

A origem da obra de arte

Tradução

Irene Borges-Duarte
Filipa Pedroso

A ORIGEM DA OBRA DE ARTE^a

'Origem'^b significa aqui aquilo a partir do qual e pelo qual algo é aquilo que é e como é. Aquilo que algo é, [sendo] como é, chamamos a sua essência [*Wesen*¹]. A origem de algo é a proveniência da sua essência. A pergunta pela origem da obra de arte pergunta pela proveniência da sua essência. De acordo com a concepção habitual, a obra tem origem a partir da e pela actividade do artista. Con-

^a Edição *Reclam* de 1960: A tentativa (1935/1937) [é] insuficiente em virtude do uso inadequado do termo ‘verdade’ para a clareira (ainda apresentada de forma cautelosa) e para oclareado. Cf. *Wegmarken* (Marcas no caminho), pág. 268 e ss. *Hegel und die Griechen* (*Hegel e os Gregos*); *Zur Sache des Denkens* (*Acerca da coisa do pensar*), pág. 77, nota de rodapé *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens* (*O fim da filosofia e a tarefa do pensar*). Arte: o trazer-a-emergir-dante [*Her-vor-bringen*] requerido no acontecimento de apropriação da clareira do encobrir-se – do pôr a coberto no formado [*Ge-bild*].

Trazer-a-emergir-dante e dar forma [*Bilden*]: cf. *Sprache und Heimat* (*Língua e terra-mãe*), *Aus der Erfahrung des Denkens* (*A partir da experiência do pensar*).

^b Edição *Reclam* de 1960: O discurso acerca da ‘origem’ [é] passível de ser mal compreendido.

¹ N.T. O termo *Wesen* é traduzido quer por ‘essência’, quer por ‘estar-a-ser’ (mesmo quando se lê ‘essência’, devemos lembrar-nos de ‘estar-a-ser’). A justificação encontra-se na pág. 39, na distinção que Heidegger faz entre *Wesen* em sentido próprio e *Wesenheit* (que é identificada com *essentia*).

tudo, aquilo^c que o artista é, é-o por meio de quê e a partir de quê? Pela obra; pois, que uma obra honre o mestre significa: só a obra permite ao artista surgir como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Não obstante, nenhum dos dois porta, por si só, o outro. Em cada caso, o artista e a obra são, em si [mesmos] e na sua relação recíproca, mediante um terceiro [termo], que é o primeiro, sendo por ele [e] a partir dele que o artista e a obra de arte adquirem o seu nome – mediante a arte.

Assim como o artista é a origem da obra de um modo necessariamente diferente do modo como a obra é a origem do artista, tão certo é a arte ser, ainda de um outro modo, a origem para o artista e, ao mesmo tempo, para a obra. Poderá, porém, a arte ser, de algum modo, uma origem? Onde e como é que há arte? A arte – isso não é mais que uma palavra à qual não corresponde nada de efectivamente real. Pode valer como uma representação colectiva sob a qual pombos aquilo que, na arte, efectivamente é: a obra e o artista. Mesmo se a palavra ‘arte’ devesse significar mais do que uma representação colectiva, aquilo que é referido mediante a palavra ‘arte’ só poderia ser com base na realidade efectiva de obras e artistas. Ou será que isto se passa ao contrário? Não será que só se dá obra e artista caso^a haja arte, e esta justamente como origem deles?

Seja qual for o lado para que penda a decisão, a pergunta pela origem da obra de arte torna-se na pergunta pela essência da arte. Porém, visto que tem de ficar em aberto [a questão de saber] se há e como é, em geral, a arte, tentaremos encontrar a essência da arte onde não houver dúvida de que, efectivamente, a arte vigora. A arte

[8]

^c Edição Reclam de 1960: aquele que ele é.

^a Edição Reclam de 1960: Se dê a arte.

[8]

está a ser [*west*] na obra de arte. Mas o que é e como é uma obra da arte?

Aquilo que a arte é deve poder depreender-se a partir da obra. Aquilo que a obra é, só o podemos experimentar a partir da essência da arte. Toda a gente nota facilmente que andamos às voltas. O entendimento comum exige que se evite este círculo, porque ele é uma infracção contra a lógica. Julga-se que aquilo que a arte é se deixa colher das obras de arte que estão perante, por meio de uma observação comparativa delas. Mas como podemos estar certos de estar a tomar realmente como base da nossa observação obras de arte, se não sabemos, antes de mais, o que é a arte? Todavia, do mesmo modo que não se consegue alcançar a essência da arte pela recolha de notas características a partir de obras de arte que estão perante, também não pode sé-lo por uma dedução a partir de conceitos mais elevados; pois esta dedução tem já também em vista, de antemão, aquelas determinações que têm de bastar para que aquilo que tomamos de antemão por uma obra de arte se nos apresente enquanto tal. Mas aqui, quer a recolha de notas características a partir do que está perante, quer a dedução a partir de princípios são impossíveis e, onde são praticadas, são uma auto-ilusão.

Desta forma, é preciso que percorramos inteiramente este curso circular. Não se trata nem de um recurso a que nos vejamos obrigados nem de um defeito. Trilhar este caminho é a força, e permanecer nele é a festa² do pensar, supondo que o pensar é um ofício [*Handwerk* – trabalho manual]. Não é somente o passo principal da obra para a arte que, como o passo da arte para a obra, é um círculo; às

² N.T. Jogo de palavras intraduzível, em que se relaciona o sentido de ‘festa’ (*das Feste*, termo alemão de origem latina) com o de fortaleza (*die Feste ou Veste*), sublinhando o que há de força [*Stärke*] e de celebração ligado à circularidade do percurso hermenêutico.

[9]

voltas neste círculo anda, antes, cada um dos passos singulares que tentamos dar.

Para encontrarmos a essência da arte que vigora efectivamente na obra vamos ter com a obra efectivamente real e perguntarmos-lhe o que é e como é.

Toda a gente conhece obras de arte. Encontramos obras arquitectónicas e de artes plásticas em lugares públicos, nas igrejas e nas casas de habitação. Há obras de arte de diferentes épocas e povos acomodadas em colecções e em exposições. Se olharmos as obras considerando a sua realidade efectiva intocada e não nos iludirmos a nós próprios a seu respeito, então torna-se manifesto que as obras estão perante de modo tão natural como qualquer outra coisa. O quadro está pendurado na parede do mesmo modo que uma cadeira ou um chapéu. Uma pintura, por exemplo, a de van Gogh que apresenta um par de sapatos de camponês, anda de exposição em exposição. As obras são expedidas como o carvão da bacia do Ruhr ou como os troncos de árvore da Floresta Negra. Durante a campanha, os hinos de Hölderlin estavam empacotados na mochila do mesmo modo que um utensílio de limpeza. Os quartetos de Beethoven jazem no armazém da editora tal como batatas numa cave.

Todas as obras têm este carácter de coisa [Dinghaft³]. O que seriam sem ele? Mas talvez estejamos a escandalizar-nos com este modo de ver a obra, bastante grosso e exterior. Só a empresa de transportes ou a senhora das limpezas do museu se podem mover em tais concepções da obra de arte. Nós, porém, temos de acolher as obras tal como aquele que as vivencia e frui delas vai ao seu encontro. Mas até a tão apregoada ‘vivência estética’ não pode passar ao lado do carácter de coisa da obra de arte. Há algo de pedra na obra arquitectónica. Há algo de madeira na obra de talha. Há algo colorido na pintura. Há algo de vocal na obra linguística. Há algo de sonoro na obra musical. O carácter de coisa está de modo tão inarronável na obra de arte que até teríamos de dizer antes ao contrário: a obra arquitectónica é em pedra. A obra de talha é em madeira. A pintura é na cor. A obra linguística é na voz. A obra musical é no som. Obviamente – replicar-se-á. É certo que sim. Todavia, o que é, na obra de arte, este óbvio carácter de coisa?

Provavelmente é supérfluo e [até mesmo] desconcertante perguntar por isso, pois a obra de arte, ultrapassando o [seu] carácter de coisa, é ainda algo de outro. É este algo de outro que aí está que constitui o artístico. É certo que a obra de arte é uma coisa confeccionada [*angefertigt*], porém ela diz ainda algo de outro que não aquilo que a mera coisa é – ἄλλο ἀγορεύει. A obra, com um outro, dá a conhecer publicamente um outro, revela algo de outro⁴ – é alegoria. Na obra de arte, há ainda algo de outro que é posto em conjunto com a coisa confeccionada. ‘Pôr em conjunto’ diz-se em grego συμβάλλειν. A obra é símbolo.

³ N.T. Traduzimos os termos *Dinghaft*, *Zenighafte*, *Werkhaft*, *Erdhaft* e *Ereignishafte* respectivamente por ‘carácter de coisa’, ‘carácter de utensílio’, ‘carácter de obra’, ‘carácter de terra’ e ‘carácter de acontecimento de apropriação’. Esta opção de tradução foi sugerida pelas expressões utilizadas na pág. 19 (... *Charakter der Dienlichkeit und der Anfertigung...*) e principalmente no Epílogo (pág. 67: *Es gilt, den Werkcharakter des Werkes in den Blick zu bringen.*). Mas há que ter isto permanentemente em vista: trata-se de *modos de ser* e da presença desses modos de ser naquilo que, em cada caso, está posto a descoberto no aí

do ser-o-aí, modos esses que não estão isolados, como que em compartimentos estanques no domínio do que há, mas que se cruzam.

⁴ N. T. Heidegger imita aqui a forma de expressão, para nós estranha, ‘o outro do outro’, usada em grego. Cf. por exemplo, no *Sofista* de Platão: ἡ κίνησίς ἐστιν ἔτερον τοῦ ἔτερου (256 c).

[10] A alegoria e o símbolo constituem o enquadramento conceptual da perspectiva em que a caracterização da obra de arte se move desde há muito. Contudo, este algo na obra que revela algo de outro é o carácter de coisa das obras de arte. Quase parece que o carácter de coisa na obra de arte é como que o alicerce no qual e sobre o qual esse algo de outro, que é aquilo que é próprio [da obra], é construído. E não é este carácter de coisa na obra aquilo que o artista, com o seu trabalho manual [*Handwerk*], faz propriamente?

Queríamos encontrar a realidade efectiva imediata e plena da obra de arte; pois só assim descobrimos também nela a arte efectivamente real. Antes de mais, temos, portanto, de trazer à consideração o carácter de coisa da obra. Para tal, é necessário que saibamos, de forma suficientemente esclarecida, o que é uma coisa. Só então se pode dizer se a obra de arte é uma coisa, mas uma coisa à qual adere ainda algo de outro; só então se pode decidir se a obra é, no fundo, algo de outro, e nunca uma coisa.

A coisa e a obra

O que é, na verdade, uma coisa, na medida em que é uma coisa? Quando fazemos esta pergunta, queremos vir a conhecer o ser-coisa (a coisidade) da coisa. Trata-se de chegar a conhecer o carácter de coisa da coisa. Para tal, temos de conhecer o âmbito ao qual pertencem todos aqueles entes a que nos referimos desde há muito com o nome de ‘coisa’.

A pedra no caminho é uma coisa, e [também] o torrão de terra. O jarro é uma coisa, e [também] a nascente junto ao caminho. Mas, então, e o leite dentro do jarro e a água da nascente? Também estes são coisas, se chamamos com propriedade ‘coisa’ à nuvem no céu e ao cardo do campo, à folha [esvoaçando] ao vento de Outono e ao aço

[12]

[voando] sobre a floresta. Tudo isto deverá ser chamado, de facto, uma coisa, se até ao que não se mostra a si mesmo – como o faz tudo aquilo que acaba de ser enumerado – se atribui o nome de coisa, i.e., ao que não aparece. Uma tal coisa que não aparece ela mesma, quer dizer, uma “coisa em si”, é, por exemplo, segundo Kant, a totalidade do mundo; o próprio Deus é uma coisa desse tipo. Chama-se, na linguagem da filosofia, coisa às coisas em si e às coisas que aparecem, a todo o ente que, em geral, é.

[11]

É certo que o avião e o aparelho de rádio fazem hoje parte das coisas [que nos são] mais próximas. Porém, quando considerarmos as ‘coisas últimas’, aí estamos a pensar em algo totalmente diferente. As ‘coisas últimas’ são a morte e o juízo. Em suma, a palavra ‘coisa’ indica aqui tudo aquilo que não é simplesmente nada. De acordo com esta significação, também a obra de arte é uma coisa, na medida em que, em geral, é algo que é [um] ente. Mas, então, este conceito de coisa não nos ajuda em nada – pelo menos de forma imediata – relativamente ao nosso propósito de marcar os limites do ente que é ao modo-de-ser da coisa face ao ente que é ao modo-de-ser da obra. Além disso, também sentimos escrúpulos ao chamar a Deus uma coisa. Do mesmo modo, hesitamos em tomar por uma coisa o camponês no campo, o fogueiro frente à caldeira, o professor na escola... O homem não é uma coisa. É verdade que[, em alemão,] chamamos a uma rapariguinha muito jovem que empreende uma tarefa que a ultrapassa uma ‘coisinha tão nova’ [*ein zu junges Ding*], mas apenas porque nos parece, de algum modo, faltar aqui o ser-humano e julgamos antes descobrir aquilo que constitui o carácter de coisa da coisa. Hesitamos até em chamar coisa à corça na clareira da floresta, ao escaravelho na erva, ao rebento... Coisa seria antes, para nós, o martelo e o sapato, o machado e o relógio. Mas também estes não são meras coisas. Como coisa só valem para nós a pedra, o torrão, um

[13]

pedaço de madeira – aquilo que, na natureza e no domínio do uso, é inanimado. As coisas da natureza e do uso são, portanto, aquelas a que chamamos habitualmente coisas.

Desta forma, vemo-nos reconduzidos do âmbito mais vasto, no qual tudo é uma coisa (*coisa* = *res* = *ens* = um ente) – também as coisas supremas e finais –, ao domínio circunscrito mais estrito das meras coisas. O “mero” quer aqui dizer, por um lado, a pura coisa, que é simplesmente uma coisa e nada mais; mas o “mero” quer dizer simultaneamente: apenas e só uma coisa, num sentido já quase depreciativo. As meras coisas, excluindo até as coisas de uso, são tomadas como sendo as coisas propriamente ditas. Ora, em que é que consiste o carácter de coisa destas coisas? A coisidade das coisas tem de se deixar determinar a partir delas. Essa determinação deixa-nos em posição de caracterizar o carácter de coisa enquanto tal. Assim apetrechados, podemos caracterizar a realidade efectiva quase palpável das obras, na qual, então, ainda está algo de outro.

[12] Ora, é um facto bem conhecido que, já desde há muito – desde que a pergunta ‘O que é, em geral, o ente?’ foi feita –, o que sempre de novo se nos impõe como o ente-padrão são as coisas na sua coisidade. Por consequência, temos de encontrar já nas concepções tradicionais do ente a circunscrição da coisidade das coisas. Por isso, precisamos apenas de nos assegurarmos expressamente deste saber da coisa que nos foi transmitido, para sermos dispensados do trabalho árido de [encetar] nós mesmos a procura pelo carácter de coisa da coisa. As respostas à pergunta ‘O que é a coisa?’ são de tal modo familiares que não se suspeita [haver] nada de digno de questão [*Fragwürdige*] por detrás [delas].

As concepções da coisidade da coisa, que, dominando no decurso do pensamento ocidental, há muito se tornaram óbvias e que hoje são de uso corrente, deixam-se agrupar em três [blocos].

[14]

Uma mera coisa é, por exemplo, este bloco de granito. É duro, pesado, extenso, maciço, disforme, áspero, colorido, em parte baço, em parte polido. Tudo isto que enumerámos pode ser visto na pedra. Assim, tomamos conhecimento das suas notas características. Porém, as notas características dizem respeito àquilo que é próprio da pedra ela mesma. São as suas propriedades. A coisa tem-nas. A coisa? Em que é que pensamos quando consideramos agora a coisa? A coisa não é, manifestamente, apenas o aglomerado das notas características, nem sequer o amontoado das propriedades mediante o qual, somente, o conjunto surge. A coisa é – como todos julgamos saber – aquilo em torno do qual as particularidades se reuniram. Fala-se do núcleo [*Kern*] das coisas. Os gregos terão chamado a isto *τὸ ὑποκείμενον*. Este carácter nuclear [*Kernhafe*] das coisas era, decerto, para eles, o que [está] sempre já anteposto como base [*Vorliegende*]. Pelo contrário, as notas características chamam-se *τὰ συμβεβηκότα*, aquilo que também sempre já se pôs junto àquilo que, em cada caso, está anteposto, e que se apresenta em conjunto com ele.

Estas denominações não são arbitrárias. Nas fala aquilo que aqui já não se pode mostrar, a experiência grega fundamental do ser do ente no sentido da presença [*Anwesenheit*]. Mas, mediante estas determinações, é fundamentada a concepção, desde então tornada canónica, da coisidade das coisas, implantando-se a concepção ocidental do ser do ente. Ela começa com a recepção das palavras gregas no pensamento romano-latino. *ὑποκείμενον* torna-se *subiectum*; *ὑπόστασις* torna-se *substantia*; *συμβεβηκός* torna-se *accidens*. A tradução dos nomes gregos para a língua latina não é, de modo nenhum, um acontecimento sem consequências, como ainda nos nossos dias se julga ser. Pelo contrário: atrás da tradução [*Übersetzung*] aparentemente literal e, portanto, que preserva [o sentido], encontra-se um *transpor* [*Übersetzen*] da experiência grega para

[13]

[15]

um outro modo de pensar. O pensamento romano toma posse das palavras gregas sem uma experiência igualmente originária que corresponda àquilo que elas dizem, sem a palavra grega. O desterro [Bodenlosigkeit – falta de solo] do pensamento ocidental começa com esta tradução.

A determinação da coisidade da coisa como sendo a substância com os seus acidentes parece corresponder, de acordo com o parecer usual do nosso olhar natural, às [próprias] coisas. Não é de espantar que também o procedimento usual para com as coisas, quer dizer, o dirigir-se [*Ansprechen*] a elas e o falar acerca delas, se tenha adaptado a esta perspectiva habitual acerca das coisas. A enunciação simples é constituída pelo sujeito – que é a tradução latina, e isso significa, ao mesmo tempo, uma reinterpretação, de *ὑποκείμενον* – e pelo predicado, pelo qual são expressas as notas características da coisa. Quem se atreveria a abalar estas simples relações fundamentais entre coisa e proposição, entre a estrutura da proposição e a estrutura da coisa? Ainda assim, ternos de perguntar: será que a estrutura da enunciação simples (a ligação de sujeito e predicado) é reflexo da estrutura da coisa (da união da substância com os acidentes)? Ou acontece, porventura, que é a estrutura da coisa assim representada que é projectada de acordo com o plano da proposição?

O que será mais natural para o homem do que transportar o seu modo de compreender a coisa no enunciado para a estrutura da coisa ela mesma? Este parecer aparentemente crítico, mas, apesar disso, bastante precipitado, teria, sem dúvida, de tornar, primeiro, comprehensível como é que seria possível este transporte da estrutura da proposição para a coisa se a coisa não se tivesse já tornado visível. A questão acerca de qual é a estrutura primeira e que constitui o padrão, a da proposição ou a da coisa, não foi até agora resolvida. Parece mesmo duvidoso que a questão, posta desta forma, seja de todo em todo passível de solução.

[14]

No fundo, nem a estrutura da proposição dá a medida para o projecto da estrutura da coisa, nem esta se espelha simplesmente naquela. Ambas – a estrutura da proposição e a da coisa – têm origem, quanto à sua especificação e à sua relação recíproca possível, numa fonte comum mais originária. De todo o modo, a concepção da coisidade da coisa apresentada em primeiro lugar (a coisa como portadora das suas notas características), apesar de ser frequente, não é tão natural como se nos apresenta [à primeira vista]. Aquilo que nos aparece como [sendo] natural é provavelmente apenas o habitual de um hábito de há muito, que esqueceu o inabit(u)ado de onde surgiu. Porém, este inabit(u)ado abateu-se um dia sobre o homem e levou o pensar ao espanto.

