

# Arte, afeto fundamental e transcendência teológica em Heidegger

CHIARA PASQUALIN – *Universidade de São Paulo*

A publicação póstuma da obra de Heidegger intitulada *Beiträge zur Philosophie*<sup>1</sup> tem oferecido uma preciosa chave de acesso para ler, sob uma nova luz, toda a sua produção posterior ao período da *Ontologia Fundamental*. As *Contribuições à filosofia* constituem a obra fundadora da segunda via da reflexão heideggeriana, aquela da história do ser, na medida em que lhe dão sua primeira e mais ampla configuração, delineando sua estrutura conceitual. Os *Beiträge zur Philosophie* lançam as bases tanto para o desenvolvimento desse segundo caminho quanto para a elaboração de questões mais específicas a ele inerentes, como, por exemplo, aquelas da arte e da técnica, detalhadas em várias ocasiões a partir dos anos 30 até o final dos anos 60 (Cf. Herrmann, 1994b, p. 85-221).

---

<sup>1</sup>O escrito *Beiträge zur Philosophie*, publicado em 1989 como volume 65 das *Obras completas*, foi recentemente traduzido ao português. Cf. Heidegger. *Contribuições à filosofia*, 2015.

Levando-se em conta o assunto geral do presente artigo, isto é, a reflexão heideggeriana sobre a arte, é imprescindível, portanto, o horizonte especulativo dos *Beiträge*, que assegura o enquadramento apropriado da problemática (Cf. Id., 1994a, em particular p. 1-38). O projeto dessa obra capital já está fixado em suas linhas essenciais em 1932, embora o texto tenha sido redigido entre 1936 e 1938. Não é por acaso que, precisamente nos anos 1931-1932, Heidegger escreve uma primeira versão do ensaio sobre a origem da obra de arte (Cf. Heidegger, 1989a), cuja elaboração madura e mais conhecida é aquela publicada em *Holzwege* como reprodução das três conferências ministradas em Frankfurt em 1936. Fica então evidente que a primeira concepção do ensaio *Der Ursprung des Kunstwerkes*, em que a filosofia da arte heideggeriana toma forma, remonta ao mesmo período de definição do projeto dos *Beiträge*, mostrando assim sua conexão com essa obra maior.

O curso universitário sobre os hinos de Hölderlin *Germânia e O Reno*, ministrado em 1934-1935, também pertence, segundo nosso raciocínio, à mesma fase de gênese e elaboração da reflexão heideggeriana sobre a arte na primeira metade dos anos 30. A suposição de que o ensaio sobre a obra de arte e o curso de 1934-1935 fazem parte de um projeto comum de compreensão do fenômeno artístico nos parece confirmada pela presença, em ambos os textos, das mesmas coordenadas teóricas, dentre as quais a mais importante é, sem dúvida, a caracterização da arte como instauração da verdade do ser. Além disso, há uma série de referências explícitas que provam o entrelaçamento íntimo entre os *Beiträge*, o curso sobre Hölderlin e o ensaio sobre a obra de arte. Nas *Contribuições*, Heidegger se refere tanto às conferências sobre a obra de arte quanto ao curso universitário

de 1934-1935 (Cf. Heidegger, 2015, p. 382 e p. 37). No ensaio, aliás, o filósofo menciona genericamente os hinos de Hölderlin e depois, em particular, o poema *O Reno* (Cf. Id., 2012, p. 10-32), ao qual é dedicada a segunda parte do curso de 1934-1935. Tanto a recorrência das mesmas ideias chave quanto a presença dessas referências explícitas revelam uma coordenação entre os objetivos do ensaio e os do curso – coordenação garantida, em última análise, pela comum pertença deles ao horizonte especulativo das *Contribuições*.

Baseando-se numa leitura combinada dessas três fontes textuais, o presente artigo se propõe um duplo objetivo teórico. Em primeiro lugar, pretende mostrar a centralidade da noção de afeto ou tonalidade emotiva fundamental (*Grundstimmung*) na filosofia da arte heideggeriana, fazendo assim emergir a especificidade da concepção heideggeriana da afetividade<sup>2</sup>. Nessa perspectiva, defende-se que a compreensão filosófica da obra de arte implica, no que se refere a sua tarefa preliminar, uma análise fenomenológica do afeto fundamental. Isso parece estar em contradição com a crítica de Heidegger à concepção metafísica da arte – por ele chamada “estética” – a qual veria no estado sentimental o ponto de partida e o ponto de chegada da obra (Cf. Id., 1990, p. 7). Contudo, a crítica de Heidegger à centralidade do sentimento na estética tradicional não pretende negar a importância do componente afetivo na experiência e na compreensão da arte, mas apenas excluir uma determinada interpretação redutora do fenômeno emotivo em favor de uma visão alternativa, que é, ao contrário, compatível com a sua filosofia da arte – sendo, de fato, essencial para ela.

---

<sup>2</sup>A novidade da abordagem heideggeriana da afetividade em comparação com a tradição metafísica é bem destacada no estudo de Coriando, 2002.

Como segundo objetivo, o artigo se propõe a esclarecer a conexão entre a questão da arte e a meditação sobre aquela que poderíamos chamar de “transcendência teológica”. É verdade que essa expressão é utilizada no curso universitário de 1928 sobre os *Princípios metafísicos da lógica* para designar um modelo negativo de transcendência do qual Heidegger quer se distanciar (Cf. Id., 1978, p. 206-208). Todavia, sua abordagem crítica da chamada transcendência teológica não nos impede de também atribuir a essa noção um sentido positivo, desde que sejam excluídos dele os aspectos mais problemáticos destacados por Heidegger. Explorando essa direção, propomos a expressão “transcendência teológica” para indicar a relação do ser humano com o “último deus” (*letzter Gott*), figura que é tematizada na “fuga” – ou parte compositiva – final dos *Beiträge*. Em particular, pretende-se mostrar como a arte configura um lugar exemplar no qual ocorre a transcendência teológica assim entendida. Essa ideia fundamental é confirmada, de maneira mais ou menos explícita, não somente pelo texto dos *Beiträge*, mas também pelos outros escritos heideggerianos sobre a arte, nos quais ela é claramente pensada como lugar de epifania do sagrado<sup>3</sup>.

Enfim, já podemos antecipar que os dois objetivos teóricos almejados trazem à luz aspectos interdependentes do fenômeno

---

<sup>3</sup>Que a obra seja caminho para a manifestação do sagrado depende do seu estatuto de coisa (*Ding*), ou seja do fato de que ela é reunião da Quadrindade (*Geviert*) e, portanto, ponto de encontro entre divinos e mortais. Acerca disso: Heidegger. *A coisa*, 2006, p. 160: “Coisificando cada vez de modo diferente, são coisas espelho e broche, livro e *quadro*, coroa e cruz” (grifo nosso). Um exemplo emblemático de como a arte abriga a revelação instantânea do sagrado é oferecido pelo breve mas denso texto heideggeriano sobre o quadro de Rafael *Madonna Sixtina*. A tradução, assim como um excelente comentário desse texto, encontram-se em Borges-Duarte, 2014, p. 54-86.

artístico, duas realidades estreitamente entrelaçadas. De fato, a tonalidade emotiva fundamental que entra em jogo na obra de arte desempenha um papel decisivo para o abrir-se do homem à dimensão do divino. A *Grundstimmung* resulta ser o *medium* da interrelação homem-ser, por um lado, e, por outro, daquela homem-deus: assim, ela torna possível que a arte realize a fundação do ser, e nos conceda uma possibilidade privilegiada de encontro com o divino.

## 1. A hermenêutica da obra como fenomenologia do afeto fundamental

No contexto dos *Beiträge*, a arte é considerada abrigo (*Bergung*) da verdade do ser no ente criado como obra<sup>4</sup>. A noção de *Bergung* é apresentada nos §§ 243-247 (Cf. Heidegger, 2015, p. 379-382) e indica a vocação essencial do homem em seu serviço ao ser, sendo esse último concebido como a dinâmica originária de desvelamento e retraimento por meio da qual a manifestação dos fenômenos, o mostrar-se dos entes, torna-se possível. Em particular, o abrigo deixa-se explicar a partir do conceito básico de acontecimento apropriador (*Ereignis*), termo que indica o mútuo relacionamento entre homem e ser, especialmente evidente no fato de que o *Dasein*, em seu existir e projetar, sempre pressupõe o acolhimento do lance (*Zuwurf*) do ser, ou seja do seu dar-se histórico-epocal. “Abrigar” a verdade significa fazer do ente a esfera na qual toma forma visível, ou, *lato sensu*, experimentável, a dinâmica inaparente do ser. Na época atual, que é o ponto culminante da história da metafísica, o ente reduzido

---

<sup>4</sup>A arte é *uma* das vias de abrigo ao lado de outros modos, como, por exemplo, o pensamento filosófico, o ato formador de Estado e a fabricação de utensílios. Cf. Heidegger, 2015, p. 252 e p. 73.

a objeto manipulável do comportamento técnico não deixa mais transparecer o dar-se do ser, o qual, por seu turno, retrai-se e reforça a sua inclinação ao escondimento. Contra essa tendência decadente, o abrigo busca aproximar novamente ser e ente por meio da mediação humana. Dessa maneira, o ente pode voltar a manifestar-se dentro do cone de luz do ser, recuperando a sua plena essência – nublada, ao contrário, na época da técnica moderna e do domínio da razão calculadora.

