

PANDORAFRODITE: O ORIGINÁRIO NA OBRA DE ARTE

PANDORAPHRODITE: THE PRIMORDIAL IN ARTWORK

Marcel A. L. Esperante
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

RESUMO

O artigo aborda a reflexão sobre a produção de uma obra realizada em 2013. Seu objetivo é compreender a relação entre a arte, a verdade e a poesia. Para alcançar esse propósito, recorreremos ao texto “A Origem da Obra de Arte”, escrito por Martin Heidegger. Nesse contexto, utilizamos abordagens advindas da fenomenologia de Heidegger, considerando a verdade como desvelamento, desocultação e ser obra. Essa perspectiva serve como chave heurística para a interpretação e problematização da produção artística.

PALAVRAS-CHAVE

Obra de arte. Poesia. Verdade. Fenomenologia. Desvelamento.

ABSTRACT

The article delves into the reflection on the creation of a work produced in 2013. Its aim is to comprehend the relationship between art, truth, and poetry. To achieve this purpose, we turn to Martin Heidegger's text “The Origin of the Work of Art.” In this context, we draw upon approaches derived from Heidegger's phenomenology, considering truth as unveiling, unconcealment, and being a work. This perspective serves as a heuristic key for the interpretation and problematization of artistic production.

KEYWORDS

Artwork. Poetry. Truth. Phenomenology. Unveiling.

Introdução

O artigo busca compreender as conexões entre arte, verdade e poesia a partir do texto “A Origem da Obra de Arte”, de Martin Heidegger, problematizando o campo da produção artística. A tradução para o português foi comparada com versões em espanhol e inglês. Optei por substituir a palavra “apetrecho”, da tradução portuguesa (Portugal), por “utensílio”, que é mais comum em nosso idioma (português do Brasil) e se aproxima do sentido de “útil” e “de uso” no texto original.

Em suas reflexões, Heidegger parte da Fenomenologia. Quando pensarmos em Fenomenologia, inevitavelmente associamos a método; ainda que nenhum dos fenomenólogosⁱ tenha escrito explicitamente sobre como aplicam esse modo de pensar. A fenomenologia surge também como crítica à dissolução da filosofia no pensamento científico e sua submissão à lógica das ciências modernas que rejeitava tudo que não se subordinasse a uma estreita concepção de verdade estabelecida entre sujeito e objeto.

Heidegger identifica a metafísicaⁱⁱ como o modo tradicional de pensar no Ocidente, cuja episteme fundamenta a técnica e a ciência moderna. A crítica fenomenológica não se limita a formulações negativas, mas propõe outros modos de compreensão para noções previamente estabelecidas pelo pensamento metafísico. Em “A Origem da Obra de Arte”, Heidegger discute o problema da estética, investigando diretamente a obra de arte em seu caráter concreto e promovendo uma ontologiaⁱⁱⁱ da arte.

A tese fundamental é que a obra de arte revela a verdade dos entes^{iv}. A palavra “verdade” recebe um tratamento particular do autor, referindo-se à antiga palavra grega “Aletheia” que assumiu inúmeros significados. No século XIX, a estética tratava a arte como atividade subjetiva, tanto na produção quanto na recepção. Ao concentrar suas análises fenomenológicas na obra de arte, Heidegger desloca essa concepção.

Segundo ele, nosso entendimento geral sobre os entes é condicionado por três caracterizações tradicionais: a teoria substancialista, a teoria sensualista e a teoria da conjugação matéria-forma. A combinação dessas três concepções nos impede de compreender o caráter específico do ser-obra da obra de arte.

A verdade da obra de arte se manifesta em sua presença e confronto, sem a

interferência de conceitos ou hábitos adquiridos. Assim a experiência direta da arte e das obras de arte é essencial para compreender sua verdade.

Círculo hermenêutico: a origem da obra, do artista e da arte

A reflexão heideggeriana questiona a origem intrínseca da obra de arte e da arte. Buscar a origem significa indagar de onde algo provém em sua essência: o que é e como é. A atividade do artista resulta na criação da obra, e um artista é reconhecido por meio de sua produção. Ambos coexistem nessa relação recíproca. Mas será que a relação existiria sem um terceiro elemento, a arte? Pode haver arte sem elementos concretos, como artistas e obras de arte?