A confiança na concepção usual da coisa só aparentemente está fundamentada. Contudo, para além disso, este conceito de coisa (a coisa como portadora das suas notas características) não se aplica apenas às meras coisas, às coisas propriamente ditas, mas a todo e qualquer ente. Daí que também nunca se consiga, com a sua ajuda, demarcar o ente que é ao modo da coisa [*dinglich*] do ente que não é ao modo da coisa. No entanto, antes de toda a meditação, a estância [*Aufenthalt*] no âmbito das coisas diz-nos já que este conceito de coisa não dá conta do carácter de coisa da coisa, do que nela há de crescimento espontâneo [*Eigenwüchsige⁵*] e de repouso-em-si. Por vezes, temos ainda a impressão [*Gefühl*] de que, já há muito tempo, foi feita violência ao carácter de coisa das coisas, e de que o pensar está implicado neste fazer-violência, razão pela qual o renegamos, em vez de nos esforçarmos para que ele se torne mais pensante. Mas então o que é que adianta uma impressão tão segura a respeito de uma determinação da essência da

⁵ N. T. Literalmente: que cresce (*wächst*) por si mesmo e que, assim, chega a si. Está, no fundo, em causa a ideia de φύσις.

coisa, quando só ao pensar é legítimo tomar a palavra? Contudo, talvez aquilo a que chamamos, aqui e em casos semelhantes, impressão ou disposição afectiva [*Stimmung*] seja mais sensato [*vernünftiger*], quer dizer, mais sensível [*vernehmender*], porque mais aberto ao ser, que toda a razão [*Vernunft*], a qual, entretanto tornada *ratio*, foi compreendida de forma racional, desviando-se do seu sentido. Foi aí que o olhar oblíquo que cobiça o i-racional – qual aborto do racional não-pensado – ofereceu singulares serviços. É certo que o conceito usual de coisa se adapta de cada vez a cada coisa. Porém, ao apreendê-la, não abarca a coisa que está a ser [*wesende*], mas agride-a.

Será possível escapar a uma tal agressão? E de que modo? Talvez apenas concedendo à coisa, por assim dizer, um campo livre para que ela revele imediatamente o seu carácter de coisa. Tudo aquilo que se poderia pôr entre nós e a coisa – sejam concepções ou enunciados sobre a coisa – deve, antes de mais, ser posto de lado. Só então nos abandonamos ao estar-presente [*Anwesen*] não-dissimulado da coisa. Mas não precisamos nem de convocar primeiro nem mesmo de preparar este deixar que as coisas venham imediatamente ao [nossa] encontro. Há muito que isso acontece. Naquilo que a visão, a audição, o tacto [– todos os sentidos –] apresentam, nas sensações do colorido, do sonoro, do áspero, do duro, as coisas, literalmente, caem sobre nós. A coisa é o *αἰσθητόν*, aquilo que, por meio das sensações, é perceptível nos sentidos da sensibilidade. Por consequência, tornou-se então comum, mais tarde, o conceito de coisa segundo o qual ela não é senão a unidade da multiplicidade do que é dado aos sentidos. Que esta unidade seja compreendida como somatório ou como totalidade ou como figura, não modifica em nada a feição determinante deste conceito de coisa.

Ora, esta concepção da coisidade da coisa é, em cada caso, precisamente tão correcta e justificável como a ante-

rior. Isso é já suficiente para duvidar da sua verdade. Se considerarmos de todo em todo aquilo que procuramos – a coisidade da coisa –, então este conceito de coisa deixar-nos de novo perplexos. No aparecer das coisas, nunca sentimos propriamente, à partida, como aqui se pretende, uma afluência de sensações, por exemplo, sons e ruídos; o que ouvimos é o vendaval assobiar na chaminé, o avião trimotor, ouvimos o *Mercedes* e distinguimo-lo claramente do *Adler*. As coisas são-nos muito mais próximas que quaisquer sensações. Em casa, ouvimos a porta a bater e nunca ouvimos sensações acústicas, nem sequer meros ruídos. Para ouvir um puro ruído, temos de ‘desviar os ouvidos’ das coisas, subtrair a elas a nossa audição, quer dizer, ouvir de forma abstracta.

No conceito de coisa agora indicado, há não tanto uma agressão à coisa, mas sim a tentativa excessiva de trazê-la até nós da forma o mais imediata possível. Mas, enquanto atribuirmos à coisa, como seu carácter de coisa, o percebido ao modo da sensação, nenhuma chegará até aí. Enquanto que a primeira concepção das coisas as mantém, por assim dizer, afastadas de nós e as leva para longe, a segunda aproxima-as demasiado de nós. Em ambas as concepções, a coisa desvanece-se. Por isso, há talvez que evitar os excessos de ambas as concepções. A coisa ela mesma deve [ser] deixada no seu repousar-em-si. Trata-se de aceitá-la na imperturbabilidade [*Standhaftigkeit*] que lhe é própria. Isso é o que parece fazer a terceira concepção, que é tão antiga quanto as duas que foram já indicadas.

Aquilo que dá às coisas o seu carácter permanente [*Ständige*] e nuclear, mas que, ao mesmo tempo, causa também o modo da sua afluência sensível, o colorido, o sonoro, o duro, o maciço, é a matéria das coisas. A forma (*μορφή*) já está implicada nesta determinação da coisa como matéria (*ὕλη*). O carácter permanente de uma coisa, a sua consistência, reside no facto de uma matéria estar

unida a uma forma. A coisa é uma matéria enformada. Esta concepção da coisa apela para o viso imediato com o qual a coisa nos interpela pelo seu aspecto (*εἶδος*). Com a síntese de matéria e forma encontrou-se finalmente o conceito de coisa que se adapta igualmente às coisas da natureza e às coisas de uso.

Este conceito de coisa põe-nos em condições de responder à pergunta pelo carácter de coisa na obra de arte. O carácter de coisa na obra é evidentemente a matéria de que está constituída. A matéria é o suporte e o campo para o formar artístico. Talvez pudéssemos ter apresentado logo esta constatação que parece evidente e que [já] é conhecida. Para que é que percorremos o desvio pelos outros conceitos de coisa ainda vigentes? Porque também desconfiamos deste conceito de coisa que a representa como matéria enformada.

Mas este par de conceitos, matéria e forma, não é precisamente o que é usual naquele domínio no interior do qual nos devemos mover? Sem dúvida. A distinção entre matéria e forma, mesmo nas [suas] mais diversas modalidades, é o esquema conceptual por excelência de toda a teoria da arte e de toda a estética. Este facto incontestável não prova, porém, nem que a distinção entre matéria e forma esteja fundamentada de forma suficiente, nem que ela pertença originariamente ao âmbito da arte e da obra de arte. Além disso, o âmbito de validade deste par de conceitos já há muito que vai para além do terreno da estética. Forma e conteúdo são conceitos, tornados lugares comuns, sob os quais se deixa subsumir tudo e mais alguma coisa. Se à forma for até mesmo atribuído o racional e à matéria o irracional, se se considerar o racional como [sendo] o lógico e o irracional como o ilógico, se [,assim,] a relação sujeito/objeto for ligada ao par de conceitos ‘matéria e forma’, então o representar dispõe de uma mecânica de conceitos irresistível.

[17]

[20]

Contudo, se é isto o que se passa com a distinção entre matéria e forma, como é então suposto que apreendemos ainda, com a sua ajuda, o âmbito particular das meras coisas na sua diferença relativamente aos restantes entes? Apesar disso, talvez esta caracterização segundo matéria e forma recupere a sua força de determinação, bastando para isso que anulemos a expansão e o esvaziamento destes conceitos. É certo, mas isto pressupõe que saibamos em que domínio circunscrito do ente eles desempenham a sua verdadeira força de determinação. Que ele corresponda ao âmbito das meras coisas é, até agora, apenas uma suposição. A referência à aplicação abundante desta concatenação de conceitos na estética poderia levar-nos antes a pensar que matéria e forma são determinações que brotaram da essência da obra de arte e que só a partir daí foram transportadas de volta para a coisa. Onde é que a concatenação de matéria e forma tem a sua origem: no carácter de coisa da coisa ou no carácter de obra da obra de arte?

O bloco de granito, que repousa em si, é algo de material numa forma determinada, se bem que grosseira. ‘Forma’ quer aqui dizer a distribuição e a disposição das partes da matéria pelos lugares do espaço, de onde resulta um contorno particular, quer dizer, o de um bloco. Mas também o jarro é uma matéria que reside numa forma, bem como o é o machado ou os sapatos. Mas a própria forma, como contorno, não é aqui somente o resultado de uma distribuição da matéria. Bem pelo contrário, é a forma que determina a distribuição da matéria. E não apenas isto – ela traça até, em cada caso, a especificação e o sortimento da matéria: algo impermeável para o jarro, algo suficientemente duro para o machado, algo resistente e ao mesmo tempo flexível para os sapatos. O entrelacamento de forma e matéria, que aqui vigora, está, de mais a mais, regulado de antemão a partir daquilo para que o jarro, o machado, os sapatos servem. Tal serventia [Dienlichkeit]

[18]

[21]

keit] nunca é atribuída posteriormente e imposta aos entes do género do jarro, do machado, dos sapatos. Mas também não é nada que paire algures sobre eles como [sua] finalidade.

A serventia é aquele traço fundamental a partir do qual este ente nos olha, quer dizer, nos ‘pisca o olho’ e, com isso, vem à presença [*anwest*] e, desta forma, é este ente. É nesta serventia que se fundam tanto a doação da forma como também a escolha da matéria dada de antemão com ela e, por consequência, o domínio da concatenação de matéria e forma. O ente que lhe está submetido é sempre produto [*Erzeugnis*] de uma confeição [*Anfertigung*]. O produto é fabricado [*verfertigt*] como utensílio [*Zeug*] para algo. Consequentemente, matéria e forma, enquanto determinações do ente, estão radicadas na essência do utensílio. Este nome indica o expressamente elaborado [*Hergestellte*] em vista da sua utilidade e do seu uso. Matéria e forma não são, de modo nenhum, determinações originárias da coisidade da mera coisa.

O utensílio, por exemplo, o calçado, enquanto algo feito, repousa também em si como a mera coisa, mas não tem o carácter espontâneo do bloco de granito. Por outro lado, o utensílio apresenta uma afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo de produzido [*Hervorgebrachte*] pela mão do homem. No entanto, a obra de arte, pelo seu estar-presente auto-suficiente, assemelha-se antes à mera coisa, que é espontânea e a nada impelida. Todavia, não incluímos as obras de arte entre as meras coisas. Geralmente, as coisas de uso que estão à nossa volta são as coisas mais imediatas e as que o são em sentido próprio. Assim, o utensílio, sendo determinado pela modalidade da coisa [*Dinglichkeit*], é em parte uma coisa, e é, porém, algo mais; é em parte, ao mesmo tempo, obra de arte, e é, porém, menos que isso, porque não tem a auto-suficiência da obra de arte. O utensílio tem uma peculiar posição intermédia

[22]

entre a coisa e a obra, supondo que uma tal ordenação, que faz o ajuste de contas [entre eles], seja lícita.

Contudo, a concatenação entre forma e matéria, mediante a qual o ser do utensílio é, a princípio, determinado, dá-se facilmente como [sendo] a constituição imediatamente comprehensível de cada ente, porque aqui o próprio homem que confeiça está envolvido nisso, a saber, no modo como um utensílio vem ao ser^a. Na medida em que o utensílio ocupa uma posição intermédia entre a mera coisa e a obra, é de supor que, com a ajuda do ser-utensílio (da concatenação entre matéria e forma), se conceba também o ente que não tem um carácter de utensílio [*zeughalt*] – as coisas e as obras e, por fim, todo o ente.

[19]

A inclinação para tomar a concatenação entre matéria e forma como sendo a constituição de todos os entes recebe ainda, porém, um impulso particular pelo facto de o todo do ente, com base numa crença – que é a bíblica –, ser de antemão representado como criado, isto é, aqui, como confeiçoados. É certo que a filosofia desta crença pode assegurar que todo o agir criador de Deus deve ser representado de um outro modo que não o do fazer de um artesão. Contudo, quando, ao mesmo tempo ou mesmo de antemão, o *ens creatum* é pensado, de acordo com a crença numa pré-determinação da filosofia tomista para a interpretação da Bíblia, a partir da unidade de *matéria* e *forma*, então a fé⁶ é interpretada a partir de uma filosofia cuja verdade assenta num não-estar-encoberto

^a Edição Reclam de 1960: (para a sua) à sua presença.

⁶ N.T. ‘Crença’ e ‘fé’ traduzem *Glaube*. Em português, tendemos a distinguir o acto de acreditar (fé) do mero conteúdo em que se acredita (a que podemos chamar ‘crença’), e que pode ser considerado a partir de um ponto de vista exterior à fé. Podemos dizer ‘a fé’ e ‘uma crença’, mas dificilmente ‘uma fé’, razão pela qual a tradução tem de ser flexível.

[23]

[*Unverborgenheit*] do ente que é de um outro género do mundo em que, na fé, se acredita^a.

É certo que o pensamento da criação fundado na fé pode estar agora a perder a sua força de orientação para o saber do ente no seu todo. No entanto, uma vez estabelecida, a concepção teológica de todo o ente (a consideração do mundo segundo [a concatenação de] matéria e forma), emprestada a uma filosofia alheia, pode, mesmo assim, perdurar. É o que acontece na passagem da Idade Média para a Modernidade. A metafísica desta época assenta sobre a concatenação de matéria e forma cunhada na Idade Média, que já só nas palavras recorda a essência soterrada de *εἶδος* e *ὕλη*. Assim se tornou usual e óbvia a concepção da coisa mediante a matéria e a forma, quer permaneça na sua configuração medieval, quer se torne kantiana-transcendental. Mas ela não deixa, por isso, de ser uma agressão ao ser-coisa da coisa, tanto quanto as outras concepções [já] indicadas.

Já quando chamamos às coisas propriamente ditas ‘meras coisas’ se denuncia este estado de coisas. “Mero” significa, então, o desnudamento [da coisa] do carácter da serventia e da confeição. A mera coisa é um género de utensílio, se bem que do utensílio despido do seu ser-utensílio. O ser-coisa consiste naquilo que então ainda resta. Mas este resto não está propriamente determinado no seu carácter ontológico. Está ainda em questão saber se o carácter de coisa da coisa alguma vez se manifestará por via da subtração de todo o carácter de utensílio. Desta forma, também o terceiro modo de concepção da coisa, que [segue] o fio condutor da concatenação de matéria e forma, se revela como uma agressão à coisa.

[20]

^a Edição de 1950: 1. A crença bíblica na criação; 2. A elucidação causal-ôntica tomista; 3. A interpretação aristotélica originária do óv.

Os três modos de determinação da coisidade já apresentados concebem a coisa como portadora de notas características, como a unidade de uma multiplicidade de sensações, como matéria enformada. No curso da história da verdade acerca do ente, as concepções indicadas ainda se ligaram umas às outras – o que agora deixaremos de lado. Nesta ligação, intensificaram até a expansão nelas investida, de tal forma que se tornaram válidas indiscriminadamente para a coisa, para o utensílio e para a obra. Assim, resulta delas o modo de pensar segundo o qual não pensamos apenas acerca da coisa, do utensílio e da obra em particular, mas antes acerca de todo o ente em geral. Este modo de pensar que há muito se tornou habitual antecipa-se a todo o experimentar imediato do ente. A antecipação [*pré-captação* – *Vorgriff*] impede a consideração do ser do ente que, em cada caso, está em causa. Deste modo, acontece que os conceitos dominantes de coisa nos vedam o caminho tanto para o carácter de coisa da coisa, quanto também para o carácter de utensílio do utensílio e, por maioria de razão, para o carácter de obra da obra.

Este estado de coisas é a razão pela qual importa conhecer estes conceitos de coisa, para, com este conhecimento, reflectir acerca da sua proveniência e da sua usurpação desmedida, mas também acerca da aparência de que se revestem de serem algo de óbvio. Este saber é tão mais necessário quando nos atrevemos a tentar pôr à vista e trazer à expressão o carácter de coisa da coisa, o carácter de utensílio do utensílio e o carácter de obra da obra. No entanto, para isso uma só coisa é necessária: mantendo afastadas as antecipações e as transgressões de tais modos de pensar, deixar, por exemplo, estar a coisa no seu ser-coisa. O que é que se afigurará mais fácil do que deixar o ente ser apenas o ente que é? Ou será que, nesta tarefa, nos confrontamos com o mais difícil, tanto mais quando tal propósito – deixar o ente ser como é – constitui o contrário da

indiferença que vira as costas ao ente em prol de um conceito de ser não examinado? Devemos voltar-nos para o ente, pensar nele mesmo acerca do seu ser, mas [temos de fazer isso] deixando-o estar, ao mesmo tempo, na sua essência.

[21] Este esforço do pensamento parece encontrar na determinação da coisidade da coisa a maior resistência; pois, que outra razão, senão esta, poderia haver para o fracasso das tentativas que referimos? A coisa, na sua modéstia, subtrai-se do modo mais persistente possível ao pensar. Ou será que este reservar-se da mera coisa, que este não-ser-impe-lida-para-nada que repousa em si pertence precisamente à essência da coisa? Não será, então, preciso que isso que há de estranho e de encerrado na essência da coisa se torne aquilo que é íntimo ao pensar que tenta pensar a coisa? Se é assim, então não podemos forçar a passagem para o carácter de coisa da coisa.

A história para que apontámos da concepção da coisidade da coisa é uma prova iniludível de que ela se deixa dizer de forma particularmente difícil e apenas raras vezes. Esta história corresponde ao destino [*Schicksal*] em conformidade com o qual o pensamento ocidental tem pensado até agora o ser do ente. Só que não é apenas isto o que agora verificamos. Percebemos nesta história, ao mesmo tempo, um aceno. Será acidental que, de entre as concepções da coisa, aquela que adquiriu um predomínio particular seja aquela que acontece seguindo o fio condutor de matéria e forma? Esta determinação da coisa tem origem numa concepção do ser-utensílio do utensílio. Este ente – o utensílio – está, de uma forma particular, próximo do representar do homem, porque vem ao ser por meio do nosso próprio fabricar [*Erzeugen*]. O ente [que nos é], desta forma, familiar quanto ao seu ser – o utensílio – tem simultaneamente uma peculiar posição intermédia entre a coisa e a obra. Sigamos este aceno e procuremos antes de

[26]

mais o carácter de utensílio do utensílio. Talvez percebamos a partir daí algo acerca do carácter de coisa da coisa e do carácter de obra da obra. Temos apenas de evitar fazer, inadvertidamente, da coisa e da obra [meras] variações do utensílio. Porém, não tomaremos em conta a possibilidade de diferenças históricas essenciais também vigorarem ainda no modo como o utensílio é.

Qual é, então, o caminho que conduz ao carácter de utensílio do utensílio? Como havemos de experimentar aquilo que o utensílio verdadeiramente é? O procedimento que agora é necessário tem manifestamente de se manter afastado das tentativas que logo voltam a trazer consigo as transgressões [próprias] das concepções habituais. Ficamos mais bem protegidos relativamente a isso se descrevemos simplesmente um utensílio sem [o recurso a] uma teoria filosófica.

[22] Escolhemos como exemplo um utensílio familiar: um par de sapatos de camponês. Para os descrever não é preciso [ter à frente] o modelo de peças reais deste tipo de objecto de uso. Todos os conhecem. Mas, tratando-se de uma descrição imediata, pode ser bom facilitar a sua visualização [*Veranschaulichung*]. Para nos ajudar, é suficiente uma apresentação figurativa. Escolhemos para esse efeito uma pintura bem conhecida de van Gogh, que pintou várias vezes tal calçado. Mas o que é que há aí de digno de se ver? Todos sabem o que é que faz parte de um sapato. Se não são propriamente socos ou sapatos de ráfia, há neles a sola de couro e o cabedal, ambos unidos um ao outro por meio de costuras e de pregos. Tal utensílio serve para calçar os pés. De acordo com a serventia [a que se destinam] – se [são] para trabalhar no campo ou para dançar – o material [de que são feitos] e a forma variam.

Tais indicações, correctas, ilustram apenas aquilo que já sabemos. O ser-utensílio do utensílio consiste na sua serventia. Mas o que é que se passa com a própria serventia?

[27]

Será que já apreendemos com ela o carácter de utensílio do utensílio? Não será que, para o conseguirmos, temos de procurar no seu serviço o utensílio que serve para algo? A camponesa usa os sapatos no campo. Só aqui são aquilo que são. São-no de modo tanto mais autêntico quanto menos neles pense a camponesa, no seu trabalho, ou mesmo quanto menos os olhe ou sequer os sinta. Ela está de pé e anda com eles. É assim que os sapatos servem efectivamente. É neste processo de uso do utensílio que o carácter de utensílio deve efectivamente vir ao nosso encontro.

Pelo contrário, enquanto presentificarmos apenas um par de sapatos em geral ou enquanto considerarmos, no quadro, os sapatos que estão simplesmente aí, vazios e sem uso, nunca experimentaremos o que é verdadeiramente o ser-utensílio do utensílio. Pela pintura de van Gogh nem sequer podemos determinar onde estão^a estes sapatos. À volta deste par de sapatos de camponês não há nada a que possam pertencer, nem aonde, apenas um espaço indeterminado. Nem sequer estão pegados a eles torrões de terra do campo de cultivo ou dos carreiros, o que poderia ao menos apontar para o seu uso. Um par de sapatos de camponês e nada mais. E, apesar disso...

