

O que a arte torna visível? Uma leitura de “A Origem da Obra de Arte”, de Martin Heidegger

What the art makes visible? A reading of "The Origin of the Work of Art" by Martin Heidegger

Robson Costa Cordeiro *

recebido: 07/2013
aprovado: 09/2013

*Resumo: Em “A Origem da Obra de Arte”, Heidegger mostra que tentará encontrar a arte onde não houver dúvida que ela vigora, ou seja, na obra. A pergunta inicial, portanto, é acerca do que é a obra. Numa primeira aproximação, torna-se manifesto que as obras estão aí perante de modo tão natural como qualquer outra coisa. Mas o que é uma coisa? E que tipo de coisa é a obra? Para examinar que tipo de coisa é a obra e o que ela descobre, Heidegger faz a análise de uma pintura de van Gogh, o par de sapatos de camponesa. Mas o que esta pintura descobre, torna visível, lembrando aquilo que foi dito por Paul Klee, que “na arte, mais importante do que ver é tornar visível”? Procuraremos mostrar que a obra não faz ver apenas o utensílio, no caso o par de sapatos, mas o ser utensílio do utensílio, a sua serventia, que desvela todo o mundo da existência camponesa, que repousa na confiabilidade, na entrega confiável da camponesa ao chamamento silencioso da terra, pois é preciso ver que só há mundo desde o retraimento, desde a terra que se oculta, e que em seu ocultar-se convida a novos mundos.
Palavras-chaves: Heidegger; arte, obra, verdade, coisa.*

Abstract: In "The Origin of the Work of Art", Heidegger shows that attempts to find art where there is no doubt that it is effective, i.e., in the work. The initial question, therefore, is about what the work is. In a first approximation, it becomes clear that the works are there before so as natural as anything else. But what is a thing? And that kind of thing is the work? To examine what kind of thing is the work and what it uncovers, Heidegger makes the analysis of a painting by van Gogh, the pair of peasant shoes. But what this painting

* Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Paraíba. e-mail: robsoncordeiro@bol.com.br

uncovers, makes visible, remembering what it was has been saying for Paul Klee, that "in the art more important to see is to make visible"? Try to show that the work does not only see the tool, in case the pair of shoes, but being utensil of the utensil, its usefulness, that unveils the world of peasant existence, which rests on reliability, the reliable delivery of the peasant silent call of the earth, for it is necessary to see that there is only world from the withdrawal, from the land that is hidden, and that in their hide themselves invites to new worlds.
Keywords: Heidegger, art, work, truth, thing.

O texto “A Origem da Obra de Arte” aqui utilizado, que inclui as três conferências proferidas em Frankfurt am Main (“A Coisa e a Obra”, “A Obra e a Verdade” e “A Verdade e a Arte”), é o que consta em “Holzwege” (“Caminhos de Floresta”), que, segundo testemunho do próprio Heidegger, são caminhos do pensar que, assim sendo, são aqueles que entram em errância, mas não se perdem no erro. O texto “A origem da Obra de Arte” é um desses caminhos do pensar, e assim como os demais também entra em errância. Errância diz aqui respeito ao caminho próprio do pensar, que acaba nos conduzindo à necessidade de percorrer o seu curso circular, encaminhandonos, assim, ao caráter paradoxal do seu modo particular de questionamento.

A circularidade que é própria de toda questão do pensar, mas que, contudo, não aponta para um círculo vicioso, segundo os parâmetros da lógica, e sim para um círculo virtuoso, se apresenta logo no início do texto, quando Heidegger mostra que, por um lado o artista é a origem da obra, mas, por outro lado, a obra é a origem do artista. Aprofundando ainda mais a questão, ele mostra que ambos são com relação a um terceiro, isto é, à arte, que é a origem tanto para o artista como para a obra. Mas o que é afinal a arte, que a permite ser origem? Será a arte apenas uma representação coletiva, obtida a partir da realidade efetiva de obras e artistas? Ou será o contrário?

Heidegger mostra que tentará encontrar a arte onde não houver dúvida que ela vigora, ou seja, na obra. A pergunta inicial, portanto, é acerca do que é a obra. Numa primeira aproximação, torna-se manifesto que as obras estão aí perante de modo tão natural como qualquer outra coisa. Mas, para saber que uma determinada coisa é uma obra de arte, precisamos saber o que é arte.