A essência da arte deve ser buscada onde ela verdadeiramente se manifesta: na obra. (HEIDEGGER, 2005, p. 12). Não é possível deduzir o significado da arte apenas observando suas obras e seus atributos comuns, pois precisaríamos já saber o que é a arte. Da mesma forma, não podemos alcançar a essência da arte por meio da dedução de princípios, pois seria necessário conhecer previamente suas determinações, para compreender o que constitui uma obra de arte. Nas palavras do autor, movemo-nos em um círculo^v e devemos percorrê-lo, mesmo que isso pareça violar a lógica. Dirigimos à obra real a pergunta: o que é e como é?

A obra de arte é uma coisa?

Observando as obras de arte sem opiniões pré-concebidas e com naturalidade veremos que ela é uma coisa. Um quadro na parede, uma escultura, uma janela, um avião, uma nuvem. Além de seu óbvio carácter de coisa, a obra de arte também é algo mais, comunicando algo que a simples “coisa” não consegue expressar. Ela é alegoria, revelando verdades mais profundas e essenciais sobre a realidade e a existência humana. A “coisa” é o suporte para que algo mais se manifeste. Mas o que exatamente é esse inegável carácter “coisal” da obra?

Seria a obra uma “coisa” que carrega secundariamente algo mais, ou ela é, antes de tudo, esse “algo mais” e jamais somente uma “coisa”. Para compreender a verdadeira essência da “coisa”, precisamos experienciar seu carácter “coisal” (*das Dinghaft*),” seu “ser-coisa” (*Dingsein*) e sua “coisidade” (*die Dingheit*)^{vi}. Chamamos de “coisas” tudo o que é não-nada, tudo o que é. Não chamamos seres humanos, árvores ou animais de

“coisas”. Os entes inanimados na natureza (rochas, lagos e montanhas) e nossos objetos de uso e instrumentos (martelos, panelas e vasos) são considerados “coisas”.

Compreender o caráter coisal é compreender a pura coisa, a coisa em si e nada mais. O saber tradicional delimitou a “coisidade” das coisas. Esse conhecimento se tornou familiar para nós. As interpretações sobre o que é o “ente” em geral estão presentes em nosso cotidiano, condicionam nosso entendimento subterraneamente. Podemos resumi-las em três aspectos:

A coisa como substância – accidens

A rocha, uma simples “coisa”, é dura, maciça e pesada. Enumeramos suas propriedades e características, mas a “coisa” não se resume ao somatório desses atributos. As propriedades se reúnem em torno da “coisa”. Mas, subjacente a essa “coisa”, existe um núcleo sempre presente – os gregos chamavam isso de τὸ ὑποκείμενον (tò hypokείμενον). As características eram denominadas τὰ συμβεβηκότα (tà symbebekóta), representando o que aparece, o que existe a cada momento e ocorre. Essas palavras expressam a experiência fundamental grega do ser dos entes, no sentido de sua presença. O núcleo suporta as características, e as propriedades acontecem graças ao núcleo que já existia e continua a existir, mesmo que as características se afastem.

A interpretação romano-latina da experiência grega do ser dos entes alterou o curso do pensamento ocidental. O núcleo, chamado ὑποκείμενον, tornou-se “subjetum”, e ὑπόστασις transformou-se em “substância”, enquanto συμβεβηκός se converteu em “accidens”. O modo de pensar grego se perdeu na tradução. A determinação da “coisidade” da coisa, entendida como substância com seus acidentes, tornou-se o olhar natural sobre as coisas. No pensamento originário grego, a “coisa” não se resume apenas às suas características ou predicados; ela existe anteriormente e o núcleo da “coisa” transcende algo mais.

A proposição enunciativa mais simples é composta por um sujeito - a modificação da compreensão grega - e um predicado enunciando suas características. Será que a estrutura da “coisa” (substância e seus acidentes) corresponde à estrutura da proposição? Ou nossa representação da “coisa” é condicionada pela estrutura da proposição? A estrutura da “coisa” se projeta na proposição, ou será o contrário?

