

DESTRUIÇÃO DA METAFÍSICA OU CRISE DA METAFÍSICA E CRISE DA ESTÉTICA *(Simetria e reversibilidade)*

Ernildo Stein
PUCRS

Na opinião de um autor contemporâneo¹, apresenta-se como característica de alguns dos filósofos importantes do século 20 ocupar-se com temas de estética e filosofia da arte a partir de certa etapa da vida. Cansados com suas especulações teóricas sobre ontologia, epistemologia e temas de ética, os filósofos se aproximariam da velhice deslocando seus interesses para questões teóricas em torno da arte. Ainda que esta afirmação não possa servir como regra geral, não há dúvida que observamos este movimento em autores como Sartre, Adorno, Goodman e Heidegger.

As considerações de muitos desses filósofos concentram-se em questões teóricas sobre o universo da arte. Hegel foi certamente o autor que também incluindo-se nesse fenômeno não se ocupou apenas teoricamente da questão da arte, ao contrário, além, de conferir-lhe um lugar relativamente claro no seu sistema, pronunciou uma espécie de sentença definitiva sobre o fim da arte, fazendo, portanto, um juízo não apenas histórico, mas com o caráter de filosofia da história.

Assim também Martin Heidegger atribuiu um lugar central aos problemas da arte e da estética, a partir do começo dos anos 30, realizando considerações sobre a arte clássica dos gregos e as artes plásticas contemporâneas, dando, no entanto, um lugar central aos poetas Hölderlin, Rilke, Trakl e Hebel.

Mas o que chama mais nossa atenção, nesse filósofo, são dois aspectos recorrentes em sua obra, quando trata das questões da arte. O primeiro aspecto é o que faz Heidegger vincular arte e técnica e o segundo é aquele que situa arte e a estética num contexto não simplesmente histórico nem propriamente de filosofia da história, porém, mais precisamente, no quadro de sua perspectiva sobre toda a metafísica ocidental e no horizonte de questionamento da história do ser.

É neste contexto que cabe esclarecer aquilo que vem expresso no título deste ensaio: a questão da destruição.

O caminho do filósofo tem várias estações, mas permanece essencialmente o único caminho. Gadamer diz, por exemplo: “Quem se encontrava com Heidegger tinha que aprender, em primeiro lugar, que uso de conceitos não é um negócio inocente. Ele tinha que aprender que existe algo como um aparato conceitual no qual, por causa do aparente caráter óbvio, está em ação uma atividade antecipadora dificilmente explicável. O **pôr à mostra desta atividade antecipadora** era o negócio do pensamento que o jovem Heidegger denominou ‘**destruição**’. Apesar de todo o impulso revolucionário que impelia o jovem Heidegger, esta palavra destruição nada tinha de ‘arrasador’, mas era ‘**atividade reveladora**’. Destruição era a liberação da força denominativa da linguagem. Através da liberação da palavra nominadora ‘a destruição’ prepara o caminho para a expressão conceitual”².

Desde o seu encontro com Hölderlin e Nietzsche, Heidegger foi dominado praticamente pela idéia da superação da metafísica. Mas isto não deveria significar uma ruptura com a tradição, mas um tomar a si a tarefa do pensamento que ela nos impõe. Já em 1931, Heidegger diz que a superação da metafísica inclui a consumação da metafísica e esta não significa qualquer tipo de retorno a Platão ou Aristóteles, Kant ou Goethe. Mas um compreender daquilo que hoje é.

No seu encontro com Nietzsche, esta tarefa da *superação da metafísica* se tornou um desafio para pensar, de modo radical, que toda a metafísica deveria ser questionada e, com isto, também a ciência e mesmo o conceito de verdade.

Sem dúvida alguma, apenas fazemos justiça ao título de nosso ensaio, quando situamos a reflexão que Heidegger sugere no contexto em que o descrevemos. Assim, *destruição da metafísica* recebe duas diferentes cargas conceituais. Uma aponta para a tarefa da construção de um aparato conceitual novo, implicando, portanto, um tipo de rejeição de muitos conceitos da tradição. A outra nos remete a um horizonte em que a metafísica é colocada no contexto de uma história que tem, de um lado, um caráter ontológico e, de outro, é produto de uma espécie de destino do esquecimento do ser.

