

Τέχνη e ἀλήθεια: A ARTE COMO ACONTECIMENTO DA ποίησις ORIGINÁRIA*

Τέχνη AND ἀλήθεια: ART AS THE EVENT OF ORIGINAL ποίησις

Deborah Moreira Guimarães**

RESUMO

Trata-se de investigar a relação entre τέχνη, ἀλήθεια e ποίησις na filosofia de Heidegger, tomando como eixo interpretativo central o ensaio *A origem da obra de arte*. Partindo da crítica heideggeriana à metafísica da subjetividade e à concepção tradicional da verdade como adequação, busca-se evidenciar a compreensão da arte como acontecimento originário de desvelamento. A verdade é pensada como ἀλήθεια, como não-encobrimento, e a obra de arte como o lugar privilegiado em que a abertura se realiza historicamente. Heidegger realiza uma ontologia da obra de arte focada na relação entre arte e técnica, bem como nos exemplos paradigmáticos dos sapatos de Van Gogh e do templo grego. A obra não representa um mundo previamente dado, mas instaura uma clareira de sentido na qual mundo e terra entram em contenda produtiva. Evidencia-se, também, o caso de *A fonte*, de Marcel Duchamp, compreendida como arte do deslocamento capaz de desestabilizar as redes remissivas sedimentadas do cotidiano. Conclui-se que a τέχνη, em sua acepção originária, pertence ao movimento da ποίησις e constitui um acontecimento histórico da verdade, preservando a possibilidade de novos modos de manifestação do ser em época marcada pelo domínio da racionalidade técnica.

PALAVRAS-CHAVE: técnica; obra de arte; verdade; Heidegger.

ABSTRACT

This text investigates the relationship between τέχνη, ἀλήθεια, and ποίησις in Heidegger's philosophy, taking the essay *The Origin of the Work of Art* as its central interpretative axis. Starting from Heidegger's critique of the metaphysics of subjectivity and of the traditional conception of truth as correspondence, we aim to highlight the understanding of art as originary event of unconcealment. Truth is conceived as ἀλήθεια, as unconcealment, and the work of art as the privileged site in which this openness is historically realized. Heidegger's reading develops an ontology of the artwork focused on the relationship between art and technology, as well as on the paradigmatic examples of Van Gogh's shoes and the Greek temple. Artwork does not represent a previously given world but rather institutes a clearing of meaning in which world and earth enter into a productive strife. We also address Marcel Duchamp's *Fountain*, understood as art of displacement capable of destabilizing the sedimented referential networks of everyday life. We conclude that τέχνη, in its originary sense, belongs to the movement of ποίησις and constitutes a historical event of truth, preserving the possibility of new modes of manifestation of being in era marked by the dominance of technical rationality.

KEYWORDS: technics; work of art; truth; Heidegger.

* Artigo recebido em 27/05/2026 e aprovado para publicação em 10/06/2026. Adaptação da conferência realizada em 26 de maio de 2026 na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG) por ocasião do Simpósio de Filosofia "50 anos sem Heidegger? Técnica, obra de arte e diferença ontológica".

** Doutora em Filosofia pela Unifesp / Universidade de Freiburg. Professora do Departamento de Filosofia da UFMG. Coordenadora do GT Heidegger da ANPOF. E-mail: deborahmoreiraguimaraes@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-2459-9559>

O PROJETO DE UMA ONTOLOGIA DA OBRA DE ARTE

[...] por trás do ser como simples-presença da objetividade está o ser como tempo, como acontecimento de época e destino, e por trás da consciência que intenciona as coisas como evidências há outra coisa, a projetualidade jogada da existência, que contesta as pretensões de hegemonia da consciência (Vattimo, 1996, p. 33).

Os esforços filosóficos de Martin Heidegger podem ser compreendidos, em larga medida, como uma tentativa de ultrapassar os pressupostos fundamentais da metafísica ocidental. Tal empreendimento envolve uma dupla desconstrução: por um lado, a crítica da compreensão do ser como simples presença objetiva; por outro, a crítica da subjetividade moderna como fundamento último da verdade. Conforme observa Gianni Vattimo (1996, p. 33), “[...] por trás do ser como simples-presença da objetividade está o ser como tempo, como acontecimento de época e destino [...]”. A força dessa formulação reside precisamente em evidenciar o deslocamento promovido por Heidegger: aquilo que a tradição metafísica havia tomado como originário – a objetividade dos entes e a consciência que os representa – revela-se, na verdade, como derivado de uma dimensão mais fundamental, vinculada à historicidade do ser e à finitude da existência.

Nesse contexto, a questão da verdade adquire um significado inteiramente novo. Se a verdade não pode mais ser compreendida apenas como adequação entre juízo e objeto, tampouco como evidência garantida por uma consciência transcendental, torna-se necessário investigá-la a partir do próprio acontecimento de desvelamento que possibilita toda manifestação dos entes. A verdade passa então a ser pensada como ἀλήθεια (*alétheia*), isto é, como não-encobrimento, abertura originária na qual um mundo histórico se instaura e ganha compreensibilidade. Tal deslocamento não possui apenas consequências epistemológicas ou ontológicas; ele transforma igualmente o modo de compreender a arte.

É precisamente nesse horizonte que se inscreve a reflexão heideggeriana sobre a essência da obra de arte. Longe de ser concebida como objeto estético destinado à contemplação de um sujeito, a obra é pensada como um acontecimento privilegiado da verdade. Na obra, a verdade não é representada nem comunicada posteriormente; ela simplesmente acontece. A arte torna-se, assim, um dos modos fundamentais pelos quais o ser vem à manifestação, inaugurando mundos históricos e trazendo os entes para a clareira do desvelamento. Nesse sentido, a τέχνη (*tékhnē*) recupera sua vinculação originária com a ποίησις (*poiēsis*), entendida não como

simples produção artística ou literária, mas como o fazer-vir-à-manifestação que caracteriza toda abertura originária da verdade.

Partindo dessas considerações, o presente texto pretende examinar a relação entre τέχνη e ἀλήθεια na filosofia de Heidegger, tomando como eixo interpretativo a tese de que a obra de arte constitui um acontecimento da ποιήσις originária. Procuraremos mostrar que a arte, longe de ocupar um domínio regional da cultura, assume uma função ontológica decisiva à medida que instaura um espaço de manifestação em que mundo (*Welt*) e terra (*Erde*) entram em confronto produtivo, permitindo que a verdade do ser se ponha em obra. Portanto, a reflexão heideggeriana sobre a arte se insere no projeto mais amplo de superação da metafísica da subjetividade e da presença à vista, abrindo caminho para uma compreensão histórica e acontecencial da verdade.

Em vez de compreender a obra de arte como objeto de apreciação subjetiva ou como representação do belo, exemplos decorrentes na tradição filosófica, Heidegger reconduz a questão da arte ao problema mais originário da verdade do ser, realizando uma ontologia da obra de arte¹. Em sua essência, a arte pertence ao âmbito da ἀλήθεια, isto é, ao desvelamento originário no qual os entes podem aparecer em sua manifestabilidade. Nas palavras de Benedito Nunes (2012, p. 236), “as obras de arte em geral serão os lugares (*tópoi*) privilegiados da essencialização da verdade”, ou seja, trata-se do lugar em que a verdade acontece.

Essa transformação conceitual exige abandonar a interpretação moderna da verdade como adequação/correspondência, ou seja, a tradição metafísica, desde Platão e Aristóteles até a modernidade, consolidou a compreensão da verdade como *adaequatio intellectus et rei*. Heidegger, contudo, retorna ao sentido grego de ἀλήθεια como “desvelamento / desocultamento / desencobrimento”. A verdade não é inicialmente propriedade de proposições, mas acontecimento ontológico: abertura na qual algo emerge da ocultação e se torna manifesto. Antes de qualquer enunciado verdadeiro, deve haver um campo de abertura em que os entes possam aparecer.