A primeira interpretação da “coisa” com suas características não é tão natural quanto se pretende, mas adquirida por hábito, deixou esquecido o inabitual de onde proveio. “Este inabitual, todavia, surpreendeu um dia o homem como algo de estranho e levou o pensamento ao espanto” (HEIDEGGER, 2005, p. 17). Este conceito de coisa se aplica a todo ente e não serve para distinguir a mera coisa, ou distinguir o ente coisal do ente não coisal.

A coisa como unidade da multiplicidade sensível

Buscamos a simples presença da coisa: vemos, ouvimos, sentimos a delicadeza e o perfume da flor. O mundo se apresenta a nós por sensações, assim é habitual conceber a “coisa” como a unidade de múltiplas sensações. Percebemos as sensações chegando, para resultar na “coisa”? Por outro lado, as sensações não são a “coisa”, e a “coisa” não é o resultado da totalização ou confluência das sensações. Ouvimos o som, vemos a cor, sentimos a aspereza, e em meio às sensações, a consistência e a solidez, próprias das “coisas”, desaparecem.

Na primeira interpretação, a “coisa” fica por demais afastada, pois entre a “coisa” e nós estão as concepções e as proposições. Na segunda, a “coisa” avança sobre nós. Em ambas, a “coisa” desvanece. Deixemos a “coisa” no seu estar-em-si.

A coisa como matéria e forma:

Na terceira interpretação, a “coisa” parece permanecer em si, com sua consistência. Concebida como matéria implicada numa forma, a “coisa” é matéria enformada e nos interpela por meio de seu εἶδος (Eidos), ou aspecto. A distinção entre matéria e forma é a base da estética e teoria da arte, mas ultrapassa esse domínio. Seria possível que o par forma e matéria sejam determinações natas da essência da obra, que foi posteriormente remetido ao domínio da mera “coisa”?

O bloco de granito é uma matéria que tem uma forma. A organização da matéria no espaço, seus contornos, são dados pela forma. O sapato, o martelo e a garrafa também; no entanto, a forma é submetida ao uso e à serventia, determinando não só o tipo de matéria, mas suas características. O couro, por sua maleabilidade e resistência, e o vidro, por sua transparência e impermeabilidade. O utensílio “sapato” repousa em si, como o bloco de granito, mas sua forma não é espontânea. O utensílio

é fabricado para o uso, e matéria e forma são determinações do ser-utensílio, tendo sua raiz na essência do utensílio. O utensílio tem uma posição intermediária entre a “coisa” e a obra de arte, uma vez que ambas são fabricadas pelo homem.

O complexo matéria e forma originou-se no ser-utensílio e estendeu-se a todos os entes. Isso também encontrou motivação na fé bíblica, que concebe os entes como criados por Deus – sendo ele o supremo artífice – pela unidade de matéria e forma.

Chamar as “coisas” de meras “coisas”, entendendo aqui o “mero” como despojamento de sua utilidade, um utensílio destituído de seu uso, é relegar o ser-coisa ao que ainda resta, é acentuar sua negatividade. Mas o que resta não é assim determinado em seu caráter ontológico. Assim a interpretação da “coisa” pelo complexo matéria-forma, também consiste num ataque à “coisa”.

A obra de arte e a verdade

A sobreposição dos três modos de determinação da “coisidade” – como suporte de suas características, como unidade de sensações e como matéria enformada – reforçou o modo habitual de pensar a “coisa”, o utensílio, a obra de arte e todo o ente em geral, antecipando-se a toda experiência imediata do ser dos entes.

Para compreender o caráter “coisal” da “coisa”, é preciso afastar as antecipações desses modos de pensar e deixar a “coisa” repousar em seu ser-coisa, em si mesma, em sua essência. A “coisa”, é o que mais escapa ao pensamento. Não seria isso uma indicação de que a “coisa” seja, em sua essência, esse repousar em si mesma?

O ente utensílio é o mais próximo, pois vem a ser por nossa fabricação e ocupa uma posição intermediária entre a “coisa” e a obra de arte. Encontrar o caráter instrumental do utensílio, pode ser uma pista do caráter coisal da “coisa” e do caráter de obra da obra, evitando tomar ambos por variações do utensílio.

Como experienciar o caráter instrumental do utensílio? O que ele realmente é? Vamos simplesmente descrever um utensílio para calçar: um par de sapatos de camponês.