Para situar a expressão *destruição da estética* neste mesmo contexto, não temos pela frente uma tarefa muito árdua, se tivermos presente o que significa *destruição da metafísica*. O caminho talvez pudesse levar por títulos como estes *A essência da técnica e a pergunta pela arte*, e *A interpretação da arte no horizonte do pensamento*.

Mas vamos aproximar-nos de um texto do próprio autor que procede da mesma época de sua notável conferência *A pergunta pela técnica de 1953*³. Ele traz o título: *Técnica e arte – Dispositivo (Gestell)*. Neste texto o autor nos diz:

Em que medida a pergunta pela essência da técnica é ao mesmo tempo a pergunta pela arte? Não na medida em que técnica e arte teriam que ser a mesma coisa – isto elas não são –, mas na medida em que a essência da técnica quando pensada com radicalidade não apenas possibilita uma reflexão sobre a arte, mas a exige. Entretanto de onde se determina a essência da arte? Está a “arte”, como já Hegel pensava, essencialmente no fim, ainda que existam artistas e suas criações e

exposições e negócios de arte de todo o tipo? A arte e o poético – o poético e a linguagem.

Arte e técnica: este *e* faz parte daquilo que deve ser questionado.

Sobre arte somente pode decidir a própria arte (nenhuma reflexão ou planejamento extra-artístico). Mas como vai a arte decidir sobre si mesma? Ela mesma não é nada absoluto. Arte e verdade – verdade do ser (do ente) – arte e destino.

Será que a arte chegou metafisicamente ao fim, não se dissolve ela, de acordo com a consumação da metafísica, nesta mesma consumação? “No dispositivo (*Ge-stell*)?” Mas o que então e após resta? A viravolta? (*Kehre*)? Algo mais originário que arte – *teckne*.

É de perguntar-se se em meio ao mundo atual determinado pela técnica, por ela e para ela, que apenas está no começo de seu desenvolvimento, se arte é como tal essencial e necessária é por isso possível? (Derivação da questão hegeliana). Certamente existe arte e existem obras no universo da cultura, mas de que modo? “Ao lado e, apensar disso, no espaço vazio. Não temos mais uma relação essencial com a arte. E ainda não temos uma relação essencial com a técnica. Ficamos com ambas as relações não decididas aquém das decisões essenciais e da preparação para elas. Arte e dispositivo (*Ge-stell*). O que e como a arte pode ser na era do dispositivo (*Gestell*)? Não se pode decidir nem se pode ler em algum lugar – apenas: ‘artisticamente’ dever ser decidido. Assim que em tal arte e apenas nela reside a resposta a ela em meio ao acontecimento-apropriação (*Ereignis*). Nenhuma organização, mas apenas ocasião para uma meditação adequada e contante.”⁴

Fragmentariamente transparecem, neste texto, dois temas. De um lado, o tema do fim da arte, no contexto da “consumação da metafísica”, e, de outro lado, o profundo compromisso e vínculo entre arte e técnica. Isto nos sugere que Heidegger pensa diretamente no fim da arte como *destruição da arte*, no contexto do enigma da técnica como fenômeno do fim da metafísica. Aí estão as principais questões que poderão guiar nossa análise do que vem sugerido no título.

II

Vamos deter-nos, nesta parte, no aprofundamento do modelo da destruição com que Heidegger trabalha desde sua obra, *Ser e tempo*. Esta palavra-chave (destruição) muitas vezes vem acompanhada dos conceitos de construção e redução. O que separa esta tríade conceitual é que a atividade indicada pela construção e redução possui sempre um sentido *micro* de análise teórica na filosofia heideggeriana. Enquanto o termo destruição inclui, desde o começo, a tarefa de uma crítica conceitual, a procura de um novo aparato conceitual e não apenas como consequência destas duas operações, possui uma intenção *macro*, isto é, de superação, adentramento e destruição da tradição metafísica. Já nos referimos ao fato de que o modelo da destruição possui sua matriz nietzscheana. Muito provavelmente trata-se de uma inspiração provinda das metáforas do filósofo de *Para além do bem e do mal* que anuncia o desaparecimento do supra-sensível, da morte de Deus e da transvaloração de todos os valores, temas utilizados para a crítica da tradição metafísica e da cultura ocidental.

