

A (des)montagem do sentido

o cinema entre arte e técnica

Gabriel Debatin

Como citar: DEBATIN, G. A (des)montagem do sentido: o cinema entre arte e técnica. *In:* VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G. **Cinesofia:** a sétima arte em devaneio. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. 129-156.
DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-222-2.p129-156>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

A (DES)MONTAGEM DO SENTIDO: O CINEMA ENTRE ARTE E TÉCNICA

*Gabriel DEBATIN*¹

No interior das discussões sobre arte em geral, o cinema ocupa um lugar privilegiado. Talvez nunca, em toda a história da humanidade, um gênero de manifestação artística tenha se tornado tão popular e, certamente em função disso, tão versada da parte da crítica – não só a dita especializada, mas de toda a sua audiência, daqueles que de diferentes formas se ocupam do e com o cinema. Tal popularização da recepção do cinema é inegavelmente muito complexa em suas razões, e as diferentes correntes de pensamento poderiam atribuir a ela as mais diferentes causas e razões. A indústria cultural adorniana, por exemplo, parece fornecer explicações bastante razoáveis, sobretudo do ponto de vista sociológico e econômico, às razões de ser que trouxeram o cinema ao cotidiano da humanidade. Mas esse âmbito de abordagens não nos direciona ao cerne da relação do cinema com a nossa época, porque o fundamento da arte cinematográfica, assim como o das outras artes, não se encontra facilmente em suas causas materiais, pelo que para orientar-se adequadamente à

¹ Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC / Florianópolis / SC / Brasil.
E-mail: gabrieldebatin@gmail.com

questão é preciso situar-se para além até mesmo de suas causas formais: é preciso perguntar-se pela sua essência. A pergunta pela essência do cinema, se quiser nos responder sobre sua relação com nosso momento histórico, deve ser guiada simplesmente pelo fenômeno do cinema, ou seja, pelo modo como o cinema se manifesta como tal, suspendendo-se tudo aquilo que lhe é externo, ou mais formalmente, aquilo que não se dá por si só, não sendo próprio ao seu modo de acontecer.

Mover-nos-emos, então, pelo ambiente fenomenológico, inquerindo, através de como o cinema é, pelo “é” do cinema. A fenomenologia, como método filosófico de investigação, sempre entende o fenômeno sobre o qual cada investigação se debruça como um evento de mostraçã de sentido, como uma manifestação ontológica de onde provém qualquer possibilidade de entendimento, compreensão e interpretação. Aqui nos ateremos a uma abordagem fenomenológica do cinema, que procurará perguntar-se pelo fenômeno que o cinema constitui, e, portanto, do sentido que dele mesmo emana, abstraindo pré-julgamentos ou concepções que já tenhamos desenvolvido sobre ele. Poder-se-ia, é claro, perguntar-se fenomenológico-hermeneuticamente pelo sentido mostrado por um filme em especial. Mas o cinema, como gênero artístico integral – por mais que seja internamente fragmentário – é ele mesmo um fenômeno, um evento que veio a ser em nossa época – entendida aqui em sentido amplo, desde a inauguração da Pós-Modernidade (assumindo a divisão historiográfica como aquela fornecida por Gianni Vattimo, Richard Rorty ou Lyotard), até os tempos hodiernos, cada vez mais fragmentados, incertos, *sem fundamentos* em todos os âmbitos da experiência humana, quer individual, quer social.

E o que sabemos do cinema de antemão, antes de qualquer formulação mais complexa? Sabemos, e disso não temos a menor pretensão de duvidar, que o cinema é uma arte. E também sabemos que só pôde ter lugar devido ao desenvolvimento técnico da humanidade, que pôde gerar as condições tecnológicas para reproduzir *movimento*. Originalmente é daí que lhe vem o nome: *κίνημα* é o termo grego para “movimento”. Foi tornado possível inicialmente pela invenção do cinematógrafo, literalmente um “gravador de movimento”, que fornece material para a *montagem* – pondo de modo

muito simples, aquele processo em que as imagens em movimento (e, por derivação, também em repouso) são organizadas, concatenadas, editadas, formando um filme.

Assim, de saída iniciamos a discussão que aqui se apresenta considerando este fato: de que o cinema é (uma) arte própria da Pós-Modernidade, o que equivale a chamar de Contemporaneidade, a nossa época, que é assinalada por um crescente domínio da técnica. Para além do fato de o cinema ter sido tornado materialmente possível com o advento da Idade Contemporânea e seu “progresso tecnológico”, é sobremaneira importante sua afinidade à nossa época, por articular-se visceralmente com nosso momento histórico, manifestando e tornando evidente o próprio modo como a humanidade acontece: desde os maiores dilemas da humanidade e das suas organizações sociais às questões existenciais mais íntimas e fundamentais, mas também ao outro polo, àquilo que é supérfluo, frívolo, duvidoso e enganoso (como a própria Pós-Modernidade é em muitos aspectos): as questões que “fazem sentido” para nossa época, assinalada justamente pela falta de univocidade e pelo suspense das certezas, sempre se encontram narradas, das mais diferentes formas, perspectivas e abordagens, nos filmes. Quer nos dramas, nas tragédias e nas comédias, nas ficções hollywoodianas e nas obras *cult*, o cinema põe o sentido em questão: uma primeira demonstração disso está no fato de que um filme, qualquer filme, é sempre um todo de sentido, ainda que incompleto, suspenso ou oculto; até mesmo o cinema *nonsense* dialeticamente se enquadra aí.

Se o cinema corresponde tão bem às questões de nossa época, também corresponderá à questão mais importante de nosso tempo: a questão da técnica – e com ela, também a da arte.

Estabelecidos esses termos preliminares da discussão que aqui se apresenta, o referencial teórico que naturalmente se conduz neste ambiente via fenomenologia é o heideggeriano. Arte e técnica foram questões cruciais para Heidegger ao longo da maior parte, quiçá totalidade, de sua produção filosófica. Ateve-se longamente tanto à questão da técnica como modo-de-ser da Contemporaneidade quanto sobre a arte manifestada através das mais variadas modalidades artísticas – contudo, sempre dando preferência para as clássicas, deixando muito evidente sua predileção pela poesia.

Todavia, o cinema como tal sempre foi evitado por Heidegger, que não se ateve à sua natureza e às suas particularidades – com efeito, Heidegger nunca escreveu propriamente sobre cinema. Nós nos deteremos, então, não apenas numa revisitação de conceitos próprios da filosofia heideggeriana, mas nos direcionaremos ao seu limite, na tentativa de explorar pontos que ela não alcançou.

Por conta disso, o presente texto não servirá ao leitor como revisão de literatura sobre o tema, salvo introduções necessárias aos conceitos pertinentes à questão da técnica e da arte em Heidegger. Portanto, o fenômeno em questão aqui, o cinema, não será tratado com relevante respaldo bibliográfico, mas se procurará pensá-lo de modo mais independente e provisório – daí a natureza mais ensaística do presente texto.

Entretanto, em vistas de que o presente ensaio possua um todo de sentido, não poderíamos pular etapas e prosseguir sem tornar claras, no interior da corrente de pensamento em que nos movemos, as duas linhas em cuja intersecção se encontra o cinema, a arte e a técnica. Procederemos então a uma brevíssima, porém necessária à unidade textual, introdução dos temas no horizonte do pensamento heideggeriano para, então, podermos nos encontrar em algumas lacunas (intencionais?) que Heidegger deixou a respeito do cinema em seu entrave entre arte e técnica. No entanto, na tarefa que nos compete no presente trabalho, dado seus muitos limites, inclusive de dimensões, não é possível desdobrar como se gostaria as muitas reflexões filosóficas sobre o cinema que são aqui evocadas. Consciente de sua condição, o presente texto pretende apenas dar um primeiro passo em direção à questão do cinema.

