A SUPERAÇÃO DA METAFÍSICA ENQUANTO SUPERAÇÃO DA ESTÉTICA EM *A ORIGEM DA OBRA DE ARTE*[*]

THE OVERCOMING OF METAPHYSICS AS THE OVERCOMING OF AESTHETICS IN THE ORIGIN OF THE WORK OF ART

Maria Lura Melo Oliveira[**]

RESUMO
Este artigo investiga a superação da metafísica enquanto a superação da estética no pensamento de Martin Heidegger, tomando como referência principal o ensaio *A origem da obra de arte*. Parte-se da compreensão de que a crítica heideggeriana à metafísica não consiste em sua simples negação, mas em um movimento de desconstrução de seus pressupostos fundamentais, sobretudo aqueles vinculados à subjetividade e à representação. Nesse contexto, a arte assume um papel privilegiado, uma vez que permite pensar a verdade para além da concepção tradicional de adequação. A partir da análise da obra de arte, demonstra-se que sua essência não reside em seu caráter coisal, nem em sua condição de objeto de apreciação estética, mas no acontecimento da verdade enquanto desvelamento. Em seguida, examina-se como esse acontecer se realiza por meio do combate entre mundo e terra, compreendido como a tensão originária entre abertura e ocultamento. Argumenta-se que a obra de arte mantém aberto esse combate, tornando-se o lugar em que a verdade se põe em obra. Conclui-se que a crítica à estética constitui um momento essencial da superação da metafísica, pois ambas compartilham o horizonte do esquecimento do ser.
PALAVRAS-CHAVE: Heidegger; arte; verdade; estética; metafísica.

ABSTRACT
This article investigates the overcoming of metaphysics as the overcoming of aesthetics in Martin Heidegger's thought, taking as its point of departure the essay The Origin of the Work of Art. It argues that Heidegger's critique of metaphysics does not consist in its simple rejection, but rather in a deconstruction of its fundamental assumptions, especially those grounded in subjectivity and representation. Within this framework, art assumes a privileged role, since it allows truth to be thought beyond the traditional conception of correspondence. Through an analysis of the work of art, it is shown that its essence does not lie in its thingly character nor in its status as an object of aesthetic appreciation, but in the happening of truth as unconcealment. The article then examines how this happening takes place through the strife between world and earth, understood as the primordial tension between disclosure and concealment. It is argued that the work of art keeps this strife open, thereby becoming the site where truth sets itself to work. The study concludes that the critique of aesthetics constitutes an essential moment in the overcoming of metaphysics, since both share the same horizon of the forgetfulness of Being.
KEYWORDS: Heidegger; art; truth; aesthetics; metaphysics.

[*] Artigo recebido em 22/06/2026 e aprovada para publicação em 10/08/2026.
[**] Mestra em Filosofia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e graduada em Filosofia pela mesma Universidade. E-mail: marialauramelooliveira@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A superação da metafísica ocupa um lugar central nas reflexões desenvolvidas no pensamento heideggeriano. Isso ocorre porque sua fenomenologia busca, precisamente, questionar o modo como a filosofia se desenvolveu desde sua origem grega, privilegiando o ente em detrimento do ser. Contudo, a crítica de Heidegger à metafísica não consiste em uma simples rejeição da tradição, mas em um movimento de destruição e reapropriação, que procura desmontar seus fundamentos para abrir espaço a uma nova forma de pensar.

É nesse mesmo horizonte que a arte encontra o seu lugar. A análise da obra de arte torna-se um momento fundamental no percurso de superação da metafísica, pois naquela se mostra algo que escapa ao domínio da ciência e da técnica moderna. A arte abre um espaço no qual o ser pode acontecer enquanto verdade em seu sentido originário, não reduzido ao cálculo, à representação ou à objetificação. É essa possibilidade que lhe confere um papel singular no pensamento heideggeriano.

Contudo, ao voltar-se à questão da arte, Heidegger não o faz com a intenção de elaborar uma nova *teoria estética*. Sua investigação busca compreender o que é a arte em seu próprio ser. Com isso, ele se distancia das tradições que, há muito, vinculam a arte a conceitos como o belo, o bom, matéria e forma ou intencionalidade, sem previamente questionar a procedência de tais associações. A busca pela origem da obra, portanto, deve partir da própria obra, deixando que ela mesma revele o que é.

O termo "estética", que desde Baumgarten designa a ciência da sensibilidade, carrega consigo o peso da tradição metafísica, na qual a obra de arte é pensada a partir do sujeito que a contempla, seja como objeto de prazer, de gosto ou de juízo. Em Kant, por exemplo, o juízo estético constitui uma forma de universalidade subjetiva, vinculada à faculdade de julgar; em Hegel, a arte é compreendida em seu percurso histórico até sua suposta superação pela filosofia. Heidegger observa que, em todas essas abordagens, a obra de arte permanece aprisionada à lógica da representação e da subjetividade. Essa herança não se limita à teoria, mas influencia também a maneira como, cotidianamente, produzimos e nos relacionamos com a arte. Em outras palavras, o pensamento sobre a arte encontra-se tão preso à tradição quanto o próprio pensamento filosófico. Nesse sentido, podemos afirmar que a teoria estética é, ela mesma, metafísica. O foco desloca-se ora para a experiência do espectador, ora para o gênio do artista, de modo que a obra, em sua essência, deixa de ser interrogada. É justamente

contra esse reducionismo que Heidegger defende que compreender a arte significa libertá-la da ótica estética e voltar-se para compreendê-la em si mesma.

Isso, contudo, não quer dizer que superar a estética seja negar a experiência do belo, mas deslocar a questão para outro nível: o ontológico. A obra de arte não é apenas objeto da experiência estética de um sujeito, mas é originariamente um modo de desvelamento da verdade do ser. Superar a estética, nesse sentido, é um passo essencial na superação da metafísica, pois ambas se enraízam no mesmo paradigma do esquecimento do ser.

Ao desvincular a arte do campo da estética, Heidegger revela que ela não se reduz a ornamento ou a objeto de mera contemplação, mas constitui um modo privilegiado de desvelamento da verdade do ser. Nesse sentido, a superação da estética mostra-se como um importante momento do próprio movimento de superação da metafísica, uma vez que tanto a estética, como a metafísica permanecem vinculadas ao horizonte da representação e da subjetividade. Assim, este artigo investiga como, em *A origem da obra de arte*, Heidegger (2019a) desloca a compreensão tradicional da arte para uma perspectiva ontológica. Para tanto, examinaremos inicialmente o percurso pelo qual o filósofo afasta as determinações metafísicas e estéticas da obra de arte, chegando à compreensão de sua essência como acontecimento da verdade. Em seguida, analisaremos como esse acontecer da verdade se realiza enquanto manutenção do combate entre mundo e terra, estrutura fundamental a partir da qual a obra de arte se constitui e se mantém em seu ser.