Não se pode, no entanto, deixar de perceber a inspiração hegeliana que percorre a estrutura *macro* do confronto com a história da filosofia. É disto que Heidegger falou no fragmento que há pouco lemos. Mas, neste fragmento, o filósofo já se refere

explicitamente à questão do fim da arte. A idéia heideggeriana de um julgamento da metafísica concentra-se nesta análise de um tipo de metafísica especial que trata do belo, a estética ou a filosofia da arte. Veremos como, em Heidegger, há uma diferença essencial com Hegel.

No primeiro filósofo, a idéia da destruição da arte ou da estética é inserida no contexto da destruição ou do fim da metafísica. Esta última tentativa de colocar sobre um denominador comum a complexa história da filosofia se apresenta com muito mais radicalidade. O fim da arte é consequência do fim da metafísica.

Presumir-se senhor dos segredos de um destino inexorável como o da destruição da metafísica dá, ao estilo de filosofar, um fascínio particular. Certamente esconde-se neste gesto, uma estratégia do discurso heideggeriano. As consequências desta postura crítica sobre todos os seus enunciados são quase sempre percebíveis. É por isso que nos devemos perguntar se algum pensador é suficientemente consistente para ocupar esse lugar. Pois é totalmente contra-intuitivo concentrar a história da metafísica ocidental numa espécie de meta-história, por exemplo, uma história do ser que seria a de seu esquecimento. Parece claro que não podemos considerar a idéia da destruição uma simples metáfora abstrata e formal. Pois, as consequências deste diagnóstico e desta tarefa são inexoráveis na interpretação da história da filosofia e consequente na articulação do aparato conceitual que possui dois lugares privilegiados em seus tratados: *Ser e tempo* (1927) e *Contribuições à filosofia* (1936-1938).

Pode-se identificar a matriz da idéia heideggeriana de ampliar sua leitura para uma interpretação *macro* da história da filosofia e da própria história. Ela tem sua origem na ampliação da idéia de *mundo* que é certamente o conceito heideggeriano que vem substituir os lugares clássicos da metafísica como *idéia, alma, razão*. Ainda que com este conceito de *mundo*, de sentido inegavelmente transcendental, num sentido não-clássico, o filósofo tenha rompido com o universo dogmático e o realismo de seu tempo, o idealismo da abertura do mundo leva, no entanto, o filósofo para um horizonte, para um contexto de fundamentação onde se sustentaria também todo o seu discurso *macro*. Destruição não seria, portanto, uma simples interpretação, digamos, empírica da história da filosofia, mas um exame das condições de possibilidade de pensá-la como um todo, afastando-se, de um lado, da absolutização hegeliana e, de outro lado, da crítica fragmentária nietzscheana.

É essa idéia de mundo que dá origem e possibilidade a uma interpretação cifrada do destino da metafísica. Ela implica, no início (em *Ser e tempo*), em um caráter conceitual – a organização de um aparato conceitual – quando o filósofo fala em destruição. Depois, a partir dos anos 30, esta idéia se transforma numa compreensão quase críptica da história da filosofia: uma destruição administrável talvez só pelo próprio filósofo.

Temos que seguir a idéia da *destruição*, tentando encontrar em seu bojo um processo de *desconstrução* de discursos teóricos, com a finalidade de chegar a um arsenal conceitual próprio. Mas, de outro lado, é inegável que Heidegger pretende extrair de sua idéia de mundo amplificada, uma espécie de compreensão filosófica de mundo, sem que com isto pense em reconstruí-lo filosoficamente em sua concretude como uma história material do esquecimento do ser.

Com o passar do tempo e a aparição da obra completa, o filósofo começa a ser lido com seriedade e então pode-se perceber que o trabalho conceitual foi articulado com um modelo de interpretação global que complicou o discurso heideggeriano.

