, segundo o que constitui a polifonia das cores, suas harmonias e contrastes, as gradações de tons que compõem os diferentes estados entre clareza e obscuridade etc., em suma, as infinitas possibilidades de vir-a-ser a partir dessas relações formais não-representacionais. Por isso, segundo Klee, quanto mais puro for o trabalho gráfico, isto é, "[...] quanto maior a ênfase sobre os elementos formais em que se baseia a apresentação gráfica, menos apropriado será o aparato para a apresentação *realista* das coisas visíveis" (2014, p. 3). A obra de arte, neste sentido, não é verdadeira por imitar a realidade empírica ou inteligível, mas por tornar visível o ente enquanto tal. Mas o que torna visível a obra de Paul Klee, segundo a compreensão heideggeriana?

Embora não tenha dedicado nenhum ensaio ou preleção à interpretação das pinturas de Klee, Heidegger nutria um notório interesse por suas obras. Hoje, é possível dimensionar a profundidade desse interesse a partir das anotações do filósofo dedicadas às obras de Klee encontradas nos *Nachlass*[68] e publicadas por Günter Seubold, em *Notas de Heidegger sobre Klee no Nachlass* (1993). Seubold assevera que, referente à produção de Klee, Heidegger escreveu o total de dezessete páginas avulsas, contento apenas excertos redigidos na década de 1950.[69] Podemos pressupor, com isso, que o interesse de Heidegger pela obra de Klee se situa no contexto tardio da estruturação da pergunta pela com-posição e de sua preocupação acerca dos perigos intrínsecos aos avanços da técnica e da ciência moderna, com a absolutização incondicional do ente. Nas poucas notas dedicadas ao pintor, torna-se evidente que Heidegger enxergava em Klee um precursor da *arte do futuro*: uma arte não-metafísica, que se ocuparia sobretudo em tornar visível a "terra" mediante o despertar do homem para a fundação de um "mundo" marcado pela fuga dos deuses.

[68] O espólio de Martin Heidegger que consiste em 173 caixas de manuscritos. Esses textos encontram-se, atualmente, no *Arquivo Literário Alemão*, sob os cuidados de Ulrich von Bülow.
[69] Cf. Seubold, *Heidegger's Notes on Klee in the Nachlass* (2017).

Em um diálogo com Heinrich Wiegand Petzet, na década de 1950, espantado com o vislumbre dessa nova dimensão da arte, até então encoberta, Heidegger revela ao amigo que a obra de Klee lhe provocou o interesse de escrever uma segunda parte para a sua *Origem da Obra de Arte*, recém publicada em *Caminhos de Floresta* (1950)[70]. A arte, então, não seria apenas "algo do passado", como sustenta Hegel em suas *Preleções Sobre Estética* (1828-1829)[71], mas aguarda como "algo do futuro" preservando no horizonte o espaço no qual se consuma o *acontecimento da verdade*. Não obstante o entusiasmo de Heidegger, os planos para a redação dessa nova obra não se realizaram. Contudo, a admiração do filósofo em relação a essa *arte do futuro* não se arrefeceu, conforme indica o prólogo de *Tempo e Ser* (1962):

> [...] Se nos mostrassem agora dois quadros que Paul Klee criou no ano de sua morte: a aquarela *Santa Através de um Vitral* e a têmpera sobre estopa *Morte e Fogo* – desejaríamos permanecer longo tempo diante deles, abandonando qualquer vontade de compreensão imediata (Heidegger, 1979, p. 257).[72]

Nessas obras, Klee não apresenta a transposição fiel da realidade empírica e tampouco uma via de acesso à realidade inteligível, em outros termos, o pintor não postula uma representação suscetível à compreensão imediata. Suas obras, na verdade, suscitam a visão e a escuta atentas para o desencobrimento de um "mundo" no qual se torna visível algo incontornável: as obras de Klee conduzem o homem à experiência de *morte como morte*, por intermédio da experiência de sua mortalidade, despertando-o para a ausência dos imortais. Petzet relata que, durante uma visita à coleção particular de arte de David Thompson na companhia de Heidegger, na Basileia (Suíça), a obra *O Portal* (*Ein Tor*), pintada por Klee em 1939, provocou um profundo silêncio no filósofo:

> […] Depois de um longo tempo, ele disse em tom sombrio: "*Por esse portal todos teremos que passar algum dia. É a morte*." Mais tarde, Heidegger pediu para ver essa pintura de novo e de novo, visto que [Ernst] Beyeler – lembrando do efeito que essa obra incutiu no filósofo – não a vendeu, mantendo-a em sua posse (Petzet, 1993, p. 148, acréscimo e tradução nossos).

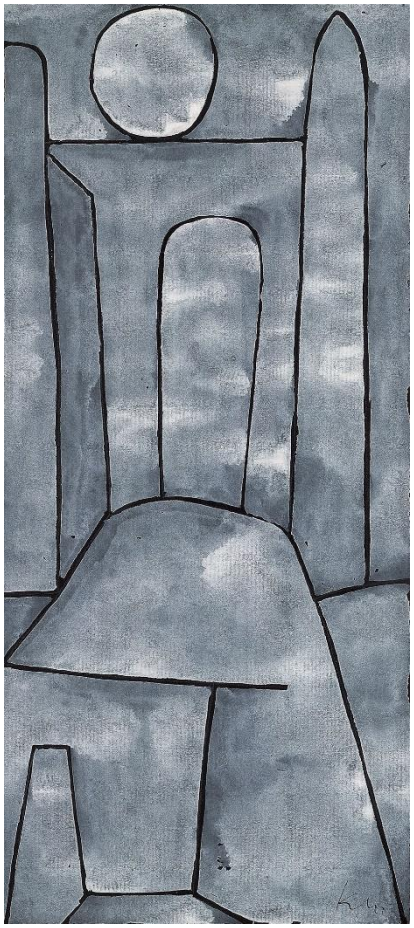
---

[70] Cf. Petzet, *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger*, 1929-1976, p. 149, (1993).

[71] Cf. tópico 3.1 deste capítulo, intitulado *Arte em tempos de niilismo*, onde tematizamos a "morte da arte" segundo a filosofia hegeliana.

[72] Ambas as obras citadas por Heidegger – *Heilige aus einem Fenster* e *Tod und Feuer* – foram compostas por Klee em 1940.

A obra de Klee apresenta um grande portal que se eleva no cerne de um quadrante delimitado por duas longas e maciças colunas de obelisco, sob um círculo esmaecido. Entre a base e o topo da pintura, há um solo dividido por rachaduras que o reparte em quatro blocos sólidos irregulares e que, unidos, oferecem caminho até o portal. Quando se observa essa obra por um longo tempo, tem-se a impressão vertiginosa de se estar contemplando um imenso céu povoado de nebulosas nuvens desde o interior de uma estrutura flutuante, em movimento, sem peso. Perde-se o chão, o azul das nuvens carregadas parece esvaecer e incorporar o tom opaco do cinza e, subitamente, se sente esmorecer a densidade dos blocos que compõem essa estrutura flutuante. Então, se sente suspenso no ar e a própria existência se revela uma estrutura vazia, sem peso, errante pelo espaço infinito. Não há nenhuma figura nessa obra que identifique a morte, mas apenas um portal que indica uma *travessia inevitável*. Por esse portal, que não oferece passagem para nenhum outro lugar, todos os mortais terão que atravessar.



Ein Tor (1939), de Paul Klee. Fonte: *Wikimedia Commons*.

Neste sentido, Klee torna visível a morte sem lhe doar uma figura. A morte é experimentada como uma travessia que não oferece trânsito, a partir da suspensão do peso da existência que, tendo sido completamente esvaziada, perde todo significado que outrora a discernia do não-ser. A imagem desse portal suscita terror e desorientação, na presença sem figura da morte que se desencobre como uma possibilidade inexorável e iminente. Mas como esse portal de Klee, ao oferecer passagem para o vazio, *salva* o vínculo entre os mortais e o divino? Ao conduzir à experiência de morte como uma transição para o vazio, o pintor suíço remete à mortalidade do único ente capaz de *morte como morte*: o homem. Na conferência *Construir, Habitar, Pensar* (1951), Heidegger

sustenta que, ao nomear os *mortais* já se indica invariavelmente o seu vínculo com os imortais:

> Os mortais são os homens. Chamam-se mortais porque podem morrer. Morrer diz: ser capaz de *morte como morte*. Somente o homem morre e, na verdade, somente ele morre continuamente, ao menos enquanto permanecer sobre a terra, sob o céu, diante dos deuses. Nomeando os mortais, já pensamos os outros três [...] (Heidegger, 2012, p. 130).