Nesse momento, podemos perceber o pensamento complexo, capcioso e cheio de nuances do autor. Ao descrever o utensílio (par de sapatos), Heidegger não faz uma observação direta, mas argumenta que, para “facilitar a presentificação intuitiva” –

tornar os sapatos presentes na intuição, basta uma “representação pictórica” (HEIDEGGER, 2005, p. 24). Nesse momento, ao descrever o utensílio, Heidegger toma um atalho no quadro de Van Gogh. Ou um desvio?

No quadro, não há nada de especial. Vemos que os sapatos não estão sendo usados. Observamos o couro, os fios, o solado. Presumimos que servem para calçar, trabalhar, dançar. Tudo isso nós já sabíamos e, porém:

Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão no caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte.” (HEIDEGGER, 2005, p. 25).

A descrição fenomenológica de Heidegger se afasta do discurso filosófico e se aproxima da poesia. No fragmento citado, o tom poético está presente: “Este apetrecho pertence à terra e está abrigado no mundo da camponesa.” (HEIDEGGER, 2005, p. 25-26). A partir disso, o utensílio surge para o seu repousar-em-si-mesmo.

O ser-utensílio reside em sua solidez, e sua serventia é a consequência natural. A solidez atribui confiabilidade e estabilidade no mundo da camponesa. O desgaste ameaça a solidez, e o utensílio decai, reduzido ao mero utensílio, privado de sua utilidade. Quando sua usabilidade é extinta, resta apenas a “mera coisa”.

O que nos leva a questionar a origem do utensílio. Embora a fabricação imprima uma forma na matéria, o autêntico ser-utensílio remonta a uma origem mais profunda. O repouso do utensílio em si reside em sua confiabilidade, e é por meio dela que percebemos o que o utensílio realmente é. No entanto, ainda não sabemos o que inicialmente procurávamos: o caráter coisal da “coisa” e o caráter de obra da obra. Será que, sutilmente e despercebidamente, já experienciamos o caráter-de-obra da obra?



Imagem 1. Vincent Van Gogh (1853-1890), Par de sapatos, Ost, 38,1 x 45,3 cm, 1886. Museu Van Gogh, Amsterdan. Fundação Vincent Van Gogh.^{vii}

Descobrimos o ser-utensílio não por meio da descrição do par de sapatos, nem por meio de um relatório sobre sua fabricação, nem pela observação do uso real dos calçados. Foi por meio da experiência com o quadro de Van Gogh, que o utensílio para calçar se revelou. A obra nos conduziu a um outro lugar, nos fez compreender o que o utensílio realmente é.

Na obra, o ser-utensílio emergiu à luz, revelando sua verdadeira essência. Os gregos chamavam esse desvelamento de ἀλήθεια (aletheia), que traduzimos como verdade. Se a obra possibilita o desvelamento do ente, revelando o que é e como é, então nela ocorre o acontecer da verdade.

A obra não é apenas um utensílio dotado de valor estético, nem a “mera coisa” é um utensílio destituído de serventia. Perguntamos sobre a obra, em parte por meio da “coisa” e, em parte, por meio do utensílio. Esse tipo de questionamento pertence à Estética, influenciada pela interpretação corrente de todos os entes. Não devemos negar o caráter coisal da obra, mas buscá-lo a partir do caráter da obra, explorando a “coisa” através da obra e não o contrário. A obra deve se retirar de todas as relações e repousar em si própria.

Mundo e Terra

Segundo Heidegger, existe um confronto entre mundo e terra, um combate que os leva além de si mesmos. Instituir um mundo e produzir a terra alimenta esse combate.

Vir à luz, levantar-se por si próprio em sua totalidade – os gregos chamam isso de φύσις (physis), nós o chamamos de Terra. A Terra abre a clareira^{viii} sobre a qual o homem funda seu habitar.

Ser-obra é instalar um mundo. Mas o que é o mundo? O mundo não é a totalidade das coisas conhecidas e desconhecidas; ele nunca é um objeto, mas está em nossa mais sincera intuição. A obra instala um mundo e o mantém no aberto. A instalação de um mundo é um dos traços essenciais do ser-obra. A obra pertence ao campo que é aberto por ela própria, e o ser-obra advém nessa abertura.

