

## § Um olhar estético a partir de perspectivas distintas: em Louis Lavelle, Benedetto Croce, Luigi Pareyson e Martin Heidegger

### *§ A aesthetical view from distinct perspectives: in Louis Lavelle, Benedetto Croce, Luigi Pareyson and Martin Heidegger*

Gabriela de Souza Fehr<sup>1</sup>

**Resumo:** Obras arte podem refletir e encarnar o que é próprio de uma sociedade. A partir disso, é papel da filosofia colocar em evidência o que significa e representa o objeto artístico, assim como seu valor *para* e *na* sociedade e período histórico em que vive. Se compreendermos obras de arte como criação subjetiva, influenciada pelos elementos sociais e culturais da época em que é produzida, e que toma uma forma objetiva na obra, também o filósofo revela sua perspectiva e compreensão singulares da realidade em suas obras. Este artigo proporciona o contato com as perspectivas de quatro filósofos: Louis Lavelle, Benedetto Croce, Luigi Pareyson e Martin Heidegger. Por serem, em alguns casos, ideias ainda pouco conhecidas no cenário brasileiro, o objetivo central está mais em abrir um diálogo sobre suas propostas.

**Palavras-chave:** Arte, Filosofia da Arte, Estética.

**Abstract:** *The work of art can reflect and incarnate which is characteristic of a society. From this, it is philosophical's role to put in evidence which means and represents the artistic object, as well its value for and in society and historical period where he lives. If we understand works of art as subjective creation, influenced by the social and cultural elements of the time in which it is produced, that takes an objective form in work, also the philosopher reveals his perspective from reality in his works. This article provides a contact with the perspectives of four philosophers: Louis Lavelle, Benedetto Croce, Luigi Pareyson and Martin Heidegger. Because they are, in some cases, ideas still little known in the brazilian scenario, the central objective is more to open a dialogue about their proposals.*

**Keywords:** Art, Philosophy of Art, Aesthetics.

<sup>1</sup> Graduada em Psicologia. FHO Uniararas - Centro Universitário Hermínio Ometto.

### Introdução ou Ponto de Partida

Sabe-se que as produções e obras humanas acompanham a História da humanidade, ou melhor, lhe são reflexo, ao mesmo tempo que monumento, apreciação e/ou saudação concreta. No mais das vezes, essas produções são feitas para perdurar além de seu criador e do período em que este viveu, além de se tornarem um memorando às épocas posteriores. Assim define o que é obra de arte a filósofa Hannah Arendt (1961/2005) e, a partir daí, pode-se almejar ascender ao significado do que seja Arte, ou a reunião das obras (e produtos culturais) realizadas pelo homem, e que, segundo Mário Ferreira dos Santos (1966), é a expressão, por meio de símbolos (alusivos a um significado) e sinais (representações mormente aleatórias de um objeto), e a partir de sons, cores e formas, da conjugação entre sensibilidade, afetividade e intelectualidade de um artista.

Tal perspectiva aponta, certamente, para uma visão sobre as produções de arte vigente no Ocidente, de modo predominante, até meados do século XX. O presente texto compreende que a tradição filosófica europeia construiu visões sobre as experiências artísticas fortemente pautadas pela produção de objetos contempláveis. Com a consciência de que, em cada contexto histórico e geográfico, o sentido e a concepção de trabalhos de arte variam de modo a não permitir uma definição de Arte como categoria universal, o presente texto apresentará algumas posturas filosóficas que trilharam este último caminho.

A partir de quatro filósofos do século XX, este artigo evidencia perspectivas distintas quanto a um mesmo fenômeno (o filosofar sobre a Arte, ou seus pressupostos e conceitos), particularmente pelo contraste que neles há<sup>2</sup>. Antes, porém, de adentrar propriamente nas ideias filosóficas de tais autores, uma pequena pausa para compreendê-los: nascidos entre o raiar do século XX, da *Belle Époque* (período de paz e divertimento, em que a França aparece como centro cultural, artístico e tecnológico, e que perdura até 1914, com o início da Primeira Grande Guerra) e das Vanguardas artísticas, em particular com a República de Weimar alemão (em que o centro artístico transfere-se para Berlim, coalização socialdemocrata e liberal de uma Alemanha recém-saída do confronto bélico a que foi um dos principais expoentes), passando pelos horrores das duas guerras mundiais e adentrando a polarização engendrada (ou reconhecida) da Guerra Mundial, pode-se dizer que cada um desses homens/filósofos, a partir de uma perspectiva diferenciada, teve algo a dizer sobre a Arte.

O italiano Benedetto Croce (1866-1952), que carrega remanescentes de ideias do Romantismo, pela ênfase posta no que é subjetivo e intuitivo (também sentimental) da produção artística, representa uma reação às esperanças positivas (também racionalistas) de uma emancipação do homem a partir da técnica, visível na ode de alguns elementos da Vanguarda pelo robótico (e tecnológico), assim como ao controle e organização harmônica da sociedade, pela escolha de formas utilitárias e funcionais (particularmente, na arquitetura). Esta ênfase na ordem subjetiva e intuitiva concernente à produção artística se apresenta, com nitidez, na noção de universalidade da Arte, que se particulariza na obra de arte, âmbito, por sua vez, de infinitas variações e intuições originais<sup>3</sup>, e, portanto, o universal não se identifica com o singular (a compreensão de universalidade artística também se apresenta na filosofia de Louis Lavelle e Luigi Pareyson, cada qual com seus particularismos, e, talvez, nem tão explicitamente em

<sup>2</sup> Também pois, com exceção notável de Heidegger, os outros três filósofos têm ou poucas obras traduzidas para nosso idioma, ou quase inexistem trabalhos e pesquisas acadêmicas a eles relacionados. Nesse sentido, esse artigo é, ainda, um *convite* ao (re)conhecimento desses pensadores.

<sup>3</sup> Nas palavras do próprio Croce (1902/2016): “uma classificação de intuições-expressões [ou seja, contrária à universalidade do conceito de Arte] é, decerto, lícita, mas não filosófica: os fatos individuais expressivos são outros tantos indivíduos, não sendo cada um deles intercambiável com outro, salvo em sua comum qualidade de expressão. (...) As impressões ou conteúdos variam; cada conteúdo difere de todos os outros, uma vez que nada se repete na vida; e à variação contínua do conteúdo corresponde a variedade irreduzível das formas expressivas, que corresponde à síntese estética das impressões” (p.85).

Martin Heidegger, já que seu filosofar coloca em relevo a interdependência do objeto artístico com o tempo histórico e cultural em que surge, daí que as especificações do *que é* e a *partir do* que ficam secundárias pelo *o que diz* a obra).

Croce nasceu em berço monárquico, conservador e abastado (inclusive, se manteve com a fortuna pessoal da família, ao qual perdeu em tenra idade), tendo sido um autodidata e escritor independente. Após uma curta temporada de estudos em Roma (1883-1886), retorna a Nápoles, em que fixa residência. A partir daí, tem contato com o materialismo dialético (ao qual não demora a abandonar, após uma tentativa frustrada de reformulação do Marxismo), e com as filosofias de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (em especial, sua filosofia da história), Giambattista Vico e Francisco De Sanctis, que lhe são base para sua posterior afirmação da autonomia da arte. A partir de 1903, dá início à publicação do periódico bimestral *La Critica: Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, revista que durou até 1944, tendo a colaboração de Giovanni Gentile até 1923. O periódico em questão se caracterizou pelo combate ao Positivismo (e foi de enorme importância para o descrédito desse sistema filosófico em solo italiano, assim como em relação ao consequente desdém pela história da filosofia que era adjacente ao Positivismo), ao filologismo, ao esteticismo e, não menos importante, ao nascente fascismo. Croce esteve, ademais, envolvido, como coordenador, na tradução de uma coleção de escritos filosóficos contemporâneos, antigos e medievais, assim como de literatura. Em 1910, torna-se senador e ministro de Instrução Pública, cargo que ocupa por dez anos e, antes que intentasse uma reforma escolar, retira-se da vida pública após o caso Matteotti, famoso evento em que, após denúncia no parlamento, pelo socialista Giacomo Matteotti, de fraude nas eleições de abril de 1924, com a eleição de Benito Mussolini, aquele foi assassinado, dias depois. Já em 1925, Croce escreve uma réplica (*Manifesto dos Intelectuais Antifascistas*) a um panfleto de Gentile, que se tornara intelectual defensor do regime fascista, e pouco depois se dá a ruptura da amizade entre eles. Croce torna-se, então, um dos poucos intelectuais a denunciar a violência de Mussolini, assim como o antissemitismo, após a promulgação de 1938, valendo-se da liberdade de crítica política que o regime lhe possibilitou. Volta para a vida pública apenas em 1943 (com a queda de Mussolini), tornando-se membro do Partido Liberal, e assim segue até 1949, tendo sido membro, nesse período, da Consulta Nacional (1945-1946) e da Assembleia Constituinte (1946-1948). Afora sua notória vida pública e política, Croce tem uma produção grandiosa, e que é dividida em três períodos: I) os estudos históricos, de literatura e investigação marxista; II) obras de sua filosofia do espírito e III) revisão da filosofia da história a partir de uma perspectiva historicista. É no segundo período que se fixam os estudos concernentes à ciência estética, entendida como atividade autônoma, mas que, na existência concreta, acompanha as ciências práticas, daí a constituição de um *holismo* ou totalidade filosófica, que, além da estética, a partir da obra *Estetica como Scienza dell'Espressione e Linguistica Generale* (1902, *Estética como Ciência da Expressão e Linguística Geral*), comporta a *Lógica*, *La Logica come Scienza del Concetto Puro* (1909), *Economia e Moral*, *Filosofia della Pratica: Economica ed Etica* (1909) e *História* (pela identificação entre esta, a realidade e o espírito), em *Teoria e Storia della Storiografia* (1917). Croce, ademais, escreveu outras obras relacionadas ao âmbito da Estética, explicitando alguns aspectos do conteúdo da expressão artística. São elas: *Problemi di Estetica* (1910), *Breviario di Estetica* (1912), *Nuovi Saggi di Estetica* (1920), *Aesthetica in Nuce* (1928), *Ultimi Saggi* (1935), *La Poesia* (1936), assim como a colaboração com a 14ª edição da *Encyclopædia Britannica*, com o artigo *Aesthetics* (LEMOS; JÚNIOR, 2016).