¹ Segundo Heidegger, “[...] a pergunta pela origem da obra de arte torna-se na pergunta pela essência da arte [...]. A arte está a ser [*wesť*] na obra de arte. Mas o que é e como é uma obra de arte?” (Heidegger, 2014, p. 8, 9). Dizemos, assim, que Heidegger realiza uma ontologia da obra de arte porque sua investigação não se concentra na beleza, no gosto ou nos efeitos subjetivos da arte, mas na questão do ser da própria obra. Em *A origem da obra de arte*, Heidegger afirma que a obra não é apenas um objeto estético ou uma representação da realidade; ela é um acontecimento em que a verdade (*alétheia*) se desvela, abrindo um mundo de significações e revelando modos de ser que normalmente permanecem ocultos. Assim, a arte é compreendida como um lugar privilegiado de manifestação da verdade e do ser, razão pela qual sua reflexão sobre a arte possui um caráter fundamentalmente ontológico.

É nesse horizonte que a τέχνη adquire um significado radicalmente distinto daquele assumido pela estética moderna. Para os gregos, τέχνη não designava apenas habilidade técnica ou produção artesanal, mas um modo de saber ligado ao trazer-à-manifestação. A τέχνη pertence ao âmbito da ποίησις (poiesis), entendida como produção no sentido originário de um fazer surgir. Heidegger enfatiza que a ποίησις não significa simplesmente fabricação, mas um deixar-aparecer. Algo é conduzido do não-manifesto à condição de fenômeno. Assim, a arte não produz meros objetos; ela instaura um mundo, isto é, em sua essência, não representa um mundo previamente dado. Ao contrário, ela abre um horizonte de significação no interior do qual os entes podem adquirir sentido². No ensaio *A origem da obra de arte*, Heidegger (2010) descreve esse processo mediante a tensão entre mundo e terra. O mundo é o conjunto de referências significativas que orienta a existência histórica de um povo; a terra, por sua vez, é o fundo inesgotável de retraimento e ocultação que resiste a toda determinação completa. A obra de arte instala um combate originário entre ambos, fazendo surgir um mundo ao mesmo tempo em que preserva o mistério da terra.

A modernidade técnica, entretanto, obscurece essa dimensão originária da arte. Sob o domínio da racionalidade instrumental, os entes passam a ser compreendidos apenas como recursos disponíveis para cálculo e manipulação. A própria obra de arte é frequentemente reduzida a mercadoria cultural ou objeto de consumo estético. Nesse contexto, perde-se a experiência originária da τέχνη como acontecimento de verdade. A arte torna-se entretenimento, desligando-se de sua força ontológica.

A crítica heideggeriana não pretende restaurar nostalgicamente uma experiência grega perdida, mas indicar a possibilidade de outro modo de relação com o ser. A arte conserva uma potência singular porque ainda pode interromper o fechamento técnico do mundo. Na obra de arte, o ente deixa de aparecer apenas como objeto manipulável e volta a resplandecer em sua estranheza originária. Logo, a arte restitui o espanto diante do aparecer dos entes. Nesse sentido, a obra de arte constitui um acontecimento essencial da história do ser e a ποίησις originária funda a abertura na qual um mundo pode emergir. A τέχνη pertence, portanto, ao movimento da ἀλήθεια: ela é um modo privilegiado de desvelamento. Pensar a arte a partir dessa

² Segundo Heidegger (2006, *SuZ*, p. 151), “[...] Sentido é aquilo em que a compreensibilidade de algo se mantém. Denominamos sentido o que é articulável na abertura que compreende. O conceito de sentido circunscreve o escopo formal do que pertence necessariamente ao que é articulável pela interpretação compreensiva. Sentido é aquilo em relação a quê do projetar, estruturado pela posição prévia, pela visão prévia e pela conceptualidade prévia, a partir de que algo pode ser compreendido enquanto algo. [...] Só o Dasein ‘tem’ sentido, na medida em que a abertura do ser-no-mundo ‘pode ser preenchida’ pelo ente que nele pode ser descoberto”.

perspectiva significa libertá-la das categorias subjetivistas da estética moderna e reconduzi-la à dimensão originária em que verdade, linguagem e ser se pertencem mutuamente.

A arte é, assim, um acontecimento inaugural do desvelamento do ser. Ela não se limita a reproduzir objetos já dados nem a representar uma realidade previamente constituída; ao contrário, instaura um mundo, abrindo um horizonte originário de sentido no interior do qual as coisas podem aparecer como *significativas*. A obra de arte opera como evento ontológico no qual uma determinada compreensão histórica do ser se torna manifesta. Nesse sentido, a verdade da obra não deve ser entendida nos moldes tradicionais da adequação entre sujeito e objeto, mas como ἀλήθεια. Na obra, a verdade não é transmitida sob a forma de um conteúdo conceitual abstrato, nem reduzida a uma proposição passível de verificação lógica; ela simplesmente acontece, pondo a verdade em obra ao instaurar um campo de aparecimento no qual o ente pode emergir em sua compreensibilidade própria.

Esse desvelamento possui caráter sensível, histórico e poético. Sensível, porque a verdade se manifesta concretamente na materialidade da obra – na palavra poética, na sonoridade, na cor, na forma, no ritmo, na corporeidade da linguagem artística. Histórico, porque toda obra inaugura ou transforma uma compreensão epocal do mundo, pertencendo sempre a uma determinada abertura histórica do ser. E poético, porque a ποιήσις não significa apenas fabricação ou produção estética, mas o próprio manifestar-se daquilo que antes permanecia velado. A arte é poética em sentido originário: ela faz emergir um mundo.

Ao mesmo tempo, a obra jamais esgota a verdade que nela se anuncia. Todo desvelamento conserva inseparavelmente uma dimensão de ocultamento. Em Heidegger, a verdade não elimina o véu; ela só pode acontecer porque algo simultaneamente se mostra e se retrai, conversando uma dicotomia entre transparência e opacidade. Por isso, a obra de arte permanece inesgotável: ela nunca se deixa reduzir a uma interpretação definitiva ou a um significado plenamente transparente. Quanto mais originária é a obra, mais ela preserva uma reserva de mistério, uma profundidade que continuamente excede toda tentativa de objetificação conceitual.

É precisamente nessa tensão constitutiva entre revelar e velar, nessa dicotomia entre transparência e opacidade, que reside a essência da arte enquanto acontecimento da ποιήσις originária. A obra mantém aberta a clareira na qual o ser pode ressoar historicamente, sem jamais converter-se em presença absolutamente disponível. A arte torna-se, assim, um dos lugares privilegiados da experiência ontológica, pois nela o ente humano não domina o ser como objeto, mas é conduzido para junto do mistério de sua manifestação. Nesse sentido, a

experiência estética constitui de maneira genuína a participação em um acontecimento fundamental de abertura do mundo.

DUCHAMP E A “ARTE DO DESLOCAMENTO”

À luz da interpretação heideggeriana da obra de arte como acontecimento da verdade, buscamos compreender o significado filosófico de *A fonte* (1917), de Marcel Duchamp, relacionando-a à descrição das redes remissivas e ao pluralismo ontológico que marca a irredutibilidade dos modos de ser descritos na ontologia fundamental. Embora Heidegger jamais tenha analisado diretamente os *ready-mades*³, sua concepção de mundo, utensiliaridade e desvelamento permite compreender por que essa obra produziu uma ruptura tão profunda na história da arte. Mais do que um gesto de provocação estética, *A fonte* pode ser entendida, segundo nossa interpretação, como uma “arte do deslocamento”, isto é, como uma operação que suspende e abala as estruturas sedimentadas das redes remissivas que organizam o mundo cotidiano⁴.