Ser capaz de morte como morte, segundo Heidegger, caracteriza essencialmente o modo de ser do homem e aquilo que o distingue radicalmente dos outros entes. Ora, mas os animais também não são *mortais*? Os animais morrem, completam o curso entre nascimento e morte, mas não são capazes de experimentar *a morte como morte*: chegam ao fim e, contudo, não são capazes de vivenciar a morte como uma transição para o vazio e tampouco como uma possibilidade inexorável. Para o homem, a morte se desencobre, em sentido amplo, como *um peculiar fenômeno da vida,* e não como simplesmente deixar de viver (no sentido ôntico)[73]. Neste sentido, o homem morre continuamente, pois a morte se mostra como uma possibilidade iminente, indicando a cada vez a transição para o não-ser.

Em *A Coisa* (1950-1951), inclusive, Heidegger sustenta que "a morte é o santuário do nada" (*Der Tod ist der Schrein des Nichts*)[74], em outras palavras, a morte configura a experiência de *devoção* da inexorável possibilidade de não-ser. *O santuário do nada*, portanto, caracteriza a consagração do mistério constitutivo da própria existência: a morte, como *peculiar fenômeno da vida*, abriga (*birgt*) o completo esvaziamento do ser – o nada. A vida, por outro lado, não constitui apenas um intervalo entre o nascer e o morrer, mas um constante antecipar a si mesmo do homem e, por conseguinte, a precipitação de sua passagem para o vazio de ser. *O Portal* de Klee, ao tornar visível a morte no *sem-figura*, não constitui um santuário do nada e, portanto, uma cripta ou um lugar de devoção ao "deus ausente"? A experiência de *devoção ao nada* (em outras palavras, ao "deus ausente" = não-ente), possibilitada por esse portal, consiste na experiência de antecipação da morte, tornando-a *presente, visível* ainda que sem imagem. Neste ínterim, essa obra de arte torna possível não

[73] Cf. Heidegger, *Ser e Tempo*, §49, p. 681 (2012).
[74] Cf. Heidegger, *A Coisa*, [Ensaios e Conferências], p. 156 (2012).

apenas compreender a morte como uma remota possibilidade, mas vivenciá-la como um fenômeno da vida que abriga o mistério do ser: a fonte originária desde a qual brota o ente e que, quando interrogada, mostra-se vazia de ser, sem figura, *ausente*.

No contexto de *Construir, Habitar, Pensar* (1951), a determinação do homem como um ser capaz de experimentar a *morte como morte* preserva o seu vínculo com a "terra", com o "céu" e com os "imortais". Heidegger designa a unidade originária composta pela harmonia desses quatro elementos – "mortais" e "imortais", "céu" e "terra" – como *a quadratura* (*das Geviert*). O homem existe sobre a "terra". Ora, essa sentença já não pressupõe que sua existência se descerra sob o "céu"? Por isso, existir sobre a "terra" e sob o "céu" presume *permanecer diante dos deuses* (*Bleiben vor den Göttlichen*). A "terra" caracteriza o "fundo" que suporta o mar e a superfície terrestre e, assim, constitui a *fonte originária* desde a qual brotam a vegetação e a fauna. O "céu" compõe, por sua vez, o esplendor do curso dos astros e das transformações da lua, da alvorada e da claridade lânguida do crepúsculo, a suavidade e o rigor do clima, a transição das estações, e o percurso das nuvens que, em sua opulência, oculta o azul profundo. Os imortais são aqueles que, outrora mensageiros do sagrado, fugiram da Era Moderna e aguardam que o homem moderno desperte para a sua ausência[75].

A obra de Klee, ao tornar visível o caminho para uma *travessia inevitável*, guarda a *quadratura* (*Geviert*), despertando o homem para a *morte como morte* e para a ausência dos imortais. Suscita, com isso, o abandono dos mortais a *uma época indigente* (*eine dürftige Zeit*), caracterizada essencialmente pela *desdinivização*. Klee não identifica em sua obra os mortais e tampouco os imortais, mas tão somente uma estrutura flutuante, sem peso, que oferece abertura para a experiência de transição para o vazio de ser. Os deuses desapareceram e os mortais, por sua vez, se tornaram tão indigentes que, incapazes de notar que a ausência do divino caracteriza uma *falta*, não enxergam a sua condição existencial como um "abandonado" à errância, à flutuação sem peso num espaço vazio. *O Portal* de Klee, neste sentido, "salva" *o lugar* onde se reúnem os quatro elementos constitutivos da *quadratura*,

[75] Cf. Heidegger. *Construir, Habitar, Pensar*, p. 129 (2012).

fazendo perdurar numa unidade originária (portanto, numa proximidade), elementos fundamentalmente distantes: “terra” e “céu”, “mortais” e “imortais”. Essa unidade, contudo, deve ser guardava por um pensamento solícito e paciente. Como o pensar, de acordo com Heidegger, pode resguardar a *quadratura* e, por conseguinte, *salvar* a existência humana dos perigos derivados da *com-posição*? Essa questão será tematizada, a seguir, no último tópico deste capítulo.

3.4.3 Da salvação pelo pensar: a meditação filosófica como guardiã do poder de salvação

A proposta de salvação por intermédio da poesia (*Poesie*) e da pintura nos mostrou que, devido ao fato de essas produções artísticas serem essencialmente “*poesia*” (*Dichtung*), *salvam* o lugar onde é possível experimentar a ausência dos deuses que fugiram, tornando possível finalmente preparar o caminho para o seu retorno. Embora tenhamos concentrado nossos esforços em tornar visível como as obras arquitetônicas, pictóricas e poéticas podem resguardar o âmbito no qual é entravado o combate entre “mundo” e “terra” (em outros termos, entre *o dizível* e *o indizível*, *o visível* e *o invisível*, *o dia* e *a noite*), todas as obras de arte, por serem essencialmente poéticas, podem oferecer salvação, inclusive as obras musicais. Em sua biografia *Heidegger um Mestre na Alemanha entre o Bem e o Mal*, Safranski narra como o filósofo se viu admirado com o poder característico da música, exemplarmente modulado por uma sonata de Franz Schubert:

> [...] Antes de deixar Freiburg bombardeada, na iminência da entrada dos aliados, ele [Heidegger] visitou o filósofo Georg Picht e sua esposa – que no futuro seria a famosa pianista Edith Picht-Axenfeld. Heidegger queria que ela ainda lhe tocasse alguma coisa. A senhorita Picht tocou a *Sonata em Si Bemol Maior*, de Schubert. Heidegger encarou Picht e disse: “*Isso nós não podemos fazer com a filosofia*.” Nessa noite de dezembro de 1944, Heidegger escreveu no livro de visita dos Picht: “*Diferente de perecer é acabar. Cada acabar fica guardado no começar*” (2000, p. 392, acréscimo).

Poderíamos, na esteira de Safranski, interpretar essas sentenças escritas por Heidegger no caderno de visitas do casal Picht como um prenúncio do fim iminente da *Segunda Guerra Mundial*, que ocorreria dez meses após essa

visita[76]. Todavia, se interpretarmos o comentário de Heidegger a respeito da música de Schubert, executada por Edith Picht-Axenfeld, relacionando-o com as sentenças escritas pelo filósofo no livro de visitas do casal, podemos encontrar o caminho para determinar a diferença radical entre o poder característico do fazer artístico-poético e o poder do pensar. Ao trazer o ente à sonoridade, a música possui o poder de tornar audível o *inaudito enquanto tal* (a "terra"), erigindo a harmonia que conduz o ritmo do ser do homem no mundo. A obra musical, neste sentido, *salva* o lugar em que se desdobra o conflito entre "mundo" e "terra", ao desencobrir o "mundo" sustentado pela estrutura harmônica e, por conseguinte, tornando audível o mistério da "terra", acessível no ritmo e nos diferentes arranjos possíveis pelas escalas, acordes etc. Isso, de acordo com Heidegger, o pensador não pode fazer com a filosofia. Mas, afinal, o que pode fazer o pensar e qual a sua relação com o "acabamento"? Em suma, como se realiza a tarefa da *salvação* por intermédio da meditação filosófica, segundo Heidegger?

Antes de responder a essas questões, é decisivo clarificar algo que permaneceu apenas subentendido, até este momento de nossa meditação: para Heidegger, "pensar" (*denken*) e "poetar" (*dichten*) são fenômenos radicalmente distintos. Em *O que quer dizer pensar?* (1952), Heidegger interpreta um poema de Hölderlin intitulado *Mnemosyne*, palavra grega traduzida pelo filósofo como "*die Gedächtnis*", *a Memória*. *Mnemosyne*, contudo, é uma deusa titânide, filha do Céu (Urano) e da Terra (Gaya). Quando noiva de Zeus, *Mnemosyne* deu à luz as musas.[77] As artes, essencialmente poéticas (como a poesia em sentido restrito, a arquitetura, a música, a pintura etc.), pertencem à *Mnemosyne*, à memória. A memória, entretanto, não evoca tão somente a capacidade de preservar o passado na representação. *A memória pensa o passado e, por isso, se funda no pensar*[78]. O que evoca, então, a memória que pensa o passado? O vínculo entre o Céu e a Terra, celebrando *o sagrado* (*der Heilige*) e o encontro

[76] Rüdiger Safranski interpreta essas sentenças – "Diferente de perecer é acabar. Cada acabar fica guardado no começar." – como uma meditação de Heidegger acerca do fim da guerra e, por conseguinte, como o *fim dos alemães*. Não obstante, o próprio biógrafo sugere que essas sentenças são nebulosas e que, portanto, a questão permanece em aberto (C.f. 2000, p. 392).