1 A ORIGEM DA OBRA DE ARTE COMO O ACONTECIMENTO DA VERDADE

Origem, acontecimento e *verdade* são termos usados por Heidegger de maneira inabitual. A aparente obviedade legada pela tradição precisa sempre ser colocada em posição de questionamento. Para tanto, é necessário que tais conceitos sejam examinados com cuidado, para que não caiamos novamente na ilusão de encontrar o objeto de pesquisa como algo evidente. Afinal, até mesmo compreender a obra de arte enquanto acontecimento da verdade parece um absurdo. Assim, o que uma obra de arte tem a ver com a verdade? Para responder, é preciso começar compreendendo o que Heidegger quer dizer com "origem", de modo a colocar em questão a origem da obra de arte.

Quando falamos em origem, podemos inicialmente distinguir duas concepções fundamentais. A primeira entende a origem como causa de algo: os pais como origem dos filhos, o escritor como origem do livro ou, ainda, o artista como origem da obra. A segunda

concepção compreende a origem como condição de possibilidade para que algo seja o que é: por exemplo, o ser humano como origem da ciência, ou a natureza como origem dos animais. No entanto, Heidegger propõe ainda outro modo de pensar a origem. Para ele, "origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é" (Heidegger, 2019a, p. 9), e acrescenta, "ao que uma coisa é como é chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência". Assim, ao buscar a origem da obra, Heidegger procura compreender aquilo que a faz ser o que é em si mesma. Dessa maneira, compreender a origem da obra de arte significa compreender o que faz uma obra de arte ser ela mesma e não outro ente. Assim, perguntamos: o que reluz no ser da obra, permitindo que ela se mostre enquanto ela própria?

Observando uma obra de arte, em um primeiro momento ela é prontamente compreendida como algo aí colocado e experienciado como qualquer outra coisa do nosso cotidiano: um quadro em um museu, um livro em uma prateleira, uma lâmpada em uma escrivaninha. Uma obra de arte está presente tão naturalmente no nosso cotidiano como qualquer outra coisa. Assim, é possível observar que existe um impulso em associarmos a arte com uma coisa. *Uma coisa artística*.

Contudo, Heidegger (2019a, p. 11) observa que "a obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente, do que simplesmente a coisa é, ἄλλο ἀγορεύει". Isso, por um lado, aponta para uma certa estranheza em limitarmos a obra de arte a uma mera coisa. Por outro, mostra-nos que tal estranheza se compreende por considerar uma obra de arte um outro da coisa, ou seja, considerar a obra enquanto um símbolo. Isso porque, se a obra é uma alegoria, ela o é sempre de algo. Podemos relacionar essa concepção a uma antiga ideia segundo a qual a arte seria uma imitação do real. Em Platão, essa imitação tem o teor de distanciamento da verdade, do mundo perfeito das ideias. O que Heidegger propõe a mostrar é exatamente o contrário: a obra de arte possui um relacionamento profundo com a verdade.

Na colocação da questão da obra de arte enquanto possuindo um caráter coisal, Heidegger se coloca a perguntar à tradição: o que é uma coisa? E com isso apresenta as três interpretações mais comuns: 1. a coisa como suporte de características, 2. como a unidade de uma multiplicidade de sensações e 3. como matéria enformada. Contudo, a procura de Heidegger por respostas não acata a concepção da tradição; pelo contrário, busca desconstruir o que de antes estava estabelecido tanto enquanto coisa, como sobre uma obra de arte. Junto a essa reflexão, Heidegger inicia o caminho do "não" de sua metodologia. E

mostra-nos o que não é coisa, ao passo que nos mostra o que não é arte, para assim também negar a aparente relação entre uma coisa e uma obra. Contudo, essa reflexão nos deixa um passo mais perto de compreender a essência da obra de arte.

Na concepção que entende a coisa como suporte de características, a reflexão parte da ideia de que toda coisa possuiria um núcleo permanente ao qual se acrescentam propriedades variáveis. Essa compreensão remonta ao pensamento grego e foi consolidada nas tradições metafísicas posteriores a partir de pares conceituais como sujeito e predicado, essência e acidente, substância e atributo. A linguagem proposicional, por sua vez, espelha esse mesmo modelo, pois nela o sujeito funciona como o suporte fixo ao qual se ligam diferentes predicados. Heidegger, porém, questiona até que ponto essa correspondência entre a linguagem proposicional e a verdade enquanto correspondência com o real é legítima. Afinal, para que antes haja algo como um predicado de uma coisa, a noção de coisa deve já estar em jogo. Assim, a coisa não se reduz a uma estrutura proposicional, e a tentativa de descrevê-la como simples portadora de propriedades revela-se insuficiente. Como observa Heidegger (2019a, p. 16) "[...] a primeira interpretação avançada sobre a coisa da coisa, a coisa como suporte de suas características, por mais corrente que seja, não é tão natural como pretende". Desse modo, qualquer ente pode ser compreendido como suporte de características, e essa generalidade torna o conceito de coisa ainda mais vago. Em vez de esclarecer o seu caráter próprio, essa definição distancia-nos da compreensão da coisa, mantendo-nos presos a uma visão derivada e abstrata do que significa ser uma coisa.

Não há dúvida de que nos expressamos nesse mesmo jogo de sujeito e predicado ao falar da obra de arte, dizendo, por exemplo: "Essa música é calma" ou "Esse quadro é chocante". Contudo, o que se busca é justamente compreender o que se quer dizer com o "é" nessas frases. Ou seja, o modo de ser de uma obra de arte, para que ela possa apresentar determinadas características e não outras. E isso não é explicado quando apenas consideramos a arte enquanto um suporte de características.

A segunda abordagem parte da compreensão comum de que a coisa se define pelo modo como, por ela, somos afetados sensivelmente. Assim, apreendê-la se daria no reunir de uma multiplicidade de sensações (visão, tato, olfato, audição) que, somadas, formariam a totalidade da coisa. Heidegger, porém, observa que essa concepção nos mantém presos a uma aparência imediata, pois tomamos as sensações como dados primários e autônomos. Nessa perspectiva, a coisa é reduzida a um conjunto de impressões sensoriais, e o conhecimento surge como a junção dessas partes.

