

# A obra de arte segundo Heidegger

Gustavo Bertoche

O que é a obra de arte? Como uma coisa pode se tornar arte?

Estas duas perguntas são fundamentais quando se trata do fenômeno artístico. Afinal, não podemos falar de “arte” sem nos remetermos à “obra de arte”.

Na história da filosofia, há muitos filósofos que interrogam-se acerca da arte e do que a define, que é a obra.

No texto que você tem em mãos, o problema “o que é a obra de arte?” será respondido pela filosofia de Martin Heidegger, um dos filósofos alemães mais importantes do século XX.

Trabalharemos com base no livro *A origem da obra de arte* (HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 2000; o livro é fruto de três conferências de 1936, editado originalmente em 1950), a partir do qual delinearemos quatro eixos que se encontrarão no fim.

Em primeiro lugar, procuraremos mostrar como Heidegger compreende que a perspectiva tradicional sobre o que é a “coisa” está errada.

Em segundo lugar, explicaremos o que Heidegger quer dizer com a afirmação de que a característica do apetrecho não é a utilidade, mas a “confiabilidade”, a “solidez”.

Terceiro, comentaremos os termos “mundo” e “terra” a partir da descrição que Heidegger faz da pintura de Van Gogh e da descrição do templo.

Finalmente, em quarto lugar, exporemos a diferença que Heidegger vê entre a “coisa”, o “apetrecho” e a “mera coisa”. A partir daí, o círculo hermenêutico se fecha e haveremos compreendido a “obra de arte” segundo Heidegger.

Utilizaremos citações mais ou menos extensas para que o leitor possa ir aos trechos do livro por si mesmo.

Começemos então pelo primeiro eixo que propusemos. Heidegger apresenta 3 modos tradicionais de se conceituar a coisa:

1 - a coisa como suporte de propriedade;

2 - a coisa como unidade de múltiplas sensações e

3 - a coisa como matéria enformada.

Em cada uma das três, no entanto, ele mostra como a coisa permanece impensada.

Heidegger logo de início determina que, para encontrar a essência da arte, devemos procurar a obra real e perguntar à obra o que e como é. A resposta é que toda obra tem um caráter de coisa. Embora chamar de coisa a obra de arte possa parecer grosseiro,

porque assim poderiam se expressar a faxineira ou o vigia do museu, não se pode contornar o caráter coisal da obra.

Assim, para buscar a origem da obra de arte é necessário que, antes de tudo, se compreenda o que a coisa é – e o que a coisa não é. Parece que é bastante óbvio o que a coisa é. Tradicionalmente, se entende a coisa de três modos. (A razão pela qual Heidegger torna necessário conhecer estes três conceitos é simples: ele procura, pela apresentação da presunção destes conceitos, assim como pela refutação de sua aparente obviedade, manter afastados os enganos destes modos de pensar).

O primeiro modo de entender a coisa é como suporte para as propriedades. A propósito, assim se expressa Heidegger (*A origem da obra de arte*, edições 70, 2000, p. 16):

*Uma simples coisa é, por exemplo, este bloco de granito. É duro, pesado, extenso, maciço, informe, rude, colorido, ora baço, ora brilhante. Tudo o que acabamos de enumerar podemos encontrar na pedra. Tomamos assim conhecimento das suas características. Mas as características indicam que é peculiar à própria pedra. São as suas propriedades. A coisa tem-nas. A coisa? Em que pensamos quando nos referimos aqui à coisa? Manifestamente, a coisa não é apenas o somatório das características, tampouco a acumulação das propriedades através da qual somente surge o todo. **A coisa é, como todos***

***judgam saber, aquilo em torno do qual estão  
reunidas as propriedades.***

Aparentemente, este modo de compreender a coisa corresponde ao nosso olhar natural sobre as coisas. Mas a naturalidade que sentimos vem do hábito antigo: o hábito de projetar o modo como concebe a coisa no enunciado sobre a estrutura da própria coisa (o que transpõe, sem que seja nem ao menos perguntado como, a estrutura da preposição para a coisa, sem que a própria coisa tenha se tornado visível); esta interpretação não é natural e, sobretudo, afasta a coisa de nós, jogando-a no campo do discurso. E esta interpretação da coisa como suporte de suas características não vale apenas para a coisa, mas para todo o ente. Por isso, não basta para distinguir o ente coisal do ente não-coisal – é geral demais. Este modo de compreender a coisa deve, portanto, ser afastado.