[77] Segundo o mito grego, *Mnemosyne* deu à luz a nove musas, dentre elas Calíope, Euterpe, Políminia e Erato, que representam, respectivamente, a poesia épica, a poesia lírica, a poesia sacra e a poesia romântica (Bulfinch, 2013).

[78] C.f. Heidegger, *O que quer dizer pensar?*, 2012c, p. 118.

entre o destino de mortais e imortais. Mas embora o pensar seja a fonte originária da poesia que recorda *o sagrado*, entre pensar e poetar há um abismo:

> O dito poético e o dito do pensamento jamais são iguais. Mas um e outro, de modos diferentes, podem dizer o mesmo. Isto só mesmo tem êxito quando o abismo entre poesia e pensamento se abre clara e decisivamente. E isto acontece quando a poética é elevada e o pensamento profundo. Também isto soube Hölderlin (Heidegger, 2012c, p. 119).

Ao trazer o ente à palavra, a arte poética o torna *dizível*, acessível. Do mesmo modo, a música – que faz surgir *o inaudito* na peça rítmica e harmônica – e a pintura – que torna visível no quadro *o sem-figura* – preservam a "terra", a ocultação originária desde a qual brota o ente enquanto tal. Em suma, a arte poética eleva o ente ao "dizer poético", a música ascende *o inaudito* ao audível, a pintura alça *o sem-figura* ao visível, desencobrindo o ente enquanto tal desde uma ocultação originária. E o pensar? O pensar paciente e sereno se aprofunda na ocultação originária, liberta o ente das sombras, ilumina-o na clareira, mas não lhe doa cores e formas como a pintura nem lhe concede ritmo e composição harmônica, como a música. O pensar pesa e, indo ao encontro do ente enquanto tal, se aprofunda em sua direção, o perscruta. A poesia *diz* o ente enquanto tal, o eleva doando-lhe figura, enredo, tornando-o acessível nos *versos,* nas *metáforas* etc. O pensar, por sua vez, reconduz a multiplicidade que configura a presença do ente desencoberto à sua unidade originária, à sua essência. Assim, ao rememorar a origem do ente enquanto tal, o pensamento o conduz ao *acabamento*.

Considerando as sentenças de Heidegger – segundo as quais "*diferente de perecer é acabar. Cada acabar fica guardado no começar*" –, é possível caracterizar a filosofia como um modo de conduzir o pensamento ao *acabamento*, possível apenas mediante um passo atrás ante a Civilização Moderna em direção ao seu *começo*. Em *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento* (1966), Heidegger sustenta que a filosofia, que teve seu início com os gregos na Era Clássica, encontra-se em seu estágio final. Isso não significa, porém, que a filosofia está prestes a perecer: "[...] Pelo contrário, quando falamos no fim da filosofia queremos significar o acabamento da metafísica. Acabamento não quer dizer, no entanto, plenitude no sentido que a filosofia deveria ter atingido, com o seu fim, 'a suprema perfeição'" (Heidegger, 1979, p. 72). Filosofia e metafísica, para Heidegger, são sinônimas. Preconizar que a filosofia esteja

chegando ao seu “fim”, assim, não significa sustentar que ela esteja alcançando a sua plenitude, sua “perfeição”, tampouco que ela esteja prestes a desaparecer. Ao afirmar que a filosofia se encontra em seu estágio final, portanto, Heidegger indica que o pensamento filosófico está na iminência de conduzir, na contemporaneidade, a metafísica à sua *suprema e derradeira possibilidade*: a dissolução da filosofia nos fenômenos modernos da ciência e da técnica.

A ciência moderna se desenvolve no horizonte aberto pela filosofia, instaurando, contudo, sua independência em relação a metafísica na busca de autonomia. Esse fenômeno, porém, “[...] faz parte do acabamento da filosofia. Seu desdobramento está hoje em plena marcha, em todas as esferas do ente. Parece a pura dissolução da filosofia; é, no entanto, precisamente seu acabamento” (Heidegger, 1979, p. 72). O acabamento da filosofia, por um lado, consiste no fato de a ciência moderna estabelecer sua independência da filosofia, mediante sua subdivisão em ciências particulares que, ao dividirem a realidade em múltiplos setores de objetos que correspondem às suas especialidades, se autonomizam como a física, a psicologia, a sociologia, a antropologia etc.; por outro lado, o acabamento da metafísica se realiza quando a própria filosofia se transforma em ciência empírica de todos os entes que, submetidos ao método científico, se tornam *objeto experimental* de sua técnica.

A tarefa da filosofia, neste sentido, consiste em recordar a sua origem e fundar um pensamento que não se confunda com a determinação técnico-científica nem se deixe dominar pela *com-posição*. Trata-se, então, de tornar visível no presente “[...] algo que há muito, exatamente no começo da filosofia, já lhe foi dito e que, entretanto, não foi propriamente pensado” (Heidegger, 1979, p. 74). E o que permaneceu impensado pela tradição metafísica e que, hoje, configura uma tarefa para o pensamento, de acordo com Heidegger? A recordação do sentido originário da verdade, a *alétheia*. Em suma, trata-se de pensar o fenômeno da verdade para além de sua caracterização metafísica, como “correspondência entre representação e objeto”, reconduzindo-a ao seu sentido originário como desencobrimento do ente enquanto tal[79]. Somente

[79] C.f. tópico 1.3 do *Primeiro Capítulo* desta dissertação, intitulado *A caracterização da techne como um modo de desencobrimento* (*Unverborgenheit*), onde tematizamos a determinação originária da verdade, segundo o pensamento heideggeriano, em contraposição a acepção da verdade como “concordância entre representação elaborada pelo sujeito e objeto de conhecimento”.

reconduzindo a verdade ao seu sentido originário, é possível superar a metafísica e libertar-se da afirmação incondicional do ente difundida, na Era Moderna, pela técnica e pela ciência.

Em *A Questão da Técnica* (1953), Heidegger assevera que o desencobrimento explorador, que configura essencialmente a técnica e a ciência, ameaça se apropriar da verdade enquanto tal, tornando impossível para o homem compreendê-la como um fenômeno de desencobrimento que conduz o ente da ocultação originária para o aberto[80]. Com isso, se anularia completamente o acesso ao caminho no qual seria possível mover um "passo atrás" ante a Era Moderna, para redirecionar o olhar para o antigo Mundo Grego, a fim experimentar a ausência dos deuses. A tarefa do pensamento, diante desse perigo extremo, consiste em despertar o homem moderno para *a constelação da verdade* (*die Konstellation der Wahrheit*). O que é uma constelação senão um grupo de entes luminosos que, com sua incessante fulguração, cobre o espaço vazio e sua própria determinação originária? Visto isso, trata-se de despertar o homem para o fato de que a verdade acontece não apenas na ciência e na técnica moderna, mas num conjunto de diferentes modos de desencobrimento do ente, em outros termos, numa *constelação*.

O desencobrimento explorador que caracteriza a técnica moderna constitui uma grande ambiguidade (*Zweideutigkeit*), para Heidegger, pois, embora ameace se apropriar da verdade enquanto tal, "[...] remete para o mistério de todo desencobrimento, isto é, da verdade" (2012a, p. 35). Em outras palavras, por um lado, o desencobrimento explorador oferece perigo para a relação entre o homem e a verdade em seu sentido originário e, por outro lado, a com-posição remete à essência da verdade enquanto tal. Assim, se nos determos à essência ambígua da técnica moderna, enxergaremos a constelação da verdade e, por conseguinte, a aurora da salvação. Entretanto, a visão da constelação da verdade só se torna possível mediante a interrogação do pensar que, ao colocar a essência da técnica moderna em questão, fomenta o nascimento da força salvadora.

Ora, se a arte salva o lugar onde ocorre o combate originário entre "mundo" e "terra" e, com isso, caracteriza uma *sagração* (*Weihe*) e um *refúgio*

[80] C.f. Heidegger, *A Questão da Técnica*, 2012a, p. 36.