Entretanto, Heidegger mostra que essa abordagem inverte a relação originária entre sensação e coisa. Visto que, quando ouvimos, tocamos ou cheiramos, não percebemos primeiramente sensações isoladas, mas já nos relacionamos com algo; afinal, "ouvimos a tempestade a assobiar na lareira, ouvimos o avião trimotor, ouvimos o Mercedes e o distinguimos imediatamente de um Adler" (Heidegger, 2019a, p. 17). Só é possível ouvir um mero ruído quando "deixamos as coisas", ou seja, quando as "ouvimos" de maneira abstrata. Assim, a experiência sensível não é uma soma de impressões, mas já um modo de estar em contato com o ente de maneira pela qual já o pré-compreendemos.

O mesmo ocorre com a arte. De fato, a experienciamos pelos sentidos: ouvimos uma música, vemos um quadro e tocamos uma escultura. Mas esse ato pressupõe uma compreensão prévia do ser de uma obra de arte. O escutar de uma música é diferente do escutar de um pássaro; ver uma pessoa é diferente de ver uma pintura; segurar uma pedra é diferente de sentir uma escultura. A questão é que a maneira como experienciamos algo depende de uma preconcepção do ente que nos toca.

Vimos, até aqui, que nenhuma dessas duas abordagens nos permite acessar nem a essência da coisa, nem a essência da obra de arte. Assim, Heidegger sugere que a concepção que mais *aparenta* permitir que a coisa se mostre por si mesma é a concepção da coisa como matéria enformada. De fato, com ela podemos pensar que as coisas materiais, tudo que factualmente está presente é composto por uma forma e uma matéria. Junto a esse par explicativo, de fato, podemos compreender tudo, seja uma pedra uma árvore, uma casa, um martelo, um quadro, etc. Por isso, essa definição abrange tanto as meras coisas quanto os utensílios. Com isso, tendemos a deduzir com certa facilidade que o caráter de coisa que reside em uma obra de arte estaria em sua matéria: a pedra da escultura, a madeira e a tinta do quadro, entre outros. No entanto, essa resposta imediata não revela nada de essencial, pois a distinção entre matéria e forma, assim como as oposições correlatas de racional e irracional, sujeito e objeto, pode ser aplicada a qualquer ente, assim, "[...] nada pode resistir" (Heidegger, 2019a, p. 19). Trata-se de uma estrutura conceitual tão ampla que nada se diz sobre a coisidade da coisa, nem o obrar da obra de arte.

Heidegger, contudo, não desiste desse aceno prontamente. Coloca-se assim, a investigar as coisas de uso, os utensílios. Ao observar um utensílio, como um martelo ou um sapato, Heidegger reconhece que eles podem ser descritos em termos de matéria e forma, mas nota que essa descrição não alcança o que há de essencial. A dureza do martelo ou o conforto do sapato remetem, sem dúvida, à composição material desses utensílios. Porém, a

escolha dos materiais de que são feitos funda-se na sua essência – na estrutura ontológica do utensílio, em sua serventia. Como afirma Heidegger (2019a, p. 24), "o ser-utensílio do ser-utensílio repousa na sua serventia". Assim, o martelo precisa ser duro para martelar e o sapato precisa ser confortável para ser calçado. Isto é, o complexo matéria-forma já pressupõe o modo de ser do utensílio: a sua serventia.

Para ilustrar, Heidegger recorre às pinturas de Van Gogh que retratam sapatos de camponeses. Observando uma dessas obras, descreve: "um apetrecho desse tipo serve para calçar os pés. Consoante a serventia, se para o trabalho no campo, ou para a dança, assim diferem matéria e forma" (2019a, p. 24). Além disso, ele observa que a serventia do utensílio reside na sua confiabilidade (*Verlässlichkeit*): "É graças a ela que a camponesa, por meio deste apetrecho, é confiada ao apelo calado da terra; graças à solidez do apetrecho, está certa do seu mundo" (Heidegger, 2019a, p. 25).

Assim, a partir dessa reflexão, podemos afirmar o que uma coisa e uma obra *não são.* Em sua essência, não se reduzem a meros suportes de características, a uma unidade de sensações ou a uma matéria enformada. Falta-nos, portanto, refletir sobre o que uma coisa é, a fim de distingui-la de uma obra de arte. Antes disso, contudo, é preciso compreender que a coisa, enquanto mera coisa, também não é um utensílio. Heidegger (2019a, p. 13) esclarece que "'mero' quer dizer aqui primeiro: a pura coisa, depois, ao mesmo tempo: já só coisa, em sentido quase pejorativo", e acrescenta que "[...] significa o despojamento do carácter da serventia e da fabricação" (Heidegger, 2019a, p. 21). Isso porque a coisa não deve ser compreendida como um ente definido a partir de sua utilidade.

Esse argumento não é exclusivo de *A origem da obra de arte* (Heidegger, 2019a). Já em *Ser e tempo*, partindo da tese do pluralismo ontológico, Heidegger (2023b, §15) distingue o ser-coisa do ser-utensílio, mostrando que a maneira como a coisa simplesmente é, o seu ser-simplesmente-dado, constitui *um* modo de ser do ente, mas não o modo primário em que o mundo se desvela a nós. Assim, coisa é apenas *um* modo dentre outro modos de ser.

Desse modo, o que determina a estrutura do ser de uma coisa? Esse modo de ser se revela no modo como nos relacionamos cotidianamente com as coisas. Quando dizemos, por exemplo, "pega essa coisa aí", não expressamos um saber conceitual sobre o ente, mas uma familiaridade prática com ele – um compreender fático de seu simples estar-presente no mundo. A coisa, portanto, possui o modo de ser da presentidade (*Vorhandenheit*): é aquilo que está "aí", disponível e mensurável, que pode ser pesado, medido e descrito por suas propriedades físicas.

Assim, podemos notar que há uma diferença essencial entre o modo de ser de uma coisa (*Vorhandenheit*) e de utensílio (*Zuhandenheit*), e uma obra de arte. A obra de arte não é uma coisa, embora possamos interagir com ela dessa maneira, ao medir, dizer de seu material, da época que foi feita, ou até mesmo quem a criou. Mas isso nada diz do que faz a obra de arte ser ela mesma. Por outro lado, a obra também não pode ser considerada apenas enquanto um utensílio. Embora seja comum usarmos obras de arte para decoração, ao resumi-la apenas a isso, uma obra deixa de ser ela mesma e passa a ser um utensílio que tem a função de decorar. Uma obra de arte aponta para algo mais.