No utensílio, a matéria é consumida em seu uso, sem resistência, desvanece. Na obra, a matéria sobressai na cor que reluz, no brilho dos metais, na sonoridade da palavra. A Terra é o infatigável e incansável que está aí para nada, onde o homem funda seu habitar no mundo. Produzir a Terra é trazê-la para o aberto, como se fechasse em si mesma.

A instituição de um mundo e a produção da Terra constituem os traços essenciais do ser-obra. O mundo funda-se na Terra, e a Terra irrompe no mundo. O mundo aspira a repousar na Terra e sobrepujá-la. Mas o que significa a afirmação antecipada de que na obra há um acontecer da verdade? Em que medida ela ocorre no combate entre mundo e Terra? O que é a verdade?

Aletheia: verdade como desocultação

Verdade pode ser a verdade de um enunciado, o conhecimento expresso num enunciado, ou uma coisa, ouro verdadeiro e não falso, ouro autêntico. Verdadeiro é o que corresponde ao real e real o que é na verdade, temos aqui novamente o círculo. A verdade de um ente é aquilo que se define a partir do ser daquele ente. Verdade é a essência do verdadeiro, evocamos o termo *Aletheia* (ἀλήθεια), ou a desocultação do ente. Permanecendo impensada para o pensamento grego é o que há de mais oculto até os dias de hoje.

Verdade quer dizer hoje a concordância do enunciado com seu objeto. Entretanto para que haja a concordância entre o conhecimento que está no enunciado relacionado a coisa é necessário que a própria coisa seja manifesta, que seja autêntica. Como a coisa pode se manifestar se não se desocultar? A verdade do enunciado não é incorreta, mas depende da verdade do próprio ser e seu desocultar.

As coisas são, os homens, os dons e as ofertas são, o animal e a planta são. O ente está no ser. Através do ser perpassa uma fatalidade velada, suspensa entre o divino e o antídívino (...) Nunca o ente, como poderia demasiado facilmente parecer, está debaixo do nosso poder ou até na nossa representação. (HEIDEGGER, 2005, pg.42)

A partir do ente, surge a clareira que possui mais ser do que o próprio ente. Nesse aberto, o ente é desocultado e realizado em seus mais variados modos; mas também é simultaneamente ocultação que surge como um limite para o conhecimento e um princípio da clareira. A ocultação não é apenas o puro negar; ela pode ocorrer quando o ente se apresenta diferente do que realmente é. Em sua aparência, o ente pode iludir e dissimular, criando a condição para o engano. A clareira possui essa dupla ocultação. O aberto no seio do ente nunca é um palco rígido. A verdade, em sua essência, não é verdade. O mundo não é apenas o aberto que corresponde à clareira, e a terra não é apenas o fechado que corresponde à ocultação.

Mas como é que a verdade acontece? Respondemos: a verdade acontece em raros modos essenciais. Um dos modos como a verdade acontece é o ser-obra da obra ao instituir um mundo e ao produzir a terra, a obra é o travar desse combate no qual se disputa a desocultação do ente na sua totalidade, a verdade. (HEIDEGGER, 2005, pg.44)

Ao fim do movimento que se concentrou na compreensão quero retomar alguns pontos do pensamento de Heidegger que podem originar possíveis inflexões para a minha pesquisa. No sentido de tornar mais palpável este ponto faço a seguir a descrição do processo de produção e criação de uma das minhas obras.

Pandorafrodite

“Pandorafrodite” participou de uma exposição no Muna, Museu Universitário de Uberlândia em 2013. Fui convidado para ocupar uma parede medindo 4 x 5 metros. Para aquele espaço pensei numa imagem vertical, criar algo como um corte na parede. Fiz um esboço em nanquim de um antigo desenho em grafite, uma trança

feminina com formato esguio. Depois enviei para o recorte num plotter.