Pode-se perceber facilmente, portanto, que nos movemos em círculo, pois a partir desse modo de questionamento verificamos que a pergunta pela arte implica uma pergunta pela obra e vice-versa. Mas pensar propriamente acerca da origem da obra de arte, segundo Heidegger, implica a necessidade de percorrer o curso circular que envolve a questão da essência da arte e, segundo ele mostra, “trilhar este caminho é a força, e permanecer nele é a festa do pensar.” (HEIDEGGER, 2002, p. 9). Seguir este caminho é o método, do grego “*metá*” e “*hodos*”, no sentido do estar no caminho da coisa em questão perseguindo-a e com isso seguindo o ainda não trilhado de muitos caminhos que, insinuantes, se perdem floresta adentro. Caminhos de floresta, portanto, não são caminhos de jardins ou parques, que seguem um traçado ordenado, com indicações e sinalizações do caminho a ser seguido (metodologia).

Floresta é mato, selva, natureza selvagem que conduz aqueles que tentam trilhar os seus caminhos a embrenhar-se em seu interior sem saída. Perder-se nesses caminhos, contudo, conforme mostra Heidegger, é encontrar-se na floresta, no seio da natureza (“*physis*”), que nos convida a pensar, a trilhar o ainda não trilhado. Nietzsche expressa bem essa necessidade de o pensamento perder-se, ou seja, de precisar abandonar o já pensado, no início de uma carta que escreve para o seu amigo Jorge Brandes, no dia do seu colapso mental em Turim, conforme mostra Carneiro Leão: “Depois de me teres descoberto, não foi difícil me encontrar: a dificuldade agora é

me perder... O Crucificado”. (2010, p. 20)

Ao colocar a pergunta pela arte, pelo seu fundamento, somos levados a nos embrenhar nos múltiplos caminhos do pensar, a adentrar o encobrimento que se oferece, convidativo, para ser seguido. Isto exige a disponibilidade para a perda, para assim poder ver o ainda não visto. O que é, portanto, que no visto, no caso do quadro de van Gogh, o par de sapatos de camponesa, podemos ainda ver como o que não está visto? O que é que podemos ver além da coisa em sua materialidade, a tinta, a tela, a moldura, e também além da forma, da suposta reprodução feita através da pintura do sapato real que a camponesa usa no seu dia-a-dia? O que a pintura nos faz ver é justamente o que caracteriza o seu elemento artístico, o que lhe confere o caráter de obra de arte. Mas o que nos faz ver uma pintura como essa, que aqui estamos observando? Na verdade, seria melhor perguntar de outro modo: O que nos faz ver aquilo que Heidegger viu ao pensar sobre essa pintura de van Gogh?

O que temos aqui diante de nós para ser interpretado é a interpretação que o filósofo Heidegger fez da pintura de van Gogh. Esta, por seu lado, também já é uma interpretação, ou seja, um determinado modo de ver o real, um modo de deixar o real se mostrar, aparecer, através da cor. Van Gogh, decerto, lembrando aquilo que já dizia Paul Klee, de que “na arte, mais importante do que ver é tornar visível” (KLEE, 1990, p. 452), não copia, não reproduz na tela o sapato que é usado pela camponesa. Através do seu quadro, portanto, ele torna visível algo que até então não era, ou seja, ele faz o real aparecer transfigurado através da cor. O que é então propriamente o real: aquilo que ele pinta ou a realidade concreta, exterior à pintura? Ou será que estamos confundindo tudo e seria melhor dizer que aquilo que ele pinta é somente uma imagem, uma cópia do sapato real?

O sapato é um utensílio, que assim como a obra de arte é algo produzido pelo homem. Mas o utensílio sapato,

diferentemente da obra de arte, visa um determinado fim. A obra de arte não visa coisa alguma, não almeja proporcionar nenhuma serventia. No entanto, aquilo que o quadro permite ver, segundo mostra Heidegger, é o ser utensílio do utensílio, isto é, a sua serventia. Mas o que vem a ser a serventia? À primeira vista a pergunta não parece fazer sentido, pois parece óbvio que a serventia diz respeito àquilo para que a coisa serve, isto é, a sua utilidade. Sendo assim, aquilo que o quadro nos faz ver é aquilo para que o sapato serve? Mas para ver isto é preciso arte? Não podemos chegar a esta conclusão observando a camponesa no seu trabalho?