Mas esta decisão terminou mostrando claramente que ele não pactuou nem com o realismo neokantiano de seu tempo, nem com o idealismo enrustido da escola histórica, nem com a análise e crítica da linguagem do empirismo lógico que conhecia. Este imbricamento, entre esforço conceitual *micro* e interpretação global *macro*, resultou na

produção de uma densidade de discurso que não apenas complicou sua análise, mas teve como efeito comprometedor, as pretensões de validade de seu discurso com o contexto da tradição metafísica, interpretando a história da filosofia como história do encobrimento (da/pela linguagem) exigindo por isso a destruição da metafísica.

É neste quadro de simetria e reversibilidade, que se insere a destruição da estética ou o fim da arte no sentido metafísico (ainda veremos como a crise da estética é inevitável se a considerarmos uma espécie de quarta *metaphysica specialis*, amarrada aos destinos da metafísica geral).

III

É inegável, portanto, a simetria entre a crise da metafísica e a crise da estética que implica uma reversibilidade – caminho de duas mãos. Assim, da destruição da metafísica decorre a destruição da estética e da crise do conceito de arte se pode avançar até a crise de seu fundamento metafísico.

Nesse tema que estamos analisando, aparece com muita força a marca da obra heideggeriana que consiste exatamente nesta capacidade única de transitar com seus enunciados da dependência do contexto *hic et nunc* (leitura de seu tempo) para a transcendência do *hic et nunc* (uma espécie de meta-história como destino da metafísica).

É como se a pretensão de verdade dos enunciados partisse da estrutura lógico-semântica que os constitui, mas exigisse, para ter-se a verdadeira perspectiva e a certeza das suas afirmações que se procura demonstrar com as melhores razões disponíveis, para o lugar da fundamentação, um quadro não-empírico, precisamente, constituído pela idéia da metafísica como história do esquecimento do ser e a tarefa correlata da destruição da metafísica.

É como se Heidegger necessitasse de um guia para a construção de seu aparato conceitual. Somente uma interpretação da história da metafísica como história do esquecimento do ser pode exigir uma destruição da metafísica. E esta destruição conceitual, assim justificada, autorizaria o novo aparato conceitual. Trata-se, se formos às últimas conseqüências, de uma questão transcendental, naturalmente longe do sentido clássico.

Se partirmos, por exemplo, de um transcendental inserido nas estruturas das linguagens naturais, como quereria Habermas, até um contexto pré-lingüístico prático, como propõe Heidegger com sua idéia de *ser-no-mundo* e seu *algo enquanto algo* hermenêutico, para nos equilibrar em nossa vertigem de autores do discurso, reconheceremos, em Heidegger, um segundo nível transcendental que é o da história do encobrimento do ser a partir do qual se justificaria a destruição da metafísica.

O fato de o filósofo ter complicado o modo de situar seus enunciados pela sua inserção no universo de uma linguagem que descerra ou encobre, permitiu-lhe um jogo verbal pragmático-hermenêutico que retira de sua palavra a limpidez lógica, mas cria um contexto onde emerge o quadro (fundamento sem-fundo) da história do ser constituído pela tradição metafísica como história real e conceitual que este filósofo concreto expressa na história do esquecimento (entificação) do ser que espera sua destruição.

O belo juntamente com o *unum, verum, bonum* constituiria o quarto transcendental – inuniversalizável – (ver a *Crítica da faculdade de julgar*) intimamente ligado ao destino da metafísica. Isto tem como conseqüência que a crise da *metaphysica generalis* arraste para a crise esta *metaphysica specialis* que é a estética. Disso se segue que o discurso da estética hoje, segundo Heidegger, pressupõe, como sua possibilidade, a contraface simétrica da destruição da estética como conseqüência da destruição da metafísica.

Quando, portanto, falamos em destruição da estética com a destruição da metafísica, não estamos simplesmente enunciando verdades sobre o futuro da estética empiricamente verificáveis. Mas estamos optando por um estilo de exploração das condições de possibilidade de um discurso estético ainda hoje, no contexto do fim da metafísica. A destruição da estética não nos dá, portanto, mais uma forma de análise do nosso tempo, mas representa um quadro mais amplo – a macroistória do fim da metafísica – que possibilite novos universos de discurso estético. Podemos usar como metáfora uma expressão heideggeriana que, sem dúvida nenhuma, tem ressonâncias hegelianas: o fim da metafísica é o começo do pensamento.