HEIDEGGER E A TÉCNICA

Na conferência *A questão da técnica*, proferida em 1953, mas publicada em 1959, Heidegger investiga a essência da técnica moderna, vendo nela o modo-de-ser que perfaz o período contemporâneo. O que mais importa no tocante aos objetivos do presente ensaio consiste precisamente nisso: que a técnica é o modo como o ser mesmo, ontologicamente, se dá na época atual.

Todos os âmbitos da experiência humana, portanto, são, em diferentes níveis, *técnicos*, afetados pela técnica. Poderíamos, então, no sentido que aqui se vai aprofundar, dizer que o modo de ser da contemporaneidade é técnico. Todavia, a técnica não se deixa entender apenas em seus efeitos práticos imediatamente sensíveis sob a forma do progresso científico e tecnológico, em sua *instrumentalidade*. Experimentada por todos hodiernamente em seus resultados tecnológicos, os quais servem o ser humano nas mais variadas funções, processos e *produções*, a técnica não pode, é claro, deixar de ser qualificada em sua representação instrumental, a tecnologia (HEIDEGGER, 2007, p. 376-377).

A técnica, entendida como instrumento, nomeadamente a tecnologia, não pode ser rejeitada como uma adequada expressão da técnica, mas isso ainda não corresponde necessariamente à determinação mais própria, *verdadeira*, de sua essência. Enquanto “meio para atingir fins”, a técnica moderna se firma legitimamente na instrumentalidade, quer sejam metas concernentes à própria evolução progressiva da técnica, quer ao seu uso por parte do ser humano. Porém, essa objetividade solipsista impede que a essência da técnica venha a lume. Com efeito, o importante para a filosofia de Heidegger não é traçar uma investigação objetiva sobre a técnica – processo já em si técnico, enquanto metafisicamente voltado à objetividade –, senão procurar o modo de abertura do ser no mundo da técnica moderna. Logo, afirma que “*a essência da técnica também não é de modo algum algo técnico*” (HEIDEGGER, 2007, p. 376, grifo nosso; KROKER, 2004, p. 45).

Heidegger procura, então, retornar às origens da técnica, pensando sua essência em contraste à antiga técnica dos gregos. Etimologicamente, o termo “técnica” advém do grego *τεχνικός*, do qual deriva o vocábulo *τέχνη*, possuindo originalmente o sentido de *arte, habilidade, destreza* (LIDDEL; SCOTT, 1869, p. 1624). Contudo, de acordo com a filologia heideggeriana, possui o mesmo significado de *ἐπιστήμη*, que significa o conhecer sob o sentido de zelar por algo, compreendendo-o. *Τέχνη*, então, traduz-se no *conhecer* da coisa, mais especificamente no aspecto de como produzi-la, e assim relativo à *ποίησις* – produção. Contudo, *τέχνη* não é produção, mas sim um saber acerca da produção, de como produzir. *Τέχνη*, adverte

Heidegger, também não é um termo utilizado somente para o saber e o fazer manual, próprio do artesão, mas também compete às artes superiores e belas artes. No ato do conhecer-produzir se dá uma explicação das causas do ente, e, enquanto tal, o ato é também um desabrigar – *Entbergen* –, um des-cobrir, um trazer ao mundo. A *τέχνη* é, por conseguinte, originalmente um *ἀληθεύειν* – desvelar, um modo de salvaguardar a verdade. Aquele que está prestes a efetuar um ato técnico no sentido grego, desvelará à sua frente algo que não se produz sozinho, porém capaz de vir a aparecer e ser notado, manifestar-se. A matéria do ente a ser iminentemente produzido é des-coberta em direção à coisa acabada e determinada, especificação que cabe para a técnica manual dos gregos, mas não propriamente para a moderna técnica das máquinas (HEIDEGGER, 2007, p. 380).

Se a essência da técnica moderna não se desvela em sua produção – e, logo, também a pergunta pela essência do cinema não se resolve no uso maquinal do cinematógrafo ou de quaisquer tecnologias posteriores que tenham o mesmo fim –, precisa habitar uma região distinta e mais distante em relação àquela alcançável através de um simples olhar superficial sobre sua questão. O caminho para atingir a compreensão de sua essência depende, portanto, de sua consideração sob o ponto de vista de sua pertença à tradição. Dessarte, sendo plenamente consonante com o *modus operandi* da metafísica – especialmente pelo culminar do processo de esquecimento do ser –, a técnica moderna deve ser concebida em sua relação direta e singular com o ente e, por decorrência, com seu impacto na omnitude ôntica. Segundo Heidegger (2007, p. 381),

O desabrigar que domina a técnica moderna, no entanto, não se desdobra em um levar à frente no sentido da *ποίησις*. O desabrigar imperante na técnica moderna é um desafiar (*Herausfordern*) que estabelece, para a natureza, a exigência de fornecer energia suscetível de ser extraída e armazenada enquanto tal. Mas o mesmo não vale para os antigos moinhos de vento? Não. Suas hélices que giram, na verdade, pelo vento, permanecem imediatamente familiarizadas ao seu soprar. O moinho de vento, entretanto, não retira a energia da corrente de ar para armazená-la.

A técnica se firma sobretudo como um *desafiar* – *Herausfordern*, também traduzível por *provocação* – da natureza. O ponto auge do conceito de técnica em Heidegger é precisamente sua provocação violenta à natureza, entendida enquanto totalidade do ente. A provocação técnica constitui, para ele, uma exigência dominadora e exploradora da natureza através dos seus meios de desabrigar. Porém, se a essência da técnica não é algo técnico, o impacto de sua provocação realizada na natureza também não o é. A natureza, enquanto *φύσις*, aquela que vem à tona como uma vigência auto-instauradora de tudo o que existe, a totalidade do ente, aquela que cresce-e-vige-a-partir-de-si-mesma (HEIDEGGER, 2006a, p. 32), passa a ser essencialmente modificada. Em vista de sua utilidade, a natureza é *posta* a serviço de sua exploração como fonte de energia, não tendo mais a autonomia de crescer-e-viger-a-partir-de-si-mesma. Sua própria subsistência é controlada e condicionada, dependente da *vontade* expressa na e através da técnica.

Talvez a mais importante característica da técnica, conforme sua conceituação por Heidegger, resida no fato de que o homem da era da técnica se relaciona com a natureza “como um depósito caseiro de reservas de energia” (HEIDEGGER, 2007, p. 386), a qual ilimitadamente é explorada, desde sua amplidão macrocós mica até a ínfima partição subatômica. A natureza, dessa forma requisitada como fundo de energia, é *posta* a serviço da técnica. Conforme o modo-de-ser da antiga técnica manual, o camponês arava o solo, semeava a semente e cultivava seu alimento; mas agora o campo agrícola é *posto* como uma indústria de alimentação motorizada. A técnica *põe – stellt* – a natureza para si, um pôr que sempre tende para um extrair e um explorar.

O desabrigar que domina a técnica moderna tem o caráter do pôr no sentido do desafio [*Herausfordern*, *provocação*]. Este acontece pelo fato de a energia oculta na natureza ser explorada, do explorado ser transformado, do transformado ser armazenado, do armazenado ser novamente distribuído, e do distribuído renovadamente ser comutado. Explorar, transformar, armazenar e distribuir são modos de desabrigar (HEIDEGGER, 2007, p. 382).

A natureza *posta* como fonte de energia permanentemente disponível é des-coberta pela exploração técnica daí decorrente. Uma vez tendo-se mostrado como possuidora de energia em si contida, disponível à provocação da técnica para ser explorada, a natureza não se torna absolutamente vazia, sem energia, e por isso nunca é abandonada pela vontade da técnica. Ela é tomada como um *fundo de reserva* ilimitado, o qual após ter fornecido energia se recupera e se recoloca no papel de fornecedor. O modo-de-ser da essência da técnica, dessa forma compreendido, é totalmente afim à ideia de reciclagem, tão defendida nos círculos de debates de pensamento ecológico (CASANOVA, 2006, p. 155). A questão heideggeriana, entretanto, não atribui à técnica uma correspondência à reciclagem somente no que compete à reutilização de bens de consumo, mas à natureza integral, à totalidade do ente continuamente abusada. Assim, o distribuído passa a ser *renovadamente comutado*, não se encerrando em um processo único e finito, pois aquilo que já foi explorado é novamente requisitado, renovando-se a cada vez o processo de exploração da natureza. A demanda provocativa da técnica tenta incessantemente saciar-se, seja qual for sua necessidade material – alimento (vegetal e animal), bens de consumo para a sociedade, combustível (energia propriamente dita), material bélico, e inclusive o ser humano consta na lista.