Em *Ser e Tempo* (§17 e §18), Heidegger (2006) mostra que os entes que encontramos de início e na maioria das vezes não aparecem como objetos isolados diante de uma suposta consciência observadora. Antes de qualquer tematização teórica, eles surgem inseridos em nexos de remissões (*Verweisungszusammenhänge*). Um martelo remete aos pregos, os pregos à construção, a construção à habitação, e assim sucessivamente. O utensílio possui sentido apenas no interior de uma rede de referências práticas que constitui o mundo circundante. O que caracteriza o utensílio em seu uso ordinário é precisamente sua discrição: ele não chama atenção para si mesmo, mas desaparece em favor da tarefa que possibilita, isto é, a sua serventia, ou o seu para-quê (*Wozu*). Seu modo-de-ser consiste, portanto, em ser para-algo, o que chamamos de utilizabilidade ou manualidade (*Zuhandenheit*).

O urinol apropriado por Duchamp pertence originalmente a esse horizonte utensiliar. Sua significatividade é inteiramente determinada por uma rede de remissões mundanas: o

³ Os *ready-mades* são objetos comuns do cotidiano que foram escolhidos e apresentados como obras de arte pelo artista francês Marcel Duchamp, principalmente a partir de 1913. Em vez de criar uma obra por meio da pintura ou da escultura tradicional, Duchamp selecionava um objeto industrial já pronto, como um urinol, uma roda de bicicleta ou um escorredor de garrafas, e o deslocava de seu contexto habitual para o espaço artístico. Com isso, o artista questionava a ideia de que a arte depende da habilidade técnica, da beleza ou da originalidade material da obra, enfatizando o papel da escolha, da intenção e da interpretação. O exemplo mais famoso é *A fonte* (1917), um urinol assinado com o pseudônimo “R. Mutt”, que se tornou um marco da arte moderna e da arte conceitual ao desafiar as definições tradicionais do que pode ser considerado arte.

⁴ Ver Heidegger (2006, SuZ, §17 e §18).

banheiro, a higiene, determinadas práticas corporais, uma arquitetura específica e certas convenções sociais. Enquanto utensílio, ele não se oferece ao olhar à medida que permanece absorvido em sua funcionalidade cotidiana. Contudo, ao ser deslocado desse contexto e colocado em um espaço expositivo, assinado e apresentado como obra de arte, ocorre uma ruptura decisiva que o leva a manifestar-se não mais conforme a *Zuhandenheit*, retirando-o de sua rede remissiva cotidiana. O objeto permanece materialmente o mesmo, mas sua inserção ontológica é transformada de maneira radical, pois as remissões que sustentavam sua compreensibilidade habitual são interrompidas e deslocadas.

Esse deslocamento produz um fenômeno análogo ao que Heidegger descreve quando um utensílio quebra ou deixa de funcionar adequadamente. Em tais situações, aquilo que normalmente permanecia invisível torna-se manifesto. O mundo, que ordinariamente opera em segundo plano, emerge como mundo. Entretanto, em Duchamp, essa ruptura não ocorre por uma falha técnica, mas por uma recontextualização artística, o que podemos entender também como uma espécie de ressignificação, atentando para a gênese prática de toda e qualquer significatividade. O urinol deixa de remeter imediatamente ao uso para o qual foi produzido e passa a interpelar o observador acerca das condições mesmas que determinam o que algo é. A questão já não é “para que serve isto?”, mas “como isto pode aparecer como arte?”. O deslocamento interrompe a familiaridade das remissões sedimentadas e expõe o caráter historicamente constituído dos significados que organizam nossa experiência mundana.

Nesse sentido, *A fonte* realiza algo próximo daquilo que Heidegger atribui à obra de arte: a instauração de uma abertura em que os entes podem aparecer de outro modo. Em *A origem da obra de arte*, a obra não é concebida como mera representação de algo previamente dado, mas como um acontecimento no qual a verdade se põe em obra, como já dito. A verdade, entendida como ἀλήθεια, não consiste na correção de uma representação, mas no desvelamento de uma dimensão do ser que permanecia encoberta. A obra artística possui a capacidade de romper a familiaridade do cotidiano e tornar visível aquilo que habitualmente permanece velado. Nesse caso, trata-se de romper com o próprio caráter de serventia ou utensiliaridade (*Zuhandenheit*) que se retrai no manejo (*Umgang*) cotidiano, fazendo com que o urinol venha à manifestação enquanto pura ruptura com a sedimentação histórica que determina, em geral, os modos de fenomenologização no mundo circundante (*Umwelt*).

O gesto de Duchamp pode ser compreendido precisamente nesses termos. O urinol não se converte em arte porque recebe novas propriedades estéticas, nem porque passa a representar algum conteúdo simbólico determinado. O que ocorre é uma modificação do horizonte de

aparecimento do ente, pois o objeto é arrancado de sua função ordinária e inserido em uma clareira na qual sua significatividade habitual é suspensa. Essa suspensão faz emergir não apenas o objeto, mas também o sistema de pressupostos que organizava sua compreensão anterior. O que se desvela não é apenas o urinol, mas o próprio mundo de significações que o constituía como utensílio.

Por essa razão, interpretamos *A fonte* como uma obra de arte do deslocamento. Seu poder não reside na produção de uma nova imagem, mas na desarticulação de uma ordem estabelecida de remissões. Ao deslocar um ente de seu lugar habitual, a obra desestabiliza as sedimentações históricas de sentido e abre um espaço para outras possibilidades de interpretação. Em termos heideggerianos, ela interrompe a evidência do mundo cotidiano e restitui ao ente sua estranheza (*Unheimlichkeit*) originária. O que estava encoberto pela familiaridade do uso torna-se novamente digno de questionamento mediante a assunção da contingência subjacente a todo e qualquer comportamento humano para com utensílios em geral.

A radicalidade filosófica de Duchamp consiste justamente em revelar que o sentido dos entes não é uma propriedade intrínseca das coisas, mas depende dos horizontes históricos nos quais elas aparecem. Seu gesto artístico torna visível o caráter histórico e contingente das redes remissivas que sustentam o mundo cotidiano. Assim, a obra não apenas desloca um objeto; ela desloca o próprio observador de sua relação habitual com o mundo. Ao abalar as estruturas sedimentadas da significatividade, *A fonte* produz uma abertura na qual a verdade pode acontecer como desvelamento de outras possibilidades de ser e como rearticulação da historicidade que se situa na base de todo comportamento humano no mundo.

OS SAPATOS DE VAN GOGH⁵: A CONTENDA ENTRE MUNDO E TERRA

Entre os exemplos mobilizados por Heidegger em *A origem da obra de arte*, nenhum alcançou repercussão comparável à célebre análise dos sapatos de Van Gogh. Com efeito, é a partir dela que Heidegger procura mostrar que a obra não representa um ente previamente

⁵ Os *sapatos de Van Gogh* são um conjunto de pinturas realizadas por Vincent van Gogh entre 1886 e 1888, nas quais aparecem pares de botas ou sapatos gastos. Não existe um consenso definitivo sobre as obras que compõem a série de sapatos, porque nem todas as obras relacionadas são agrupadas da mesma maneira pelos historiadores da arte. Em geral, considera-se que Van Gogh produziu entre 7 e 9 pinturas de sapatos e botas no período mencionado, além de alguns desenhos e estudos relacionados.

conhecido, mas inaugura uma abertura na qual o ser do ente pode manifestar-se de modo originário.