Ao colocar a questão do ser utensílio do utensílio como sendo a serventia, Heidegger procura mostrar que, quanto menos a camponesa pense ou mesmo sinta os sapatos, mais eles servem efetivamente. A serventia, portanto, não consiste em saber previamente para que um determinado utensílio serve, nem tampouco em saber posteriormente qual foi a sua utilidade após o uso. A serventia se dá propriamente no uso. Uso aqui quer dizer estar previamente assentado em um mundo, em uma paisagem, em um horizonte que se abre e que configura um destino. Isto o próprio Heidegger deixa claro, quando diz: “A camponesa usa os sapatos no campo. Só aqui são aquilo que são. São-no de modo tanto mais autêntico quanto menos neles pense a camponesa, no seu trabalho, ou mesmo quanto menos os olhe ou sequer os sinta.” (HEIDEGGER, 2002, p. 28).

É através desse processo de uso que o ser utensílio do utensílio vem ao nosso encontro. Mas, não se trata de um uso qualquer. Neste modo de usar o utensílio, o utensílio enquanto utensílio, isto é, enquanto coisa simplesmente dada, dotada de um conjunto de propriedades, como, por exemplo, cor, tamanho, textura, forma, sequer aparece. O que aparece é o fazer, a atividade, o mundo no qual ele se insere. Levando isto em conta poderíamos considerar que outra pessoa que não a camponesa,

ao usar o sapato, provavelmente o sentiria como algo demasiado tosco, rude, desconfortável, e estaria nele assim a pensar ou a observar, não desvelando-se, desse modo, para ela, os sapatos em sua serventia, muito embora estivessem sendo efetivamente usados.

Em torno dos sapatos, segundo mostra Heidegger, não há sequer indícios a quem e a que lugar eles possam pertencer. Em torno há só um espaço indeterminado. Apesar disso, contudo, o quadro deixa ver, revela todo um mundo: o mundo da existência camponesa. O quadro mostra um instrumento, um utensílio (“Zeug”). Mas ao tocar este utensílio com o seu poder, a arte deixa que se revele do mesmo algo a mais do que o seu caráter de mero utensílio. Que algo a mais é este revelado pela arte? Poderíamos aqui dizer: o mundo da existência camponesa. Mas onde é que este “mundo” se encontra presente no quadro?

Isto Heidegger nos mostra através de uma descrição, que começa da seguinte maneira: “Da abertura escura do interior deformado do calçado, a fadiga dos passos do trabalho olha-nos fixamente.” (2002, p.28). A sua descrição é precisa, deixando que cada nuance da existência camponesa vá se insinuando a partir de algum aspecto do sapato retratado na pintura. Heidegger começa falando a partir da abertura escura do interior do calçado. Dessa abertura, “a fadiga dos passos do trabalho olha-nos fixamente” (“starrt”, do verbo “starren”, cravar os olhos). É como se a partir dessa abertura escura pudéssemos ver, como em uma espécie de prolongamento insinuado, as pernas da camponesa na fadiga dos seus passos. Mas é preciso entender que este ver não é um imaginar a partir das faculdades da nossa subjetividade, mas diz respeito ao modo como o mundo, abrigado na terra, nos vem à presença, fazendo-se assim visível.

Esta fadiga que nos olha fixamente e que assim nos permite ver é um recorte do mundo da existência camponesa, que vai se desvelando a partir da pintura. Desse modo, vai

desvelando-se o ser utensílio do utensílio, ou seja, a sua serventia, que conforme descreve Heidegger, é aquele traço fundamental a partir do qual o ente nos olha, nos “pisca o olho” (“Anblitzt”). Na sequência de sua descrição, Heidegger mostra que “no peso sólido, maciço, dos sapatos está retida a dureza da marcha lenta pelos sulcos que longamente se estendem, sempre iguais, pelo campo... (2002, p. 28). O caráter de ser maciço, sólido, dos sapatos, é justamente para poder suportar a dureza da lenta e longa marcha. Essa dureza fica como que acumulada, retida na solidez, no caráter rude e tosco do calçado. O pintor em cada jogo de sombra e luz, em cada movimento com o seu pincel, vai fazendo surgir, através da cor, o desvelar-se das nuances do calçado. Heidegger, por seu lado, através do seu texto, ao interpretar a pintura de van Gogh, vai desvelando o mundo da existência da camponesa. Temos aqui, portanto, uma obra filosófica que, debruçando-se sobre uma obra de arte procura extrair, a partir dela, o ser do utensílio. Mas Heidegger continua a sua descrição:

“No couro está [a marca] da humidade e da saturação do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do carreiro pelo cair da tarde. O grito mudo da terra vibra nos sapatos, o seu presentear silencioso do trigo que amadurece e o seu recusar-se inexplicado no pousio desolado do campo de inverno... este utensílio pertence à *terra* e está abrigado no *mundo* da camponesa. É a partir desta pertença abrigada que o próprio utensílio se eleva ao seu repousar em si.” (2002, p. 28-29).