Também o francês Louis Lavelle (1883-1951) pode ser considerado uma reação, mais propriamente no âmbito espiritual-moral. Desde 1930, toma parte na denominada Filosofia do Espírito, junto a René Le Senne (1882-1954), movimento este cuja intenção era restaurar o valor da Metafísica na Filosofia, dado o domínio (em particular, na Sorbonne) do Positivismo e do pen-

samento kantiano<sup>4</sup>. Apelidado de Platão moderno pelo filósofo e teólogo (também) francês A. D. Sertillanges (1863-1948), Lavelle retoma princípios das compreensões platônicas e aristotélico-tomísticas da/na Arte, especialmente por entender o objeto artístico como atualização do Espírito sobre a matéria. Nesse sentido, a Arte se reaproxima da noção do sagrado, ou do Belo transcendente, o que não secundariza o criador, mas o religa a um significado extramundano e distanciado da base idealista-romântica de Croce<sup>5</sup>.

Embora a fundamentação particularmente metafísica da Filosofia do Espírito, é possível perceber nos escritos de Lavelle uma marca humanística e de preocupação com o homem comum e concreto, tendo sido a abertura ao próximo a marca pessoal desse filósofo. Talvez pelo fato de o homem Lavelle, do começo ao final da vida, ter ele próprio sido um modelo e uma manifestação do pensamento que evocava: nascido em uma aldeia, localizada próxima à casa de campo em que no futuro de sua produção intelectual passaria a maior parte do tempo (e também faleceria), cresceu entre camponeses e junto à natureza (elemento que igualmente louva e engrandece em seus escritos). Com a graduação (Faculdade de Lyon), entra em contato com a filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900), que também foi influência em seu pensamento, e de Henri Bergson (1859-1941), assim como o kantismo; também vivenciou os calorosos debates intelectuais nos cafés franceses, aos quais chegava a preferir em detrimento das aulas. Embora míope, não toma tal expediente como justificativa para não participar do front na Primeira Grande Guerra, tendo sido, por fim, enviado ao campo de prisioneiros em Giessen, tempo este em que se dedicou a escrever sua tese de doutorado, defendida na Sorbonne em 1922, e que constitui a primeira parte do edifício filosófico a que Lavelle deu o nome de *La Dialectique de l'Éternel Présent* [Dialética do Eterno Presente], composta de quatro obras: *De l'Être* [1928, Do Ser], *De l'Acte* [1937, Do Ato], *Du Temps et de l'Éternité* [1945, Do Tempo e da Eternidade] e *De l'Âme Humaine* [Da Alma Humana], escrito um pouco antes da morte do autor (pela densidade contida em sua suma, Lavelle escreveu uma síntese de fácil acessível aos interessados e estudiosos, *A Presença Total* [*La Présence Totale*, 1934]). Escreveu, ademais, obras de filosofia moral (a maioria tendo sido traduzida para nosso idioma), constituindo a trilogia *A Consciência de Si* (1933), *O Erro de Narciso* (1939) e *Em Face do Outro* (1955, este, curiosamente, com uma rara edição para o português, de 1965), assim como *O Mal e o Sofrimento* (1940) e a coletânea de aforismos, escritos para uso pessoal de Lavelle (e publica-

<sup>4</sup> Em um ensaio (publicado em 1956) sobre o platonismo presente na filosofia de Lavelle, Tarcísio Padilha (2012) traz uma declaração do próprio filósofo quanto ao objeto da Filosofia do Espírito: “o retorno à uma filosofia do Absoluto é para nós uma condição de seriedade do pensamento e da profundidade da vida” (p.300) [tradução livre do francês: “le retour à une philosophie de l'Absolut est pour nous la condition du sérieux de la pensée et la profondeur de la vie”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1936, p.192].

<sup>5</sup> O filósofo alemão Eric Voegelin (2016) entende a Modernidade como o ponto culminante (e não repentino, mas “(...)o efeito cumulativo de mudanças em sentimentos e ideias” [p.171]) do afastamento do humano do transcendente, ou do alargamento da distância entre o sagrado, paulatinamente relegado à esfera privado, do âmbito profano e/ou secular, em que a vida pública prospera sem interferências daquela. Voegelin enxerga não apenas na Reforma Protestante uma das manifestações da Modernidade, que prossegue com as Revoluções (Francesa e Industrial), o Romantismo (culto do gênio artístico) e a preponderância das Ciências Exatas na compreensão da realidade, mas também no aparecimento da figura do intelectual, que se aparta dos estudos teológicos e escolásticos para o estudo, relato (e transformação) das formas políticas e jurídicas que vieram a tomar ênfase, papel este que ainda hoje tem sua importância. Cito o filósofo: “o fator comum é a consciência crescente de que o homem é a origem do significado no universo, e no ponto de convergência surge uma imagem do universo que deve seu significado ao fato de que foi invocado pela mente do homem. Esta nova consciência, que designaremos com o termo moderno, constitui um rompimento radical com a imagem medieval do universo fechado em suas dimensões de natureza e história. A ideia medieval de cosmos fechado dá lugar à ideia de um universo aberto, estendendo-se infinitamente, evocado como uma projeção da mente humana e de sua infinitude para o espaço” (p.174). Nesse sentido, a Filosofia do Espírito pode ser considerada uma reação à Modernidade, embora sem deixar de se manifestar enquanto um fenômeno do (nosso) mundo moderno.

das postumamente), *Regras da Vida Cotidiana* (2004). Lavelle também se dedicou à Axiologia (estudo dos valores), nos dois volumes de *Traité des Valeurs* (1951), ao valor da santidade, em *Quatre Saints* (o filósofo, ele mesmo, era conhecido por manter uma rígida disciplina beneditina em sua rotina de trabalho, e em observar o que chamou de ‘serena indiferença’, embora sempre atenta a tudo o que a vida oferta, como o olhar de um santo, em relação aos demais), também no ano de falecimento do filósofo, 1951. Em parceria com Le Senne, que, como Lavelle, optou pela autonomia intelectual, esteve envolvido na produção da coleção das *Éditions Montaigne Philosophie de l’Esprit*, fundada em 1934, projeto este que reafirmava a oposição metafísica ao Positivismo e kantismo. Por fim, de 1930 a 1942, publicou suas crônicas filosóficas na revista *Le Temps*, a partir de diálogos e análises de filósofos de outrora e também de contemporâneos. Também exerceu atividade docente, em vários liceus de Paris, e em 1941 consegue a cátedra de Filosofia do Collège de France, considerado um feito admirável para um intelectual, e, não menos do que isso, é eleito membro da *Académie de Sciences Morales et Politiques*, integrante do *Institut de France* (PADILHA; SUCUPIRA; VIEILLARD-BARON, 2012).

Em tal embate entre uma perspectiva romântica e uma transcendente, aparece o (também) italiano Luigi Pareyson (1918-1991), que coloca em foco a forma do objeto artístico, essa que urge um conteúdo, independentemente de ser intuição subjetiva ou expressão espiritual, aparecendo a forma, por sua vez, como aquela que é perfeita por ser o que é. Dedicou a vida ao ensino e pesquisa, lecionando as disciplinas de Estética e Filosofia na Universidade de Turim, tendo sido, ademais, diretor da *Rivista di estetica* e da *Biblioteca di Filosofia*. Inicialmente, entre 1940 e 1950, se dedicou ao estudo do Existencialismo e do Idealismo alemães, e publica suas primeiras obras, sobre Karl Jaspers, Johann Gottlieb Fichte, Emmanuel Kant e Friedrich Schelling. De 1950 em diante, se dedicou aos estudos estéticos propriamente ditos, com as obras *Estetica. Teoria della formativita* (1954, 1974), *Teoria dell’ arte* (1965), *I problemi dell’ estetica* (*Os problemas da estética*, 1965), *Conversazioni di Estetica* (1966) e *L’esperienza artistica* (1974) formulando sua ‘teoria da formatividade’, que encontra fundamento na Antiguidade clássica, ou na acepção de arte (*poiesis*) como um ‘fazer bem’, que se encarna na forma artística. Também se dedicou à filosofia da interpretação com vistas à uma ontologia da liberdade. De sua vida pública, ademais, é sabido que, assim como Croce, tomou parte na resistência antifascista, integrando o partido de vertente socialista liberal *Partito d’Azione* (GARCEZ, 1997).

Por fim, Martin Heidegger (1889-1976). Alemão, nasceu em um grão-ducado perto da Floresta Negra, local próximo ao que opta por viver os últimos anos de sua vida filosófica e intelectual, atitude semelhante à de Louis Lavelle. Filho de um sacristão, desde jovem apresentou uma ligação psicológica com o misticismo, que nunca perdeu (o que o aproxima de Nietzsche, que era filho de um pastor luterano), e tencionou a vocação de sacerdócio (depois, em sentido contrário, abandonou o Catolicismo), chegando a estudar Teologia na Universidade de Friburgo, e depois Filosofia, e foi nesse contexto que teve contato com Edmund Husserl (1859-1938), tornando-se seu assistente, de 1915 até 1923. Nesse ínterim, estudou e deu vários cursos e seminários sobre os clássicos gregos (especialmente, os pré-socráticos) e sobre a Patrística e a Escolástica e, por influência do também filósofo (neokantiano) Heinrich Rickert (1863-1936), tem contato com a filosofia e literatura alemãs. Foi docente da Universidade de Marburgo (Prússia) de 1923 a 1928, período este em que se dedicou ao estudo de Platão, sobre o tempo e a ontologia medieval e, não menos importante, lança sua obra filosófica mais importante, *Ser e Tempo* (*Sein und Zeit*), em 1927, também considerada como um marco para o pensamento do Existencialismo, popularizado por Jean-Paul Sartre (termo que Heidegger repudiou, inclusive, para se referir à sua obra). Inicialmente, seguiu os passos de Husserl quanto ao método da Fenomenologia, com sua ênfase na compreensão da consciência como ato intencional em relação ao/com o mundo, mas segue um caminho próprio em seu filosofar, a partir daquela obra, que marcou uma ruptura filosófica com o Pai da Fenomenologia (algo que veio a se aprofundar, após a ascensão do regime nazista, já que Husserl, judeu, teve de se retirar da

vida acadêmica alemã). Em 1929, volta à Universidade de Friburgo, agora como sucessor de Husserl, e dá sua aula inaugural intitulada *O que é Metafísica?*, lançando, ainda naquele ano, o ensaio *Sobre a essência do fundamento e Kant e o problema da metafísica*. Assim como outros pensadores, viu na ascensão do Nazismo uma possibilidade de renovação espiritual da Alemanha, que, nos últimos anos da República de Weimar (depreciada por ser demasiado judia e democrática), era um caos político e econômico. Torna-se, então, reitor da Universidade de Friburgo, pronunciando o discurso *A auto-afirmação da universidade alemã*, constituindo uma autoafirmação na crença do próprio Heidegger no futuro glorioso do sangue e solo (*Blut und Boden*) alemães<sup>6</sup>. Porém, permanece apenas dez meses no cargo, frustrado com o que considerou ser um vulgar materialismo anti-espiritual do nazismo, e se demite do reitorado, indo se isolar próximo ao seu local de nascimento. Embora isolado, não deixa de escrever, sendo dessa época os volumes *Hölderlin e a essência da poesia* (1937), *A doutrina de Platão sobre a verdade* (1942/1947), *Carta sobre o humanismo e A essência da verdade* (1943); *Caminhos interrompidos/Caminhos de floresta* (1950), assim como a correspondência e seminários (*Seminários de Zollikon*, 1987) com o psiquiatra e psicoterapeuta suíço Medard Boss (1903-1990), que encontra na fenomenologia-existencial de Heidegger arcabouço para sua abordagem de psicoterapia, a *Daseinsanalyse*. Com a queda do regime nazista, é ainda proibido de lecionar até 1949, ano em que passa por um inquérito quanto a seu apoio ao partido, e volta a dar conferências de 1951 a 1958. São dessa época as obras *Introdução à metafísica* (1953), *O que é a filosofia?* (1956), *A caminho da linguagem* (1959) e *Nietzsche* (1961), em dois volumes<sup>7</sup> (REALE & ANTISE-RI, 2006).