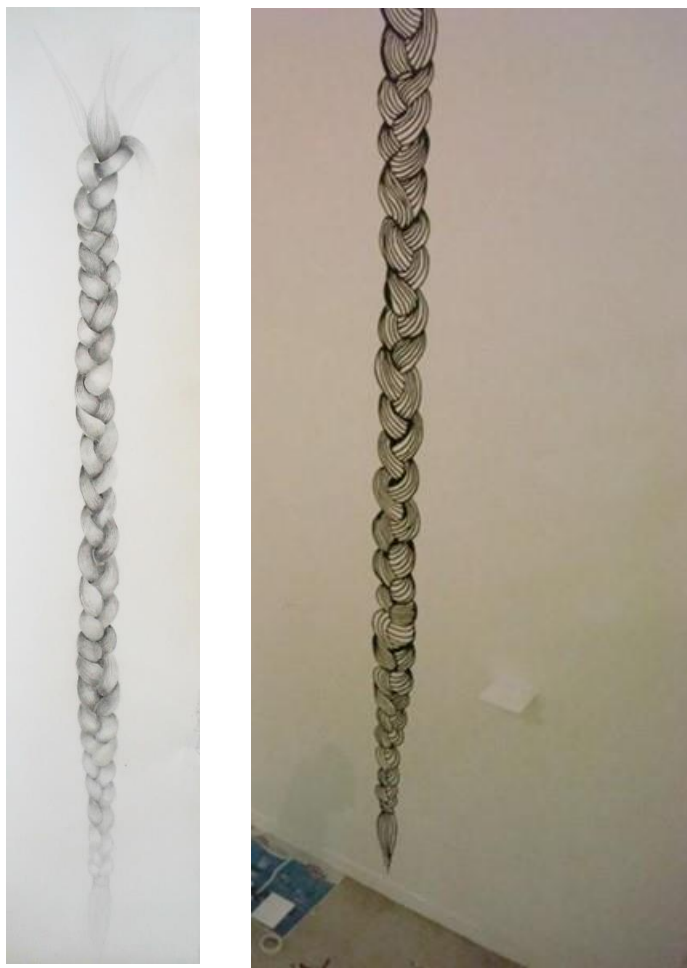


Imagem 2. Desenho em grafite, S.título, 100 x 20 cm, 2010, Imagem 3. Plotter adesivado, 380 x 15 cm, 2013. Fotos e acervo Marcel Esperante.

O desenho na parede não me satisfaz; faltava algo. Pensei num diálogo entre a trança e dois objetos, como num altar. Um deles era uma concha marinha, enquanto ponderava, fui em busca da concha em lojas de produtos religiosos e casas de umbanda. Não encontrei a concha que imaginava e comprei uma concha de formato mais óbvio, mas com uma bela espiral.

Faltava o outro objeto. Perambulei pelo centro e, numa loja de variedades, achei um vaso de vidro. Sua forma bojuda e a transparência me agradaram. Pensei: o que colocar no vaso? Qual o significado desse trabalho? A concha era um símbolo do feminino. As volutas da espiral remetiam diretamente a Sandro Botticelli e ao “Nascimento de Vênus”. E o jarro de vidro? Planejei comprar pétalas de rosa bege e deixá-las; elas secariam ao final da exposição, criando um contraste com a imagem positiva e vital da concha. Com a montagem quase pronta, conversei com o diretor do

Museu, Alex Miyoshi, sobre as pétalas, em sua opinião o jarro vazio já estava completo.



Imagem 4. Montagem final o vaso, a concha e a impressão, 2013. Foto Marcel Esperante.

Raramente uso títulos, ou começo uma obra a partir de um título ou textos. Porém, na montagem da exposição, alunos, assistentes e funcionários se referiam à obra como “trança”. Isso incomodou, se eu não colocasse um título, teria um “título alternativo”.

Fui para casa e antes de dormir, procurei inspiração em livros sobre mitologia. Já havia associado a concha a “Afrodite” e talvez pudesse associar ao vaso alguma outra figura mitológica. Sem conseguir uma correspondência, acabei lendo ocasionalmente sobre o mito de Pandora.

O mito é sobre a vingança que Zeus endereça a Prometeu, por ter roubado o fogo dos deuses e dado aos mortais. Para tal vingança, Zeus cria Pandora que significa “aquela que tem todos os dons” (Pan = todos e Dora = dons). Pandora foi instruída por Afrodite no que diz respeito à beleza e sensualidade femininas. Zeus envia Pandora a Prometeu com uma caixa que oculta um segredo e que não deve ser aberta. Prometeu desconfia do artifício e recusa o presente, mas seu irmão Epimeteu aceita e desposa Pandora. Movidos pela curiosidade juntos abrem a caixa e descobrem que ela continha todos os males do mundo: fome, peste, guerra, discórdia, inveja, catástrofes.