[23] Da abertura escura do interior deformado do calçado, a fadiga dos passos do trabalho olha-nos fixamente. No peso sólido, maciço, dos sapatos está retida a dureza da marcha lenta pelos sulcos que longamente se estendem, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual perdura um vento agreste. No couro, está [a marca] da humidade e da saturação do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do carreiro pelo cair da tarde. O grito mudo da terra vibra nos sapatos, o seu presentear silencioso do trigo que amadurece e o seu recusar-se inexplicado no pousio desolado do campo de

^a Edição Reclam de 1960: nem a quem pertencem.

Inverno. Passa por este utensílio a inquietação sem queixume pela segurança do pão, a alegria sem palavras do acabar por vencer de novo a carestia, o estremecimento da chegada do nascimento e o tremor na ameaça da morte. Este utensílio pertence à *terra* e está abrigado no *mundo* da camponesa. É a partir desta pertença abrigada que o próprio utensílio se eleva ao seu repousar-em-si.

Mas talvez apenas observemos tudo isto a respeito dos sapatos no quadro. A camponesa, pelo contrário, anda simplesmente com os sapatos — como se este simples andar com [eles] fosse assim tão simples. Todas as vezes que a camponesa, já noite dentro, põe de lado, no seu cansaço dorido mas são, os sapatos e, estando ainda escura a madrugada, os volta logo a tomar para si, ou quando, nos dias de descanso, passa junto deles, ela sabe tudo isto sem quaisquer considerações ou observações. É certo que o ser-utensílio do utensílio reside nesta serventia. Porém, esta serventia ela mesma repousa na plenitude de um ser essencial do utensílio. Chamamo-lhe a fiabilidade [*Verlässlichkeit*]. Em virtude dela, a camponesa é inserida no chamamento silencioso da terra; em virtude da fiabilidade do utensílio, ela está certa do seu mundo. Para ela e para aqueles que, junto com ela, são deste modo, o mundo e a terra estão apenas aí^a: no utensílio. Dizemos “apenas” e erramos ao fazê-lo, pois só a fiabilidade do utensílio dá ao mundo simples o seu estar-posto-a-coberto [protecção – *Geborgenheit*] e assegura à terra o seu afluir constante.

O ser-utensílio do utensílio, a fiabilidade, mantém reunidas em si todas as coisas, em conformidade com o seu modo e amplitude. A serventia do utensílio é, todavia, apenas a consequência essencial da fiabilidade. Aquela vibra nesta e não seria nada sem ela. O utensílio singular é usado

^a Edição Reclam de 1960: ‘estão... aí’ = presente[s].

e desgastado; mas, ao mesmo tempo, também o próprio usar cai, por consequência disso, na usura, desgasta-se e torna-se habitual. É assim que o ser-utensílio chega à desolação, desce ao nível do mero utensílio. Tal desolação do ser-utensílio é o desvanecer-se da fiabilidade. Este definhamento, que as coisas de uso devem, então, àquela habitualidade enfadonha e maçadora, é, no entanto, apenas mais um testemunho da essência originária do ser-utensílio. A habitualidade desusada do utensílio apresenta-se então como o único modo de ser que, aparentemente, lhe é próprio de forma exclusiva. Agora já só a crua serventia é visível. Isso faz parecer que a origem do utensílio reside na mera confeição que uma forma impõe a uma matéria. Todavia, o utensílio provém, no seu autêntico ser-utensílio, de mais longe. A matéria e a forma e a diferença entre elas advêm de uma origem mais profunda.

O repouso do utensílio que repousa em si reside na fiabilidade. Só nela percebemos aquilo que o utensílio é verdadeiramente. Mas ainda não sabemos nada acerca daquilo que, à partida, procurávamos — acerca do carácter de coisa da coisa. E sabemos ainda muito menos daquilo que procuramos propriamente e de forma exclusiva: o carácter de obra da obra no sentido da obra de arte.

Ou dar-se-á o caso de já termos experimentado, inadvertidamente, de modo — digamos — causal, algo acerca do ser-obra da obra?

O ser-utensílio do utensílio foi encontrado. Mas como? Não mediante uma descrição e um comentário a respeito de uns sapatos efectivamente presentes; não mediante um relatório acerca do processo de confeição de calçado; nem tão pouco pela observação da utilização efectiva de calçado aqui ou ali, mas apenas pelo facto de nos termos posto perante a pintura de van Gogh. Esta falou. Na proximidade da obra, estivemos, subitamente, num lugar que não aquele em que habitualmente costumamos estar.

A obra de arte deu a conhecer aquilo que o calçado verdadeiramente é. Estaríamos a enganar-nos a nós próprios da pior forma, se quiséssemos dar a entender que foi a nossa descrição, enquanto actividade [*Tur*] subjectiva, que imaginou tudo desta maneira e que, depois, o introduziu no quadro. Se há aqui algo problemático, é apenas isto: [o facto] de, na proximidade da obra, termos experimentado muito pouco e de termos expresso a experiência de forma demasiado grosseira e imediata. Mas, sobretudo, a obra não serviu simplesmente, como poderia parecer à primeira vista, para uma melhor visualização daquilo que um utensílio é. Pelo contrário, é só pela obra e apenas nela que o ser-utensílio do utensílio se manifesta de modo expresso.

[25]

O que é que acontece aqui? O que é que, na obra, está em obra? A pintura de van Gogh é a patenteação originária [*Eröffnung*] daquilo que o utensílio, o par de sapatos de camponês, é em verdade. Este ente sai [*heraustritt*] para o não-estar-encoberto do seu ser. Os gregos chamavam ao não-estar-encoberto do ente *ἀλήθεια*. Nós dizemos ‘verdade’ mas pensamos muito pouco ao ouvir esta palavra. Na obra — caso nela aconteça uma patenteação originária do ente naquilo que ele é e como é —, está em obra um acontecer da verdade.

Na obra da arte, a verdade do ente pôs-se em obra. “Pôr” [*setzen*] quer aqui dizer: deter [*zum Stehen bringen*]. Um ente, um par de sapatos de camponês, vem, na obra, a deter-se na claridade [*Lichte*] do seu ser. O ser do ente vem ao carácter permanente do seu (a)parecer [*Scheinen*⁷].

⁷ N.T. *Scheinen* pode querer dizer ‘brilhar’ ou ‘parecer’. O uso que Heidegger faz desta palavra é, o mais das vezes, neutro relativamente ao sentido pejorativo implicado para nós em ‘parecer’, razão pela qual pode ser traduzida por ‘aparecer’, termo que, no entanto, está reservado para *erscheinen*, pelo que nos resolvemos por esta solução: ‘(a)parecer’.

[26]

Desta forma, a essência da obra de arte seria esta: o pôr-se-em-obra da verdade do ente. Contudo, até agora, a arte tinha sempre que ver com o belo e com a beleza, e não com a verdade do ente. Às artes que produzem tais obras chamamos, diferenciando-as das artes manuais, que fabricam utensílios, as belas-artes. Não é que, nas belas-artes, a arte seja bela, mas chamam-se assim porque produzem o belo. A verdade, pelo contrário, pertence à lógica. Mas a beleza está reservada à estética.

Ou deverá, com a proposição segundo a qual a arte é o pôr-se-em-obra da verdade, readquirir vida aquela opinião – felizmente [já] superada – de acordo com a qual a arte é uma imitação e uma descrição a partir do que efectivamente há? A restituição do que está perante reclama evidentemente a concordância [*Übereinstimmung*] com o ente, a conformação a ele – *adaequatio*, diz a Idade Média; ὁμοίωσις, diz já Aristóteles. Há muito que a concordância com o ente é tida como a essência da verdade. Mas será que queremos dizer que esta pintura de van Gogh reproduz um par de sapatos de camponês que está perante e que é obra [de arte] porque consegue fazê-lo? Queremos dizer que a pintura faz uma cópia daquilo que efectivamente há, transferindo-o, então, para um produto [*Produkt*] da... produção [*Produktion*] artística? De modo nenhum.

Na obra, portanto, não se trata da restituição do ente singular que está, em cada caso, aí perante, mas sim, pelo contrário, da restituição da essência universal das coisas. Mas onde há e como é, então, esta essência universal, para que as obras de arte concordem com ela? Com que essência de que coisa deverá concordar um templo grego? Quem poderia sustentar o impossível: que a ideia do templo é apresentada na obra arquitectónica? E no entanto, em tal obra, se é uma obra [de arte], a verdade é posta em obra. Pensem no hino de Hölderlin “O Reno”. Aqui, o que é que foi dado de antemão ao artista e de que modo

[32]

isso lhe foi dado, para que depois pudesse ser restituído no poema? Ora, se, no caso deste hino e no de poemas semelhantes, há manifestamente que recusar a ideia de [haver] uma relação de cópia entre algo que já existe efectivamente e a obra de arte, já no de uma obra do tipo que o poema de C. F. Meyer “A fonte romana”⁸ ilustra, parece confirmar-se de forma incontestável o parecer de que a obra copia [algo].

A fonte romana

O jorro eleva-se e, caindo, enche
até à orla a taça de mármore,
que, cobrindo-se, transborda
para o fundo de uma segunda taça;
a segunda, ao acolher demais, dá,
ondulante, à terceira o seu fluxo,
e cada uma, ao mesmo tempo, dá e recebe
e flui e repousa.

Aqui, porém, nem é retratada uma fonte que esteja efectivamente perante, nem é restituída a essência universal de uma fonte romana. Mas a verdade é posta em obra. Que verdade acontece na obra? Pode, de todo, a verdade acontecer e, neste modo, ser histórica? Costuma dizer-se que a verdade é algo de intemporal e que está acima do tempo.

[27]

⁸ N.T. Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898), poeta e prosista suíço, é autor de alguns poemas considerados entre os mais perfeitos escritos em língua alemã, ao conseguir captar poeticamente uma harmonia, velada na mera realidade. É neste sentido que Heidegger recorda este texto exemplar, que “retrata” a fonte romana, sem ser “cópia” de nenhuma coisa. A perfeição do estilo, ritmo e rima do poema perdem-se, contudo, na tradução.

[33]

Procuramos a realidade efectiva da obra de arte para encontrar aí efectivamente a arte que nela vigora. O suporte ao modo da coisa mostra-se como o que, de forma mais imediata, há de efectivamente real na obra. Mas, para se apreender aquilo que aqui é ao modo da coisa, os conceitos tradicionais de coisa são insuficientes; pois eles mesmos falham a essência do carácter de coisa. O conceito de coisa predominante – a coisa como matéria enformada – nem sequer é extraído da essência da coisa, mas sim da essência do utensílio. Mostrou-se também que, já desde há muito, o ser-utensílio tem uma peculiar primazia na concepção do ente. Esta primazia do ser-utensílio, que não foi, entretanto, considerada de forma temática, sugeriu-nos o pôr de novo a questão acerca do carácter de utensílio, mas evitando as concepções usuais.

Deixámos que fosse uma obra a dizer-nos o que é um utensílio. Por meio disso, descobriu-se, caindo, por assim dizer, em nosso poder, aquilo que, na obra, está em obra: a patenteação originária do ente no seu ser – o estar a acontecer [*Geschehnis*] da verdade. Ora, se a realidade efectiva da obra não pode ser determinada senão mediante aquilo que está em obra na obra, então o que é que fazemos com o nosso propósito de procurar a obra de arte efectivamente real na sua realidade efectiva? Enganar-nos-íamos no caminho se pensássemos encontrar a realidade efectiva da obra, à partida, num tal suporte ao modo da coisa. Defrontamo-nos agora com um curioso resultado das nossas considerações – se é que a isso se pode chamar ainda um resultado. Dois aspectos tornam-se manifestos:

Por um lado: os meios de apreender o que, na obra, é ao modo da coisa, [i. e.] os conceitos dominantes de coisa, são [para tal] insuficientes.

Por outro: aquilo que, com isso, quisemos apreender como a realidade efectiva mais imediata da obra, o suporte ao modo da coisa, não pertence, deste modo, à obra.

[34]

Ao termos isto em vista na obra, tomámo-la, sem dar por isso, por um utensílio, ao qual, para além disso, atribuímos ainda algo que é construído sobre ele [*Oberbau*], que deve conter o artístico. Mas a obra não é um utensílio que, além de ser isso, esteja provido de um valor estético que se lhe adere. A obra não o é, do mesmo modo que a mera coisa não é um utensílio a que apenas faltasse o carácter próprio do utensílio, a serventia e a confeição.

[28]

O nosso perguntar pela obra está perturbado, porque perguntámos, não pela obra, mas em parte por uma coisa, e em parte por um utensílio. Só que este não foi um perguntar que tenha sido empreendido pela primeira vez e apenas por nós. É o perguntar da estética. O modo como ela considera, de antemão, a obra de arte está sob o domínio da concepção tradicional de todo o ente. Porém, a perturbação deste perguntar habitual não é o essencial. O que é importante é uma primeira abertura do olhar para o facto de só nos aproximarmos do carácter de obra da obra, do carácter de utensílio do utensílio, do carácter de coisa da coisa se pensarmos o ser do ente. Para isso é necessário que caiam previamente as barreiras do óbvio e que os pseudo-conceitos usuais sejam postos de lado. É por isso que tivemos de fazer um desvio. Mas ele leva-nos, simultaneamente, ao caminho que pode conduzir a uma determinação do carácter de coisa na obra. O carácter de coisa na obra não deve ser negado; mas deve ser pensado, se pertence mesmo ao ser-obra da obra, a partir do carácter de obra [que é o dela]. Se assim for, então o caminho para a determinação da realidade efectiva no carácter de coisa da obra não conduz à obra passando pela coisa, mas antes à coisa passando pela obra.

A seu modo, a obra de arte torna originariamente patente o ser do ente. Esta patenteação originária, i.e., o desencobrir [*Entbergen*], i.e., a verdade do ente, acontece na obra. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra.

[35]

A arte é o pôr-se-em-obra da verdade. O que é a verdade ela mesma, para que, a seu tempo, aconteça, propiciando-se [sich ereignet]^a como arte? O que é este pôr-se-em-obra?

A obra e a verdade

- [29] A origem da obra de arte é a arte. Mas o que é a arte? É na obra de arte que a arte é efectivamente. Por essa razão, procuramos em primeiro lugar a realidade efectiva da obra. Em que é que ela consiste? Todas e quaisquer obras de arte manifestam, se bem que de formas totalmente diferentes, o seu carácter de coisa. A tentativa de apreender este carácter de coisa com a ajuda dos conceitos habituais de coisa fracassou. Não apenas porque estes conceitos de coisa não alcançam o carácter de coisa, mas porque, com a pergunta pelo seu suporte ao modo da coisa, forçamos a obra com uma antecipação pela qual obstruímos para nós [mesmos] o acesso ao ser-obra da obra. Enquanto o seu puro estar-em-si [*Insichstehen*] não tiver sido claramente exposto, nada pode ser decidido acerca do carácter de coisa [presente] na obra.

No entanto, será que a obra é alguma vez acessível em si? Para que isto pudesse suceder, seria necessário extrair a obra de todas as referências àquilo que ela própria não é, para deixá-la estar só consigo. Mas não é já para aí que se dirige o almejar mais próprio do artista? Por meio dele, a obra deve ser libertada [*entlassen sein*] para o seu puro estar-em-si-mesma [*Insichselbststehen*]. É precisamente na grande arte – e é só dela que aqui se trata – que o artista permanece, face à obra, algo indiferente, quase como uma passagem [*Durchgang*] que se destrói a si mesma no criar [*Schaffen*], uma passagem para o passar-a-ser [*Hervorgang*] da obra.

^a Edição Reclam de 1960: Verdade a partir do acontecimento de apropriação!

É assim que as obras são expostas e penduradas nas colecções e nas exposições. Mas estão aí em si como as obras que elas mesmas são, ou não estarão antes aí enquanto objectos da empresa artística [*Kunstbetrieb*]? As obras são tornadas acessíveis à fruição artística pública e particular. As autoridades oficiais encarregam-se da sua protecção e manutenção. O perito em matéria de arte e o crítico de arte ocupam-se delas. O comércio de obras de arte vela pelo mercado. A história da arte faz das obras objectos de uma ciência. Será, então, no meio desta trama complexa que as obras vêm elas mesmas ao nosso encontro?

As esculturas de Egina na coleção de Munique, a *Antígona* de Sófocles na melhor edição crítica, enquanto [são] as obras que são, estão arrancadas ao espaço do seu estar-a-ser [*Wesensraum*]. Por mais elevados que possam ser a sua categoria e o seu poder de nos impressionar, por melhor que possa ser a sua conservação, por mais segura que seja a sua interpretação, a sua transferência para a coleção privou-as do seu mundo. Mas mesmo que nos empenhemos em superar ou em evitar tais transferências de obras – quando, por exemplo, procuramos, no seu sítio, o templo em Paestum, [ou] a catedral de Bamberg na sua praça –, o mundo das obras que estão perante já derruiu.

Nunca mais é possível anular a privação de mundo e o ruir do mundo. As obras já não são aquilo que foram. São, certamente, elas mesmas o que aí encontramos, mas elas mesmas são as que foram. Enquanto ‘as que foram’, confrontam-se [*entgegenstehen*] connosco no âmbito da tradição e da conservação. Desde então, mantém-se a ser apenas objectos [*Gegenstände*] desse tipo. É certo que o seu confrontar-se é ainda uma consequência do seu estar-em-si precedente, porém ele mesmo já não é. Fugiu delas. Toda a actividade artística, por mais que seja intensificada e exercida por mor da obra ela mesma, chega sempre apenas até ao ser-objecto da obra. No entanto, isso não constitui o seu ser-obra.

Mas será que a obra continua ainda [a ser] obra, se está fora qualquer conexão? Não pertence à obra o estar em conexão? Só resta, certamente, perguntar em que [conexões] está.

Onde fica o lugar próprio de uma obra? A obra enquanto obra pertence unicamente ao âmbito que é tornado originariamente patente por ela mesma. Pois o ser-obra da obra está a ser, e só está a ser, em tal patenteação originária. Dissemos que, na obra, está em obra o acontecimento da verdade. A referência ao quadro de van Gogh tentou indicar este acontecimento. Atendendo a isto, levantou-se a questão acerca do que é a verdade e de como é que a verdade pode acontecer.

Agora pomos a questão da verdade tendo a obra em vista. Contudo, para que nos tornemos mais conhecedores daquilo que está em questão, é necessário tornar novamente manifesto o acontecimento da verdade na obra. Elejamos deliberadamente para esta tentativa uma obra que não pertence à arte figurativa.

Uma obra arquitectónica, um templo grego, não copia coisa alguma. Está simplesmente aí de pé, no meio do vale rochoso e acidentado. A obra arquitectónica envolve a figura do deus e, neste encobrimento [*Verbergung*], deixa-a avançar, através do pórtico aberto, para o recinto sagrado. Por meio do templo, o deus torna-se presente no templo. Este estar-presente do deus é, em si, o estender-se e delimitar-se do recinto como um recinto sagrado. Porém, o templo e o seu recinto não se desvaneceem no indeterminado. A obra que o templo é articula e reúne pela primeira vez à sua volta, ao mesmo tempo, a unidade das vias e das conexões em que nascimento e morte, desgraça e benção, triunfo e opróbrio, perseverança e decadência... conferem ao ser-humano a figura do seu destino [*Geschick*]. A vastidão vigente destas conexões que estão abertas é o mundo deste povo histórico. É só a partir

[31]

[38]

dele e nele que este retorna a si mesmo para a realização da sua determinação.

Aí de pé, a obra arquitectónica repousa sobre o solo rochoso. Este assentar da obra extrai da rocha a obscuridão do seu suportar rude e, no entanto, a nada impelido. Aí de pé, a obra arquitectónica resiste à tempestade furiosa que sobre ela se abate, e, desta forma, revela pela primeira vez a tempestade em toda a sua violência. Só o brilho e o fulgor da rocha, que aparecem eles mesmos apenas graças ao Sol, fazem, no entanto, aparecer brilhando [*zum Vorschien bringen*] a claridade do dia, a amplitude do céu, a escuridão da noite. O erguer-se seguro torna visível o espaço invisível do ar. O carácter imperturbado da obra destaca-se ante a ondulação da maré e deixa aparecer, a partir do seu repouso, o furor dela. A árvore e a erva, a águia e o touro, a serpente e o grilo conseguem, pela primeira vez, alcançar a sua figura mais nítida e, assim, vêm à luz como aquilo que são. Desde cedo, os gregos chamaram a este mesmo surgir e irromper, no seu todo, a *Φύσις*. Ao mesmo tempo, clareia⁹ aquilo sobre o qual e no qual o homem funda o seu habitar. Chamamos-lhe a *terra*. Há que manter afastadas daquilo que esta palavra aqui quer dizer tanto a representação de uma massa de matéria sedimentada, como a representação meramente astronómica de um planeta. A terra é aquilo em que se volta a pôr a coberto o irromper de tudo aquilo que irrompe e que, com efeito, [se volta aí a pôr a coberto] enquanto tal. Naquilo que irrompe, a terra está a ser como aquilo que põe a coberto.