Particularmente, Heidegger foi crítico da Metafísica Ocidental, no que considerava ser a preocupação maior, desde Platão e Aristóteles, pela busca e conceituação das formas ideais, transcendentais e abstratas, em detrimento da mutabilidade e imprevisibilidade da matéria e do propriamente humano, daí sua inspiração tanto na Fenomenologia quanto nas filosofias (ditas) existenciais de Søren Kierkegaard (1813-1855) e Nietzsche, na ênfase e estudo do ser e da existência (e, igualmente, de sua finitude), e uma retomada à ontologia dos pré-socráticos, servindo como norte para um mundo que reputava como atravessado pela técnica e pelo declínio dos valores da religião e da metafísica (ou da anunciada ‘Morte de Deus’ nietzschiana). A respeito da Arte, teceu críticas filosóficas a respeito das dicotomias forma x conteúdo e

<sup>6</sup> De longe é objetivo desse artigo a depreciação crítica do pensamento de Heidegger, dada sua simpatia e filiação (frustrada) com o nazismo. Todavia, vale aqui citar o depoimento de dois contemporâneos do filósofo quanto ao assunto: primeiramente, o já comentado Benedetto Croce e, não menos importante, a filósofa judia Hannah Arendt, que foi aluna de Heidegger. Croce (citado por Júnior, 2016, p.517) foi sucinto em seu parecer sobre a relação de Heidegger com o regime totalitário, chamado o de escritor de “sutilezas genéricas” que se colocou a “prestar serviços filosófico-políticos que nada mais são do que um modo de prostituir filosofia”; defensor, ademais, de um “falso historicismo”, pelo qual “o movimento da história é crua e materialistamente concebido como a afirmação de etnicismos e de racismos, como uma celebração das gestas de lobos e raposas, leões e chacais, ausente o único e verdadeiro ator: a humanidade” (*Conversazioni Critiche*, 1939, p.362). Já Arendt (2008) comparou a atitude do antigo mestre, tanto enquanto reitor universitário quanto quando se isolou da vida pública, como a de uma raposa que, para evitar voltar a cair nas armadilhas de terceiro, decide-se por ter sua própria armadilha como morada: “e assim nossa raposa teve a ideia de decorar lindamente sua armadilha e pendurar por todas as partes placas anunciando com toda a clareza: ‘Venham todos! É uma armadilha, a mais linda do mundo!’. A partir daí, é claro, nenhuma raposa iria cair nessa armadilha por engano. E mesmo assim muitas vieram. Pois essa armadilha era a toca da nossa raposa e, se alguém queria visitá-la em casa, tinha de entrar em sua armadilha. Todo mundo, exceto nossa raposa, é claro, conseguia sair de novo. Era talhada, literalmente, para o seu tamanho. Mas a raposa que morava na armadilha dizia com todo o orgulho: ‘Tanta gente me visita em minha armadilha que virei a melhor raposa de todas’. E há nisso certa verdade: ninguém conhece melhor a natureza das armadilhas do que aquele que passa a vida inteira sentado dentro de uma delas” (p.382).

<sup>7</sup> Em português, temos duas coletâneas com escritos e ensaios diversos de Heidegger, afora as obras citadas, já publicadas em nosso idioma: *Ensaio e conferências* (2001) e *Conferências e escritos filosóficos* (2005).

expressão x intuição, pois, a seu ver, o objeto artístico encarna não um ideal universal e vitalício, mas a Verdade de seu tempo histórico e da sociedade ao qual foi engendrada, na afirmação da mortalidade humana. Talvez, então, Heidegger, com sua também chamada de ‘hermenêutica da facticidade’ (ou, quiçá, da compreensão da finitude) seja o que melhor represente o espírito daquele século sangrento, ao mesmo tempo que sublima em relação a seus pensadores, ou as esperanças de uma humanidade que se chocou com o mistério inevitável da morte, mas sem encontrar consolo em suas próprias capacidades de permanência ou quiçá na redenção do espírito (REALE & ANTISERI, 2006).

### Perspectivas: a arte e a obra

Louis Lavelle (1967/2012), filósofo francês espiritualista, em suas crônicas filosóficas a respeito da estética, conta que as teorias de arte do século XX podem ser reduzidas pelo embate teórico-estético entre os italianos Benedetto Croce e Giovanni Gentile, ou entre intuição e expressão; todavia, farei uso do arcabouço teórico do filósofo também italiano Luigi Pareyson (1997), mestre de Gianni Vattimo e Umberto Eco, como contraponto ao ideário crociano. Croce, como já mencionado, defendia uma autonomia da arte, isto é, sua liberdade de tudo o mais que não fosse ela mesma e que pudesse vir a subordiná-la a interesses alheios e escusos, como o que compete às características esteticistas e/ou hedonistas, que tendem a reduzi-la à mera fruição. Pareyson, por sua vez, considera tal redução como um recair no mero interesse e no capricho utilitarista, já que coloca a arte em contramão e subtraída da lei moral/ética de um povo ou cultura, além de poder ceder espaço à supervalorização do que é de valor econômico. Ao obedecer a características moralistas, por sua vez, a arte estaria reduzida à manifesto em defesa de preceitos éticos e em prol dos bons costumes, como um receituário, em que se ensina e é exortado o que se considera como verdadeiro e belo, uma exacerbação da noção de *poiésis* aristotélica. Em sua *Aesthetica in Nuce* (Estética em poucas palavras), Croce (1929/2001) distingue a Arte da Filosofia, por ser aquela uma “intuição irrefletida do ser” (p.158),<sup>8</sup> da História, por viver de “puras imagens” (CROCE, 1929/2001, p.158), embora reconhecendo que seja na realidade histórica e singularizada pela ótica individual que a síntese da obra de arte se apresente; das Ciências Naturais, por seu cunho contemplativo, diferente das relacionadas à vida prática (o que incluiria a Economia, a Lógica e a Política); e do jogo sentimental, por ter como combustível a fantasia, que seria conversão do tumulto sentimental e passional em claridade intuitiva.

Mas, afinal, como Croce entendia Arte? O filósofo italiano evidencia o caráter idealista da produção artística, ao defini-la como um complexo de imagens vivas e de pura intuição, as quais são animadas pelos sentimentos do artista e criador. A respeito da intuição, Croce (1914/2001) a entende como

precisamente, indistinção de realidade e irreabilidade, a imagem em seu valor de mera imagem, a idealidade pura da imagem; e ao contrapor o conhecimento intuitivo ou sensível ao conhecimento conceitual ou inteligível, a estética à noética, visa-se a reivindicar a autonomia desta forma de conhecimento, mais simples e elementar, que foi comparada ao sonho (ao sonho, bem entendido, não ao sono) da vida teórica, relativamente ao qual a filosofia seria a vigília (p.41).

<sup>8</sup> Nesse ponto, Croce difere de Pareyson (1997), que define a própria disciplina estética como um refletir especulativo a respeito da experiência artística, o que o aproxima intimamente do que Heidegger chama (2010) da descoberta da essência do Ser enquanto tal, que é a filosofia

Para o filósofo, a própria existência da obra (só) se dá no interior anímico de quem as (re)cria, compreendendo que essa pureza intuitiva, que se expressa como fantasia, é isenta de conceituações e juízos de valor, repousando e tendo como fonte a purificação do sentimento imediato do indivíduo criador, em que a mediação e resolução se encontra e se encarna na arte<sup>9</sup>. A arte, além de deleite da alma particular, marca o (re)encontro entre a particularidade microscópica da individualidade daquele que cria com a totalidade do universal, em que “(...) o singular palpita pela vida do todo, e o todo está na vida do singular; e toda representação artística autêntica é ela mesma e o universo, o universo naquela forma individual, e aquela forma individual enquanto o universo (CROCE, 1914/2001, p.127) – aproximando a alma humana da unicidade e unidade do Espírito Absoluto, que, em sua constante realidade, mantém e sustenta o eterno curso e recurso do existir, entendimento este de raiz hegeliana.

Se Croce (1929/2001) encarna a origem da obra de arte na personalidade humana, ou no próprio coração do homem, sede de suas paixões e afetos, é na liberdade que o filósofo ancora a possibilidade da arte tornar-se viva. Caberia, então, à consciência moral, concebida na forma do pensamento, complementar a ação que lhe é antecedente, o que refletiria a própria condição humana, ou este balançar e disputar entre estética e ética. Lavelle (1967/2012), por sua vez, entende a intervenção do Espírito não como síntese da realidade, mas como sopro que acrescenta e embeleza a existência do homem. A liberdade, para o francês, se conecta à consciência de si e do mundo, que se concretiza no ato, em acolhimento da noção aristotélica de potência-ato<sup>10</sup>, e a ação do Espírito é, como brisa graciosa<sup>11</sup>, o que revela a essência mesma das coisas, o escondido e dissimulado que os olhos amestrados pela rotina e o sempre-igual, ofuscam e bloqueiam, penetração do espiritual no sensível que germina uma forma pura, tornando a realidade presente e visível, sem que, para isso, evoque ou remeta a alguma outra coisa, por repousar em si mesma (ser autossuficiente, noutros termos) Percebe-se, logo, que tais visões repousam num essencialismo sempre dependente da *forma pura*. Essa forma pura conteria tudo o que deve conter e sua fisionomia apresentaria a alma que lhe é própria, da mesma forma em que a limitaria e protegeria das outras formas com que compartilha o espaço, moradia daqueles e possibilidade de que sofram novas e diferenciadas mutações, e o próprio mundo, este “espetáculo que a visão nos propõe” (1967/2012, p.101).