(*Hort*) da verdade enquanto tal, o pensador é quem resguarda esse lugar. Por isso, em *A Questão da Técnica* (1953), Heidegger sugere que *as belas-artes* (*die schönen Künste*) estão convocadas a desencobrir sua própria essência, a *poiésis*. Mas, em seguida, adverte: a arte dispõe do lugar de refúgio e sagração da verdade, "[...] somente se a consideração do sentido da arte não se fechar à *constelação da verdade*, que nós estamos a questionar" (2012a, p. 40). Em suma, as belas-artes estão convocadas a desencobrir o vínculo originário entre os "mortais" e os "deuses-ausentes", entre o "céu" e a "terra", mas esses elementos (fundamentalmente distantes) só podem ser reunidos e resguardados numa *quadratura* pelo pensar. O pensador, portador de uma disposição de ser solícita e serena, é o responsável por reunir a constelação dispersa numa unidade originária, a partir da interrogação da essência da verdade enquanto tal na totalidade.

A salvação do perigo extremo, portanto, é uma dadiva do pensamento. A salvação suscitada desde a produção artística – seja pela obra arquitetônica, pictórica ou poética – deverá ser resguardada pela vigília do pensador que procederá como um guardião desse poder. Por esse motivo, em *Carta Sobre o Humanismo* (1946), Heidegger sustenta que os poetas e pastores são *os guardiões da morada do ser* (*die Wächter dieser Behausung*):

> A linguagem é a morada do ser. Na habitação da linguagem mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardiões dessa morada. Sua vigília consiste em levar a cabo a manifestação do ser, na medida em que, por seu dizer, a levam à linguagem e bela a custodiam [...] (2008, p. 326).

Pensadores e poetas promovem a vigília do vir-a-ser do ente desde uma ocultação originária, resguardando a verdade enquanto tal no âmbito da linguagem. Ao trazer o ente à palavra, o poeta o torna *dizível*, acessível e, com isso, celebra *o sagrado* (*der Heilige*) com a experiência da ausência dos deuses ausentes. O pensador profundo, portador da disposição de ser solícita e serena, por um lado, torna o ente *dizível* libertando-o da ocultação originária mediante a interrogação e, por outro lado, reúne numa unidade originária os elementos desencobertos pela poesia, pela pintura, pela música etc. Por isso, a distância abissal entre a *poesia*, em seu sentido elevado (como *Dichtung*), e o pensar profundo deve ser resguardada pela vigília meditativa. Por que Heidegger convocaria as belas-artes a desencobrir sua essência poética senão para

dimensionar o vínculo entre *poiésis* e *com-posição*? A tarefa do pensamento, neste sentido, consiste em recordar o vínculo entre a essência da arte e da técnica.

Ao movimentar-se com um *passo atrás* ante a Civilização Moderna, Heidegger redireciona o olhar meditativo para a antiga Era Grega, a fim de revitalizar as *palavras fundamentais* (*Grundworte*) legadas pelos pensadores gregos à tradição filosófica ocidental. Com isso, atuando com *o rigor e o cuidado do conceito* (*die Strenge und Sorgfalt des Begriffes*)[81], o pensar cumpre essa meditação histórica reconduzindo a *poiésis* e a *com-posição* à palavra fundamental *phýsis*. Se a arte torna visível na obra o combate originário entre "mundo" e "terra", isso se deve ao fato, segundo Heidegger, de a produção artística se fundar no pensamento meditativo. Mas não é uma arbitrariedade do filósofo propor que a produção artística se funda no pensar meditativo? Trata-se de uma arbitrariedade apenas aparente e que se torna precária, quando nos atentamos ao fato de que a produção artística é um modo de desencobrimento, portanto, concernente a verdade do ente enquanto tal. A verdade, assim, não é um assunto restrito apenas a filosofia e a ciência, mas atinente sobretudo a arte. Assim, o despertar para a fundação do "mundo", a celebração da "terra" e a evocação do "sagrado" ocorrem na obra artística, mas se tornam visíveis em sua verdade pelo pensamento no qual se fundam.

Logo, cabe ao pensar meditativo desencobrir o combate originário entre "mundo" e "terra" e a evocação do sagrado *conceitualmente*, em suma, com *o rigor* (*die Strenge*) e *o cuidado* (*die Sorgfalt*) do conceito que lhes são característicos. Não se trata, contudo, apenas de *representar conceitualmente* o conteúdo desses fenômenos, mas de desencobri-los enquanto tais, em sua verdade, a partir do questionamento de sua essência. Assim, ao perguntar pela essência da técnica moderna, Heidegger desconstrói a determinação instrumental e antropológica do fenômeno técnico, rememorando o significado da antiga palavra grega *techne*:

> Outrora, não apenas a técnica trazia o nome de τέχνη [*techne*]. Chamava-se também de τέχνη [*techne*] o desencobrimento que levava a verdade a fulgurar em seu brilho. Outrora, chamava-se também de τέχνη [*techne*] a produção da verdade na beleza.

[81] C.f. Heidegger, *A Superação da Metafísica*, 2012, p. 70.

> Τέχνη [*techne*] designava também a ποίησις das belas-artes [...] (Heidegger, 2012a, p. 36, acréscimos nossos).

Ao revelar o caráter de desencobrimento da técnica e da arte, o pensar meditativo salva *o espaço* (*der Ort*) onde é possível determinar o antigo vínculo entre arte e técnica. Esse espaço aberto, porém, de acordo com Heidegger, é profundamente paradoxal: por um lado, indica um parentesco entre arte e técnica a partir da determinação de sua origem comum no antigo solo grego e, por outro lado, mostra que as belas-artes e a técnica artesanal são radicalmente diferentes do fenômeno técnico moderno. Portanto, a inovação característica do fenômeno técnico moderno se torna imperceptível para o pensamento convencional que, baseado na determinação antropológica e instrumental, define as belas-artes, a técnica antiga artesanal e a técnica moderna como simples atividades humanas e instrumentos da vontade do homem, incapaz de enxergar nesses fenômenos modos de desencobrimento do ente fundamentalmente distintos.

Ao interrogar a essência da técnica moderna, Heidegger, por sua vez, torna visível a originalidade desse fenômeno face à "natureza" (*phýsis*) e sua distinção fundamental em relação as belas-artes e a técnica antiga artesanal, que repousam na *poiésis*, na produção criativa de ser. Embora a essência da técnica moderna, a com-posição, tenha sido destinada historicamente pela *poiésis*[82], ela se desencobre na exploração técnico-científica da natureza. Neste sentido, ao colocar em questão a contraposição conceitual entre as palavras fundamentais *techne* e *phýsis*, o filósofo mostra que a relação entre técnica e "natureza", na Modernidade, se transformou radicalmente. Se o artista possui o poder de *tornar visível* o ente desde uma ocultação originária e se um artesão dispõe do poder de *deixar-ser* o ente a partir da confluência das quatro causas, o técnico e o cientista moderno, em contrapartida, exploram o ente como fonte de recurso e informação, completamente cegos para a sua determinação originária.

Com a absolutização incondicional no ente que caracteriza essencialmente a exploração técnico-científica, na Era Moderna, o longo dia histórico atinge o crepúsculo e, então, perdura na "época indigente" (*die dürftige*

[82] C.f. tópico 2.4 do *Segundo Capítulo* desta dissertação, intitulado *Determinação metafísica da técnica e a proposta heideggeriana da construção de uma meditação histórica* (*gechichtliche Besinnung*), onde tematizamos a destinação da com-posição determinada fundamentalmente pela *poiésis.*

Zeit). Imerso na treva da noite do dia histórico, o homem moderno não atinge clareza acerca da determinação fundamental de seu próprio ser e tampouco do poder que, impondo-se constante e incondicionalmente, o provoca a intervir tecnicamente em todos os níveis da vida cotidiana, se restringindo a relações meramente técnicas. Com o crepúsculo do dia histórico, o homem moderno já não é capaz de notar que se apagou na história o brilho cintilante da divindade e, portanto, de compreender a ausência dos deuses como uma *falta*. Imerso na treva da noite do mundo, o homem moderno não é capaz de compreender que a verdade não é um resultado de operações técnicas, mas o desencobrimento do ente desde uma ocultação originária para qual ele está tão cego, que já não lhe é nem mesmo autorizado vislumbrá-la simplesmente como um “mistério”. Afinal, como despertar o homem para a *indigência* da Era Moderna? A tarefa da filosofia legada à nossa época consiste em tornar visível que os fenômenos que, na contemporaneidade, se mostram mais “evidentes”, banalizados tanto pelo senso-comum quanto pelas mais sofisticadas teorias, permanecem inquestionados e, por conseguinte, ensinar que *questionar* configura a mais elevada forma de devoção do pensamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A recordação do vínculo originário entre arte e técnica realizada nesta dissertação mostrou que, ao colocar esses fenômenos em questão, Heidegger pretende desencobrir o desdobramento histórico que tornou possível o imperialismo da técnica na Era Moderna. Não se trata, portanto, apenas de restabelecer a relação conceitual entre duas antigas formas de conhecimento que, com os avanços da metafísica e da ciência, se dissociaram. A restauração do vínculo entre esses campos de conhecimento ocorre invariavelmente, mas como ponto de partida para a elaboração de uma meditação histórica (*gechichtliche Besinnung*) mais ampla e profunda acerca do fenômeno da verdade que, quando interrogado em sua essência, abre caminho para pensar a destinação histórica do ser do homem contemporâneo e do fundamento do mundo em que ele se encontra circunscrito. Essa destinação histórica, como evidenciada por nossa pesquisa, teve início no solo da Antiga Grécia, com *a transfiguração metafísica* do pensamento originário.