A obra que o templo é, estando aí de pé, torna originariamente patente um mundo e, ao mesmo tempo, repõe-

[32]

⁹ N. T. O verbo *lichten* (iluminar) vai ser traduzido, sempre que possível, por ‘clarear’, para se perceber a sua ligação com a *Lichtung*, a clareira, mas é a ideia de luz que está em causa nestes termos.

[39]

-no sobre a terra¹⁰, a qual, desse modo, só então surge como o solo natal. Mas os homens e os animais, as plantas e as coisas nunca estão aí nem são tidos como objectos imutáveis, para, mais tarde, constituírem, de forma casual, a envolvência apropriada para o templo, que, um dia, se acrescenta também àquilo que está presente. Aproximamo-nos mais daquilo que é se pensarmos tudo ao invés [*umkehr*]^a, supondo, evidentemente, que somos, antes de mais, capazes de ver como tudo se nos apresenta de outro modo. A simples inversão, efectuada por si mesma, não resulta em nada.

O templo, no seu estar-aí-de-pé, dá às coisas pela primeira vez o seu rosto, e aos homens dá pela primeira vez a perspectiva acerca de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for uma obra, enquanto o deus não se tiver escapado dela. O mesmo acontece com a imagem do deus, que o vencedor, no torneio, lhe consagra. Não é uma cópia para que, por ela, mais facilmente se tome conhecimento do aspecto do deus, mas sim uma obra que deixa o próprio deus estar presente e, por isso, é o próprio deus. O mesmo é válido para a obra linguística. Na tragédia, nada é representado ou exibido, trava-se antes a luta dos novos deuses contra os antigos. Como a obra linguística se constitui no dizer do povo, não fala acerca desta luta, mas altera o seu dizer, de modo que cada palavra essencial trava esta luta e propõe à decisão o que é sagrado e o que é ímpio, o que é grande e o que é pequeno, o que é corajoso e o que é covarde, o que é elevado e o que é

¹⁰ N.T. O verbo *zurückstellen* é ambíguo: quer ao mesmo tempo dizer ‘voltar a pôr no seu lugar’ e ‘retirar’ (ou ‘pôr de parte’) – dois sentidos que temos de ter presentes, porque Heidegger joga com eles, pelo que o verbo não pode ser traduzido sempre do mesmo modo. Vamos traduzi-lo por ‘repor’, ‘retirar’ e ‘devolver’.

^a Edição *Reclam* de 1960: inverter [*umkehren*] – para onde?

superficial, quem é senhor e quem é servo (cf. Heraclito, frg. 53).

Por consequência, em que é que consiste o ser-obra da obra? Tendo continuamente em vista aquilo que acabámos de mostrar de forma bastante rudimentar, tornemos claros, antes de mais, dois traços essenciais da obra. Assim, saímos daquilo que há muito é tido como o mais evidente na obra – o carácter de coisa –, que dá uma sustentação [*Halt*] ao nosso relacionamento [*Verhalten*] habitual com a obra.

Quando uma obra é acomodada numa coleção ou apresentada numa exposição, diz-se também que é levantada¹¹ [*aufgestellt*]. Mas este levantar [*Aufstellen*] é essencialmente diferente do levantar [*Aufstellung*] no sentido da edificação [*Erstellung*] de uma obra arquitectónica, do erigir de uma estátua ou da representação [*Darstellung*] de uma tragédia no festival. Tal levantar é o erigir no sentido de consagrar e glorificar. Levantar já não quer aqui dizer meramente ‘fazer a montagem’. Consagrar significa tornar sagrado, no sentido em que, no edificar com o carácter de obra, o sagrado se torna originariamente patente como sagrado e o deus é chamado para o aberto da sua presença. Pertence ao consagrar o glorificar, como reconhecimento [*Würdigung*] da dignidade [*Würde*] e do resplendor do deus. Dignidade e resplendor não são propriedades a par das quais e por detrás das quais o deus, para além disso, esteja – é, sim, na dignidade e no resplendor que o deus está presente. No reflexo deste resplendor resplandece, i. e. clareia-se aquilo a que chamámos o mundo. E-erigir [*Er-richten*] significa: abrir franqueando [*öffnen*] o que é recto [*das Rechte*] no sentido do padrão orientante de acompanhamento, [sendo] o essencial que, enquanto tal, dá as orientações. Mas porque é que o levantar da obra é um tal erigir

[33]

¹¹ N.T. Nós diríamos aqui: ‘instalada’.

que consagra e glorifica? Porque a obra, no seu ser-obra, o exige. Como é que compete à obra a exigência de um tal levantar? Porque ela é, ela mesma, no seu ser-obra, algo que levanta. O que é que a obra, enquanto obra, levanta? A obra, soerguendo-se em si mesma, torna originariamente patente um *mundo* e mantém-no em vigente permanência.

Ser-obra significa: levantar um mundo. Mas o que é isso – um mundo? Isso é algo que já foi dado a entender na referência ao templo. A essência do mundo, pelo caminho que aqui temos de percorrer, apenas se deixa notificar. Mesmo este notificar limita-se à defesa relativamente àquilo que, por agora, poderia perturbar o olhar para a essência.

O mundo não é o mero agregado das coisas, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas, que estão perante. Mas o mundo não é também um enquadramento apenas imaginado, representado para além do somatório do que está perante. O *mundo faz mundo* e é sendo mais que aquilo que é apreensível e perceptível no [meio do] qual nos julgamos ‘em casa’. O mundo nunca é um objecto que esteja ante nós e que possa ser intuído. O mundo é aquilo que é sempre não-objectivo, de que dependemos enquanto as vias do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem elevados no *ser*^a. Aí onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, onde por nós são assumidas ou abandonadas, onde não são reconhecidas e onde são de novo questionadas – aí o mundo faz mundo. A pedra é desprovida de mundo. A planta e o animal também [34] não têm mundo, mas pertencem ao influxo velado de uma envolvência, dentro da qual estão postos. A camponesa, pelo contrário, tem um mundo, porque se detém no aberto do ente. O utensílio, na sua fiabilidade, dá a este mundo uma necessidade e proximidade próprias. Porque o mundo

^a Edição Reclam de 1960: Ser-o-aí [*Da-sein*]. 3.^a edição (1957): Acontecimento de apropriação.

se abre, as coisas adquirem a sua demora e a sua urgência, a sua lonjura e a sua proximidade, a sua amplitude e a sua estreiteza. Está reunida no mundo a vastidão a partir da qual a clemência protectora dos deuses é concedida ou recusada. É também um modo do mundo fazer mundo a fatalidade da falta do deus.

Na medida em que uma obra é obra, dá lugar a essa vastidão. Aqui, ‘dar lugar’ significa tanto quanto: libertar o [espaço] livre do aberto e estabelecer este [espaço] livre no seu conjunto de sulcos [i.e., de traços, ou seja, nas suas feições – *Gezüge*]. Este estabelecer [*Ein-richten*] está a ser a partir do erigir que já foi apontado. A obra, enquanto obra, levanta um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo. Mas o levantar de um mundo é apenas um dos traços essenciais presentes no ser-obra que há que indicar aqui. Tentamos tornar visível do mesmo modo o outro traço que lhe pertence a partir daquilo que é mais evidente na obra.

Quando uma obra é produzida a partir de uma matéria-prima qualquer – pedra, madeira, metal, cor, fala, som –, diz-se também que é elaborada [*hergestellt*] a partir disso. Mas, do mesmo modo que a obra requer um levantar, no sentido do erigir que consagra e glorifica, porque o ser-obra da obra consiste num levantar do mundo, assim também se torna necessária a elaboração [*Herstellung*], porque o ser-obra da obra tem, ele mesmo, o carácter da elaboração. A obra é, no seu estar-a-ser, algo que elabora. Mas o que é que a obra elabora? Só o experimentarmos se acompanharmos a elaboração de obras que é mais evidente e habitual.

Faz parte do ser-obra o levantar de um mundo. Na obra, qual é a essência, pensada no horizonte desta determinação, daquilo a que se chamou a matéria-prima [*Werkstoff*]? O utensílio, por ser determinado pela serventia e pelo poder-ter-uso [*Brauchbarkeit*], toma ao seu serviço aquilo

[35] de que é composto, a matéria. Na confeição do utensílio, por exemplo, do machado, a pedra é usada e gasta. Desaparece na serventia. A matéria é tanto melhor e tão mais apropriada quanto mais se imerge sem resistência no ser-utensílio do utensílio. Pelo contrário, a obra que é o templo, na medida em que levanta um mundo, não faz com que a matéria desapareça, faz antes com que ela surja, pela primeira vez, diante [*hervorkommen*], e justamente no aberto do mundo da obra: a rocha alcança o suportar e o jazer e só assim se torna rocha; os metais alcançam o resplandecer e o reluzir, as cores o brilhar, o som o soar, a palavra o dizer^a. Tudo isto surge diante na medida em que a obra se repõe no carácter maciço e pesado da pedra, no carácter firme e maleável da madeira, na dureza e no brilho do metal, no luminoso e no escuro da cor, no timbre do som e no poder de nomear da palavra.

Áquilo em que a obra se retira e que lhe permite surgir diante neste retirar-se chamámos terra. É ela o que surge diante e põe a coberto. A terra é aquilo que, não sendo impelido para nada, é sem esforço e incansável. O homem histórico funda o seu habitar no mundo sobre a e na terra. Na medida em que a obra levanta um mundo, elabora a terra. O elaborar deve ser pensado^b aqui em sentido rigoroso. A obra faz a própria terra entrar no aberto de um mundo e mantém-na aí. *A obra deixa^c a terra ser terra^d.*

Mas porque é que este elaborar da terra tem de acontecer de tal modo que a obra se retira nela? O que é a terra, para que chegue ao não-encoberto precisamente

^a Edição Reclam de 1960: Proferir, falar.

^b Edição Reclam de 1960: Insuficiente.

^c Edição Reclam de 1960: [O que é que isto] significa? cf. *Das Ding [A coisa]: a quadratura [das Ge-viert]*.

^d Edição Reclam de 1960: Acontecimento de apropriação.

deste modo? A pedra pesa e manifesta o que nela há de pesado. Mas, ao pesar sobre nós, recusa-se ao mesmo tempo a toda a intromissão nisso. Se tentarmos fazê-lo, despedaçando a rocha, apesar disso esta nunca expõe aí, nos seus pedaços, um interior e algo de aberto. A pedra retraiu-se de novo, imediatamente, para a mesma indistinção [*Dumpfe*] do peso e do carácter maciço dos seus pedaços. Se tentarmos alcançá-lo por outra via, pondo a pedra sobre uma balança, só trazemos o que nela há de pesado ao cálculo [*Berechnung*] de um peso. Esta determinação da pedra – talvez [até] muito precisa – é apenas um número, e o peso subtraiu-se-nos. A cor reluz e quer apenas luzir. Se a analisamos medindo-a racionalmente em termos de frequências de vibração, desaparece. Só se manifesta quando permanece não-desencoberta e inexplicada. Assim, a terra faz com que qualquer tentativa de intromissão em si se despedace contra ela mesma. Leva a que qualquer importunidade meramente calculadora se transforme numa destruição. Esta bem pode estar investida da aparência de um domínio e de trazer consigo o progresso na forma da objectivação técnico-científica da natureza, mas este domínio não é senão uma impotência da vontade. A terra só aparece abertamente clareada, enquanto terra, onde é guardada e resguardada como aquilo que é essencialmente insusceptível de ser descerrado [*das Unerschließbare*], que recua perante qualquer descerramento [*Erschließung*], o que significa que se mantém constantemente encerrada [*verschlossen*]. Todas as coisas da terra, e ela mesma no seu todo, se derramam numra unissonância recíproca. Mas este derramar não é um dissipar. Corre aqui a corrente, que assenta sobre si, da delimitação que limita tudo aquilo que está presente no seu estar-presente. Desta forma, em cada uma das coisas que se fecham há o mesmo não-conhecer-se. A terra é aquilo que, por essência, se fecha. E-laborar a terra quer dizer: trazê-la ao aberto como aquilo que se encerra.

A obra efectua este elaborar da terra na medida em que ela própria se retira na terra. Porém, o encerrar-se da terra não é um permanecer-coberto uniforme e imóvel, mas desdobra-se numa plenitude inesgotável de modos e figuras simples. Certamente que o escultor usa a pedra assim como o pedreiro, ao seu modo, faz uso dela. Mas não gasta a pedra. Isso só se passa, de certa maneira, aí onde a obra fracassa. É certo que também o pintor usa a matéria que as cores são, contudo, de modo que a cor não se gaste, mas só então chegue a brilhar. Sem dúvida que também o poeta usa a palavra, não, porém, como têm de gastá-la aqueles que habitualmente falam e escrevem, mas de tal modo que a palavra só então se torna verdadeiramente palavra e permanece, de forma essencial, a ser palavra.

Algo como uma matéria-prima não está a ser em parte alguma da obra. É até mesmo duvidoso que, na determinação essencial do utensílio, seja encontrado aquilo de que ele é feito, no seu estar-a-ser com carácter de utensílio, se for caracterizado como matéria.

[37] O levantar de um mundo e o elaborar da terra são dois traços essenciais do ser-obra da obra. Mas estão em co-pertença na unidade do ser-obra^a. Procuramos esta unidade ao meditarmos o estar-em-si da obra e ao tentarmos levar à expressão aquele repouso fechado e uno do assentar-em-si.

Porém, com os traços essenciais referidos, o que demos a conhecer na obra – embora [possa ser] algo de plausível – foi sim um acontecer e de modo nenhum um repouso. Pois, o que é o repouso senão o que se opõe ao movimento? Não é, certamente, uma oposição que exclua, mas antes que inclua em si o movimento. Só aquilo que se move pode repousar. Consoante o tipo do movimento,

^a 3.^a edição (1857): Apenas aí? Ou aqui apenas no modo construído.

assim será o modo do repouso. No caso do movimento como simples mudança de sítio de um corpo, o repouso é, sem dúvida, apenas o limite do movimento. Quando o repouso inclui o movimento, pode haver um repouso que é um recolhimento interior do movimento, que é, portanto, a máxima mobilidade, supondo que o tipo do movimento [em causa] exige um tal repouso. É, porém, deste tipo o repouso da obra que repousa em si. Por isso, aproximamo-nos deste repouso quando conseguimos alcançar de forma coesa a mobilidade do acontecer do ser-obra. Per-guntamos: que relação põem à vista, na obra ela mesma, o levantar de um mundo e o elaborar da terra?

O mundo é a abertura que se abre das longas vias das decisões simples e essenciais do destino de um povo histórico. A terra é o surgir diante, não impelido para nada, daquilo que constantemente se encerra, e que, assim, põe a coberto. Mundo e terra são essencialmente distintos e, no entanto, nunca estão separados. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe pelo mundo. Só que a relação entre mundo e terra não se reduz de maneira alguma à unidade vazia dos opostos que não têm nada que ver [um com o outro]. O mundo aspira, no seu assentar sobre a terra, a fazê-la sobressair. Sendo aquilo que se abre, não suporta nada de encerrado. Contudo, a terra inclina-se, como aquilo que põe a coberto, a implicar¹² e a reter em si o mundo.

O confronto de mundo e terra é um combate. Sem dúvida que falseamos com demasiada facilidade a essência do combate, na medida em que confundimos a sua essência com a discórdia e com a desavença, e em que só o conhecemos como distúrbio e destruição. No combate

¹² N. T. Em sentido etimológico: de *implicare* (*in, plicare*), significando *plicare* ‘dobrar’. Implicar é reter envolvendo nas suas dobras, e daí confundir, i. e. esconder.

[38] essencial, porém, os combatentes elevam-se um ao outro na auto-afirmação do seu estar-a-ser. A auto-afirmação do estar-a-ser não é nunca, contudo, o obstinar-se numa situação contingente, mas sim o entregar-se à originalidade encoberta da proveniência do ser próprio. No combate, cada um leva o outro para além de si [mesmo]. Desta forma, o combate torna-se sempre mais aguerrido e vem a ser aquilo que mais propriamente é. Quanto mais o combate se extrema por si mesmo, tanto mais inflexivelmente se soltam os combatentes para a intimidade do simples pertencer a si. A terra não pode prescindir do aberto do mundo, se há-de aparecer como terra no afluxo liberto do seu fechar-se. O mundo, por sua vez, não pode desprender-se da terra, se se há-de fundar, como amplitude vigente e via de todo o destino essencial, sobre algo de decisivo.

Na medida em que a obra levanta um mundo e elabora a terra, é uma instigação [*Anstiftung*] deste combate. Mas isto não acontece para que a obra suprima e, ao mesmo tempo, apazigüe a luta num acordo insípido, mas antes para que o combate continue a ser um combate. A obra, levantando um mundo e elaborando a terra, realiza este combate. O ser-obra da obra consiste na contenda do combate entre mundo e terra. É porque o combate chega ao seu ápice no carácter simples da intimidade que a unidade da obra acontece na contenda do combate. A contenda do combate é o recolhimento, que constantemente se extrema, da mobilidade da obra. Por conseguinte, o repouso da obra que repousa em si tem o seu estar-a-ser na intimidade do combate.

Só a partir deste repouso podemos perceber aquilo que está em obra na obra. Que, na obra de arte, a verdade seja posta em obra – essa asseveração foi, até agora, ainda [apenas] uma afirmação antecipativa. Em que medida é que, no ser-obra da obra, i. e., agora, na contenda do combate de mundo e terra, a verdade acontece? O que é a verdade?

[48]

O desleixo com que nos abandonamos ao uso desta palavra fundamental mostra quão mediocre e desajustado é o nosso saber acerca da essência da verdade. Por ‘verdade’ entende-se, a maior parte das vezes, esta ou aquela verdade. Isso significa: algo de verdadeiro. Algo deste género pode ser um conhecimento que se exprime numa proposição. Porém, não é apenas uma proposição aquilo que dizemos ser verdadeiro, mas também o dizemos de uma coisa – ouro verdadeiro, por oposição ao ouro falso. Aqui, ‘verdadeiro’ significa o mesmo que ouro autêntico, ouro que é efectivamente real. O que é que significa aqui o referir-se ao que é efectivamente real? Vale, para nós, como tal o ente que é verdadeiramente. O verdadeiro é o que corresponde ao efectivamente real, e o efectivamente real é o que é verdadeiramente. O círculo fechou-se de novo.

O que é que significa “verdadeiramente”? A verdade é a essência do verdadeiro. Em que é que pensamos, ao dizermos ‘essência’? Habitualmente, tomamos como tal aquilo que há de comum a tudo o que é verdadeiro, em que tudo aquilo que é verdadeiro concorda. A essência apresenta-se no conceito genérico e universal que representa o Uno que é válido, indiferentemente, para muitos. Mas esta essência que vale indiferiadamente (a essencialidade [*Wesenheit*] no sentido de *essentia*) é apenas o estar-a-ser inessencial. Em que é que consiste o estar-a-ser essencial de algo? Baseia-se provavelmente naquilo que o ente é verdadeiramente. O verdadeiro estar-a-ser de uma coisa [*Sache*] determina-se a partir do seu ser verdadeiro, a partir da verdade do ente que, em cada caso, está em causa. Só que não estamos agora à procura da verdade da essência, mas da essência da verdade. Revela-se um singular enredo. Será apenas uma singularidade, ou não será senão uma subtileza vazia de um jogo de conceitos, ou – um abismo?

‘Verdade’ quer dizer a essência do verdadeiro. Pensamo-la a partir da recordação da palavra dos gregos. *Αλήθεια*

[49]

significa o não-estar-encoberto do ente. Mas será isso já a determinação da essência da verdade? Não será que estamos a fazer passar a mera alteração da palavra usada – não-estar-encoberto em lugar de verdade – por uma caracterização daquilo que está em causa? Enquanto não experimentarmos aquilo que dever ter acontecido para que se torne necessário referir a *essência* da verdade pela palavra ‘não-estar-encoberto’, continuará certamente a tratar-se de uma troca de nome.

Será necessário, para isso, que se faça a renovação da filosofia grega? De modo nenhum. Uma renovação – mesmo que fosse possível isso que é impossível – não nos ajudaria em nada, pois a história encoberta da filosofia grega consiste, desde o início, no facto de não permanecer conforme à essência da verdade que brilha na palavra *ἀλήθεια*, e no facto de o seu saber e o seu falar acerca da essência da verdade se ter de desviar mais e mais para a discussão de uma essência derivada da verdade. A essência da verdade como *ἀλήθεια* permanece impensada no pensar dos gregos e, com maior razão, na filosofia ulterior. O não-estar-encoberto é para o pensamento o que de mais encoberto há no aí-ser [*Dasein*] grego, mas, ao mesmo tempo, é aquilo que determina, desde cedo, todo o estar-presente daquilo que está presente.