A descrição heideggeriana é amplamente conhecida na literatura⁶. Diante da pintura de Van Gogh, não encontramos apenas a imagem de um par de sapatos. Tampouco somos conduzidos a um exercício de contemplação estética voltado para as qualidades formais da obra. O que se torna manifesto é o próprio modo-de-ser dos sapatos enquanto utensílio (*Zuhandenheit*)⁷. Na rudeza do couro gasto, nas marcas do trabalho, na abertura escura que acolhe os pés da camponesa, na resistência silenciosa do material e na sua pertença ao campo, revela-se todo um mundo de significações. Assim, Heidegger (2014, p. 28) escreve:

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 [...].

Importa notar que a verdade que acontece na obra não consiste na reprodução fiel de um objeto empírico. Heidegger rejeita explicitamente a interpretação segundo a qual a pintura valeria por sua capacidade representacional. A obra não nos fornece informações sobre um determinado par de sapatos; ela deixa emergir o mundo ao qual esses sapatos pertencem. O que se manifesta é a unidade originária entre o utensílio e o horizonte de sentido que o torna inteligível. Para Duarte (2019, p. 71),

A beleza não se liga [...] apenas ao conteúdo religioso ou simbólico da imagem, mas ao acontecer da verdade como tal. Assim, ante ‘os sapatos do camponês’ de Van Gogh, vemos o ser-sapato do sapato, o amoldar-se do couro e da sola ao pisar do lavrador, que ara a terra e descansa inocentemente no serviço que as botas lhe prestam, sem sequer dar por isso, naturalmente, gastando-os e desgastando-os como meros utensílios, meros trastes [...]. Na tela, em contrapartida, ao revelar-se como beleza a *serventia* do utensílio, manifesta-se também e no mesmo repentino cintilar o desleixe ontológico, o desgaste da rotina, que desertiza o mundo em mero-ambiente e deixa vir ao de cima o caráter errante da ex-sistência humana, o desencontro do ser aí empobrecido. A beleza da imagem criada abriu-nos as dimensões ocultas do destino do ser na sua vinculação com o homem [...]. Em outras palavras, a pintura desvela o entrelaçamento originário entre mundo e terra.

⁶ Ver Duarte (2019); Young (2001); Costa (2016); Cordeiro (2013); Moosburger (2007); Werle (2011).

⁷ Ver Moosburger (2007, p. 77): “[...] quanto mais adequadamente o utensílio serve à sua destinação, quanto mais plenamente realiza sua essência utensiliar, menos ele se impõe à atenção temática do usuário. Esta inconspicuidade (*Unauffälligkeit*) não indica deficiência ou limitação, mas precisamente seu modo próprio de manifestação enquanto ente caracterizado pela serventia. O utensílio mostra-se melhor quando menos se mostra tematicamente, revela-se mais plenamente quando mais se oculta na transparência de seu funcionamento [...]”.

É precisamente nesse ponto que surge um dos conceitos mais decisivos do ensaio: a contenda (*Streit*) entre mundo e terra. Heidegger introduz essa noção para superar tanto a compreensão estética tradicional quanto a concepção metafísica da verdade como adequação. A obra de arte é o lugar onde mundo e terra entram em combate. Mundo designa a abertura histórica de significações na qual uma comunidade habita e compreende a si mesma. Não se trata da soma dos entes existentes, mas da totalidade das remissões significativas que configuram um horizonte histórico de compreensibilidade. Terra, por sua vez, não indica simplesmente a natureza ou a matéria física. Ela nomeia a dimensão de reserva, ocultação e retraimento que acompanha todo processo de manifestação. Logo, a terra é aquilo que sustenta a abertura do mundo sem jamais deixar-se esgotar por ela.

Nos sapatos de Van Gogh, essa dinâmica torna-se exemplar, pois o mundo do camponês – seu trabalho, sua relação com o campo, sua exposição às intempéries, sua pertença a uma determinada forma histórica de vida – manifestam-se na obra. Contudo, essa abertura jamais elimina a opacidade da terra. O couro, as tonalidades escuras, a espessura da matéria pictórica e a própria resistência silenciosa do utensílio remetem a uma dimensão que se oferece apenas ao modo do retraimento. O que aparece nunca coincide integralmente com aquilo que se mostra: a verdade acontece precisamente nessa tensão.

Por essa razão, Heidegger afirma que a obra não resolve a oposição entre desvelamento e ocultamento, mas a instaura e a preserva. A verdade da obra é um acontecimento agonístico. O mundo busca abrir-se e tornar-se patente; a terra resiste a essa abertura, conservando-se em seu retraimento originário. A obra de arte não elimina essa diferença, mas a mantém em sua produtividade essencial. Como observa o filósofo, “[...] Mundo e terra são essencialmente distintos e, no entanto, nunca estão separados. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe pelo mundo [...]” (Heidegger, 2014, p. 47). A obra é justamente o lugar onde essa tensão se torna visível.

A análise dos sapatos permite compreender, assim, por que Heidegger concebe a arte como um acontecimento da ἀλήθεια. A verdade não consiste na correspondência entre uma representação e um objeto, mas no desvelamento de um mundo que emerge a partir de uma luta incessante contra o ocultamento. Quando contemplamos a pintura, não adquirimos um conhecimento teórico acerca dos sapatos; ao contrário, somos transportados para o interior de uma abertura na qual o ser-utensílio dos sapatos se mostra em sua pertença originária a um mundo histórico. A obra não comunica uma verdade previamente existente; ela é o próprio acontecimento dessa verdade.

Nesse sentido, os sapatos de Van Gogh constituem um exemplo paradigmático daquilo que Heidegger denomina o pôr-se-em-obra da verdade (*das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit*). A pintura não representa um mundo; ela faz mundo. Ao mesmo tempo, não dissolve a materialidade da terra em significações transparentes; preserva-a em sua reserva irredutível. A essência da arte reside precisamente nessa capacidade de instaurar um espaço de manifestação em que mundo e terra entram em contenda. É por isso que a obra ultrapassa tanto a condição de objeto estético quanto a de simples utensílio, tornando-se o lugar privilegiado em que a verdade do ser acontece como acontecimento histórico de desvelamento e ocultação.

A relevância da análise heideggeriana reside, por fim, no fato de que ela desloca inteiramente a pergunta pela arte. A questão já não é o que a obra representa, nem quais efeitos produz em um sujeito espectador. O problema passa a ser de que modo a obra abre um mundo e deixa a verdade acontecer. Os sapatos de Van Gogh não interessam a Heidegger por serem um tema artístico particularmente significativo, mas porque permitem pensar a essência da arte para além da estética moderna. Neles, a obra revela sua função ontológica fundamental: instaurar a clareira em que o ser dos entes pode emergir a partir da contenda originária entre mundo e terra.

O TEMPLO GREGO E A FUNDAÇÃO POÉTICA DE UM MUNDO HISTÓRICO

Se a pintura dos sapatos de Van Gogh permite compreender como a obra de arte desvela o ser de um ente em sua pertença a um mundo, o exemplo do templo grego, modelo da “grande arte”⁸, conduz a reflexão heideggeriana a um nível ainda mais originário⁹. Nele, a arte já não aparece apenas como abertura de uma determinada significatividade, mas como instauração do horizonte histórico dentro do qual uma comunidade inteira compreende a si mesma e ao conjunto dos entes. O templo torna-se, assim, a expressão paradigmática da obra enquanto acontecimento fundante da verdade. Segundo Heidegger (2014, p. 38-39),

uma obra arquitetônica, um templo grego, não copia coisa alguma. Está simplesmente aí de pé, no meio do vale rochoso e acidentado. A obra arquitetônica 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 desvanecem no indeterminado. A obra que o templo é articula e reúne pela primeira vez à sua volta,

⁸ Ver Daher (2026, p. 78): “Esta escolha expressa justamente a orientação ‘greconcêntrica’ que caracteriza esta fase de 1934-35 do pensamento heideggeriano sobre a arte.”