A noção de abrigo pode ser considerada como uma reformulação do conceito de “ser-junto-a” (*Sein-bei*) definido na analítica existencial. Isso não deve surpreender; o próprio Heidegger dá a entender que as aquisições teóricas da Ontologia Fundamental, e portanto também os existenciais nela elaborados, continuam válidos na segunda fase de seu pensamento – desde que submetidos a uma revisão, a uma reformulação<sup>5</sup>. Em *Ser e tempo*, o ser-junto-a é um dos três momentos da cura, ao lado da facticidade e da existencialidade<sup>6</sup>, os quais são caracteres indicadores respectivamente dos existenciais da afetividade (*Befindlichkeit*)<sup>7</sup> e do compreender (*Verstehen*). Com a noção de *Sein-bei*, indica-

---

<sup>5</sup>Na observação preliminar à sétima edição de *Ser e tempo* do ano de 1953 (Heidegger, 2006, p. 33), o filósofo afirma que “após um quarto de século [...] o seu caminho [isto é, a primeira parte publicada de *Ser e tempo*] permanece ainda hoje um caminho necessário”, contanto que ele seja exposto “de maneira nova”.

<sup>6</sup>“A totalidade existencial de toda a estrutura ontológica da presença deve ser, pois, apreendida formalmente na seguinte estrutura: o ser da presença diz anteceder-a-si-mesma-no-já-ser-em-(no mundo)-como-ser-junto-a (os entes que vêm ao encontro dentro do mundo). Esse ser preenche o significado do termo *cura*” (Ibid., § 41, p. 259-260).

<sup>7</sup>Propomos de traduzir *Befindlichkeit* com “afetividade”, seguindo a proposta da estudiosa italiana Annalisa Caputo que traduz *Befindlichkeit* com “affettività”. Ver Caputo, 2001.

se a capacidade do *Dasein* de interpretar o ente<sup>8</sup> a partir de uma prévia compreensão do ser. Interpretar quer dizer desvelar, trazer à luz o significado de certo ente, ou seja sua utilidade ou importância para o projetar humano. Do mesmo modo, o abrigo consiste num trazer à manifestação, num deixar brilhar a essência do ente na sua pertença ao ser. Também o abrigo é, portanto, um interpretar, só que aqui o desvelamento do ente não acontece em vista do projeto humano, mas da possibilidade de uma manifestação aberta do ser.

A analogia formal entre o ser-junto-a e o abrigo concerne também um outro aspecto. De acordo com os pressupostos da Ontologia Fundamental, o ser-junto-a se revela uma capacidade fundamentada não somente no compreender<sup>9</sup>, mas sobretudo na afetividade. Esta última indica uma maneira originária de acesso ao âmbito fenomenal, o modo passivo-afetivo pelo qual o *Dasein* se abre à dimensão do ser e interage com os entes. O homem não está em contato com os entes somente porque projeta ativamente um qualquer comportamento com eles, mas, desde sempre, encontra-se passivamente exposto aos entes e à sua presença, de modo a ser tocado e afetado por eles. Isso acontece porque o homem é previamente determinado em seu modo de ser pela afetividade<sup>10</sup>. Da leitura de *Ser e tempo* pode-se inferir que

---

<sup>8</sup>O “ser-junto-a” designa o conjunto dos dois momentos da circunvisão (*Umsicht*) e da consideração (*Rücksicht*), ou seja: aquelas modalidades interpretativas que guiam respectivamente a ocupação (*Besorgen*) e a preocupação (*Fürsorge*). A interpretação é objeto do § 32 (Heidegger, 2006, p. 209-215).

<sup>9</sup>“A interpretação funda-se existencialmente no compreender e não vice-versa” (Ibid., § 32, p. 209).

<sup>10</sup>A afetividade é aquela determinação constitutiva da existência, em virtude da qual o *Dasein* pode *ser tocado* pelo que vem ao encontro dentro do mundo (Ibid., § 29, p. 196). Ao mesmo tempo a afetividade é, ao lado

essa última capacidade é preliminar, ou anterior, com respeito ao interpretar – não no sentido de que a interpretação aconteça num segundo instante cronológico, após o contato afetivo, como se antes se sentisse algo e somente depois se o interpretasse. Trata-se, ao contrário, de uma primazia ontológica<sup>11</sup>, na medida em que a afetividade é a condição de possibilidade do interpretar, aquilo que o torna possível. O homem não poderia projetar sobre os entes um significado se antes não tivesse experimentado a realidade deles, seu simples subsistir, por meio do canal de contato da afetividade.

Se voltarmos agora à noção de abrigo, tal como abordada nos *Beiträge*, poderemos fazer uma observação análoga, ou seja: destacar que ela está fundamentada na afetividade. Essa correspondência poderia parecer problemática, visto que o termo *Befindlichkeit* está ausente nas *Contribuições*. Contudo, a constatação dessa ausência terminológica não nos parece uma prova suficiente para atestar a ausência *conceitual* de tal noção. Para a *Befindlichkeit*, vale o mesmo discurso que conduzimos acerca do ser-junto-a e que poderíamos aplicar a cada existencial da Ontologia Fundamental. Não nos parece provável que, nos anos 30, Heidegger pretendesse abandonar as aquisições anteriores, nem mesmo o existencial da *Befindlichkeit*. Embora nas *Contribuições* o filósofo não faça uso desse termo, ele assume implicitamente uma certa compreensão da *Befindlichkeit*, a qual é parcialmente revisada com respeito à sua formulação anterior.

---

do compreender, um dos “dois modos” de abertura do *Dasein* ao seu *Da*, ao âmbito do ser (cf. *Ibid.*, § 28, p. 192).

<sup>11</sup>A tese dessa primazia ontológica da afetividade, válida tanto na Ontologia Fundamental quanto no pensamento da história do ser, é amplamente argumentada em Pasqualin. *Il fondamento “patico” dell’ermeneutico*, 2015, e, mais sucintamente, em Pasqualin, 2015.

Provavelmente com vistas a evitar que essa noção pudesse ser tomada apressadamente como o exato equivalente do que foi pensado em *Ser e tempo*, Heidegger deve ter preferido não utilizar tal termo. Contudo, o conceito de *Befindlichkeit*, ou seja a ideia de que o *Dasein* se abre preliminarmente ao ser e aos entes por meio da sua afetividade, está operando nas *Contribuições*. O que muda entre *Ser e tempo* e os *Beiträge* é a descoberta de que o *Dasein* é sempre determinado pelo ser num sentido afetivo. Em outras palavras, o ser exerce sobre o homem uma influência emotiva, ou, como se afirma nos *Beiträge*, o ser é *die stimmendbestimmende Macht*: aquela potência que o determina e o afina afetivamente (Cf. Heidegger, 2015, p. 442). O ser não é, portanto, um acontecimento indiferente para o ser-aí, mas sempre o toca e o envolve na sua afetividade. O acontecimento do ser tem um impacto sobre o homem; é por ele experimentável, primeiramente por meio da afetividade.