Todavia, porque é que não nos contentamos com a essência da verdade que, entretanto, se tornou familiar para nós desde há séculos? ‘Verdade’ significa hoje – e desde há muito – a conveniência do conhecimento com aquilo de que se trata. Porém, para que o conhecer e a proposição que o formula e que o exprime se possa adaptar àquilo de que se trata, para que, por conseguinte, isso possa ser vinculativo para a proposição, para tal é preciso, então, que aquilo que está em jogo se manifeste ele mesmo enquanto tal. Como é que é suposto que se manifeste, se ele próprio não pode sair do estar-encoberto, se não está ele mesmo

[40]

[50]

posto no não-encoberto? A proposição é verdadeira na medida em que se rege por [*sich nach... richtet*] aquilo que está não-encoberto, i. e. pelo verdadeiro. A verdade da proposição é sempre apenas, em cada caso, esta correcção [*Richtigkeit*]. Os conceitos críticos de verdade, que, desde Descartes, partem da verdade [entendida como] certeza, são apenas variações da definição de verdade como correcção. Esta essência da verdade que nos é familiar – a correcção do representar – éposta e desaparece com a verdade como não-estar-encoberto do ente.

Quando apreendemos, aqui e noutros casos, a verdade como não-estar-encoberto, não acontece que nos refugie-mos apenas numa tradução mais literal de uma palavra grega. Recordamo-nos daquilo que, como não-experimentado e impensado, subjaz à essência da verdade que nos é familiar e que, por isso, cai em usura – a essência da verdade no sentido da correcção. Consentimos, por vezes, na admissão de que, para provarmos e concebermos a correcção (a verdade) de uma proposição, teríamos, naturalmente, de retroceder até algo já manifesto. Não nos podemos, de facto, esquivar a esta pressuposição. Enquanto falarmos e pensarmos assim, compreenderemos sempre a verdade apenas como correcção, a qual, certamente, requer ainda uma pressuposição, que nós próprios – o Céu saberá como e porquê – fazemos.

Porém, não somos nós quem pressupõe o não-estar-encoberto, mas é o não-estar-encoberto do ente (o ser^a) que nos transfere para um estar-a-ser tal que, no nosso representar, permanecemos sempre inseridos no não-estar-encoberto e postos a jusante dele. Não é apenas aquilo pelo qual se rege um conhecimento que tem de estar já de algum modo não-encoberto, mas também o âmbito total

[41]

^a Edição *Reclam* de 1960: quer dizer, o acontecimento de apropriação.

[51]

em que se move este “reger-se por algo”, e, do mesmo modo, aquilo *para* o qual se torna manifesta uma adaptação da proposição à coisa tem, como totalidade, já de se dar no não-encoberto. Com todas as nossas representações corretas, não seríamos nada, nem poderíamos sequer pressupor que algo estivesse já manifesto por que nos [pudéssemos] reger, se o não-estar-encoberto do ente não nos tivesse já exposto^b àquele [meio] clareado no qual todo o ente está, para nós, introduzido e do qual se retrai.

Mas como é que isso se passa? Como é que a verdade acontece como não-estar-encoberto? Há, porém, que dizer antes mais claramente o que é este não-estar-encoberto ele mesmo.

As coisas são e também os homens, as dádivas e as oferendas são, o animal e a planta são, o utensílio e a obra são. O ente está no ser. Pelo ser, põe-se em marcha uma fatalidade [*Verhängnis*] velada que está suspensa [*verhängt ist*] entre o divino e o que se opõe ao divino. Muito há no ente que o homem não consegue dominar. Só pouco é conhecido. O conhecido continua a ser algo de aproximado e o dominado algo de inseguro. O ente nunca está – como poderia muito facilmente parecer – sob o nosso poder ou sequer [contido] na nossa representação. Se pensarmos esta totalidade numa unidade, então apreendemos – assim parece – tudo aquilo que, em geral, é, mesmo se o apreendemos de forma bastante grosseira.

E, no entanto, para além do ente – não, porém, longe dele, mas diante dele – ainda acontece algo de outro^c. No meio do ente no seu todo, está a ser um lugar aberto. É uma clareira [*Lichtung*]. Pensada a partir do ente, é sendo mais do que o ente. Por consequência, este meio aberto não

^b Edição *Reclam* de 1960: se a clareira não acontecesse, quer dizer: acontecer apropriante.

^c 3.^a edição (1957): Acontecimento de apropriação.

está envolvido pelo ente – é sim o próprio meio clareante que circunda o ente, como o nada, que mal conhecemos.

O ente só pode ser enquanto ente estando inserido e explicitado no aclarado desta clareira. É somente esta clareira que nos oferece e nos garante a nós, homens, uma passagem para o ente que nós próprios não somos e o acesso ao ente que nós próprios somos. É graças a esta clareira que o ente está em certa medida e de modos diversos não-encoberto. Pois, [até] mesmo *encoberto*, o ente só o pode estar na margem consentida [*Spielraum*¹³] por este aclarado. Qualquer ente que vem ao [nossa] encontro [*begegnet*] e que acompanhamos [*mitgegnet*] submete-se a este peculiar antagonismo [*Gegnerschaft*] do estar-presente, na medida em que, ao mesmo tempo, é sempre retido num estar-encoberto. A clareira em que o ente está inserido é, ao mesmo tempo, dentro de si, encobrimento. Mas o encobrimento vigora de um duplo modo no meio do ente.

O ente recusa-se-nos, exceptuando este aspecto único, que, aparentemente, é o mais insignificante, que encontramos antes de tudo, quando já só podemos dizer do ente que ele é. O encobrimento como recusar-se não é antes de mais nem apenas aquele que é, em cada caso, o limite do conhecimento, mas antes o começo da clareira do clareado. Mas há também encobrimento, certamente de um outro tipo, ao mesmo tempo, no interior do que é clareado. Um ente passa ilicitamente por [outro] ente, um oculta o outro, aquele obscurece este, pouco obstrui muito, o pontual desdiz o todo. O encobrir, aqui, não é o simples recusar-se, mas, sendo certo que o ente aparece, dá-se antes, no entanto, [como sendo] de um modo outro daquele que é.

¹³ N.T. Literalmente: espaço de jogo.

Este encobrir é dissimular [Verstellen¹⁴]. Se o ente não fosse dissimulado pelo ente, não poderíamos enganar-nos acerca do ente e lidar mal com ele, não poderíamos perder-nos e cometer faltas e, de todo, nunca nos excederíamos. Que o ente possa iludir como aparência é a condição para que nos possamos enganar, e não ao contrário.

O encobrimento pode ser um recusar-se [Versagen]¹⁵ ou um dissimular. Nunca temos, de modo terminante, a certeza de se tratar de um ou do outro [caso]. O encobrir encobre-se e dissimula-se a si mesmo. Isso significa que o lugar aberto no meio do ente – a clareira – não é nunca um palco fixo com o pano constantemente levantado, no qual se passa [*abspielt sich*] a representação [Spiel] do ente. Antes, porém, a clareira acontece apenas ao modo deste duplo encobrir. O não-estar-encoberto do ente não é nunca um estado de coisas apenas aí perante, mas um acontecimento^a. O não-estar-encoberto (a verdade) não é nem uma propriedade daquilo que está, de cada vez, em causa, [tomado] no sentido do ente, nem uma propriedade das proposições.

[43]

Rodeados pelo ente que imediatamente nos envolve, julgamo-nos ‘em casa’. O ente é-nos familiar, é fiável, protector [geheuer]. Apesar disso, um encobrir constante, na dupla figura do recusar-se e do dissimular, atravessa a clareira. Aquilo que é protector não é, no fundo, protector, é ameaçador [*un-geheuer*]. A essência da verdade, i. e. o não-estar-encoberto, está transida por uma escusa [Verneigerung]. Este escusar-se, no entanto, não é uma falta ou um

¹⁴ N.T. Literalmente: pôr fora de lugar. Esse movimento possibilita o dar-se por aquilo que não se é, i. e. o pôr-se no lugar de outra coisa: dissimular-se e esconder, nessa dissimulação, aquilo que se pretende ser.

¹⁵ N.T. Literalmente: não dizer.

^a 1.ª edição (1950): Acontecimento de apropriação [Ereignis].

defeito, como se a verdade fosse um puro não-estar-encoberto que se tivesse livrado de todo o encoberto. Se o pudesse fazer, já não seria aquilo que em si mesma é. *Este escusar-se, ao modo do duplo encobrir-se, é inerente à essência da verdade como não-estar-encoberto.* A verdade é, na sua essência, não-verdade. Há que dizê-lo assim para indicar, de um modo acutilante e que talvez cause perplexidade, que o escusar-se, ao modo do encobrir-se, pertence ao não-estar-encoberto como clareira. Pelo contrário, a proposição ‘A essência da verdade é a não-verdade’ não deve ser interpretada como querendo dizer que a verdade é, no fundo, falsidade. Tão pouco significa tal proposição que a verdade nunca é ela mesma, mas que, representada dialecticamente, seja sempre também o seu contrário.

A verdade está a ser como ela própria [é] na medida em que o escusar-se que encobre, enquanto recusar, atribui a toda a clareira a [sua] proveniência permanente, atribuindo, porém, enquanto dissimular, a toda a clareira a inabatível acutilância do confundir-se. Na essência da verdade, pretende nomear-se com o escusar-se que encobre aquilo que há de antagónico que reside na essência da verdade entre clareira e encobrimento. Trata-se do que há de contraposto no combate originário. A essência da verdade é em si mesma o arqui-combate [Urstreit]^a em que é conquistado o meio aberto no qual o ente é introduzido e a partir do qual se retira em si mesmo.

Este aberto acontece no meio do ente. Manifesta um traço essencial que já referimos. Do aberto fazem parte um mundo e a terra. Mas o mundo não é simplesmente o aberto que corresponde à clareira, e a terra não é algo de fechado que corresponde ao encobrimento. Antes acontece que o mundo é a clareira das vias das indicações essenciais

^a Edição Reclam de 1960: Acontecimento de apropriação.

[44] a que se conforma todo o decidir. Mas toda a decisão funda-se em algo não-dominado, encoberto, confuso – senão nunca seria uma decisão. A terra não é apenas aquilo que está fechado, mas antes aquilo que irrompe como algo que se fecha. Mundo e terra, em si mesmos, de acordo com o seu estar-a-ser, estão sempre em combate e belicosos. Só enquanto tais comparecem ao combate da clareira e do encobrimento.

A terra só irrompe pelo mundo, o mundo só se funda na terra na medida em que a verdade acontece como combate originário de clareira e encobrimento. Mas como é que a verdade acontece? Respondemos^b: acontece de uns poucos modos essenciais. Um destes modos como a verdade acontece é o ser-obra da obra. A obra, levantando um mundo e elaborando a terra, é a contendida deste combate, no qual se conquista o não-estar-encoberto do ente no seu todo – a verdade.

A verdade acontece no estar aí de pé do templo. Isso não quer dizer que aqui algo seja apresentado correctamente e restituído, mas antes que o ente no seu todo é trazido ao não-estar-encoberto e mantido nele. ‘Manter’ significa originariamente ‘velar por’. A verdade acontece na pintura de van Gogh. Isso não quer dizer que algo perante seja aqui retratado correctamente, mas que, no tornar-se manifesto do ser-utensílio do calçado, o ente no seu todo, o mundo e a terra no seu contraste, chegam ao não-estar-encoberto.

A verdade está em obra na obra – portanto, não [está aí em obra] apenas algo de verdadeiro. O quadro que mostra os sapatos de camponês, o poema que diz a fonte romana, não dão apenas a conhecer o que é este ente sin-

^b Edição Reclam de 1960: Não há nenhuma resposta, pois a pergunta permanece: o que é isto que acontece de [diversos] modos?

gular enquanto tal (se é que dão alguma vez algo a conhecer...), antes deixam acontecer^a o não-estar-encoberto enquanto tal, relativamente ao ente no seu todo. Quanto mais simplesmente e de modo mais essencial surgir no seu estar-a-ser apenas o calçado, quanto menos ornamentada e mais pura surgir no seu estar-a-ser apenas a fonte, tanto mais imediatamente e de forma mais envolvente todo o ente se torna com eles mais ente. O ser que se encobre é, desta maneira, clareado. A luz assim configurada proporciona o seu brilhar [(a)parecer - *Scheinen*] na obra. O brilhar proporcionado na obra é o belo. *A beleza é o modo como a verdade enquanto não-estar-encoberto está a ser.*

É certo que a essência da verdade, sob alguns respeitos, está agora mais claramente apreendida. Por consequência, deveria ter-se tornado mais claro aquilo que está em obra na obra. Só que o ser-obra da obra, agora visível, ainda não nos diz nada acerca da realidade efectiva, mais imediata e importuna, da obra, acerca do carácter de coisa da obra. Parece quase que, tendo exclusivamente em vista apreender, da forma mais pura possível, o estar-em-si da própria obra, não tivéssemos de todo reparado, a esse respeito, neste simples facto, a saber, que uma obra é sempre uma obra, o que quer dizer, então, algo de operado [*Gewirktes*]. Se há algo que distingue a obra enquanto obra, é o seu ser-criada [*Geschaffensein*]. Na medida em que a obra é criada e que o criar requer um *medium* a partir do qual e no qual isso se dá, começa, na obra, a haver o carácter de coisa. Isto é incontestável. Só que, no entanto, a pergunta mantém-se de pé: como é que o ser-criada faz parte da obra? Isto só pode ser esclarecido quando estas duas coisas estiveram claras:

1. O que é que aqui significa ‘ser-criado’ e ‘criar’, em contraposição com ‘fabricar’ [*Verfertigen*] e ‘ser-confeiçoados’ [*Angefertigtsein*]?

^a Edição Reclam de 1960: Acontecimento de apropriação.

2. Qual é a essência mais íntima da obra ela mesma, a partir da qual se pode começar a aferir até que ponto o ser-criada lhe pertence e até que ponto este determina o ser-obra da obra?

Aqui, o criar é sempre pensado em referência à obra. O acontecer da verdade faz parte da essência da obra. Determinamos de antemão a essência do criar a partir da sua relação com a essência da verdade enquanto não-está-encoberto do ente. A pertença do ser-criado à obra só pode ser posta à luz a partir de um esclarecimento ainda mais originário da essência da verdade. Volta a pôr-se a pergunta pela verdade e sua essência.

Se a proposição segundo a qual a verdade está em obra na obra não há-de permanecer uma mera asserção, temos de fazer novamente esta pergunta.

Agora temos de perguntar de forma mais essencial: em que medida é que há na essência da verdade uma tensão para algo como uma obra? Qual é a essência da verdade, para que possa ser posta em obra ou para que, em determinadas condições, tenha mesmo de ser posta em obra, para ser enquanto verdade? Determinámos, no entanto, o pôr-em-obra da verdade como [sendo] a essência da arte. A pergunta feita em último lugar reza, portanto, assim:

O que é a verdade, para que possa acontecer como arte, ou para que tenha mesmo de acontecer como tal? Em que medida há arte?

A verdade e a arte

A origem da obra de arte e do artista é a arte. A origem é a proveniência da essência, na qual está a ser o ser de um ente. O que é a arte? Procuramos a sua essência na obra efectivamente real. A realidade efectiva da obra determina-se por aquilo que está em obra na obra, pelo acontecer da verdade. Pensamos este acontecimento como a contenda

[46]

do combate entre mundo e terra. O repouso está a ser no movimento recolhido desta contenda. É aqui que se fundamenta o repousar-em-si da obra.

Na obra está em obra o acontecimento da verdade. Mas aquilo que está em obra deste modo está-o, então, na obra. Por conseguinte, já pressupomos aqui a obra efectivamente real enquanto portadora de tal acontecer. Volta, assim, logo a pôr-se ante nós a pergunta pelo carácter de coisa da obra aí perante. Deste modo, há algo que finalmente se torna claro: por mais que perguntarmos diligentemente pelo estar-em-si da obra, não atingimos, apesar disso, a sua realidade efectiva, enquanto não consentirmos em tomar a obra como algo de operado. Tomá-la como tal é o mais natural, pois na palavra ‘obra’ ressoa [a palavra] ‘operado’. O carácter de obra da obra consiste no seu ser-criada pelo artista. Pode parecer estranho que esta determinação da obra, que é a mais natural e que é, de todas, a mais clara, só agora seja referida.

Mas, manifestamente, o ser-criada da obra só se deixa perceber a partir do processo do criar. Deste modo, sob a pressão daquilo que está em causa, temos, então, de nos prestar a examinar a actividade do artista até darmos com a origem da obra de arte. A tentativa de determinar o ser-obra^a puramente a partir de si mesmo revela-se inexequível.

Se agora nos afastamos da obra e acompanhamos a essência do criar, temos, então, de ter em mente aquilo que inicialmente foi dito acerca do quadro dos sapatos de camponês e depois acerca do templo grego.

Pensamos o criar como um produzir¹⁶ [*Hervorbringen*]. Mas também a confeição de um utensílio é um produzir.

[47]

^a Edição *Reclam* de 1960: O que é que quer dizer ‘ser-obra’? Ambíguo.

¹⁶ N.T. O sentido de *hervorbringen* não é simples e a sua tradução imediata por ‘produzir’ deixa escapar uma das duas ideias que envolve, as

O trabalho manual [*Handwerk*] – singular jogo de linguagem – não cria, certamente, obra alguma, nem mesmo quando contrastamos, como é necessário que o façamos, o produto [*Erzeugnis*] feito à mão dos artigos de fábrica. Mas em que é que se distingue o produzir como criar do produzir ao modo da confeição? Do mesmo modo que diferenciamos facilmente pela designação o criar de obras e o confeiçar do utensílio, é-nos difícil acompanhar os dois modos do produzir nos traços essenciais que lhes são próprios. À primeira vista, deparamo-nos, na actividade do oleiro e do escultor, do marceneiro e do pintor, com o mesmo comportamento. O criar da obra requer por si mesmo o procedimento do trabalho manual. Os grandes artistas têm o maior apreço pela capacidade do trabalho manual. São os primeiros a exigir o seu cultivo cuidadoso com base num domínio pleno. Mais que ninguém, esforçam-se por que haja, no âmbito do trabalho manual, uma formação continuamente renovada. Já se chamou suficientemente a atenção para o facto de os gregos – que percebiam alguma coisa de obras de arte – usarem a mesma palavra ($\tauέχνη$) para ‘trabalho manual’ e para ‘arte’, e de designarem com o mesmo nome ($\tauεχνίτης$) o artesão [*Handwerker*] e o artista.

Parece, por isso, conveniente determinar a essência do criar a partir daquilo que tem de trabalho manual. Acontece, porém, que a referência ao uso que os gregos fazem da língua (que indica a sua experiência daquilo que está em causa) deve levar-nos à reflexão. Por mais que a referência à denominação que os gregos costumavam usar para

quais, no entanto, se encontram também no verbo inglês *to produce*: produzir e apresentar (*to produce an evidence* significa ‘apresentar uma prova’). Produzir, fazer vir a ser é simultaneamente trazer a emergir diante (*Her-vor-bringen* – cf. primeira nota do autor e Aditamento), i.e., fazer emergir no aberto.

o trabalho manual e para a arte com a mesma palavra ($\tauέχνη$) seja comum e por mais que tal pareça evidente, continua, no entanto, a ser equívoca e superficial; pois $\tauέχνη$ não quer dizer nem ‘trabalho manual’ nem ‘arte’, nem, de modo nenhum, a técnica no sentido actual, nem significa, em geral, nunca um tipo de realização prática.

A palavra $\tauέχνη$ indica antes um modo do saber. Saber significa: ter visto, no sentido lato de ‘ver’, que significa: perceber aquilo que está presente enquanto tal. A essência do saber, para o pensar grego, assenta sobre a $\alphaλίθεια$, quer dizer, sobre o desencobrimento [*Entbergung*] do ente. Sustenta e conduz todo o comportamento relativamente ao ente. A $\tauέχνη$, enquanto saber apreendido de modo grego, é, nessa medida, um produzir do ente, enquanto traz aquilo que está presente enquanto tal *para fora* do estar-encoberto precisamente *para o não-estar-encoberto* do seu aspecto, [ponto-o] *diante* [*vor (+bringen)*]; $\tauέχνη$ não significa nunca a execução de um fazer.

O artista não é um $\tauεχνίτης$ pelo facto de ser também um artesão, mas porque tanto o e-laborar de obras quanto o e-laborar de utensílios acontecem no pro-duzir [*Hervor-bringen*] que, de antemão, permite ao ente apresentar-se [*vor-kommen*] no seu estar-presente, a partir do seu aspecto. Porém, tudo isto acontece no meio do ente que irrompe por si mesmo, da $\phiύσις$. A denominação da arte como $\tauέχνη$ não implica de modo nenhum que o trabalho do artista seja apreendido a partir do trabalho manual. Aquilo que, no criar de obras, se assemelha à confeição artesanal é de um outro tipo. Este trabalho está determinado pela e em consonância com a essência do criar, e permanece também retido nela.