⁹ Ver Duarte (2019, p. 80s).

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

Ao descrever o templo grego, Heidegger insiste que a obra não deve ser compreendida como representação de crenças religiosas previamente constituídas. O templo não é uma imagem dos deuses, tampouco um símbolo destinado a expressar uma visão de mundo já existente¹⁰. Sua função ontológica é mais radical: é a própria obra que faz surgir o espaço de compreensibilidade no qual deuses e homens, nascimento e morte, vitória e derrota, destino e história podem adquirir sentido. Para Heidegger, o templo abre um mundo e, ao mesmo tempo, o restitui à terra¹¹. Enquanto fenômeno, o templo faz aparecer um mundo histórico: inaugura relações entre deuses e mortais, funda modos de habitação, determina a compreensão do destino e do sagrado. O espaço aberto pela obra não é subjetivo, mas histórico-ontológico. A arte possui, assim, um caráter fundador, inaugurando possibilidades históricas de compreensão do ser.

Essa dimensão fundadora aproxima a arte da linguagem poética. Para Heidegger, toda arte é, em essência, poesia. Isso não significa reduzir pintura, escultura ou arquitetura à literatura, mas reconhecer que toda obra possui estrutura poética enquanto abertura originária do ser. A linguagem poética não descreve simplesmente um mundo já constituído; ela nomeia originariamente à medida que convoca os entes à manifestabilidade e torna possível uma habitação histórica. Conforme Nunes (2012, p. 252),

[...] a verdade instaurada funda o que se chama de arte, como forma do Dasein, de sua existência historial enquanto povo. Heidegger refere-se expressamente à origem da obra de arte como origem do Dasein historial de um pouco, entendendo por povo a comunidade dos criadores e dos guardiões das obras.

Erguido sobre a rocha, o templo não representa o mundo grego; ele o instaura. É a partir do sentido que ele abre que as relações fundamentais de um povo se organizam e adquirem estabilidade. A obra reúne em torno de si as decisões essenciais de uma comunidade histórica, determinando o que é sagrado e profano, nobre e vulgar, permitido e proibido, digno e indigno.

¹⁰ Conferir Daher (2026, p. 79): “O templo grego representa, para Heidegger, o exemplo de arte que ainda não havia sido reduzida à condição de objeto estético, como viria a acontecer com o estabelecimento da estética como disciplina filosófica na modernidade”.

¹¹ Ver Heidegger (2014, p. 40s).

O templo estabelece uma medida para a existência histórica e oferece um horizonte dentro do qual os entes podem aparecer como aquilo que são. Em seu permanecer silencioso, ele faz emergir uma ordem de significações que orienta a vida de um povo.

Nesse sentido, a obra realiza aquilo que Heidegger denomina a fundação da verdade. A verdade não é aqui um conteúdo doutrinal nem um conjunto de proposições corretas sobre a realidade. Ela consiste na abertura de uma clareira histórica em que um mundo pode manifestar-se. O templo é fundador porque instaura essa abertura, isto é, faz com que a montanha apareça como montanha, o mar como mar, o céu como céu, os deuses como deuses e os mortais como mortais. Antes da abertura do mundo, os entes não estão simplesmente presentes à espera de serem observados; eles aguardam um horizonte de compreensibilidade que lhes permita manifestar seu ser.

Contudo, a instauração do mundo não ocorre sem a participação da terra. O templo repousa sobre a rocha, enfrenta a tempestade, recebe a luz do sol e suporta o desgaste do tempo. Em vez de dissolver a materialidade da pedra em uma significação transparente, a obra faz com que essa materialidade se mostre precisamente como aquilo que resiste a toda redução conceitual. A pedra não desaparece na forma arquitetônica; ao contrário, ela emerge em sua densidade própria. A luz não apenas ilumina o templo; torna-se visível na própria configuração da obra. O céu, a tempestade e a noite não constituem elementos exteriores, mas participam da dinâmica pela qual a obra deixa a terra aparecer como terra.

Por isso, o templo manifesta de maneira exemplar a contenda entre mundo e terra. De um lado, o mundo procura abrir-se, instituindo um horizonte compartilhado de sentido. De outro, a terra recolhe-se continuamente em sua reserva inesgotável. A obra subsiste precisamente nessa tensão. Ela não elimina o ocultamento em favor de uma presença absoluta nem abandona a abertura ao fechamento completo da terra. Seu modo próprio de ser consiste em manter viva a disputa originária entre desvelamento e velamento: é nessa disputa que a verdade acontece.

A partir dessa perspectiva, torna-se possível compreender por que Heidegger identifica a essência da arte com a ποιήσις. O templo não é produto de uma fabricação técnica nem resultado da expressão subjetiva de um artista. Ele é um acontecimento poético no sentido originário do termo: um fazer emergir que instaura um mundo histórico. A ποιήσις designa precisamente esse movimento inaugural pelo qual algo emerge do ocultamento e passa a habitar a clareira da verdade. A obra cria não porque adiciona um ente ao conjunto dos entes já

existentes, mas porque abre a dimensão na qual os entes podem aparecer de maneira significativa.

Nesse contexto, a τέχνη revela sua proximidade essencial com a ἀλήθεια. Ambas pertencem ao mesmo acontecimento originário de desvelamento, isto é, a arte participa do próprio advento histórico da verdade. Em suas épocas fundadoras, a arte assume a tarefa de instaurar os horizontes dentro dos quais um povo compreende o ser, a si mesmo e ao mundo; e a obra de arte torna-se, assim, um lugar privilegiado do acontecimento histórico da verdade.

O percurso que conduz dos sapatos de Van Gogh ao templo grego permite compreender a amplitude da reflexão heideggeriana. Em ambos os casos, a obra faz mais do que representar um ente; ela abre uma clareira em que a verdade pode acontecer. Contudo, enquanto a pintura revela o ser-utensílio dos sapatos na contenda entre mundo e terra, o templo evidencia a dimensão histórica e fundadora da ποίησις. Nele, a arte mostra-se em sua essência mais originária: como acontecimento instaurador de mundo e como lugar privilegiado onde a ἀλήθεια se põe em obra. É nesse sentido que a τέχνη pode ser compreendida como acontecimento da ποίησις originária, isto é, como um dos modos fundamentais pelos quais o ser historicamente se manifesta. Segundo Daher (2026, p. 61), Heidegger “sugere que a arte, enquanto preserva algo da antiga *téchne* em sua relação com a *poíesis*, pode oferecer um espaço de resistência ao domínio total do *Gestell*. A arte, consanguínea da técnica em sua origem grega, oferece um espaço de criação”.

