

OBRAS DA MÃO

FERNANDO PESSOA

[Professor de filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo e organizador dos Seminários Internacionais Museu Vale]

O propósito da sexta edição dos Seminários Internacionais Museu Vale é pensar a produção humana. Antes de sua interpretação econômica, moderna, produção (do latim *producere*) significa originalmente a ação de levar (*ducere*) adiante (*pro*), no sentido de fazer aparecer o que estava oculto: pro-duzir é ex-por, des-encobrir: Nas palavras de Platão, “toda passagem do não-ser ao ser se efetua pela ação de produzir”.¹ Produzir é fazer ser, mostrar, o que, antes, não era, não aparecia – produzir é um modo de desencobrimento.² Chamamos de natural o que se produz a si mesmo, a nascividade da natureza, sua geração – por exemplo: o florescer de uma flor, o frutificar de um fruto. Chamamos de arte ou técnica, a produção que é feita por um outro, que é obra da mão do homem – por exemplo: fabricar um sapato, criar uma escultura. Com o título “*Homo faber: o animal que tem mãos*”, este seminário propõe pensar a produção humana.

Como introdução ao tema, este texto busca compreender a produção humana por meio de uma interpretação de duas modalidades de sua vigência: a fabricação técnica de um utensílio e a criação artística de uma obra. A partir do questionamento acerca da identidade e da diferença entre fabricação e criação, o texto visa encaminhar um pensamento que, como uma introdução ao tema do seminário, nos conduza para dentro da compreensão do que é produção. Portanto: qual é a identidade e a diferença entre a produção técnica, que

1. Platão. *Banquete* (205b).

2. Usamos aqui o sentido heideggeriano de descoberta, desencobrimento (*Unverborgenheit*), que indica a abertura na qual tudo que é aparece e se realiza. O desencobrimento é o modo como o real se mostra, o seu horizonte de realização, indica o aparecimento do que é, a clareira do ser, que Heidegger, remetendo-se ao sentido etimológico da palavra grega *a-létheia*, caracterizou como fenômeno da verdade: o des-encobrimento.

fabrica instrumentos para uso, utensílios, e a produção artística, que cria obras de arte? “O que quer dizer aqui ser-criado e criar na diferença de fabricar e ser-fabricado?”³

Vimos que ambos, tanto criar uma escultura quanto fabricar um sapato, fundam-se na ação das mãos do homem, são trabalhos manuais – são as mãos que produzem a obra ou o utensílio. Todavia, o que torna possível esses manuseios não é nada manual, mas sim uma compreensão do que vai ser produzido que, antes mesmo de pôr as mãos em obra, de algum modo, já sabe o que (como, onde, por que, para que...) fazer; uma antecipação do fim que orienta desde o início o que (como, onde, por que, para que...) produzir. É sempre em uma antecipação do produto, uma pré-compreensão do que vai ser feito, que tanto a produção técnica quanto a artística se fundam. Antes de ser apenas um simples manuseio, o trabalho manual consiste nesse saber fazer, em uma compreensão original de sua finalidade, que orienta e perfaz toda a produção. Assim indicamos a identidade entre os dois modos de produzir: a criação artística e a fabricação técnica fundam-se nessa pré-compreensão original de seu fim, em saber de antemão o produto que será produzido. A fim de compreendermos agora as suas diferenças, torna-se necessário esclarecer como se distinguem os modos dessa antecipação, desse saber fazer, na produção técnica e na criação artística: como ocorre a compreensão de como (o que? por que? onde?...) fabricar sapatos e como (o que? por que? onde?...) criar uma escultura? Ou, de novo: “Porém, no que se diferencia o produzir como criar do produzir ao modo da fabricação?”⁴

3. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro (edição bilingue). São Paulo: 70, 2010, p. 143.

4. *Idem, ibidem*, p. 149.

A fabricação técnica

Sou um técnico, mas tenho a técnica só dentro da técnica.

Fora disso sou doido, com todo direito de sê-lo.