Com que fio condutor devemos, então, pensar a essência do criar, se já não o podemos fazer com o do trabalho manual? De que outro modo, senão atendendo àquilo que há que criar, à obra? Ainda que a obra só se

torne efectivamente real na execução do criar e que, assim, dependa deste na sua realidade efectiva, a essência do criar está determinada pela essência da obra. Embora o ser-criada da obra esteja em conexão com o criar, tanto o ser-criada quanto o criar têm, não obstante, de ser determinados a partir do ser-obra da obra. Agora também já não nos podemos admirar de, a princípio e durante muito tempo, termos tratado unicamente da obra, para só no fim termos à vista o seu ser-criada. Se o ser-criada pertence à obra de modo tão essencial – como, de resto, se afigura a partir do próprio soar da palavra ‘obra’ –, temos, então, de procurar perceber de forma ainda mais essencial aquilo que se deixou até agora determinar como ‘ser-obra da obra’.

[49] Atendendo à circunscrição da essência da obra, segundo a qual está em obra na obra o acontecimento da verdade, podemos caracterizar o criar como o deixar-vir-a-ser [*Hervorgehenlassen*] a algo de produzido. O tornar-se-obra da obra é um modo do devir e do acontecer da verdade. Tudo depende da sua essência. Mas o que é a verdade, para que tenha de acontecer em algo que é criado? Em que medida é que há na verdade, com base no seu estar-a-ser, uma tensão para a obra? Será que isto se deixa compreender a partir da essência da verdade até agora esclarecida?

A verdade é não-verdade, na medida em que faz parte dela o âmbito da proveniência do ainda-não (do não-) desencoberto, no sentido do encobrimento. No não-estar-encoberto como verdade está ao mesmo tempo a ser o outro “não” de um duplo vedar [*Verwehren*]. A verdade enquanto tal está a ser no confronto entre a clareira e o duplo encobrimento. A verdade é o combate original no qual é de cada vez conquistado, de um dado modo, o aberto no qual se introduz e do qual se reserva tudo aquilo que se mostra e se subtrai como ente. Quando e como quer que rebente e aconteça este combate, os combatentes,

a clareira e o encobrimento, separam-se, por meio dele, um do outro. É assim que se conquista o aberto do espaço de combate. A abertura deste aberto, i. e. a verdade, só pode ser aquilo que é, a saber, *esta* abertura, quando e enquanto se estabelece a si mesma no seu aberto. É por isso que tem de haver, de cada vez, neste aberto um ente no qual a abertura recebe a sua posição [*Stand*] e a sua permanência [*Ständigkeit*]. Como a abertura ocupa o aberto, mantém-no aberto e sustenta-o. Pôr [*Setzen*] e ocupar [*Besetzen*] são aqui sempre pensados a partir do sentido grego de θέσις, que quer dizer um levantar no não-encoberto.

Com a referência ao estabelecer-se da abertura no aberto^a, o pensar toca num domínio circunscrito que ainda não pode ser aqui exposto. Note-se apenas isto: se o estar-a-ser do não-estar-encoberto do ente pertence de algum modo ao próprio ser (cf. *Sein und Zeit* [Ser e tempo] § 44), este permite, a partir do seu estar-a-ser, que a margem consentida pela abertura (a clareira do aí [*das Lichtung des Da*]) – onde cada ente irrompe a seu modo – aconteça e proporciona-a enquanto *tal*.

A verdade acontece apenas de tal modo que se estabelece no combate e na margem que se abre por meio dela própria. Sendo a verdade o que há de antagónico entre a clareira e o encobrimento, faz, por isso, parte dela aquilo a que gostaríamos aqui de chamar o estabelecimento. Mas a verdade não é algo que primeiro esteja em si perante, algures nas estrelas, para só depois vir a acomodar-se noutra parte[, a saber,] no ente. Isto é impossível logo pelo facto de só a abertura do ente produzir a possibilidade de um algures e de um local preenchido por algo presente. A clareira da abertura e o estabelecimento no aberto pertencem um ao outro. São um mesmo estar-a-ser do acon-

^a Edição *Reclam* de 1960: Para isto a ‘diferença ontológica’, cf. *Identität und Differenz* [*Identidade e diferença*], pág. 37 e ss.

tecer da verdade. Este é um acontecer histórico, [que se dá] de múltiplos modos.

Um modo essencial como a verdade se estabelece no ente patenteado originariamente por meio dela é o pôr-se-em-obra da verdade. Um outro modo como a verdade está a ser é o feito em que se funda um estado. A proximidade daquilo que não é, de todo, um ente, mas que é o mais ente dos entes, é, por sua vez, um outro modo como a verdade vem à luz. Ainda um outro modo como a verdade se funda é o sacrifício essencial. Ainda um outro modo de a verdade vir a ser é o perguntar do pensador, que, como pensar do ser, o nomeia no seu ser-digno-de-questão [*Frag-würdigkeit*]. A ciência, pelo contrário, não é um acontecer originário da verdade, mas antes, em cada caso, o desenvolvimento [*Ausbau*¹⁷] de um âmbito de verdade já aberto e, na verdade, mediante o apreender e o fundamentar daquilo que, na sua área envolvente, se prognostica [como sendo] correcto, quer possível quer necessário. Se e na medida em que uma ciência vai para além do correcto em direcção a uma verdade, e isto quer dizer, se alcança o desvelamento essencial do ente, é filosofia.

É porque faz parte da essência da verdade estabelecer-se no ente para só então chegar a ser verdade, que, no estar-a-ser da verdade, há a tensão para a obra, como possibilidade insigne da verdade ser, sendo ela mesma no meio do ente [*inmitten des Seienden selbst seiend zu sein*].

O estabelecimento da verdade na obra é o produzir de um ente que antes ainda não era e que, posteriormente, nunca mais virá ao ser. A produção [*Hervorbringung*] coloca este ente no aberto de tal forma que só aquilo que há a trazer [à presença] clareia a abertura do aberto, no qual

¹⁷ N.T. No sentido de se constituir algo de derivado (*Ausbau* significa também a construção de um anexo).

surge diante. Aí onde a produção trouxer expressamente [consigo] a abertura do ente – a verdade –, o produzido é uma obra [de arte]. Tal produzir é criar. Enquanto trazer, é mais um receber e um tomar no interior da conexão com o não-estar-encoberto. Mas então, em que é que consiste o ser-criado? Vamos esclarecer-lo mediante duas determinações essenciais.

A verdade rectifica-se [*richtet sich in*]¹⁸ na obra. A verdade está a ser apenas enquanto combate entre clareira e encobrimento no estar-em-antagonismo do mundo e da terra. A verdade quer ser rectificada na obra enquanto combate do mundo e da terra. O combate não deve ser eliminado num ente a produzir expressamente [para tal], nem deve sequer ser meramente acomodado nele, deve antes ser tornado originariamente patente a partir dele. Por consequência, este ente tem de ter em si os traços essenciais do combate. No combate, é conquistada a unidade de mundo e terra. Na medida em que um mundo se abre, coloca vitória e derrota, bênção e maldição, domínio e servidão à decisão de uma humanidade histórica. O mundo que irrompe faz aparecer aquilo que ainda não está decidido e o que é desmedido [*Maßlose*] e, deste modo, torna originariamente patente a necessidade encoberta de medida e de estar-decidido.

¹⁸ N.T. Traduzimos a expressão *sich richten in* por ‘rectificar-se em’, na tentativa de dar a perceber a sua relação com outros termos, como *Richtigkeit* (correcção), *sich richten nach* (reger-se por), *das Rechte* (o que é recto)... Este rectificar-se da verdade na obra não é para ser entendido aqui como se a verdade fosse corrigida pela obra, mas deste modo: a verdade chega a e ganha uma ‘forma’ nela – é ela que se rectifica a si mesma, i. e. que se põe na posição que é a sua, de acordo com a sua história. Não está em causa um impedir que a verdade seja o que é, mas um deixá-la alcançar a sua configuração própria, que ela mesma aponta, ou seja, projecta para si, na obra.

Mas, na medida em que um mundo se abre, a terra vem a erguer-se. Mostra-se como aquilo que porta todas as coisas, como o que, na sua lei, está coberto e que constantemente se encerra. O mundo requer a sua decisão e a sua medida e permite ao ente chegar ao aberto das suas vias. Portando e soerguendo-se, a terra aspira a manter-se encerrada e a confiar tudo à sua lei. O combate não é uma fenda [Riß]¹⁹ ao modo do fender-se rasgando [Aufreißen] um precipício [que separe], mas antes a intimidade do co-pertencer-se dos combatentes. Esta fenda abarca e mantém em conjunto na sua separação [zusammenreißen], a partir do seu fundo único, na proveniência da sua unidade, os antagonistas. É um traçado fundamental [i.e. plano – Grundriß]. É a abertura de roços [i.e. esboço – Auf-riß] que delinea os traços fundamentais do irromper da clareira do ente. Esta fenda não permite que os antagonistas rompam²⁰ um com o outro, traz o que é antagónico a medida e limite a um contorno [Umriß] único.

A verdade só se estabelece enquanto combate num ente a produzir quanto que o combate se torne originariamente patente neste ente, o que quer dizer: que este seja ele mesmo trazido ao traço-fenda. O traço-fenda é o conjunto unificador de sulcos [Gezüge] do esboço e do traçado fundamental, do rasgo [Durchriß] e do contorno. No

¹⁹ N.T. Vamos traduzir *Riß* por ‘fenda’, ‘traço’ e ‘traço-fenda’. A ideia central do uso deste termo parece ser aqui a do desenhar, fendendo [aufreißen], de uma forma – é a partir daqui que se devem entender os termos *Grundriß*, ‘plano’, *Aufriß*, ‘esboço’, *Umriß*, ‘contorno’ – que assim se torna patente. Essa forma é assim inscrita num material, mas forma e matéria, como mundo e terra, têm tensões antagónicas. É por isso que o traçar da forma na matéria, o fazer uma fenda nesta, constitui ao mesmo tempo a manifestação da sua tensão de separação e o mantê-las unidas [zusammenreißen].

²⁰ N.T. No duplo sentido de ‘romper’: destruir e cessar relações.

entanto, a verdade estabelece-se no ente de tal modo que este ocupa ele próprio o aberto da verdade. Este ocupar, porém, só pode acontecer na medida em que aquilo que há que produzir – o traço-fenda – se confie ao que se encerra que se ergue no aberto. O traço-fenda tem de retirar-se para o peso grave da pedra, para a dureza muda da madeira, para o fulgor garrido das cores. É só na medida em que a terra reacolhe a fenda que esta é elaborada no aberto, e assim é colocada, i. e. posta naquilo que se ergue no aberto como algo que se encerra e abriga.

O combate trazido ao traço-fenda – que, assim, é devolvido à terra e que, desse modo, é fixado – é a *figura* [Gestalt]. O ser-criada da obra significa: o ser-fixado [Festgestelltsein] da verdade na *figura*. Esta é a concatenação a que o traço se conforma. O traço conformato [gefigt] é conformação [harmonia – Fuge] do (a)parecer da verdade. Aquilo a que aqui se chama ‘figura’ tem de pensar-se sempre a partir *deste* colocar [Stellen] e desta com-posição [Gestell] que a obra, enquanto tal, está a ser, na medida em que se levanta e se elabora.

Na criação da obra, o combate, enquanto fenda, tem de ser reposto na terra, e a própria terra, enquanto o que se encerra, tem de ser apresentada e usada. Mas este uso não gasta nem faz mau uso da terra, como se de um material se tratasse; acontece antes que a liberta para si mesma. Este uso da terra é um trabalhar com ela que, certamente, se parece com o utilizar de materiais que acontece no trabalho manual. É daí que provém a aparência de que o criar da obra é também uma actividade do tipo do trabalho manual. Nunca o é. Mas continua a ser um usar a terra no fixar da verdade na figura. Pelo contrário, a confeição do utensílio não é nunca, imediatamente, a efectivação do acontecer da verdade. O estar-feito [Fertigsein] de um utensílio é o estar-enformado de um material, nomeadamente enquanto pôr à disposição [Bereitstellung] para o uso. O estar-feito do

utensílio significa que este, [passando] por cima de si mesmo, é despedido para ser absorvido na serventia.

Não é assim com o ser-criada da obra. Isso torna-se claro a partir da segunda característica que gostaríamos de apresentar aqui.

O estar-feito do utensílio e o ser-criada da obra estão em consonância um com o outro pelo facto de [ambos] dizerem respeito a um ser-produzido. Mas, relativamente a qualquer outra produção, o ser-criada da obra tem um carácter particular, pelo facto de estar inscrito naquilo que [53] é criado e estar [dado] com ele. Mas não é isso que, de facto, acontece com tudo aquilo que é produzido e que vem a ser seja de que modo for? Se há algo que é dado com e que faz parte de tudo aquilo que é produzido, é, efectivamente, o ter-sido-produzido. Sem dúvida. Porém, na obra, o ser-criada está expressamente inscrito naquilo que é criado, de tal forma que, a partir dele, daquilo que assim é produzido, sobressai expressamente. Se é isto o que acontece, então também temos de poder experimentar expressamente, na obra, o seu ser-criada.

O surgir diante do ser-criado a partir da obra não quer dizer que, na obra, deva tornar-se perceptível que foi feita por um grande artista. O que foi criado não o foi para dar testemunho de ser o resultado da actividade de um virtuoso, ganhando aquele que o realiza, por meio disso, prestígio aos olhos do público. Não é o *N.N. fecit* aquilo que deve ser notório, mas é sim o simples “*factum est*” que, na obra, deve ser mantido no aberto: isto[, a saber], que aqui aconteceu o não-estar-encoberto do ente e que só acontece como este algo de acontecido; isto, que tal obra é e não, pelo contrário, não é. O choque que [reside no facto de] esta obra, [sendo] como é, ser, e o carácter ininterrupto [*das Nichtaussetzen*²¹]

²¹ N. T. Esta expressão é ambígua: significa simultaneamente o não ser intermitente e o não se expor.

deste modesto choque constituem a consistência [*Beständigkeit*] do reposar-em-si na obra. Aí onde permanecem desconhecidos o artista e o processo e as condições do surgimento da obra, resalta do modo mais puro, a partir da obra, este abalo, este “que” do ser-criado.

É certo que também faz parte de todo e qualquer utensílio disponível e que se encontre em uso “que” tenha sido confeccionado. Mas este “que” não sobressai no utensílio, dissipase na serventia. Quanto mais manejavelmente um utensílio estiver à mão, tanto mais se mantém inconfíável (por exemplo, que se trata de um martelo), tanto mais o utensílio se mantém exclusivamente no seu ser-utensílio. Podemos, em geral, aperceber-nos, acerca do que quer que esteja perante, que isso é; mas notamo-lo apenas para, no mesmo instante, o deixarmos esquecido, como acontece com o que é habitual. Mas o que é que pode ser mais habitual que isto, que o ente seja? Na obra, pelo contrário, esse facto (que, enquanto tal, é) é o inabitual. O acontecimento de apropriação [*Ereignis*] do seu ser-criada não reverbera simplesmente na obra, antes se dá que o carácter de acontecimento de apropriação [*Ereignishafte*] (que a obra seja a obra que é) lança a obra para além de si e lançou-a constantemente à sua volta. Quanto mais a obra se abre de forma essencial, tanto mais se torna luminoso o carácter único disto: que ela é e que, pelo contrário, não não é. Quanto mais essencialmente este abalo vier ao aberto, tanto mais a obra se torna surpreendente e solitária. “Que ela é” – eis o que se nos oferece no produzir da obra.

A pergunta pelo ser-criada da obra deveria aproximar-nos do carácter de obra da obra e, por consequência, da sua realidade efectiva. O seu ser-criada desvela-se como o estar-fixado do combate por meio do traço-fenda na figura. O ser-criado ele mesmo é, nisso, expressamente inscrito na obra e, enquanto abalo silencioso daquele “Que”, está no aberto. Mas também não é no ser-criado que se

esgota a realidade efectiva da obra. Acontece, pelo contrário, que a consideração da essência do ser-criada da obra nos põe em condições de dar agora o passo para o qual se dirige tudo aquilo que até agora foi dito.

Quanto mais isolada em si estiver a obra, fixada na figura, quanto mais puramente parecer perder todas as referências ao homem, tanto mais simplesmente entra no aberto o abalo – que tal obra é –, tanto mais essencialmente sobrevém o ameaçador [*das Ungeheure*²²] e é derrubado aquilo que há muito parecia protector [*geheuer*]. Mas este abalar múltiplo não tem nada de violento; pois, quanto mais puramente a obra está enlevada [*entrückt*] na abertura do ente que ela mesma tornou originariamente patente, tanto mais simplesmente nos insere nessa abertura e, deste modo, nos faz sair, ao mesmo tempo, daquilo que é habitual. Seguir esta remoção [*Verrückung*] significa: modificar as conexões habituais com o mundo e com a terra e, desde então, reter em si as relações usuais com o fazer e o apreciar, com o conhecer e o olhar, para permanecer na verdade que acontece na obra. É só a contenção deste permanecer que permite ao criado ser a obra que é. A isto: deixar a obra ser uma obra, chamamos o resguardar [*Bewahrung*] da obra. É só para o resguardar que a obra se dá, no seu ser-criada, como efectivamente real, o que significa agora: presente com carácter de obra.

Assim como não pode haver uma obra sem ser criada (necessitando essencialmente daqueles que criam), também o criado ele mesmo não pode tornar-se algo que é sem aqueles que resguardam.

Mas quando uma obra não encontra os que a resguardem, [quando] não [os] encontra imediatamente de tal modo

²² N.T. Este termo significa ‘o monstruoso’ ou ‘a enormidade’, mas o contexto obriga a outra tradução.

que correspondam à verdade que acontece na obra, isso [55] não significa que a obra seja também obra sem aqueles que resguardam. Se se trata mesmo de uma obra, permanece sempre em conexão com os que resguardam, também e precisamente no caso de, antes de mais, aguardar apenas os que resguardam e de merecer e esperar o recolhimento [*Einkehr*] destes na sua verdade. Até o esquecimento em que a obra pode cair não é [simplesmente] nada – é ainda um resguardar. Alimenta-se da obra. ‘Resguardar a obra’ quer dizer: o instar [*innestehen*] da abertura do ente que acontece na obra. Mas a insistência [*Inständigkeit*] do resguardar é um saber. Porém, o saber não consiste num mero conhecer e representar de algo. Quem sabe verdadeiramente do ente sabe aquilo que quer no meio do ente.

O querer aqui indicado – que não recorre a um saber, nem o decide de antemão – é pensado a partir da experiência fundamental do pensar em *Sein und Zeit*. O saber que permanece um querer, e o querer que permanece um saber [– isso] é o entregar-se exstático do homem existente ao não-estar-encoberto do ser. O estar-resoluto-que-descerra [*re-solução* – *Ent-schlossenheit*] pensado em *Sein und Zeit* não é a acção decidida [*decidierte Aktion*] de um sujeito, mas sim a patenteadão originária do aí-ser a partir do aprisionamento no ente para a abertura do ser. Porém, na existência, o homem não sai de um interior para um exterior – acontece antes que o estar-a-ser da existência é o instar vigente na cisão essencial da clareira do ente. Nem no criar que indicámos antes, nem no querer que agora referimos, pensamos no executar e na acção de um sujeito que se põe a si mesmo como [o] fim a que aspira.

O querer é o sóbrio estar-resoluto-que-descerra do ir-para-além-de-si existente, que se expõe à abertura do ente como ao que está posto [*gesetzt*] na obra. É assim que a insistência se traz ao que-está-posto-como-lei [*Gesetz*]. Enquanto saber, o resguardar da obra é a sóbria insistência

no ameaçador [*Ungeheuer*] da verdade que acontece na obra.

Este saber, que, enquanto querer, radica na verdade da obra e que só assim permanece um saber, não extraia a obra do seu estar-em-si, não a arrasta para o círculo do mero vivenciar e não a rebaixa atribuindo-lhe o papel de algo que suscita vivências. O resguardar da obra não separa os homens singularizando-os com base nas suas vivências, antes os integra na pertença à verdade que acontece na obra e, deste modo, funda o ser-para-os-outros [*Füreinandersein*] e o ser-com-os-outros [*Miteinandersein*] como estar-em-vigência histórico do ser-o-aí a partir da conexão com o não-estar-encoberto. O saber ao modo do resguardar não tem absolutamente nada que ver com os exageros pretensiosos do perito, apenas capaz de dar conta daquilo que é formal na obra, das suas qualidades e encantos. Saber, como ter-visto, é um estar-decidido [*Entschiedensein*]; é o instar no combate que a obra conformou no traço-fenda.

A modalidade do resguardar correcto da obra é co-criada e indicada única e exclusivamente pela própria obra. O resguardar acontece a diferentes níveis do saber e com um raio de alcance, constância e luminosidade sempre diferentes. O facto de as obras serem oferecidas à mera fruição estética não comprova que já estejam, enquanto obras, a resguardo.