Essa ressonância emotiva do ser no homem é particularmente evidente na leitura, feita nos *Beiträge*, do fenômeno da *Stimmung*, do afeto ou tonalidade. No que diz respeito a esse conceito, permanece válido o que Heidegger começara a mostrar pelo menos a partir do curso universitário de 1924 sobre a *Retórica* de Aristóteles<sup>12</sup>. A tonalidade, ou o humor, é um fenômeno que concerne o homem enquanto ser-no-mundo, enquanto existência que sempre se relaciona consigo e com os entes intramundanos e que não é separável do contexto histórico-experiencial em que está situada. Portanto, a tonalidade não descreve o estado psíquico pontual de um sujeito dualisticamente oposto ao

---

<sup>12</sup>A sua compreensão da tonalidade afetiva começa a se formar graças à assimilação da doutrina aristotélica do *pathos*, que teve lugar no curso universitário do ano de 1924. Ver Heidegger, 2002.

mundo, mas o modo em que a existência está relacionada a si mesma e aos entes do seu horizonte mundano. Em outra passagem dos *Beiträge*, Heidegger compara a tonalidade com uma espécie de atmosfera em que estamos imersos e que permeia tanto a existência quanto os entes com os quais ela lida<sup>13</sup>. Além disso, em *Ser e tempo*, Heidegger estabelece uma demarcação entre o conceito de *Befindlichkeit* e aquele de *Stimmung*, distinguindo o plano ontológico do plano ôntico. A afetividade se apresenta como o pressuposto ontológico da tonalidade<sup>14</sup>, concebida como aquele humor em que a existência está concretamente, ou seja: onticamente, situada. Se o homem não fosse um ente capaz de interagir afetivamente com a sua realidade, não poderia ser tomado pelos vários humores particulares, como, por exemplo, o medo, o prazer, etc.

Se, por um lado, essa caracterização do humor permanece válida nas *Contribuições*, por outro, Heidegger aprofunda ainda mais esse conceito – descobrindo a sua conexão fundamental com o acontecimento do ser. Do texto das *Contribuições*, pode-

---

<sup>13</sup>“Tudo se dá como se uma tonalidade afetiva sempre estivesse aí, como uma atmosfera, na qual sempre e a cada vez imergimos, e desde a qual, então, seríamos transpassados por uma afinação. [...] Tornou-se evidente que as tonalidades afetivas não são algo que está apenas presente como um dado, mas que elas mesmas são [...] um modo e um jeito fundamental do ser-aí, [...] mas um jeito no sentido de uma melodia, que não paira sobre a assim chamada presença subsistente própria do homem, mas que fornece para este ser o tom, ou seja, que afina e determina o modo e o como de seu ser” (Heidegger, 2006, p. 80-81).

<sup>14</sup>“O que indicamos *ontologicamente* com o termo disposição (*Befindlichkeit*) é, *onticamente*, o mais conhecido e o mais cotidiano, a saber, o humor (*Stimmung*), o estar afinado num humor”. Quanto à relação entre *Befindlichkeit* e *Stimmung* vale, do ponto de vista formal, a mesma distinção que Heidegger faz entre fala (*Rede*) e linguagem (*Sprache*), sendo a primeira “o fundamento ontológico-existencial” da segunda (Id., 2006, p. 223).

se inferir claramente que a tonalidade é sempre o fruto do acontecimento do ser, representando a reação do homem ao seu dar-se originário. A tonalidade não indica, portanto, somente o modo de nosso relacionamento com nós mesmos e com os demais entes, humanos e não humanos, mas sobretudo a maneira como o homem se deixa tocar e transformar pelo ser (também no sentido privativo da indiferença). No § 6 Heidegger nos diz que “a tonalidade afetiva é a pulverização do estremeamento do ser como acontecimento apropriador no ser-aí” (*Op. Cit.*, p. 25), isto é, que a tonalidade é a ressonância emotiva que a dinâmica do ser, oscilante entre retraimento e doação (por isso ele estremece), imprime no homem.

Nos *Beiträge*, Heidegger atribui um papel central ao fenômeno do afeto fundamental (*Grundstimmung*), que representa um tipo especial de tonalidade emotiva. Já no curso universitário de 1929-1930 o filósofo reflete sobre essa diferença acentuando, no afeto fundamental, o aspecto epocal<sup>15</sup>, ou seja o fato de que ele exprime o tom emotivo dominante de uma dada fase da história e de uma certa comunidade. Esse traço distintivo se mantém também nos *Beiträge*, nos quais Heidegger fala de várias tonalidades emotivas fundamentais, associando-as a determinadas épocas da história do ser. Um aspecto ulterior da *Grundstimmung* é a constância da sua ação, que a torna uma tendência emotiva subjacente do nosso ser e influente sobre as variações emotivas mais fugazes ligadas a circunstâncias particulares<sup>16</sup>. Seja como for, é indiscutível, tanto na primeira

---

<sup>15</sup>Em Heidegger, 2006, p. 212, o filósofo mostra que o acontecimento da tonalidade afetiva fundamental está enraizado na história do ser-aí. Por essa razão a tonalidade fundamental “se transforma e não se impõe obrigatoriamente para toda e qualquer época”.

<sup>16</sup>“Esta [a disposição fundamental] dispõe, sempre e desde o fundo, todas

quanto na segunda fase da reflexão heideggeriana, o fato de que a *Grundstimmung*, ou a *Grundbefindlichkeit* (como ainda é designada em *Ser e tempo*), é caracterizada pela radicalidade e a profundidade da revelação que ela oferece. Esse é um ponto decisivo, que assinala uma distância ulterior de Heidegger com respeito à visão tradicional do afetivo, que tendia a considerar os sentimentos como cegos, desprovidos de conteúdo heurístico, ou, em todo caso, confusos, capazes de nos manifestar algo, mas só limitada e menos claramente do que o intelecto.

A centralidade da tonalidade afetiva fundamental nas *Contribuições* se deduz inequivocamente da afirmação heideggeriana de que a retenção (*Verhaltenheit*) é o fundamento da cura (*Op. Cit.*, p. 38). A retenção é, segundo Heidegger, uma *Grundstimmung* exemplar, predominante na época de transição e preparação para “o outro início” (*der andere Anfang*), isto é, para o pensamento pós-metafísico. Ela indica uma disposição receptiva e não-impositiva pela qual o homem capta e acolhe o acontecimento do ser que ressoa apenas debilmente em nossa época. O que nos interessa agora é sublinhar que, precisamente, um afeto fundamental é aqui elevado a fundamento da cura, a qual indica, por sua vez, aquela estrutura tripartida da qual o ser-junto-a constitui um momento essencial. Levando-se em conta que o abrigo é a reformulação conceitual do ser-junto-a, pode-se afirmar, de maneira coerente, que a *Grundstimmung* é o fundamento do abrigo enquanto momento da cura. Mas isso significa que também a arte, sendo uma modalidade do abrigo, está enraizada na tonalidade afetiva fundamental. Essa implicação, deduzível mais linearmente do texto dos *Beiträge*, permite,

---

as disposições essenciais e, além disso, determina para cada uma delas o seu lugar hierárquico” (Id., 2004, p. 141).

aliás, trazer à luz um ponto mais implícito: uma vez que a *Befindlichkeit* constitui o pressuposto ontológico da *Grundstimmung*, a arte resulta ser, afinal, fundada na própria afetividade. A esse respeito, precisemos que a terminologia do “fundamento” e do “fundar”, irrenunciável em Heidegger, apesar da sua aversão aos fundamentos metafísicos, refere-se à relação na qual um elemento possibilita outro e o conserva no seu traço essencial<sup>17</sup>.

Confirma-se assim a analogia entre o fundar-se do ser-junto-a na afetividade e o enraizamento do abrigo na tonalidade emotiva fundamental. Para nossa compreensão da arte isso é um ponto decisivo. É usual ler a filosofia da arte heideggeriana a partir do enfoque no lado projetual que caracteriza a grande arte, ou seja, no fato de que ela sempre levanta um mundo, funda uma época histórica, instaura a verdade do ser e aquela do ente. Todos esses são aspectos decisivos da concepção heideggeriana do fenômeno artístico, mas nós gostaríamos de atentar para o caráter, menos explorado, da *Geworfenheit*, ou do estar-lançado, da arte.

Em geral, o conceito de estar-lançado, já presente em *Ser e tempo*, mas talvez em parte ofuscado pelo momento do projeto<sup>18</sup>, ganha maior visibilidade nas *Contribuições* – sendo repensado

---

<sup>17</sup>Para o sentido preciso da “relação de fundamento”: “Não há vazio sem livre. O vazio é fundamentado no livre. Que relação de fundamento é essa? [...] Um fundamento (*Grund*) factual diz que uma coisa não pode ser sem outra. Vazio não pode ser sem ‘livre’; ‘livre’, isto é, ocupável é mais original do que ‘vazio’” (Heidegger, 2001, p. 43).