No fragmento acima citado, o filósofo nos dá uma indicação do clima em que desenvolverá a sua discussão da relação entre arte e técnica. “Não temos mais uma relação essencial com a arte. E ainda não temos uma relação essencial com a técnica.”⁵ O filósofo estabelece, portanto, uma relação essencial entre o que um dia houve e algo que terá que vir.

Além de servir na construção de seu aparato conceitual, a destruição da metafísica aponta para os gregos onde a arte estava em consonância com a verdade. Esta afirmação decorre do conjunto de interpretações da tarefa a que nos leva a análise do esquecimento do ser: é preciso pensar a relação dos gregos com a arte para descobrirmos a relação na qual deverá situar-se a arte do novo tempo.

Heidegger, segundo algumas afirmações, parece ver nos testemunhos da arte moderna apenas um desvio do começo. Tratar-se-ia, portanto, de uma modernidade que se dissolve no fato de fechar-se ao apelo do mais antigo. Isto, sobretudo, quando se olha para aqueles testemunhos da arte moderna que podemos reunir *via negationis* sob a característica *sem objeto*.

Na terceira aula do curso *O princípio da razão*, do inverno de 1955-1956, Heidegger diz: “Aquilo que se denomina arte abstrata, com um título adequado, possui sua função na esfera técnico-científica da construção do mundo”.⁶ Na quinta hora ele afirma que “a arte sem objeto” corresponde ao paroxismo da moderna objetificação para a garantia técnica do fundo de reserva.⁷

Na conferência *O fim da filosofia e a tarefa do pensamento* de 1964, fala-se de artes que correspondem à informática: A “nova ciência fundamental” da cibernética é “a teoria do manejo do planejamento possível e da instalação do trabalho humano. A cibernética forma a linguagem para uma troca de notícias. As artes tornam-se os instrumentos manejados-manejadores da informação.”⁸

Na conferência pronunciada em Atenas, *A proveniência da arte e a determinação do pensamento*, Heidegger declara até o todo da moderna arte como uma despedida daquilo que um dia fora arte. A conferência liga uma lembrança da arte na compreensão do mito grego com uma reflexão sobre a realidade atual, declarando esta como a transformação da *Techné da arte* dos gregos antigos na moderna técnica científica. Ao apelo desta, corresponderia “a arte moderna em todas as suas esferas” e não àquilo no qual se situava um dia “a arte na *Hélade*”.⁹

IV

Essas declarações apodíticas podem suscitar, certamente, dúvidas em nós que esperamos uma justificação da crítica à arte moderna. Encontramos uma primeira argumentação no seu segundo tratado *Contribuições à filosofia* (1936-1938). “A pergunta pela origem da obra de arte não visa a uma constatação válida intemporalmente da essência da obra de arte que pudesse servir, ao mesmo tempo, como fio condutor para a explicação

histórica retrospectiva da história da arte. A pergunta se situa no íntimo contexto com a tarefa da superação da estética e isto significa, simultaneamente, de uma determinada concepção do ente como aquilo que pode ser representado objetivamente. A superação da estética, por sua vez, resulta, necessariamente, do confronto histórico com a metafísica enquanto tal.”¹⁰

Em primeiro lugar, portanto, a superação – destruição – da estética, liga-se ao destino da metafísica. A metafísica hoje, tem sua derradeira manifestação na técnica, no *Gestell* onde se dá a última forma de manifestação da entificação do ser. Como entificação significa encobrimento, encobre-se algo na técnica que nos pode levar à última manifestação epocal da questão do ser. Se a arte, nos primórdios da Grécia, nas suas origens, acompanhava a manifestação não objetificada do ser – portanto não encoberta – a arte moderna vem ligada a esta última manifestação epocal do ser, à técnica compreendida como dispositivo (*Gestell*) e como fundo de reserva que provoca o homem para a objetificação.