Podemos ver, a partir dessa descrição, que Heidegger fala não só de mundo (“Welt”), mas também de terra (“Erde”). É a terra que presenteia e que também se recusa, se nega a presentear. Através do quadro, portanto, Heidegger pode ver não só o mundo da existência camponesa que se desvela, mas o solo ao qual ele pertence, isto é, a terra. Mundo, como uma paisagem que se desvela, só é mundo desde terra, desde aquilo que é dom, presente, mas também recusa e negação. Por outro lado, a terra

é revelada como terra pelo mundo. É através do mundo que a terra aparece como o que sustenta tudo o que irrompe, brota, como aquilo que torna possível o vir à presença do mundo.

Conforme vínhamos mostrando, o ser do utensílio, isto é, a sua força, a sua essência, era a serventia. Também foi mostrado que é através da serventia que se revela, irrompe o mundo da existência camponesa. Agora, no entanto, nos deparamos com a afirmação acima de Heidegger que deixa claro que o mundo repousa na terra, sendo a terra, portanto, aquilo que o sustenta. A terra, desse modo, é o seu lastro, o seu fundo, o seu fundamento. Isto significa dizer que a serventia também deve se sustentar em outra coisa. Que coisa é essa? Será que se trata de coisa?

Essa outra coisa, que na verdade não é coisa alguma, Heidegger chamou acima de terra. Ora, mas a terra não é uma coisa? Sendo assim, o mundo também não é? É preciso primeiramente entender que mundo aqui não tem o sentido de “res extensa” e que terra não significa o planeta em que habitamos nem o solo que nos sustenta. Após falar de terra, Heidegger utiliza uma palavra para caracterizar a essência da serventia, e que será fundamental para a nossa interpretação. Com esta palavra, que é “Verlässlichkeit”, ele procura caracterizar a entrega confiável a terra, daí o seu sentido ser o de confiabilidade¹. Segundo Heidegger, portanto, a serventia repousa na confiabilidade (2002, p. 29). Mas o que isto quer dizer? O que Heidegger está querendo dizer ao utilizar a palavra confiabilidade?

Quando Heidegger fala de terra o que ele está procurando mostrar, segundo o nosso entendimento, é que a pintura de van Gogh, enquanto obra de arte, mostra como se conserva o caráter de ocultamento do ser camponês, que está abrigado nesse mundo, que conasce com ele (“co-naître”), e assim o conhece propriamente, sem saber, isto é, sem observar, sem refletir,

através do seu modo rude e tosco de ser, na alegria do seu pouco saber, contendo, desse modo, em si mesmo, a confiabilidade a terra, ao mistério do ser. A camponesa, desse modo, através dessa entrega, desse seu modo de deixar a coisa ser desde ela mesma, na incerteza da colheita, da segurança do pão e do sustento, na fadiga dos seus passos pelos sulcos do campo, abandonando-se, assim, à profundidade abissal, ao mistério do ser, vem a ser, torna-se uma presença plenamente confiável (“Verlässlichkeit”), embora, decerto, sem o saber.

É justamente essa entrega confiável da camponesa a terra, ao fincar nela as raízes do seu mundo, que a permite ser propriamente. Essa entrega confiável que, contudo, se encontra resguardada no pudor do seu ocultamento, é o que revela a obra de arte, além do mundo. A obra de arte, portanto, mostra a cotidianidade desse ser camponês plenamente assentado em seu mundo, todo entregue, de maneira confiável, ao mistério do ser, a terra e ao seu dom de presentear. Desse modo, é revelado através da obra de arte o extraordinário que vigora por trás do mundo cotidiano, ordinário da camponesa. Este extraordinário, que é o mistério, vigora conjuntamente com todo o mostrar-se do mundo da existência camponesa, embora resguardado no pudor do seu ocultamento, como aquilo que se retira em todo mostrar-se. Mistério (“Geheimnis”) vem de “Heim” (lar, pátria). O lar do homem, a sua pátria, é o solo aonde ele se assenta, que é o seu ser, mas que, no entanto, não é ser algum pré-existente, mas sim o que vem à presença desde entrega, abandono, desde um modo muito próprio de deixar ser.