Por isso, devemos ter muito cuidado ao interpretarmos a seguinte reflexão feita por Heidegger (2019a, p. 20): "por outro lado, o [utensílio] revela também uma afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo fabricado pela mão do homem. Porém, a obra de arte, pela sua presença auto-suficiente, assemelha-se antes à mera coisa, dando-se em si própria e nada forçada". Pois, ao pensar na essência de algo, não cabe pensar que essa é constituída um pouco de uma e um pouco de outra, como um *puzzle.* Ou seja, ao pensar na essência da obra de arte, não cabe pensá-la enquanto algo como um pouco de utensílio, ou um pouco de coisa. Afinal, o que Heidegger procura é precisamente o que faz a obra de arte ser ela mesma.

Contudo, ao escolher o caminho da investigação por meio da *presentificação intuitiva* de uma obra de arte, algo foi apreendido sobre o ser-utensílio dos sapatos de uma camponesa. No cotidiano, a solidez dos utensílios nos faz confiar que conseguiremos utilizar, por exemplo, um copo para beber água, um carro para dirigir ou uma panela para cozinhar; e, enquanto não houver falhas, repetimos esses processos sem questionar sua capacidade de servir ou sua estabilidade. No entanto, Heidegger (2019a, p. 26) observa que "com a proximidade da obra, estivemos de repente num outro lugar que não aquele em que habitualmente costumamos estar". Por um lado, a solidez do utensílio nos remete ao habitual; por outro, a obra de arte nos coloca diante de um habitual que se torna inabitual, revelando-o de maneira nova.

Isso ocorre pois "o que nos parece natural é unicamente o habitual do há muito adquirido, o que fez esquecer o inabitual, donde provém. Este inabitual, todavia, surpreendeu um dia o homem como algo de estranho, e levou o pensamento ao espanto" (Heidegger, 2019a, p. 16). Esse espanto ocorre porque a obra de arte revela o que o utensílio é em sua verdade, mostrando-o de modo essencial. Somos, então, colocados de repente em um lugar não habitual, um lugar essencial, que aponta para o modo de ser da obra de arte. Assim, a obra nos transporta do familiar para o estranho, ao desvelar o ente tal como é.

Nesses termos, a busca pela origem da obra de arte conduz inevitavelmente à questão da verdade. Heidegger afasta-se e desconfia tanto da tradição metafísica quanto do senso comum, que concebem a verdade como simples correspondência, ou adequação (*Richtigkeit*), entre pensamento e realidade. Para ele, essa concepção, embora seja um modo da verdade, não atinge a sua essência. O que está em jogo é um sentido mais originário. Antes que possa ser concebida como adequação, a verdade é o próprio desvelar do ente, o deixar que ele se mostre a partir de si mesmo.

Dessa maneira, ao evocar a palavra grega *aletheia*, Heidegger defende a verdade enquanto *desvelamento* (*Unverborgenheit*) do ente. Esse desvelamento pode se dar de dois modos: ôntico e ontológico. O desvelamento ôntico (*Offenbarkeit*), ou *revelação*, refere-se ao modo como o ente intramundano se mostra. A revelação, por sua vez, acontece de duas maneiras: primeiramente, como *abertura* própria do *ser-aí* (*Erschlossenheit*), o que significa que o modo de ser desse ente especial consiste em ser para o seu próprio ser enquanto existência; em segundo lugar, como desvelamento dos demais entes, isto é, como *desencobrimento* (*Entdecktheit*). Nesse âmbito, tudo aquilo que é – uma pedra, um livro, um martelo – vem ao encontro do *ser-aí* como desencoberto ou encoberto, sempre em relação à abertura que lhe é própria[1].

Além disso, Heidegger compreende uma verdade ainda mais originária, a *verdade ontológica* – a do ser. Nela, a verdade se desvela como *desocultamento* [*Erthülhung*]. Ou seja, para que o ente se revele, ele, o ser mesmo, primeiro tem que ser-desocultado. Volta-se assim à reflexão sobre a obra, "[...] se nela acontece uma abertura do ente, no que é e no modo como é, está em obra um acontecer da verdade" (Heidegger, 2019a, p. 27). Nesse sentido, a arte não pode ser concebida como uma simples cópia ou imitação da realidade. O quadro de Van Gogh, por exemplo, "não é uma mera representação de algo, uma imitação de algo aí, mas sim a reprodução da essência geral das coisas" (Heidegger, 2019a, p. 27). Tal concepção, entretanto, não deve ser confundida com a antiga ideia grega da arte enquanto imitação ou pura representação da essência universal das coisas, enquanto ainda um ente. A obra de arte não remete nem a um ente particular nem à ideia geral de um ente, mas abre o ser daquilo colocado em obra "[...] a abertura do ente no seu ser: o acontecimento da verdade"

[1] A adoção de traduções fixas para esses termos decorre da diversidade de versões presentes na bibliografia em língua portuguesa. Considerando que tal multiplicidade pode gerar dificuldades interpretativas, seguimos a proposta de uniformização terminológica apresentada por Sandro Sena (2026) em seu artigo *Memória*: ser e verdade para um estudo heideggeriano sobre a existencialidade da velhice.

(Heidegger, 2019a, p. 29). Com isso, afirmando que na obra acontece a verdade do ser, estamos então lidando aqui com a verdade *ontológica.*

Corroborando essa afirmação, é importante observar que embora seja pela abertura do ser-aí que a verdade vem ao encontro, isso não quer dizer que governamos a verdade, ou seja, que nós determinamos o ser. O desvelamento do ente não é subordinado a um gênio criador ou um sujeito, mas o contrário: "não somos nós que pressupomos a desocultação do ente, mas é a desocultação do ente (o ser) que nos determina numa essência tal que, na nossa representação, permanecemos inseridos, ficamos sempre a reboque da desocultação" (Heidegger, 2019a, p. 41). Nesse horizonte, Heidegger indica que, no interior do ente em sua totalidade, abre-se um espaço livre, um lugar de desvelamento onde o ser pode aparecer. Esse espaço, porém, não é algo que o ente circunscreve ou contém; ao contrário, é ele que abarca e sustém todo o ente. Esse "meio aberto" que envolve e ilumina é precisamente o próprio ser.