O PROBLEMA DA TÉCNICA

A técnica, por sua vez, representa o desdobramento máximo da metafísica como pensamento marcado pelo constante esquecimento da questão do ser, ou seja, a essência da técnica reside originariamente no equívoco metafísico acerca da diferença ontológica. O que temos em vista ao articular o problema da técnica à ontologia da obra de arte é justamente ressaltar o fato de a maquinação (*Machenschaft*)¹², enquanto configuração histórica própria à técnica moderna, ser uma das determinações possíveis do processo de objetivação levado a termo pelo desencobrir técnico. Isso ocorre porque, na técnica, de modo geral, reside “a possibilidade de toda elaboração produtiva” (Heidegger, 2006, p. 17). Nesse sentido, o produzir

¹² A *Machenschaft*, ou “maquinação”, é o nome que Heidegger atribui a uma configuração histórica própria à época da técnica moderna na qual tudo passa a ser compreendido como algo manipulável, produzível e controlável. Nesse horizonte, os entes são reduzidos ao estatuto de elementos disponíveis para uso, cálculo e mensurabilidade.

técnico é também uma forma de desencobrimento (*Unverborgenheit*) responsável por provocar um descerramento de mundo. O que está em jogo, no entanto, é o sentido presente nesse processo de abertura. A fim de exemplificá-lo, Heidegger evoca os conceitos de *τέχνη* e *ποίησις* para diferenciar o produzir das coisas que estão disponíveis ao ser humano (*τέχνη*) do produzir poético (*ποίησις*), que não possui uma finalidade instrumental e é exterior a si mesmo.

Dessa forma, a técnica seria um produzir que possui uma finalidade específica, que consiste no desvelar de uma verdade oculta no interior do objeto. Em sua acepção antiga, a abertura propiciada pela técnica seria uma espécie de “trazer o sentido abrigado para um desocultamento”, evidenciando a finalidade do objeto produzido para o ser-aí humano (*Hervor-bringen*). Contudo, na técnica moderna, esse “produzir da acepção antiga” cede lugar a um sentido de exploração (*Her-aus-forderung*), no qual a natureza passa a estar inteiramente disponível ao ente humano conforme a maquinação. Esta, por sua vez, é a primeira determinação da essência da técnica, responsável por desencadear um processo de objetificação da realidade¹³.

O problema da maquinação não se reduz, contudo, à técnica moderna. Na medida em que o ser se retrai encobrendo-se na abertura que objetifica e expõe o ente, a história metafísica se encarrega de transformar o abandono do ser no acontecimento fundamental de toda a história. Isso acontece porque a abertura a partir da qual o ser se retrai não constitui o desvelamento de uma verdade constitutiva e originária.

Ao contrário, a verdade existente nos processos produtivos do produzir objetivante reside no fato de a técnica mostrar a realidade a partir de um modo-de-ser específico, que é também técnico, o que torna os entes, de uma maneira geral, disponíveis à exploração e à utilização humanas. Essa concepção de subsistência (*Bestand*) torna-se responsável por um processo de entificação do ser, que conduz o ser-aí humano, a partir de um apelo de exploração, a dispor daquilo que ele descobre, por meio do produzir técnico, como pura subsistência¹⁴. Heidegger indica, assim, que repensar as bases da metafísica implica repensar o modo como esta se relacionou com os entes a partir de um modelo preso a certas tendências que visavam

¹³ Nesse contexto, Heidegger cita, como exemplo, as seguintes determinações da técnica nos acontecimentos históricos e no modo como o ser-aí humano passa a se relacionar com as coisas, a saber: “A agricultura tornou-se indústria motorizada de alimentação. Dispõe-se o ar a fornecer azoto, o solo a fornecer minério, como, por exemplo, urânio; o urânio a fornecer energia atômica; esta pode, então, ser desintegrada para a destruição da guerra ou para fins pacíficos” (Heidegger, 2006, p. 19).

¹⁴ Ver Heidegger (2007, p. 383).

extrair dos entes propriedades a partir de uma certa exatidão representativa, pautada pela certeza do cálculo e dos padrões explicativos característicos das ciências naturais.

Há um apelo de exploração característico desse modelo metafísico, ao qual Heidegger dá o nome de *Gestell* (armação)¹⁵, outra determinação fundamental da essência da técnica. Conforme Duarte (2019, p. 158), “*Gestell* passa a designar não tanto uma coisa mas o *monograma* da coesão de um todo, sinal da própria lei que é inerente a todo o *com-pôr* social e humano”¹⁶. Esse dispositivo é responsável por reunir os modos com os quais o ente humano se relaciona com a natureza enquanto *reserva disponível*, a saber: “pôr, dispor, disposição, dispositivo, disponível, disponibilidade etc.”¹⁷. Esses termos, de mesma raiz semântica, estão engendrados no modo como o ser-aí humano habita o mundo, sistematizando e fragmentando a realidade para torná-la calculável. Segundo Vattimo (1996, p. 28),

Ge-Stell representa, para Heidegger, a totalidade do “pôr” técnico, do interpelar, provocar, ordenar, que constitui a essência histórico-destinal do mundo da técnica. Essa essência não é diferente da metafísica, mas é a sua consumação; isso porque a metafísica sempre concebeu o ser como *Grund*, como fundamento que assegura a razão e de que a razão se assegura.

Dessa forma, o indicativo teórico da *armação* condensa em si as maneiras pelas quais o ente humano se relaciona com o mundo a partir do horizonte histórico em que vive, utilizando o paradigma teórico explicativo para desvelar e fragmentar a natureza e a realidade tendo em vista o requerer humano. Assim, o termo *Gestell* aparece hifenizado (Heidegger, 2007, p. 385) tendo em vista enfatizar que tal vocábulo sintetiza a totalidade dos modos pelos quais o processo de objetivação da realidade pode constituir o que seria algo como a essência histórica à qual o mundo da técnica está submetido como destino da metafísica.

Como Heidegger afirma: “técnica é uma forma de desencobrimento. A técnica vige e vigora no âmbito onde se dá descobrimento e desencobrimento, onde acontece verdade” (Heidegger, 2006, p. 18). Dessa maneira, a crítica à noção de técnica moderna reside no fato de esta ser uma união dos modos representacionais aos quais a tradição filosófica se detivera ao longo de sua história metafísica. Assim, a verdade do mundo técnico consiste na verificação entre as diversas etapas dos processos produtivos que permeiam a existência humana. A perspectiva instrumental que norteia o mundo da produção técnica embasaria a relação entre

¹⁵ Ver Heidegger (2007, p. 385).

¹⁶ Ver Borges-Duarte (2019, p. 158s).

¹⁷ Ver Heidegger (2006, p. 21).

produção e desocultamento, ou seja, a questão fundamental é investigar a noção de técnica enquanto “produzir” que mostra as coisas a partir de um modo-de-ser que é também técnico.

O ponto principal deste problema é evidenciar o fato de a noção de subsistência (*Bestand*) possuir um horizonte histórico engendrado nos modos de desvelamento presentes na relação entre o ser-aí e seu ser. Compreender o ente humano é compreender o seu caráter de abertura ao ser, que possibilita, em última instância, o desvelar-se de sua constituição essencialmente originária. Franklin Leopoldo e Silva (2007, p. 374) afirma que “para reencontrarmos a experiência daquilo que nos constitui é necessário despojar-nos das mediações construídas ao longo do processo de subjetivação dos fundamentos e de objetivação científica e técnica da realidade”. Com isso, o autor assevera que o ser-aí busca o fundamento de sua existência objetivando a realidade, tornando-a algo puramente disponível ao requerer humano. A condução deste caminho em direção ao desabrigar significa o destino ao qual os entes humanos estão submetidos. É este destino que passa a determinar o que caracteriza a essência de toda a história do ser¹⁸.