Entre as múltiplas manifestações de Heidegger sobre a questão da estética e o problema da arte, certamente, ocupa um lugar único e privilegiado seu escrito intitulado *A origem da obra de arte* que apareceu em várias versões desde as três conferências de novembro e dezembro de 1936 derivadas de uma conferência de novembro de 1935. O texto foi, pela primeira vez, publicado em 1950 com um acréscimo de um posfácio escrito em 1935-1936. Um adendo escrito em 1956, de seis páginas, aparece na edição avulsa de 1960. Esta edição vem ainda acompanhada de uma introdução de Gadamer. Temos, finalmente, o volume quinto da obra completa de 1977, que vem com o título *Sendas perdidas* que reproduz todos os textos, incluindo as notas marginais de Heidegger em seus exemplares de uso.¹¹

Não vamos entrar mais detidamente na análise desse texto, mas podemos afirmar que foi a partir desta obra que Heidegger teve uma grande influência sobre as discussões da obra de arte, preparando assim, o clima para a discussão sobre os destinos da arte moderna e o problema da destruição da estética. A partir deste livro, todas as manifestações sobre a arte moderna, a crítica ao comprometimento da arte com a técnica, passam a ter uma fundamentação conceitual teórico unitária.

Mas, além disso, “na marcha do pensamento de Heidegger este ensaio sobre a origem da obra de arte, marca, juntamente com a preleção, *Introdução à metafísica* (1935), a virada na sua relação com a história. Somente a partir desse momento começa a aparecer uma expressa crítica do tempo epocalmente entendida, um distanciamento diante dos padrões de sua própria época, a partir da penetração em seu horizonte histórico”.¹²

Deste ensaio sobre a origem da obra de arte se estende um arco até a conferência de Atenas de 1967 intitulada *A proveniência da arte e a determinação do pensamento*.¹³ Nas duas conferências analisa-se a questão da origem da arte.

No primeiro texto, a questão da técnica permanece principalmente vinculada à produção da obra de arte, enquanto no segundo texto, além de uma crítica mais insistente da época, aparece também um conjunto de afirmações que situam a arte moderna no universo técnico-industrial contemporâneo. Heidegger afirma, nesta conferência, a distância que separava a arte da antiga Grécia do “enclausuramento do homem em seu mundo técnico-científico”. À arte moderna o filósofo apenas atribui a capacidade de um *feed-back* “de informações no círculo regrado da sociedade industrial e do mundo técnico-científico”. O autor estende, portanto, sua interpretação histórica do problema da arte do ano 420 a.C. na Grécia até os tempos modernos marcados por Leibniz, Newton e Descartes, onde teria iniciado a busca da garantia do fundamento que marca ainda a nossa época.

V

O que permite ao filósofo situar a relação entre arte e metafísica num contexto de filosofia da história, digamos assim, são os pressupostos desenvolvidos na sua interpretação da superação, destruição e adentramento da metafísica. É por isto que ele pode dizer em seu segundo tratado, o seguinte: “Aquilo que vale da metafísica como tal, pode também aplicar-se com certeza para a reflexão sobre a origem da obra de arte que prepara uma decisão que significa uma passagem histórica”.¹⁴

Para Heidegger, portanto, o moderno da arte moderna somente pode ser pensado quando percebemos os dois lados da questão da arte. De um lado o contato com a arte traz um ganho em existência que resulta de cada renovação de dimensão da arte, fora e além das considerações sobre estética, o que apenas é acessível no lidar com a arte. De outro lado, e isto só é acessível, sobretudo, para às teorias e os discursos, temos a articulação da falta dessa dimensão na realidade moderna. Ambos os lados sustentam a modernidade do *moderno* da arte. E um lado é experimentável apenas no horizonte do outro, ainda que um ou outro possam se manifestar mais ou menos.

Talvez tenhamos que concentrar as perguntas ao filósofo sobre os parâmetros de sua avaliação dos destinos da arte na era da técnica nestes dois lados que afloram com a questão da arte. O filósofo estaria à procura do ganho em existência que está além do discurso da estética e com o qual talvez ela nem se ocupe mais, por isso destruição da estética.