Ainda outra característica da verdade é que o desvelamento do ente implica necessariamente o seu velamento, pois ambos pertencem ao mesmo movimento essencial da verdade. Aquilo que se mostra só pode aparecer a partir da possibilidade de ocultar-se, e o ocultamento, por sua vez, é sempre relativo ao que pode vir a desvelar-se. Heidegger distingue duas formas desse velamento: na recusa do mostrar-se, e no puro dar-se de modo diverso do que é. Dessa forma, "a verdade é, na sua essência, não-verdade" (Heidegger, 2019a, p. 44). Essa relação constitutiva entre desvelamento e ocultamento funda o combate originário em que o ente se mostra e se retira, e no qual o mundo se abre como clareira, isto é, como o espaço de decisão sustentado por um fundo ainda não dominado e oculto.

A partir disso, Heidegger (2019a, p. 45) se pergunta: "mas como é que a verdade acontece?" – e responde: "acontece em raros modos essenciais". Um desses modos é precisamente a arte, pois "a verdade acontece no estar-aí-de-pé [*Dastehen*]" (Heidegger, 2019a, p. 45). Isso não significa que, em uma obra de arte, algo é representado em sua "justeza", mas que há na própria natureza da obra algo que o mantém em aberto, ao passo que "manter significa originalmente proteger [*hüten*]" (Heidegger, 2019a, p. 45). Assim, na obra mencionada por Heidegger, a dos sapatos de Van Gogh, não se trata de uma simples representação adequada ao real, mas do fato de que nela o ser-utensílio se torna aberto e protegido em seu próprio desvelamento.

É junto a esse pensamento que Heidegger faz uma curiosa suposição sobre o belo. Falar de beleza nesse sentido significa falar da maneira como o ser se mostra, se desvela e, ao mesmo tempo, se resguarda no interior da obra. No §114 do ensaio, encontramos a reflexão

sobre a beleza da arte em seu modo originário. Heidegger afirma que o belo não é algo acrescentado posteriormente à obra como ornamento estético, mas o próprio brilho da verdade enquanto ela acontece. Assim, afirma que, quanto mais simples, direta e sem adornos apareça o ser da obra, mais a obra mostra o que é, sendo, assim, iluminada. Nesse sentido, "o clareado dessa natureza na obra é o belo. *A beleza é um modo como a verdade advém enquanto desocultação*" (Heidegger, 2019a, p. 45). A tal ponto que Irene Borges-Duarte (2024, p. 71), em *Arte e técnica em Heidegger,* afirma: "para Heidegger, a essência da Arte é, pois, a epifania do mundo na beleza".

Cabe-nos também investigar o que significa o *acontecer*. Observamos que o acontecer da verdade está intrinsecamente vinculado à essência da verdade e ao jogo entre verdade e não verdade exposto anteriormente. É necessário, contudo, fazer alguns esclarecimentos para que o sentido de *acontecer* não recaia em uma confusão trivial decorrente de tradução. Para isso, é preciso distinguir *Geschehen* de *Ereignis*.

Em Heidegger, o termo *Geschehen* designa simplesmente o "acontecer", "ocorrer" ou "evento" de algo. Dessa maneira, quando se fala sobre o acontecer da verdade, trata-se do movimento próprio em que o ente, ou a verdade, se dá, um desvelamento que não tem origem em um sujeito produtor, mas que se realiza na própria abertura do ser.

Já o *Ereignis* aparece no ensaio em conexão com a reflexão sobre o ser-criado da obra. Isso se deve ao fato de que o acontecimento apropriador refere-se à abertura originária do ser em sua totalidade, isto é, àquele que já de antemão projeta o seu próprio ser. Assim, enquanto o *Ereignis* diz respeito à condição ontológica do ser como um todo, o *Geschehen* (da verdade), designa o modo como a verdade se realiza junto ao ente, deixando que o mostrar-se e o ocultar-se constituam o caráter originariamente conflituoso da verdade.

É, portanto, no acontecer da verdade, entre o que se mostra e o que não se mostra que esse combate originário vem à tona. Contudo, é preciso ainda compreender em melhores termos o que significa esse combate, bem como são seus combatentes.

2 A ESSÊNCIA DA ARTE COMO O DEIXAR ABERTO A PELEJA DE MUNDO E TERRA

Vimos que é próprio da essência da verdade o acontecer do jogo de velamento e desvelamento. Nesse sentido, ao dizer que o ente mostra-se em sua totalidade não significa

dizer que ele está completamente claro, mas que também engloba aquilo que não se mostra. É justamente nessa dinâmica que encontramos a verdade enquanto *combate*.

No sentido cotidiano, um combate é visto enquanto uma briga na qual o objetivo maior é a aniquilação do oponente, ou, ainda, caso esse combate seja de cunho intelectual, elevar um ponto de vista em detrimento de outro. O combate [*Streit*] em que Heidegger coloca a obra de arte aponta para uma característica implícita e mais originária do que seria um combate. Heidegger (2019a, p. 39) explica: "[...] no combate essencial, os combatentes elevam-se um ao outro à auto-afirmação das suas essências". Contudo, autoafirmação não significa um enrijecimento de um conceito, mas no movimento de mostrar-se assim como é. Autoafirmar-se aqui é se colocar como verdadeiro. Ao passo que, junto ao combate, "[...] cada um leva o outro para além de si próprio" (Heidegger, 2019a, p. 39). Afinal, para que um combate em termos cotidianos possa acontecer, primeiro é necessário que o adversário seja reconhecido e elevado.

Em que termos podemos encontrar esse combate em uma obra de arte? Ainda na primeira parte do ensaio, ao observar o par de sapatos da camponesa, Heidegger nos mostra que "este apetrecho pertence à *terra* e está abrigado no *mundo* da camponesa" (Heidegger, 2019a, p. 25). A partir dessa observação, compreendemos que a obra de arte não se limita ao objeto material, mas revela a tensão entre o solo na qual ela se mantém ao pertencer à terra que a abriga, e a abertura de um mundo. Como enfatiza Heidegger mais adiante, "o ser-obra da obra consiste no disputar do combate entre mundo e terra" (Heidegger, 2019a, p. 39). Diante disso, é essencial investigar o significado desses dois polos no combate da obra. Comecemos por compreender esse mundo que se coloca enquanto aquele que se abre na obra.