Aterrorizados, fecham a caixa, que termina por guardar apenas a esperança dos homens.

Depois, folhee outro livro “A Caixa de Pandora: As Transformações de um Símbolo Mítico”, de Erwin Panofsky, em coautoria com sua esposa - que curiosamente se chama Dora. No livro o mito sofre muitas variações ao longo do tempo e a versão da caixa teria entrado em voga no século XVII. A versão grega não se referia a uma caixa, mas a um jarro, ou vaso. Percebi afinal que Pandora esteve ali, desde o início e que o jarro não estava vazio; continha a esperança. Na manhã seguinte, esqueci as pétalas e levei a etiqueta com o título definitivo: “Pandorafrodite”.

Percebi como a construção da obra ocorre no meu processo de trabalho, ela vai surgindo no ir e vir do processo, muitas vezes surpreendendo recorrentemente. A trança indicava que dois aspectos do feminino se encontravam unidos e intimamente entrelaçados.

A reflexão de Heidegger considera que a questão específica da obra de arte, o ser-obra da obra, é o acontecimento da verdade do ser nos entes. Sem usar concepções ou conceitos, o quadro de Van Gogh falou e nos deu a conhecer a verdade do utensílio “par de sapatos”. Mas, também nos apresentou o mundo da camponesa e o mundo de Van Gogh, de Heidegger e de todos que, diante da obra, compartilham de sua poesia e de sua verdade.

A verdade que acontece na obra também desvela os entes que dela compartilham um mundo. Heidegger encontrou a verdade em Van Gogh e vice-versa; outros, diante da obra, também encontrarão a verdade. A verdade desvelada é a poesia de um mundo em comum. Ao discorrer sobre o desvelamento do ente na obra de Van Gogh, Heidegger interrompe o movimento do raciocínio discursivo e faz uso do discurso poético.