<sup>18</sup>Sobre a relação entre projeto e estar-lançado, veja-se: Heidegger. *Ser e tempo*, 2006, § 31, p. 202-209. Na articulação de *Ser e tempo*, sobressai a ideia da antecipação da morte, a qual se apresenta como uma conversão do estar-lançado por excelência, da mortalidade, num dado projetável enquanto antecipável. Dessa maneira, o estar-lançado permanece ofuscado pela centralidade do projeto, ao qual o primeiro momento é rapidamente assimilado.

a partir do conceito de *Zuwurf*, de lance do ser. Heidegger descreve a estrutura do acontecimento apropriador por meio do conceito de viragem (*Kehre*) (Id., 2015, p. 257), com o qual indica-se a mútua referência entre o momento do jeito do ser, da sua doação, e aquele do projeto, ou seja da resposta hermenêutica do homem que assume aquela dádiva e lhe dá forma e palavra.

O estar-lançado da obra de arte não se refere ao simples fato de que a obra pertence ao horizonte mundano e, portanto, atravessa, juntamente com ele, um processo de decadência, ulteriormente agravado pela configuração técnica de nosso mundo contemporâneo, que condena a arte às leis do consumo de massa. A *Geworfenheit* da obra tem a ver, num sentido essencial, com o lance do ser, sendo a obra concebida como uma forma de realização do projeto hermenêutico “lançado” pelo ser.

Consequentemente, examinando de perto o lance do ser, poder-se-á entender melhor também o estar-lançado da obra. Qual é o estatuto do lance do ser? Parece-nos justificado excluir que o acontecimento do ser consiste em algo linguístico, que a sua doação indica a transmissão de uma mensagem verbal e discursiva. A confirmação dessa suposição pode ser encontrada sobretudo em duas fontes textuais: 1. o curso sobre Heráclito do ano de 1944 (*Logik. Heraklits Lehre vom Logos*); 2. o volume 74 das *Obras completas* intitulado *Zum Wesen der Sprache und zur Frage nach der Kunst*<sup>19</sup>. Não podemos conduzir, aqui, uma exploração detalhada dessas fontes, a qual foi exposta num outro lugar, mas gostaríamos, pelo menos, de mencionar os princi-

---

<sup>19</sup>O volume reúne vários textos – notas, anotações e breves ensaios – os quais têm em comum a referência aos temas da linguagem e da arte. Os textos reunidos no volume são, em sua maioria, inéditos e datam do período que vai do final dos anos 30 até o começo dos anos 60.

pais resultados dessa análise. Da primeira fonte citada se pode extrair a ideia de que o ser, concebido como Logos, não indica algo de estritamente linguístico, mas o acontecimento do recolhimento (*Ver-sammlung*) originário pelo qual o ser faz advir os entes na sua manifestação e os reconduz à sua essência<sup>20</sup>. Do curso de 1944 não resulta somente que o ser é um acontecimento a-linguístico, mas também que ele, enquanto origem e premissa da linguagem humana<sup>21</sup>, é *pré*-linguístico. Quanto à segunda fonte mencionada, deve sublinhar-se que Heidegger qualifica o dar-se do ser, também chamado de “palavra primeira” (Heidegger, 2010, p. 132), como “voz afinadora” (*stimmende Stimme*) (Ibid., p. 153), querendo assim aludir a um acontecimento melódico-afetivo – aquele pelo qual o ser afina afetivamente o homem. Embora nas duas fontes Heidegger se refira ao ser em termos de *Logos* e palavra, isso não implica, contudo, que ele conceba o acontecimento do ser como um fenômeno linguístico. Pode-se até mesmo destacar que, no volume 74, Heidegger fala explicitamente de uma *Stimmung* do ser (Cf. Ibid., p. 18), tendo em mente, provavelmente, o fenômeno do favor ou da *kháris*, a que ele se dedica numa outra parte do mesmo volume (Ibid., p. 44-47). Referências à *kháris* recorrem também na conversa entre o “japonês” e o “pensador” (Cf. Ibid., p. 111-112) e em “. . . Poeticamente o homem habita. . .” (*Op. Cit.*, p. 180): a *kháris* indica o conceder-se benevolente do ser, em virtude do qual o homem é capaz de pensamento, palavra e poesia. Esses textos

---

<sup>20</sup>“Por enquanto ganhamos só uma coisa: o significado corrente de *leghein* e *logos* – no sentido de assertar, dizer, discurso, palavra e significado de palavra – não traz à luz a essência originária do Logos” (Heidegger, 1987, p. 270). Ver também: Ibid., p. 376-380.

<sup>21</sup>“O Logos não é a palavra. Ele é mais originário que ela, sendo a premissa (*Vorwort*) de qualquer linguagem” (Heidegger, 1987, p. 383).

confirmam que o lance, ou a doação do ser, consiste no acontecimento do propagar-se da *kháris* enquanto tonalidade emotiva do ser. Como emerge desse rápido esboço, o dar-se do ser não é de natureza linguística, mas de natureza afetiva, ou “*páthica*”, denotando o acontecimento de um *pathos* originário benevolente que toca o homem e ativa a sua capacidade linguístico-pensante.

Se assim se caracteriza o lance do ser, deve-se agora esclarecer de qual maneira o homem acolhe esse acontecimento para poder projetá-lo em palavras e obras. Sendo de natureza afetiva e pré-linguística, esse lance do ser não pode ser recebido pelo *Dasein* por meio de uma escuta linguística. Deve, ao contrário, entrar em jogo a *Befindlichkeit* como aquele canal que permite experimentar o transmitir-se afetivo do ser. O acolhimento humano não consiste em ouvir uma mensagem linguística qualquer, enviada pelo ser, mas em sentir sua *Stimmung* por meio da *Befindlichkeit*. Portanto, a afetividade aparece como o medium da relação entre ser e homem.

Voltamos, então, à questão da qual partimos: a do estar-lançado da arte. Na arte, o homem projeta a verdade do ser, correspondendo ao lance. Verificou-se, no entanto, que esse lance é de natureza “*páthica*” e é acolhido pelo homem por meio da *Befindlichkeit*. Torna-se claro, portanto, que a arte é fundada na afetividade enquanto *medium* em que o homem acolhe o lance “*páthico*” do ser. É precisamente nesse enraizamento afetivo do projeto artístico que consiste, afinal, seu caráter de *Geworfenheit*. Essa conclusão nos permite esclarecer, ao mesmo tempo, em que sentido a arte se funda na *Grundstimmung*. Essa última é uma maneira exemplar de *Stimmung*, uma experiência de particular intensidade afetiva e reveladora. Na tonalidade afetiva fundamental, o homem é completamente envolvido pelo

dar-se do ser, do qual descobre a dinâmica afetiva profunda e reconhece, nela, a essência originária da verdade. Transformado e inspirado por essa experiência de envolvimento e revelação, o homem é impulsionado para dar-lhe voz e figura experimentável, para projetá-la artisticamente.

Contudo, se nos limitarmos à consideração do ensaio heideggeriano sobre a obra de arte, o aspecto do estar-lançado, isto é, o fundamento dela na *Befindlichkeit* e na *Grundstimmung*, não vem à luz. De fato, no ensaio heideggeriano, o termo *Stimmung* se apresenta só uma vez, e, pelo menos aparentemente, como referência rápida e marginal (Id., 2012, p. 18). São, ao contrário, os *Beiträge* que, na ideia do abrigo e do que chamamos de lance “*páthico*”, permitem dar à questão da arte o enquadramento adequado, e compreender, num sentido genuíno, o estar-lançado do produzir artístico. Uma tematização e exemplificação da relação arte-*Grundstimmung*, que é delineada, em termos teóricos, nas *Contribuições*, é oferecida no já mencionado curso universitário sobre os hinos de Hölderlin. Nesse curso, Heidegger reconhece explicitamente a proveniência do dizer poético (mas, implicitamente, de cada produção artística) da tonalidade emotiva fundamental. Tome-se como exemplo uma passagem emblemática do curso, na qual Heidegger esclarece que o posicionamento e a escolha das palavras de um poema são sempre preliminarmente definidas pela composição rítmica – a qual é, por sua vez, determinada por certa *Grundstimmung* (Cf. Id., 2004, p. 24). Em outra passagem do texto do curso, o filósofo afirma que “a voz do dizer tem de estar afinada” e “que o poeta fala partindo de uma disposição interior” (Ibid., p. 81). E, de fato, a interpretação heideggeriana sobre os hinos de Hölderlin se baseia numa exploração da tonalidade emotiva fundamental do “luto sagrado”,

que o filósofo individualiza como aquela disposição peculiar que marca o dizer do poeta, tanto em seus conteúdos quanto na forma<sup>22</sup>.

