

CINEMA E VERDADE: FUNDAMENTAÇÕES PARA UMA HERMENÊUTICA-FENOMENOLÓGICA DOS FILMES*

Luan Alves dos Santos Ribeiro¹

Universidade Federal do ABC (UFABC)

 <https://orcid.org/0000-0001-6024-2042>

E-mail: luan.alvesribeiro@hotmail.com

RESUMO:

A presente investigação filosófica busca realizar questionamentos para a fundamentação de uma hermenêutica-fenomenológica dos filmes que o concebem no sentido de eventos da verdade ontológica, queremos dizer, da *aletheia*: verdade como aparecimento e concomitante ocultamento de significações. Para cumprir tal objetivo, primeiramente iremos opor a concepção da verdade tal como fundamentada por Heidegger à noção aristotélica de verdade correspondencial de modo a explicitar a dilatação da filosofia para além dos limites do discurso apofântico e caracterizar o cinema como poesia (*Dichtung*) que indica a tripla instituição (*Stiftung*) da verdade como doar (*Schenken*), como fundar (*Gründen*) e como iniciar (*Anfangen*) da história (*Geschichte*). Em nosso segundo momento, por sua vez, faremos considerações metodológicas a fim de consolidar o trato do cinema como um genuíno fenômeno (*Phänomen*) – não representação ou mimesis – e de delimitar nossa perspectiva interpretativa como alicerçada no dizer (*léguen*), que recolhe as suas fundamentações do discurso (*lógos*) da ontologia fundamental heideggeriana.

PALAVRAS – CHAVE: Heidegger; Cinema; Ontologia; Verdade; Poesia.

CINEMA AND TRUTH: FOUNDATIONS FOR A PHENOMENOLOGICAL HERMENEUTICS OF FILMS

ABSTRACT:

This philosophical investigation aims to raise questions for a rationale of a phenomenological hermeneutics of films that conceive them in the sense of an event of ontological truth, that is, of *Aletheia*: truth as a hidden concomitant appearance of meanings. To achieve this objective, we will first oppose the conception of truth as founded by Heidegger to the Aristotelian notion of correspondence truth in order to make explicit the expansion of philosophy beyond the limits of apophantic discourse. Additionally, we aim to characterize cinema as poetry (*Dichtung*) that indicates the triple founding (*Stiftung*) of truth as bestowing (*Schenken*), as grounding (*Gründen*) and as beginning (*Anfangen*) of history (*Geschichte*). In our second moment, in turn, we will make methodological considerations in order to consolidate the treatment of cinema as a genuine phenomenon (*Phänomen*) – not representation or mimesis – and to delimit our interpretative perspective as based on saying (*léguen*), that draws on the discourse which collects its foundations of the discourse (*lógos*) based on Heidegger's fundamental ontology.

KEYWORDS: Heidegger; Cinema; Ontology; True; Poetry.

* O presente artigo foi originalmente produzido como capítulo introdutório da tese de doutorado intitulada de *Considerações sobre ser-finito: a ontologia da finitude tematizada entre o texto filosófico e a arte cinematográfica*. A saber, a supracitada pesquisa foi desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) tendo sido financiada pelo CNPq entre março de 2020 e fevereiro de 2024

¹ Doutor(a) em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre – RS, Brasil. Pós-doutorando(a) em Filosofia na Universidade Federal do ABC (UFABC), Santo André – SP, Brasil.

Introdução

O presente artigo será dedicado à realização de uma propedêutica à abordagem hermenêutica-fenomenológica dos filmes. No corpo da presente investigação, conceberemos o cinema na acepção de manifestação da verdade ontológica, a saber, da *aletheia*, mediante a qual significações são ora desveladas e ora veladas num dinamismo polissêmico e frutífero que nos possibilita o advento do novo e ao qual as obras de arte possuem lugar notório.

Para isso, subdividiremos nosso trabalho em dois momentos: 1.1. Arte e verdade e 1.2. Hermenêutica-fenomenológica. Na primeira parte, contraporemos a concepção ontológica da verdade segundo Heidegger à verdade como correspondência, tal como formulado por Aristóteles e situaremos o cinema como uma localidade (*Ort*) privilegiada para o acontecimento da *aletheia*. Caracterizamos os filmes como acontecimento da poesia (*Dichtung*) que, ontologicamente, designa a tripla instituição (*Stiftung*) da verdade, como doar (*Schenken*), como fundar (*Gründen*) e como iniciar (*Anfangen*), possibilitando um início ou um reinício da história (*Geschichte*).

No segundo tópico, realizaremos considerações metodológicas para a leitura ontológica dos filmes. Delinearemos a concepção de fenômeno (*Phänomen*) para especificar como os mundos fílmicos serão aqui entendidos e especificaremos a perspectiva do trabalho como fundada no dizer (*léguen*), que recolhe as suas fundamentações do discurso (*lógos*) da ontologia fundamental de Martin Heidegger viabilizada, por sua vez, pelo método hermenêutico-fenomenológico.

Arte e Verdade

Conforme legado por Aristóteles, a verdade é, fundamentalmente, a adequação entre um enunciado e um dado da realidade. Um exemplo disso seria uma proposição que designa um lápis sobre a mesa e o específico lápis localizado no indicado lugar. Lemos no capítulo XII do livro Gama de *Metafísica* (1011b26-27), que: “Falso é dizer que o ser não é ou que o não-ser é; verdadeiro é dizer que o ser é e que o não-ser não é” (Aristóteles, 2002, p. 179). Já no capítulo XII de *Categorias* (14b16-23), o Estagirita é ainda mais explícito na formulação da sua concepção de verdade:

Pois o fato de existir um homem reciproca quanto à implicação da existência com a declaração verdadeira a seu respeito. Pois, se existe um homem a declaração através da qual dizemos que existe um homem é verdadeira; e reciprocamente: pois se a declaração através da qual dizemos que existe um homem é verdadeira então existe um homem. Mas a declaração verdadeira não é de modo algum causa da existência da própria coisa, mas seguramente a própria coisa parece de alguma maneira causa de a declaração ser verdadeira. Pois é por a própria coisa existir ou não que a declaração é dita verdadeira ou falsa (Aristóteles, 1995, p. 65).

Para Heidegger, todo o desenvolvimento filosófico posterior assume a supracitada posição de modo irrefletido, tomando-a como via única e fundamento para a compreensão do que é a verdade². Reside aí, na naturalização de uma concepção construída no solo da metafísica grega, um dos lugares comuns da tradição ocidental que Heidegger busca desmitificar evidenciando a sua falta de fundamento. Embora o tema seja desenvolvido em diversas obras de Heidegger, desde as suas preleções iniciais até suas derradeiras conferências, daremos ênfase aqui ao §45 de *Ser e*

² Na sua preleção do semestre de inverno de 1924/25 intitulada *Platão: o Sofista (Platon: Sophistes)* é dito: “A partir da tradição lógica, tal como ela ainda se encontra viva hoje, sabe-se que precisamente a verdade é expressamente definida em recurso a Aristóteles. Foi Aristóteles quem acentuou pela primeira vez: verdadeiro é um juízo; as determinações verdadeiro ou falso são primariamente encontráveis nos juízos” (Heidegger, 2012b, p. 14).

Tempo (*Sein und Zeit*, 1927), denominado de *Dasein*, *abertura e verdade*, por se tratar da sua obra mais influente e discutida, e ao ensaio *A Essência da Verdade* (*Vom Wesen der Wahrheit*, 1930), em que a verdade ontológica assume notoriedade ainda maior. Vamos, inicialmente, ao §45 da obra de 1927.

No âmbito do pensamento heideggeriano, há uma intrínseca vinculação entre verdade e ser, pois toda relação com os entes envolve entendimento (*Verständnis*) de ser. Ora, sabemos que um livro é um livro e um pássaro é um pássaro, mas podemos descerrar discursos variados sobre cada ente que surge fenomenicamente para nós, de modo que abarcar a totalidade de significações em uma única proposição se torna inconcebível. Do mesmo modo, um poema ou um filme não se submetem à noção de correspondência e, mesmo assim, possuem verdade. É assim, nos seus termos característicos, que a problemática da verdade adentra o átrio da questão ontológica. Lemos em *Sein und Zeit*: “Se a verdade está com pleno direito numa originária conexão com ser, então o fenômeno da verdade entra no âmbito da problemática ontológica-fundamental” (Heidegger, 2014d, p. 593).

O pensador da floresta negra distingue três teses principais nas quais se alicerçam a concepção tradicional de verdade, a saber:

1. O ‘lugar’ da verdade é a enunciação, o juízo (*das Urteil*).
2. A essência da verdade consiste na ‘concordância’ do juízo com o seu objeto.
3. Aristóteles, o pai da lógica, atribuiu tanto a verdade ao juízo como a seu lugar originário e também deu curso à definição da verdade como ‘concordância’ (Heidegger, 2014d, p. 595).

Se, conforme referenciado no escopo de *Metafísica e Categorias*, a concepção aristotélica de verdade ocorre como correspondência entre dado e enunciado, o seu lugar de ocorrência é, essencialmente, a proposição como emissão de um juízo. Heidegger ainda distingue que Aristóteles abre margem para outras concepções de verdade, mas que ao dar privilégio à adequação consolidou o caminho determinante para toda a filosofia vindoura. Porém, devemos nos questionar: o que é, propriamente, uma concordância? Toda concordância é uma relação, mas será, igualmente, toda relação uma concordância?