Quando Vattimo diz que a técnica representa o desdobramento máximo da metafísica a partir de sua tendência a estabelecer nexos causais previsíveis e domináveis o que está posto em questão é o modo como a metafísica, diante do ser, ao se deparar com a impossibilidade de apreender algo não representativo, não objetivante e tampouco conceitual, precisou reduzir o campo existencial no qual se dá ser para apreendê-lo no campo ôntico. Nesse âmbito, a metafísica passou a pensar o ser por meio das categorias aplicáveis aos entes, reduzindo o seu campo existencial a propriedades quididativas. Tal restrição culminou não apenas na falsa distinção entre ser e ente por meio da diferença ontológica como também na inviabilização do acesso ao ser mediante a reafirmação de “propriedades” constitutivas. A técnica representa o ápice desse processo na medida em que passa a determinar todos os modos possíveis de se relacionar não somente com o ser, mas também com os entes. Em outros termos, temos que considerar essa consumação da metafísica como o momento máximo nos processos de objetivação. Isso ocorre porque a disponibilidade torna-se uma radicalização da ideia de representação, uma vez que pensa a totalidade como um ente meramente disponível fazendo com que ela recaia para o âmbito da objetividade, incluindo aí o próprio “sujeito”¹⁹. Dessa maneira, as dimensões do problema da subjetividade são enormes na medida em que transferem

¹⁸ Segundo Heidegger (2007, p. 3880), o destino (*Geschick*) é o enviar (*schicken*) que conduz o ente humano ao caminho do desabrigar.

¹⁹ Sobre essa questão, ver Werle (2011, p. 102s).

o ser também para a esfera da objetividade e da presença à vista, resultando na perda do caráter ek-stático do ente humano em prol de uma objetividade vazia²⁰.

Quando Heidegger diz que pensar o problema da consumação da era metafísica é também esboçar sua possível solução, vislumbramos aí uma saída para a questão formulada inicialmente. Ao evocar um trecho do hino *Patmos*, de Hölderlin²¹, a saber: “Ora, onde mora o perigo, é lá que também cresce o que salva” (Hölderlin *apud* Heidegger, 2006, p. 31), Heidegger explicita a ambiguidade presente na noção de técnica moderna, pois “a essência da técnica há de guardar em si a medrança do que salva” (Heidegger, 2006, p. 31), isto é, a ambiguidade fundamental está no mistério que envolve a noção de desencobrimento e, conseqüentemente, a própria concepção de verdade envolta na técnica antiga. Portanto, segundo nossa interpretação, o pensamento metafísico resguarda em si um rastro velado de indeterminação que coloca a possibilidade do questionamento acerca da absolutização de suas próprias bases. É na atenção à opacidade constitutiva da técnica que se mostra inviável toda pretensão de transparência absoluta.

A CONTENDA ENTRE MUNDO E TERRA COMO ACONTECIMENTO DA ποιήσις ORIGINÁRIA

A arte, tomada como poiesis [*Dichtung*], é, ao contrário, um lugar onde a aproximação [*dichtet*] da terra e do mundo ainda permanece como uma possibilidade (Werle, 2011, p. 101-102).

A análise dos sapatos de Van Gogh permite compreender que a essência da obra de arte não reside nem na representação de um objeto nem na expressão de uma vivência subjetiva. A obra é, antes, o lugar em que a verdade acontece como abertura de um mundo e resguardo da terra. Contudo, essa caracterização permanece incompleta enquanto não se esclarece o caráter propriamente produtivo desse acontecimento. Em outras palavras, é preciso perguntar de que modo a obra instaura a contenda entre mundo e terra e faz emergir uma clareira na qual os entes possam aparecer segundo outras possibilidades de sentido. A resposta a essa questão conduz Heidegger ao conceito grego de ποιήσις.

²⁰Ver: “O sujeito é ‘ultrapassado’ na medida em que é um aspecto do pensamento que esquece o ser em favor da objetividade e da simples-presença. Esse pensamento, entre outras coisas, torna impossível compreender a vida do Ser-aí na sua peculiar historicidade e a reduz ao momento da certeza de si, à evidência do sujeito ideal da ciência; elimina-se, pois, o que o Ser-aí tem de puramente “subjetivo”, enquanto não redutível ao “sujeito do objeto” (Vattimo, 1996, p. 31-32).

²¹ Ver Werle (2011, p. 98s).

Na interpretação heideggeriana, a ποίησις não designa originariamente um gênero artístico particular, tampouco a atividade literária em sentido restrito. O termo nomeia todo trazer-a-emergir-diante (*Hervorbringen*) (Heidegger, 2014, p. 7), todo fazer surgir algo do ocultamento para a esfera do desvelamento. Em seu sentido mais originário, a ποίησις refere-se ao acontecimento pelo qual algo ingressa no campo de manifestabilidade, vindo à luz de uma abertura de sentido. A produção artesanal, o florescimento de uma planta, a edificação de um templo e a criação artística pertencem igualmente a esse movimento fundamental de emergência.

Sob essa perspectiva, a obra de arte não deve ser concebida como um produto acabado resultante da ação de um sujeito criador. Tal compreensão permaneceria presa ao horizonte metafísico da causalidade e da fabricação. A obra é, antes, um acontecimento poético no sentido originário do termo: ela faz advir um mundo. A contenda entre mundo e terra descrita por Heidegger não constitui um processo secundário que ocorre após a produção da obra; ela é o próprio modo de realização da ποίησις. A obra produz porque abre. Ela cria porque instaura uma clareira. Sua produtividade não consiste na fabricação de um objeto, mas na fundação de um espaço de manifestabilidade e compreensibilidade.

Tal ponto fica evidente na pintura dos sapatos de Van Gogh. A obra não acrescenta novas propriedades ao utensílio representado nem o transforma em objeto de contemplação estética. O que nela acontece é a abertura de um mundo. O labor silencioso do camponês, sua pertença à terra, a dureza do trabalho agrícola e a historicidade de uma forma de vida emergem na obra como uma totalidade significativa. Simultaneamente, a materialidade da pintura, a espessura da cor, a resistência do couro e a opacidade da terra conservam-se em seu retraimento. A obra faz surgir essa tensão sem jamais suprimi-la, e é justamente nesse combate que a verdade se põe em obra.

A ποίησις originária deve ser compreendida, portanto, como o próprio movimento pelo qual o desvelamento se articula com o velamento. Contra toda concepção da verdade como transparência absoluta, Heidegger insiste que toda abertura é acompanhada por uma reserva constitutiva. O mundo somente pode surgir porque algo permanece oculto, isto é, toda clareira pressupõe uma dimensão de sombra. A terra não é o obstáculo que a verdade deveria superar, mas a condição mesma de sua emergência. Por isso, a obra de arte não elimina o mistério do ser; ao contrário, ela o preserva ao instaurar uma região em que o ocultamento e o desocultamento entram em uma relação produtiva.

A partir dessa perspectiva, torna-se possível compreender a profunda afinidade entre τέχνη e ἀλήθεια. Em sua acepção grega originária, a τέχνη não significa primordialmente habilidade técnica ou domínio instrumental sobre os entes. Ela constitui um modo privilegiado de saber que participa do processo de desvelamento. A τέχνη é poética porque pertence à dinâmica da ἀλήθεια; ela traz à luz aquilo que anteriormente permanecia recolhido. A obra de arte é, assim, um acontecimento de verdade não porque represente adequadamente uma realidade pré-existente, mas porque inaugura uma abertura na qual algo pode mostrar-se pela primeira vez.