Mistério diz respeito à dinâmica de nascimento (“physis”), ou seja, ao desabrochar, ao eclodir súbito e instantâneo. O que vem à emergência é a vida, que é só aparição súbita e gratuita. O abandono diz respeito ao não saber, à espera, à atividade desocupada e abandonada a partir da qual entra, de repente, o emergido que já veio à tona, à superfície. É o vir à superfície do profundo, que se mantém profundo na

superfície. O camponês é o largado, o abandonado, o desarmado, que no seu fazer, em sua entrega confiável á terra, deixa vir a ser todo o mundo de sua existência. Assim, deixa-o nascer ao nascer junto com ele, ao ser todo entrega ao seu nascimento, ao mistério.

A obra de arte, portanto, revela o ser utensílio do utensílio, isto é, a serventia. Mas esta, conforme mostra Heidegger, repousa na plenitude de um ser essencial do utensílio, a confiabilidade, em virtude da qual a camponesa é inserida no chamamento silencioso da terra, no mistério do ser, que é nascimento, eclosão, irrupção, “*physis*”. No entanto, conforme mostra Heidegger, o próprio usar cai na usura, desgasta-se e torna-se habitual (2002, p. 30). Assim, o ser utensílio chega a sua desertificação, tornando-se um mero utensílio. Desertificar significa tornar-se comum, tornar-se um ente dentre outros. Essa desertificação, segundo Heidegger, é o desvanecer-se da confiabilidade, ou seja, do chamamento da terra, de onde eclode o mundo, quando acontece propriamente o uso. Na desertificação deixa de haver despojamento, abandono, entrega, e o coração endurece, deixando de ser pobre, necessitado, cheio de não saber, transformando-se num coração (ânimo, “*pathos*”) dominado pela mecânica do desenvolvimento natural das coisas.

A partir dessa mecânica deixa de haver mistério, pois a partir da mecânica se vai armado para o fato, para o nascimento, submetendo-o ao esquema da normalidade. A perspectiva do não saber, justamente porque não sabe, se abandona ao acontecer do acontecimento, e com isso ocorre nascimento, que é o irromper súbito e gratuito de um mundo. Quando já se vai pré-disposto desde o esquema do saber, o nascimento se recusa, se retrai, e assim se extravía. Sem nascimento o que há é somente a normalidade do já constituído, do comum de todo dia, que repetidamente assumido entedia, desanima, desertifica a vida. Ao assumir o mistério, o comum de todo dia torna-se

sempre outro, e assim nós temos o real exposto na sua dinâmica de vir a ser outro do mesmo, e não como monótona repetição do igual. O mesmo, nesse sentido, diz respeito ao ser, que inaugura e instaura realidade, mas sempre diferenciadamente. O igual, diferentemente, é produto de um fazer desvinculado do nascimento, da entrega confiável à própria coisa, que não é coisa nenhuma pré-existente, nenhum ente simplesmente dado dotado de propriedades, mas sim perspectiva, interesse, mundo, ou seja, um modo muito próprio de o real surgir, se fazer presente.

O camponês, no seu não saber, espera, e porque não sabe, ainda não encontrou, e porque ainda não encontrou ocorre para ele encontro. Assim, o par de sapatos lhe vem ao encontro no seu uso, por estar ele inserido no chamamento silencioso da terra, a partir do que Heidegger chama de confiabilidade. Com o desvanecer-se da confiabilidade, a serventia torna-se nua, e assim crua, tornando-se o par de sapatos um mero utensílio. Sem o abandono, o par de sapatos não emerge, não eclode, não se desvela, não nasce (“*physis*”), desde o que está recolhido, retraído (“*kriptestai*”). O emergir (“*physis*”), como aquilo que está inclinado para o ocultar-se (“*kriptestai*”), precisa sempre voltar a emergir para assim tornar a ocultar-se, pois o que emerge é só um modo de aparecer do que está oculto. Sem a correspondência ao que se oculta, ocorre a desertificação, a planificação, que torna tudo igual a partir do que já se desvelou. Com isso o utensílio se perde no mero uso, quando o usar se esvaziou, perdeu a relação com a vida, com o ser (nascimento), que só pode fazer-se presente desde o retraimento, o mistério. Ao tornar-se nua e crua a serventia torna-se mecânica, e, como toda mecânica, transforma-se em um modo automatizado de lidar com as coisas, que passam a ser coisas a partir do momento em que cessa a confiabilidade, a entrega confiável ao seu ser, que, sendo ser, é nascividade, eclosão súbita, emergência.