Como resposta preambular Heidegger nos fala dos sinais que remetem ao assinalado constituindo, assim, uma relação que não incide na correspondência. Sabemos que os transeuntes podem atravessar a faixa de pedestre no sinal verde, mas não porque o verde seja idêntico ao mostrado. Em outras culturas, poder-se-ia estabelecer que os pedestres devem atravessar no sinal vermelho ou azul, por citar. Temos aqui o evento de uma verdade sem que haja concordância. Se falarmos de uma oração ou de uma obra artística, adentraremos ainda mais na des-absolutização do que denominamos de concepção aristotélica da verdade. No entanto, como ocorre tal des-absolutização no âmbito da ontologia heideggeriana? Devemos responder: pela via da elucidação da estrutura da verdade retrocedendo até o aparecer fenomênico mediante o qual se funda a posterior adequação entre a coisa e o juízo. É dito, nesse sentido:

Suponha-se que alguém, de costas para a parede, profira a seguinte enunciação verdadeira: ‘O quadro pendurado na parede está torto’. Essa enunciação se comprova, quando quem a enuncia se volta para a parede e percebe o quadro torto ali dependurado. Que é comprovado nessa comprovação? Qual o sentido da verificação da enunciação? [...] [A] enunciação [...], refere-se, segundo seu sentido mais próprio, ao quadro real na parede. Só ele é visado e nada que dele difira. Toda interpretação que introduza aqui algo distinto, a que a enunciação deva referir-se, falseia o dado-de-fato fenomênico sobre o qual a enunciação é enunciada. O enunciar é um ser voltado para a coisa sendo ela mesma. E, que é comprovado pela percepção? Nada senão que o percebido é o mesmo ente visado na enunciação. Confirma-se que o ser enunciante para o enunciado é um mostrar o ente, que

ele descobre o ente para o qual se volta. É comprovado o ser-descobridor da enunciação. Na execução-da-comprovação, o conhecer permanece referido unicamente ao ente ele mesmo. É neste mesmo que se joga, por assim dizer, a confirmação. O ente visado se mostra ele mesmo assim como ele é em si mesmo (Heidegger, 2014d, p. 603).

Com o exemplo do quadro é evidenciado que antes de uma adequação entre objeto e proposição há, o que se situa como seu fundamento, o aparecimento mesmo daquilo que se mostra tal como se mostra. Dito de forma mais abrangente: na antessala da verdade como correspondência, encontramos a verdade como aparecimento de um ente que, constitutivamente, surge a partir de um dado sentido que, por sua vez, implica a ocultação de outras significações possíveis. Posso discorrer, por exemplo, sobre um quadro o abordando esteticamente de diversos modos ou, por citar, abordando-o pela perspectiva da poesia ou da física, sem que haja a possibilidade de abarcar uma totalidade significativa a partir de uma única enunciação. Saímos, posto isso, da adequação e rumamos para a polissemia fenomênica. Nesses termos, a conclusão é a de que:

A enunciação é verdadeira significa: que ela descobre o ente em si mesmo. Ela enuncia, mostra, “faz ver” (*apophansis*) o ente em seu ser-descoberto. O ser-verdadeiro (verdade) da enunciação se deve entender como um ser-descobridor. A verdade não tem, portanto, de modo algum a estrutura de uma concordância entre conhecer e objeto, no sentido de uma adequação de um ente (sujeito) a outro (objeto) (Heidegger, 2014d, p. 605).

Podemos agora falar da verdade de um filme, de uma oração ou de um poema, já que a sua significação originária, a sua estrutura de ser, tange não à adequação aristotélica, mas antes à abertura (*Erschlossenheit*) do ente que nós mesmos somos para o ser – o que nos conduz à compreensão do ente humano como *Dasein*, “ser aí”, abertura para o ser³. Por conseguinte, Heidegger não nos fala de uma verdade eterna, que permanecerá independentemente da existência humana, mas antes de uma verdade que só ocorre através de nós, possuindo, assim, um vínculo inextricável com a nossa finitude. Trata-se de uma verdade que só é possível e que só permanecerá enquanto houver entes humanos, pois ela ocorre através de nosso ser, como nossa estrutura ontológica⁴. Heidegger a denomina de *aletheia*, palavra cuja raiz etimológica grega designa o aparecer de algo que foi, primariamente, ocultado (*lethe* indica encobrimento ao qual se soma o prefixo negativo *-a*).

No ensaio de 1930, Heidegger aprofunda as indicadas conquistas fazendo uma distinção entre essência (*Wesen*), não-essência (*Un-wesen*) e anti-essência (*Gegen-wesen*) da verdade e a compreende, originariamente, no sentido de liberdade (*Freiheit*) para o advento daquilo que se mostra. O pensador fala da verdade como um comportamento (*Verhalten*) na aceção de que o seu advento ocorre, fundamentalmente, a partir da nossa abertura para o mundo o que, por sua vez, incide no desvelamento de uma dada significação:

³ É nesse sentido que, na preleção do semestre de inverno de 1937/38, denominada de *As questões fundamentais da filosofia: problemas seletos da lógica (Grundfragen Der Philosophie. Ausgewählte Probleme Der Logik.)* é afirmado: “A abertura [*Erschlossenheit*] não é produzida pela primeira vez pela correção do representar, mas nunca é inversamente assumida senão como aquilo que já vigora. A correção da representação só é possível se ela puder se fixar, a cada vez, nessa abertura como aquilo que a suporta e a envolve como uma abóboda. A abertura é o fundamento, o solo e o campo de jogo de toda correção. Ora, mas na medida em que a verdade é concebida como correção e a própria correção é considerada algo inquestionável, ou seja, como algo derradeiro e primeiro, essa concepção de verdade – por mais que sempre possa ser uma vez mais ratificada por uma tão antiga tradição – permanece desprovida de solo” (Heidegger, 2020, p. 28-9).

⁴ “Só ‘se dá’ verdade na medida e enquanto o *Dasein* é. O ente só então é descoberto e só é aberto enquanto o *Dasein* em geral o é. As leis de Newton, o princípio da contradição e em geral toda verdade só são verdadeiros enquanto o *Dasein* é. Antes que houvesse em geral algum *Dasein* e depois de que já não haja *Dasein*, não haveria e não haverá verdade alguma, porque a verdade como abertura [*Erschlossenheit*], descoberta e ser-descoberto, já não pode ser então” (Heidegger, 2014d, p. 625-7).

Toda relação patentemente aberta é um comportamento. A abertura [*Erschlossenheit*] patente que o homem mantém se diferencia conforme a natureza do ente e do modo do comportamento. Todo trabalho e toda realização, toda ação e todo cálculo se mantêm e se encontram no aberto de um campo, no interior do qual o ente se põe propriamente e se torna suscetível de ser expresso naquilo que é e como é (Heidegger, 2008a, p.196).

Já no que se refere à liberdade, é dito:

[...] a liberdade só se mostra como fundamento da possibilidade interna da conformidade, porque recebe a sua própria essência da essência mais originária da única verdade essencial. A liberdade foi [...] determinada como liberdade para aquilo que é manifesto de um aberto. Como é preciso pensar esta essência da liberdade? O manifesto ao qual se adequa a enunciação representativa enquanto algo conforme é o ente respectivamente aberto em um comportamento patentemente aberto. A liberdade em face do que se manifesta no interior do aberto deixa que cada ente seja o ente que ele é. A liberdade revela-se, então, como o que deixa-ser o ente (Heidegger, 2008a, p. 200).

A liberdade como comportamento do ente que somos, conforme podemos constatar no excerto acima, não indica um poder-fazer singular ou coletivo na acepção que cotidianamente utilizamos a palavra, mas antes a relação entre a nossa abertura existenciária (*existenziale*) e os entes para o qual nos abrimos. Heidegger se refere ao seu sentido ontológico, queremos dizer, à sua estrutura de ser, que possibilita a realização da essência da verdade, sob a forma de desvelamento de significações do ente. A essência da verdade como liberdade concerne, assim, ao sentido que se revela a partir do nosso encontro com os fenômenos, isso é, ao deixar ser daquilo que se mostra tal como se mostra⁵. No exemplo do quadro pendurado na parede, o aparecer fenomênico propriamente dito é uma manifestação da verdade anterior à adequação entre dado e juízo. Agora, o que é entendido por não-essência da verdade?

Se por essência temos a significação que se revela, por não-essência teremos uma dissimulação, isso é, aquilo que se resguarda, que se oculta, constitutivamente, no acontecimento da verdade. Ora, se discorreremos sobre um pássaro qualquer, por citar, uma arara abordando a beleza vicejante das suas cores, deixaremos de nomear outras características do seu ser. Se falamos poeticamente sobre uma begônia ou sobre um girassol, negligenciaremos tanto outras significações poéticas possíveis como diversas outras vias, tais como, por exemplo, o discurso biológico ou físico-químico. Indo mais além, há sentidos que ainda não surgiram e que nos legam a efetiva possibilidade do novo. Isso nos impõe a parcialidade do que se revela evidenciando o abissal do que se nega⁶. É dito: “Pensando a partir da verdade como desvelamento, o velamento é, então, o não-desvelamento e, desta maneira, a mais própria e mais autêntica não-verdade que pertence à essência da verdade” (Heidegger, 2008a, p. 205).

A não-essência da verdade se refere, por conseguinte, ao encobrimento do que se recusa como totalidade, sendo, para Heidegger, mais fundamental do que aquilo que podemos saber. É nesses termos que a “não-essência propriamente dita da verdade é mistério [*Geheimnis*]” (Heidegger, 2008a, p. 206). Mistério como resguardo e como domínio não experimentado da

⁵ Na conferência *A questão da técnica (Die Frage nach der Technik)*, 1953) Heidegger nos fala da liberdade nos seguintes termos: “A liberdade rege o aberto [*das Offene*] no sentido do aclarado, isto é, do desencoberto. A liberdade tem seu parentesco mais próximo e mais íntimo com o dar-se do desencobrimento, ou seja, da verdade” (Heidegger, 2002b, p. 28).

⁶ Na preleção do semestre de verão de 1934 *Lógica: a Pergunta pela Essência da Linguagem (Logik. Die Frage nach der Wahrheit)*, Heidegger nos fala da não-verdade nos seguintes termos: “Importa tomar a sério o conhecimento de que nós, na verdade, estamos sempre num certo âmbito e nível da verdade, mas que, contudo, exatamente com esta mesma abertura [*Erschlossenheit*] do ente é já posto e acontece um encobrimento [*Verborgenheit*] das coisas, até mesmo uma dissimulação e recalçamento, e que esta não-verdade não está inofensivamente junto da verdade, como num tapume, mas esta não-verdade domina constantemente o nosso estar na verdade” (Heidegger, 2008d, p. 139-140).

verdade do ser. O pensador do ser é enfático ao nos dizer numa conferência proferida no ano 1943 e intitulada de *Aletheia: Heráclito, fragmento 16* (*Aletheia: Heraklit, Fragment 16*), que:

Des-encobrimento é o traço fundamental daquilo que já apareceu e que deixou para trás o encobrimento. Esse é o sentido do *alfa* (*a*) que compõe a palavra grega *aletheia* [...]. A relação com *lethe*, encobrimento e o próprio encobrimento não perdem de forma alguma o peso pelo fato de se experienciar diretamente o descoberto como o que apareceu, como o que entrou em vigência, como vigente (Heidegger, 2002a, p. 229).