Assim que o abalo do ameaçador é amortecido no campo do familiar e do perito, já começou a empresa artística em torno das obras. Até mesmo a tradição cuidadosa das obras, as tentativas científicas de as recuperar, já nunca mais alcançam o ser-obra ele mesmo, mas apenas uma recordação disso. Mas esta também pode oferecer ainda à obra um lugar a partir do qual configure a história. Pelo contrário, a realidade efectiva mais autêntica da obra só chega a ter efeito aí onde a obra é resguardada na verdade que por ela mesma acontece.

[72]

A realidade efectiva da obra é determinada nos seus traços fundamentais a partir da essência do ser-obra. Podemos agora voltar a levantar a pergunta preliminar: o que é que se passa com o carácter de coisa da obra, que deve afiançar a sua realidade efectiva imediata? Acontece que já não perguntamos pelo carácter de coisa presente na obra; pois, enquanto perguntarmos por isso, tomamos a obra – imediatamente e de antemão, de forma definitiva – por um objecto perante. Deste modo, não fazemos nunca a pergunta a partir da obra, mas a partir de nós. A partir de nós que, com isso, não deixamos a obra ser obra, antes a representamos como um objecto que deve suscitar em nós determinados estados.

Porém, aquilo que, na obra tomada como objecto, se parece com o carácter de coisa, no sentido dos conceitos correntes de coisa, é, experimentado a partir da obra, o carácter de terra [*Erdhaft*] da obra. A terra ergue-se para a obra porque a obra está a ser onde a verdade está em obra, e porque a verdade só está a ser na medida em que se estabelece num ente. Mas é na terra, como aquilo que se fecha de modo essencial, que a abertura do aberto encontra a sua mais elevada resistência e, dessa maneira, o lugar da sua posição permanente, em que tem de ser fixada a figura.

Mas não foi então supérfluo começar por considerar a questão do carácter de coisa da coisa? De modo nenhum. É certo que o carácter de obra não se deixa determinar a partir do carácter de coisa – pelo contrário, a pergunta pelo carácter de coisa da coisa pode, a partir do saber do carácter de obra da obra, ser conduzida ao caminho certo. O que não é pouco, se nos recordarmos que os modos de pensar que desde há muito são correntes agridem o carácter de coisa da coisa e fazem predominar uma concepção do ente no seu todo que continua a ser tão incapaz de apreender a essência do utensílio e da obra, quanto nos torna cegos para a essência originária da verdade.

[73]

[58]

Para a determinação da coisidade da coisa não é suficiente nem a consideração do portador de propriedades, nem a da multiplicidade dos dados sensíveis na sua unidade, nem mesmo a da concatenação de matéria e forma que se propõe por si [mesma] e que é tomada do carácter de utensílio. O olhar prévio [*Vorblick*], que dá peso e medida à interpretação do carácter de coisa da coisa, tem de partir da pertença da coisa à terra. Porém, a essência da terra, enquanto essência daquilo que porta e se encerra e a nada impelido, só se desvela ao salientar-se num mundo, no estar-em-antagonismo de ambos. Este combate é fixado na figura da obra e torna-se manifesto por meio dela. Aquilo que se passa com o utensílio – que só experimentamos propriamente o carácter de utensílio do utensílio mediante a obra – também se passa com o carácter de coisa da coisa. Que não saibamos imediatamente [nada] do carácter de coisa e que, quando sabemos [algo] acerca disso, mesmo que] apenas de modo indeterminado, precisemos, então, da obra – isso mostra que, no ser-obra da obra, está em obra o acontecimento da verdade, a patenteação originária do ente.

Mas então – poderíamos objectar finalmente – a obra não terá, por seu turno, e mesmo antes do seu vir-a-ser-criada e em vista deste, de ser trazida a uma conexão com as coisas da terra, com a natureza, se é que há, por outro lado, que fazer o carácter de coisa tomar lugar, de forma pertinente, no aberto? Albrecht Dürer, que devia sabê-lo, disse estas palavras bem conhecidas: “Pois, verdadeiramente, a arte está cravada na natureza; quem a consegue arrancar daí [*herausreißen*], possui-a.” ‘Tirar’ [*reißen*] significa aqui o ‘extrair’ do traço-fenda e rasgar [*reißen*] o traço com o tirar-linhas [*Reißfeder*] no estirador [*Reißbrett*]. Mas nós fazemos, logo a seguir, a contra-questão: como é que este traço-fenda deve ser arrancado [i. e. executado, trazido à luz], se não é trazido ao aberto pelo projecto [*Entwurf*] criador

[74]

como traço-fenda, o que quer dizer: se não é trazido aí de antemão como combate entre medida e desmedida? É certo que estão imersos na natureza o traço-fenda, a medida e o limite e um poder de produzir ligado a isso – a arte. Porém, é igualmente certo que esta arte na natureza só se torna manifesta por meio da obra, porque é insita, originariamente, à obra.

O esforço em torno da realidade efectiva da obra deve preparar o solo para, na obra efectivamente real, encontrarmos a arte e a sua essência. A pergunta pela essência da arte, o caminho para a conhecermos, devem primeiro ser trazidos de novo a um fundamento. A resposta à pergunta é, como qualquer resposta autêntica, apenas a saída extrema do último passo de uma longa série de passos interrogativos. Toda a resposta permanece apenas em vigor como resposta enquanto estiver enraizada na pergunta.

A realidade efectiva da obra não só se tornou mais distinta para nós a partir do seu ser-obra, mas também, ao mesmo tempo, mais rica. Também os que resguardam pertencem à obra de forma tão essencial como os que criam. Mas a obra é aquilo que possibilita, no seu estar-a-ser, os que criam e que, a partir do seu estar-a-ser, precisa de quem a resguarde. Se a arte é a origem da obra, então isso significa que ela permite que o que está em essencial co-pertença na obra – os que criam e os que resguardam – tenha origem no seu estar-a-ser. Mas o que é a arte ela mesma, para que lhe chamemos, com propriedade, uma origem?

Na obra, está em obra o acontecimento da verdade, e isso ao modo de uma obra. Assim, essência da arte foi previamente determinada como o pôr-em-obra da verdade. Porém, esta determinação é deliberadamente ambígua. Por um lado, diz que a arte é o fixar da verdade que se estabelece na figura. É o que acontece no criar como produzir

[59]

[75]

do não-estar-encoberto do ente. Mas pôr-em-obra significa ao mesmo tempo: pôr em andamento e levar a acontecer o ser-obra. Isso acontece como resguardar. Portanto, a arte é o resguardar criador da verdade na obra. *Logo, a arte é um devir e um acontecer histórico da verdade.* Então a verdade surge a partir do nada? De facto – se com o nada se está a fazer referência ao mero nada do ente, e se, nesse caso, o ente é representado como o que está habitualmente perante que, em seguida, por meio do estar-aí da obra, vem à luz como o que apenas pretensamente é o verdadeiro ente e que[, assim,] é abalado. A verdade nunca é colhida do que está perante e do que é habitual. Antes se passa que a patenteação originária do aberto e a clareira do ente só acontecem na medida em que é projectada [*entworfene wird*] a abertura que chega ao estar-lançado [*Geworfenheit*].

A verdade, como clareira e encobrimento do ente, acontece na medida^a em que é poetada. Enquanto deixar-acontecer da chegada da verdade do ente, *toda a arte* é, enquanto tal, *na sua essência, poesia*. A essência da arte, na qual se baseiam, acima de tudo, a obra de arte e o artista, é o pôr-se-em-obra da verdade. A partir da essência poética da arte acontece que, no meio do ente, ela franqueia um lugar aberto em cuja abertura nada é como habitualmente. Em virtude do projecto, posto em obra, do não-estar-encoberto do ente que se nos lança, tudo aquilo que é habitual e que vale até agora [*Bisherige*] se converte em não-ente. Perdeu a capacidade de dar e guardar o ser como medida. O estranho é que a obra não surte de modo nenhum o seu efeito sobre o ente que vale até agora mediante conexões de causa a efeito. O efeito da obra não

^a Edição *Reclam* de 1960: O carácter digno de questão da ‘poesia’ – como uso da saga. A relação de clareira e poesia insuficientemente apresentada.

consiste num efectuar. Assenta numa modificação, que acontece a partir da obra, do não-estar-encoberto do ente, e isso significa: do ser^a.

Porém, a poesia não é um inventar errante do que quer que seja, nem um desvanecer do mero representar e imaginar no irreal. Aquilo que a poesia, como projecto clareante, desdobra no não-estar-encoberto e lança para o traço-fenda da figura, é o aberto que ela permite que aconteça, e até de modo que só agora o aberto no meio do ente leva este a brilhar e a ressoar. Olhando com o olhar que vê essências para a essência da obra e para a sua conexão com o acontecimento da verdade do ente, põe-se a questão de saber se a essência da poesia – e isso significa, ao mesmo tempo, do projecto – pode ser pensada de forma suficiente a partir da imaginação [*Imagination*] e da capacidade imaginativa [*Einbildungskraft*].

Retenhamos aqui a essência da poesia, experimentada agora na sua amplitude – mas, por isso, não experimentada de modo indeterminado – como algo digno-de-questão, que há, antes do mais, que ponderar^b.

Se toda a arte é, na sua essência, poesia [*Dichtung*], então a arquitectura, a pintura, a música... devem ser reconduzidas à poesia [em sentido estrito] [*Poesie*]. Isto é pura arbitrariedade. Certamente, se quisermos dizer que as referidas artes são espécies da arte linguística, se é que nos é permitido designar a poesia [em sentido estrito] por meio deste título que pode facilmente ser mal interpretado. Mas a poesia é apenas um modo do projectar clareante da verdade, i. e. do poetar [*ditar poético* – *Dichten*²³] neste sen-

^a Edição *Reclam* de 1960: Insuficiente – relação entre não-estar-encoberto e ‘ser’; ser = presença, cf. *Zeit und Sein* (*Tempo e Ser*).

^b Edição *Reclam* de 1960: Portanto, também aquilo que é próprio da arte [é] digno-de-questão.

²³ N.T. *Dichten* e *Dichtung* têm a mesma raiz etimológica que o

tido alargado. A obra linguística tem, não obstante, uma posição distinta no todo da arte.

Para que o possamos ver, precisamos apenas do conceito correcto de linguagem [*Sprache*]²⁴. A linguagem, na sua representação mais corrente, é tida como um tipo de mediação. Serve para a conversação e para se chegar a acordo – para o entendimento em geral. Mas a linguagem não é apenas, nem primariamente, uma expressão sonora e escrita daquilo que há que comunicar. Não acontece que apenas veicule em palavras ou em frases aquilo que é manifesto ou o que está oculto, [que seriam] o que assim se quer dizer; acontece, pelo contrário, que é a linguagem que traz, em primeiro lugar, ao aberto o ente enquanto ente. Aí onde não está a ser nenhuma língua, como no ser da pedra, da planta ou do animal, não há também nenhuma abertura do ente e, por consequência, também não o há daquilo que não é e do vazio.

Como é a linguagem que nomeia pela primeira vez o ente, só esse nomear faz que o ente venha à palavra e apareça. Este nomear designa o ente *para o seu ser a partir* deste. Tal dizer é um projectar do clareado dentro do qual se anuncia ‘enquanto quê’ [*als was*] o ente vem ao aberto. O projectar^a é o disparar de um lance [*Wurf*] e é deste modo que o não-estar-encoberto se conforma com o ente enquanto tal. O dizer anunciante [*Ansagen*] projectante torna-se logo a seguir num renunciar a dizer [*Absa-*

[61] *dictare* latino, pelo que designam, na sua origem, o ditar poético constitutivo do poeta.

²⁴ N.T. *Sprache* significa tanto ‘língua’ quanto ‘linguagem’, ou até mesmo ‘modo de dizer’ – temos de decidir em conformidade com o contexto, mas o leitor deve ter em conta a ambiguidade.

^a Edição *Reclam* de 1960: Projectar – não a clareira enquanto tal, pois é só nela que o projecto tem lugar, antes: Projectar do traço-fenda.

gen] toda a confusão indistinta em que o ente se vela e se subtrai^b.

O dizer projectante é poesia [ditado poético]: a saga do mundo e da terra, a saga da margem consentida pelo seu combate e, assim, do lugar de toda a proximidade e lonjura dos deuses. A poesia é a saga do não-estar-encoberto do ente. A língua de cada vez em causa é o acontecimento do dizer no qual irrompe de forma histórica para um povo o seu mundo, e no qual a terra é conservada como o que está encerrado. O dizer projectante é o que, no pôr à disposição do dizível, traz simultaneamente ao mundo o indizível enquanto tal. É em tal dizer que, para um povo histórico, são pré-cunhados os conceitos do seu estar-a-ser, i. e. da sua pertença à história do mundo.

Pensamos aqui a poesia num sentido tão vasto e, ao mesmo tempo, numa unidade essencial tão íntima com a linguagem e a palavra, que a questão de saber se a arte – mesmo em todas as suas formas, da arquitectura até à poesia [em sentido estrito] – esgota a essência da poesia tem de permanecer em aberto.

A linguagem é ela mesma poesia em sentido essencial. Ora, sendo, no entanto, a linguagem o acontecimento no qual, em cada caso, o ente vem a descerrar-se enquanto ente para os homens, a poesia [*Poesie*] – a poesia [*Dichtung*] em sentido estrito – é, por isso, o mais originário dos ditados poéticos, em sentido essencial. A linguagem não é ditado poético pelo facto de ser a arqui-poesia [*Urpoesie*]; antes se dá que a poesia [em sentido estrito] acontece apropriando-se [*ereignet sich*] na linguagem, porque esta custodia a essência originária do ditado poético. O construir e o moldar, pelo contrário, acontecem sempre já e unicamente no aberto da saga e do nomear. São transidos e

^b Edição *Reclam* de 1960: Apenas assim? Ou enquanto destino. Cf. a com-posição [*Ge-stell*].

dirigidos por eles. É por isso que se mantêm como caminhos e modos singulares como a verdade se rectifica na obra. São, cada um, um poeta próprio no interior da clareira do ente que, sem ser percebida, já aconteceu na linguagem^a.

[62] A arte, enquanto pôr-em-obra da verdade, é ditado poético. Não é apenas o criar da obra que é poético mas também o resguardar da obra é igualmente poético, ainda que à sua maneira; pois uma obra só é efectivamente enquanto obra quando nos retiramos a nós mesmos da nossa habitualidade e nos inserirmos naquilo que se torna originalmente patente pela obra, para, assim, determinos [*zum Stehen^b bringen*] o nosso estar-a-ser na verdade do ente.

A essência da arte é o ditado poético. Mas a essência do ditado poético é instituição [*Stiftung*] da verdade. Compreendemos aqui o instituir num triplo sentido: instituir como doar [*Schenken*]²⁵, instituir como fundar [*Gründen*] e instituir como iniciar [*Anfangen*]. Mas só há efectivamente instituição no resguardar. Assim, a cada modo do instituir corresponde um modo do resguardar. Por agora, só podemos tornar visível esta constituição essencial da arte em poucos traços e isto também apenas na medida em que a precedente caracterização da essência da obra nos der, para isso, uma primeira indicação.

O pôr-em-obra da verdade faz sobrevir o ameaçador e, ao mesmo tempo, derruba o protector e aquilo que é

^a Edição *Reclam* de 1960: O que é que isto quer dizer? A clareira acontece por meio da linguagem, ou é a só clareira que, acontecendo, proporciona a saga e o desdizer [*Entsagen*] e, deste modo, a linguagem? Linguagem e corpo (som e escrita).

^b Edição *Reclam* de 1960: no sentido da insistência em uso.

²⁵ N. T. A ligação parece ser a que também há em português: uma doação permite a instituição, p. ex., de um mosteiro ou de um hospital. O doador é considerado fundador.

tido como tal. Não se pode nunca comprovar e deduzir a verdade que se torna originalmente patente na obra a partir do que tem valido até agora. O que tem valido até agora é, por meio da obra, desmentido no que diz respeito à sua realidade efectiva exclusiva. Aquilo que a arte institui não pode nunca, por isso, ser contrabalançado e reparado por meio do que está perante e daquilo que está disponível. A instituição é um excesso, um dom.

O projecto poético da verdade, que se põe em obra como figura, também não se realiza nunca em direcção ao vazio e ao indeterminado. Na obra, a verdade é antes lançada para aqueles que, estando para vir, serão quem resguarda, i. e. lançada para uma humanidade histórica. Contudo, o que é lançado para... não é nunca algo que seja exigido impertinentemente de forma arbitrária. O projecto verdadeiramente poético é a patenteação originária daquilo para o que o aí-ser, enquanto histórico, já está lançado. E isto é a terra e, para um povo histórico, a sua terra, o fundo que se encerra, sobre o qual repousa com tudo aquilo que, ainda encoberto para si mesmo, já é. Mas é o seu mundo que vigora a partir da conexão do aí-ser com o não-estar-encoberto do ser. É por isso que tudo aquilo que é co-dado ao homem no projecto tem de ser extraído do fundo fechado e posto expressamente sobre ele. É só desta forma que ele é fundado enquanto fundo que suporta.

Sendo um tal ‘ir buscar’ [*Holen*], todo o criar é um tirar [*Schöpfen*²⁶] ([no sentido em que se diz:] ir buscar água à fonte). Por certo, o subjectivismo moderno interpreta logo mal o que é [ser] criativo [*Schöpferische*], [entendendo-o] no sentido da realização genial do sujeito autocriático. A instituição da verdade é instituição não apenas no sentido da doação livre, mas é-o também no sentido do

²⁶ N. T. Jogo de palavras intradutível: *Schaffen* – *Schöpfen* (ambos podem significar criar).

fundar que confere um fundo. O projecto poético vem do nada, se considerarmos que não toma o seu dom daquilo que é comum e que tem valido até agora. No entanto, não vem nunca do nada, na medida em que o que é lançado por meio dele é apenas a determinação retida do aí-ser histórico ele mesmo.

A doação e a fundação têm em si o que há de não mediatizado naquilo a que chamamos um início. Porém, esta imediatez do início, aquilo que é peculiar ao salto [*Sprung*]^a a partir do que não é mediatizável, não exclui, mas antes comporta que o início se prepare o mais longamente possível e de forma despercebida. O início autêntico é sempre, enquanto salto, um salto que antecipa [avanço – *Vor sprung*], no qual tudo o que está para vir está já ultrapassado [*übersprungen*], se bem que como algo de velado. O início^b já contém, encoberto, o fim. O início autêntico não tem nunca, certamente, o carácter de principiante [*Anfängerhafte*] que tem o que é primitivo. Porque é sem o salto e o avanço que doam e fundam, o primitivo é sempre desprovido de futuro. De si não consegue libertar nada, porque não contém senão aquilo a que está aprisionado.

Pelo contrário, o início contém sempre a plenitude não-descerrada do ameaçador, e isso quer dizer, do combate com o protector. A arte enquanto ditado poético é instituição no terceiro sentido (o da instigação do combate da verdade), é instituição como início. Sempre que o ente no seu todo, enquanto ente ele mesmo, requer a fundamentação na abertura, a arte chega à sua essência enquanto instituição. Foi no mundo grego que ela aconteceu pela primeira vez no Ocidente. Aquilo a que daí para diante se

^a Edição Reclam de 1960: ‘o salto’ cf. a este respeito *Identität und Differenz* (*Identidade e diferença*), conferência sobre a identidade.

^b Edição Reclam de 1960: pensar o início com carácter de acontecimento de apropriação [*ereignishafte*] como dar-início [*An-Fang*].

veio a chamar ‘ser’ foi posto em obra de forma paradigmática. O ente assim tornado originariamente patente no seu todo foi depois transformado em ente no sentido do criado por Deus. Isso aconteceu na Idade Média. Este ente foi de novo transformado no começo e no curso da modernidade. O ente tornou-se em objecto susceptível de ser dominado e decifrado por meio do cálculo. De cada vez, irrompeu um mundo novo e essencial. De cada vez, a abertura do ente teve de ser estabelecida no ente ele mesmo mediante a fixação da verdade na figura. De cada vez, aconteceu o não-estar-encoberto do ente. Este põe-se em obra, e é a arte que consuma esse ‘pôr’.

Sempre que a arte acontece, i.e., quando há um início, um abalo atinge a história, a história tem início ou volta a iniciar-se. ‘História’ não significa aqui a sucessão no tempo de quaisquer incidentes, por mais importantes que sejam. A história é o enlevo [*Entrückung*] de um povo naquilo que lhe é dado como tarefa, enquanto inserção [*Einrückung*] no que lhe está co-dado.