O *Primeiro Capítulo* de nossa pesquisa tornou possível depreender que, para recuperar o vínculo perdido entre técnica e arte, Heidegger retorna ao pensamento pré-socrático a fim de recordar as “experiências da origem” (*die Erfahrungen des Ursprungs*) no âmbito inaugural do pensamento ocidental, antes da transfiguração metafísica do pensar operada por Platão e Aristóteles. Testemunhamos que o filósofo alemão revitaliza essas experiências da origem a partir da tematização de um grupo seleto de *palavras fundamentais* (*Grundworte*): *techne*, *episteme* e *poiésis*, como modos de *alétheia*, reconduzindo-as ao conceito preliminar de *phýsis*. Nossa pesquisa tornou evidente que, ao reconduzir essas palavras fundamentais que nomeiam modos de desencobrimento (*Unverborgenheit*) à noção preliminar de *phýsis*, Heidegger inaugura uma abordagem completamente original mesmo dentro dos padrões de sua própria filosofia.

Elucidamos que Heidegger aborda pela primeira vez a noção de *techne* na preleção *Platão: o Sofista*, nos semestres de 1924 e 1925, mas ainda sob a influência metafísica de Aristóteles. A partir da interpretação do Livro VI de *Ética a Nicômaco*, o filósofo alemão caracteriza a *techne* como um saber que guia a produção de ser (*poiésis*) como um conhecimento correlato a ação ética

(*phronesis*), na medida em que configuram ações práticas determinadas por um processo genuinamente racional. Em suma, seguindo o fio condutor estabelecido por Aristóteles, Heidegger estabelece a distinção entre *techne* e *phronesis* interpretando-as como faculdades práticas-deliberativas e, por fim, designa a *techne* como mais uma forma de conhecimento dentre outras sem penetrar, contudo, a sua dimensão originária. Para resgatar o sentido originário de *techne*, foi preciso transcender as fronteiras da metafísica platônica-aristotélica, rememorando as experiências originárias realizadas pelo pensamento pré-socrático.

Dez anos mais tarde, na preleção *Introdução à Metafísica* (1935), Heidegger finalmente atinge a dimensão originária da *techne*, compreendendo-a como um modo de produção de ser que caracteriza essencialmente a condição humana. Para poder acessar a dimensão originária da *techne*, foi necessário ao filósofo alemão ultrapassar a polarização metafísica entre *techne* e *phronesis* classificadas por Aristóteles como faculdades práticas-deliberativas. Com o retorno ao pensamento pré-socrático, Heidegger recorda algo cuja radicalidade permaneceu insondável para toda tradição metafísica posterior, a partir do desencobrimento da contraposição conceitual entre as palavras fundamentais *techne* e *phýsis*. Por conseguinte, foi possível ao filósofo determinar a *maquinação* (*die Machenschaft*) do saber própria da *techne* como o fator determinante para a caracterização do mistério que constitui o ser do homem frente a anteposição do ente enquanto tal na totalidade (*phýsis*).

Além disso, este trabalho mostrou que a recuperação do sentido originário da *techne* facultou uma modificação decisiva na compreensão do conceito de verdade (*Wahrheit*), após *a viragem* (*die Kehre*) do pensamento heideggeriano. A caracterização da *techne* como um modo de desencobrimento (*Unverborgenheit*) configura uma definição preliminar desse fenômeno produtivo, presente nas meditações de Heidegger desde a sua tematização primeva em *Platão: o Sofista* (1924-1925). Contudo, mostramos que, com a *viragem* de seu pensamento durante a década de 1930, na medida em que o filósofo alemão ultrapassa a fronteira da metafísica e avança o diálogo com os pensadores pré-socráticos, o conceito de *alétheia* passa por mudanças significativas, alterando, assim, a sua compreensão da noção de *techne* como um modo de desencobrimento.

Conforme supera (*überwinden*) a interpretação metafísica platônica-aristotélica acerca do fenômeno da *techne*, Heidegger recupera a seu vínculo perdido com a *episteme*, por intermédio da determinação da "*léthes*" (encobrimento) e a decisiva incorporação da noção de *clareira* (*Lichtung*) ao conceito de *alétheia*, em *A Origem da Obra de Arte* (1935-1937), nas preleções dedicadas ao pensamento de Parmênides (1942-1943) e de Heráclito (1943). Com essa nova abordagem do fenômeno da verdade, concomitante *a viragem* de seu pensamento, Heidegger caracteriza a *techne* como um modo de desencobrimento do ente enquanto tal desde uma ocultação originária (*léthes*). No processo de desencobrimento, o ente enquanto tal é acolhido e retirado da ocultação originária – por intermédio de um *saber-ver* constitutivo tanto da *techne* como da *episteme* – e exposto numa abertura, numa *clareira*. Todo vir-a-ser do ente provém, portanto, de um mistério originário, segundo a determinação da *phýsis* como o brotar a partir de uma nascente originária que se retrai no ocultamento durante o desencobrimento.

Neste sentido, a nossa pesquisa tornou possível verificar que a *techne* se constitui essencialmente como *poiésis*, em outros termos, como produção criativa de ser que recebe o ente no interior de uma ocultação originária e o expõe numa abertura, fixando-a na obra. Por conseguinte, evidenciamos como Platão e Aristóteles, ao difundirem a interpretação técnica do pensamento (*der technischen Interpretation des Denkens*), dissociaram a *techne* da *episteme* (*conhecimento verdadeiro*), obnubilando a sua essência. Ao reduzir a amplitude da noção de *techne* à dimensão do trabalho artesanal, a filosofia platônica-aristotélica obscureceu o significado originário da produção criativa de ser como *acontecimento da verdade*, ressignificando a produção das belas-artes como mera imitação (*mimesis*) da aparência da realidade suprassensível. Neste ínterim, a ênfase e a valorização excessiva do caráter artesanal da produção característica da *techne* se consolida como o traço decisivo tanto da técnica artesanal como da técnica moderna, segundo a sua representação instrumental e antropológica (*instrumentale und anthropologische Vorstellung*).

No *Segundo Capítulo* de nossa dissertação constatamos que a representação convencional acerca da técnica moderna é herdeira da acepção metafísica, segundo a qual tanto a técnica antiga artesanal como a técnica moderna constituem essencialmente instrumentos e meras atividades humanas.

Ao sublinhar o caráter artesanal da técnica, com isso, a representação convencional mantém inquestionado o mistério que constitui a essência da técnica moderna e sua distinção radical em relação a técnica antiga artesanal, insinuando ser uma perspectiva apenas derivada da tradição metafísica e não-fundamentada. Com o propósito de finalmente desencobrir a essência do fenômeno técnico moderno e, por conseguinte, a sua distinção radical em relação a *techne*, colocamos em questão a sua relação com as ciências naturais e com o fenômeno do niilismo.

A nossa meditação tornou passível de verificação que a essência da técnica moderna não é produto de um processo histórico transitório e de eventos casuais, mas corresponde a uma destinação histórica originada na Era Clássica com a inauguração da metafísica. Evidenciamos que, embora o imperialismo da técnica se realize apenas na Modernidade, é possível detectar retroativamente, na companhia de Heidegger, traços do modo de operar técnico atuantes na metafísica platônica-aristotélica. Platão e Aristóteles, portanto, foram os responsáveis por realizar a transfiguração metafísica da filosofia grega, ao operarem *a interpretação técnica do pensamento* caracterizando-o como operação teórica a serviço do fazer e do operar, transmitindo para toda tradição posterior o modelo de conhecimento técnico e teórico e, com isso, legando ao esquecimento a *phýsis* como elemento fundamental do conhecer (*episteme*) e da produção criativa de ser (*poiésis*).