Uma obra de arte é um acontecimento da essência e da não-essência da verdade ontológica como *aletheia*, na medida em que, tendo resguardado o seu mistério, ao se abrir significativamente, sempre nos recusa uma compreensão total. Por não ter, caracteristicamente, a pretensão de expressar a verdade como correspondência, a arte se situa como lugar privilegiado do acontecimento da verdade como liberdade, isso é, como comportamento em que nos abrimos para a polissemia do mundo. A arte também possibilita, por assim ser, o surgimento de significações até então desconhecidas, queremos dizer, até então inexistentes sendo um pôr-se-em-obra da verdade, comumente, através do belo⁷. Resta-nos agora distinguir o que Heidegger entende por anti-essência da verdade.

Se por essência da verdade temos o que se revela e por não-essência o que se oculta na esfera das significações de ser dos entes, a anti-essência indicará uma errância. Por errância Heidegger entende o comportamento a qual cotidianamente somos levados pelas vias de desenvolvimento da tradição ocidental, queremos dizer, ao erro de nos movermos a partir de um esquecimento do campo ainda encoberto da verdade do ser. Movidos por um entendimento correspondencial da verdade, conforme a recepção do pensamento aristotélico pelo ocidente como um todo, nos movimentamos, habitualmente, incôscios da verdade como constitutiva eclosão (essência da verdade) e ocultação (não-essência da verdade) de sentidos, residindo na anti-essência da verdade. A seguinte passagem de *A Essência da Verdade* é esclarecedora:

A errância, através da qual o homem se movimenta, não é algo semelhante a um fosso ao longo do qual o homem caminha e no qual cai de vez em quando. Pelo contrário, a errância pertence à constituição íntima do ser-aí [*Dasein*], à qual o homem histórico está abandonado (Heidegger, 2008a, p. 208).

É, dessa maneira, que a arte por agir em esferas não apofânticas, isso é, para além da verdade como adequação (verdade) e inadequação (não-verdade) pode ser lida como rememoração (*Andenken*) da verdade originária do ser: *aletheia*. Ela nos recorda a polissemia do ser e a possibilidade do surgimento do novo, lembrando-nos da parcialidade do nosso saber. É assim que, por exemplo, filmes como *Asas do Desejo* (*Der Himmel über Berlin*, 1987), *Morangos Silvestres* (*Smultronstället*, 1957) e *O Cavalo de Turim* (A torinói ló, 2011) podem ser lidos, isso é, como obras pelas quais os sentidos são desvelados (verdade) e, ao mesmo tempo, velados (não-verdade). Discriminamos com isso que o que aqui afirmamos sobre o cinema não abarca a totalidade dos filmes, mas sim exemplares que, a seu modo, criam uma forma única de dizer e, assim, ofertam-nos acontecimentos da verdade ontológica.

Em *A Origem da Obra de arte* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935-36) Heidegger denomina esse dinamismo referente à essência e à não-essência da verdade nos termos de mundo (*Welt*) e

⁷ Em *A Origem da Obra de arte* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*), fruto de três conferências realizadas nos de 1935-36, Heidegger afirma: “O ser que se encobre é, [...], clareado. A luz assim configurada proporciona o seu brilhar [(a)parecer – *Scheinen*] na obra. O brilhar proporcionado na obra é o belo. A beleza é o modo como a verdade enquanto não-estar-encoberto está a ser” (Heidegger, 2014a, p. 56-57).

terra (*Erde*). Por um lado, a arte revela um mundo, um horizonte de significações que eclode para o contemplador podendo, desse modo, ampliar sua compreensão acerca de sua própria forma de existir. Do mesmo modo, ao trazer para o real algo que antes não existia, ela não só deixar ver, mas, igualmente, produz mundos. *Welt*, nesses termos, indica o que se mostra como acontecimento da essência da verdade, como significação que se desvela⁸.

A terra, por outro lado, conota, fundamentalmente, o constitutivo abrigar e esconder de sentidos de maneira a sempre recusar um entendimento total. As obras de artes são inexauríveis, de modo que mesmo após visitá-las infinitas vezes, as significações sempre permanecerão abrigadas. Nessa acepção, o mesmo filme visto dezenas de vezes pode, pela sua específica forma de ser, oferecer-nos algo que ainda não havíamos visto ou sequer pensado a seu respeito. Isso explica, por ilustrar, o interesse ainda presente em obras antigas como *A Divina Comédia* (*La Divina Commedia*, 1304-1321), de Dante Alighieri, ou as ruínas da cidade grega de Paestum, hoje localizada no sul da Itália. Tais obras persistem em nos dizem algo, mesmo não pertencendo ao nosso mundo hodierno. Por mais antigas que sejam, elas continuam tendo algo a nos dizer, prosseguem abrigando significações não explicitadas. *Erde*, por conseguinte, concerne à não-essência da verdade nas obras de arte, tornando-as um manancial significativo cuja fonte recusa a secar⁹. Pelo dinamismo entre verdade e não verdade e entre mundo e terra é que compreendemos aqui o sentido pleno do que ocorre, fundamentalmente, no cinema – pelo menos em alguns de seus exemplares como, por citar, nos filmes de Tarkovski, Kiarostami ou Kar-Wai que constroem uma forma singular e inaugural de desvelar as coisas para o espectador. É dito:

Mundo e terra são essencialmente distintos e, no entanto, nunca estão separados. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe pelo mundo. Só que a relação entre mundo e terra não se reduz de maneira alguma à unidade vazia dos opostos que não têm nada a ver [um com o outro]. O mundo aspira, no seu assentar sobre a terra, a fazê-la sobressair. Sendo aquilo que se abre, não suporta nada de encerrado. Contudo, a terra inclina-se, como aquilo que põe a coberto, a implicar e a reter em si o mundo (Heidegger, 2014a, p. 47).

A saber, mundo e terra, como dinamismo do que se revela e do que se recusa nas obras de arte, conjugam-se no que Heidegger denomina de *Riß*; palavra comumente traduzida por fenda, traço ou traço-fenda na acepção de que pelos limites de um único contorno (*Umriß*), de um traço possibilitar o irromper de significações como uma fenda que se abre polissemicamente para o contemplador. A fenda reúne, por exemplo, verdade e não verdade, mundo e terra nos limites de um poema, de uma pintura ou de um filme, possibilitando-nos contemplar a figura (*Gestalt*) da obra como a forma como tal obra se manifesta para nós¹⁰.

⁸ “O mundo faz mundo e é sendo mais que aquilo que é apreensível e perceptível no [meio do] qual nos julgamos ‘em casa’ O mundo nunca é um objeto que esteja ante nós e que possa ser intuído. O mundo é aquilo que é sempre não-objetivo, de que dependemos enquanto as vias do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem enlevados no ser. Aí onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, onde por nós são assumidas ou abandonadas, onde não são reconhecidas e onde são de novo questionadas – aí se faz mundo. A pedra é desprovida de mundo. A planta e o animal também não têm mundo, mas pertencem ao afluxo velado de uma envolvência, dentro da qual estão postos. A camponesa, pelo contrário, tem um mundo, porque se detém no aberto do ente” (Heidegger, 2014a, p.42).

⁹ “A terra é aquilo em que se volta a pôr a coberto o irromper de tudo aquilo que irrompe e que, com efeito, [se volta aí a pôr a coberto] enquanto tal. Naquilo que irrompe, a terra está a ser como aquilo que põe a coberto” (Heidegger, 2014a, p. 39).

¹⁰ “O traço-fenda [*Riß*] tem de retirar-se para o peso grave da pedra, para a dureza muda da maneira, para o fulgor garrido das cores. É só na medida em que a terra recolhe a fenda que esta é elaborada no aberto, e assim é colocada, isto é, posta naquilo que se ergue no aberto como algo que se encerra e abriga” (Heidegger, 2014a).

“O combate trazido ao traço-fenda – que, assim, é devolvido à terra e que, desse modo, é fixado – é a figura [*Gestalt*]. O ser-criada da obra significa: o ser-fixado [*Festgestelltsein*] da verdade na figura” (Heidegger, 2014a, p. 67).

Trata-se de uma compreensão que se opõe às abordagens estéticas que, segundo Heidegger, partem da concepção da obra de arte como objeto de contemplação para um sujeito sendo, por assim ser, uma forma de esquecimento da sua significação ontológica e, com isso, do movimento veritativo que ali acontece. Segundo o pensador, mesmo que de forma incôscia, a via estética assume, por estar inserida numa tradição que assim sedimentou suas sendas, uma série de pressupostos metafísicos que apenas uma abordagem ontológica pode possibilitar a superação. Na conferência de 1938 intitulada *O Tempo da Imagem do Mundo (Die Zeit des Weltbildes)* é afirmado que na abordagem estética “[...] a obra de arte se torna objeto de vivência e, conseqüentemente, a arte vale como expressão da vida do homem” (Heidegger, 2014c, p. 97), isso é, que na estética há, como um elemento central, uma focalização na subjetividade, que conduz ao esquecimento do vínculo essencial com o ser como aquilo que sempre escapa às categorizações e às totalizações discursivas.

Pela vertente ontológica, por sua vez, antes de se fundar na dicotomia sujeito-objeto, a arte efetivamente acontece no comum-pertencer (*Zusammengehörigkeit*) entre artista (aquele que traz para o ser o que antes não existia), a obra de arte (a realização desse vir à luz) e o contemplador (aquele que ao se abrir na contemplação traz a arte para a sua realização). Dessa maneira, para entendermos o sentido ou a verdade de uma obra de arte, precisamos pensar a relação estabelecida entre a obra propriamente dita (na qual se relaciona a própria obra e o artista) e o seu apreciador. É nesse sentido que lemos, no ensaio de 1935-36: “Assim como não pode haver uma obra sem ser criada (necessitando essencialmente daqueles que criam), também o criado ele mesmo não pode tornar-se algo que é sem aqueles que resguardam” (Heidegger, 2014a, p. 70). Do mesmo modo, a obra artística em sentido pleno não se refere a uma mimesis ou a uma representação, mas antes ao advir inaugural do ser no sentido de produzir algo que antes não havia, de permitir a manifestação de algo pela primeira vez.