O segundo modo de entender a coisa é como a unidade de uma multiplicidade do dado nos sentidos. O problema imediato que apresenta Heidegger é que esta interpretação é sempre tão geral quanto a anterior. Mas existe outro problema: não é verdadeiro que as coisas se apresentem imediatamente a nós como sensações. Com efeito, quando ouvimos um motor de automóvel, não ouvimos apenas o ruído – não, nós ouvimos a coisa motor. Para ouvir um mero ruído, para ver uma mera cor, para ter uma mera sensação, temos que deixar as coisas, ouvir abstratamente. Esta concepção acaba por nos aproximar excessivamente das coisas. Como diz Heidegger (*A origem da obra de arte*, p. 19):

*No conceito de coisa agora referido, não há tanto um ataque à coisa quanto a tentativa exagerada de trazer as coisas a uma imediatez tão grande quanto possível em relação a nós. Mas uma coisa nunca aí chega, enquanto lhe atribuímos o que é percebido na sensação como o seu caráter coisal. Enquanto a primeira interpretação da coisa no-la mantém à distância e demasiadamente afastada de nós, a segunda fá-la vir excessivamente sobre nós. Em ambas as interpretações, a coisa desaparece. Importa, por isso, evitar os excessos destas duas interpretações. A coisa deve deixar-se no seu estar-em-si. Deve apreender-se no caráter de consistência que lhe é própria.*

O terceiro modo de compreender a coisa parece mais verdadeiro: a coisidade da coisa estaria em sua consistência, em sua materialidade. Nesta determinação da coisa como matéria está implicada a forma. A matéria se conjuga com a forma, resultando a firmeza, a consistência. A coisa seria matéria enformada. Finalmente, diz Heidegger, se encontra um conceito de coisa que se aplica igualmente bem às coisas da Natureza e às coisas do uso, aos apetrechos.

Mas ainda se pode desconfiar deste conceito de coisa. O fato de a distinção entre matéria e forma ser o “esquema conceitual por excelência para toda a estética e teoria da arte” nada prova. É necessário ainda investigar se esta concepção está bem fundada.

A origem do complexo matéria-forma encontra-se na essência do apetrecho, ou seja, no que é criado para ser utilizado. Isto porque é apenas quando o apetrecho vem-a-ser que surge a distinção entre forma e matéria. A forma determina a organização da matéria. Esta organização implica expressamente na escolha da matéria. Um cântaro, que levará água, deve ser feito de barro, e não de algodão; uma roupa deve ser feita de algodão, não de ferro. A utilidade, a serventia, é o traço fundamental do apetrecho, e esta serventia apresenta-se na separação entre a forma, que determina o objetivo do ente criado, e a matéria, que possibilita que o ente tenha serventia. Matéria e forma têm a sua raiz na essência do apetrecho. Matéria e forma não constituem determinações originais da coisidade da mera coisa.

Meras coisas não são produzidas, não têm serventia. A mera coisa é uma espécie de apetrecho, mas um apetrecho despido de seu caráter de ser-apetrecho, um apetrecho não fabricado. O ser-coisa, então, está no que resta; mas este resto, diz Heidegger (v. *A origem da obra de arte*, p. 22), não é expressamente determinado no seu caráter ontológico. A abstração de seu caráter instrumental não fará aparecer o caráter de coisa, o caráter coisal. Deste modo, esta terceira interpretação da coisa também deixa inalcançado o caráter coisal da coisa.

Heidegger explica os três modos de compreender a coisa em um parágrafo revelador (*A origem da obra de arte*, p. 23) :

*Os três modos referidos de determinação da coisidade concebem a coisa como o suporte das*

*características, como a unidade de uma multiplicidade de sensações, como matéria enformada. No decurso da história da verdade sobre o ente, as referidas interpretações ainda se combinaram entre si, o que agora não teremos em conta. Nesta combinação, reforçaram ainda a amplitude de que se revestem, de tal modo que valem igualmente para a coisa, para o apetrecho e para a obra. Assim se constitui a partir delas o modo de pensar segundo o qual pensamos não só sobre a coisa, o apetrecho, a obra em particular, mas também sobre todo o ente em geral. **Este modo de pensar, que há muito se tornou corrente, antecipa-se a toda a experiência imediata do ente.** A antecipação veda a meditação sobre o ser do ente, de que cada vez se trata. É assim que os conceitos dominantes de coisa nos barram o caminho, tanto para o caráter coisal da coisa, quanto para o caráter instrumental do apetrecho, e, a fortiori, para o caráter de obra da obra.*

Ficou um pouco mais claro?