Álvaro de Campos

Chamamos de utensílio o produto da fabricação técnica. O que caracteriza fundamentalmente um utensílio é a sua utilidade, o para que ele serve, sua serventia. Um bom utensílio é aquele que desempenha tão bem a sua função que, ao usá-lo, nos abandonamos completamente a ele e nem damos conta de sua presença. Heidegger chama de confiabilidade (*Verlässlichkeit*) essa confiança que temos na utilização do utensílio, a segurança de que ele vai desempenhar a sua função.⁵ Essa confiabilidade é o que sustenta a utilidade do utensílio e, assim, o que orienta, previamente, a sua fabricação; ela é o parâmetro que indica tanto o material quanto a forma do produto a ser fabricado. Todo utensílio reúne antecipadamente em uma composição a matéria propícia numa forma adequada. O que permite a correspondência propícia e adequada entre matéria e forma é a compreensão prévia da utilidade do produto, de como ele vai desempenhar a sua função com confiança.

A técnica descobre a realidade na perspectiva de seu uso e, assim, transforma o mundo em utensílios, em bens humanos; a produção técnica fabrica instrumentos para as necessidades e o bem-estar dos homens. Na época moderna, por influência da certeza que o método matemático das ciências naturais propicia, essa característica de a produção técnica descobrir o mundo como bem

5. Cf. *Idem, ibidem*, p. 83.

humano é tão exacerbada, que a confiabilidade se confunde com a segurança de uma pretensa dominação total, um apoderamento incondicional da realidade, promovendo nos homens a ambição arrogante e antropocêntrica de se tornarem, nas palavras de Descartes, “senhores e donos da natureza”:

Adquiri, porém, algumas noções gerais de física e [...] acreditei que não podia mantê-las escondidas sem grave infração da lei que nos obriga a buscar, tanto quanto isso esteja em nossa dependência, o bem geral de todos os homens. Elas fizeram-me enxergar que é possível adquirir conhecimentos muito úteis para a vida e que, em lugar dessa filosofia especulativa que se ensina nas escolas, pode-se encontrar uma filosofia prática pela qual, conhecendo a força e a ação do fogo, da água, do ar, dos astros, dos céus e de todos os outros corpos que nos rodeiam, tão distintamente como conhecemos os diferentes ofícios de nossos artífices, fosse-nos possível aplicá-los do mesmo modo em todos os usos a que se prestam e, assim, nos tornar como que senhores e donos da natureza.⁶

As noções gerais de física que Descartes se refere, antes de serem teorias específicas sobre alguma matéria determinada, constituem o próprio procedimento lógico do pensamento matemático, no sentido do cálculo como método do conhecimento. Cabe advertir que cálculo não significa apenas operar com números, mas principalmente um contar antecipadamente com alguma coisa, ter expectativas sobre a sua realização e obter a certeza de sua realidade. Calcular é estar prévia e antecipadamente seguro da conclusão do que é calculado, consiste em saber de antemão que vai encontrar o que é

6. DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*, sexta parte. Trad. de Márcio Puglesi e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, s/d, p. 113.

procurado. Nesse sentido, o cálculo consiste no empenho em estabelecer as condições prévias da realização do real para, assim, obter a sua dominação, controle e segurança; ele constitui o método lógico do pensamento técnico moderno, o modo tecno-lógico pelo qual o homem, certificando-se de toda a produção, pretende dispor incondicionalmente da natureza, obrigando que ela forneça, com o máximo rendimento e mínimo de gasto, a matéria para toda e qualquer produção, energia.

Heidegger chama de disponibilidade (*Bestand*) esse modo de a técnica moderna desencobrir a realidade na perspectiva de sua dominação, o modo como ela coloca previamente o homem e o mundo numa relação produtivista, na qual o homem é desafiado a dominar e a explorar a natureza numa produção total. Na perspectiva técnica moderna, o homem se descobre no mundo como força de trabalho, mão de obra para transformar a matéria-prima em produtos, garantindo domínio da produção, controle e segurança.