Em outras palavras, a representação, no seu sentido primordial, traz consigo a dicotomia sujeito-objeto, de modo a tomar como lugar comum a afecção que um objeto causa numa subjetividade que ao ser impactada produz o representar. A via ontológica, por outro lado, pensa a abertura cooriginária entre o ente humano e o ser, de modo a conceber a arte como realizando-se nessa abertura num pertencimento mútuo entre artista, arte e apreciador. Os filmes que só se tornam aquilo que são a partir da abertura do observante efetivamente absorvido na experiência cinematográfica são, por essa perspectiva, concebidos como manifestações cujas significações ocorrem na referência mútua entre mundo do filme (pelo qual o mundo do artista, precipuamente, do cineasta também se faz ver) e o mundo do visualizador que traz a obra para sua realização como acontecimento da verdade e da não-verdade¹¹.

Por conseguinte, a experiência fílmica pode somente acontecer nas obras a partir da nossa disponibilidade afetiva e intelectual para elas, a partir da liberdade que oferecemos enquanto somos arrebatados tanto emotivamente quanto intelectivamente com o que ali se descerra. Nessa acepção, defendemos aqui a capacidade de filosofarmos – de fazermos ontologia – em diálogo com

¹¹ James Conant em *The World of a Movie* distingue três registros, três dimensões possíveis de serem abordadas ao falarmos de filmes. Primeiramente, temos a cena de produção, que se refere a tudo o que pertence ao nosso mundo, queremos dizer, ao mundo não ficcional como o diretor, os atores, a localidade física da gravação e as câmeras. O segundo registro concerne à tela cinematográfica na acepção de tudo aquilo que não pertence nem ao mundo não ficcional, nem ao mundo ficcional propriamente dito, como os créditos, o escurecimento da imagem (*fade-out*) e o surgimento da imagem do negro (*fade-in*). Por fim, ele nos fala do mundo do filme propriamente dito, no sentido do que ocorre significativamente através da tela, da abertura ao mundo ficcional que nos absorve na experiência fílmica (Conant, 2011). Parece-nos importante discriminar, para uma clara compreensão do que aqui afirmamos, que a nossa abordagem se refere especificamente ao último registro como aquele em que ocorre o fenômeno da verdade cinematográfica nas obras.

os filmes pela vivificação, em primeira pessoa, do horizonte de significações que se manifesta em tais obras¹².

É ainda importante salientar que com a elucidação da estrutura de ser da verdade Heidegger responde à denominada “aporia da concordância” (Heidegger, 2012c, p. 133) explícita da seguinte forma na preleção do semestre de inverno de 1933/1934 reunida no volume *Ser e Verdade (Sein und Wahrheit)*:

A moeda é ‘redonda’, de metal – a sentença não é nada material. A moeda é redonda – a sentença não tem configuração no espaço. Com a moeda posso comprar alguma coisa – a sentença não é meio de pagamento. Como é, então, que em toda esta diferença entre sentença e coisa pode haver concordância de uma com a outra? (Heidegger, 2007, p. 133).

A concepção aristotélica e, segundo Heidegger, a tradição filosófica posterior como um todo não oferece resposta, nem sequer evidencia a indicada aporia. Somente retrocedendo da adequação e da localização da verdade no juízo para o aparecimento fenomênico e a intrínseca relação entre o velado e o desvelado foi possível tal superação¹³. Uma vez que, em acepção originária, podemos compreender que “Ser-verdadeiro (verdade) significa ser-descobridor” (Heidegger, 2014d, p. 607), explicitar e abrigar sentidos, a dilatação do discurso filosófico para além do abrigo da verdade como correspondência, para além do discurso sobre o qual se pode atribuir o valor de verdadeiro ou falso na acepção de adequado ou não com um dado objetivo da realidade, faz da oração, da carta de amor, do poema e, do mesmo modo, dos filmes possíveis reveladores da verdade e, assim, conseqüentemente, possíveis manifestadores de aspectos estruturais da existência e do âmbito mesmo da nossa compreensão histórica de ser. Assim, como acontecimentos da *aletheia*, os filmes, possivelmente, trazem o inusual e o até então desconhecido para o ser, ampliando a dimensão do que é.

Nesse sentido, os filmes se tornam dignos da filosofia, mesmo que não se enquadrem no entendimento tradicional do que é a verdade. Eles nos trazem questões, fazem-nos pensar, entrelaçam-nos irremediavelmente em problemas filosóficos. Do mesmo modo, pelo caráter de desvelamento e velamento da verdade, da relação entre *Welt* e *Erde* ali em curso as obras cinematográficas, tornam-se espécies de discursos – recepção e enunciação do ser –, sem fim na acepção de que não é possível exaurir as suas possibilidades significativas em leituras e análises. Elas sempre nos oferecem mais, assim como nos possibilita sentir mais veementemente as questões, isso é, situarmo-nos numa perspectiva afetiva que nos conduz a pensar mais propriamente. Ora, como afirma Heidegger, a filosofia nasce, fundamentalmente, de um estar situado afetivo, que nos leva a questionar em primeira pessoa viabilizando, por assim ser, o exercício efetivo do filosofar¹⁴. Os filmes nos abismam, nos extasiam, nos elevam com certa facilidade pela nossa abertura para o seu mundo e, assim, possibilitam-nos um posicionamento, tanto afetivo quanto intelectual, perante as questões ali tratadas.

Afirmamos, em convergência com o já dito, que algumas películas narrativas – assim como obras da literatura tais quais, para ilustrar, *Grande Sertão: Veredas* (1957), de João Guimarães

¹² Aliás, Julio Cabrera, na sua obra *O Cinema Pensa* nos propõe a seguinte indagação: “*Ser e Tempo* é um livro escrito ainda em linguagem filosófica tradicional, no qual se fala dos páthos existenciais [*Existenzialien*] e da insuficiência de uma racionalidade exclusivamente lógica para captar o ser; tanto nas obras posteriores, como *A caminho da linguagem*, a própria linguagem da exposição é modificada, tornando-se quase poética. Por que o cinema não faria parte da ‘abertura ao ser’, em vez de ser considerado uma diversão óptica sem importância?” (Cabrera, 2006, p.47).

¹³ Pöggeler é claro ao dizer em *La Pensée de Martin Heidegger: Un Cheminement Vers l'Être*, que “[...] a pergunta sobre a essência da verdade tinha que ser feita, mas tinha que ser transformada em uma pergunta sobre a verdade da essência, sobre a revelação do ser” (Pöggeler, 1967, p. 245, tradução nossa).

¹⁴ “A filosofia acontece sempre e a cada vez em uma tonalidade afetiva” (HEIDEGGER, 2015, p. 9).

Rosa, e *Os Irmãos Karamazov* (*Bratya Karamazovy*, 1880), de Fiódor Dostoiévski – podem pensar profundamente fenômenos e questões trabalhadas pela ontologia de modo a, igualmente, apresentar e defender teses. De modo análogo ao texto literário, o cinema pode filosofar na acepção de oferecer caminhos para o pensamento¹⁵. A título de ilustração, *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni nos faz pensar sobre as garantias (ou melhor, as não garantias) de que a nossa percepção da realidade seja efetivamente real. *Viver* (*Ikiru*, 1952), de Akira Kurosawa, sobre o papel da morte na compreensão do sentido da vida. *Era uma vez em Tóquio* (*Tōkyō Monogatari*, 1953), de Yasujiro Ozu, sobre a decadência das tradições em um mundo dominado pela técnica global¹⁶.

Como afirma Wartenberg em uma de suas indagações obre a pertinência filosófica do cinema: “[...] as questões filosóficas incluem as preocupações mais básicas que todos nós compartilhamos como seres humanos, então faz sentido que os filmes as levantem, pois essas são questões nas quais naturalmente temos um interesse permanente” (Wartenberg, 2007, p. 3, tradução nossa). Dito pela via ontológica, como existentes nos preocupamos com a nossa existência e com todo o âmbito que lhe compete, não sendo exclusivo da filosofia, compreendida estritamente como texto argumentativo, ocupar-se dessas questões. O que move a filosofia no seu pensar também pode levar a arte a se movimentar e a filosofar em seus próprios termos.

Nesse sentido, a ficção cinematográfica, retirando-nos da cotidianidade, possibilita-nos prestar efetiva atenção no que ali acontece. Absorvermo-nos, somos extasiados a partir de algo - um som, uma cor, uma canção, uma imagem., um olhar, um sorriso, uma lágrima, um diálogo, dentre outros acontecimentos – que comumente tenderíamos a ignorar por estarmos imersos nas coisas de nossa vida ordinária (o trabalho, os estudos, os afazeres de casa...). Isso, potencialmente, nos leva a pensar, a problematizar e a perceber, num retorno interpretativo, a nossa própria realidade. É interessante que ao mesmo tempo que nos envolvemos ou pelo menos podemos nos envolver teoricamente, conforme já salientado, também nos abrimos afetivamente para a experiência que o mundo fílmico nos proporciona. Aí reside, a nosso ver, uma interessante potencialidade filosófica dos filmes. Heidegger nos mostrou que tendemos a não perceber o próprio sentido do ser por estarmos aprisionados em um horizonte de significações marcado predominantemente pela mera utilidade. O cinema pode quebrar essa relação, mesmo que momentaneamente¹⁷.

Isso também acontece, é claro, com as outras formas de arte. Porém, a nosso ver, a partir das imagens em movimento do cinema nos é possibilitada uma imersão bastante peculiar. Com a

¹⁵ Aliás, Nathan Andersen faz uma recepção da noção heideggeriana de caminhos de pensamento para pensar o cinema no seu artigo *Is Film the Alien Other to Philosophy?: Philosophy as Film in Mulhall's On Film* publicado na revista *Film-Philosophy* (v. 7, n. 23, 2003).

¹⁶ Como defendeu Stephen Mulhall, em *On film*, os filmes não são apenas capazes de ilustrar e popularizar argumentos desenvolvidos por filósofos, mas podem ser fonte de pensamento pelos seus próprios termos, sendo aptos, desse modo, a filosofar pela via do que é expresso e comunicado especificamente pelo filme. Nessa acepção, o cinema vai além do mero entretenimento, uma vez que, na relação que estabelecemos com o que ali nos é apresentado, potencialmente nos engajamos com reflexões, questionamos a nossa compreensão usual e transformamos o nosso entendimento. Um exemplo interessante disso é a leitura da relação entre a espaçonave *Nostromo* e a tripulação no filme de ficção científica *Alien, o oitavo passageiro* (*Alien*, 1979) dirigido por Ridley Scott. Na leitura de Mulhall a dependência dos personagens com a nave, condição para a sua sobrevivência na imensidão do espaço, é uma reflexão sobre a dependência cada vez maior que temos da tecnologia. Do mesmo modo que os personagens não poderiam sobreviver sem *Nostromo*, nós também não conseguimos mais existir sem a mediação dos sofisticados produtos da técnica (Mulhall, 2001). Sem o intermédio, por exemplo, da noção heideggerina de *Gestell*, o filme nos mostra a total submissão do homem contemporâneo ao mundo tecnológico.