Se a natureza, como totalidade do ente, tem sua essência alterada pela demanda provocativa da técnica, também o ser humano, como partícipe da totalidade – embora sendo o ente *sui generis* que compreende ser – passa a ser modificado. Fato é que o império da técnica não conhece limites, nem os antropológicos, nem os cosmológicos – seja a nível planetário ou subatômico. A requisição da técnica, assim, atinge o ser humano, arrastando-o para longe de sua essência, desumanizando-o.

Dentre as causas da crise do humanismo instaurada há décadas, talvez séculos, na cultura contemporânea, o filósofo italiano Gianni Vattimo assinala – aqui em boa consonância com o conceito heideggeriano – a técnica como uma das principais e mais profundas, sobretudo por mostrar o enraizamento da crise em suas bases ontológicas, como prefigurado por Heidegger.

Ora, è proprio in connessione con la tecnica che, per lo più, si parla oggi di crisi dell'umanismo. La tecnica appare come la causa di un generale processo di disumanizzazione, che comprende sia l'oscurarsi degli ideali umanistici di cultura a favore di una formazione dell'uomo centrata sulle scienze e sulle abilità produttive razionalmente dirette, sia, sul piano dell'organizzazione sociale e politica (VATTIMO, 1998, p. 41-42).²

Nesse contexto da técnica desumanizante, é sobremaneira ressaltado por Vattimo o conceito heideggeriano de *Ge-stell – im-posição*.³ A técnica moderna, em seus efeitos ontológicos sobre a totalidade do ente, põe a natureza em vista de sua utilidade de exploração. O pôr evidencia o gesto técnico de *requisição* da natureza: a totalidade do ente é tão requisitada como fundo de reserva que se apresenta como *posta, colocada*, para a requisição. A definição de *Ge-stell* é clara em Heidegger: “significa a reunião daquele pôr que o homem põe, isto é, desafia [provoca] para desocultar a realidade no modo do requerer enquanto subsistência [*Bestand*, fundo de reserva]” (HEIDEGGER, 2007, p. 282, colchetes nossos). A totalidade do ente, a natureza *im-posta* como fundo de reserva,

² Ora, é propriamente em conexão com a técnica que, no mais das vezes, fala-se hoje de crise do humanismo. A técnica aparece como a causa de um processo geral de desumanização, que compreende seja o obscurecer-se dos ideais humanísticos da cultura a favor de uma formação do homem centrada nas ciências e nas habilidades produtivas racionalmente diretas, seja no plano da organização social e política (Tradução nossa).

³ O termo *Ge-stell* deriva do verbo germânico *stellen*, que significa *pôr, colocar*. Assim, a tradução literal de *Ge-stell* é consonante com “aquilo que foi posto”, embora o uso gramatical da estrutura verbal que Heidegger procura enfatizar com o seu uso é o caráter pretérito da colocação técnica. A tradução de *Ge-stell* para as línguas latinas é, contudo, bastante controversa e não encontra um porto comum. A tradução de Marco Aurélio Werle de *A questão da técnica*, utilizada neste ensaio, prefere o termo *armação*, assim como também o faz Marco Antônio Casanova e Zeljko Loparic (Cf. HEIDEGGER, 2007, passim; Cf. também CASANOVA, 2006, p. 156-157; LOPARIC, 1996, passim). Ernildo Stein se decide por seguir a corrente de tradução francesa, a qual opta pelo termo *arraisonement* – arazoamento (Cf. HEIDEGGER, 2006b, p. 47, nota de rodapé; Cf. também TROTIGNON, 1965, p. 103). Manuel de Castro e Idalina Azevedo, na tradução de *A origem da obra de arte*, bem como os tradutores dos *Ensaio e Conferências*, preferem se valer da alternativa do termo *com-posição* (Cf. HEIDEGGER, 2010, p. 163; HEIDEGGER, 2012a, p. 23). Há ainda aqueles que, como André Duarte, preferem a utilização do termo *dispositivo* para traduzir *Ge-stell*, dado que o termo, assim como *composição*, conserva em sua estrutura o *pôr*, consonante ao *stellen* original (Cf. DUARTE, 2010, p. 142-143, nota de rodapé n. 38). Todavia, preferimos nos valer aqui da opção de Vattimo para a tradução de *Ge-stell*, a saber, *im-posição* – im-posição –, dado que, além de o termo deixar explícito o caráter de *pôr* do conceito, distingue-se com um sentido de violência em relação a termos como *armação, arazoamento, com-posição* e *dispositivo*, que parecem ser mais análogos à constituição da montagem cinematográfica, como será tratado adiante. Im-posição, por outro lado, em toda a sua carga semântica, é plenamente consonante com a definição heideggeriana do termo, enfatizando o caráter de *requisição* da Terra e o seu *impelir* por parte da técnica, tornando ainda explícito o ato de pôr a natureza, subjugando-a à sua vontade (HEIDEGGER, 2007, p. 385). (Cf. VATTIMO, 1998, p. 179).

é des-coberta pela provocação técnica de modo que apenas enquanto inserida nessa relação se mostra a totalidade do ente no período pós-moderno, caracterizando-o como era da técnica. Por mais que se procure rejeitá-la juntamente com suas consequências, não há como escapar de seu império histórico-destinalmente constituído, ao qual a humanidade, por causa dele em crise, pertence.

Essa imposição exploradora acontece também e propriamente *no* ser humano, pelo que este se encontra no âmago essencial da *Ge-stell*, na dualidade de se instituir ao mesmo tempo como seu agente explorador e alvo de exploração. A figura humana passa a ser um meio de expressão da *im-posição* técnica, de forma que seu destino na era do ápice da metafísica é assumir seu papel de requisitor-provocador da natureza como fundo de reserva (CASANOVA, 2006, p. 157; HEIDEGGER, 2007, p. 387). Enquanto parte integrante da natureza, um ente em meio à totalidade, também o ser humano é explorado tecnicamente, inclusive quando considerado no âmbito da ciência anatômico-biológica, em suas projeções sociais, culturais, políticas e antropológicas: são campos em que o ser humano é *posto* como *objeto* de “estudo”, não como um fenômeno a ser refletido, meditado, *pensado* (conforme o sentido do termo no vocabulário heideggeriano), mas como fonte de informação, como algo a ser classificado, rotulado, categorizado – tudo aquilo que é necessário para o exercício do domínio. As ramificações do existir na era da técnica procuram *pôr* o homem não como *objeto* de compreensão, mas como *fundo de reserva* a ser explorado, tanto de conhecimento a ser extraído, quanto de energia a ser empregada. Deve-se citar nesse contexto o ser humano tal como pensado por Ernest Jünger, sob o modo-de-ser da figura do *trabalhador*, que converte vida em energia, modo como a técnica usa o ser humano para seus interesses – os quais, em Jünger, culminam numa mobilização total da sociedade em vistas de sua própria destruição através da guerra (JÜNGER, 1990, 2002).

A determinação metafísica do homem como sujeito em relação ao ente compreendido na qualidade de objeto é ultrapassada em sua culminância técnica. Não em uma ultrapassagem do tipo que passa a lhe conferir uma determinação essencialmente diferente, mas como o atingir

o ápice de sua própria essência, com o sentido de desenvolvimento tão caro à própria técnica. O ente, não mais objeto da percepção e da consideração do sujeito, é *fundo de reserva* para a requisição de energia. Igualmente do ponto de vista da subjetividade a relação é ultrapassada: o ser humano, antigo sujeito parcialmente senhor do ente, agora é *requisitor*, imagem que consoma seu domínio total. *Sujeito e objeto se convertem em requisitor e fundo de reserva*, aprofundando o sentido histórico-destinal de dominação do ente.