A forma pura, para Lavelle (1967/2012), só acontece pois a beleza da atividade, fruto e empreendimento guiado pela vontade criadora, consiste em sua realização, que concilia inteligência e sentidos pela imaginação, esta que é mediadora entre paixão e arte, e que, por consistir em imagens, ou “modo de ver o Espírito no mundo” (p.103), se finaliza e toma uma solidez que a permite subsistir por si mesma, no desenho. O desenho (que não deve ser confundido com a definição de linhas e formas visuais, mas a abrange e ultrapassa) é imagem corporificada que “revela-nos um mundo que parecia primeiro existir sem nós e que só existe, no entanto, em relação a nós, mundo do qual somos capazes de ser o mestre na medida em que formos mais dóceis a ele” (p.104). Dessa maneira, a obra de arte, pensada sob a ótica formalista predominante até meados do século XX, na Europa, como impressão da alegria desinteressada do artista no universo, se originaria e seria inseparável do ato que a faz ser, misto do impulso vital e de gesto criativo, um infinito interno que a contém e domina. Se a arte, a partir dessa com-

<sup>9</sup> A síntese do ideário estético de Croce está na frase escolhida como abertura ao ‘Breviário de Estética’ (1914/2001), de autoria de Goethe: “no peito a matéria/ a forma na mente”.

<sup>10</sup> Tudo o que está em ato já esteve como/em potência. Lavelle (1967/2012) cita Henri Focillon (1931), que entende que a origem da forma repousa no espírito, tornando-se consciência viva; até então, é apenas possibilidade e virtualidade, já que “todo germe surge no espírito, mas deve deixá-lo um dia para buscar no espaço o terreno onde se desenvolver e onde frutificar” (pp.72-3).

<sup>11</sup> A graça é uma simpatia e cumplicidade no agir, mas também movimento e dança. “É a fusão de dois termos que parecem se excluir; a facilidade do difícil e a espera do inesperado. É perfeito repouso e perfeito domínio de si, liberdade e contenção ao mesmo tempo. (...) É um silêncio no qual milhares de vozes se compõem. (...) É a síntese da resposta e do desejo” (1967/2012, p.97).



preensão filosófica, liberta o desejo do homem, ela reconcilia não apenas corpo e espírito, mas também inspiração e ofício, assim como graça e natureza, e o completa numa forma sensível, que, por estar em “toda parte e em parte alguma” (LAVELLE, 1967/2012, p.63), re-vela a essência do próprio homem, lhe sendo como que um prolongamento, manifestação viva e pulsante da polifonia de sua alma.

Pareyson (1997), assim como Lavelle, discorre acerca da inseparabilidade, encontro e coincidência entre forma e conteúdo, sem, como Croce, privilegiar a criação aquém da representação da obra, ou o que vai denominar de *formatividade*: o compreender da obra a partir da matéria formada, esta que reluz e manifesta o gesto formante, que contém em si toda a espiritualidade, sensibilidade e particularidades adjacentes do artista. A exteriorização, como chama o filósofo, é união de inventividade e saber criador com uma dose, na mesma medida, de “(...) um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (p.25), fazer este que caracteriza todo obrar humano, que é belo, pois a beleza não é somente produto estético, enquanto feito *com arte* e brota no mundo, sendo, todavia, apenas passível de aprimoramento e exaltação no fazer *artístico*. Em adendo ao posicionamento de Pareyson, para Lavelle (1967/2012) tal noção estética diverge do espiritualismo estético crociano e schopenhaueriano, em que a extrinsecação tem como único fim a conservação e comunicação da obra. Para Pareyson (1997), então, a obra de arte é realização que acrescenta algo à realidade que nos circunda, antes de simbolizar, expressar ou imitar a Natureza, convivendo, com esta, em harmonia e acréscimo. Dentro do cenário modernista europeu e também como reflexo das mudanças da produção de arte hegemônica de tal cenário, a matéria formada, por dizer respeito apenas a si mesma, que é o que o filósofo vai entender como única e exclusiva lei que rege a arte, não faz alusão a nenhuma Ideia ou Absoluto (como na filosofia platônica ou cristã), por já conter uma vontade e finalidades próprias, que é seu existir. O filósofo, mais especificamente, afirma que a forma da obra, contém seu assunto (argumento/objetivo), tema (motivo inspirativo), e o conteúdo engloba a técnica (materiais) e, incluso, a identidade do artista, adjacente ao conceito de toque, contato do instrumento e da matéria que faz surgir a forma, compelindo a inércia daquela a “(...) uma espécie de ressonância diante das solicitações da mão e do espírito” (p.75), como bem sintetiza Lavelle (1967/2012).

Com esses mesmos princípios, Pareyson (1997) discorre a respeito da matéria da arte a partir de três modalidades, ou a conjunção entre físico e espiritual, que desemboca em um produto (obra de arte), tendo, portanto, uma I) *constituição natural*, relacionada às leis determinantes e necessárias da própria matéria em que toma forma e habita (palavras, sons, cores, materiais físicos, referentes às leis, portanto, da ótica, acústica, estática, anatomia); II) um *uso comum*, de utilidade e finalidade não artísticas, ou do uso pré-artístico, prático e/ou técnico de elementos do cotidiano, como o uso da linguagem para significar, expressar e comunicar pensamentos, sentimentos e acontecimentos; o uso de sons, cores e linhas como signos e/ou sinais e o uso meramente utilitário de materiais de construção. Todavia, podem essas matérias ser acrescidas do elemento estético, contanto que se complete na e com a fruição e gozo artísticos, pois a arte se encontra presente e vivente em todo operar humano, já que emerge da vida, dela se distinguindo, e, enquanto esta a penetra, a arte age e se revitaliza naquela, o que indicaria sua devida humanidade<sup>12</sup>. Por fim, uma III) *destinação artística*, referentes ao criar e inovar estéticos, pois o sopro de vida, que é a criação, que o artista possibilita para que a obra aconteça, faz com esta exista independentemente de si, abrindo espaço a uma criatividade que deita obediência às exortações do como-ser da obra, condicionada, em sua gênese e significação tanto íntima quando social, às circunstâncias e limitações do meio e contexto social.

<sup>12</sup> O exemplo utilizado por Pareyson (1997) para indicar e ilustrar a suficiência e especificidade da obra de arte, contrária a autonomia irrestrita de Croce, é ‘A Divina de Comédia’ que, mais do que poesia e literatura, é um tratado de política, ética e filosofia, que lhe enriquecem ao mesmo tempo em que integralizam a obra, incapaz de subsistir sem comportar esses traços e particularidades. A obra de arte difunde princípios que são, inclusive, apartados de uma esfera primordialmente estética.

Pareyson (1997) chama tal delimitação de Sistema de Artes, reflexo da sensibilidade, preferência e aberturas espirituais de um povo ou sociedade, tendo uma importância bem mais histórica e cultural do que filosófica e especulativa, o que atesta as “(...) necessidades espirituais e os ideais de um homem ou de uma idade, mais que os princípios e coerência de uma doutrina” (p.180). Arremata o filósofo:

Temporal na sua existência, que nasce e morre, e intemporal, no valor universal e perene, temporal e, juntamente intemporal, no seu nascimento e na sua vida, a obra é, ao mesmo tempo, filha e vencedora de seu tempo, dominadora e vítima do tempo que a sucede, mostrando assim, nestas estridentes contradições que são inerentes à realidade, o caráter misterioso e insondável da arte. Alimentada pela história, a obra produz história; não produzida pelo tempo, ela contribui para o tempo. A sua mesma intemporalidade é completamente circundada pelo tempo, uma vez que consiste no emergir do tempo, fazendo-o convergir em si, e no atravessar o tempo, solicitando seu fluxo. Por um lado, a *história* se derrama na obra precisamente no ato com que a obra emerge da história, e, por outro, a obra age na história precisamente no ato em que a história age sobre a obra: estes são os aspectos da *história da obra*, que, nascendo intemporal no tempo, vive temporalmente além do tempo (p.134).

Nesse ponto, Pareyson diverge de Croce (1929/2001), que compreende a Estética, ou ciência da Arte, como uma sistematização continuada das inúmeras e diversas escolas artísticas<sup>13</sup>. A variedade dessas escolas, para Croce, transpareceria na unicidade que habita o coração, personalidade e estados de ânimo do artista, não na função e caráter social da obra de arte, mútuel e em íntima comunicação com a consciência estética, socialmente organizada em juízos e sanções, as quais demarcam o espírito de um tempo. Sob esse ponto de vista, é de tal espírito que a arte retira o alimento para configurar sua realidade e, a partir dela, configurar a fisionomia e a manifestação do que é da ordem do temporal, ou da especificidade de uma escola artística.

Se a autonomia da obra consiste em ter ela uma vontade e motivações internas e próprias, qual é, mais especificamente, o papel do artista em sua gênese? Pareyson (1997) vai dizer que a obra formada encarna e afirma completamente a pessoa do artista num objeto físico e real. Lavelle (1967/2012), por sua vez, concebe a arte como pura sinceridade, de modo que o artista, antes mesmo de (se) expressar, busca a si mesmo naquilo que cria, que é, ao mesmo tempo, como que seu clima e pátria espiritual. Já Croce (1914/2001), entende a personalidade do artista como divorciada da pessoa que lhe é base e fundamento, sendo esta como uma máscara da qual aquele faz uso, em seu cotidiano, e que pouco ou nada acrescenta no entendimento daquela (como no caso duma biografia). Essa personalidade seria como um apêndice, ou mera curiosidade, pois é como artista que o homem seria capaz de atingir a pureza de expressão do real, coisa que, na pessoa, se daria apenas como contemplação secundária. O ato que lhe

<sup>13</sup> Pareyson (1997) as define como uma “colaboração de pessoas empenhadas em conservar operativamente uma mesma herança, comunidade baseada sobre a congenialidade e, por isso, sugestiva e estimulante, sociedade na qual toda nova obra manifesta a própria originalidade, precisamente no seu único e insubstituível modo de interpretar e de realizar o estilo comum. Bem longe de ser uma generalização abstrata sempre posterior às obras de arte, um estilo, nascido da eficaz exemplaridade de algumas obras paradigmáticas e da operosa congenialidade dos continuadores e seguidores, é uma realidade eficaz e viva que, contudo, não vive e não opera senão nas obras singulares, as quais nele se inscrevem no próprio ato que o realizam em si” (p.145).

fornece o combustível para ser o que é, que é a obra, para Pareyson (1997) é uma ambivalência que se evidencia como uma aniquilação da matéria formante, para dela extrair e fazer renascer o que é da ordem do criar, em proximidade ao que Aristóteles compreendia como forma, que é a introdução da ideia no real mediante o suporte da matéria, seu meio e fim, que, até ser penetrada pelo Espírito, é informe. Tomás de Aquino, em seguimento, concebe que o sopro do Espírito não apenas dá vida às formas informes, mas é a própria vida que se entranha na matéria, a qual, antes dele, era puro Caos. O artista, nesse caso, é aquele que, em diálogo com a matéria, ao lhe interrogar qual sua mais íntima vontade e ao consentir em lhe possibilitar que se encarne no mundo, com a adoção, para si, de uma identificação unificante como matéria formante (e formada), revive o processo da criação e a aproxima dos olhos dos homens. Lavelle (1967/2012) diz, ainda, que esse domínio e posse desinteressada da matéria eleva o homem a mestre de seu objeto e criador de sua própria emoção, já que esta também se manifesta como o desnudar-se na obra, do mesmo modo em que evoca um esquecer-se de si como criatura criadora.