Quando, portanto, nas pesquisas e investigações, o homem corre atrás da natureza, considerando-a um setor de sua representação, ele já se encontra comprometido com uma forma de desencobrimento. Trata-se da forma de desencobrimento da técnica (moderna) que desafia a explorar a natureza, tomando-a por objeto de pesquisa até que o objeto desapareça no não-objeto da disponibilidade.⁷

Como nos tempos modernos a técnica deixou de ser um instrumento para o homem fabricar os seus produtos, um meio para ele realizar um fim, na produção tecnológica não há o objeto contraposto ao

7. HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. Em *Ensaios e conferências*. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 22.

sujeito. Pela própria vigência da disponibilidade, a técnica moderna submete o homem e o mundo à necessidade da produção exploradora, ambos são descobertos nessa relação produtiva. Seduzido pelo caráter irresistível de uma produção total, o homem se vê reduzido à perplexidade e à impotência diante dos desenvolvimentos tecnológicos, tendo de aceitar e se conformar às suas necessidades e demandas. Não é o homem quem decide o destino da técnica moderna, mas a própria exigência tecnológica de provocar a natureza a fornecer energia para uma produção desmedida. Assim, a técnica moderna dispõe o homem e o mundo numa composição exploradora que, de um modo oculto e dissimulado, impõe ser justa e legítima a sua realização, necessário o seu desenvolvimento.

A disponibilidade é como a tecnologia articula o homem e o mundo numa composição exploradora, na qual eles são previamente colocados numa relação produtivista. Heidegger caracteriza essa essência da técnica moderna com o termo *Gestell*, traduzido para o português pela palavra composição, a fim de indicar na preposição *Ge* (“com”) uma ação de pôr (*stellen*) que se antecipa ao que é posto a fim de colocá-lo à sua disposição. Composição indica uma armação, a estrutura da disponibilidade: *Composição significa a força de reunião daquele por que põe, ou seja, que desafia o homem a descobrir o real no modo da disposição, como disponibilidade. Composição denomina, portanto, o tipo de desencobrimento que rege a técnica moderna.*⁸

Como modo de desencobrimento da técnica moderna, a composição antepõe, predis põe o homem e o mundo na perspectiva da disponibilidade, promovendo um desvio dessa relação, a perda de seu elemento mais originário, sua decadência. Antes de ser um julgamento moral, a decadência indica aqui uma queda do sentido primordial da produção, a falta de cadência e conseqüente perda de

8. *Idem, ibidem*, p. 24

seu elemento original, o esquecimento do sentido fundamental da vida, do homem e do mundo. A composição dispõe do real apenas na perspectiva de sua exploração técnica, fazendo a sua realidade aparecer somente nas suas aparências científico-tecnológicas. Todos sabemos, como coisas óbvias e evidentes, que uma folha é verde porque faz fotossíntese (o modo como as plantas sintetizam o dióxido de carbono, a água e a luz do sol), que a Lua é um satélite da Terra, que, por sua vez, é um planeta do sistema solar que gira em rotação e translação, movimentos responsáveis tanto pelo dia e pela noite, quanto pelas estações do ano – essas afirmações são óbvias porque vivemos em um *mundo* científico tecnológico, elas são as evidências de nossa história, o seu grande perigo.

Com esse pensamento, Heidegger quer indicar que o perigo do desencobrimento da técnica moderna, da composição da disposição exploradora, consiste em promover nos homens um esquecimento, uma alienação de um modo mais originário e próprio de ser:

A ameaça, que pesa sobre o homem, não vem, em primeiro lugar, das máquinas e equipamentos técnicos, cuja ação pode ser eventualmente mortífera. A ameaça, propriamente dita, já atingiu a essência do homem. O domínio da composição arrasta consigo a possibilidade ameaçadora de se poder vetar ao homem voltar-se para um desencobrimento mais originário e fazer assim a experiência de uma verdade mais inaugural.⁹

Por só descobrir a realidade a partir da perspectiva da disponibilidade exploradora, a técnica moderna desvia e aliena o homem de

9. *Idem, ibidem*, p. 30. Na página 34 dessa mesma obra, Heidegger afirma: “A composição é o perigo extremo porque justamente ela ameaça trancar o homem na disposição, como pretensamente o único modo de desencobrimento. E assim trancado, tenta levá-lo para o perigo de abandonar sua essência de homem livre.”

seu modo de ser mais original, da experiência de uma verdade mais inaugural. Bitolado na composição produtivista, o homem perde a sua liberdade de ser, a possibilidade existencial de sua realização como exposição original, e decai no que é disposto pelo desencobrimento da composição. Como na modernidade a técnica não se limita só ao que técnico, tudo se tornou técnico, esse é o único horizonte de compreensão da realidade, a sua verdade.