Essa interação que a técnica exerce com a essência do humano é, *prima facie*, nitidamente negativa do ponto de vista heideggeriano. Se a técnica corrompe o dar-se original do humano e da natureza, não mais deixando-os viger e crescer a partir de si mesmos, ocultando maximamente o ser em seu esquecimento do ente, é certo, para Heidegger, que ela precisa ser superada.⁴

De acordo com o filósofo, o ser humano, requisitor do fundo de reserva que é a natureza, também é conduzido para o caminho do requisitado, sendo um dentre os entes que a compõe, provocado pela estrutura *im-positiva* da técnica. “A essência da técnica moderna conduz o homem para o caminho daquele desabrigar por onde o real, em todos os lugares mais ou menos captável, torna-se subsistência [fundo de reserva]” (HEIDEGGER, 2007, p. 388, colchetes nossos). A determinação essencial da técnica moderna reside, sobretudo, pela “condução do homem a um caminho”; no caminho, o ente vige como fundo de reserva dominado pela requisição da *Ge-stell*. Mas enquanto “condução do homem”, não compete ao ente a determinação, o qual vem apenas e de antemão determinado. “Conduzir o homem a um caminho” depende do destino historial do ser, o *determinante originário* de todo desvelamento. “Conduzir por um

⁴ “O segundo Heidegger verá nele [no esquecimento do ser – “*Seinsvergessenheit*”], sobretudo, a consequência do destino da metafísica ocidental: ao submeter o ser à perspectiva da racionalidade (“nada é sem razão”), a metafísica teria apagado o mistério original do ser, seu surgimento gratuito, sem um porquê. Essa metafísica da racionalidade encontraria sua realização na essência da técnica: nela, o ser não passaria de um dado disponível e compatibilizável. Heidegger está à espreita de outra compreensão do ser, menos imperial, menos regida pelo “princípio de razão”. Seu pensamento visa, dessa maneira, preparar um novo começo e a ‘superar’ assim o pensamento metafísico, que tende a sujeitar o ser à perspectiva do homem ao exigir que ele preste contas. Essa hermenêutica prolonga a visada de SZ [*Sein und Zeit – Ser e Tempo*] no sentido de que seu propósito é destacar os pressupostos da concepção metafísica do ser, em nome de outro pensamento, mais original, mais atento ao surgimento do ser” (GRONDIN, 2012, p. 52, colchetes nossos).

caminho significa em nossa língua: enviar [*schicken*]. Denominamos aquele enviar que recolhe e que primeiramente leva o homem para o caminho do desabrigar como sendo o *destino* [*Geschick*]" (HEIDEGGER, 2007, p. 388, grifo do autor, colchetes nossos).

Assim sendo, parece legítimo afirmar que, conforme Heidegger, a técnica e sua *Ge-stell* são caracterizadas como parte do destino do ser, da história – *Geschichte*. O velamento do ser característico da tradição é, no entanto, condição para um possível posterior desvelamento, para o acontecimento de *ἀλήθεια*. Como parte do destino historial do ser, especificamente situada ao final e auge da metafísica, a *Ge-stell* técnica completa o velamento do ser pela tradição, e assim prepara caminho para sua superação, para o desvelamento que só pode ocorrer onde há um velamento originário. Do oculto pela técnica clama o apelo originário do ser.

HEIDEGGER E A ARTE

Em uma clara contraposição ao domínio que a técnica exerce sobre a natureza, a arte se apresenta como um âmbito de salvaguarda não só da natureza, mas também do ser e do seu sentido. No que compete à concepção heideggeriana de arte, o texto fundamental para o desenvolvimento da referida tese é *A origem da obra de arte*, de 1936, que aborda fenomenologicamente a questão filosófica da arte, a partir de um propósito nitidamente crítico à tradição metafísica que a precede. É notório ao longo de todo o texto o debate de Heidegger com a tradição estética, sobretudo com os idealistas alemães, mais especificamente com Hegel e Schelling; assume, contudo, uma postura não tanto heterodoxa no tocante a Hölderlin, que completa o trio filosófico ao entorno do qual se situam as raízes do idealismo alemão, compreendendo seu surgimento com a publicação d'*O mais antigo programa do idealismo alemão*, de 1796, cuja (in) certeza sobre a autoria flutua sobre os três modernos ora mencionados.

Embora em discussão direta com determinadas filosofias precedentes, Heidegger estabelece um novo âmbito para a consideração do artístico, dotando sua abordagem com critérios fenomenológicos, revestidos, em

última instância, por elementos específicos de sua ontologia. Em vista de elaborar seu pensamento sobre a arte, partimos de uma das maiores máximas do texto, na qual Heidegger afirma que: “a arte é um pôr-em-obra da verdade do ser”. “Mas até agora arte tinha a ver com o belo e beleza e não com a verdade” (HEIDEGGER, 2010, p. 87). O enfoque dado pelo filósofo é por decerto diferente daquele conferido pela tradição metafísica através da estética, alterando o âmbito de consideração do artístico do belo para a verdade. Tal mudança de domínio conceitual se poderia aqui, não obstante, chamar de *destruição da estética*, na esteira da destruição da ontologia operada desde *Ser e Tempo*, de 1927. Ademais, não se trata de realizar uma análise sobre como aquele que presencia o evento da obra de arte frui esteticamente de sua beleza, objeto da tradição estética moderna, tanto porque, dentre os vários motivos da recusa desta empresa, estaria como plano de fundo necessariamente uma relação entre o *sujeito* que frui da beleza da obra e a própria obra, como *objeto* da fruição, e, como sabido, toda a produção filosófica de cunho fenomenológico pretende manter-se distante do binômio metodológico-conceitual sujeito-objeto. Com efeito, a verdade que é posta-em-obra na arte não se dá no plano da evidência acessada pelo sujeito através de uma estabilidade objetiva do ente, noção em si caracteristicamente metafísica, nem mesmo de um ponto de vista metafisicamente mais explícito – e clássico –, como adequação do intelecto à coisa, *ὁμοίωσις* – concordância – em sua origem platônico-aristotélica, convertida na *adequatio* da tradição medieval. Assim, numa assertiva marcadamente fenomenológica, disserta Heidegger (2010, p. 207):

A verdade é o desvelamento do ente enquanto ente. A verdade é a verdade do ser. A beleza não aparece junto desta verdade. Quando a verdade se põe na obra, ela aparece. O aparecer é – como este ser da verdade na obra e como obra – a beleza. Assim, o belo pertence ao acontecer-se apropriante da verdade.

Nota-se, aqui, que para Heidegger o momento do dar-se da verdade que ocorre na obra de arte se posiciona anteriormente ao dar-se de sua beleza, de forma mais originária, devendo constituir, portanto, a esfera primeira de consideração da obra. Tanto porque não é no belo que a arte

encontra sua essência, mas no acontecimento apropriante – o *Ereignis*, mais desenvolvido em outros lugares do *corpus* heideggeriano – da verdade que se dá na abertura do ente, do qual a beleza certamente participa, porém não como essência original e originante da obra. A beleza, sustenta Heidegger, é o produto das belas-artes e pertence ao domínio da estética, metafisicamente constituído – e, portanto, tecnicamente caracterizado. Já o acontecimento da verdade é muito mais original que o do belo, porque é o próprio desvelamento do ente que a obra de arte essencialmente opera (HEIDEGGER, 2010, p. 87-89; DUARTE, 2008, p. 25-26).