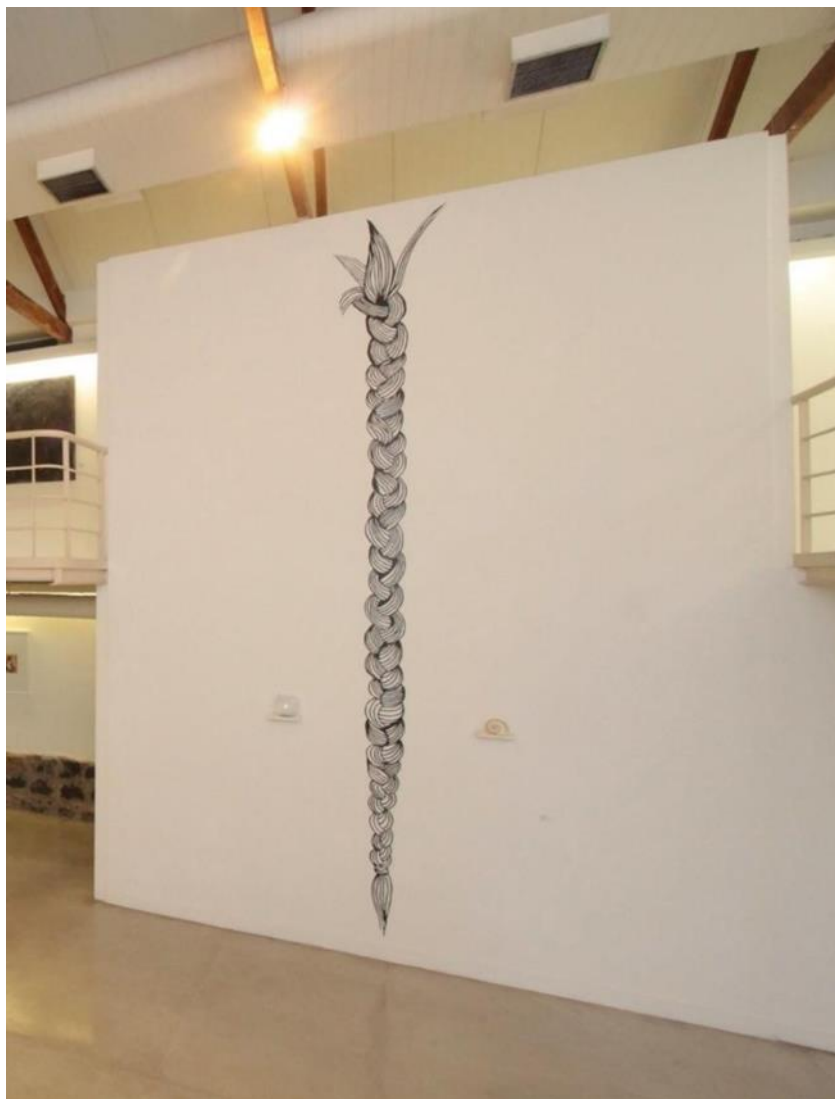


Imagem 5. Pandorafrodite, Plotter e objetos, 2013. Foto Marcel Esperante.

A desocultação ou a verdade que dela decorre não é uma exteriorização – algo subjetivo que precisa ser manifestado – nem mesmo algo inconsciente, um recalque. É algo próprio que permaneceu não pensado no ente. Uma trança, uma concha, um jarro, simples coisas revelam em sua poesia e arte, algo mais. No meu processo a obra toma forma a partir da experiência, e antecipadamente, não sei exatamente o que é. A obra vai acontecendo e se desvelando ao longo do processo. O que a obra é só surge depois de finalizada, quando ela finalmente se revela, é como se fosse simultaneamente algo muito próprio e, ainda assim, algo de outro. Compreender melhor o que seja a verdade como desocultação pode trazer uma nova compreensão da relação entre o artista e sua obra.

Referências

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. **Martin Heidegger: Off the Beaten Track**. EUA: Cambridge University Press, 2002.

_____. **Arte y poesia**. México: Fondo de Cultura Economica, 2016.

PANOVFSKY, Erwin et PANOVFSKY, Dora. **A caixa de Pandora**: as transformações de um símbolo mítico. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Notas

ⁱ Podemos citar Edmund Husserl, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty.

ⁱⁱ Boa parte da obra de Heidegger é uma crítica à metafísica tradicional ocidental. A metafísica propõe a compreensão do ser em si mesmo, mas segundo o autor confundiu o conceito de “ser” com o “ente”, promovendo a entificação do ser, seu esquecimento. A “destruição da metafísica” requer uma superação que consiste em admitir a finitude e facticidade do homem e a compreensão de ser como um acontecimento que ocorre no tempo e na história.

ⁱⁱⁱ Ramo da filosofia que estuda conceitos de existência, ser e ente. Busca compreender as bases e princípios da existência e da realidade.

^{iv} Na filosofia ente é tudo que existe abrangendo o material e imaterial; o que tem existência física ou metafísica existindo concretamente no mundo.

^v Círculo hermenêutico é um conceito central na fenomenologia hermenêutica de Heidegger, que se refere à estrutura circular da compreensão. A compreensão de um fenômeno sempre parte de uma pré-compreensão ou antecipação. Essa pré-compreensão é então confrontada com o fenômeno em si, o que leva a uma nova compreensão. Essa dinâmica circular é inerente à própria estrutura da compreensão e leva a produção inesgotável de novos sentidos e remete ao carácter interpretativo do *Dasein*.

^{vi} A longo de todo texto encontraremos a remissão aos termos: coisidade, ser-coisa, caráter coisal, ser-obra, ser-apetrecho dentre outros, nesses casos o autor se refere aos modos de existir de cada ente. Lembrando que o ente não é o ser - diferença ontológica – e ser não é o predicado real de um ente. Ser são os modos de existir dos entes em geral.

^{vii} Disponível em< https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schoenen_-_s0011V1962_-_Van_Gogh_Museum.jpg#/media/File:Schoenen_-_s0011V1962_-_Van_Gogh_Museum.jpg > Acesso em: 28 abril 2024. Este trabalho foi identificado como sendo livre de restrições conhecidas sob a lei de direitos autorais, incluindo todos os direitos relacionados e vizinhos. <https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>

^{viii} Clareira ou *Lichtung* corresponde a uma metáfora para o aberto, para que aconteça o desvelamento, a verdade do ser. É uma condição para a experiência da verdade, onde o ser se manifesta e é percebido, abrindo um campo de possibilidades de ser.