Sendo enraizada na tonalidade emotiva fundamental, a obra de arte tem, aliás, o poder de despertar no público, nos indivíduos, ou em certa comunidade histórica, o mesmo estado afetivo. São numerosas as passagens do curso de 1934-1935 em que Heidegger mostra que na poesia, e, portanto, implicitamente em cada obra de arte, acontece a instituição de uma tonalidade afetiva fundamental. “Instituir” não significa aqui engendrar no público um humor qualquer antes inexistente, mas “despertar” uma tonalidade (Ibid., p. 139-140), a qual, portanto, já deve habitar de maneira latente no homem, embora não seja escutada, por causa de uma prevalente atitude inautêntica e da necessidade de tranquilização. De maneira análoga à filosofia, tal como é vista no curso universitário de 1929-1930<sup>23</sup>, parece-nos que também a poesia e a arte apelam a estados de alma habitualmente removidos dos sujeitos, mas que podem ser frutuosamente despertados a fim de estimular um comportamento questionador e de transformar a maneira de pensar dos homens. A arte tem, nesse sentido, o poder “retórico” de despertar as “grandes paixões” e isso em virtude do fato de que já o artista experimenta, na sua própria pele, a tonalidade emotiva fundamental – criando a obra a partir dela<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup>Uma análise da interpretação heideggeriana do hino de Hölderlin *Germania*, com particular enfoque na caracterização da disposição fundamental, é conduzida em: Werle, 2004, p. 145-154.

<sup>23</sup>*Os conceitos Fundamentais da Metafísica*. Se à primeira parte desse curso universitário é atribuída a tarefa de despertar nos ouvintes uma tonalidade emotiva fundamental, na segunda parte trata-se de levantar, a partir dessa experiência afetiva, as três perguntas básicas do filosofar.

<sup>24</sup>Sabe-se que a hermenêutica da facticidade e a analítica existencial

À luz da conexão arte-*Grundstimmung*, iluminada pelos *Beiträge* e pelo curso sobre Hölderlin, é possível ler o ensaio sobre a obra de arte sob uma nova perspectiva. Se é verdade que esse ensaio não contém nenhuma menção explícita da relação arte-*Grundstimmung*, o leitor que abordar o texto tendo consciência daquela conexão poderá entrever, em pelo menos duas passagens, a referência tácita ao afeto fundamental. Em primeiro lugar, captura nossa atenção o conceito de choque, que Heidegger considera uma marca da grande arte (Id., 2012, p. 68-70). O choque exprime um aspecto duplo: por um lado, a experiência do fato surpreendente de que a obra é, sendo uma realidade que antes não existia e que agora é criada do nada; por outro, o movimento subitâneo de ruptura, pelo qual a obra nos arrebatava de uma imersão cega no ente para nos transferir para a abertura da verdade do ser, negligenciada na prática diária. Já o primeiro aspecto do choque nos sugere que estamos às voltas, aqui, com o fenômeno da *Grundstimmung*: no movimento no qual o habitual (o simples fato de que o ente é) torna-se

---

pressupõem a leitura e a assimilação da *Ética a Nicômaco* de Aristóteles (é emblemático, nessa direção, o estudo de Volpi, 1996). Parece-nos interessante destacar como, ao contrário, na ideia heideggeriana da arte enquanto instituição do afeto fundamental, ressoam alguns motivos da *Retórica* e da *Poética*. No que diz respeito à *Retórica*, objeto do curso já citado de 1924, pode-se estabelecer uma analogia entre a figura aristotélica do orador e aquela heideggeriana do poeta, ambos os quais têm o poder de agir sobre as emoções do público e de canalizá-las em determinadas direções. Quanto à *Poética*, limitamo-nos a ressaltar a ideia aristotélica segundo a qual o roteiro bem construído, em equilíbrio entre verossímil e imprevisto, é tal que desperta o *thauma*, o assombro. Veja-se em particular: Aristóteles, *Poética*, XXIV, 1460 a, 12: “o maravilhoso tem lugar primacial na tragédia” (Trad. port. Eudoro de Sousa, 1966, p. 98). Acerca desse ponto, entrevê-se uma analogia com a ideia heideggeriana do choque produzido na grande arte – choque que apresenta as características do assombro.

extraordinário (tratando-se de um ente que antes não existia), pode-se reconhecer a dinâmica própria do assombro (*Erstauen*), assombro do qual Heidegger trata no curso universitário de 1937-1938 (Cf. Id., 1984, p. 151-181). Mas é sobretudo o segundo aspecto – aquele da “remoção” (*Verrückung*) do âmbito ôntico e da inserção no acontecimento da verdade (Cf. Id., 2012, p. 70) – que consente uma referência mais direta à *Grundstimmung*. De fato, no curso sobre Hölderlin, Heidegger descreve a tonalidade emotiva fundamental como uma “colocação” (*Versetzung*)<sup>25</sup>, buscando indicar o movimento de exposição à verdade inerente a cada afeto fundamental. Esse último transfere o *Dasein* ao acontecimento ontológico da verdade do ser. A analogia entre a remoção produzida pelo choque e a colocação que ocorre no afeto fundamental permite compreender o choque a partir do fato de que a obra sempre desperta uma *Grundstimmung* no espectador, e assim o transfere do plano ôntico para o plano ontológico, habitualmente esquecido. A obra produz choque porque institui o afeto fundamental, e assim envolve o espectador no jogo ontológico da verdade.

Se nos concentrarmos, agora, na mudança do ôntico para o ontológico que ocorre na obra, perceberemos que se trata de um movimento de transcendência. De fato, na Ontologia Fundamental a transcendência é concebida precisamente como a ultrapassagem, executada pelo *Dasein*, do plano ôntico para a dimensão ontológica do ser<sup>26</sup>. Nos *Beiträge*, todavia, Heidegger

---

<sup>25</sup>“A disposição fundamental é [...] a colocação primordial na vastidão do ente e na profundidade do Ser” (Heidegger, 2004, p. 135).

<sup>26</sup>Nesse contexto, Heidegger apresenta a transcendência como a ultrapassagem, constantemente operada pelo *Dasein*, em direção ao próprio ser (às possibilidades projetadas), ao ser do mundo (como horizonte significativo e campo de realização das possibilidades) e ao modo de ser dos entes encon-

exprime uma atitude crítica com respeito à sua anterior concepção de transcendência, porque reconhece nela uma acentuação excessiva, e facilmente sujeita a mal-entendidos, do papel ativo desempenhado pelo sujeito humano (Id., 2015, p. 213-215; p. 247 e p. 314-315). Observando a atitude severa de auto-crítica presente nos *Beiträge*, pareceria necessário concluir que, na segunda fase de seu pensamento, Heidegger teria decidido abandonar o conceito de transcendência. Surge, contudo, a pergunta: seria o conceito de transcendência enquanto tal aquele que Heidegger acaba considerando inutilizável, ou seria, talvez, apenas um de seus aspectos que o filósofo rejeita? Na verdade, acreditamos que é possível formular um conceito de transcendência evitando o aspecto problemático do subjetivismo excessivo. Dessa maneira, obter-se-ia um conceito de transcendência imune à crítica de Heidegger e admissível no quadro do pensamento inaugurado pelos *Beiträge*. É precisamente a nova abordagem radical da *Geworfenheit* a partir do lance do ser que nos permite rever a noção de transcendência e dar-lhe uma formulação mais adequada. Nesse quadro teórico, o transcender do *Dasein* não é mais pensável como um ato executado pelo sujeito por meio da sua compreensão, mas como aquele acesso à verdade do ser que tem lugar no acontecimento concomitante do lance e do projeto humano. O *Dasein* tem acesso à verdade, ao plano ontológico, apenas na medida em que se expõe passivamente à auto-manifestação do ser. O transcender não pode ser, portanto, compreendido como um fazer ativo do sujeito, mas indica, antes de tudo, o acolhimento humano da doação do ser no *medium* da *Befindlichkeit*. O conceito de lance do ser permite,

---

trados. Essa abertura à dimensão ontológica, *lato sensu*, é a condição de possibilidade dos comportamentos concretos com os entes. Cf. Id., 1988.

assim, corrigir o traço ativo-subjetivista que ainda pairava sobre a concepção fundamental-ontológica da transcendência.