Mas no seu discurso, estaria articulada a dimensão da falta na realidade moderna. Para esta não estariam à altura os teóricos e críticos, os historiadores e os filósofos, ocupando apenas a posição de expectadores, classificando a obra de cada artista apenas em escolas e correntes. O filósofo aponta para um outro horizonte sem o qual este ganho e esta falta são encobertos.

Analisados os aspectos teórico-conceituais que sustentam o conceito de construção na filosofia de Heidegger, explorados o sentido e o alcance da aplicação deste conceito à metafísica e à estética e exposto o vínculo que o filósofo estabelece entre arte e técnica, resta-nos perguntar pela repercussão de todo este discurso, principalmente, no universo da filosofia da arte, da estética contemporânea e na interpretação e aspectos históricos da arte e da técnica.

VI

Se olharmos para o seu maior escrito sobre o tema, *A origem da obra de arte* de 1935, e acompanharmos a trajetória de sua influência até a conferência de Atenas intitulada *A proveniência da arte e a determinação do pensamento* de 1967, teremos em nossa frente uma vasta bibliografia sobre os textos em que Heidegger aborda questões de arte e questões de estética.

O interesse pela concepção heideggeriana poderia dirigir-se, assim, em duas direções. De um lado, poderia marcar o universo conceitual dos teóricos da estética e estudiosos do fenômeno da arte. De outro lado, veriam uma nova inspiração em Heidegger todos aqueles que se interessam pelos vínculos entre a arte clássica antiga e a arte moderna, pelos destinos da arte contemporânea, pela interpretação das diversas tendências da arte e, por último, por um conjunto de idéias que cercam as discussões do pós-modernismo.

Em geral, o que se esperava do filósofo era que surgisse uma espécie de contrapartida do seu grande texto de 1935. Esta contrapartida consistiria num confronto

histórico-filosófico com as diversas manifestações da arte contemporânea e da história da arte no contexto da metafísica enquanto lugar da destruição da arte. Mas o filósofo somente se manifestou neste último sentido, de modo fragmentário, com pequenas observações ocasionais em seus grandes livros, suas lições póstumas e produtos do encontro com certos artistas como Chillida, Cézanne, Klee, Braque e muitos outros artistas plásticos, sem mencionar os poetas de sua predileção, Hölderlin, Rilke, Trakl, Celan e outros.

Para muitos intérpretes, o texto sobre a origem da obra de arte pareceu muito conservador, representando, talvez, uma tese de restauração contra a arte moderna. Mas a maioria terminou compreendendo que esta origem não significava apenas o passado da arte, mas trazia uma mensagem para a arte contemporânea e futura.

Citemos, para isto, uma passagem de von Hermann: “Na análise do ser-obra desta obra de arte, Heidegger conquista traços fundamentais formal-universais que não estão vinculados apenas com períodos da arte antiga e mais antiga, mas que são historicamente modificáveis. Poderia ser uma tarefa atraente questionar analiticamente com o auxílio das intuições essenciais desenvolvidas no tratado sobre a obra de arte, a arte moderna e sua auto-interpretação teórica. Quem tivesse sucesso numa tal tentativa, poderia dizer de si mesmo que ele é capaz de filosofar não apenas interpretando, mas apontando argumentativamente para fatos e coisas”.¹⁵

É o que parece correto visto a produtividade de intérpretes como Gadamer, Jähnig, Boehm, Allemann, Biemel e Pöggeler. Não podemos também esquecer a influência de Heidegger sobre Ricoeur, Deleuze, Lyotard e, sobretudo, Derrida, e outros autores franceses, bem como um respeitável contingente de pensadores japoneses, americanos e italianos. Também entre nós, aqui na América Latina, *A origem da obra de arte* teve e ainda tem influências dignas de nota.