Mostramos, com isso, que o modo de conhecer e operar técnico do homem moderno não é produto de contingências históricas, mas que encontra sua determinação numa destinação histórica que vincula Era Clássica e Era Moderna. A rememoração desse vínculo suscitou a conjuntura de eventos históricos que permite à essência do fenômeno técnico moderno finalmente se desencobrir, após manter-se incógnita por séculos no cerne da tradição metafísica. Descobrimos que, segundo Heidegger, essa conjuntura se deixa reconhecer em cinco fenômenos que florescem na Modernidade com o cumprimento de um destino histórico consumado pelo *fim* da metafísica: a *ciência* (*die Wissenschaft*) moderna, *a técnica das máquinas* (*die Maschinentechnik*), *a cultura* (*die Kultur*), a *desdivinização* (die *Entgötterung*) e *a estética* (*der Ästhetik*). Colocando em questão esses fenômenos complementares, foi possível desencobrir o fundamento histórico da Era

Moderna e realizar *a experiência de abertura* (*die Erfahrung der Offenheit*) de compreensão que se consuma com a determinação da essência do fenômeno técnico.

Essa experiência de abertura de compreensão tornou possível depreender que essa conjuntura de eventos históricos coincide com a moderna revolução científica, entre o fim do século XVI e o XVIII, preparando caminho para a essência da técnica moderna se revelar como força de exploração do ente. Neste sentido, evidenciamos como a técnica e a ciência moderna configuram modos de desencobrimento explorador da realidade efetiva (*die Wirklichkeit*), determinadas fundamentalmente por um poder (*Macht*) que provoca o homem a apoderar-se e dispor-se dela como fonte de utilidades. Desafiado por esse misterioso poder que constitui essencialmente as práticas técnico-científicas, o homem moderno se vê diante de um mundo *desdivinizado* (*Entgöttlicht*): a realidade se desencobre como objeto suscetível de exploração e, com isso, suscita a sombria ausência dos deuses.

Colocando em questão a relação entre ciências da natureza e técnica moderna, segundo a meditação heideggeriana, mostramos como a representação instrumental e antropológica da técnica se mantém cega ante a força de exploração que vincula originariamente esses fenômenos. Esclarecemos, assim, como a historiografia (*die Historie*), fiando-se a essa representação convencional, ilustra de forma *correta* (*richtig*) o surgimento da técnica moderna que se desenvolve oferecendo suporte às ciências exatas da natureza, mas não acessa a dimensão *verdadeira* (*Wahre*) desses fenômenos complementares. A partir da distinção entre "correto" e "verdadeiro", conforme estabelecida por Heidegger, indicamos a necessidade da construção de uma meditação histórica que não se fie apenas a descrição cronológica dos acontecimentos históricos, presa a região ôntica da realidade, mas que penetre a região ontológica e torne visível o poder que fundamenta a Era Moderna e que constitui o modo de ser e operar do homem contemporâneo.

Com a construção de uma meditação que contempla os desdobramentos históricos que tornaram possível o imperialismo da técnica na Modernidade, na companhia de Heidegger, tornamos suscetível a evidenciação dos primeiros vestígios da atuação da com-posição (*Ge-stell*) no cerne da tradição metafísica, antes de revelar-se como fenômeno propriamente técnico-científico. Em outros

termos, apontamos que, embora a técnica e a ciência moderna prosperem em detrimento da metafísica, elas carregam características herdadas dessa tradição de pensamento convencionalmente contestada por teóricos da ciência como "arcaica", como o fato de permanecerem cativos a representação instrumental e antropológica da técnica, de ignorarem completamente a dimensão verdadeira de seus objetos de interesse, de interpretarem o pensamento como "teoria", isto é, como uma operação teórica que efetua cálculos objetivando resultados práticos etc. Em suma, nossa meditação reuniu elementos suficientes para mostrar que os fenômenos que constituem a técnica e a ciência moderna não são derivados de processos históricos transitórios, produtos de erros e acertos de personagens históricas “geniais” amparadas por casualidades fortuitas, mas que foram destinadas historicamente por um poder que permanece impensado na contemporaneidade, embora a constitua fundamentalmente.

Nossa pesquisa tornou possível depreender que a Era Moderna, na qual vige o imperialismo da técnica, caracteriza o momento histórico em que a metafísica ocidental cumpre o seu destino, por intermédio da *inversão metafísica* (*metaphysische Umkehrung*) do platonismo estabelecida por Friedrich Nietzsche, por intermédio do anuncio da “morte de Deus”. Esse anuncio declara, conforme evidenciamos, a morte do Deus bíblico, mas revela sobretudo a extinção da força atuante do mundo suprassensível: não se irradia nenhuma vida desde o mundo suprassensível, a fé no “eterno”, no “absoluto” e no “infinito” perdeu definitivamente o seu fundamento sólido. Com a extinção da força atuante do mundo suprassensível (em outras palavras: com a desvanecimento da suprema autoridade de Deus), os valores cristãos são substituídos ou secularizados. Neste sentido, o diagnóstico de Nietzsche segundo o qual o niilismo compõe a “lógica intrínseca” (*die innere Logik*) à história ocidental é subscrita por Heidegger, que enxerga na Era Moderna o momento histórico culminante em que os valores supremos (como Deus, mundo suprassensível, o bem e o belo etc.) se esgotaram indiscutivelmente, cedendo lugar à *organização e sistematização total da realidade*, determinada fundamentalmente pela com-posição.

No *Terceiro Capítulo* de nossa dissertação, evidenciamos que, com a transfiguração do modo como a realidade se apresenta para o homem moderno, a arte é radicalmente transformada. Se para o pensamento medieval a origem

do belo era radicada na divindade, na Era Moderna, condicionada pelo primado da relação “sujeito-objeto”, a origem do belo é transferida para a subjetividade humana. A obra de arte, segundo a interpretação heideggeriana, passa a se caracterizar essencialmente como *objeto* de vivências de um *sujeito contemplativo*, como “produção de cultura” e “cultivo do espírito”, segundo a experiência estética do belo. Com deposição do mundo suprassensível e o processo de *desdivinização* da imagem do mundo, o fenômeno artístico opera, em tempos de niilismo, em um domínio distante daquele em que foi fundado, na Grécia Antiga.

Evidenciamos, seguindo as marcas do caminho da meditação heideggeriana, que esse novo domínio em que opera a arte engloba, num primeiro momento, a filosofia do belo e, mais tarde, a estética como disciplina filosófica. Apontamos que, com a deposição da realidade suprassensível, durante o período do Renascimento, ocorre a unificação de três elementos anteriormente dissociados pela tradição metafísica: o belo, a arte e a natureza, tríade que se torna objeto da *filosofia do belo*. O conceito de “natureza”, então, passa por uma reformulação: não se trata mais da *phýsis*, da realidade suprassensível do fenômeno, como conceituada por Platão, mas do universo material e sensível. Logo, a realidade empírica observável passa a configurar, para os filósofos e artistas renascentistas, a fonte de todo conhecimento e do belo, a nascente que dota o artista de inspiração e sabedoria. O sujeito contemplativo se torna, então, o “lugar” no qual o “belo” é experimentado, determinado e configurado. A união teórica entre o belo, a arte e a natureza, estabelecida no Renascimento, suscita inevitavelmente a necessidade da consecução de uma filosofia do belo fundada na subjetividade humana.

A estética inaugurada por Alexander Gottlieb Baumgarten corresponde a essa exigência, mas apenas de forma restrita, sendo estabelecida efetivamente por Immanuel Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Com Kant, a estrutura subjetiva do sujeito transcendental se desencobre como fundamento do "belo", oferecendo condição de possibilidade para toda experiência estética. Essa transmutação metafísica da arte encobre, assim, a experiência originária da arte como *produção criativa de ser* (*poiésis*), reduzindo-a à “experiência estética” que produz no sujeito uma *satisfação universal e desinteressada*. Mas a estética moderna só atinge o seu ápice, sua maior amplitude e rigor possíveis, com a

filosofia de G.W. Friedrich Hegel. Contudo, mostramos que, concomitante a conquista do ápice da estética moderna, a arte *declina em sua essência* e chega ao seu fim. O fenômeno artístico, em tempos de niilismo, já não configura um modo essencial e necessário que alimenta e desencobre o espírito do povo (*Volkgeist*). O artista moderno, assim, se destaca da comunidade e se eleva acima do espírito comum, como admirável criador e homem de seu tempo, inspirado pelo *gênio criativo*. Ou seja, a arte se torna expressão não da vida de um povo, mas da vivência subjetiva de um sujeito.

Apoiando-nos na interpretação heideggeriana, tornamos possível concluir que, ao transportar a origem do belo da criação divina para a subjetividade humana, a estética moderna se torna complementar à metafísica moderna, a fim de organizar a sistematizar tecnicamente a realidade. Determinada essencialmente pela com-posição, a arte se torna um setor da atividade cultural, no qual o homem estabelece o cultivo de seus mais elevados bens, corroborando com o *progresso histórico* (*historischer Fortschritt*) da civilização mundial. Consequentemente, a arte deixa de corresponder ao apelo de sua essência *poiética* e perde o vínculo com a elevada tarefa de alimentar e fortalecer o espírito de um povo, não condizendo com a suprema destinação do *ser-aí* histórico do homem moderno.