A ameaça da produção tecnológica consiste nesse perigo de o homem, por só desencobrir a realidade no modo da disponibilidade, perder o sentido mais próprio de ser e, alienando-se da vida, esquecer de sua possibilidade original, da experiência de sua verdade mais inaugural – a sua loucura. O desafio da produção total afina toda realidade no diapasão da técnica: tudo é técnico, tecnológico. A ameaça está na desmedida de a técnica não mais se conter só dentro da técnica, na unidimensionalidade de sua universalização; o perigo da técnica moderna consiste no esquecimento do ser.

Ora, onde mora o perigo
é lá que também cresce
o que salva.

Com esses versos de Hölderlin, Heidegger adverte para a ambiguidade de que o desencobrimento da composição, que dispõe o homem e o mundo numa relação exploradora, também faz crescer, potencializa e acirra o que salva. Mas, como pode a salvação medrar e prosperar onde mora o perigo? Como a vigência da técnica moderna traz em seu seio uma possível emergência do que salva?

A criação artística

Cheio de méritos, mas poeticamente

O homem habita esta terra.

Hölderlin

Chamamos de obra o produto da criação artística. Ao contrário do utensílio, cuja finalidade é a sua utilidade, o sentido da obra não está em ela ser utilizada, ela não é um instrumento de uso. Do mesmo modo, ao contrário da fabricação técnica, que é uma produção cuja finalidade não é ela própria, mas a utilização do produto, o fim da criação artística não é outro senão ela mesma. A obra não é criada para algo distinto de sua própria realização, ela não é feita para ser consumida por algum outro, mas para consumir o mesmo. A produção artística tem a sua origem e o seu fim na própria criação, em sua obra. Obra, do grego *ergon*, do latim *opus*, indica uma operação, o pôr-se em obra da criação. Ao contrário das criaturas, os entes criados, a criação não é algo pronto, já dado, realizado; criação é verbo, ação, operação de obra, um acontecimento existencial. Ao contrário do utensílio fabricado que, feito e acabado, pode ser usado, o fundamental da obra consiste em sua criação, no vigor de sua operação originária – essa é a diferença que Heidegger indica haver entre o ser-pronto dos utensílios (*Fertigsein des Zeuges*) e o ser-criado das obras (*Geschaffensein des Werkes*).

Em seu texto *A origem da obra de arte*, a fim de compreender essa diferença e, conseqüentemente, interpretar o fenômeno da criação, Heidegger pensa a arte como “o pôr-se-em-obra da verdade”, a partir de duas questões: “o que é a verdade para que ela

possa e até mesmo tenha que acontecer como arte?” e “o que é este pôr-se-em-obra?”¹⁰

A questão da verdade constitui o núcleo fundamental do pensamento de Heidegger. Distinto da tradição filosófica ocidental, que sempre concebeu a verdade como certeza do entendimento, um juízo adequado corretamente à coisa, Heidegger sempre pensou a verdade como o fenômeno do desencobrimento (*Unverborgenheit*) que faz o que está sendo, o ente, aparecer em seu próprio ser. Antes de compreendê-la como certeza de um juízo correto que, excluindo a não-verdade do erro, determina universalmente o que é a coisa, para Heidegger, a verdade constitui a propriedade do acontecimento existencial, o seu modo de ser originário, o desencobrimento.

“Ser-verdadeiro (verdade) diz ser-descobridor”,¹¹ e isso na ambivalência de suas “duas” modalidades: o desencobrimento é o solo fundamental da existência (*existere*), a própria constituição de aparecimento, de ser (*sistere*) fora (*ex*), projetada na compreensão de seu acontecimento. A manifestação existencial da realidade, o seu aparecimento, perfaz o fenômeno primordial do desencobrimento. Mas ser-descobridor, desencobrimento, indica também um acontecimento da existência, uma experiência fundamental de transformação, na qual o homem pode se apropriar de seu ser:

Como compreensão, a presença¹² *pode* compreender-se tanto a partir de “mundo” e dos outros entes quanto a partir de seu poder-ser

10. *Idem*. *A origem da obra de arte*, p. 145.