O espectador, que, graças à obra, afina-se segundo a tonalidade afetiva fundamental, experiencia o ser na forma de um acolhimento afetivo do seu dar-se. Em virtude da *Grundstimmung*, ele é transferido para a dimensão da verdade do ser, torna-se receptivo a ela por meio da *Befindlichkeit* e, dessa maneira, transcende. Não é por sua própria iniciativa que ele transcende, mas porque a tonalidade emotiva fundamental despertada pela obra o leva a experimentar a verdade, a perceber afetivamente a doação do ser. Graças à obra, o homem é inserido num movimento de transcendência do qual está consciente. Nessa perspectiva, pode-se dizer que a obra de arte é um lugar privilegiado da transcendência ontológica do *Dasein*, onde o adjetivo “ontológico” sublinha o fato de que aqui se trata da abertura do homem ao *ser*.

Um segundo aspecto que revela que a tonalidade afetiva fundamental constitui uma referência implícita ao raciocínio conduzido no ensaio é a afirmação, contida no Epílogo, segundo a qual a vivência (*Erlebnis*) é o elemento em que a arte morre (Cf. Id., 2012, p. 86). Para entender essa afirmação, atentemos para a noção de *Erlebnis*, tal como abordada nas *Contribuições* (*Op. Cit.*, p. 124-133), e que confirma, mais uma vez, que estas compõem o fundo conceitual do ensaio. A vivência representa o fenômeno degenerativo mais emblemático da maquinação (*Machenschaft*), entendida como tendência impositivo-calculadora que impera no modo moderno de lidar com os entes. A vivência indica, num sentido muito amplo, a atitude característica do sujeito metafísico que se relaciona ao ente tendo sempre si mesmo como medida e centro de referência – e que o subordina às suas

próprias exigências de satisfação e consumo. Em outros termos, a vivência indica a estrutura característica de cada comportamento do homem moderno em relação ao ente, ou seja o fato de ser autocentrado e finalizado ao bem-estar subjetivo. Enquanto estrutura geral de cada modalidade de relacionamento com a realidade, o *Erlebnis* é uma determinação negativa que pode qualificar também o modo de sentir do homem. Nessa acepção mais restrita, o termo *Erlebnis* se presta a indicar tanto a concepção metafísico-tradicional do emotivo, quanto a modalidade hoje difundida de um sentir superficial, dirigido à diversão e à mera satisfação. Em ambas acepções, o *Erlebnis* se apresenta como o conceito oposto à *Stimmung* e, em particular, à *Grundstimmung*. Quanto à primeira acepção, *Erlebnis* é a noção com a qual se pode resumir a concepção tradicional do sentimento criticada por Heidegger: a compreensão do estado emotivo como fenômeno puramente subjetivo e psicológico, ou como acidente que afeta o indivíduo com consequências substancialmente negativas. Na segunda acepção, *Erlebnis* é o termo que descreve o modo de sentir prevaletente na época moderna, caracterizado pela busca constante de novas distrações, livre de pudor e objeto de espetacularização<sup>27</sup>.

O conceito de *Erlebnis* é referido por Heidegger à concepção tradicional da arte (Cf. Id., 2012, p. 85), àquela que ele chama de “estética” e que, segundo o filósofo, começa a partir de Platão e culmina na indústria cultural de hoje<sup>28</sup>. Na compreensão estética, a obra é definida a partir do *Erlebnis*, isto é, de um con-

---

<sup>27</sup>Ver o quarto ponto mencionado no § 58 sob o título “*O desnudamento, a publicização e a vulgarização da tonalidade afetiva*” (Heidegger, 2015, p. 121-122).

<sup>28</sup>Uma visão panorâmica sobre a história da estética encontra-se em: Heidegger. *Nietzsche*, p. 71-84.

ceito redutor do fenômeno afetivo que não leva em conta nem a realidade do homem como ser-no-mundo, nem o fato de que a tonalidade emotiva exprime a impressão particular deixada em nós pelo ser. Além disso, a compreensão estética acaba condicionando a prática artística hodierna e a sua fruição. Nessa prática, visa-se uma modalidade superficial do sentir: o artista produz arte ao exprimir as suas emoções privadas, tendo por finalidade explícita a de despertar no público uma emoção qualquer que possa diverti-lo.

Nas situações em que a compreensão e a experiência concreta da obra são dominadas pela referência ao *Erlebnis*, a arte é destinada a morrer. Resumindo, a criação artística genuína é ameaçada tanto pela persistência duma compreensão inadequada da arte (a estética), quanto pelo propagar-se de uma vida afetiva superficial – a qual acaba orientando a criação e a fruição das obras. A referência à vivência enquanto elemento destrutivo da arte atesta que o horizonte especulativo do ensaio sobre a *Kunstwerk* pressupõe implicitamente a ideia de uma estrita correlação entre arte e disposição fundamental. A afirmação heideggeriana de que a vivência é o elemento em que a arte morre nos parece sugerir quase espontaneamente sua continuação: a *Stimmung*, ou ainda melhor, a *Grundstimmung* é o elemento em que a arte vive. Do nosso ponto de vista, isso significa que uma nova compreensão da arte a partir da *Stimmung*, e a redescoberta de uma afetividade profunda, são as premissas necessárias para manter viva a arte, promovendo uma criação artística genuína.

Permanecendo no campo filosófico, delineia-se assim uma modalidade de leitura e interpretação da obra de arte centrada na análise fenomenológica da tonalidade emotiva fundamental.

Nessa perspectiva, compreender filosoficamente uma obra quer dizer explorar a tonalidade afetiva fundamental, aquela da qual a obra surge e que é despertada nos destinatários, tanto nos indivíduos como numa comunidade histórica determinada. Já no curso sobre os hinos hölderlinianos, Heidegger nos convida a praticar essa nova hermenêutica da arte. O curso inteiro é a demonstração da tese fundamental segundo a qual, como sugerido por Heidegger no texto, perguntar-se sobre o mais íntimo da obra significa indagar a sua *Grundstimmung*<sup>29</sup>. Torna-se então evidente que uma tarefa preliminar da hermenêutica da arte é a fenomenologia da tonalidade afetiva fundamental<sup>30</sup>. Para conduzir a exploração fenomenológica do afeto fundamental, Heidegger nos oferece pelo menos dois esquemas interpretativos. O primeiro é aquele posto em prática em *Ser e tempo* para a análise do medo e da angústia. Trata-se de um esquema tripartido que examina para cada humor: 1. o momento do *Wovor*, isto é, o âmbito em frente do qual o ser-aí se sente num certo humor; 2. o *Wie*, o modo como o *Dasein* se sente quando está disposto numa determinada tonalidade; 3. o *Worum*, que indica o conjunto daqueles comportamentos ou modos de ser existenciais que são diretamente envolvidos ou afetados pelo humor (Cf. Heidegger, 2006, p. 199-202 e p. 250-258).

---

<sup>29</sup>“Perguntamos pelo ‘âmago’ da poesia, pela disposição fundamental, e isso equivale a perguntarmos pelo Ser que nela se abre e é instituído poeticamente” (Id., 2004, p. 155).

<sup>30</sup>É possível ler as características fundamentais da filosofia da arte heideggeriana à luz do fenômeno da *Grundstimmung*. Acerca disso referimo-nos a: Pasqualin. *Il fondamento “patico” dell’ermeneutico*, 2015, p. 720-749. Naquele contexto mostramos, em particular, como a exposição do mundo e da terra, a instituição da verdade, e a fundação da história – traços salientes da caracterização heideggeriana da obra – só são plenamente compreensíveis a partir da dinâmica da tonalidade emotiva fundamental ativa na arte.

Um segundo esquema interpretativo é traçado no curso sobre Hölderlin, no qual Heidegger estabelece quatro momentos estruturais da disposição fundamental: 1. ela “desloca [o *Dasein*] para fora” (*entrückt*), para a relação com os deuses; 2. “desloca para dentro” (*rückt ein*), para a terra; 3. “abre” (*eröffnet*) para a revelação dos entes; 4. funda (*gründet*), enfim, um lugar e um tempo para o *Dasein* histórico (Id., 2004, p. 134). Esses momentos delineiam um esquema quadripartido, segundo o qual a *Grundstimmung*: 1. torna o homem receptivo para a dimensão divina; 2. deixa-o entrar em contato com a realidade da terra, habitualmente reduzida à reserva desfrutável à vontade; 3. revela e projeta a verdade do ente; 4. determina o habitar humano e traz consigo uma estruturação da temporalidade do *Dasein*. Não podemos detalhar aqui esses dois esquemas interpretativos, mas limitamo-nos a sugerir a sua aplicabilidade à análise fenomenológica da disposição fundamental. É possível explorar a *Grundstimmung* característica da obra utilizando as categorias frisadas e ganhar, assim, uma compreensão profunda do fenômeno artístico.