Pareyson (1997), ademais, afirma que o ato artístico contém em si um tanto de aprendizado e dedicação ao ofício, o qual inclui a tríade disciplina, trabalho e habilidade, pois a “(...) operação artística consiste precisamente [em] instaurar com livre inventividade uma necessidade férrea e inviolável, uma vez que a obra falha se o artista não faz o que ela própria quer que ele faça” (p.172). Para o filósofo, então, a formação da obra é reino de orientação incerta, processo que se inventa no próprio ato em que se é executado, lei e resultado de sua formação. Noutro sentido Croce (1929/2001) entende a formação da obra de arte como um brotar já acabado e não uma criação que paulatinamente é descoberta, aqui entendido como teleologia interna da obra, gérmen que tende a desembocar na maturidade do fruto. Sobre tal processo de construção, Pareyson (1997) indica uma dialética entre a finalidade primeira da obra, que é existir e ser um êxito, e a livre iniciativa do artista, que toma em consideração dois pontos de vista: pelo primeiro, a obra é uma construção paulatina, de passos, deslizos, flutuações, tropeços e retomadas; pelo segundo, como processo unívoco, espontaneamente orientado ao crescimento e amadurecimento e que é ignorado ao longo de sua produção, apenas reluzindo no que é a revivência e rememoração do empreendimento e da ventura. Diz o filósofo: “(...) o que caracteriza o processo artístico é a adequação entre espera e descoberta, entre tentativa e êxito, quer esta adequação seja lenta e difícil, quer fácil e imediata” (p.195). Disso, desvela-se a o dinamismo perfeito da obra, por fim consumada em seu acabamento, o que indica, como continuidade e complemento necessários, o início do trabalho do leitor, pela crítica, e a infinidade interpretativa que lhe subjaz.

Se as obras de arte, em tais visões essencialistas, formalistas e existencialistas, contêm um elemento de sociabilidade, tanto por seu caráter civilizatório e elemento cultural permanente, retomando Hannah Arendt (1961/2005), quanto educacional e pedagógico, assim como comunicacional, ela também está para um público, que a acolhe e/ou despreza, transitando na realidade sensível e exibindo o significado espiritual e o valor artístico que lhe são tão seus. A crítica, aqui, longe de ser uma pretensa pedagogia da obra, é um modo de lê-la, que, para Croce (1914/2001), é o segundo passo da existência artística, iniciada com a execução, que adentra a interpretação, e se manifesta na exegese histórica/contextual do objeto artístico. Tal interpretar também se dá numa limpeza dos preconceitos, achismos e hábitos a ele relacionados ou possíveis, que, por ser pensamento, colabora na conservação e transcendência da obra, ao tornar intuição em percepção, que é o juízo, e qualificar o real do irreal, no que é da ordem da dicotomia belo/feio, veredito este dado (apenas) pelo artista, que finda, por fim, no gosto, também entendido como uma re-evocação ou re-criação subjetivas no interior do contemplador, papel cabível ao público. Embora reconheça uma noção de juízo próxima a Croce, Pareyson (1997) discorda do que este reconhece como interpretação, pois a crítica lhe é uma leitura que já de início comporta a multiplicidade daquele que frui e contempla a obra, de modo tanto sensível quanto espiritual. Isso incidiria ou não em valores estéticos, pois seu

principal objetivo é atingir o leitor e unir-se a ele em um diálogo interpretativo. Ao pensar o sentido de contemplação, Pareyson diz que “(...) somente é quietude enquanto conclui e, portanto, inclui um processo, não enquanto o extingue ou anula” (p.207). Assim, a contemplação estaria no re-encontro e na intimidade com a obra, seria uma posse que intenta e busca novos e diferentes pontos de vista e perspectivas pessoais, principiadas no gozo da primeira leitura e que prossegue no juízo das re-leituras seguintes. Nessa união indissolúvel, também são inseparáveis sensibilidade e pensamento, pois todo encontro com a obra pede e clama uma intervenção consciente e atenta de toda a personalidade, espiritualidade e cultura do leitor, e não apenas uma de tais partes (apenas a afetividade ou a sensibilidade, ou quiçá tão somente o intelecto). Esse silêncio, que também é fala, se manifesta no juízo de aprovação e discernimento do artista, único capaz de dar o aval e sentença do êxito e o valor de sua criação, que é também carne de sua carne e, como a divindade no Gênesis, declarar e ver que está tudo muito bom.

Em contraponto ao que entende como hábitos interpretativos singularmente ocidentais a respeito da Estética<sup>14</sup>, está Martin Heidegger (2010), que renuncia às categorias e conceitos prévios para com o entendimento da obra de arte, no que tange ao permitir que ela fale e diga por si. Viviane Magalhães Pereira (2013) diz que, no pensamento heideggeriano, formam tais hábitos de interpretação ou pré-conceituação um arcabouço de justificativas racionais na figura da disciplina e/ou ciência da Estética, sendo que também ela evidencia uma modalidade técnica com vistas à manipulação do universo das coisas (coisa aqui entendida como tudo aquilo a que travamos contato)<sup>15</sup>. Mais especificamente, e aqui me baseio em Dulce Critelli (2002), a técnica “(...) é uma modificação *sui generis* do fazer ou do agir humano” (p.84), com vistas e tendo como objetivo o controle e transformação das energias da natureza, englobando, então, desde a produção hidráulica até a conceituação e adequação do conceito com os entes, ou o terreno científico propriamente dito, em que a verdade encontra importância e valor enquanto concordância entre objeto e ideia/juízo. Tal noção de ciência (ou veracidade científica) remonta a Platão e Aristóteles, mas encontrará seu ápice com René Descartes e o início da proeminência das ciências exatas, racionais e empíricas (em antecedência ao Iluminismo e Positivismo, diga-se de passagem), em que, em relação ao ente, cabe ao pensamento a mensuração e o cálculo e, a partir de tal equação entre sujeito observador/pesquisador e objeto observado/pesquisado, é-se constituído e conhecido o real: a partir de uma representação, ou de uma coisa (assim) representada. Também o objeto artístico é, a partir daí, entendido em uma “mecânica conceitual” (HEIDEGGER, 2010, #29, p.63), a partir das dicotomias (já citadas) de forma-matéria e expressão-intuição, e, não menos do que isso, a partir de uma perspectiva do ente, ou ôntica, em que a arte fica subordinada (também dependente) ao/do

<sup>14</sup> Dirá Heidegger (2010) que formaram elas uma tríade: (I) a que considera substância e acidente, ou sujeito e predicado, como complemento indissociável (#18-#20); (II) a que considera a coisa como algo perceptível enquanto sensível por meio das sensações corporais, o que para o filósofo indica que, enquanto o primeiro mantém a coisa distante do corpo, a segunda a leva a quase se fundir com aquele, sendo, por fim, ideias mais próximas da mentalidade da Antiga Grécia (#24-#26). A (III) interpretação (#27-#29), própria das teorias da Estética, toma a coisa enquanto matéria formada, presente tanto na natureza quanto nos objetos de uso (e troca). Heidegger (idem) considera a naturalidade de tais doutrinas como “(...) apenas o habitual de um longo hábito que esqueceu o in-habitual do qual aquele se originou” (#22, p.55).

<sup>15</sup> Dulce Critelli (2002, p.84) cita as palavras do próprio Heidegger (1972): “se pensarmos a técnica a partir da palavra grega *téchne* e de seu contexto, técnica significa: ter conhecimentos na produção. *Téchne* designa uma modalidade de saber. Produzir quer dizer: conduzir à sua manifestação, tornar acessível e disponível algo que, antes disso, ainda não estava aí como presente. Este produzir, vale dizer o elemento próprio da técnica, realiza-se de maneira singular, em meio o Ocidente europeu, através do desenvolvimento das modernas ciências matemáticas da natureza. Seu traço básico é o elemento técnico, que pela primeira vez apareceu, em sua forma nova e própria, através da física moderna. Pela técnica moderna é descerrada a energia oculta na natureza, o que se descerra é transformado, o que se transforma é reforçado, o que se reforça é armazenado, o que se armazena é distribuído. As maneiras pelas quais a energia da natureza é assegurada são controladas. O controle, por sua vez, também deve ser assegurado” (s/p)

ato criador e/ou contemplativo, enquanto objeto de percepção sensível ou de vivência estética. Para Heidegger (2010), todavia, a obra de arte apenas pode se revelar enquanto ontologia (grosso modo, estudo do ser enquanto ser, em sua natureza e realidade), já que o essencial da obra é ser “aquilo a partir de onde e através do que algo é o que ele é e como ele é” (#1, p.36, itálicos meus), diferenciando-se do utensílio, este que é fabricado em prol e serventia para e de algo (#32), caracterizando uma relação de confiabilidade desde para com aquele que dele faz uso (#47-49), em que a materialidade aparece em primeiro plano, sendo a especificidade do ser-apropriado determinado pela dissimulação e sumiço do material utilizado (#84).

Para o filósofo alemão, a essência da obra é ser o originário do acontecer da verdade (#161-#162)<sup>16</sup>, ou a *Alétheia* (ἀλήθεια, desvelamento) dos gregos (#53, #97)<sup>17</sup>. Aqui, uma necessária pausa para um discorrer compreensivo quanto a esses termos: enquanto a tradição metafísica Ocidental se fundamenta e se baseia na coerência e permanência, caudatárias da noção de Verdade enquanto adequação de intelecto e objeto (sensível/intuído, perceptível, imaginativo, desejado e inteligível, em suas variadas modalidades de apreensão), que repousam na afirmação da veracidade da ideia ou conceituação (racional), dirá Heidegger que a existência do ente (ele próprio existência<sup>18</sup>, ou, utilizando a terminologia heideggeriana: ser-no-mundo, ou o termo alemão, muitas vezes sequer traduzido, *Dasein*, dada a indefinição concernente ao melhor ou mais próximo vocábulo em nosso idioma para a expressão, como *ser-aí*, *ser-o-aí* ou *presença*<sup>19</sup>) é ser possibilidade, logo, mutabilidade, imprevisto, incerteza, ao que cabe aos

<sup>16</sup> A fundação da verdade se evidencia de três modos: como doação (#173), pela erupção do extra-ordinário e abolição do rotineiro; como fundamento (#174, #175), ou inauguração de um mundo histórico, e, enfim, como princípio ou um “(...) salto-prévio, no qual tudo que está por vir, ainda que velado, já se acha transpassado. O princípio já contém velado o seu fim” (#176, p.195) – ao longo do texto, tais modos serão melhor explanados.