11. *Idem*. *Ser e tempo*. Trad. de Marcia Sá Cavalcante Schubak. Petrópolis-Bragança Paulista: Vozes-Editora Universitária São Francisco, 2006, p. 289.

mais próprio. Esta última possibilidade diz: a presença abre-se para si mesma em seu poder ser mais próprio e como tal. Esta abertura *própria* mostra o fenômeno da verdade mais originária no modo da propriedade. *A verdade da existência* é a abertura mais originária e mais própria que o poder-ser da presença pode alcançar.¹³

Antes de ser um entendimento da coisa, um juízo correto, a verdade é para Heidegger o fenômeno mais originário de nossa existência, o desencobrimento de ser. Por compreendermos o que está sendo, o ente, o que somos não está determinado, pronto e acabado; estamos sempre diante do poder ser de nossa existência, tendo de repetidamente vir a ser o que somos. Porque a nossa realidade não está já realizada, cabe a cada um de nós realizarmos o que somos. Essa é a tarefa que a existência nos concedeu, a liberdade de podermos (termos de) construir o que somos. Quando Heidegger diz que cada presença pode compreender-se tanto a partir de “mundo” e dos outros entes quanto a partir de seu poder-ser mais próprio, ele está indicando duas possibilidades de realização existencial do homem: a dos que outorgam as decisões fundamentais de suas vidas aos outros, no sentido de se des-responsabilizarem da tarefa e do esforço de exercer por si e para si mesmo a sua existência, adotando, imperceptível e comodamente, o sentido público e impessoal das coisas, dos outros e de si mesmo, e a possibilidade existencial de assumir a tarefa de vir a ser originariamente o que se é, descobrindo o seu ser em cada conjuntura, a partir de seu acontecimento, numa apropriação do destino. Ser verdadeiro é ser-descobridor, o desencobrimento que mostra o que está sendo em seu ser, uma manifestação da verdade que conjuga destino e liberdade.

12. Com o termo presença, tradução portuguesa da palavra alemã *Dasein*, Heidegger indica o modo de ser existencial do homem, o fato de ele se constituir projetado na compreensão de sua conjuntura, lançado no poder-ser de seu acontecimento.

13. *Idem, ibidem*, p. 292.

Por compreender a verdade como o fenômeno do desencobrimento, um acontecimento apropriante, que Heidegger indica ser a arte o pôr-se em obra da verdade. Com essa indicação, ele não quer dizer que a arte apresenta corretamente um ente particular, mas sim que ela descobre o próprio ser, o que faz com que as coisas sejam o que elas são se mostra na obra de arte. Nesse sentido, as obras de arte fazem aparecer, são uma clarificação não deste ou daquele ente, mas deixam acontecer o desencobrimento como tal em referência a tudo que está sendo. O que está sendo, o ente, se torna, na arte, mais ente. “Dessa forma, o ser que se encobre é iluminado. A luz, assim configurada, dispõe seu aparecer brilhando na obra. O aparecer brilhante, disposto na obra, é o belo. *A beleza é o modo como a verdade vigora enquanto desencobrimento.*”¹⁴

Agora, depois de indicar que, antes de ser a certeza de um juízo do entendimento, a verdade é o fenômeno próprio e originário do desencobrimento do ser, um acontecimento apropriante, a nossa primeira questão, *o que é a verdade para acontecer como arte?*, precisa então se transformar em: *o que é a arte para ser o pôr-se em obra da verdade?*

Heidegger interpreta a sentença “a arte é o pôr-se em obra da verdade” em dois sentidos, indicando uma oportuna ambiguidade entre o sujeito e o objeto (direto) dessa frase:¹⁵ tanto é a arte que põe em obra a verdade, quanto é a verdade que põe em obra a arte. Essa reciprocidade circular entre verdade e arte é o que articula e promove a

14. *Idem, ibidem*, p. 141.