¹⁷ Conforme lemos no seu ensaio sobre a ontologia da arte, a obra artística nos vincula à verdade do ser de modo que: “[...] na abertura [*Erschlossenheit*] do ente que ela mesma tornou originariamente patente, tanto mais simplesmente nos insere nessa abertura e, deste modo, nos faz sair, ao mesmo tempo, daquilo que é habitual. Seguir essa remoção [*Verrückung*] significa: modificar as conexões habituais com o mundo e com a terra e, desde então, reter em si as relações usuais com o fazer e o apreciar, com o conhecer e o olhar, para permanecer na verdade que acontece na obra” (Heidegger, 2014a, p. 70).

literatura, temos que imaginar cada detalhe, mas com o cinema, um mundo na sua inteireza nos é dado. Isso facilita, profundamente, o nosso arrebatamento no horizonte de significações ficcional, que ao se apropriar da abertura existenciária do espectador vem à luz, realizando-se na contemplação cinematográfica.

Em síntese, todo ente sendo aquilo que é (um livro, uma rosa, um humano) possui um horizonte significativo que é a expressão do seu ser. Sabemos o que é uma casa e não a confundimos com um pássaro. Todavia, sobre o mesmo ente se pode afirmar uma gama inúmera de sentidos (expressões do seu ser), a ponto de toda e qualquer enunciação ser dotada de parcialidade. Por exemplo, sobre uma simples rosa que na expressão do poeta Silesius “é sem porquê, floresce porque floresce”¹⁸ (Silesius, 1996, p. 67) se pode descerrar discursos biológicos, químicos ou poéticos, sendo que cada qual traz à luz, desvela, um dado aspecto ignorando outros. No interior de um mesmo discurso há, ainda, inúmeras nuances possíveis, de modo que para revelar algo outro algo deverá permanecer oculto. Há uma constitutiva conjugação de mundo e terra no traço que nos oferece a figura que a obra é.

Por assim ser, se a condição de possibilidade da verdade tradicional é o aparecer de uma coisa que, posteriormente, pode ter uma enunciação correspondente, o próprio surgir dos entes tem como seu fundamento uma polissemia inquebrantável. Na nossa relação com o mundo, sentidos se mostram (verdades) e outros se abrigam (não-verdades) podendo ocorrer a passagem da não-verdade para a verdade, isso é, o advir do antes oculto para a claridade do ser num aspecto antes impercebido sobre esse algo. Dessa forma, caracterizamos o cinema pela sua não submissão ao apofântico, como uma localidade privilegiada para pensarmos a natureza significativamente superabundante do acontecimento da verdade como *aletheia*¹⁹.

Resta-nos ainda distinguir que Heidegger caracteriza a arte no seu sentido ontológico, como poesia (*Dichtung*), que em contraposição à poesia (*Poesie*) do verso propriamente dito, indica a linguagem (*Sprache*), em acepção originária como um pôr-em-obra do acontecimento da verdade²⁰. Se ordinariamente a linguagem se gasta prosaicamente servindo para a conversação e para o entendimento geral, na linguagem poética essencial, que não se limita à modalidade verbal, há a instituição (*Stiftung*) da verdade em um triplo sentido que, a saber, refere-se ao dinamismo do próprio ser no seu copertencimento ao ente humano.

A tripla instituição da *Dichtung* ocorre, nomeadamente: 1) como doar (*Schenken*), na acepção de que algo antes não presente vem a ser a partir de uma superabundância que nos foi dada como doação; 2) como fundar (*Gründen*), no sentido de que ao trazer algo para o ser é dado, concomitantemente, um fundamento, uma base mesma para a habitação dos homens e 3) como iniciar (*Anfangen*), uma vez que pelo doar e pelo fundar pode ocorrer o início ou reinício da história

¹⁸ Trata-se do dístico I. 289 da obra *O Peregrino Querubínico* (*Der Cherubinische Wandersmann*, 1657).

¹⁹ Heidegger, inclusive, insinua essa possibilidade no seu texto *De uma Conversa sobre a Linguagem entre um Japonês e um Pensador* (*Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischeneinem Japaner und einem Fragenden*), datado de 1953-54, por ocasião da sua visita ao professor Tesuka, da Universidade Real de Tóquio. Lá, ao falar de *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, o pensador se surpreende com a crítica que Tesuka traça ao acusá-lo de obra europeizada. Heidegger responde ao ser indagado se já assistiu ao filme: “Felizmente sim, mas infelizmente apenas uma vez. Pensei ter percebido nesse filme o encanto do mundo japonês, que nos leva às regiões do mistério. Por isso não compreendo como senhor pode apresentar justamente esse filme como exemplo da europeização que tudo resseca” (Heidegger, 2003, p. 84-85).

²⁰ “A linguagem é ela mesma poesia em sentido essencial. Ora, sendo, no entanto, a linguagem o acontecimento no qual, em cada caso, o ente vem a descerrar-se enquanto ente para os homens, a poesia [*Poesie*] enquanto ente para os homens – a poesia [*Dichtung*] em sentido estrito – é, por isso, o mais originário dos ditados poéticos, em sentido essencial. A linguagem não é ditado poético pelo fato de ser arqui-poesia [*Urpoesie*] antes se dá que a poesia [em sentido estrito] acontece apropriando-se [*ereignet sich*] na linguagem, porque esta custodia a essência originária do ditado poético. O construir e o moldar, pelo contrário, acontecem sempre já e unicamente no aberto da saga e do nomear. São transidos e dirigidos por ele. É por isso que se mantém como caminhos e modos singulares como a verdade se retifica na obra. São, cada um, um poetar próprio no interior da clareira do ente que, sem ser percebida, já aconteceu na linguagem” (Heidegger, 2014a, p. 79-80).

(*Geschichte*) na significação de trazer para o ser novas conexões significativas – novos mundos – por onde, por citar, o sagrado e o profano, o bom e o ruim, a beleza e a fealdade ganham a sua plena realização.

No exemplo do templo de Paestum que Heidegger nos dá em *Der Ursprung des Kunstwerks*, é explícito como o deus antes ausente se faz presente pela construção sacra – possibilitando que se creia nele e, assim, que o deus se torne vivo para os homens – de modo a oferecer aos mortais uma doação e uma fundamentação pelas quais se dá um início histórico para as suas existências:

Uma obra arquitetônica, um templo grego, não copia coisa alguma. Está simplesmente aí de pé, no meio do vale rochoso e acidentado. A obra arquitetônica envolve a figura do deus e, neste encobrimento [*Vergung*], deixa-a avançar, através do pórtico aberto, para o recinto sagrado. Por meio do templo, o deus torna-se presente no templo. Este estar-presente do deus é, em si, o estender-se e delimitar-se do recinto como um recinto sagrado. Porém, o templo e o recinto não se desvanecem no indeterminado. A obra que o templo é articula e reúne pela primeira vez à sua volta, ao mesmo tempo, a unidade das vias e das conexões em que o nascimento e morte, desgraça e bênção, triunfo e opróbio, perseverança e decadência... conferem ao ser-humano a figura do seu destino [*Geschick*]. A vastidão vigente destas conexões que estão abertas é o mundo deste povo histórico (Heidegger, 2014a, p. 38).

A *Dichtung* constitui mundos e traz para a presença vias e conexões significativas, revelando, por conseguinte, algo de fundamental, ao mesmo tempo que encerra o misterioso para além dos limites circunscritos do saber científico e calculador. Nela, a cor se faz cor, o som se faz som, a tristeza se faz tristeza e as veredas do nascimento e da morte nos extasiam colocando-nos diante de nós mesmos como entes finitos. Ela abriga e manifesta a linguagem no seu dizer mais próprio e, assim, rompe com a habitualidade em que, cotidianamente, tendemos a nos aprisionar. Os filmes como, por exemplo, os de Wim Wenders, Béla Tarr ou Terrence Malick, são, nessa acepção, entendidos como *Dichtungen*; acontecimentos da verdade e da não-verdade do ser, em que se conjugam mundo e terra nos traços que nos oferecem as figuras que são as obras cinematográficas nas suas manifestações. Temos, assim, a caracterização ontológica que tomaremos aqui para o entendimento do sentido pleno das produções (*Hervorbringungen*) cinematográficas.

Hermenêutica-fenomenológica

Resta-nos, no prosseguimento da investigação sobre a verdade do cinema, esclarecermos o nosso modo de caminhar, isto é, a forma viabilizadora do trato do filme como acontecimento da verdade do ser. Falamos de método, palavra que tem a sua origem do grego *méthodos* que, por sua vez, é uma combinação das palavras *meta* (pela ou na direção de) e *hódos* (estrada ou caminho) incidindo, por conseguinte, na abordagem que conduz aos objetivos postos. Trata-se, em nosso caso, do método hermenêutico-fenomenológico – da transformação da fenomenologia em hermenêutica do ser – que introduzirmos em seus termos fundamentais. Para Heidegger, conforme lemos na preleção do semestre de inverno de 1920/1921 reunida no volume *Fenomenologia da vida religiosa (Phänomenologie des religiösen Lebens)*, a fenomenologia, desde o pensamento da sua juventude, é concebida como “uma questão de acesso que conduz para a senda da experiência fática da vida” (Heidegger, 2014b, p. 34), isso é, para o acesso à dinâmica viva da existência concreta. Isso conduz à questão do ser, propriamente dita.

Sendo o ente que nós mesmos somos o horizonte para a compreensão do ser, por se tratar do único capaz de questionar a si mesmo e o mundo como um todo, é a partir da pré-compreensão

de ser constitutiva do *Dasein* que Heidegger elaborará seu método denominado de hermenêutico-fenomenológico. Tomando o mote de Husserl que propõe um voltar-se para as coisas mesmas (*zu den Sachen selbst*)²¹, o pensador do ser percebe que não é possível, por referir-se à nossa estrutura ontológica, prescindir do entendimento de ser que historicamente se consolidou e viceja cada vez que nomeamos as coisas e nos encontramos no mundo. Isso faz com o que seu propósito filosófico recaia em um projeto de destruição da história da ontologia (*Destruktion der Geschichte der Ontologie*), no sentido de evidenciar a ausência de fundamento das formas como nosso ser (*zôon lógon échon, res cogitans*) e o ser em geral (*eidos, ousía*) foram tradicionalmente compreendidos.