<sup>17</sup> Em nota ao termo ‘desvelo’, afirma Castro (2010): “*desvelo: grande cuidado, carinho, vigilância, dedicação sem impor, deixando ser, aguardando o que é próprio e persiste, resguardar o deixar acontecer. (...) Desvelamento é a realidade se dando como verdade no ser-humano, pelo qual ele respondendo e correspondendo a esse apelo de poiesis/linguagem/logos chega a ser o que é historicamente, isto é, no acontecer poético-apropriante (Ereignis). O que exercita o desvelo traduzimos por o desvelante. O leitor é o desvelante. O radical de velar nos remete para um cuidado, como no substantivo velório. Mas o que no velório se vela não é o morto, mas o mistério da morte que se faz presente no morto” (pp.236-237) (nota-se, particularmente, a inseparabilidade compreensiva entre os variados termos utilizados por Heidegger: desvelo, acontecimento poético-apropriante e poiesis, assim como sua referência ao produzir e destino históricos).*

<sup>18</sup> Heidegger diferencia Existência (*Existenz*) e o ser simplesmente dado (*Vorhandenheit*), pois apenas ao homem foi dado o privilégio ontológico de existir. Afirma Marçal (2011), com base em *Ser e Tempo*: “O *Dasein* não pode ser apreendido ontologicamente como um gênero de entes simplesmente dados, uma vez que este ente em particular possui o privilégio de não ser indiferente frente ao seu ser. O *Dasein*, sendo, já se comporta desde sempre com o seu próprio ser e com a sua possibilidade mais própria – o ‘*Dasein* é sempre sua possibilidade’: o ser é sempre meu. Não é possível nem mesmo querer determinar uma igualdade entre o *Dasein* e os seres simplesmente dados no que se refere a estar dentro do mundo, uma vez que mundo e *Dasein* não são aqui entendidos como duas entidades distintas em si mesmas, como se pudéssemos pensar o homem surgindo fora do mundo e depois entrando no mesmo. Ao dar-se o homem, o *Dasein*, dar-se (*Es gibt* [a nota explicativa 19, de *Ser e Tempo*, afirma que dar-se equivale ao movimentar-se do ser e sua verdade no *Dasein*, em termos de existência temporal e histórica] mundo” (p.145).

Ademais: diferentemente dos existencialistas franceses e alemães, Heidegger conceber o *Dasein* como existência que carrega em si sua própria essência, não se diferenciando. Para a compreensão do filósofo, os seres simplesmente dados, ou meramente interpretados em conceitos, impossibilitam uma interpretação do homem enquanto ente, mas apenas das coisas do mundo, e elenca categorias existenciais (ser-no-mundo, ser-com, cura/cuidado, decadência, ser-para-a-morte, temporalidade) como modalidade de apreensão e abertura ao *Dasein* – categorias estas cujo estudo “é a busca pelo sentido ontológico mais profundo do ser e do *Dasein*” (p.146).

<sup>19</sup> “Mais do que um significado literal ressoa nessa palavra básica, no pensamento renovador de Heidegger, um profundo apelo de pensar o ser humano em sua essência verbal e não substantiva (metafísica). (...) No **Da-** [prefixo alemão que significa *aí*] de **Da-sein** está em jogo o profundo mistério da tensão entre **ser-**

homens/entes o cuidado responsável, a partir das limitações e potências históricas, geográficas e socioculturais.

Por sua vez, originário<sup>20</sup> é a eclosão de um Mundo novo, o “(...) fazer eclodir algo, trazer algo ao ser num salto fundador, a partir da proveniência da essência” (#180, p.199). Essa essência se ampara e tem como suporte a Terra<sup>21</sup>, que, junto ao Mundo, formam, no pensamento heideggeriano, a disputa fundante, fundamental e referencial em que brota a auto-superação da obra, ou o “pôr-se-em-obra da verdade” (#65, p.97). Mas, como se inscreve a Verdade nesse entremeio entre Mundo e Terra, na clareira do velar e desvelar? A Terra é *physis* (Φύσις), do grego surgir e desabrochar em si e no todo, lugar de abrigo e surgimento da obra por evocar a finitude do homem, o pó pelo qual foi ele criado e do qual voltará, ao findar de seus dias, *ser-para-a-morte*, assim considerado, o que simboliza o perecimento (VATTIMO, 2002; HEIDEGGER, 2010, #75, #155). Mundo, por sua vez, é o “narrar inaugural do povo” (#77, p.107), a cultura em seu desabrochar histórico, sendo aquele que “(...) *mundifica*, sendo mais do que o que se pega e percebe, com o que nos acreditamos familiarizados. (...) É o sempre inobjetoável, ao qual ficamos subordinados enquanto as vias de nascimento e morte, benção e maldição” (#81, p.109) [vide nota de rodapé 20] – mundo é aquele que habitamos, o ar que nos cerca e que respiramos, a comunhão e encontro com outros seres humanos. A obra de arte, então, deixa que a Terra possa se re-velar como Terra, tendo como fundamento o Mundo cultural e histórico (#85) e, sendo ela indecifrável, “(...) recua diante de qualquer tentativa de apreensão, isto é, mantém-se constantemente fechada” (#86, p.117). Ela é a que se fecha-em-si, delimitada e repousante em si. A clareira, por sua vez, simboliza aquela potencialidade presente nos entes de mostrar, revelar e deixar disponível o próprio Ser, ou o sentido mais profundo e silencioso, que logo se recolhe, já que assume e transparece em todas as possibilidades, mas em nenhuma repousa ou faz morada permanente: o jogo do Ser é se velar enquanto se desve-

**humano e ser.** Nesta tensão, dá-se o sentido e verdade do ser. Todo o estabelecimento de sentido é sempre tensão. É dentro dessa tensão que o ser-humano aparece, queira ou não queira, como um **sendo-da-liminaridade**. Liminaridade significa aí o **estar jogado num projeto de realização do que é, a partir do ser**. (...) Seu agir é, pois, algo entre o agir do ser que nele opera (obra/verdade/*poiesis*) e o seu agir, enquanto correspondência ao que nele é e está projetado, enquanto desvelo do que ele é, do que nele se dá, pois o ser se dá. **Se dá: presenteia em cada agora temporal.** É o que Heidegger denomina *Ereignis*. Ser, então, para o ser-humano é estar *entre*, permanentemente, o que é *E* o que não-é. Ele é, queira ou não queira, um **entre-ser**, porque é um **ser-do-entre**, realiza-se sempre na e a partir da liminaridade. [...] O importante é que esse 'entre' recebe seu vigor do ser e guia o agir do homem para que ascendendo ao ser que como ser nele se configura, se torne **humano**, na medida em que o próprio ser se destina no **Entre-ser** como **Ser**. No **Entre-ser da travessia o homem se torna humano**” (CASTRO, 2010, pp.231-234).

<sup>20</sup> Heidegger diferencia Origem de Originário (do alemão *Ursprung*, sendo o prefixo *Ur* primordial e o verbo *springen*, pular), que, embora tendo o mesmo radical *orini* (levantar), tem significados completamente distantes: “origem diz uma proveniência marcada por um começo e uma causa identificável, inscrevendo-se, portanto, no tempo interpretado linear e historiograficamente. Metafisicamente o *começo* e a *causa* foram identificados com a *essência metafísica*. Já *originário* diz algo bem diferente, pois foge a uma interpretação *metafísica*. Não se identifica nem com *começo* nem com *causa* enquanto *essência*. Por isso, outra é a compreensão do *tempo*. É um *tempo poético-ontológico* que consiste em estar sempre principiando e constituindo realidade. Ele não provém de nenhuma essência essencialista, mas de uma *Essência poético-ontológica*, que consiste em estar sempre principiando (*anfangen* [*an* = junto a, *fangen*= agarrar, tomar, prender. *Anfangen* significa junto-ao-que-se-prende, e Castro (2010) recorre às palavras de Heidegger em um seminário de 1958: “essa palavra significa menos **anunciar de antemão qualquer coisa de futuro** e muito mais **provocar o responder e o corresponder**”, p.245]) e acontecimento apropriante (*Ereignis*). (...) Ele não diz, portanto, nenhuma *essência essencialista* (metafísica). É puro *agir, acontecer*” (idem, p.226)

<sup>21</sup> A Terra é um dos componentes do Quaternário, ou Quadrindade, junto ao Céu, os Mortais e os Divinos, que traça o fundamento do habitar o mundo pelo homem, assim como o da coexistência com os outros seres, no que “(...) significa resguardar, cultivar, edificar, isto é, salvar a terra, receber o céu, aguardar os divinos, acompanhar, conjuntamente, a morte” (p.82), segundo Željko Loparic (2004).

la, é silenciar enquanto se pronuncia em cada um dos entes<sup>22</sup>, é ser alegoria simbólica, ou a verdade constituída historicamente, em um dos seus modos de vigorar, qual seja, a obra de arte, que é:

(...) de certo, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de outro diferente do que a mera coisa propriamente é, *allo agoreuei* [*allo*=outro, *agoreuei*=diz]. A obra dá a conhecer abertamente um outro, manifesta outro: ela é alegoria. Junto com a coisa produzida é com-posto ainda algo de outro na obra de arte. Pôr junto com diz-se em grego *ymballein* [*sym*=com, *ballein*=pôr, jogar]. A obra é símbolo. (#9, p.43).

Esse repousar e recuar diante de conceituações se relaciona ao que Heidegger chama de esquecimento do Ser: esquece-se a própria finitude do homem, por meio do recurso às teorizações e doutrinas que pregam e tomam como verdades representativas as noções de permanência, atemporalidade e transcendência, como já dito, ou o pensamento da Metafísica como um todo, que carrega e atravessa a história do próprio Ocidente e de suas manifestações filosóficas, o que inclui aí a própria Filosofia da Arte. O esconder-se e mostrar-se da Terra simbolizam a renovação cultural, a “(...) inesgotável abundância de modos simples e figuras” (#87, p.117), própria do espírito humano, capaz de construir, manter, destruir e recomeçar<sup>23</sup>. O que permanece é a ânsia de abrir e vigorar um (outro) Mundo (VATTIMO, 2002), próximo ao que diz Nietzsche (1906/2008) de “uma concepção de mundo antimetafísica – sim, mas uma concepção de mundo artística [*artistische*]” (#1048, p.501). Assim afirma Heidegger (2010):

O mundo é a abertura manifestante das amplas vias das decisões simples e essenciais no destino de um povo histórico. A Terra é o livre aparecer, a nada forçada, do que permanentemente se fecha e, dessa forma, do que abriga. Mundo e Terra são essencialmente diferentes um do outro e, contudo, nunca separados. O mundo fundamenta-se sobre a Terra e a Terra irrompe enquanto mundo. (...) O mundo aspira, no seu repousar sobre a Terra, a fazê-la sobressair. Ele não tolera, como o que se abre, nenhum fechamento. Porém, a Terra tende, como a que abriga, cada vez a abranger e a conservar em si o mundo (#91, p.121).