É de importante consideração ressaltar aqui a diferença que se delimita no foco do conceito de verdade em *A origem da obra de arte* em relação a *Ser e Tempo*, em que o encontro com os entes se tornava possível devido à abertura constituinte do *Dasein*, do ser-aí. Em contrapartida, no texto de 1936 a verdade da obra de arte passa a ser considerada a partir de outro ente peculiar, nem *Dasein*, nem um ente que habita o plano dos utensílios, pré-determinados pelas formas comportamentais do *Dasein*. A verdade como desdobramento das possibilidades de ser do *Dasein* abre espaço para o pôr-se em obra da verdade, como *acontecimento* de verdade (DUQUE-ESTRADA, 1999, p. 74; HEIDEGGER, 2012b, p. 611).

Tamanho é o deslocamento da noção de verdade operada em *A origem da obra de arte* em relação a *Ser e Tempo* que a obra de arte, em seu pôr-em-obra da verdade, abre de modo inaugural o ser do ente, revela-o – não o *Dasein*. Em oposição à estética, o sujeito aqui é desconsiderado, e, em conformidade com o método fenomenológico, atenta-se ao acontecimento da obra de arte tal e qual ele se mostra, à medida que se mostra. Trata-se de um dos aspectos ontológicos da obra de arte que Heidegger expressa ao tomar como exemplo um quadro de Vincent van Gogh, no qual se encontra retratado um utensílio costumeiro, um par de sapatos de camponesa, dentre tantos outros sapatos pintados por van Gogh. Sabe-se, conforme *Ser e Tempo*, que o instrumento é em seu uso, cujo modo-de-ser é sua *manuseabilidade – Zubandenheit* –, conceito que sem esforços serviria para suportar o modo-de-ser próprio do par de sapatos. Mas o quadro de van Gogh dá à experiência algo distinto de um utensílio compreendido em seu uso, porque o par de sapatos pintado não está disponível para o

uso, *Zuhandenheit*, nem está propriamente presente, subsistindo dentre os demais entes, *Vorhandenheit*: “o ser-utensílio do utensílio vem muito mais para o seu aparecer somente e através da obra e na obra” (HEIDEGGER, 2010, p. 87). O ser-sapato do sapato é revelado pela obra, não pela sua manuseabilidade ou presença de fato. Ao modo de ser próprio do utensílio retratado/desvelado na obra de arte, Heidegger chama de *confiabilidade* – *Verlässlichkeit*. A confiabilidade é muito mais original do que o utensílio considerando em sua serventia ou simples subsistência, porque é apenas em razão de sua confiabilidade que a serventia do utensílio encontra sentido, dispondo-se à camponesa em sua pré-compreensão, *confiando-se* a ela (HEIDEGGER, 2010, p. 87).

A confiabilidade expressa pelo par de sapatos do quadro de van Gogh tem muito mais a dizer sobre a camponesa – que não está retratada na pintura – do que propriamente sobre o par de sapatos. A entrega da camponesa ao seu labor, efetuado com o auxílio dos sapatos, e sua serena segurança ante a ordem do *Mundo* – *Welt* – e da providência da *Terra* – *Erde* – expressa o que Heidegger chama de confiabilidade. O que acontece no quadro de van Gogh é o desvelar de um utensílio através do qual a camponesa se fia à *Terra* e se mantém segura em seu *Mundo* (COSTA, 2016, p. 201). “A partir deste pertencer que abriga, o próprio utensílio surge para seu repousar-em-si” (HEIDEGGER, 2010, p. 81). A confiabilidade indica precisamente o elo de sentido indissolúvel e intimamente ligados entre Mundo e Terra.

Em virtude desta [confiabilidade] e através deste utensílio a camponesa é admitida no apelo silencioso da Terra. Em virtude da confiabilidade do utensílio está certa do seu mundo. Para ela e para os que estão com ela e são à sua maneira, Mundo e Terra somente estão aí dessa maneira: no utensílio (HEIDEGGER, 2010, p. 83).

A noção de *Terra* é ausente em *Ser e Tempo*, aproximando-se apenas do conceito de *natureza*, embora não seja exatamente a mesma ideia expressa através de cada um dos termos (HEIDEGGER, 2012b, p. 203). Por *Terra*, Heidegger não pretende indicar o planeta em que estamos situados, nem um simples aglomerado de matéria, mas aquilo capaz de

abrigar o que, enquanto tal, revela-se. Dessarte, a Terra vige como aquela que abriga o desabrochar do ente enquanto ente. Assim que “o vento áspero”, “a umidade e a fartura do solo”, “a noite que vem caindo”, “o grão amadurecente” e “o ermo terreno não-cultivado do solo invernal” são reunidos por Heidegger em sua análise fenomenológica do quadro de van Gogh sob o “apelo silencioso da Terra”, onde os sapatos da camponesa vigoram enquanto sapatos (HEIDEGGER, 2010, p. 81).

O conceito heideggeriano de Terra é fortemente assinalado por uma retomada grega: a *φύσις* dos gregos antigos, enquanto natureza, é aquela que vigora se abrindo e se fechando por si mesma. A obra de arte opera precisamente uma espécie de mobilização da natureza, da *φύσις* grega (WERLE, 2011, p. 97).

Contudo, é ainda mais importante ressaltar aqui, no íterim deste ensaio, que, por mais que se procure desvelar aquela que abriga o próprio desvelar do ente, a Terra, através das mais precisas intromissões calculantes técnico-científicas, ela de modo incessante permanece essencialmente indecifrável, alheia a qualquer tentativa de apreensão totalizante, domesticação, *dominação*. A intromissão calculante que se opera em relação à Terra é por ela rechaçada, de forma que sua defesa é retrair-se em si mesma, fechando-se. Distintamente, o movimento que a obra de arte faz em relação à Terra é de elaborá-la, não de violentá-la, mostrando-a, trazendo-a ao aberto como aquela que se mantém fechada, sem empreender qualquer tentativa de dominação.

A pedra pesa e manifesta o seu peso. Mas ao nos confrontarmos com seu peso ele se recusa ao mesmo tempo a qualquer penetrar nele. Tentemos isso quebrando o rochedo, então ele nunca mostra nos seus pedaços um interior e um aberto. Imediatamente a pedra se retira, de novo, para o mesmo abafamento do peso e do maciço de seus pedaços. Tentemos conceber isso de outro modo, colocando a pedra sobre a balança, então só trazemos o peso ao cálculo de quanto pesa. Talvez essa determinação bem exata da pedra permaneça um número, mas o peso como tal nos escapou (HEIDEGGER, 2010, p. 115).

A Terra rechaça qualquer intromissão nela, sem permitir que a impertinência calculante da *Técnica* a domine. Embora os êxitos científico-tecnológicos ilustrem certo progresso e domínio, exercido e explorado até o nível subatômico, não passam de “impotência da vontade”, nas palavras de Heidegger (2010, p. 117). Assim, a Terra é aquela que, em sua essência, mantém-se fechada. Somente no obrar da obra de arte não se opera violência contra a Terra, permitindo que ela seja ressaltada apenas enquanto Terra, trazendo-a ao aberto do modo como ela é, em sua essência, como aquela que se mantém fechada.