## 2. Arte e transcendência teológica

A expressão “transcendência teológica” aparece, numa acepção negativa, no curso universitário de 1928 sobre os *Princípios metafísicos da lógica*. Ao definir seu próprio conceito de transcendência, Heidegger se distancia de dois modelos interpretativos: o gnosiológico, de tradição neokantiana, no qual a transcendência é concebida como propriedade do objeto externo alcançado pela consciência intencional; e o teológico, que oferece uma leitura inadequada da transcendência divina (Id., 1978, p.

204-208). A crítica ao modelo teológico<sup>31</sup> revela a insatisfação de Heidegger sobretudo com respeito a dois pontos: 1. o fato de que deus é tema de um pensamento teórico – o que tende a reduzir deus a um simples elo lógico de um discurso demonstrativo; 2. a concepção da transcendência de deus como independente em relação ao mundo e alheio ao ser contingente. O aspecto problemático do modelo de transcendência teológica é, portanto, duplo: por um lado, a ideia de deus encontra-se subordinada a uma necessidade, a uma pretensão da razão de dar à realidade uma ordem tranquilizadora e correspondente às próprias expectativas; por outro, deus é concebido como substância autossuficiente e livre da necessidade, a qual o poderia vincular ao mundo. Como se pode observar, Heidegger critica aqui apenas um modo determinado de pensar deus, mas não recusa qualquer abordagem de tal questão<sup>32</sup>, nem exclui a possibilidade de interpretar diferentemente a conexão entre deus e a transcendência. A crítica de Heidegger não parece, então, estar em contradição com nossa escolha de utilizar a expressão “transcendência teológica” num sentido positivo, do qual, contudo, deverão ser excluídos os aspectos problemáticos aqui ressaltados.

Além disso, também a conferência de 1927 sobre *Fenomenologia e teologia* parece-nos confirmar implicitamente a possibilidade de uma compreensão genuína da transcendência teológica. Heidegger trata aqui da fé como de uma modalidade possível e legítima da existência. A fé é descrita por Heidegger como a relação da existência com o Deus revelado, o qual, no caso da fé cristã, coincide com Cristo. Considerando o fenômeno da

---

<sup>31</sup>Parece-nos que essa concepção da divindade criticada por Heidegger tem o seu arquétipo em Aristóteles e uma ulterior exemplificação em Descartes.

<sup>32</sup>Para uma análise da questão de deus, tal como abordada por Heidegger no seu pensamento como um todo, ver: von Herrmann, 2012.

fé de um ponto de vista formal e anterior à diferenciação dos conteúdos dogmáticos, ela indica a relação da existência com a dimensão divina e, nesse sentido específico, pode ser designada como transcendência teológica, na qual o adjetivo “teológico” se refere ao pensamento e à experiência de *deus*. Permanece, contudo, o fato de que, na conferência de 1927, Heidegger exclui a tematização da relação de fé entre homem e deus da análise filosófica. A filosofia deve colocar entre parênteses a questão de deus, a qual pode, ao contrário, ser deixada à abordagem da teologia. Essa posição, exprimida na conferência de 1927, está de acordo com a tese mais geral defendida nos anos 20 segundo a qual a filosofia deve ser, em princípio, ateia<sup>33</sup>. O ateísmo da filosofia não representa, todavia, uma tomada de posição de Heidegger acerca da não-existência de deus, vale apenas como um princípio metodológico do pensamento filosófico, na medida em que o *Dasein* que filosofa não pode apoiar-se em nenhuma fé – devendo, contudo, abrir-se a uma interrogação radical.

A questão da relação homem-deus, excluída programaticamente da Ontologia Fundamental, torna-se central nos *Beiträge*. É nessa obra que pretendemos basear uma interpretação positiva da transcendência teológica. Embora tal expressão não apareça no texto, ela pode ser aplicada para designar a relação entre o homem e o chamado “último deus” – figura com que Heidegger esboça um conceito autêntico de divindade (Cf. Id., 2015, p. 392-403). Ao delinear essa relação homem-deus, Heidegger mostra estar evitando aqueles aspectos problemáticos que ele

---

<sup>33</sup>Heidegger exprime essa tese pela primeira vez no curso universitário de 1921-1922 (Heidegger. *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles*, 1985, p. 197). A mesma posição é repetida no chamado *Natorp-Bericht* (Heidegger. *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles*, 1989, p. 246).

tinha ressaltado no mencionado curso universitário de 1928. No que diz respeito ao primeiro ponto, a abordagem da questão de deus é conduzida por um pensamento que abandona tanto a lógica do sistema (Ibid., p. 67-68), em que deus aparece como ente supremo e causa primeira, quanto a atitude calculadora, característica do saber na fase culminante da metafísica. Um raciocínio calculador acerca de deus tenderia a evadir o caráter de mistério, a tornar deus um instrumento útil para os fins da vontade de potência, isto é, uma representação idólatra que serviria de justificação e asseguuração. O pensamento inicial ou originário, inaugurado por Heidegger com os *Beiträge*, propõe-se a preparar a disposição adequada para uma experiência autêntica de deus, despertando a escuta e a consciência dos homens para aquilo que é incalculável e imprevisível.

O segundo aspecto que resultou problemático na crítica heideggeriana ao conceito de transcendência teológica era a concepção da divindade segundo as categorias de imutabilidade e impassibilidade, isto é, a ideia de um deus separado do mundo e livre de necessidades. A esse respeito, é interessante notar que, nos *Beiträge*, Heidegger atribui ao último deus um conteúdo mínimo de sentido, que é identificável precisamente no aspecto da necessidade. Essa última, elevada a traço essencial da divindade, desdobra-se em duas direções: deus precisa do ser e, ao mesmo tempo, do homem. Necessita do ser como do único horizonte em que pode manifestar-se. O ser, escreve Heidegger, “é aquilo de que a deização do deus precisa” (Ibid., p. 236 a – trad. modificada – [Cf. também Ibid., § 126, p. 240]). Em outras palavras, deus pode tornar-se manifesto para os homens só se a dimensão do ser, isto é, de uma realidade excedente ao dado ôntico, já se revelou à consciência dos homens. Nessa reve-

lação progressiva, deus precisa também do homem. De fato, se deus pode ser experimentado pelo homem, é porque este último já tem consciência de uma dimensão que transcende os entes, na qual somente há espaço para o encontro com deus. Emblemática nesse sentido é uma passagem do § 7: “o *Ereignis* [o acontecimento do ser] confia (*übereignet*) deus ao homem dedicando (*zueignet*) esse último a deus” (Ibid., p. 30 – tradução modificada). A citação sugere a ideia de que o homem pode se dedicar a deus somente graças à intermediação do ser, à experiência do seu acontecimento originário. Ao mesmo tempo, o homem resulta ser aquilo ao qual deus é confiado, aquilo que cuida de deus (num sentido amplo de *Fürsorge*). Muda-se assim de uma concepção de deus como ser autossuficiente, que satisfaz a necessidade humana, para uma ideia de deus como aquilo que precisa do cuidado humano. Como é que se realiza, então, esse cuidado? A pergunta nos permite passar à questão que nos interessa, qual seja, da relação entre arte e transcendência teológica.

Como já foi frisado, a arte é um lugar exemplar da efetivação da transcendência ontológica, ou seja, o espaço em que o homem, tanto o artista quanto o espectador, é conscientemente levado para a dimensão ontológica do ser. Mostrou-se, aliás, que esse movimento de transcendência é mediado pela *Grundstimmung*, que representa a experiência afetiva que origina a criação artística e que é despertada nos espectadores. Graças a essa disposição emotiva, o homem se abre ao acontecimento do ser, isto é, àquela dimensão na qual pode experimentar deus. Em virtude de sua conexão com a tonalidade afetiva fundamental, a arte se oferece, portanto, como lugar privilegiado de abertura ao ser e, conseqüentemente, como canal de contato com o último

deus. Na medida em que a arte desperta no homem a consciência de deus, configura-se como uma modalidade concreta em que o homem corresponde à necessidade de deus e cuida dele. A esse respeito, há uma passagem das *Contribuições*, na qual Heidegger mostra que o último deus precisa da filosofia (Cf. *Ibid.*, § 259, p. 423). Com essa concepção, Heidegger pretende referir-se ao fato de que a filosofia, enquanto compreensão do ser, representa a premissa para o pensamento e a experiência de deus. Sabe-se, contudo, que a filosofia constitui uma maneira de abrigo da verdade ao lado da arte. De fato, também a arte é um exercício interpretativo por meio do qual a verdade do ser toma forma. É por essa razão que, como se disse, a arte oferece um contato com o divino. Dessa maneira, a passagem citada pode valer igualmente com respeito à arte: o último deus não precisa somente da filosofia, mas também da arte.