A arte é o pôr-em-obra da verdade. Encobre-se nesta frase uma ambiguidade essencial, de acordo com a qual a verdade é, ao mesmo tempo, o sujeito e o objecto²⁷ do pôr. Porém, aqui, ‘sujeito’ e ‘objecto’ são termos inadequados. Impedem que se pense este estar-a-ser ambíguo – uma tarefa que já não faz parte desta reflexão. A arte é historicamente e, enquanto histórica, é o resguardar criador da verdade na obra. A arte acontece como ditado poético. Este é instituição no triplo sentido da doação, da fundação e do inicio. A arte, enquanto instituição, é essencialmente histórica. Isto não significa apenas que a arte tem uma história em sentido extrínseco – que também sucede, no cor-

²⁷ N.T. ‘Objecto’, aqui, também pode querer dizer ‘complemento directo’.

rer dos tempos, ao lado de muitas outras coisas e que, nesse processo, se modifica e desvanece, oferecendo à historiografia [*Historie*] aspectos variáveis. A arte é história em sentido essencial: funda a história.

A arte permite que a verdade brote [*entspringen*]. A arte, enquanto resguardar instituinte, faz brotar, na obra, a verdade do ente. Fazer brotar algo, trazê-lo ao ser no salto instituinte a partir da proveniência da sua essência – é isso que quer dizer a palavra ‘origem’.

[65] A origem da obra de arte, i.e., dos que criam e, simultaneamente, dos que resguardam, ou seja, do aí-ser histórico de um povo, é a arte. É assim porque, na sua essência, a arte é uma origem: é um modo insigne como a verdade vem a ser, i.e., devém historicamente.

Perguntamos pela essência da arte. Porque é que fazemos esta pergunta? Fazemo-la para podermos perguntar mais propriamente se a arte é ou não, no nosso aí-ser histórico, uma origem, se e sob que condições ela o pode e deve ser.

Tal meditar não pode constranger a arte e o seu devir. Mas este saber meditativo é a preparação preliminar e, por isso, incontornável, para o devir da arte. Só um tal saber prepara, para a arte, o espaço^a, para os que criam, o caminho, para os que resguardam, o posto.

É em tal saber, que pode apenas medrar lentamente, que se decide se a arte pode ser uma origem e, em seguida, se tem de ser um salto que antecipa, ou se deve continuar a ser apenas um suplemento, e então só já pode ser transportada como um fenômeno cultural que se tornou corrente.

Será que, no nosso aí-ser, estamos historicamente na origem? Será que sabemos, i.e., será que respeitamos a essência da origem? Ou acontece antes que, no nosso

^a Edição *Reclam* de 1960: Localidade [*Ortschaft*] da estância [*Aufenthalt*].

comportamento para com a arte, apenas recorremos ainda a noções eruditas acerca do passado?

Há, para este ‘ou-ou’ e para a sua decisão, um sinal iniludível. Hölderlin, poeta cuja obra constitui para os alemaes um desafio ainda não superado, indicou-o ao dizer:

Dificilmente abandona,
O que habita na proximidade da origem, o sítio.
A peregrinação, vol. IV (Hellingrath), pág. 167.

Epílogo

As reflexões anteriores têm que ver com o enigma da arte, enigma que a arte é em si mesma. Estamos longe de pretender deslindar o enigma. A nossa tarefa consiste em ver o enigma.

Quase desde o preciso momento em que se deu início a uma consideração específica acerca da arte e do artista, se deu a este considerar o nome de ‘estético’. A estética toma a obra de arte como objecto, nomeadamente como o objecto da αἴσθησις, do perceber sensível em sentido lato. A este perceber chamamos hoje ‘vivenciar’ [*Erleben*]. É o modo como o homem vivencia a arte que deve prestarse a esclarecer-nos acerca da sua essência. A vivência [*Erlebnis*] é a fonte canónica^a, não só da fruição artística, mas mesmo da criação artística. Tudo é vivência. Porém, talvez

^a Edição *Reclam* de 1960: Será que arte moderna tira proveito daquilo que tem o carácter de vivência? Ou limita-se a substituir aquilo que é vivenciado, de modo que, certamente, o vivenciar se torna agora ainda mais subjectivo do que até aqui? O vivenciado torna-se agora – ‘o que há de tecnológico no impulso criativo’ ele mesmo – o ‘como’ do fazer e do inventar. O ‘informal’ e a indeterminação e o vazio do ‘simbólico’ que lhes corresponde, que continua a ser, ele mesmo, metafísica. A vivência do Eu como ‘sociedade’.

aconteça que a vivência seja o elemento no qual a arte morre^b. A morte dá-se tão lentamente que precisa[para tal,] de algumas centenas de anos.

É certo que se fala de obras de arte imortais e da arte como um valor eterno. Fala-se assim naquele modo de falar que, a respeito de tudo quanto é essencial, não é rigoroso, porque teme que ser rigoroso signifique, em última instância, pensar. Haverá hoje maior medo que aquele que se tem ante o pensar? Será que o discurso acerca das obras imortais e do valor eterno da arte tem algum conteúdo e consistência? Ou serão modos de dizer só meio pensados, que pertencem a uma época em que a grande arte, juntamente com a sua essência, se afastou do homem?

Nas *Lições sobre estética* de Hegel, a meditação mais abrangente, porque pensada a partir da metafísica, que o Ocidente possui acerca da essência da arte, encontram-se as proposições:

"A arte já não vale para nós como o modo supremo de a verdade proporcionar a si [mesma] existência"^a" (WW, X, 1, pág. 134). "Podemos até esperar que a arte continue sempre a elevar-se e se torne cada vez mais perfeita, mas a sua forma deixou de ser a necessidade suprema do Espírito" (*ibidem*, pág. 135). "Em todos estes respeitos, a arte é e continua a ser para nós, em conformidade com o aspecto da sua determinação suprema, algo do passado" (X, 1, pág. 16).

^b Edição *Reclam* de 1960: Mas esta proposição não quer, no entanto, dizer que se esteja simplesmente a chegar ao fim da arte. Só seria esse o caso, se a vivência continuasse a ser o elemento por exceléncia da arte. Mas o que, de todo, importa é precisamente, a partir da vivência, chegar ao ser-o-áí [*Da-sein*], e isso, no entanto, significa: alcançar um 'elemento' totalmente diferente para o 'devir' da arte.

^a Edição *Reclam* de 1960: A arte como modo da verdade (aqui, da certeza do Absoluto).

Não nos podemos esquivar à sentença que Hegel pronuncia nestas proposições por meio da constatação de que, desde que a Estética de Hegel foi apresentada pela última vez, no [semestre de] Inverno de 1828/29, na Universidade de Berlim, vimos surgir muitas obras de arte e correntes artísticas novas. Hegel nunca quis negar esta possibilidade. Porém, a questão mantém-se: é a arte ainda um modo essencial e necessário como acontece a verdade que é decisiva para o nosso aí-ser histórico, ou já não o é? Mas, mesmo já não o sendo, mantém-se, no entanto, a pergunta: porque é que isto se passa? A decisão acerca da sentença de Hegel ainda não foi tomada; pois está por detrás desta sentença o pensar ocidental desde os gregos, cujo pensar corresponde a uma verdade do ente que já aconteceu. A decisão acerca da sentença, a ser tornada, sê-lo-á, a partir desta verdade e acerca dela. Mas, até lá, a sentença permanece em vigor. É precisamente por isso que é necessário perguntar se a verdade que a sentença enuncia é definitiva e o que é que acontece se assim for.

Estas perguntas, que nos dizem respeito, ora de modo mais nítido, ora de modo mais vago, só se deixam fazer se reflectirmos, primeiro, acerca da essência da arte. Tentamos dar alguns passos ao pormos a questão acerca da origem da obra de arte. Trata-se de pôr à vista o carácter de obra da obra. Aquilo que a palavra 'origem' quer aqui dizer é pensado a partir da essência da verdade.

A verdade de que aqui se fala não coincide com aquilo de que temos conhecimento sob este nome e que é atribuído ao conhecimento e às ciências como uma qualidade, para a distinguirmos do belo e do bom, que são tomados como sendo os nomes para os valores do comportamento não-teórico.

A verdade é o não-estar-encoberto do ente enquanto ente^a. A verdade é a verdade do ser. A beleza não vem em acréscimo para junto desta verdade. Quando a verdade se põe em obra, aparece. O aparecer – enquanto ser da verdade na obra e como obra – é a beleza. Desta maneira, o belo faz parte do acontecer apropriador [*Sichereignen*] da verdade. Não é algo que diga respeito unicamente ao fruir e somente como seu objecto. O belo reside, no entanto, na forma, mas apenas pelo facto de a *forma* se ter outrora clareado a partir do ser enquanto entidade do ente. Foi nesse momento que o ser aconteceu apropriando-se [*sich ereignen*] como *εἰδος*. A *ἰδέα* conforma-se com a *μορφή*. O *σύνολον*, o todo uno de *μορφή* e *ὕλη*, quer dizer, o *ἔργον*, é ao modo da *ἐνέργεια*. Este modo da presença transforma-se na *actualitas* do *ens actu*. A *actualitas* transforma-se em realidade efectiva. A realidade efectiva transforma-se em objectividade. A objectividade transforma-se em vivência. No modo como o ente, para o mundo determinado como ocidental, é enquanto real, encobre-se uma singular combinação da beleza com a verdade. À transformação da essência da verdade corresponde a história do estar-a-ser da arte ocidental. Há que compreendê-la tão pouco a partir da beleza tomada por si, como a partir da vivência, pressupondo que o conceito metafísico da arte alcance a sua essência.

Aditamento

Impõe-se a um leitor atento, nas páginas 52 e 59, uma dificuldade essencial, pelo facto de parecer impossível que as

^a 3.^a edição (1957): A verdade é o ser, que se clareia, *do* ente. A verdade é a clareira da diferença [*Unter-Schied*] (decisão [*Austrag*]), na qual a clareira já se determina a partir da diferença.

expressões “fixar da verdade” e “deixar-acontecer da chegada da verdade” concordem. Pois no “fixar” reside um querer que bloqueia a chegada e que, portanto, a impede. No deixar-acontecer mostra-se, pelo contrário, um conformar-se e, assim, de algum modo, um não-querer que liberta.

A dificuldade resolve-se quando pensamos o fixar no sentido que é tido em vista ao longo de todo o texto do ensaio, i.e., acima de tudo na determinação condutora “*pôr-em-obra*^a”. Também o verbo “assentar” [*legen*] está relacionado com “colocar” [*stellen*] e “*pôr*” [*setzen*], todos implicados unitariamente no verbo latino *ponere*.

Temos de pensar o “colocar” no sentido de *θέσις*. Assim, diz-se na pág. 49: “Pôr e ocupar são aqui sempre (!) pensados a partir do sentido grego de *θέσις*, que quer dizer um levantar no não-encoberto.” O “*pôr*” grego significa: colocar enquanto fazer-surgir, por exemplo, uma estátua; significa: o assentar, o depor de uma oferenda consagrada. Colocar e assentar têm o sentido de: trazer a *emergir* [*Her-^b*] no não-encoberto, [para] diante [*vor-*], para o que está presente, i. e. deixar-jazer-diante [*vorliegenlassen*]. Pôr e colocar não significam aqui nunca o contrapor-se [*Sichentgegenstellen*] (ao Eu-sujeito) que desafia, que foi concebido na modernidade. O estar-de-pé [*Stehen*] da estátua (i. e. o estar-presente do (a)parecer que põe à vista um viso) é diferente do estar do que se opõe [*Gegenstand*] no sentido do objecto [*Objekt*]. “Estar-de-pé” (cf. pág. 31) é a permanência [*Ständigkeit*] do (a)parecer. Pelo contrário, no interior da dialéctica de Kant e do Idealismo alemão, tese, antítese e síntese significam um colocar no interior da subjectividade da consciência. Em conformidade com isso, Hegel inter-

^a Edição *Reclam* de 1960: melhor: trazer-à-obra; pro-duzir [*Her-vor-Bringen*], trazer [*Bringen*] enquanto deixar/fazer com que... [*Lassen*]; *ποίησις*.

^b Edição *Reclam* de 1960: ‘Emergir’: a partir da clareira.

pretou – com razão, a partir da sua posição – a θέσις grega no sentido do pôr imediato do objecto [Gegenstand]. Este pôr é para ele, por consequência, ainda não-verdadeiro, porque ainda não sofreu a mediação pela antítese e pela síntese. (Cf. agora *Hegel und die Griechen* [Hegel e os Gregos], in: *Wegmarken*, 1967.)

Se, no entanto, mantivermos em vista, no estudo acerca da obra de arte, o sentido grego de θέσις: deixar-jazer-diante no seu (a)parecer e no seu estar-presente, então o “fixo” em ‘fixar’ não pode ter nunca o sentido de rígido, imóvel e seguro.

“Fixo” quer dizer: contornado, deixado dentro do limite ($\pi\epsilon\rho\alpha\varsigma$), trazido ao contorno (pág. 52 e s.). O limite em sentido grego não bloqueia, traz antes, pela primeira vez, ao (a)parecer aquilo que está-presente enquanto ele mesmo produzido. O limite liberta para o não-encoberto; é por meio do seu contorno que, sob a luz grega, a montanha se mantém no seu erguer-se e repousar. O limite que fixa é o que repousa – a saber, na plenitude da mobilidade; tudo isto é válido para a obra no sentido grego de $\xi\pi\gamma\omega$, cujo “ser” é a $\acute{\epsilon}\nu\acute{e}\rho\gamma\epsilon\iota\alpha$, a qual tem reunido em si infinitamente mais movimento que todas as “energias” modernas.

Assim, o “fixar” da verdade pensado correctamente não pode, então, estar em contradição com o “deixar-acontecer”. Pois, por um lado, este “deixar” não é nenhuma passividade, é antes a mais elevada actividade (cf. *Vorträge und Aufsätze* [Ensaios e conferências], 1954, pág. 49) no sentido da θέσις, um “operar” e um “querer” que, no presente ensaio, na pág. 55, é caracterizado como sendo o “entregar-se exóstatico do homem existente no não-estar-encoberto do ser”. Por outro lado, o “acontecer” no deixar-acontecer da verdade é o movimento que vigora na clareira e no encobrimento, mais precisamente: na sua unificação, a saber, o encobrir-se da clareira enquanto tal, do qual, por seu turno, provém todo o clarear-se. Este “movimento” requer

mesmo um fixar no sentido do trazer-a-emergir-diante, expressão em que há que entender o trazer no sentido que é indicado na pág. 51, na medida em que o trazer-a-emergir-diante criador (que tira) “(é) antes um receber e um tomar no interior da conexão com o não-estar-encoberto”.

Em conformidade com o que foi esclarecido até agora, determina-se o significado da palavra “com-posição” [*Ge-stell*], usada na pág. 51: a reunião do trazer-a-emergir-diante, do deixar-vir-a-emergir-diante para o traço-fenda enquanto contorno ($\pi\epsilon\rho\alpha\varsigma$). Mediante a “com-posição” assim pensada, apura-se o sentido grego de $\mu\sigma\varphi\eta$ como figura. Ora, de facto, a palavra “com-posição”, que foi usada mais tarde como palavra condutora para a essência da técnica moderna, é pensada a partir desta “com-posição” (e não a partir de estante e de montagem). Esta concatenação é essencial, porque decorre do destino do ser. A com-posição enquanto essência da técnica moderna provém do deixar-jazer-diante, do $\lambda\acute{o}\gamma\omega\varsigma$, experimentado de modo grego, da $\pi\acute{o}\iota\eta\varsigma$ e da θέσις gregas. No colocar [*Stellen*] da com-posição [*Ge-stell*] – i.e., agora, no desafiar para a colocação-em-segurança [*Sicherstellung*] de tudo – fala a pretensão da *ratio reddenda*, i.e., do $\lambda\acute{o}\gamma\omega\varsigma \delta\acute{i}\delta\acute{o}v\alpha\iota$, de modo que, agora, de certo, esta pretensão chama a si, na com-posição, o domínio do incondicionado, e o re-presentar [*Vor-stellen* – colocar-diante] reúne-se a partir do perceber grego em direcção ao colocar-em-segurança e ao fixar.

Ao ouvirmos as expressões ‘fixar’ e ‘com-posição’ em *A origem da obra de arte*, temos, por um lado, de tirar da cabeça o significado moderno de colocar e de armação [*Gestell*²⁸] e,

²⁸ N.T. Em sentido vulgar, *Gestell* designa a armação ou estrutura material que serve de base, suporte ou enquadramento à colocação ou disposição de outras coisas, podendo designar tanto um estrado como um cavalete, um estendal ou o *chassis* de um automóvel.

por outro, temos ao mesmo tempo de dar conta do facto de acontecer que o ser enquanto com-posição, que determina a modernidade, provém do destino ocidental do ser (e em que medida é assim) e de não ser [algo apenas] imaginado pelos filósofos, mas antes destinado aos que pensam (cf. *Vorträge und Aufsätze*, 1954, págs. 28-29).

Continua a ser difícil discutir as determinações que foram apresentadas de modo breve na pág. 49, acerca do “estabelecer” e do “estabelecer-se da verdade no ente”. Devermos de novo evitar entender “estabelecer” no sentido moderno e ao modo da conferência acerca da técnica, como “organizar” e fazer com que fique pronto [*fertigmachen*]. Este “estabelecer” faz antes referência à “tensão da verdade para a obra”, indicada na pág. 50, que a verdade vem a ser, sendo ela mesma ao modo da obra, no meio do ente (pág. 50).

Se considerarmos em que medida é que a verdade como não-estar-encoberto do ente não significa senão o estar-presente do ente enquanto tal, i.e., o *ser* (ver pág. 59), então o discurso acerca do estabelecer-se da verdade, i.e., do *ser*, no ente toca aquilo que é digno de questão na diferença ontológica (cf. *Identität und Differenz* [*Identidade e diferença*], 1957, pág. 37 e ss.). É por isso que se diz de forma cautelosa (*A origem da obra de arte*, pág. 49 e s.): “Com a referência ao estabelecer-se da abertura no aberto, o pensar roça um domínio circunscrito que ainda não pode ser aqui exposto.” Todo o ensaio *A origem da obra de arte* se move conscientemente, porém, de forma inexpressa, no caminho da pergunta pelo estar-a-ser do *ser*. A meditação sobre o que é a *arte* está determinada apenas, no seu todo e de forma decisiva, pela pergunta sobre o *ser*. A *arte* não é tida nem como campo de realização da cultura, nem como uma aparição do espírito, pertence ao acontecimento de apropriação [*Ereignis*] unicamente a partir do qual se determina o “sentido do *ser*” (cf. *Ser e tempo*). A pergunta acerca do que é a *arte* é uma das perguntas para

as quais, no ensaio, não são dadas quaisquer respostas. O que quer que se lhes assemelhe não é senão uma directiva para o perguntar. (Cf. as primeiras frases do epílogo.)

Fazem parte destas directivas duas *importantes indicações*, nas págs. 59 e 64. Em ambos os passos se fala de uma “ambiguidade”. Na pág. 65 é apontada uma “ambiguidade essencial” relativamente à determinação da arte como “pôr-em-obra da verdade”. De acordo com isso, a verdade é, por um lado, “sujeito” e, por outro, “objecto”. Ambas as caracterizações permanecem “inadequadas”. Se a verdade é o “sujeito”, então a determinação “pôr-em-obra da verdade” quer dizer: “pôr-se-em-obra da verdade” (cf. págs. 59 e 25). A arte é, desta forma, pensada a partir do acontecimento de apropriação. Porém, o *ser* é apelo [*Zuspruch*] aos homens e não é sem eles. A arte, por consequência, é determinada simultaneamente como pôr-em-obra da verdade, em que a verdade, *agora*, é “objecto” e a arte é o criar e resguardar humanos.

Dentro da conexão do *homem* com a arte produz-se a segunda ambiguidade do pôr-em-obra da verdade, apresentado, na pág. 59, como criar e resguardar. De acordo com [o que é dito nas] págs. 58 e ss. e pág. 47, a *obra* de arte e o *artista* baseiam-se “simultaneamente” no que-está-a-ser da arte. Na expressão capital “pôr-em-obra da verdade” – na qual permanece indeterminado, mas determinável quem ou o que é que “põe” seja de que modo for –, oculta-se a conexão entre o *ser* e o *ser-humano*, a qual, desta forma, já é pensada inadequadamente – dificuldade premente que ficou clara para mim desde *Sein und Zeit*, tendo, depois, vindo à expressão de múltiplas formas (cf. por último *Zur Seinsfrage* [*Acerca da pergunta sobre o ser*] e o presente ensaio, na pág. 49: “Note-se apenas isto: se...”).

O *ser-digno-de-questão* que aqui vigora reúne-se, então, no sítio próprio da discussão em que cada coisa é posta no seu sítio [*der Ort der Erörterung*], aí onde se raia o

estar-a-ser da linguagem e do ditado poético, tudo isto, por seu turno, tendo em consideração a co-pertença de ser e saga.

Continua a haver uma inevitável dificuldade: o leitor – que, como é natural, entra no ensaio a partir de fora – não pode conceber e interpretar os complexos temáticos [em causa], a princípio e durante muito tempo, a partir do domínio silencioso de onde mana o que há que pensar. Mas continua a existir para o próprio autor a dificuldade de ter de falar na língua que é, de cada vez, propriamente a mais favorável às diferentes estações do caminho.