Por outro lado, enquanto a Terra permanece fechada-em-si, “Mundo é a abertura manifestante das amplas vias de decisões simples e essenciais no destino de um povo histórico” (HEIDEGGER, 2010, p. 121). A obra de arte abre um mundo, instala um sentido e o mantém em abertura, como faz nitidamente outro exemplo dado pelo filósofo, o templo grego, sem necessidade de especificações de sua localização ou da divindade à qual é consagrado. O templo é uma obra arquitetônica, que, em seu erguer-se, envolve a figura do deus, e faz com que ele no templo se torne presente. Para o grego antigo, os principais momentos de sua vida adquirem sentido ao entorno do templo, que assim abre o mundo daquele povo histórico. *Pela obra de arte é aberta e mantida uma totalidade de sentido.*

A ideia de mundo já é bastante conhecida desde *Ser e Tempo*, em que o *Dasein* apenas é porque é-no-mundo, sendo essa uma de suas características existenciais constitutivas, um existencial em que vige a totalidade de significação com as quais o *Dasein* está continuamente familiarizado (HEIDEGGER, 2012b, p. 197). Todavia, em *A origem da obra de arte*, Mundo é a abertura que manifesta as decisões simples e essenciais de um povo histórico. O fenômeno da obra-templo mostra a Terra enquanto Terra, resalta-a através de sua edificação sobre o fundamento rochoso, seu brilho e luminosidade, realça o ser-Terra da Terra: a tempestade que sobre ela se abate, a extensão do Céu e as trevas da Noite, a árvore e a grama, a serpente e o grilo, o touro e a águia. Tudo aquilo que os gregos denominavam *φύσις*. Mas também o mundo dos gregos antigos depende do templo: enquanto abrigo do deus que reside no âmbito daquele recinto sagrado, os principais momentos da vida do povo histórico em questão

adquirem sentido ao seu entorno: nascimento e morte, bênção e maldição, vitória e ignomínia, perseverança e queda, referências fenomenológicas mencionadas por Heidegger que constituem somente algumas daquelas que constituem a totalidade do mundo daquele povo histórico, que em torno à obra-templo tem seu mundo aberto e garantido (HEIDEGGER, 2010, p. 101-103).

Mundo não é a mera união das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mundo também não é uma moldura apenas imaginada e representada em relação à soma do existente. O *mundo mundifica* sendo mais do que o que se pega e percebe, com o que nos acreditamos familiarizados. Mundo nunca é um objeto que fica diante de nós e pode ser visto. Mundo é o sempre inobjetivável, ao qual ficamos sempre subordinados enquanto as vias de nascimento e morte, bênção e maldição nos mantiverem arrebatados pelo ser. Onde acontecem as decisões mais essenciais de nossa história, que por nós são aceitas e rejeitadas, não compreendidas e de novo questionadas, aí o mundo mundifica (HEIDEGGER, 2010, p. 109-111, grifo do autor).

Ressaltando-se a diferença estabelecida entre *A origem da obra de arte e Ser e Tempo* no tocante à concepção de mundo, não é, aqui, o *Dasein* que possui um mundo como estrutura ontológica constitutiva, mas é a obra de arte que abre um *Mundo* e o faz permanecer vigorando. É precisamente nesse contexto que Heidegger utiliza o exemplo do templo grego, em que estão abertas as conexões fundamentais do povo histórico ao qual a obra-templo originariamente pertence (DUARTE, 2008, p. 26). Assim como dito acima, também o templo faz ressaltar a Terra em que ele está inserido, concomitantemente enquanto mantém o Mundo daquele povo aberto. Já no quadro de van Gogh se percebeu a ambivalência da obra na confiabilidade, que retrata um utensílio que pertence à Terra e que no mundo da camponesa está abrigado.

Se são as próprias obras de arte que abrem o Mundo histórico do povo a quem pertencem, é conclusão imediata que o lugar próprio da obra na filosofia da arte heideggeriana nunca é o museu, mas deve estar inserida no contexto histórico próprio em que foi criada. Caso a obra de arte seja

privada de seu mundo, já não é mais dotada da mesma profundidade ontológica que originalmente, embora possa ainda efetivamente existir, sem ter materialmente desaparecido. A obra de arte, assim, assume uma característica epocal: apenas em sua época e em seu contexto ela está apta a abrir o horizonte ontológico que lhe é essencial, o âmbito da confiabilidade. Dessituada de seu mundo, a obra de arte já não mundifica; tolhida de sua íntima relação com a Terra, já não lhe propicia a mostraçãõ original.

É, portanto, a um duplo aspecto a que está sujeito o acontecimento da obra de arte, cujo evento de verdade é um desvelar-se – Mundo – a partir do ocultamento de que provém – Terra. Elaborar a Terra e instalar um Mundo são dois aspectos essenciais da obra de arte, que se co-pertencem. “Mundo e Terra são essencialmente diferentes um do outro e, contudo, nunca separados. O mundo fundamenta-se sobre a Terra e a Terra irrompe enquanto mundo” (HEIDEGGER, 2010, p. 121).

São essas considerações que nos permitem chegar, junto com Heidegger, à sua tese fundamental no tocante à ontologia da obra de arte: ela é acontecimento da verdade a partir da disputa – *Streit* – entre Mundo e Terra.

Através da obra de arte a Terra é ressaltada no Mundo histórico em que homens e povos continuamente se encontram, à medida que é sobre a Terra que homens e povos fundam seu respectivo Mundo. A disputa se estabelece na tensão criada pelo Mundo, que essencialmente é aquele que *abre*, em relação à Terra, que é quem se mantém continuamente *fechada-em-si*.

A Terra não pode passar sem o aberto do Mundo, para ela própria, como Terra, aparecer na livre fluência do seu fechar-se-em-si. O Mundo, por seu lado, não pode desfazer-se da Terra, para ele, como amplitude vigente e via de todo destino essencial, fundamentar-se em algo decisivo (HEIDEGGER, 2010, p. 123).

Na obra de arte, essa disputa – que não é criada por ela, uma vez que a antecede – não é apaziguada, mas, pelo contrário, instigada, fazendo com que a disputa permaneça enquanto disputa. Ora, se a obra faz a Terra

viger enquanto Terra – que se mantém permanentemente fechada-em-si – ao mesmo tempo em que instala um Mundo – aquele que abre o mundo histórico dos povos –, é, por decorrência, na obra de arte que a tensão entre Terra e Mundo se dá de forma mais acentuada, consumando a disputa.

O CINEMA COMO FENÔMENO TÉCNICO E ARTÍSTICO

Ora, uma vez que é evidente por si a natureza artística do cinema, nunca esteve no escopo deste trabalho pôr em questão se em algum sentido o cinema se afastaria da qualidade de ser uma modalidade artística por excelência – simplesmente propor tal questão já seria incorrer no equívoco de ferir o bom senso, o entendimento ordinário do que é um fato. Da mesma forma, também não é possível afirmar que o cinema não tenha sido tornado possível na era da técnica – o que não corresponde a imediatamente defender que ele seja essencialmente técnico. O problema se encontra então em como pensar o cinema como arte no seio da técnica, sendo claro à mente, pelo exposto até o momento, que a arte se constitui como um verdadeiro oásis diante da dominação técnica da natureza e do ser humano.

Uma primeira questão a ser posta no cruzamento de conceitos até aqui apresentados pode ser encontrada visando caracterizar o cinema em sua relação com a técnica. Sabemos já que as condições de possibilidade do cinema como tal foram tornadas possíveis apenas na contemporaneidade, quando o avanço tecnológico permitiu materialmente, de formas cada vez mais elaboradas, a reprodução imagética do movimento. No entanto, é possível aplicar ao cinema aqueles atributos que Heidegger diagnosticou como essenciais ao dar-se da técnica na época contemporânea?

De saída podemos nos pôr a pensar a relação que o cinema estabelece com a natureza, a *φύσις*, em paralelo com o modo com que a poderosa gama de relações que a técnica mantém com ela. Conforme o acima elaborado, a técnica continuamente se põe a explorar e exaurir recursos da natureza, *pondo-a* como um fundo de reservas sempre disponível ao seu ímpeto dominador. O cinema, contudo, não extrai coisa alguma da natureza. Ela não é posta a seu serviço, e dela coisa alguma é

retirada. No entanto, ela é “enquadrada” pelas câmeras – no uso, porém não bem no sentido, de um dos possíveis termos de tradução do alemão *Ge-stell*, bastante utilizado pelos tradutores de Heidegger e que aqui são competentes para referimo-nos ao cinema (Cf. nota de rodapé número 3). Mas esse enquadramento não insere a natureza num nexa de exploração e domínio por parte do cinema, como a técnica opera em relação a tudo aquilo que há. Pelo contrário, o que o cinema faz é *mostrar* a natureza e o humano através deste seu peculiar enquadramento.