Introduziremos, para a compreensão do método fenomenológico heideggeriano, a concepção de *Phänomen* para, após, caracterizarmos o seu entendimento de *lógos*; termos que conjuntamente compõe a palavra *Phänomenologie*. Na preleção do semestre de verão de 1923 intitulada *Ontologia: Hermenêutica da faticidade (Ontologie: Hermeneutik der Faktizität)* é dito:

A palavra fenômeno [*Phänomen*] possui sua origem no termo grego *phainomenon* que, por sua vez, deriva de *phainesthai*, significando o que se mostra. Fenômeno é, portanto, aquilo que se mostra como tal, em seu mostrar-se. Antes de mais nada, isso significa: que a coisa mesma está aí como tal, não representada como quer que seja, nem é considerada de modo indireto, nem tampouco é reconstruída de alguma maneira (Heidegger, 2013 p. 75).

Por fenômeno, assim sendo, Heidegger entende aquilo que se mostra da maneira como se mostra. Trata-se da coisa tomada por ela mesma no seu desvelamento significativo. As cores de uma árvore, o andar de um transeunte, o recitar do poeta, o canto de um pássaro, em suma, não são uma representação da coisa, mas o que se revela no sentido em que se revela. A questão do ser mediada pela questão acerca do ser do próprio questionador, queremos dizer, do nosso modo de ser é viabilizada, para Heidegger, somente pelo pensamento que parte dos fenômenos.

Igualmente, os filmes, conforme aqui entendidos, são compreendidos como genuínos fenômenos e não como representações, isso é, são entendidos como o que se manifesta tal como se manifesta e não como algo que apresenta, indiretamente, o que ele mesmo não é em totalidade. Reiteramos, conforme já afirmado no escopo do nosso trabalho, que a representação incide, originariamente, na dicotomia sujeito-objeto, a partir da qual um objeto impacta o sujeito criando um representar que não é a coisa mesma – ela parte das duas esferas como se fossem coisas separadas. O fenômeno tal como aqui concebido, por outro lado, parte do comum-pertencer entre ente humano e ser, indicando a coisa mesma na sua mostração – ele evidencia a forma de ser do homem como abertura. Por assim ser, o cinema se torna aquilo que ele é a partir da contemplação do espectador, ocorrendo, desse modo, como fenômeno da verdade e da não-verdade, por onde se conjugam mundo e terra no traço-fenda que nos oferece a manifestação unitária que a obra apresenta, a partir da sua figura.

²¹ Para Husserl que concebe a fenomenologia como filosofia primeira e a subjetividade transcendental como seu fundamento, o supracitado mote significa, em termos gerais, voltar-se para a consciência e para os seus conteúdos intencionais, para, assim, conceber o que constitui o mundo como sentido e manifestação. Em *A ideia da fenomenologia*, Husserl nos diz: “A fenomenologia quer ser ciência e método, a fim de elucidar possibilidades, possibilidades do conhecimento, possibilidades da valoração, e as elucidar a partir de seu fundamento essencial” (Husserl, 1986, p. 79). Já em *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura*, lemos: “A fenomenologia tem por essência de reivindicar o direito de ser filosofia ‘primeira’ e de oferecer os meios para toda crítica da razão que se possa almejar; e que, por isso, ela requer a mais completa ausência de pressupostos e absoluta evidência reflexiva sobre si mesma. Sua essência própria é a realização da mais perfeita clareza sobre sua própria essência e, com isso, também sobre os princípios de seu método” (Husserl, 2006, p. 143). Heidegger é seu crítico ao evidenciar que sempre partimos de uma pré-compreensão de ser e que, por assim ser, precisamos elucidar e desconstruir os pressupostos determinantes da tradição através da qual somos. É assim que a fenomenologia transformar-se-á em hermenêutica, isso é, na interpretação do sentido do ser.

No escopo de *Ser e Tempo*, o pensador distingue fenômeno (*Phänomen*) de aparência (*Schein*) e de aparecer (*Erscheinung*) detalhando-nos mais a noção de *Phänomen* em contraposição ao que ele não é. Se o fenômeno indica o que se manifesta na perspectiva em que se manifesta – e cujo dinamismo ocorre como *aletheia* –, por aparência temos aquilo que se mostra naquilo que não é. Em um exemplo corriqueiro, podemos acreditar, em um primeiro momento, ter visto uma pessoa conhecida e, ao virarmos, perceber que se tratou de um engano. Da mesma forma, podemos acreditar que alguém está triste por traços comportamentais sem que, realmente, a tristeza habite ali. Falamos de algo que pode nos conduzir ao erro, porém, como distinguido por Heidegger, temos aqui como fundamento mesmo da confusão o aparecer de algo, o surgir de um fenômeno que compreendermos equivocadamente²².

Já o aparecer é entendido como aquilo que se mostra ocultando o seu fundamento. Heidegger nos dá o exemplo de uma doença que, escondendo-se a si mesma, oferece-nos sintomas. A tosse ou a cefaleia, a mialgia ou anedonia, por citar, não evidencia por si mesmas a causa delas. Todavia, o seu fundamento reside, novamente, no fenômeno, uma vez que só constatamos que algo está errado e que precisamos averiguar clinicamente, a partir daquilo que se mostra. Logo, o que temos de concreto e o que nos movimenta é sempre o fenômeno como aquilo que se revela tal como se revela. Filosoficamente ocorre o mesmo, uma vez que mesmo que houvesse um númeno (*Noumenon*) em acepção kantiana, ele seria inacessível, o que nos conduz, irremediavelmente, ao *Phänomen*. É dito, sobre isso:

Apesar de o aparecer nunca ser de modo algum um mostrar-se no sentido de fenômeno, o aparecer só é possível, no entanto, sobre o fundamento de um mostrar-se de algo. Mas esse mostrar-se que possibilita o aparecer não é o aparecer ele mesmo. Aparecer é anunciar-se por algo que se mostra. Quando se diz então que, com a palavra ‘aparecimento’ [*Erscheinung*], nos referimos a algo em que algo aparece sem que ele mesmo seja aparecimento, o conceito de fenômeno dessa maneira não é circunscrito, mas pressuposto, pressuposição que permanece no entanto encoberta, pois, nessa determinação de ‘aparecimento’ a expressão ‘aparecer’ é empregada em dois sentidos. Aquilo em que algo “‘aparece’ significa aquilo em que algo se anuncia, isto é, não se mostra; e, na frase: ‘sem ser ele mesmo ‘aparecimento’”, ‘aparecimento’ significa o mostrar-se. Mas esse mostrar-se pertence essencialmente a ‘aquilo em que’ algo se anuncia. Portanto, fenômenos nunca são aparecimentos, embora todo aparecimento se refira a fenômenos (Heidegger, 2014d, p. 107).

Conforme já aludido, o aparecer fenomênico ocorre constitutivamente através de uma significação – de tal modo que, ao nos depararmos com o desconhecido, tendemos vinculá-lo com o já conhecido para entendê-lo – ocorrida numa dada perspectiva. Posso falar da beleza de um felino poetizando, posso filmá-lo, desenhá-lo ou, por uma via científica, estudar a sua composição química ou dissecá-lo para investigá-lo biologicamente. Posso, igualmente, elucidar a passagem de uma obra cinematográfica por diversas vias interpretativas, o que no âmbito da *aletheia*, conduz à já nomeada polissemia inquebrantável. Isso nos conduz ao segundo termo, que somado ao fenômeno constitui a palavra fenomenologia, a saber, *lógos*.

²² “Há mesmo a possibilidade de que o ente se mostre como o que ele não é em si mesmo. Nesse mostrar-se, o ente aparenta, ele ‘é como se...’. Tal mostrar nós o denominamos parecer ser (*Scheinen*, aparentar). [...] Para o melhor entendimento do conceito de fenômeno, tudo está em ver como os dois referidos significados de phainomenon – fenômeno como o que se mostra e ‘fenômeno’ como o que parece ser – são por sua estrutura conexos entre si. Só na medida em que algo, segundo seu sentido, pretende em geral se mostrar, isto é, ser fenômeno, é que ele pode se mostrar como algo que não é, podendo ‘somente aparentar ser como...’. Na significação de phainomenon como aparência [*Schein*] já está incluída a significação original (fenômeno: o manifesto) como fundamento da aparência. Atribuímos terminologicamente ao termo ‘fenômeno’ a significação positiva e original de phainomenon e desta distinguimos a aparência como modificação privativa do fenômeno” (Heidegger, 2014d, p. 103-105).

Lemos na preleção do semestre de verão de 1935, publicada em 1953 com o título *Introdução à Metafísica (Einführung in die Metaphysik)*: “[...] somente Aristóteles dá uma interpretação metafísica mais clara do *lógos* no sentido da proposição enunciativa” (Heidegger, 1999b, p. 86), de modo que “Essa concepção da essencialização do *lógos* tornou-se padrão e norma para a constituição posterior da lógica e gramática” (Heidegger, 1999b, p. 86). Ora, trata-se da determinação do *lógos* como *lógos* apofântico, pelo qual a verdade se torna correspondência e o seu lugar de realização à proposição. O pensador do ser, pela via do seu projeto de desconstrução da história da ontologia, rumará para um entendimento originário do *lógos*, evidenciando o seu sentido unitário e fundamental.

Heidegger distingue que a palavra *lógos* pode significar coisas diversas, tais como razão, juízo, conceito, definição, fundamento, relação, mas que a sua significação fundamental é a de discurso (*Rede*), no sentido de tornar manifesto (*offenbar machen*) aquilo de que se fala no discurso (*in der Rede*). Se o fenômeno é o que se mostra, a forma em que ele se mostra concerne a uma perspectiva determinada pelo discurso e, assim, ao *lógos* propriamente dito. O *lógos* torna possível o surgir de uma coisa tal como ela se mostra, queremos dizer, possibilita o advento do ser dos entes pelo dinamismo da *aletheia*. Na seguinte passagem de *Sein und Zeit*, que por seu caráter elucidativo transcreveremos quase integralmente abaixo, o pensador afirma que:

Quando dizemos que o significado-fundamental de *lógos* é discurso, essa tradução literal só é plenamente validada a partir da determinação do que discurso ele mesmo significa. A posterior história do significado da palavra *lógos* e, sobretudo, as muitas e arbitrárias interpretações da filosofia posterior encobrem constantemente o significado próprio de discurso, que permanece suficientemente manifesto. *Lógos* é ‘traduzido’, isto é, sempre interpretado como razão, juízo, conceito, definição, fundamento, relação. Mas como ‘discurso’ deve se modificar de modo que *lógos* venha a significar tudo o que foi enumerado e isso precisamente ainda no interior do emprego científico da linguagem? Também quando se entende *lógos* no sentido de enunciação como ‘juízo’, essa tradução em aparência legítima pode perder no entanto o significado-fundamental, sobretudo se o juízo for concebido no sentido de alguma das atuais ‘teorias do juízo’. *Lógos* não significa juízo, em todo caso, não significa juízo primariamente, se por juízo se entende um “ligar” ou uma ‘tomada de posição’ (aprovar – rejeitar).