15. “A arte é o pôr-se-em-obra da verdade. Nesta frase se vela uma ambiguidade essencial, na medida em que a verdade é, ao mesmo tempo, o sujeito e o objeto do pôr. Porém, sujeito e objeto são aqui nomes inadequados. Eles impedem de pensar esta essência ambígua.” *Idem. A origem da obra de arte*, p. 197.

criação artística, produz o seu pôr-se-em-obra. A fim de pensar esse fenômeno da criação, precisamos, portanto, colocar a nossa segunda questão: *como se dá este pôr-se-em-obra da verdade na arte?*

De um modo geral, compreende-se que a obra de arte se funda, tem origem, no artista. Mas precisamos concordar que, reciprocamente, o artista só é artista graças à sua obra. Distinto do esquema antecedente-consequente da estrutura causa e efeito, temos aqui um círculo originário: *o artista é a origem da obra, e a obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro.* Todavia, a arte, ela mesma, não se limita nem ao artista nem à obra, ela é a possibilidade fundamental dessas duas realidades – a arte é a origem simultânea do artista e da obra: “Assim como o artista é a origem da obra de um modo necessariamente diferente daquele que a obra é a origem do artista, é também certo que a arte, ainda de um outro modo, é, ao mesmo tempo, o originário para o artista e para a obra.”¹⁶ Além, ou aquém, do círculo formado entre artista e obra, temos, assim, um outro círculo originário entre artista, obra e arte. Ao contrário de recusar logicamente o círculo com o estigma de ser um pensamento vicioso, Heidegger propõe entrar nessa circularidade e perfazer o seu percurso, a fim de experimentar a vigência, a força e a festa de um pensamento originário.

Como a arte é o pôr-se em obra da verdade, *o tornar-se obra da obra é um modo de acontecer e tornar-se da verdade.* Geralmente compreendemos o artista como sendo o sujeito da criação artística, todavia, ao indicar essa relação entre arte e verdade como pôr-se-em-obra, Heidegger quer mostrar que, em sua atividade de criar, “o artista posta-se diante da obra como algo indiferente, quase como uma passagem que se autoaniquila para a produção da obra, no ato de criar”.¹⁷

16. *Idem, ibidem*, p. 8.

17. *Idem, ibidem*, p. 97.

Antes de o artista ser o agente da criação, a arte é o pôr-se em obra da verdade, um deixar ser de seu acontecimento apropriante. Em seu texto *A origem da obra de arte*, Heidegger compreende esse pôr-se em obra da arte, a operação da verdade, como criar (*Schaffen*) e como desvelo (*Bewahrung*).

A criação consiste no acontecimento da verdade que descobre a obra, indica a sua geração, a “atividade do artista”, seu “ato de criar”. Como passagem para o pôr-se em obra da verdade, a atividade do artista não se funda, de modo algum, em sua vontade subjetiva, nos desejos e representações de sua consciência, mas na obra. A obra demanda a sua criação, orientando como efetuar a sua realização; o desencobrimento, a verdade da obra opera, põe-se em obra nas mãos do artista.¹⁸ A atividade do artista consiste, portanto, em obedecer ao que essas orientações indicam, compreendendo originariamente em uma unidade o que (como, em que, por que, para que...) vai ser produzido: o artista é a mão de obra da verdade.

Uma manhã, batem na porta do ateliê; vejo entrar um italiano acompanhado por um de seus compatriotas, que já havia posado para mim. Era um camponês, de Abruzzes, distante da cidade de seu país natal, e que veio se propor como modelo. Ao vê-lo, *fui tomado de admiração*; este homem rude, hirsuto, exprimia em seu modo de andar, em sua força física, toda a violência, mas também toda a característica mística de sua raça.

18. Em *A origem da obra de arte*, Heidegger pensa esse fenômeno do acontecimento da verdade na obra como sendo uma disputa entre o que ele chama de terra e mundo – “A verdade encaminha-se para a obra. A verdade vige somente como a disputa entre clareira e velamento na mútua oposição de mundo e terra. A verdade quer ser encaminhada para a obra como esta disputa de mundo e terra” (p. 159).