Neste sentido, ao promover o avanço da civilização técnica, a arte moderna difunde "o perigo extremo" (*die äußerste Gefahr*) inerente a com-posição: ao desafiar o homem a dispor da realidade como fonte de recursos, encobre a possibilidade de ele enxergar o fenômeno do desencobrimento como simples desencobrimento do ente enquanto tal. Em outras palavras, anula completamente a possibilidade de o homem moderno acompanhar o vir-a-ser do ente desde uma ocultação originária, obliterando sua relação com o acontecimento da verdade. Mas evidenciamos que, não obstante o fenômeno artístico se torne complementar a técnica moderna, a arte ainda oferece um espaço no qual é possível, mediante a meditação paciente, vislumbrar *o acontecimento da verdade enquanto tal* encoberto pelo modo de (não) ver técnico-científico. Esse espaço proporcionado pela arte pode oferecer, portanto, salvação em relação ao perigo extremo difundido pelo imperialismo da técnica moderna.

Expusemos que a salvação (*das Rettende*), conforme proposta por Heidegger, não corresponde ao ensejo de construção de uma onto-teologia que pretenda restituir a *presença* (*Anwesenheit*) de Deus ou dos deuses que fugiram do Mundo Moderno. Trata-se, na verdade, de uma experiência meditativa que visa *recordar* (*Andenken*) o vínculo entre técnica e arte, desde a determinação originária da palavra *techne* e, por conseguinte, rememorar o diálogo entre o destino humano e o divino, entre a Era Moderna e a Era Antiga. Elucidamos a proposta de salvação elaborada por Heidegger indicando como é possível conquistá-la por intermédio da poesia, da pintura e, por fim, da meditação filosófica.

A tematização da salvação por intermédio da poesia (*Poesie*) tornou possível constatar que, ao instaurar o embate originário entre "mundo" (*Welt*) e "terra" (*Erde*), a obra poética descerra o lugar (*Ort*) onde é possível experimentar a proximidade e a distância dos deuses. Em outras palavras, ao trazer o ser do ente à palavra, a arte poética torna-o dizível e acessível, preservando *o indizível enquanto tal* (a "terra"), erigindo os conceitos que determinam fundamentalmente o ser do homem no mundo. Mostramos como, de acordo com Heidegger, a obra do poeta alemão Friedrich Hölderlin oferece o caminho de pensamento que pode levar o homem contemporâneo ao *lugar* onde é possível experimentar a ausência e a proximidade dos deuses que fugiram, despertando-o para *o sagrado* (*der Heilige*). A poesia de Hölderlin, neste ínterim, corresponde à tarefa histórica de despertar no homem a disposição de abertura para o surgimento da divindade ou, ainda, para a *experiência de sua ausência*. Concluímos, contudo, que não se trata de uma experiência religiosa, no sentido tradicional, mas sim de uma experiência meditativa com um "deus ausente", ao suscitar no homem abertura para aquilo que invariavelmente permaneceu impensado por toda a tradição metafísica: o "não-ente".

Colocar em questão a proposta heideggeriana de salvação por intermédio da pintura nos permitiu constatar que a arte pictórica, especialmente exemplificada pela obra de Paul Klee, oferece o refúgio dos perigos derivados do domínio incondicional do ente difundido pelo avanço da técnica e da ciência moderna e, por conseguinte, abre caminho para a superação da metafísica, ao doar imagem àquilo que se oculta: a "terra". Paul Klee, assim, se apresenta para Heidegger como um precursor da *arte do futuro*: uma arte não-metafísica, que

se ocuparia sobretudo em tornar visível a “terra” mediante o despertar do homem para a fundação de um “mundo” marcado pela fuga dos deuses. A arte, portanto, não seria apenas “algo do passado”, como sustenta Hegel em suas *Preleções Sobre Estética* (1828-1829), mas aguarda como “algo do futuro” preservando no horizonte o espaço no qual se consuma o *acontecimento da verdade enquanto tal*.

Constatamos que a poesia (*Poesie*) e pintura *salvam* o lugar onde é possível experimentar a ausência dos deuses que fugiram, tornando possível finalmente preparar o caminho para o seu retorno, porque se fundam no pensar. Embora entre o pensar (*denken*) e o poetar (*dichten*) haja um abismo, segundo Heidegger, as artes essencialmente poéticas (como a poesia em sentido restrito [*Poesie*], a arquitetura, a música, a pintura etc.) pensam o passado e, por isso, se fundam no pensar. A tematização da salvação por intermédio do pensar nos permitiu concluir, assim, que a meditação filosófica, conforme proposta por Heidegger, recorda (*andenken*) o vínculo entre o Céu e a Terra, celebrando *o sagrado* (*der Heilige*) e o encontro entre o destino de mortais e imortais.

Toda forma de salvação instaurada pela arte evoca o pensar meditativo, paciente e solícito, que desperta o homem para o fato de que a verdade acontece não apenas nos domínios da ciência e da técnica moderna, mas num conjunto de diferentes modos de desencobrimento do ente (como a poesia, a música ou a pintura), em outros termos, numa *constelação da verdade* (*in einer Konstellation der Wahrheit*). Concluímos, por fim, que a visão dessa constelação da verdade só se torna possível mediante a interrogação do pensar meditativo que, ao colocar em questão o vínculo originário entre arte e técnica, fomenta o nascimento da força salvadora, evocando as potências do sagrado, recordando a aurora do *dia dos deuses*, a claridade solar que banhava e fortalecia o antigo pensamento grego, tornando visível a indigência da Era Moderna caracterizada essencialmente pelo imperialismo da técnica.

REFERÊNCIAS

Acevedo Guerra, Jorge. *Heidegger y la época técnica*. Santiago de Chile: Universitaria, 2022.

Aquino, Tomás. *Suma Teológica*, Vol. 1. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

Aristóteles. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Edipro. Tradução de Edson Bini.

Aristóteles. *Física I-II*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2009. Tradução de Lucas Angioni.

Aristóteles. *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola, 2002. Edição bilingue, traduzida para a língua italiana e comentada por Giovanni Reale. Edição de texto de Marcos Marcionilo e revisão de Marcelo Perine.

Aristóteles. *Poética.* Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017. 9ª edição. Tradução de Eudoro de Souza.

Aristóteles. *A Política*. São Paulo: Edipro, 1995. Tradução de Nestor Silveira Chaves.

Borges-Duarte, Irene. *Arte e Técnica em Heidegger***.** Rio de Janeiro: Via Verita, 2019.

Bulfinch, Thomas. *O livro da Mitologia*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2013. Tradução de Luciano Alves Meira.

Casanova, Marco Antônio. *Compreender Heidegger*. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

Casanova, Marco Antônio. *Nada a Caminho*: *impessoalidade, niilismo e técnica na obra de Heidegger*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

Caputo, John D. *Desmitificando Heidegger*. Lisboa: Editora Instituto Piaget, 1993. Tradução de Leonor Aguiar.

Detienne, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. *Métis: as astúcias da inteligência.* São Paulo: editora Odysseus, 2008. Tradução de Filomena Hirata.

Fogel, Gilvan. *Do Coração Máquina: a técnica como compaixão do homem pelo homem*. Rio de Janeiro: Maudx, 2022.

Ferreira Júnior, Wanderley J. *A era da técnica e o fim da metafísica*. São Paulo: Editora PHI Ltda, 2012.

Giacóia, Oswaldo. *Heidegger Urgente: introdução a um novo pensar*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

Haar, Michael. *A Obra de Arte: ensaio sobre ontologia das obras.* Rio de Janeiro: DIFEL, 2000. Tradução de Maria Helena Kühner.

Heidegger, Martin. *A Auto-Afirmação da Universidade Alemã*. [Discurso de Reitorado]. Corvilhã: Luso-Sofia, 2009. Alexandre Franco de Sá.

Heidegger, Martin. Bauen Wohnen Denken. *Vorträge und Aufsätze*. In: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.

Heidegger, Martin. Brief über den Humanismus. *Wegmarken*. In: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Band 9. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976.

Heidegger, Martin. *Ciência e Meditação*. [Ensaios e Conferências]**.** Petrópolis: Editora Vozes, 2012b. Tradução de Emanuel Carneiro Leão.

Heidegger, Martin. Dichterisch wohnet der Mensch. *Vorträge und Aufsätze*. In: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.

Heidegger, Martin*. Einführung in die Metaphysik*. In: Gesamtausgabe II. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1923-1944. Band 40. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983.

Heidegger, Martin. Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens. *Zur Sache des Denkens*. In: Gesamtausgabe II. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2007.

Heidegger, Martin. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. In: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 4. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981.

Heidegger, Martin. Entrevista concedida por Martin Heidegger ao Professor Richard Wisser. *O que nos Faz Pensar*, nº 10, v. 1, p. 11-17, 1996. Acesso em: http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnfp/article/view/89.