No §14 de *Ser e tempo*, Heidegger (2023b) observa que o conceito de mundo é compreendido de maneiras diversas, tanto no uso cotidiano quanto nas abordagens teóricas. A partir dessa constatação, ele distingue quatro sentidos de "mundo". Podemos interpretar os dois primeiros ainda fundados em solo metafísico, e os dois seguintes já construídos no solo fenomenológico. O primeiro é o conceito de mundo enquanto conceito ôntico, por se referir ao mundo dos entes. Heidegger (2023b, p. 112) o define enquanto: "[...] a totalidade de entes que se podem simplesmente dar dentro do mundo", ou seja, um conjunto de todos os entes. O segundo se mostra enquanto um mundo ontológico no sentido de designar o ser dos entes mencionados anteriormente; assim, "mundo" pode se tornar o termo que designa uma região abrangendo cada vez uma multiplicidade de entes: por exemplo, podemos falar do "mundo" do matemático, "mundo" dos humanos ou "mundo" da arte.

O terceiro é também considerado um conceito ôntico, mas já o é fenomenologicamente. Assim, não significa dizer que o mundo é um ente, no qual o *Dasein* está *dentro*, mas o mundo se dá enquanto o aquilo *junto* ao qual o *Dasein* existe. Dessa forma, o "mundo possui aqui um significado pré-ontologicamente existenciário" (Heidegger, 2023b, p. 112). A quarta definição é o mundo ontológico existencial no qual "a própria mundanidade pode modificar-se e transformar-se cada vez, no conjunto de estruturas de 'mundos' particulares, embora inclua em si o a priori da mundanidade em geral" (Heidegger, 2023b, p. 112).

O mundo fenomenológico, portanto, não deve ser entendido como um simples conjunto de entes, nem como o inventário empírico de tudo aquilo que se encontra "aí" no real. Tampouco pode ser concebido como um sistema de ideias ou categorias que ordenam esses entes, muito menos como a projeção de um gênio criador. O mundo não é nem real nem ideal: ele é o horizonte de abertura no qual o ser-aí já sempre se encontra, o campo de significatividade que possibilita que algo como ente possa aparecer. Assim, torna-se possível compreender a relação interna entre mundo e as concepções ôntica e ontológica de verdade. Se a verdade, no sentido mais originário, designa o desvelar-se de um fenômeno, então o mundo é precisamente o âmbito em que esse desvelamento pode ocorrer – o "onde" e o "a partir de onde" algo se mostra enquanto algo. É por isso que, da mesma forma que a obra de arte põe em obra a verdade ontológica, ela instaura um mundo: abre um horizonte de sentido no qual a verdade pode ressoar e se deixar ver.

É interessante, ainda, compreender a afirmação do mundo enquanto existencial. O *Dasein* nunca está isolado; sua compreensão do ser se dá sempre dentro de um mundo compartilhado, mediado por práticas, tradições e linguagem. Os entes à mão e os entes simplesmente dados só adquirem sentido no contexto desse mundo. Portanto, o mundo é simultaneamente o horizonte desde o qual se pode compreender o ser e o campo em que se configuram as experiências significativas do *Dasein*.

O ser-no-mundo diz, assim, de uma unidade originária entre existência e mundo, na qual o compreender, o dispor e o agir não se dão *sobre* o mundo, mas *junto a* ele. O mundo é, portanto, o pressuposto ontológico de toda abertura e de toda possibilidade de sentido, aquilo dentro do qual o próprio existir pode se desvelar em sua facticidade. Nesse sentido, o *Dasein*, além de ser-no-mundo, é também formador deste. Uma vez que o mundo não é algo simplesmente dado, mas constantemente constituído nas relações de sentido. O mundo é o contexto dinâmico de atividades, afetos e significações que permite ao *Dasein* compreender a

si mesmo e aos entes que o cercam. Tal horizonte, enquanto relativo ao ser-aí, se mostra, portanto, como a rede de significados na qual nós, existentes, nos movemos e na qual o próprio ser se deixa compreender.

Embora o *Dasein* tenha perdido a centralidade das investigações de Heidegger após a sua viragem, o mundo ainda assim aparece enquanto um existencial. Em *Construir, habitar e pensar* (Heidegger, 2023a), junto à investigação do significado morar (*Wohnen*) e construir (*Bauen*), o mundo aparece como aquilo em que morar é uma forma existencial: morar não é simplesmente habitar um espaço físico, mas é participar de uma abertura que sustém o existir. Construir é cuidar dessa abertura, cuidar do espaço em que as coisas surgem, permitindo que o ser humano viva de modo a conservar a relação com a terra, com o céu, com o divino, enfim, com todos os "componentes" do mundo. A linguagem é também uma figura decisiva: é o lugar onde o mundo se aproxima do ser-aí, onde o morador se torna apto a "receber" o mundo, mais do que dominá-lo. Isso corrobora a afirmação de Heidegger (2023a, p. 160) em *A coisa*: "apenas mortais, os homens habitam mundo, como mundo",

Voltando à obra de arte, nela se diz que *a obra abre um mundo*. Isso significa que a obra não apenas representa algo, mas faz advir um mundo – isto é, instaura uma abertura onde há o desocultamento do ser. Em uma obra de arte, não há uma mera reprodução de algo já dado, mas o próprio ato fundante de mundo. Nesse sentido, Heidegger (2019a, p. 33) afirma:

> O templo, no seu estar-aí [Dastehen], concede primeiro às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for obra, enquanto o deus dela não tiver fugido. O mesmo se passa com a obra de uma imagem [Bildwerk] do deus, que o vencedor lhe consagra no campo de luta. Não se trata de uma representação para que, através dela, mais facilmente se conheça que aspecto tem o deus, mas é uma obra que faz advir o próprio deus e que, portanto, é o próprio deus.

Assim, a obra de arte não é uma representação de um mundo, como num livro didático que descreve características, nem a expressão subjetiva de um autor. Nos quadros de Van Gogh, por exemplo, o que se mostra enquanto obra não é a técnica utilizada pelo autor, a qualidade da tinta, o tamanho ou suas características formais, tampouco um "não dito" alegórico. O que nela acontece é a própria verdade.