Pensei, imediatamente, em um São João Batista, quer dizer, um homem da natureza, um iluminado, alguém que acredita; um precursor que veio anunciar alguém maior do que ele. O camponês se despiu, subiu na mesa giratória como se não tivesse jamais posado; ele se instala, a cabeça levantada, o dorso reto, sustentando-se sobre as duas pernas abertas como um compasso. O movimento estava tão justo, tão caracterizado e tão verdadeiro que eu exclamei: “Mas é um homem que caminha!” *Resolvi imediatamente fazer o que eu havia visto*. Tinha-se o hábito, quando se examinava um modelo, de lhe dizer: “caminhe”, quer dizer, de lhe fazer transportar todo o equilíbrio do corpo sobre uma única perna; acreditava-se assim encontrar movimentos mais harmoniosos, mais elegantes, a fim de proporcionar o que chamam de “expressão”. Só de pensar em colocar o equilíbrio de uma figura sobre as duas pernas parecia uma falta de gosto, um ultraje às tradições, quase uma heresia. *Eu já estava decidido, obstinado*. Eu só pensava que não poderia haver falhas; pois se não traduzisse a minha impressão tão exatamente quanto eu a havia recebido, minha estátua seria ridícula e todos me ridicularizariam. *Eu me prometi então o modelar com toda a minha vontade*. É assim que fiz sucessivamente *O homem que caminha* e o *São João Batista*. *Eu fiz apenas copiar* o modelo que o acaso havia me enviado.¹⁹

Como indicado por Rodin, antes de ser um arbítrio do sujeito, a operação da criação começa ao se deixar ser tomado pela admiração. Ao contrário do hábito e indiferença de nossas compreensões ordinárias, seu desinteresse e apatia, *ser tomado* pela admiração indica um *páthos*, a instauração de uma vigência originária, que abre o acontecimento

19. Em FOGEL, Gilvan. *Nietzsche: da experiência de declínio*. Apud CHAMPIGNEULLE, B. Rodin. Paris: Aimery Somogy, 1967, p. 56/59. (Cópia cedida pelo autor. Grifos meus).

extraordinário do pôr-se em obra da verdade, o espantoso da criação. Assim tomado por essa vigência, Rodin resolve imediatamente fazer o que havia visto. A imediaticidade dessa resolução indica, mais uma vez, que aqui não se trata de algo mediado pela representação subjetiva da consciência, mas o fenômeno súbito do instante extraordinário, o deixar ser da criação. Por isso Rodin nem titubeou, não houve dúvidas ou necessidade de maiores exames do modelo, ele já estava decidido, obstinado. A obstinação dessa decisão revela que tal resolução se abre imediatamente como uma verdade que se descobre, mostrando o que (como, que imagem, em qual suporte, por meio de quais instrumentos, onde, por que, para que...) é necessário ser feito para a obra ser criada.²⁰ A arte deflagra a operação extraordinária da criação como pôr-se em obra da verdade. Admirado e decidido, Rodin acolhe com grata obediência o que se mostra e, com toda a sua vontade e interesse, a fim de “traduzir a sua impressão tão exatamente como a havia recebido”, apenas copia o modelo, criando sucessivamente as obras *O homem que caminha* e *São João Batista*.

Complementar à criação, Heidegger indica que o pôr-se em obra da verdade também se dá no fenômeno do desvelo. Desvelar significa cuidar de algo com amor, no sentido de resguardá-lo em seu elemento mais próprio, protegendo a sua integridade e o seu vigor originários; é um cuidar com carinho, interesse, vigília, sem imposições externas, nem atropelos de qualquer tipo de predeterminação, apenas deixar o ente ser o que ele mesmo é. Desvelar uma obra de arte é, portanto,

20. Em *A origem da obra de arte*, Heidegger pensa essa decisão antecipadora, que compreende em uma unidade a totalidade da obra, no que ele chama de traço-fenda (*Riss*): “Este configura numa unidade o perfil (*Aufriss*) e o plano fundamental (*Grundriss*), o recorte (*Durchriss*) e o contorno (*Umriss*).” (p. 161).

deixá-la ser o que ela é, sem impor nenhum tipo de compreensão que não seja haurida do acontecimento, da operação, da própria obra de arte.

Ao contrário do falatório e da tagarelice sobre as obras, dos guias e dos fones de ouvidos, com as suas informações históricas e biográficas, sociológicas ou antropológicas; ao contrário também das teorias estéticas que pensam a experiência artística como uma recepção sensível; bem como longe de toda análise crítica – para Heidegger, como pôr-se em obra da verdade, as obras de arte são desveladas em uma experiência fundamental, no acontecimento apropriante de destino e liberdade. A obra de arte, quando repousada em si mesma, quieta no silêncio de sua solidão, sem nenhuma interferência externa, nenhum ruído ou tagarelice, promove o imenso de sua exuberância, o fato admirável de ela ser a obra que é, o simples e espantoso fato de ela ser – e não, não ser.