Talvez, a influência do filósofo não tenha sido tão grande porque, como afirma no início da segunda parte do tratado sobre a obra de arte, ele fala apenas da grande arte. O que ele entende por grande arte podemos ler nas suas lições sobre a obra de Nietzsche: “A grande arte e suas obras são grandes em sua manifestação histórica e seu ser porque realizam, em meio à existência histórica do homem uma tarefa decisiva, a saber, tornar manifesto no modo de ser da arte o que é o ente em sua totalidade e o tornar manifesto como medida e guia e guardar a abertura na obra”.¹⁶

Quanto às influências de Heidegger sobre os intérpretes da crise da arte na pós-modernidade, as interpretações divergem fortemente. Mas certamente o clima da discussão pós-moderna na França traz sinais da presença de Heidegger por toda parte. Mas não é só na França que a idéia heideggeriana do fim da arte, da destruição da estética fincou raízes. Ela se encontra um pouco por toda a parte nas reflexões sobre o destino da arte neste fim de século.

Se, para concluir, quiséssemos fazer uma avaliação da questão nominada no título deste ensaio teríamos que reconhecer, sem dúvida alguma, que ela expressa um conjunto de problemas que vem do século passado, sobretudo desde Nietzsche, mas que encontraram na filosofia heideggeriana o lugar privilegiado de seu desenvolvimento.

O mundo ocidental tomou, a partir desta filosofia, uma consciência privilegiada de sua história. Aquilo que é produzido no gabinete dos filósofos e teóricos da arte, estende sua rede de influências sobre muitas esferas da cultura. Mas é também no detalhe que, por exemplo, alguns conceitos heideggerianos penetraram como marca indelével.

Heidegger deixou ressonâncias profundas com seus conceitos de “mundo” e de “quaternidade” que ressoam na jarra (*Krug*) do ensaio *A coisa* (*Das Ding*), nas pontes

(*Brücken*) e na casa camponesa da Floresta Negra na conferência *Construir, morar, pensar (Bauen, Wohnen, Denken)*.

E quem se esquecerá dos *Sapatos da camponesa* de Van Gogh descritos em *A origem da obra de arte?* É uma característica muito própria de Heidegger, ligar a descrição de um detalhe da ferramenta humana e dos artefatos ao todo do destino humano e da história.

Talvez seja por este ângulo que poderemos compreender ao mesmo tempo o valor permanente e a transitoriedade do discurso de um filósofo que um dia - em 1964 - pronunciou uma conferência com o título: *O fim da filosofia e a tarefa do pensamento*.¹⁷

Notas

¹ Brunkhorst, H. *Moderne Oder Postmoderne?* Literatur Magazin. *Renaissance der Theorie? Literatur oder Ästhetik*, n. 24, p. 75 – 87, Hamburg, 1989.

² Gadamer, H.G. – Geleitwort. In: Biemel, W. e Hermann, F-W (editores) – *Kunst und Technik* – Frankfurt a. M., 1989, p. XVI.

³ Idem *ibidem*, p.

⁴ Heidegger, M. *Technik und Kunst – Gestell*. In: *Kunst und Technik*, op. cit. P. XIII – XIV.

⁵ Vide nota 4.

⁶ Heidegger, M. – *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, 1954, p. 41.

⁷ Idem *ibidem*, p. 66.

⁸ Jähnig, D. – *Der Ursprung des Kunstwerks und die moderne Kunst*. In: *Kunst und Technik*, Op. cit., p. 224.

⁹ Heidegger, M. *Denkerfabungen*. Frankfurt a.M., 1988, p. 140.

¹⁰ Heidegger, M. *Beiträge zur Philosophie*. Frankfurt a.M., 1988, p. 504.

¹¹ Heidegger, M. *Holzwege*. Frankfurt a.M., 1977.

¹² Jähnig, D. Op. cit., P. 252.

¹³ *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*. In: Heidegger, M. *Denkerfabungen*. Frankfurt a.M., 1983.

¹⁴ Heidegger, M. *Beiträge zur Philosophie*. Frankfurt a.M., 1989, p. 502.

¹⁵ Von Hermann, F-W. *Technik und Kunst im seynsgeschichtlichen Fragehorizont*. In: *Kunst und Technik*. Op. cit., p. 46.

¹⁶ Heidegger, M. *Nietzsche*. Gesamtausgabe. Frankfurt, 1975, v. 43, p. 98.

¹⁷ Op. cit. nota 13.