Nesse sentido, Heidegger (2019a, p. 34) afirma: "ser obra quer dizer: instalar um mundo". Essa instalação não deve ser entendida como algo meramente colocado em um espaço, mas no sentido de *erigir,* isto é, de construir e manter em pé um mundo. Erigir, diz Heidegger (2019a, p. 34), "quer dizer: abrir o justo, no sentido da medida que acompanha,

orientando, medida que o próprio essencial é, fornecendo, enquanto tal, as orientações". A obra, ao instalar um mundo, instaura uma medida originária que orienta a existência e dá forma ao modo como o ser-aí existe. Heidegger (2019a, p. 34), considerando a obra-templo, descreve ainda esse erigir como um ato de consagrar e glorificar, explicando que "consagrar quer dizer sagrar no sentido de que, no erigir pela obra, o sagrado é aberto como sagrado, e o deus é convocado para o aberto do seu advento". Assim, a instalação da obra-templo não é um gesto arbitrário, mas o acontecimento pelo qual o sagrado, entendido aqui como a dimensão do desvelar, se deixa desocultar. Ao passo que glorificar é respeitar tal desvelamento. Assim, tanto observando um templo, como a obra no geral, o instalar enquanto erigir significa, portanto, abrir o espaço, e esse abrir, como diz Heidegger (2019a, p. 35) é "[...] libertar o livre do aberto e instituir este livre no seu conjunto de traços", ou seja, a obra, ao ser posta em pé, não apenas ocupa um lugar, mas institui o aberto em que um mundo pode *surgir* e *permanecer.*

Ainda que a obra de arte instale um mundo, esse ato de abertura não esgota o seu ser: "[...] a instalação é apenas um dos dois traços essenciais a referir do ser-obra" (Heidegger, 2019a, p. 34). Para compreender a obra em sua totalidade, é necessário voltar o olhar para o segundo traço essencial, aquele que se refere à terra, pois é nesse elemento que se dá a resistência, a densidade e o fundamento que sustentam o mundo que a obra abre.

Junto à reflexão sobre a obra de arte, Heidegger elenca duas determinações essenciais: Terra como aquele que em seu ser tende a se esconder, e a terra enquanto ser-produzida. Ademais, compreendemos que os termos Terra (*Erde*) e Natureza (*physis*) se referem ao mesmo fenômeno. Em outras palavras, a *Physis* mencionada em *Ser e tempo* na investigação de um utensílio corresponde à terra que se abre no contexto da camponesa; assim, é a mesma no contexto da obra de arte.

A primeira determinação da terra se encontra já em *Ser e tempo*, quando Heidegger (2023b, p. 119) discute a natureza em relação aos utensílios. Ele observa que "natureza aqui, não deve ser compreendida como algo simplesmente dado e nem tampouco como poder da natureza". Algo simplesmente dado corresponde a uma coisa, e uma coisa difere da natureza. Isso ocorre, pois a natureza, por um lado não é um ente, e por outro é descoberta sempre em um mundo. Nas palavras de Heidegger (2023b, §15, p. 119): "com a descoberta do 'mundo circundante', a 'natureza' assim descoberta vem ao encontro". O ser-aí só pode descobrir o ente como natureza em um modo específico de ser-no-mundo. Em outras palavras, "[...] o fenômeno 'natureza', no sentido romântico de natureza, só poderá ser apreendido

ontologicamente a partir do conceito de mundo, ou seja, através da analítica da presença [ser-aí]" (Heidegger, 2023b, §14, p. 113). É importante notar que isso não implica que a natureza seja um conceito vazio ou idêntico ao mundo, apenas que ela se mostra junto ao mundo.

Se não é um algo vazio de significado, o que é isso que se mostra apenas junto ao mundo? Seguindo esse aceno, voltando à arte, Heidegger (2019a, p. 36) afirma "a terra é o infatigável e incansável que está aí para nada", que só se mostra na abertura de um mundo. Assim, "a terra só aparece abertamente iluminada como ela própria onde é guardada e salvaguardada como a que é essencialmente insondável [*Unerschliessbar*], que recua perante toda a exploração [*Erschliessung*], a saber, a que se mantém fechada [*verschlossen*]" (Heidegger, 2019a, p. 37). Nesse sentido, a terra é, por essência, "o que se fecha em si" (Heidegger, 2019a, p. 37).

A segunda determinação refere-se à terra enquanto produzida. Retomando novamente o pensamento grego, Heidegger recorda que, desde muito cedo, os gregos atribuíram aos elementos naturais, como plantas e animais, o caráter de algo que, junto à sua forma, mostra-se como aquilo que é. Esse movimento de vir à luz, de emergir na claridade, é o que eles chamavam de φύσις (*phýsis*). Assim, a natureza não é apenas a matéria da qual algo é constituído, mas "[...] é isso onde o erguer alberga [*berguen*] tudo o que se ergue e, claro está, enquanto tal. Naquilo que se ergue advém a terra com o que dá guarida" (Heidegger, 2019a, p. 33). A guarida só pode acontecer porque é produzida, uma vez que "produzir [*her-stellen*] a terra significa: trazê-la ao aberto como o que em si se fecha" (Heidegger, 2019a, p. 37).

Como, então, a terra se mostra na obra de arte? Costuma-se dizer que toda obra é produzida a partir de algo: seja pedra, cor, linguagem ou som. Assim, parece natural supor que o caminho para compreender a terra comece pela matéria da obra. Se nos voltarmos, contudo, para outro tipo de ente igualmente produzido, perceberemos que tanto a matéria quanto a forma são determinadas pelo modo de ser próprio desse ente, a serventia. No caso de um martelo, por exemplo, a madeira e o metal devem possuir a dureza adequada para que o instrumento cumpra sua função. A não ser que algo excepcional aconteça, o material raramente é tematizado durante o uso. Nesse sentido, a terra revela sua essência justamente ao se ocultar, voltando-se à sua natureza de velar-se no interior do que sustenta.

Na obra de arte, no entanto, a terra não desaparece; "pelo contrário, a obra-templo, ao instalar um mundo, longe de deixar desvanecer a matéria, fá-la pela primeira vez ressair [*hervorkommen*], a saber, no aberto do mundo da obra" (Heidegger, 2019a, p. 36). Assim, a obra permite que a terra se mostre em sua essência, e isso é o que faz a obra de arte: ela

produz a terra como terra. Na obra de arte a terra não é gasta, não some em uma serventia assim como um utensílio. Na obra, aquilo que se mostra tende a se mostrar verdadeiramente o que é enquanto é. As cores são vistas, os sons escutados, as palavras continuam sendo palavras, não enquanto algo que não está mais presente e se encobre. Na obra de arte, mantém-se visto aquilo que tende a se esconder. A relação originária que a arte tem com a natureza nunca é em sua essência de dominação ou controle, mas sim de liberdade, afinal, "a obra deixa que a terra seja terra" (Heidegger, 2019a, p. 36).