Quanto mais solitária a obra, estabelecida na figura, permanece em si, quanto mais puramente parece romper todas as referências com os homens, tanto mais facilmente o impulso do embate, que tal obra é, entra no aberto, tanto mais essencialmente o extra-ordinário irrompe e o que aparece até aqui como ordinário-habitual se anula. [...] Seguir este deslocamento quer dizer: transformar as referências habituais com o mundo e com a terra e, desde então, suspender-se todo fazer e avaliar, conhecer e olhar corriqueiros, para permanecer na verdade que acontece na obra. Somente a retenção desse perdurar deixa que o criado seja a obra que ela é. Isto: deixar uma obra ser uma obra, nós denominamos o desvelo da obra.²¹

21. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. *Op. cit.*, p. 169.

O desvelo de deixar a obra ser ela mesma consiste na doação ao espantoso de sua imensidão, no deixar ser da obra como vigência do extraordinário, que anulando todas as nossas referências habituais, suspendendo todos os conceitos e valores corriqueiros, todas as nossas compreensões ordinárias, promove um deslocamento, uma transformação existencial. Como já indicado, se a verdade, antes de ser um juízo correto, consiste no acontecimento apropriante da clareira do ser, no desencobrimento que mostra o que está sendo – o ente – em seu ser, o pôr-se em obra da verdade que acontece na obra corresponde a um esclarecimento não apenas deste ou daquele ente particular, mas de tudo, do sendo que somos como tal e em sua totalidade. Como pôr-se em obra da verdade, a arte opera um abalo em todo o nosso ser, um deslocamento que promove a perda de nossas referências habituais e ordinárias, transformando a compreensão não apenas deste ou daquele ente, mas do que somos, da totalidade de nosso ser. Antes de um prazer estético, como pôr-se em obra da verdade, a arte promove uma operação ontológica.

A fim de concluir esta introdução, precisamos agora retomar a questão colocada pelos versos de Hölderlin, que ficou pendente no final da primeira parte do texto, e alinhar esta escrita: como pode a salvação medrar e prosperar onde mora o perigo? Como a vigência da técnica moderna traz em seu seio uma possível emergência do que salva?

Como mostramos na primeira parte do texto, de acordo com Heidegger, o perigo da técnica moderna consiste no modo decadente de seu desencobrimento, que, ao dispor o homem e o mundo na composição, promove um esquecimento de nossas possibilidades originárias de ser, uma alienação existencial. Diante do perigo de o homem perder o sentido mais próprio da liberdade de

existir, compreendendo todas as coisas a partir e através apenas do desencobrimento da disponibilidade exploradora, Heidegger indica que a arte é uma interlocutora fundamental para um diálogo com a técnica moderna. Em seu texto *A questão da técnica*, depois de dizer que a discussão decisiva com a técnica moderna precisa se dar *num espaço que, de um lado, seja consanguíneo da essência da técnica e, de outro, que lhe seja fundamentalmente estranho*, Heidegger afirma que *a arte nos proporciona um espaço assim*.²²

Pela vigência de seu esquecimento, a técnica ressalta, evidencia como a arte promove um desencobrimento mais fundamental da existência, despertando o homem para o seu sentido mais original. Diante do perigo da técnica moderna, de seu desencobrimento que, por compreender toda a realidade apenas no horizonte da composição, desumaniza o homem e desmundaniza o mundo, a arte, por permitir ao homem *voltar-se para um desencobrimento mais originário e fazer assim a experiência de uma verdade mais inaugural*, aparece como um lugar privilegiado, como o que revitaliza e, assim, salva a relação do homem com o mundo.

A sexta edição dos Seminários Internacionais do Museu Vale apresenta o tema “*Homo faber: o animal que tem mãos*”, com o propósito de estabelecer esse diálogo entre a fabricação técnica e a criação artística para lembrar que *o homem não é senhor e dono da natureza, mas o pastor do ser*.

22. *Idem. A questão da técnica. Op. cit.*, p. 37.