Lógos como discurso significa, ao contrário, algo assim como deloun, tornar manifesto aquilo de que ‘se discorre’ no discurso. Aristóteles explicitou mais nitidamente essa função do discurso como apophainestai. O *lógos* faz ver algo, (*phainesthai*), a saber, aquilo sobre o que se discorre e faz ver a quem discorre e aos que discorrem uns com os outros. Nem todo ‘discurso’ possui esse modus de tornar manifesto, no sentido do faz-ver-que-mostra. A prece (*eukhê*), por exemplo, também torna manifesto, mas de outro modo (Heidegger, 2014d, p. 113-115).

Em uma conferência datada do ano de 1951 e intitulada *Lógos: Heráclito, fragmento 50 (Logos: Heraklit, Fragment 50)*, Heidegger traça a relação elucidativa entre *lógos* e *léguen* entendido, na sua concepção unitária, como tirar o ente de que se fala do encobrimento (*Verbergung*), pelo dizer que recolhe significações, por sua vez, concernentes à estrutura fundamental da compreensão do ser e da realidade. Trata-se, como uma concepção intrinsecamente vinculada à verdade ontológica, de um tirar do encobrimento resguardando, concomitantemente, aquilo que se recusa e que pode, posteriormente, também se revelar²³. Lemos:

²³ Para Heidegger, a concepção de *lógos* em Heráclito é mais originária do que a legada pelo pensamento aristotélico, uma vez que, em termos gerais, não se limita ao discurso apofântico, mas antes às formas originárias como o ser se revela para o *Dasein* – mesmo que de maneira ontologicamente incôscia.

Dizer é *léguen*. Esta afirmação quando bem pensada, se despe, então, de tudo que é banal, desgastado e vazio. Evoca sim o mistério insondável de a fala da Linguagem acontecer em uma propriedade pelo des-encobrimento do vigente e se determinar de acordo com a disponibilidade que deixa o real à disposição num conjunto. [...] O *lógos* leva o fenômeno, isto é, aquilo que se põe à disposição, a parecer por si mesmo, a brilhar à luz de seu mostrar-se (cf. *Ser e Tempo*, §7B)²⁴ (Heidegger, 2002c, p.188).

Nesses termos, é pela vinculação unitária entre fenômeno, aquilo que se mostra tal como se mostra, e *lógos*, tornar manifesto o fenômeno no dizer (*léguen*), a partir de uma dada significação, que teremos a concepção heideggerina de fenomenologia. Tal caminho torna possível a ontologia, por nos dar acesso às coisas mesmas na sua polissemia constitutiva, numa transformação da fenomenologia em hermenêutica do ser²⁵. Em uma passagem de *Ontologie: Hermeneutik der Faktizität* é dito:

Fenomenologia é, [...], um peculiar como da pesquisa. As objetualidade chegam a determinar-se tal como elas mesmas se dão. A investigação prende-se com a atualização do assunto. Com isso propõe-se um caminho que a hermenêutica da facticidade procura seguir.

As objetualidade devem ser tomadas tal como elas em si mesmas se mostram, ou seja, tal como aparecem numa determinada perspectiva. Tal perspectiva surge de um ser ou estar orientado por eles, de um ser ou estar familiarizado com tais entes. Na maioria dos casos, esse ser ou estar familiarizado é fruto de um ter ouvido falar, de uma aprendizagem. Assim, o sobre-quê está presente na maneira tradicional de ver e conceber o assunto; por exemplo, a lógica, em determinada ordenação, concepção e problemática (Heidegger, 2013, p. 82).

Por objetualidade é aqui entendido o sentido a partir do qual determinado objeto é revelado, queremos dizer, o ente tal como ele se mostra, sem que haja a pressuposição de um númeno em acepção kantiana ou o que quer que seja que o sustente na esfera do metafísico. Se por fenômenos temos o que se mostra no sentido em que se mostra, por fenomenológico teremos as formas como os fenômenos se apresentam e as possibilidades de compreensibilidade, fundadas na descrição dos próprios fenômenos, ali alicerçadas. Trata-se de um método fundado, por assim

²⁴ Em *Ser e Tempo*, lemos: “E, de novo, porque *lógos* é um fazer-ver, pode ele por isso ser verdadeiro ou falso. Assim, tudo aqui consiste em ficar livre de um conceito de verdade construído no sentido de uma ‘concordância’. Essa ideia não é de modo algum primária, no conceito de *aletheia*. O ser-verdadeiro do *lógos* como *aletheia* significa: no *léguen* [falar] tirar o ente de que se fala do seu encobrimento, fazendo-o ver como não-encoberto, descoberto. De igual maneira, o ‘ser-falso’ *pseudesthai* significa tanto como enganar, no sentido de encobrir: pôr algo diante de algo (no modo do fazer-ver) e, assim, dando-o como algo que ele não é” (Heidegger, 2014d, p. 115).

²⁵ Na seguinte passagem da preleção do semestre de verão de 1927 intitulada de *Os problemas fundamentais da fenomenologia (Die Grundprobleme der Phänomenologie)*, lemos: “Mesmo no interior da fenomenologia, essa foi compreendida até aqui como uma propedêutica científica à filosofia, que prepara o solo para as disciplinas filosóficas propriamente ditas: a lógica, a ética, a estética e a filosofia da religião. Nessa definição da fenomenologia como uma propedêutica, porém, assume-se o repertório tradicional das disciplinas filosóficas, sem que se pergunte se esse repertório mesmo não seria colocado em questão e abalado precisamente por meio da própria fenomenologia; sem que se pergunte se não se encontra na fenomenologia a possibilidade de reverter a alienação da filosofia nessas disciplinas, revitalizando e apropriando novamente, em suas tendências fundamentais, da grande tradição filosófica com suas respostas essenciais. Nós afirmamos: a fenomenologia não é uma ciência filosófica entre outras, nem tampouco uma propedêutica para as outras ciências. Ao contrário, a expressão ‘fenomenologia’ é a denominação do método da filosofia científica em geral” (Heidegger, 2012a, p. 9-10). Entende-se aqui por filosofia científica a ontologia no sentido de ser a filosofia fundamentalmente compreendida como ciência do ser, conforme explícito em outra passagem da indicada preleção: “[...] esqueceu-se completamente o que Aristóteles diz em suas importantes investigações sobre a *Metafísica*: [...] ‘Aquilo que foi buscado desde sempre e agora e futuramente e aquilo junto ao que a questão sempre fracassa uma vez mais é o problema ‘o que é o ser?’ Se a filosofia é a ciência do ser, então a questão inicial, final e fundamental da filosofia deve ser: O que significa ser? A partir de onde podemos efetivamente compreender algo assim como ser? Como é que a compreensão de ser é efetivamente possível?” (Heidegger, 2012a, p. 27-28).

ser, na interpretação de ser do ente que nós mesmos somos e, dessa maneira, de uma fenomenologia transformada em hermenêutica²⁶. A fenomenologia, assim, possibilita-nos um modo de acesso à ontologia, por tornar possível um encontro com os *Phänomene* no seu dinamismo vivo, de modo que, no que concerne ao pensamento heideggeriano: “A ontologia só é possível como fenomenologia” (Heidegger, 2014d, p. 123).

Notoriamente, conforme já aludido, compreendemos a partir do que aprendemos e, por assim ser, a partir de uma tradição que, comumente, não explicita os seus próprios fundamentos. O projeto de destruição ou desconstrução da ontologia busca mergulhar na tradição para entendê-la, evidenciando a sua ausência de fundamento. Assim, torna-se possível distinguir as problemáticas ontológicas pertinentes de falsos ou insolúveis questões. Em outra passagem da já indicada preleção de 1923, temos a seguinte consideração:

Desconstruindo criticamente a tradição não resta possibilidade alguma de se extraviar em problemas que só aparentemente fossem importantes. Desconstruir quer dizer aqui: retorno à filosofia grega, a Aristóteles, para ver como decai e fica encoberto o que era originário; para ver como nós mesmos estamos em meio a essa decadência (Heidegger, 2013, p. 83).

Vimos como Heidegger coloca em ação a supracitada desconstrução da ontologia no confronto com a concepção aristotélica de verdade. Algo realizado a partir do salto (*Sprung*) para o âmago da tradição, mediante a qual se busca explicitar o originário que permaneceu impensado. Percurso viabilizado pelo método hermenêutico-fenomenológico que, a nosso ver, abre vias para a fundamentação de uma compreensão da verdade ontológica em curso no filmes – pelo menos em seus momentos exemplares.

Ernildo Stein (1990), na sua obra *Seis Estudos sobre Ser e Tempo*, sintetiza com profunda clareza o método descritivo heideggeriano, a partir de três momentos, a saber, a redução (*Reduktion*), a destruição (*Destruktion*) e a construção (*Aufbau*) que, por sua vez, conjugam-se numa dupla vertente metodológica: a molecular e a molar. Por redução é entendido o já indicado deslocamento do ente para o ser, isso é, daquilo que é – uma flor, um animal, um filme, um automóvel – para o seu sentido de ser. Já a destruição concerne ao supracitado projeto de desconstrução da ontologia, que busca ir além das concepções sedimentadas pela tradição, evidenciando a sua ausência de fundamento. Por fim, a construção, que advém da combinação entre redução e destruição, incide na busca por uma repetição (*Wiederholung*) da tradição, isso é, no salto para o âmbito da tradição, que busca extrair dali possibilidades ontológicas ainda impensadas (Stein, 1990).