Aqui vemos, então, não só uma exclusão do cinema de qualquer argumento que veja no cinema uma força exploradora da natureza, mas também seu acertado “enquadramento” no campo da arte, onde ao invés de domínio encontramos um horizonte de mostraçã, uma “clareira” (*Lichtung*), como Heidegger preferiria dizer. O cinema é um horizonte de mostraçã de sentido – um ambiente ontológico onde se origina sentido. O cinema, entendido como fenômeno, sempre traz algo à mostraçã, a partir da (des) montagem de sentido que ele sempre opera; cada filme mostra sempre seu sentido, mas entendido não enquanto obra fílmica individual, porém em sua totalidade, o sentido que o cinema mostra é o sentido de sua época histórica, expressão autêntica da constituição própria do nosso tempo.

De fato, quando trazemos o cinema ao pensamento, e com ele toda e qualquer experiência fílmica, temos à mente sempre uma representaçã da *φύσις*, ou, para entrar propriamente no campo vocabular de *A origem da obra de arte*, da própria Terra. No movimento reproduzido pela montagem nos filmes se vê sempre e apenas a Terra mostrada, e é claro também o ser humano, à medida que este também participa do vigorar da Terra.

A Terra, no ensaio de Heidegger em questão, se apresenta como aquela que, enquanto tal, revela-se. A obra de arte mostra a Terra ao revelá-la “naturalmente” por sua constituição. O cinema não se encontra em posição diferente: a produçã fílmica sempre deixa em evidência “aquela que, enquanto tal, revela-se”. Como uma espécie de amplificaçã artística da fotografia, pois, ao captar o movimento (e, portanto, também o repouso *enquanto* repouso) via montagem, subsumindo também e dentre outras a própria arte fotográfica, a experiência fílmica se atém à

mostração dos espaços *e* do tempo – sem querer entrar em temas kantianos ou deleuzianos, permanecendo no horizonte fenomenológico, onde espaço e tempo legitimamente podem ser concebidos como âmbitos em que se dá mostração: constituem horizontes de instauração da clareira do ser, uma vez que tanto o espaço quanto o tempo se apresentam como âmbitos em que, a cada vez, os entes vêm a ser. Até mesmo as mais recentes produções da indústria cinematográfica, que se valem de complexos processos de digitalização, virtualização e simulação da realidade, executam uma muito peculiar *μίμησις* do movimento; no entanto, o virtual/digital não se encontra fora do domínio da Terra, que não se limita ao entes fisicamente materiais, mas se estende para todos os âmbitos em que se revela algo enquanto tal.

Em sua mostração da Terra, o cinema não exerce de modo algum a violência própria da técnica, permitindo que a Terra vigore por si mesma enquanto si mesma. Mais do que isso, o cinema *ressalta* a Terra, mostrando-a a seu próprio modo. Assim como as outras modalidades artísticas, o cinema traz, pelo foco da câmera,   visibilidade aquilo que a Terra é por e enquanto si mesma.

Por outro lado, talvez seja um pouco mais complexa e menos  bvvia a relação que o cinema enquanto modalidade artística estabelece com o conceito de Mundo, que, assim como a Terra, é manifestado na e pela produção cinematográfica. Isso porque o filme sempre opera uma “produção de sentido”. Se Mundo é aquela dimensão em que é aberta e mantida uma totalidade de sentido – Heidegger, como vimos, acrescentaria: para um povo histórico –, o cinema faz isso através da montagem, uma de suas mais essenciais dimensões. Para além de simples edição, arranjo de imagens sucessivas em diferentes planos, a montagem monta o sentido – e também o desmonta, desconstruindo e reconstruindo sentido nos mais diferentes âmbitos.

No tocante à montagem, recordamos aqui brevemente o soviete Sergei Eisenstein, grande teórico do cinema. Nas palavras de Gilles Deleuze (1985, p. 44),

Eisenstein não para de lembrar que a montagem é o todo do filme. Mas por que o todo é justamente o objeto da montagem? Do começo ao fim de um filme, algo muda, algo mudou. Entretanto, este todo, este tempo ou esta duração, parece poder ser apreendido só indiretamente, em relação às imagens-movimento que o exprimem. A montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem *do* tempo.

Pondo à parte certos desdobramentos filosóficos próprios do pensamento de Deleuze nem tanto implícitos nessa passagem, poderíamos muito bem aqui diferenciar-nos de sua linguagem e dizer que a montagem corresponde à criação e manutenção de sentido. O que o filósofo francês chama de todo, de ideia, pensamos aqui em termos de sentido, de conteúdo hermenêutico-existencial elaborado pela arte, que no vocabulário heideggeriano de *A origem da obra de arte* se aproxima consideravelmente daquele âmbito que é criado pela noção de Mundo, e ampliado pela sua disputa originária com a Terra.

Propomos, então, que o cinema, e por fazer parte dele qualquer filme, como uma totalidade de sentido, possa ser entendido como uma forma de elaborar Mundo. E com isso algumas implicações filosóficas surgem. A primeira é aquela que nos vem quando recordamos, conforme o exposto, que Mundo é uma dimensão de sentido *epocal* de e para um povo histórico. E o cinema não fica distante dessa caracterização conceitual, uma vez que, como já dito, o cinema foi tornado possível na contemporaneidade, época da técnica, e que sua experiência nos marca a todos, em diferentes níveis, muito provavelmente até mais do que aquele impacto que chega a nós hoje daquelas modalidades artísticas clássicas, como a poesia e o teatro – que se analisarmos estão sempre contidas na produção cinematográfica, de forma ainda mais alargada do que, por exemplo, a ópera, a qual muitos estetas da tradição apontaram como manifestação artística *sui generis* por conseguir reunir (quase) todas as demais.

Sendo como vimos, se a obra de arte só tem seu pleno sentido se inserida em seu contexto histórico, devido seu caráter essencialmente

epocal, só assim podemos entender o cinema: como manifestação artística de nossa época, da época da técnica. O cinema, então, abre-nos Mundo, Mundo que nos é dado na época da técnica – que violenta a Terra, que aniquila Mundo. O cinema se encontra, assim, imbricado na dialética do sentido e sem-sentido, da arte e da técnica. Essa tendência do cinema de às vezes montar sentido e às vezes desmontá-lo é plenamente conforme nossa época, em que a cada vez mais todos os âmbitos da experiência humana se fragmentam, perdem-se no abismo, no sem-fundamento – a razão, a lógica, o ser, enfim, todos os referenciais estáveis a que a tradição filosófica ocidental sempre se valeu para justificar a estabilidade do pensamento agora caducaram.

Apesar do fato de o cinema acontecer apenas na época da técnica e por conta dela, o seu status artístico supera as suas circunstâncias histórico-epocais advindas de suas condições técnicas de possibilidade, não exercendo as mesmas provocações da técnica em relação ao todo do ente, à natureza. E o fenômeno do cinema dá isso à percepção muito claramente, uma vez que todas aquelas características impositivas da técnica, como a exploração da natureza que a *põe* a seu serviço, o *enquadramento* de tudo aquilo que existe como um *fundo de reserva* a ser incansavelmente explorado, aquela tendência a tudo dominar e inserir em seu nexos provocativo, não são aplicáveis ao fenômeno do cinema. Em verdade, o cinema exerce exatamente o contrário da técnica: ele não violenta a natureza, mas mostra a Terra; ele não põe o ser humano em um nada de sentido próprio do processo niilista, mas abre um Mundo de sentido e nos mantém em seu aberto.