Nesse contexto, propusemos designar a relação do homem com o último deus por meio da expressão “transcendência teológica”. Dessa relação, os *Beiträge* destacam em particular o aspecto de cuidado que se realiza na arte e no pensar, assim como nas outras formas de abrigo. Além disso, percebe-se a aversão heideggeriana para a atitude calculadora, na qual deus é objeto de previsão e centro de projeção das expectativas humanas. Lê-se, em contraluz, a valorização implícita do aguardar (*Warten*), que será indagado sobretudo no texto *Para a discussão da serenidade* e que indica uma modalidade de abertura ao futuro – abertura que seja livre de expectativa e de tensão voluntária para a meta<sup>34</sup>. Esses aspectos do aguardar enquanto

---

<sup>34</sup>“Aguardar (*warten*), pois bem; mas nunca estar em expectativa (*erwarten*); pois o estar em expectativa prende-se já com uma representação e com o seu objeto representado” (Cf. *Id.*, 2000, p. 43).

espera genuína emergem, contudo, já da reflexão heideggeriana sobre a retenção, a qual consiste num acolher cheio de pudor – num aproximar-se não-impositivo que respeita, mantendo-se à distância, a livre manifestação dos fenômenos. Não é por coincidência que a retenção é considerada por Heidegger como a tonalidade afetiva fundamental da relação com o último deus<sup>35</sup>. O cuidado, o aguardar e a retenção são, portanto, os traços distintivos que delinham a transcendência teológica dentro do horizonte dos *Beiträge*.

Com base nas reflexões conduzidas nestas páginas, pode-se fornecer um resumo final da rede de relações que ligam a arte, o afeto fundamental e a transcendência teológica. Em primeiro lugar, ficou evidente a centralidade da *Grundstimmung*, por meio da qual o artista e os espectadores são diretamente expostos à doação do ser e se deixam envolver pelo seu acontecimento. O choque que acompanha a tonalidade emotiva, despertada pela obra, chamou a atenção para o desdobramento repentino de uma dinâmica de transcendência, na qual os espectadores são trazidos para uma dimensão habitualmente negligenciada nas práticas ônticas. Em virtude da experiência da disposição fundamental, em que o artista cria e à qual os espectadores são reconduzidos, a arte constitui o lugar privilegiado da transcendência ontológica. Mas, precisamente pelo fato de mediar um contato com o ser, a arte delimita o espaço de um possível encontro com o divino. Nesse sentido, ela torna-se, ao mesmo tempo, o lugar e a cena da transcendência teológica, concebida como a relação cuidadosa e não oportunista do homem com a divindade. A arte, precisamente ao abrir espaço para a transcendência ontológica,

---

<sup>35</sup> “A retenção [...] nela afina-se o ser-aí com vistas ao *silêncio* do passar ao largo do último deus” (Cf. Id., 2015, p. 21).

torna-se o recinto sagrado – o *templum* – da transcendência teológica. Mas a arte só pode ser esse lugar de transcendência porque a sua criação e a sua experiência se enraízam na disposição fundamental. Em última análise, é a *Grundstimmung*, experimentada e ressonante na obra, que se torna mediadora da relação homem-ser e, assim, do relacionamento homem-deus. O afeto fundamental, precisamente, revela-se como o canal da transcendência ontológica, e, assim, da transcendência teológica. Na afetividade, explorada e despertada pela arte, realiza-se, afinal, o transcender do homem e, assim, alimenta-se e se perpetua o seu profundo desejo de infinito.

### Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.
- BORGES-DUARTE, I. *Arte e técnica em Heidegger*. Lisboa: Documenta, 2014.
- CAPUTO, A. *Pensiero e affettività. Heidegger e le Stimmungen (1889-1928)*. Milano: Angeli, 2001.
- CORIANO, P.-L. *Affektenlehre und Phänomenologie der Stimmungen: Wege einer Ontologie und Ethik des Emotionalen*. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2002.
- HEIDEGGER, M. *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung. Gesamtausgabe*. v. 61. BRÖCKER, W.; BRÖCKER-OLTMANN, K. (ed.). Frankfurt a.M.: Klostermann, 1985.
- \_\_\_\_\_. “Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Anzeige der hermeneutischen Situation”. *Dilthey-Jahrbuch*, v. 6, 1989, pp. 235-269.
- \_\_\_\_\_. *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie. Gesam-*

- tausgabe*. v. 18. MICHALSKI, M. (ed.). Frankfurt a.M.: Klostermann, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Fenomenologia e teologia”. In: *Marcas do caminho*. Trad. Enio Paulo Giachini, Ernildo Stein, Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2008, pp. 56-88.
- \_\_\_\_\_. *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*. *Gesamtausgabe*. v. 26. HELD, K. (ed.). Frankfurt a.M.: Klostermann, 1978.
- \_\_\_\_\_. *A essência do fundamento*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Os conceitos fundamentais da metafísica*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.
- \_\_\_\_\_. “Vom Ursprung des Kunstwerks: Erste Ausarbeitung”. HEIDEGGER, H. (ed.). *Heidegger Studies*, v. 5, pp. 5-22, 1989a.
- \_\_\_\_\_. “Zur Überwindung der Ästhetik. Zu ‘Ursprung des Kunstwerks’”. HERRMANN, F.-W. von (ed.). *Heidegger Studies*, v. 6, pp. 5-7, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Hinos de Hölderlin*. Trad. Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A origem da obra de arte*. In: *Caminhos de Floresta*. BORGES-DUARTE, I. (ed.). 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, pp. 5-94.
- \_\_\_\_\_. *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*. *Gesamtausgabe*. v. 65. HERRMANN, F.-W. von (ed.). Frankfurt a.M.: Klostermann, 1989b.
- \_\_\_\_\_. *Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte »Probleme«*

- der »Logik«. *Gesamtausgabe*. v. 45. HERRMANN, F.-W. von (ed.). Frankfurt a.M.: Klostermann, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche*. v. 1. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Logik. Heraklits Lehre vom Logos*. In: *Heraklit. Gesamtausgabe*. v. 55. FRINGS, M. S. (ed.). 2 ed. Frankfurt a.M.: Klostermann, 1987, pp. 183-387.
- \_\_\_\_\_. “Para a discussão da serenidade. De uma conversa sobre o pensamento, que teve lugar num caminho de campo”. In: *Serenidade*. Trad. Maria Madalena Andrade e Olga Santos. Lisboa: Instituto Piaget, 2000, pp. 29-69.
- \_\_\_\_\_. “...*Poeticamente o homem habita...*”. In: *Ensaios e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão et. al. Petrópolis: Vozes, 2006b, pp. 5-7.
- \_\_\_\_\_. “De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador”. In: *A caminho da Linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003, pp. 71-120.
- \_\_\_\_\_. *Seminários de Zollikon*. Trad. Gabriella Arnhold e Maria de Fátima de Almeida Prado. Petrópolis: Vozes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Zum Wesen der Sprache und zur Frage nach der Kunst. Gesamtausgabe*. v. 74. REGEHLY, T. (ed.). Frankfurt a.M.: Klostermann, 2010.
- HERRMANN, F.-W. *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes?“*. Frankfurt a.M.: Klostermann, 1994a.
- \_\_\_\_\_. *Wege ins Ereignis. Zu Heideggers »Beiträgen zur Philosophie«*. Frankfurt a.M.: Klostermann, 1994b.
- \_\_\_\_\_. *Ansatz und Wandlungen der Gottesfrage im Denken Martin Heideggers*. In: SIROVÁTKA, J. (ed.). *Endlichkeit und Transzendenz: Perspektiven einer Grundbeziehung*. Hamburg:

- Meiner, 2012, pp. 153-181.
- PASQUALIN, C. “Der ‘pathische’ Grund des Hermeneutischen: Die ontologische Priorität der Befindlichkeit vor dem Verstehen”. *Heidegger Studies*, v. 31, 2015, pp. 129-151.
- VOLPI, F. “L’etica rimossa di Heidegger”. *MicroMega*, v. 2, 1996, pp. 139-163.
- WERLE, M.A. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.