Heidegger, Martin. *A Essência da Verdade***.** [Marcas do Caminho]. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008. Tradução de Ernildo Stein.

Heidegger, Martin. *Explicações da Poesia de Hölderlin.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013. Tradução de Claudia Pellegrini Drucker.

Heidegger, Martin. *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento*. [Pensadores]. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Tradução de Ernildo Stein.

Heidegger, Martin. Die Frage nach der Technik. *Vorträge und Aufsätze*. In: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.

Heidegger, Martin*. Heráclito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback.

Heidegger, Martin. *Heraklit*: *der Anfang des Abendländischen Denkens*. In: Gesamtausgabe II. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1923-1944. Band 55. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1979.

Heidegger, Martin. *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão.

Heidegger, Martin. *Nietzsche*. In: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 6.1. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1996.

Heidegger, Martin. *Nietzsche I.* Rio de Janeiro: editora Forense Universitária, 2007. Tradução de Marco Antonio Casanova.

Heidegger, Martin. *Nietzsche, Metafísica e Niilismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. Tradução de Marco Antonio Casanova.

Heidegger, Martin. Nietzsches Wort “Gott ist tot”. *Holzwege*. In: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Band 5. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.

Heidegger, Martin. *A Origem da Obra de arte***.** [Caminhos de Floresta]. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998a. Tradução de Irene Borges-Duarte.

Heidegger, Martin. O Oculto. Uma enigmática preocupação de Heidegger numa correspondência de 1945. [*Fenomenologia Hoje III: Bioética, Biotecnologia, Biopolítica.* Organizado por Ricardo Timm de Souza e Nythamar Fernandes de Oliveira]. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. Tradução e notas de Ernildo Stein.

Heidegger, Martin. *A Palavra de Nietzsche “Deus morreu”*. [Caminhos de Floresta]. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998b. Tradução Alexandre Franco de Sá.

Heidegger, Martin. *Parmenides*. In: Gesamtausgabe II. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1923-1944. Band 54. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1982.

Heidegger, Martin. *Parmênides*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008. Tradução de Sérgio Mário Wrublevski.

Heidegger, Martin. *Para quê Poetas*? [Caminhos de Floresta]. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998d. Tradução de Bernhard Sylla e Vítor Moura.

Heidegger, Martin. *Platão: o Sofista.* Rio de Janeiro: Editora Forense, 2012. Tradução de Marco Antônio Casanova.

Heidegger, Martin. *A Proveniência da Arte e a Determinação do Pensar*. [Conferência de Atenas]. Servilla: Revista de Filosofia, vol. XV, 1992. Tradução de Irene Borges-Duarte.

Heidegger, Martin. *A Questão da Técnica*. [Ensaios e Conferências]**.** Petrópolis: Editora Vozes, 2012a. Tradução de Emanuel Carneiro Leão.

Heidegger, Martin. A Questão da Técnica**.** *Scientiae Studia***.** São Paulo: v. 5, n. 3, p. 375-398, 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ss/a/QQFQSqx77FqjnxbGrNBHDhD/?lang=pt. Traduzido por Marco Aurélio Werle.

Heidegger, Martin. *Que é isto – a filosofia*? [Pensadores]. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Tradução de Ernildo Stein.

Heidegger, Martin. *O que quer dizer pensar?* [Ensaios e Conferências]**.** Petrópolis: Editora Vozes, 2012c. Tradução de Gilvan Fogel.

Heidegger, Martin. *Ser e Tempo***.** São Paulo: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012. Edição em português e alemão. Tradução de Fausto Castilho.

Heidegger, Martin. *Ser e Tempo***.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1988. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback.

Heidegger, Martin. *Seminários de Zollikon*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009. Tradução de Gabriella Arnhold e Maria de Fátima de A. Prado.

Heidegger, Martin. *A Superação da Metafísica.* [Ensaios e Conferências]**.** Petrópolis: Editora Vozes, 2012d. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante.

Heidegger, Martin. *O Tempo da Imagem do Mundo*. [Caminhos de Floresta]. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998c. Tradução Alexandre Franco de Sá.

Heidegger, Martin. Überwindung der Metaphysik. *Vorträge und Aufsätze*. In: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.

Heidegger, Martin. Der Ursprung des Kunstwerkes. *Holzwege*. In: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 5. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.

Heidegger, Martin. Was heißt Denken? *Vorträge und Aufsätze*. In: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.

Heidegger, Martin. Wer ist Nietzsches Zarathustra? *Vorträge und Aufsätze*. In: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.

Heidegger, Martin. Wissenschaft und Besinnung. *Vorträge und Aufsätze*. In: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.

Heidegger, Martin. Wozu Dichter? *Holzwege*. In: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Band 5. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.

Heidegger, Martin. Vom Wesen der Wahrheit. *Wegmarken*. In: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Band 9. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976.

Heidegger, Martin. Die Zeit des Weltbildes. *Holzwege*. In: Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1977. Band 5. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.

Heidegger, Martin. Zeit und Sein. *Zur Sache des Denkens*. In: Gesamtausgabe II. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2007.

Höffe, Otfried. *Immanuel Kant*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005. Tradução de Christian Viktor Hamm e Valerio Rohden.

Hölderlin, Friedrich. *Elegias*. Lisboa: editora Assírio & Alvim, 2000. Tradução de Maria Teresa Dias Furtado.

Hume, David. *Tratado da Natureza Humana*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. Tradução Déborah Danowski.

Jaeger, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego.* São Paulo: Martins Fontes, 2001. Tradução de Arthur M. Parreira.

Kant. Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. Tradução de Valerio Rohden e Antonio Marques.

Kant, Immanuel. *Crítica da Razão Pura.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013. 8ª edição. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão.

Kuhn, Thomas. *A Revolução Copernicana***.** Lisboa: Edições 70, 2002.

Nietzsche, Friedrich. *O Anticristo*. São Paulo: Martin Claret, 2012. Tradução de Carlos Duarte e Anna Duarte.

Nietzsche, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Tradução de Paulo César de Souza.

Nietzsche, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Tradução de Paulo César de Souza.

Nietzsche, Friedrich. *A Vontade de Poder*. Rio de Janeiro: editora Contraponto, 2008. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes.

Nunes, Benedito. *Passagem Para o Poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

Nunes, Benedito. *No Tempo do Niilismo e outros ensaios.* São Paulo: Editora Ática, 1993.

Petzet, Heinrich Wiegand. *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929-1976*. Chicago: University of Chicago Press**,** 1993.Translation by Parvis Ernad and Kenneth Maly.

Platão. *Protágoras.* [Diálogos I: Teeteto, Sofista, Protágoras]. São Paulo: EDIPRO, 2007. Tradução de Edson Bini.

Platão. *A República.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira.

Platão. *Sofista.* [Diálogos I: Teeteto, Sofista, Protágoras]. São Paulo: EDIPRO, 2007. Tradução de Edson Bini.

Platão. *Timeu.* [Timeu-Crítias]. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011. Tradução de Rodolfo Lopes.

Rossi, Paolo. *O Nascimento da Ciência Moderna na Europa*. São Paulo: EDUSC, 2001. Tradução de Antonio Angonese.

Rüdiger, Francisco. *Martin Heidegger e a questão da técnica: prospectos acerca do futuro*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

Schuhl, Pierre-Maxime. *Platão e a Arte de seu Tempo.* São Paulo: Discurso Editorial, 2010. Tradução de Adriano Machado Ribeiro.

Seubold, Günter. Heidegger's Notes on Klee in the Nachlass. *Phylosophy Today*, vol. 61, 2017. Translated by María del Rosario Acosta López, Tobias

Keiling, Ian Alexander Moore, and Yuliya Aleksandrovna Tsutserova. Disponível em: https://philpapers.org/rec/SEUHNO-2.

Sófocles. *Antígona.* [Trilogia da Taberna: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona]. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. Tradução de Mário gama Kury.

Stein, Ernildo. *Pensar é pensar a diferença*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2002.

Vattimo, Gianni. *Adeus à Verdade.* Rio de Janeiro: Vozes, 2016. Tradução de João Batista Kreuch.

Vattimo, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. Tradução de João Gama.

Vattimo, Gianni. *Da Realidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 2019. Tradução de Klaus Brüchke.

Volpi, Franco. *O Niilismo*. São Paulo: Edições Loyola, 1999. Tradução de Aldo Vannucchi.

Da Vinci, Leonardo. *El Tratado de la Pintura.* Espanha: De Orden Superior, 1827. Tradução e notas de Don Diego Antonio Rejon de Silva.

Wolf, Ursula. *A Ética a Nicômaco de Aristóteles*. São Paulo: Edições Loyola, 2010. Tradução de Enio Paulo giachini.

Zarader, Marlène. *Heidegger e as Palavras de Origem***.** Lisboa: Instituto Piaget, 1997. Tradução de João Duarte.