Plenamente consonante à conceituação de Heidegger da arte, o cinema manifesta a confiabilidade própria do artístico. A experiência fílmica proporciona, com efeito, uma “mostração confiável”, no sentido da confiabilidade heideggeriana aqui utilizado. O cinema mostra em grande relevo a disputa entre Terra e Mundo, uma disputa que não anula esses âmbitos, mas que os ressalta de diferentes modos. Qualquer filme, nada obstante, pode ser integralmente analisado através de uma série de noções bastante análogas a Terra e Mundo – analogias que Heidegger não descarta, mas, pelo contrário, deixa em aberto, a fim de que seus

conceitos possam funcionar como uma espécie de ampliação ontológica de tais noções: espaço e tempo, matéria e forma, *φύσις* e sentido. A montagem, como essência do cinema, funciona precisamente como a amarra que une tais díades, a própria disputa que Terra e Mundo travam entre si que constituem a essência do artístico. Numa cena de filme, por exemplo, a imagem resultante da montagem remete diretamente à Terra, mostrando uma perspectiva dos entes que a compõem – não violentando-os ou explorando-os, mas permitindo que eles venham ao aberto, sejam mostrados, tornem-se fenômeno –, enquanto como que “por detrás” das imagens, no *λόγος* de toda e qualquer cena, o sentido do filme vai sendo estruturado pela montagem, que assim se irrompe como Mundo.

A montagem, no entanto, enquanto o todo do cinema, não se mantém apenas atrelada à caracterização conceitual do cinema enquanto arte, mas também do cinema enquanto fruto da técnica: como há pouco dissemos, *Ge-stell*. Os principais termos utilizados para traduzir o vocábulo alemão *Ge-stell* muito curiosamente (e talvez não por acaso) também se aplicam à montagem, e muito frequentemente se os encontra como seus sinônimos e correlatos próximos: composição, armação, enquadramento, disposição. E como a própria filosofia de Heidegger nos ensina, os termos utilizados para a tradução de um termo nunca são escolhidos arbitrariamente, mas sempre indicam uma interpretação do ser da coisa significada pela palavra. E não nos parece ser nem um pouco diferente no que compete à montagem cinematográfica.

Parece haver uma relação dialética da montagem enquanto técnica no sentido heideggeriano: ao mesmo tempo em que faz sentido aplicar os termos que caracterizam a *Ge-stell* à montagem, a montagem não é *Ge-stell*, no sentido de uma *im-posição* provocante da natureza. A montagem é como se fosse uma composição que não compõe, uma armação que não arma, um enquadrar que não enquadra. Põe, mas não impõe. Mostra, não explora. Elabora, não violenta.

A montagem parece então operar uma espécie de *Verwindung* da *Ge-stell*, uma superação-distorção, ou ainda uma aceitação-aprofundamento, como Heidegger sugeriu aos tradutores franceses dos seus *Ensaio e*

Conferências, onde o termo aparece algumas vezes.⁵ A *Verwindung*, ao contrário da *Aufhebung* hegeliana, não comporta os traços de uma superação que mantém o superado em seu ir além, não visa um *τέλος*, nem pretende efetuar um rompimento crítico com o que supera: distorce, aceitando sua determinação enquanto aprofunda seu sentido.

Não parece equivocado supor que talvez o elemento artístico do cinema opere para remir o seu elemento técnico. A montagem, enquanto superação-distorção da *Ge-stell*, desmonta o ímpeto dominador da técnica, de onde se originam as condições de possibilidade do cinema. Por tudo aquilo que é manifesto no cinema, aquilo que vem à tona, o sentido que dele emana, pode-se enxergar a técnica a serviço da arte, que, por sua vez, opera na contramão da técnica, salvaguardando o que por ela é destruído.

De forma muito peculiar, portanto, o cinema manifesta muito bem o verso de Hölderlin frequentemente retomado por Heidegger no tocante à superação da técnica: “onde há perigo cresce o que nos salva” (HEIDEGGER, 2007, p. 391; HÖLDERLIN, 1995, p. 395). É do perigo da técnica que nos vem o cinema como arte, ao mesmo passo que é da arte cinematográfica que nos é dada a possibilidade de atribuir um novo sentido à técnica. Dessa forma a própria técnica, através da arte que ela curiosamente propicia, parece ser capaz de criar novas condições de mostraçõ de sentido, subvertendo sua própria lógica, onde o nada de sentido impera. E a cada vez parece mais possível que de fato seja na arte

⁵ Quel che sappiamo dalle indicazioni che Heidegger ha dato ai traduttori francesi di *Vorträge und Aufsätze*, dove il termine [*Verwindung*] è usato in un saggio in cui si tratta della *Überwindung*, del superamento, della metafisica, è che esse indica un oltrepassamento che ha in sé i tratti dell'accettazione e dell'approfondimento. D'altra parte, il significato lessicale della parola nel vocabolario tedesco contiene due altre indicazioni: quella della convalescenza (*eine Krankheit verwinden*: guarire, rimettersi da una malattia) e quella della (dis)torsione (un significato abbastanza marginale, legato a *winden*, torcere, e al significato di alterazione deviante che possiede, tra gli altri, il prefisso *ver*). Al senso della convalescenza è legato anche quello di “rassegnazione”: non si *verwindet* solo una malattia, ma si *verwindet* anche una perdita, un dolore. [Aquilo que sabemos das indicações que Heidegger deu aos tradutores franceses de *Vorträge und Aufsätze*, onde o termo é usado em um ensaio em que se trata da *Ueberwindung*, do superamento, da metafísica, é que isso indica um ultrapassamento que tem em si os traços da aceitação e do aprofundamento. De outra parte, o significado lexical da palavra no vocabulário alemão contém duas outras indicações: aquela da convalescência (*eine Krankheit verwinden*: curar, recuperar-se de uma doença) e aquela da (dis)torção (um significado bastante marginal, ligado a *winden*, torcer, e ao significado de alteração desviante que possui, dentre outros, o prefixo *ver*). Ao sentido da convalescência é ligado também aquele de “resignação”; não *verwindet* apenas uma doença, mas se *verwindet* também uma perda, uma dor]. (VATTIMO, 1998, p. 180, tradução nossa).

que possamos encontrar a redenção para nossa época, sobretudo quando recorremos a uma arte tão popular como o cinema.

REFERÊNCIAS

CASANOVA, Marco Antônio. **Nada a caminho**: impessoalidade, niilismo e técnica na obra de Martin Heidegger. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

COSTA, Solange Aparecida de Campos. Heidegger e a verdade: uma leitura dos sapatos da camponesa de van Gogh. **Peri**, Santa Catarina, v. 08. n. 01, p. 194-213, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Cinema**: A imagem-movimento. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DUARTE, André. Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 23-34, jul. 2008.

DUARTE, André. **Vidas em Risco**: Crítica do Presente em Heidegger, Arendt e Foucault. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 13, p. 67-78, abr. 1999.

GRONDIN, Jean. **Hermenêutica**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

JÜNGER, Ernst. **El Trabajador**: Dominio y Figura. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets, 1990.

JÜNGER, Ernst. A Mobilização Total. Tradução de Vicente Sampaio. **Natureza Humana**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 189-216, jan./jun. 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Os conceitos fundamentais da metafísica**: mundo, finitude, solidão. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

HEIDEGGER, Martin. **Que é isto – a filosofia?**: identidade e diferença. Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2006b.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. Tradução de Marco Aurélio Werle. **Scientiæ Studia**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-398, 2007.

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

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Bragança Paulista: São Francisco; Petrópolis: Vozes, 2012a.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução de Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes; Campinas: Editora da Unicamp, 2012b.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Poesía Completa**: edición bilingüe. 5 ed. Barcelona: Ediciones 29, 1995.

KROKER, Arthur. **The Will to Technology and the Culture of Nihilism**: Heidegger, Nietzsche and Marx. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**. 6. ed. Oxford: Clarendon Press, 1869.

LOPARIC, Zeljko. Heidegger e a pergunta pela técnica. **Cadernos de História e Filosofia da Ciência**, Campinas, v. 6, n. 2, p. 107-138, 1996.

TROTIGNON, Pierre. **Heidegger**: Sa vie, son oeuvre avec un exposé de sa philosophie. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

VATTIMO, Gianni. **La fine della Modernità**. 2. ed. Milano: Garzanti, 1998.

WERLE, Marco Aurélio. Heidegger a produção técnica e artística da natureza. **Tras/formação**, Marília, v. 34, p. 95-108, 2011.