Pela visão heideggeriana, é a partir daí que a obra de arte realiza sua exigência e seu ultimato de ser produzida. O “instalar um mundo e elaborar a Terra” (#89, p.119) nos diz que a Arte é o fundamento da História (#179)<sup>24</sup>. É nesse sentido que a obra difere daquilo que permanece

<sup>22</sup> Heidegger (2006) encontra em Heráclito (fragmento 123) sustentação para esse jogo do Ser: “a essência das coisas ama esconder-se” (φύσις κρυπτεσθαι φιλει). Há, então, uma proximidade entre o emergir (*Physis*) e o velar-se (*kripyesthai*), unidos a partir do ato amoroso (*philei*). Diz Zeferino Rocha (2004) “porque ama o esconder-se, a *Physis* gosta de estar junto dele. (...) A *Physis*, em questão, não é a essência ou ‘quididade’ (*quidditas* [natureza ou essência]) das coisas, mas o ‘emergir’, o ‘surgir’ que acontece em sua manifestação como desvelamento de si mesmo. No velar-se, escondem-se as possibilidades do emergir” (p.15)

<sup>23</sup> “O mundo que eclode traz para a manifestação o ainda não-decidido e o sem medida, e, deste modo, abre a oculta necessidade de medida e decisão” (HEIDEGGER, 2010, #136, p.159) – o eterno jogo de Ordem e Caos.

<sup>24</sup> A História é, ademais, destino do ser, que “(...) permanece em si a história essencial do homem ocidental, na medida em que o homem histórico é necessário no habitar edificante da clareira do ser” (HEIDEGGER, 2010, p.137); antes disso, afirma Heidegger (idem): “quando nós dizemos a palavra ‘destino’ do ser, então queremos dizer que o ser se nos atribui e se aclara e clarificante arruma o tempo-espaço, onde o ente pode aparecer. No destino do ser, a história do ser não é pensada a partir de um acontecer, que é caracterizado

como utensílio e daquilo que a tradição e a conservação reiteram como produto estético, o instalado, como “mero colocar” (#79, p.107) em exposições e museus, e também como valor de troca por meio do comércio artístico, acessível ao público como consumo, visualização e crítica de arte (#68, #153). Ao originar e consumir (um)a verdade (#177), a obra evidencia a “disputa originário-inaugural” (#130, p.155) entre Terra e Mundo, a qual se dá na forma da clareira, resultante caloroso e clarificante, em que põe-se a obra a aparecer, nesse jogo de luz e sombra, presença e velamento, ou vida e fenecimento (#104, #105, #111, #112), iluminação e beleza, o Nada desconhecido, mas intuído, pois “(...) o ser que se vela é iluminado. A luz, assim configurada, dispõe seu aparecer brilhando na obra. O aparecer brilhante, disposto na obra, é o belo. A beleza é um modo como a verdade vigora enquanto desvelamento” (#114, p.167).

O caráter de desvelamento da obra incide no que seu ser não-habitual e, mais especificamente, de *acontecimento poético-apropriante*<sup>25</sup>, pois “quanto mais essencialmente a obra se abre

através de uma evolução e de um processo. Pelo contrário, define-se a essência da história a partir do destino do ser, a partir do ser enquanto destino, a partir daquilo que se nos remete, ao retirar-se. Ambos, remeter-se e retirar-se, são um e o mesmo. Não de duas maneiras distintas. Em ambos rege de um modo diferente o perdurar mencionado anteriormente, em ambos, isto é, também na retirada, aqui até ainda mais essencialmente. O termo destino do ser não é uma resposta, mas uma pergunta, entre outras a pergunta pela essência da história, na medida em que nós pensamos a história enquanto ser e a essência a partir do ser” (p.95) – daí que a essência da verdade é propriamente a liberdade, ou o (destino) possível, mas não determinado.

Heidegger (2010), ademais, vê na História o desabrochar da *poiesis*, ou do agir humano a partir do obrar, e igualmente como “(...) a fala inaugurante do desvelamento do ente. A respectiva linguagem é o acontecimento daquele narrar inaugural no qual historicamente surge para um povo seu Mundo e a Terra se guarda como a fechada em si. O narrar inaugurante que projeta é aquele que, na preparação do narrável inaugurante, traz ao mesmo tempo ao Mundo o não-narrável inaugurante enquanto tal. Em tal narrar inaugural se cunham, previamente, para um povo histórico as noções de sua essência, isto é, de seu pertencimento à história do mundo” (#168, p.189). Por fim, “História não significa aqui a sucessão de não importa o que no tempo, mesmo que sejam importantes fatos. História é o desabrochar de um povo em sua tarefa histórica, enquanto um adentrar no que lhe foi entregue para realizar” (#178, p.197) – ou seja, no que lhe é destinado<sup>25</sup> Em alemão, *poiesis* é *dichten*, traduzido como ‘colher’, ‘ajuntar’, ‘concentrar’, ‘reunir’. Vem do latim *dictare*, que se encontra no verbo *dare*: o doar, presentear e ofertar dos homens aos deuses, e dos deuses aos homens. A densidade e consistência poéticas provém de seu caráter de permanência e sacralidade e, mais do que isso, de doação enquanto ação de sentido, que é aqui linguagem (inaugurante): “a ação, a *poiesis*, é o vigor na voz dos deuses. (...) Sem essa voz não há fala humana, não há sentido, não há linguagem, não há mundo, não há ético, não há humano. A voz do poeta é a voz do sagrado, é *Dichtung*” (CASTRO, 2010, p.239). Enquanto “agir que doa sentido” (ibidem), a *poiesis* se relaciona intimamente com a linguagem, mas não se identifica com esta, pois “(...) concentra essencialmente o próprio manifestar-se (**ação**) da verdade (**sentido**) do ser no sendo” (p.240). Todo obrar/criar/produzir humanos é *poiesis*, constituindo a essência do agir que é (igualmente) essência do ser humano, constando aí, então, a arte, como “(...) operar da verdade enquanto ‘trazer para fora, deixar trazer’” (p.242), na afirmação de duas coisas: “1ª. O pôr é, no fundo, o trazer para fora, um manifestar, uma fazer aparecer [desvelar]. 2ª. Porém, há aí ainda uma dimensão essencial: a ação de trazer (*bringen*) para fora (*hervor*) não tem o agir em si, mas lhe é dado, doado, daí dizer: trazer enquanto deixar, ou seja, um deixar manifestar, um deixar trazer para fora. Quem deixa? O deixar vai nos enviar para a dimensão do agir como uma doação que compete a nós receber por ação do sagrado (*physis*). Uma tal doação do sagrado que compete a nós receber enquanto sentido do que se manifesta e desvela, enquanto linguagem, é, simplesmente, como diz Heidegger: *poiesis*, ou seja, o manifestar que é a essência do agir, porque nela o sentido do ser *Se dá*” (pp.240-241).

Heidegger (1954/2002), ao comentar um trecho em particular de uma poesia de Hölderlin (‘... poeticamente, o homem habita’), encontra no habitar algo profundamente humano e igualmente poético, já que a partir do habitar um local, ou o Mundo, que pode o homem frutificar a Terra e produzir e/ou desvelar obras: “quanto mais poético um poeta, mais livre, ou seja, mais aberto e preparado para acolher o inesperado é o seu dizer; com maior pureza ele entrega o que diz ao parecer daquele que o escuta com dedicação, e maior a distância que separa o seu dizer da simples proposição, esta sobre a qual tanto se debate, seja no tocante à sua adequação ou à sua inadequação. [...] A poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de



tanto mais se torna iluminante a singularidade ‘disso’, que ela ‘é’ muito mais do que ela ‘não é’” (#144, p.167). A obra se oferta enquanto aparição, estranha e solitária em sua unicidade, e, nessa abertura e lançar-se-de-si perante os homens, faz jorrar o extra-ordinário e o in-habitual, e, deste modo, “(...) suspender-se todo o fazer e avaliar, conhecer e olhar corriqueiros, para permanecer na verdade que acontece na obra” (#146, p.169) – *vê-se com outros olhos, olhos que perscrutam a claridade vivificante da essência da obra*. Diz-se, ademais, que o criado da obra, primeiramente obrado pelo criador num “cultivo cuidadoso” (#124, p.149)<sup>26</sup>, prossegue mediante aqueles que a desvelam, o que se dá “(...) em diferentes graus de saber, sempre com diferente alcance, consistência e clareza” (#152, p.173), levando em consideração a singularidade patente daquele que desvela, e toma parte no originário da arte, essa ponte e co-pertença entre criado e desvelado (#160, #181). A obra é, por fim, *poietizante*, já que, por meio dela, o in-habitual faz morada no Mundo, e, ao deixar-se falar por si, faz com que nos “(...) livramos de nossos hábitos e nos abrimos ao que se inaugura pela obra, para assim trazer nossa própria essência para o permanecer na verdade” (#171, p.191) desvelada pela obra.