Embora o conceito de terra (*Erde*) apareça de forma mais explícita em *A Origem da obra de arte*, ele permanece consistente com o pensamento tardio de Heidegger, especialmente na compreensão do habitar e do pertencimento do homem ao ser. Em *Construir, habitar e pensar*, a terra não é apenas o solo físico sobre o qual se constrói, mas o fundamento que acolhe e sustenta o existir, proporcionando o espaço para a morada e permitindo o desdobramento da relação entre homem e mundo. Nesse sentido, nos fala Heidegger (2023a, p. 130), "os mortais habitam à medida que salvam a terra, tomando-se a palavra salvar em seu antigo sentido, ainda usado por *Lessing*. Salvar não diz apenas erradicar um perigo. Significa, na verdade: deixar alguma coisa livre em seu próprio vigor". Nessa perspectiva, a terra é pensada como o "portador" do habitar, que se retira e se preserva em sua própria reserva, dando abrigo ao que se desvela sem jamais se reduzir à mera objetividade natural.

Assim, conquistamos uma compreensão dos elementos dispostos neste combate, nos quais, em suas determinações ontológicas, correspondem respectivamente ao aberto e ao que tende a se esconder. Todo ente, em seu modo de ser, encontra-se disposto nesta tensão essencial; entre aquilo que, ao emergir, se deixa ver dentro de uma rede de significações, e aquilo que, ao mesmo tempo, se retém, mantendo-se velado: uma coisa, um utensílio, um animal. Esse combate, contudo, tende comumente a permanecer encoberto: ele não se oferece a nós como algo imediatamente dado, mas se recolhe no modo habitual em que lidamos com os entes. Na obra de arte, porém, algo de singular acontece: nela, o conflito entre mundo e terra se torna patente, irrompendo como o lugar do acontecer da verdade.

É nesse sentido que Heidegger (2019a, p. 39) afirma: "na medida em que a obra institui um mundo e produz a terra, é a instigação deste combate". Mundo e terra, embora essencialmente diferentes, não podem ser concebidos separadamente. O instalar de um mundo e o produzir da terra se copertencem: "o mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo" (Heidegger, 2019a, p. 38). Essa relação, como vimos, dá-se em forma de um combate essencial, no qual nenhum dos combatentes se reduz ou é destruído pelo outro.

Dessa maneira, a verdade, com sua estrutura própria de ocultamento e desocultamento, já delineia o movimento pelo qual algo pode se mostrar; ao passo que na obra de arte a verdade acontece precisamente como esse *expor e deixar aberto* do combate entre mundo e terra.

Esses desdobramentos acerca do combate entre mundo e terra conduzem Heidegger a novas determinações sobre a origem da obra de arte. Ao mostrar que a verdade acontece na obra como manutenção desse combate, o filósofo amplia sua investigação para compreender o papel da criação artística e da relação que os homens estabelecem com a obra. Nesse contexto, tanto a atividade do artista quanto a apreciação da obra deixam de ser concebidas segundo os moldes tradicionais da estética, que tendem a privilegiar a subjetividade do criador ou a experiência vivida pelo espectador. Em vez disso, Heidegger procura pensar ambos a partir da própria obra e de seu caráter originário enquanto acontecimento da verdade. A criação já não se reduz à produção de um objeto por um sujeito criador, assim como a apreciação não consiste meramente em uma experiência subjetiva de fruição estética. Criar e preservar a obra revelam-se, antes, como momentos pertencentes ao próprio acontecer da verdade que nela se instaura. Desse modo, a reflexão sobre o combate entre mundo e terra conduz Heidegger a um progressivo afastamento das categorias estéticas tradicionais e aprofunda seu esforço de compreender a arte a partir de sua essência.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Ao longo deste artigo, procuramos compreender de que maneira a reflexão desenvolvida por Heidegger em *A origem da obra de arte* (2023a) se insere no horizonte mais amplo da superação da metafísica. Para tanto, mostramos que a questão da arte não ocupa um lugar secundário em seu pensamento, mas constitui um caminho privilegiado para a reabertura da pergunta pelo ser. Ao investigar a origem da obra de arte, Heidegger afasta-se das interpretações tradicionais que a compreendem como objeto estético, representação ou expressão subjetiva, deslocando a investigação para o âmbito ontológico.

Nesse percurso, vimos que a obra de arte não pode ser reduzida ao seu caráter coisal, nem explicada a partir das determinações metafísicas de substância, matéria e forma ou sujeito e objeto. A obra revela-se, antes, como o lugar em que a verdade acontece. Contudo, essa verdade não deve ser compreendida como adequação ou correção, mas em seu sentido originário de desvelamento. A arte torna-se, assim, um dos modos essenciais pelos quais a verdade advém e se põe em obra.

A análise do combate entre mundo e terra permitiu explicitar o modo próprio desse acontecer. O mundo, enquanto abertura de sentido, e a terra, enquanto aquilo que se resguarda e se oculta, não se opõem de maneira excludente, mas copertencem em uma tensão originária. A obra de arte não elimina esse conflito nem o resolve; ela o mantém aberto. É precisamente nesse combate que a verdade acontece, revelando o ente ao mesmo tempo que preserva a dimensão de mistério e ocultamento que lhe é constitutiva.

Desse modo, torna-se possível compreender por que a reflexão heideggeriana sobre a arte constitui também uma crítica radical à estética. Ao deslocar a questão da arte da experiência subjetiva do espectador e da atividade produtiva do artista para o próprio acontecer da verdade, Heidegger rompe com pressupostos fundamentais da tradição estética moderna. A obra deixa de ser pensada a partir do sujeito e passa a ser compreendida a partir do ser.

Por essa razão, a superação da estética revela-se como um momento essencial da superação da metafísica. Ambas compartilham o mesmo horizonte de pensamento que compreende o ente a partir da representação e que conduz ao esquecimento da questão do ser. Ao reconduzir a arte ao seu caráter originário de acontecimento da verdade, Heidegger não apenas oferece uma nova compreensão da obra de arte, mas abre a possibilidade de um outro modo de pensar, capaz de habitar a tensão entre desvelamento e ocultamento sem reduzi-la às exigências da objetificação metafísica. A reflexão sobre a origem da obra de arte mostra-se um importante caminho para o movimento heideggeriano de superação da metafisica.

REFERÊNCIAS

BORGES-DUARTE, Irene. **Arte e técnica em Heidegger**. Rio de Janeiro: Via Verita, 2024.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2019a.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2023a.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2023b.

SENA, Sandro. Memória: ser e verdade para um estudo heideggeriano sobre a existencialidade da velhice. **Síntese: Revista de Filosofia**, Belo Horizonte, 2026. Disponível em: https://faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/view/6377/5620. Acesso em: 22 maio 2026.