Desse modo, a análise dos sapatos de Van Gogh conduz a uma compreensão mais originária da essência da arte. A obra não deve ser entendida como objeto estético, mas como lugar de emergência de uma verdade histórica. Sua essência reside na ποίησις enquanto acontecimento instaurador de mundo. É nesse sentido que a arte assume, para Heidegger, uma dignidade ontológica singular: ela constitui um dos modos fundamentais pelos quais a verdade do ser se manifesta, abrindo a clareira onde mundo e terra podem confrontar-se e onde uma época histórica encontra as condições para compreender a si mesma. É nesse contexto que a reflexão heideggeriana se aproxima profundamente da poesia de Hölderlin, pois o poeta não é um criador subjetivo de imagens, mas aquele que escuta o apelo do ser e o traduz em palavra inaugural. Dizer, como Hölderlin, que “... poeticamente habita o homem sobre esta terra”, implica conceber a poesia como o lugar privilegiado da abertura histórica da verdade, isto é, habitar poeticamente significa existir não como dominador técnico do ente, mas como guardião da abertura em que o ser se manifesta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos evidenciar que a reflexão heideggeriana sobre a arte não pode ser adequadamente compreendida a partir das categorias tradicionais da estética. A obra de arte não se reduz a um objeto de contemplação, à expressão de uma subjetividade criadora ou à representação de uma realidade previamente constituída. Em *A origem da obra de arte*, Heidegger desloca a questão para um âmbito mais originário, no qual a arte é pensada a partir de sua pertença essencial ao acontecimento da verdade. A pergunta pela arte torna-se, assim, inseparável da pergunta pelo modo como o ser advém à manifestação.

Esse deslocamento somente se torna possível porque a própria noção de verdade é submetida a uma reconsideração radical. Contra a tradição que compreende a verdade como *adaequatio*, Heidegger recupera o sentido grego de ἀλήθεια como desvelamento. A verdade

não designa um estado de correspondência entre sujeito e objeto, mas o acontecimento originário de abertura que permite aos entes manifestarem-se em seu ser. Nesse contexto, a obra de arte revela-se como um dos lugares privilegiados em que tal acontecimento se realiza.

A análise dos sapatos de Van Gogh mostra que a obra não representa simplesmente um utensílio, mas desvela o mundo histórico ao qual ele pertence; ou, no caso do urinol de Duchamp, expõe a contingência e a historicidade que acompanha a significatividade e as redes remissivas, deslocando contextos práticos de uso. O que se fenomenologiza não é um objeto isolado, mas a totalidade significativa na qual esse objeto encontra ou não o seu lugar. Ao mesmo tempo, a obra preserva a resistência da terra, mantendo aberta a tensão entre desvelamento e ocultamento, isto é, a verdade não acontece apesar dessa tensão, mas precisamente por meio dela. A contenda entre mundo e terra revela-se, assim, como a estrutura fundamental do “pôr-se-em-obra da verdade”.

Por sua vez, a consideração do templo grego permite explicitar a dimensão histórica e fundadora desse acontecimento. A obra não apenas torna manifesto um mundo já existente; ela participa da própria instauração do horizonte dentro do qual um povo compreende a si mesmo e aos entes em seu conjunto. A arte mostra-se, nesse sentido, como uma potência originariamente histórica, capaz de inaugurar formas de habitação e de abrir novas possibilidades de sentido. Portanto, o templo evidencia que a verdade não é um dado atemporal, mas um acontecimento que se dá historicamente mediante a abertura de mundo.

Foi precisamente a partir dessa dinâmica que buscamos compreender a relação originária entre τέχνη, ἀλήθεια e ποίησις. A τέχνη não aparece em Heidegger como simples técnica ou habilidade produtiva, mas como um modo privilegiado de participação no desvelamento do ser. Sua essência poética consiste em trazer algo à manifestação, instaurando uma clareira na qual os entes possam aparecer segundo novas possibilidades de compreensibilidade. A ποίησις, entendida como *Hervorbringen* (trazer-a-emergir-diante), não designa apenas uma atividade humana, mas o próprio movimento originário de emergência pelo qual o oculto vem ao encontro do desvelamento sem jamais abandonar completamente sua dimensão de mistério. Segundo Nunes (2012, p. 252), “[...] nada pode chegar a ser e tornar-se histórico independentemente da poíesis. A historialidade da arte deriva da linguagem, em que a verdade se produz originariamente, pela irrupção do ser na palavra e enquanto palavra”.

Desse modo, o problema central deste texto pode ser formulado nos seguintes termos: a obra de arte é um acontecimento da ποίησις originária porque nela a verdade se põe em obra como contenda entre mundo e terra, preservando a dicotomia transparência-opacidade. A arte

não cria primordialmente objetos, imagens ou representações; ela cria aberturas históricas de sentido. Sua produtividade não consiste na fabricação de entes, mas na instauração da clareira em que um mundo pode surgir e tornar-se habitável.

Tal compreensão possui implicações que ultrapassam o âmbito restrito da filosofia da arte. Ao pensar a obra como acontecimento da verdade, Heidegger recoloca a própria questão do sentido histórico da existência humana. A arte assume aqui uma função ontológica decisiva: a de manter aberta a possibilidade de novos desvelamentos do ser. Em uma época marcada pela redução dos entes à disponibilidade técnica e pelo predomínio da racionalidade calculadora, a obra de arte conserva a capacidade singular de interromper a familiaridade do cotidiano e de restituir aos entes sua força originária de manifestação, resguardando a possibilidade de meditação sobre os modos pelos quais a verdade ainda pode acontecer como evento essencialmente histórico.

REFERÊNCIAS

- BORGES-DUARTE, Irene. **Arte e técnica em Heidegger**. Rio de Janeiro: Via Verita, 2019.
- CORDEIRO, Robson. O que a arte torna visível? Uma leitura de “A Origem da Obra de Arte”, de Martin Heidegger. **Problemata - Revista Internacional de Filosofia**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. p.39–60, 2013. DOI: 10.7443/problemata.v4i2.16534. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/16534>. Acesso em: 20 mai. 2026.
- COSTA, Solange Aparecida de Campos. Heidegger e a verdade: uma leitura dos sapatos da camponesa de Van Gogh. **PERI**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 194-213, 2016. Disponível em: <<https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/peri/article/view/1110>>. Acesso em: 10 jun. 2026.
- DAHER, Catherine Mesentieri Saliba. **O percurso da reflexão acerca da obra de arte em Martin Heidegger segundo Julian Young**. Rio de Janeiro, 2026. 126 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Rio de Janeiro da Instituição, Rio de Janeiro, 2026.²²
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. **Ensaio e conferências**. 7. ed. Petrópolis / Bragança Paulista: Vozes / Editora Universitária São Francisco, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. Tradução de Marco Aurélio Werle. **Scientiae Studia**. v. 5, n. 3, p. 375-98, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. Die Frage nach der Technik. In: **Vorträge und Aufsätze**. Gesamtausgabe Band 7. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000, p. 5-36.

²² Citado a partir da versão final enviada à banca de defesa, pois o trabalho ainda não se encontra disponível no repositório de dissertações e teses do Programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de floresta**. Tradução de Irene Borges-Duarte, Filipa Pedroso, Alexandre Franco de Sá, Hélder Lourenço, Bernhard Silva, Vítor Moura e João Constâncio. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

HEIDEGGER, Martin. **Holzwege**. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994.

HEIDEGGER, Martin. **Sein und Zeit**. Neunzehnte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo/Sein und Zeit**. Tradução, organização, nota prévia, anexos e notas de Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012a; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012a.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Martin Heidegger e a técnica. **Scientiae Studia**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 369-374, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-31662007000300005>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662007000300005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 10 mai. 2026.

MOOSBURGER, Laura de Borba. **A origem da obra de arte de Martin Heidegger**: tradução, comentário e notas. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/13434>. Acesso em: 10 mai. 2026.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WERLE, Marco Aurélio. Heidegger e a produção técnica e artística da natureza. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 34, n. 5, 2011. DOI: 10.1590/S0101-31732011000400007. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/1157>. Acesso em: 10 mai. 2026.

YOUNG, J. **Heidegger's Philosophy of Art**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.