Vamos tentar então trabalhar com o segundo eixo. Segundo o argumento de Heidegger, a caracterização do apetrecho com base na sua utilidade é apenas uma caracterização superficial do apetrecho. Uma caracterização mais originária do apetrecho

encontra-se naquilo que Heidegger chama de “confiabilidade”, “solidez”. Como Heidegger justifica essa afirmação?

Heidegger começa a sua argumentação trazendo um quadro do Van Gogh que mostra calçados de camponês. Todos sabemos como é um calçado, sabemos que há vários tipos, e que cada tipo de calçado é adequado a uma atividade diferente (eles diferem em matéria e forma). Estas atividades diferentes apresentam a serventia do calçado. Mas isso é bastante evidente. Um sapato de dança não é um sapato de descanso, que não é um sapato de trabalho no campo. O ser do apetrecho, contudo, não reside em sua serventia, em sua utilidade. Reside em seu caráter instrumental. Um apetrecho é apetrecho enquanto é útil. Um sapato exposto em um museu não é um apetrecho; já foi, não mais é. Um calçado de camponês é um apetrecho enquanto é usado durante seu trabalho, enquanto está calçado, enquanto é usado como apetrecho.

Para completar o círculo em volta do apetrecho, Heidegger nos põe diante do quadro de Van Gogh (*A origem da obra de arte*, p. 25):

*Enquanto [...] tivermos presente um par de sapatos apenas em geral, ou olharmos no quadro os sapatos vazios e não usados que estão meramente aí, jamais apreenderemos o que é, na verdade, o caráter instrumental do apetrecho. A partir da pintura de Van Gogh não podemos sequer estabelecer onde se encontram estes sapatos. Em torno deste par de sapatos de camponês, não há nada em que se integrem, a*



*que possam pertencer, só um espaço indefinido. Nem sequer a eles estão presos torrões de terra, ou do caminho do campo, algo que pudesse denunciar a sua utilização. Um par de sapatos de camponês e nada mais.*



*Um par de sapatos. Van Gogh, 1885. Fonte: Google.*

Aparentemente, pôr-se diante de um apetrecho não ajudará a esclarecer o que é o ser-apetrecho do apetrecho. Isto porque não se depreende a utilidade do apetrecho apenas postando-se diante dele. No entanto, completando o círculo, Heidegger nos mostra como este pôr-se diante do apetrecho pode fazer vir à luz o ser-apetrecho do apetrecho, a utilidade que repousa na sua solidez (*A origem da obra de arte*, pp. 25-26):

*Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento*

*caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a umidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. Este apetrecho pertence à terra e está abrigado no mundo da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo.*

Se o ser-apetrecho do apetrecho reside na sua utilidade (utilidade que é no mundo), esta utilidade repousa na solidez (solidez que é na terra). Graças à solidez do apetrecho a camponesa pode lançar-se à terra, e está certa de seu mundo. No apetrecho, mundo e terra estão-aí. A solidez do apetrecho dá ao mundo a estabilidade e à terra liberdade. A utilidade do apetrecho é mera consequência essencial da solidez, que é o ser-apetrecho do apetrecho. E pelo apetrecho a camponesa tem um mundo, porque se mantém na abertura do ente. O apetrecho, na sua solidez, confere ao mundo uma necessidade e uma proximidade.

A solidez do apetrecho torna evidente a terra, que é o solo onde repousa o mundo, e instaura um mundo, que repousa na terra. Dito isto, podemos passar ao próximo eixo: comentaremos os termos **mundo** e **terra** com base na descrição que Heidegger faz da pintura do par de sapatos de Van Gogh e da descrição do templo.

O que é terra e o que é mundo na linguagem heideggeriana? Na obra que estamos estudando, terra e mundo se contrapõem, estão em conflito. Um mundo de atividades e produtos humanos é estabelecido pela domesticação e utilização da terra sobre a qual ele se encontra. A terra se defende, cobrindo de vegetação, destruindo e reivindicando as nossas obras se não as vigiarmos e protegermos. Terra e mundo precisam um do outro. O mundo fica sobre a terra e utiliza as matérias-primas da terra. A terra é revelada como terra pelo mundo (v. INWOOD, Michael. Dicionário Heidegger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Trecho do verbete: Terra, mundo, deuses e homem, pág. 188).

O par de sapatos da camponesa é um apetrecho que pertence ao mundo, já que foi produzido pelo homem; mas revela a terra, quando, pelo trabalho, contribui para a oposição do mundo à terra. O embate entre o mundo e a terra é o que revela a terra. O mundo é humano, a terra é natural.