Sobre a dupla via metodológica, Stein esclarece que a perspectiva molecular diz respeito ao micro se desenvolvendo na análise do ente que nós mesmos somos – único acesso à questão do ser – na cotidianidade, a fim de explicitar descritivamente as suas estruturas ontológicas, evidenciando o seu modo de ser como possibilidade finita de ser e o horizonte de compreensão do ser como residindo na temporalidade. Já a vertente molar se refere ao macro na aceção de

²⁶ Lemos em *Sein und Zeit*: “Da investigação ela mesma resultará que o sentido metódico da descrição fenomenológica é interpretação. [...] [1] A fenomenologia o *Dasein* é uma hermenêutica na significação originária da palavra, que designa a tarefa da interpretação. [...] [2] [E]ssa hermenêutica se torna ao mesmo tempo ‘Hermenêutica’, no sentido da elaboração das condições de possibilidade de toda investigação ontológica. E, finalmente, na medida em que o *Dasein* tem precedência ontológica em relação a todo ente – como ente sendo na possibilidade da existência, a hermenêutica, como interpretação do *Dasein*, recebe um terceiro sentido específico – o qual, filosoficamente entendido, é o sentido primário – [3] o sentido de uma analítica da existencialidade [*Existenzialität*] da existência” (Heidegger, 2014d, p. 127).

realizar-se na rememoração da história da filosofia, que almeja liberar possibilidades originárias encobertas pelo esquecimento do ser (Stein, 1990)²⁷.

A partir de tudo isso, defendemos que os fenômenos fílmicos podem ser compreendidos como capazes de nos conduzir a questões ontológicas genuínas a partir de nosso envolvimento intelectual e afetivo com os fenômenos ali desvelados. Assim sendo, nessa visualização ativa que se constitui através de nossa abertura para o mundo cinematográfico, podemos tanto realizar os momentos da destruição, da redução e da construção caminhando pela via da polissemia inquebrantável e dos acontecimentos inaugurais ali em curso. Algo possível pela construção de vias para uma fundamentação hermenêutica-fenomenológica do cinema.

Considerações finais

Com a presente consideração à análise hermenêutica-fenomenológica dos filmes, visamos evidenciar que as obras cinematográficas podem ser compreendidas como fenômenos, isto é, como aquilo que se mostra tal como se mostra. As imagens em movimento ali desveladas não se referem, assim, ao que se revela como aquilo que não é, a uma aparência (*Schein*), a algo que esconde o seu fundamento, a um aparecer (*Erscheinung*) ou a uma representação, aquilo que apresenta o que ele mesmo, diretamente, não é em totalidade representando esse algo que ele mesmo não pode ser. Pelo contrário, tais imagens concernem ao *Phänomen*, isso é, ao manifesto que se dá sempre a partir de uma perspectiva que, na via aqui tomada, concerne ao dizer (*léguen*), que recolhe e oculta, concomitantemente, as concepções ontológicas do discurso (*lógos*) heideggeriano, sobretudo no que tange ao projeto da ontologia fundamental que questiona, como senda mesma da questão do ser, o modo de ser do ente finito que somos.

A isso se soma, como já desenvolvido no tópico intitulado de *Arte e Verdade*, à compreensão do cinema como localidade (*Ort*) privilegiada, para se pensar a essência (*Wesen*) e a não-essência (*Un-wesen*) da verdade – situando-nos para além do esquecimento do ser ocorrido como anti-essência (*Gegen-wesen*) da verdade. O que ocorre, mais precisamente, no embate entre mundo (*Welt*) e terra (*Erde*), entre o desvelado e o velado que se conjugam no traço-fenda (*Riß*), que se revela na figura (*Gestalt*) que a obra é em sua manifestação unitária. O cinema, por assim ser, torna-se poesia (*Dichtung*) passível de colocar em movimento a instituição (*Stiftung*) da verdade no triplo sentido de doar (*Schenken*), fundar (*Gründen*) e iniciar (*Anfangen*) a história (*Geschichte*). Uma produção (*Hervorbringen*) cinematográfica como as de Yasujiro Ozu, Kim Ki-duk ou Ingmar Bergman, por exemplo, torna-se compreendida, nesses termos, como um pôr-se-em-obra da verdade entendida, originariamente, como *aletheia*.

²⁷ “Podem efetivamente ser distinguidas duas vertentes na fenomenologia de Heidegger; são como que as duas faces do método. A primeira designarei de perspectiva molecular (micro) e a segunda de perspectiva molar (macro). [...] A vertente molar é apresentada como destruição fenomenológica das ontologias da tradição metafísica. É com ela que o filósofo realiza a crítica do paradigma da subjetividade, das teorias da consciência e da representação da História da Filosofia [...]. [...] A vertente molecular da fenomenologia pode ser interpretada como progressiva: parte da micro-análise da quotidianidade em direção à temporalidade do estar-aí, onde o tempo se deverá revelar como horizonte da manifestação do sentido do ser, para então se realizar a construção da teoria do ser (estruturas) propriamente dita, a nova ontologia resultante da ontologia fundamental (analítica)” (Stein, 1990, p. 36-37).

Referências

- ANDERSEN, Nathan. *Is Film the Alien Other to Philosophy?: Philosophy as Film in Mulhall's On Film*. Edinburgh: Film-Philosophy, 2003. v. 7. n. 23
- ARISTÓTELES. *Categorias*. Porto: Porto Editora, 1995.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- ARISTÓTELES. *Tópicos*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- CABRERA, Julio. *O Cinema Pensa*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CASEBIER, Allen. *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- CAVEL, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- CLEWIS, Robert. *Heideggerian Wonder in Terrence Malick's The Thin Red Lind*. *Film and Philosophy*, [s.l.], v. 7, p. 22-36, 2003.
- CONANT, James. *The World of a Movie*. In: *Making a Difference*. Stockholm: Thales, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: L'Image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- HEIDEGGER, Martin. *Aletheia (Heráclito, Fragmento 16)*. In: *Ensaio e Conferências*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2002a.
- HEIDEGGER, Martin. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: Mundo – Finitude – Solidão*. Tradução de Marco Casanova: Rio de Janeiro: GEN/Forense Universitária, 2015.
- HEIDEGGER, Martin. *De uma Conversa sobre a Linguagem entre um Japonês e um Pensador*. In: *A Caminho da Linguagem*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis/Bragança Paulista: Editora Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*. In: *Marcas do Caminho*. Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis: Editora Vozes, 2008b.
- HEIDEGGER, Martin. *A Essência da Verdade*. In: *Marcas do Caminho*. Tradução de Ernildo Stein: Petrópolis: Editora Vozes, 2008a.
- HEIDEGGER, Martin. *Fenomenologia da Vida Religiosa*. Tradução de Enio Paulo Giachini, Jairo Ferrandin e Renato Kirchner. Petrópolis/Bragança Paulista: Editora Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2014b.
- HEIDEGGER, Martin. *Identidade e diferença*. In: *Conferências e Escritos Filosóficos*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999a.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Metafísica*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1999b.
- HEIDEGGER, Martin. *Logos (Heráclito, Fragmento 50)*. In: *Ensaio e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Editora Vozes, 2002c.
- HEIDEGGER, Martin. *Marcas do Caminho*. Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis: Editora Vozes, 2008c.
- HEIDEGGER, Martin. *Ontologia (Hermenêutica da Faticidade)*. Tradução de Renato Kirchner: Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. In: *Caminhos de Floresta*. Tradução de Irene Borges-Duarte. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014a.
- HEIDEGGER, Martin. *A Pergunta pela Essência da Linguagem*. Tradução de Maria Adelaide Pacheco e Helga Hooek Quadrado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008d.
- HEIDEGGER, Martin. *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia*. Tradução de Marco Casanova: Petrópolis: Editora Vozes, 2012a.

- HEIDEGGER, Martin. *Questão da Técnica*. In: *Ensaaios e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Editora Vozes, 2002b.
- HEIDEGGER, Martin. *As Questões Fundamentais da Filosofia: Problemas seletos da Lógica*. Tradução de Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2020.
- HEIDEGGER, Martin. *O tempo da Imagem do mundo*. In: *Caminhos de Floresta*. Tradução de Alexandre Franco de Sá. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014c.
- HEIDEGGER, Martin. *Platão: Sofista*. Tradução de Marco Casanova. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2012b
- HEIDEGGER, Martin. *O que é Metafísica?* In: *Conferências e Escritos Filosóficos*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1999c
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Verdade*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis/Bragança Paulista: Editora Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2012c.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução de Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes, 2014d.
- HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura*. São Paulo: Ideias & Letras, 2006
- LOTH, Shawn. *Film as Heideggerian Art? A Re-Assessment of Heidegger, Film, and his Connection to Terrence Malick*. *Film as Philosophy*, [s.l.], v. 17, p. 113-36, 2013.
- LOTH, Shawn. *Phenomenology of Film: a Heideggerian Account of the Film Experience*. Nova York/Londres: Lanham/Boulder, 2017.
- MULHALL, Stephen. *On Film*. London/New York: Routledge, 2001.
- PÖGgeler, Otto. *La Pensée de Martin Heidegger: Un Cheminement Vers l'Être*. Paris: Aubier-Montaigne, 1967.
- RIBEIRO, Luan. *A Crítica de Heidegger à Estética em A origem da obra de arte (Der Ursprung des Kunstwerkes)*. *Griot, Bahia*, v. 21, p. 301-319, fev. 2021.
- RIBEIRO, Luan. *Arte e Verdade no Pensamento de Martin Heidegger: a Caminho da Origem da Obra de Arte*. *Sofia, Vitória (ES)*, v. 11, n. 2, p. 1-25, out. 2022.
- RIBEIRO, Luan. *Considerações sobre ser-finito: a ontologia da finitude tematizada entre o texto filosófico e a arte cinematográfica*. 2024. 193 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.
- SILESIUS, Angelus. *O peregrino querubínico*. São Paulo: Paulus, 1996.
- SINNERBRINK, Robert. *A Heideggerian Cinema? On Terrence Malick's The Thin Red Line*. *Film-Philosophy*, [s.l.], v. 10, p. 26-37, 2006.
- STEIN, Ernildo. *Seis Estudos sobre Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.
- WARTENBERG, Thomas. *Thinking on Screen: Film as philosophy*. Londres/Nova York: Routledge, 2007
- WOESSNER, Martin. *What is Heideggerian Cinema?* *New German Critique*, [s.l.], v. 38, n. 2, p. 129-57, 2011.

Autor(a) para correspondência / Corresponding author: Luan Alves dos Santos Ribeiro.
luan.alvesribeiro@hotmail.com