### Considerações Possíveis

Para Néstor Canclini (1984), o estético, ou o filosofar a respeito da Arte, se refere a um “(...) modo de relação com os objetos, cujas características variam segundo as culturas, os modos de produção e as classes sociais” (p11-12), daí a íntima relação entre tempo histórico e produção filosófica. A vida dos quatro filósofos tratados foi atravessada, particularmente, pela preponderância das Belas-Artes, em que o âmbito artístico é reconhecido e ligado à junção das esferas produtiva e contemplativa, a primeira de sujeitos/gênios criadores e a segunda de espectadores passivos e/ou receptivos. O cânone, nas Belas-Artes, representa o orgulho e os valores celebrados e aplaudidos de uma dada classe, que se concretizam e permanecem nas obras de artes. Não sendo possível, tanto pelo espaço quanto pelo escopo do artigo, um aprofundamento em tais pontos, recorro também a Herbert Marcuse (2001, 2007) como representante de um entendimento a respeito da Arte posterior aos filósofos aqui tratados, que, ao discorrer sobre tal cânone, afirma que nele a obra de arte simboliza uma falsa imagem, ou uma aparência divorciada da realidade, digna do que considera ser uma sociedade repressiva e consumista, em que a produção técnica e o progresso quantitativo/material ofuscam a imaginação produtiva, que é a dimensão propriamente estética e transcendente da obra de arte. Para Marcuse (*idem*), a Arte é a recusa dessa ilusão repressiva, constituindo a única linguagem (ainda) revolucionária capaz de negar e transfigurar os determinismos sociais, e de libertar e reconciliar a humanidade com a vida, a partir de sua forma bela (percebe-se, então, que os termos tradicionais da Estética aparecem no pensamento de Marcuse, mas em conteúdo distinto). A Arte tem, por fim, uma essência *transhistórica*: é uma denúncia à realidade corrente, e tem como lógica a erupção de uma outra razão e sensibilidade, sendo-lhes sua intermediária e mediadora. É possibilidade de sublimação, pois re(a)presenta e define o real, na afirmação de Eros e dos impulsos vitais, em oposição à repressão instintiva e social, tendo como mote e imperativo categórico a mudança. Nesse sentido, e apenas à guisa de complemento, retorno a

abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar. [...] O poeta, quando é poeta, não descreve o mero aparecer do céu e da terra. Na fisionomia do céu, o poeta faz apelo àquilo que no desocultamento se deixa mostrar precisamente como o que se encobre e, na verdade, como o que se encobre. Em tudo o que aparece e se mostra familiar, o poeta faz apelo ao estranho enquanto aquilo a que se destina o que é desconhecido de maneira a continuar sendo o que é – desconhecido. [...] A poesia é a capacidade fundamental do modo humano de habitar. O homem, porém, só consegue ditar poeticamente segundo a medida pela qual a sua essência é apropriada àquilo que o homem é capaz e assim faz uso de sua essência” (pp.168-179).

<sup>26</sup> “A obra deve, através dele [do artista], ser liberta para a seu puro auto-estar-em-si. Justamente na grande arte, e aqui só se fala dela, o artista posta-se diante da obra como algo indiferente, quase como uma passagem que se auto-aniquila diante do surgir da obra, no ato de criar” (#67, pp.97-98).

Canclini (2016), que, em uma mudança de perspectiva, parece sintetizar as questões que perduram quanto aos temas ligados à arte, quando afirma que, ao invés de se perguntar: *o que é arte?*, se indague: *quando há arte?*.

Todavia, isso não representa que, devido às distâncias temporais e de compreensão de mundo e da realidade entre estéticas (mais) contemplativas e estéticas objetivistas e/ou de libertação, cabe às primeiras o descrédito ou a opção pelo desconhecimento. Ao contrário. É-se possível não apenas ter vislumbres e detalhes do que foi um dado período histórico (um trajeto do breve século XX), mas conhecer personalidades que moldaram e foram moldadas pelo ambiente e contexto em que nasceram e viveram, aparecendo as obras de tais filósofos como um testemunho de tais vivências, mas também de suas criações, questionamentos e construções teóricas a respeito do fenômeno artístico. E, igualmente, não encarar as ideias desses filósofos como mero âmbito do passado, que nada tem a nós dizer ou ser ocasião de reflexões, assim como de recair em afirmações de que apenas um dos pensadores aqui citados e trabalhados refletiu ou discorreu quanto à uma (suposta) e única verdade a respeito da Arte, fazendo uso da comparação apenas para enaltecê-lo. Cada um desses filósofos encarnou (e viveu!) um ideal de seu tempo histórico e cultural (anti-positivismo, retomada espiritualista, existencialismo), e, ainda mais do que isso, *possibilidades* de compreensão da realidade<sup>27</sup>. Realidade, ao fim e ao cabo, pode ser considerada como uma construção conjunta, a partir de pequenas e singulares peças e, fazendo aqui uma analogia com o que Canclini (2016) considera ser a tarefa por excelência da Arte, é aquela em que o dissenso, além de valorizado, é factível.

## Referências

ARENDDT, H. (1961) A crise da cultura – Sua importância social e política. Em: \_\_\_\_\_. **Entre o passado e o presente**. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005, (Debate; 64, dirigida por J. Guinsburg), pp.248-281.

\_\_\_\_\_. Heidegger, a raposa. Em: \_\_\_\_\_. **Compreender: formação, exílio e totalitarismo**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CANCLINI, N. G. (1980) **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. Tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. 2ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.

\_\_\_\_\_. (2012) **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Imanência**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

<sup>27</sup> Curiosamente, tal noção do filosofar atravessado pela condicionalidade histórica do pensador se encontra em Luigi Pareyson. Sintetizam-no Giovanni Reale e Dario Antiseri (2006): “a filosofia não é *apenas* expressão de um tempo, porque, se assim fosse, ela perderia sua autonomia, suas pretensões de verdade, e seria reduzida a um instrumento pragmático temporário. A filosofia, todavia, é *também* expressão do tempo, ‘sem dúvida não no sentido de que sua validade esteja circunscrita ao tempo em que surge, nem no sentido de que ela seja determinada pela história da qual emerge, mas no sentido de que toda filosofia é sempre resposta a problemas históricos, que o próprio filósofo define e põe, isolando-os dentro de sua experiência histórica, de modo que por meio do trabalho do filósofo, que toma posição em relação a seu tempo, esse tempo é também refletido em sua filosofia’.

Por outro lado, a filosofia é *também* interpretação pessoal: ‘Com efeito, a própria pessoa do filósofo está empenhada sua pesquisa: o filósofo não pode indagar o ser sem indagar a si próprio porque ele próprio é: está de tal modo imerso em sua pesquisa que toda afirmação sua torna-se decisiva para ele, toda pesquisa que empreende o modifica a partir do interior, e também não há êxito que possa deixá-lo indiferente” (p.277).

- CASTRO, M. A. Notas de Tradução. Em: HEIDEGGER, M. (1977) **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010, pp.223-245.
- CRITELLI, D. Martin Heidegger e a essência da técnica. **Margem**, São Paulo/SP, nº 16, dezembro, 2002, pp.83-89.
- CROCE, B. (1929) **Aesthetica in nuce**. Tradução de Rodolfo Hari Jr. São Paulo: Ática, 2001.
- \_\_\_\_\_. (1914) **Breviário de Estética**. Tradução de Rodolfo Hari Jr. São Paulo: Ática, 2001.
- \_\_\_\_\_. (1902) **Estética como ciência da expressão e linguística geral: teoria e história**. Organização de Giuseppe Galasso. Tradução e posfácio de Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É Realizações, 2016.
- GARCEZ, M. H. N. Apresentação da edição brasileira. Em: PAREYSON, L. (1966) **Os Problemas da Estética**. Tradução e apresentação de Maria Helena Nery Garcez. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HEIDEGGER, M. (1977) **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- \_\_\_\_\_. (1954) “...poeticamente o homem habita...” Em: \_\_\_\_\_. **Ensaios e Conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- \_\_\_\_\_. (1955/56) **Princípio do Fundamento**. Lisboa: Piaget, 2000.
- JÚNIOR, O. J. M. Posfácio do tradutor. Em: CROCE, B. **Estética como ciência da expressão e linguística geral: teoria e história**. Organização de Giuseppe Galasso. Tradução e posfácio de Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É Realizações, 2016, pp.513-530.
- LAVELLE, L. (1967) **Ciência estética metafísica: crônicas filosóficas**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: É Realizações, 2012 (Coleção Filosofia Atual).
- LEMONS, R. Apresentação à edição brasileira. Em: CROCE, B. (1902) **Estética como ciência da expressão e linguística geral: teoria e história**. Organização de Giuseppe Galasso. Tradução e posfácio de Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É Realizações, 2016, pp.9-16.
- LOPARIC, Z. **Ética e Finitude**. 2ª edição. São Paulo: Editora Escuta, 2004.
- MARCUSE, H. (1967) **A sociedade como obra de arte**. Tradução do alemão de Ricardo Corrêa Barbosa. Novos estudos Cebrap, n.60, julho, 2001.
- \_\_\_\_\_. (1977) **La dimensión estética: crítica de la ortodoxia marxista**. Edición de José-Francisco Yvars. Madrid, Espanha: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- MARÇAL, J. C. “Existência” e “Verdade” em Martin Heidegger. **Saberes**, Natal/RN, vol.1, nº 6, fevereiro, 2011, pp.142-164.
- NIETZSCHE, F. (1906) **A Vontade de Poder**. Tradução do original alemão e notas de Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes; apresentação de Gilvan Fogel. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- PADILHA, T. Apresentação. Em: LAVELLE, L. **A Presença Total e ensaios reunidos**. Apresentação de Tarcísio Padilha. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações, 2012 (Coleção Filosofia Atual), pp.11-17.
- \_\_\_\_\_. O platonismo na filosofia de Louis Lavelle (1956). Em: LAVELLE, L. **A Presença Total e ensaios reunidos**. Apresentação de Tarcísio Padilha. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações, 2012 (Coleção Filosofia Atual), pp.295-312.

- PAREYSON, L. (1966) **Os Problemas da Estética**. Tradução e apresentação de Maria Helena Nery Garcez. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEREIRA, V. M. Heidegger e a Estética: uma crítica à Tradição. **Cognitio-Estudos**, São Paulo/SP, vol. 10, nº 2, julho/dezembro, 2013, pp.233-246.
- REALE, G.; ANTISERI, D. **História da filosofia, 6: de Nietzsche à Escola de Frankfurt**. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2006.
- ROCHA, Z. Heráclito de Éfeso, filósofo do *Lógos*. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo/SP, ano 7, nº 4, dezembro, 2004, pp.7-31.
- SANTOS, M. F. Convite à estética. Em: SANTOS, M. F.; GALVÃO, S. N. **Convite à estética. Convite à dança**. Enciclopédia de Conhecimentos Fundamentais. 4ª edição. São Paulo: Livraria e Editora Logos Ltda., 1966, pp.11-136.
- SUBIRATS, E. **Da vanguarda ao pós-moderno**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1984.
- SUCUPIRA, N. Apresentação. Em: PADILHA, T. **A ontologia axiológica de Louis Lavelle**. São Paulo: É Realizações, 2012 (Coleção Filosofia Atual), pp.11-13.
- VATTIMO, G. (1985) **O Fim da Modernidade: Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- VIEILLARD-BARON, J. L. Prefácio. Em: LAVELLE, L. **O Erro de Narciso**. Apresentação de Alfredo Bosi. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: É Realizações, 2012 (Coleção Filosofia Atual), pp. 17-36.
- VOEGELIN, E. (1998) **História das Ideias Políticas, volume V: Religião e a ascensão da modernidade**. Edição de texto e introdução à edição americana de James L. Wiser. Tradução de Elpídio Mário Dantas Fonseca. Revisão técnica de Gustavo Adolfo Pedrosa Daltro Santos. São Paulo: É Realizações, 2016.

Recebido em 28 de maio de 2018.

Aprovado em 15 de novembro de 2018.