Heidegger dá o exemplo do templo sobre o rochedo. O templo pertence ao mundo, porque é histórico, o rochedo pertence à terra, porque é natural. O rochedo e o templo constituem uma relação dialética, como vemos neste longo parágrafo, muito importante para esclarecer de que modo isto acontece (*A origem da obra de arte*, p.33):

*Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar (Aufruhen) da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidão do céu, a treva da noite. O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz aparecer, a partir da quietude que é a sua, como ele está bravo. A árvore, a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra adquirem uma saliência da sua forma, e desse modo aparecem como o que são.*

No mesmo parágrafo, lemos a explicação para o que é Terra.

*A este vir à luz, a este levantar-se ele próprio e na sua totalidade chamavam os gregos, desde muito cedo, a phisis. Ela abre ao mesmo tempo a clareira daquilo sobre o qual e no qual o homem*

*funda o seu habitar. Chamamos a isso a Terra. Do que esta palavra aqui diz há que excluir não só a imagem de uma massa de matéria depositada, mas também a imagem puramente astronômica de um planeta. A terra é isso onde o erguer alberga tudo o que se ergue e, claro está, enquanto tal. Naquilo que se ergue advém a terra como o que dá guarida.*

A terra é o que, infatigável e incansável, está aí para nada. Na e sobre a terra, o homem histórico funda o seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra. A obra move a terra para um aberto de um mundo e nela se mantém. A obra deixa que a terra seja terra (*A origem da obra de arte*, p. 36).

O parágrafo sobre o templo acima transcrito deu a entender que a obra instala um mundo. Um mundo não é a simples reunião de coisas existentes, contáveis ou não, conhecidas ou não; não é um acréscimo às coisas existentes. Heidegger diz: o mundo não é – “o mundo *mundifica*”. O mundo é mais do que o palpável. O mundo é aquilo a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser. Onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica (*A origem da obra de arte*, p. 25).

O templo, o calçado, ou seja, o produzido, concede aos homens a vista do que são eles mesmos e do que é a natureza. O templo e o calçado apresentam o mundo e a terra em seu embate essencial.

E então: compreendemos como o mundo e a terra se tornam evidentes a partir dos sapatos de camponês de Van Gogh e do templo sobre o rochedo? Esperamos que isso tenha ficado um pouco mais claro.

Vamos, finalmente, passar ao último eixo. Heidegger inicia a sua investigação sobre o que é uma obra de arte através de uma discussão sobre o que é a coisa, onde ele faz uma distinção entre obra, o apetrecho e a mera coisa.

Definir uma coisa parece uma tarefa trivial. Mas trivial é dar exemplos de meras coisas, não definir coisa. Isto porque, como vimos (na exposição do primeiro eixo), os conceitos tradicionais de coisa são em larga medida insuficientes. Mas exemplos podemos dar aos montes: uma pedra, um galho, uma nuvem, uma folha, um apetrecho quebrado, um pedaço de corda. Uma mera coisa não é nem um apetrecho nem uma obra de arte.

Já um apetrecho é inicialmente definido por sua utilidade; mas vimos, ao trabalharmos o segundo eixo, que a utilidade é mera consequência essencial da solidez, e que o ser-apetrecho torna-se evidente pela solidez do apetrecho. Esta solidez foi, como vimos, apresentada pela obra de arte (pelos sapatos de camponês de Van Gogh).

E aqui se completa o círculo: a realidade mais próxima na obra de arte é o suporte coisal.

Vimos, então, que para compreender o que é a coisa não bastam os conceitos tradicionais de coisa, e que o conceito prevalecente de coisa tem sua raiz na essência do apetrecho. Por outro lado, uma obra (os sapatos de Van Gogh) tornou claro o que é o ser-apetrecho do apetrecho: a solidez. E, a partir disso, e começando a rodar mais internamente no círculo coisa-apetrecho-obra, Heidegger afirma que, ao aparecer o ser-apetrecho do apetrecho na obra, veio à luz aquilo que está em obra na obra: a abertura do ente no seu ser. Ou seja, a evidência do ser-apetrecho no apetrecho faz ocorrer, na obra de arte, o acontecimento da verdade.

É isso. Heidegger dá toda essa volta apenas para demonstrar que na obra de arte está em obra o acontecimento da verdade – o que quer dizer que é na obra que a verdade se cria, ou, se o leitor preferir, é na obra que se instaura um mundo (o que remete ao terceiro eixo). A arte, portanto, na sua essência é uma origem.

Finalmente, compreendemos o que é a obra de arte para Heidegger. Esperamos que o leitor tenha apreciado a viagem hermenêutica que empreendemos dentro de *A origem da obra de arte*.

Rio, 2002