Sem entrega ao nascimento não há mistério algum, ou seja, não há entrega ao acontecimento súbito e incontrolável e que, justamente por não depender do controle do homem, instaura na sua vida o contínuo aflorar do novo desde o mesmo, o acontecer da diferença na identidade. Este, enquanto o acontecimento apropriador (“Ereignis”), é o acontecimento que instaura história (“Geschichte”), que instaura a determinação de uma identidade e de um Próprio (“Selbst”). Sendo entrega e obediência a este acontecimento, o homem produz a si mesmo como uma poética (“poiésis”), e assim existe propriamente, desde entrega, obediência, abertura (“da”) para o ser (“sein”). Neste modo próprio de existência, encontra-se o mundo plenamente assentado, repousando sobre a terra, numa entrega plenamente confiável.

É isto então o que a obra faz ver, o combate entre terra e mundo? A obra de arte parece ser uma coisa como outra qualquer, produzida pelo homem, e que assim difere de uma coisa natural. De fato, coisas como a caneta, o livro, o carro, o avião, o computador, o míssil, são artefatos produzidos pelo homem e que não existem na natureza. O homem, assim, é um “homo faber”, um produtor. Mas como se dá essa produção, como o homem efetivamente produz? E que tipo de produção particular é a obra de arte, que não é um artefato, embora também seja produzida pelo homem? Por que a pintura de van Gogh é uma obra de arte? O que ela propriamente nos faz ver através do par de sapatos pintados?

Decerto que a obra de arte não é uma coisa natural, visto que é algo produzido pelo homem. Por outro lado não é um utensílio, embora tenha também o seu caráter de coisa. O utensílio, sendo um artefato técnico, é algo produzido visando um determinado fim. O fim é uma das causas elencadas por Aristóteles, ao lado da causa material e da causa formal. Ao falar das causas, Aristóteles, segundo Heidegger, está se referindo aos quatro modos de integração do utensílio, que

seriam quatro modos de responder e dever. Tomando como exemplo um cálice de prata, Heidegger então mostra que a prata, a matéria, é aquilo que responde pelo cálice, que, por sua vez, deve à prata aquilo de que é feito. Mas o cálice deve também o que é à forma, ao aspecto (“eidos”), que também responde por aquilo que o cálice é. Aquilo que define o cálice, pondo-o na esfera do sagrado, que o finaliza, não no sentido de concluí-lo, como um artefato que chegou ao fim da produção, mas sim como aquilo que chegou à plenitude, ao fim (“télos”), é também um modo de responder e dever.

O ourives, segundo Heidegger, também responde pela integração do utensílio, mas não como causa eficiente, e sim como aquele que “... reflete e recolhe numa unidade os três modos mencionados de responder e dever.” (HEIDEGGER, 2002, p. 15). Refletir, conforme mostra Heidegger, diz, em grego, “legein”, “logos”, fundando-se no “apofainestai”, no fazer aparecer. Heidegger, na conferência “a questão da técnica”, de 1953, mostra que a doutrina de Aristóteles não conhece uma causa chamada eficiente e nem tampouco usa uma palavra grega que lhe corresponda. No ourives, portanto, se refletem, numa integração, esses três modos de responder e dever. O ourives, portanto, não é causa eficiente, no sentido de autor e sujeito da ação, que a produz desde o seu fazer autônomo. O ourives, ao contrário, ao deixar nele se refletirem esses modos, é feito e constituído a partir e desde essa integração. Nele, como o lugar a hora em que acontece tal reflexo, aparece o cálice.

Esses quatros modos, portanto, são modos de deixar viger o que ainda não vige. Com isso, segundo Heidegger, eles “são regidos e atravessados, de maneira uniforme, por uma condução que conduz o vigente a aparecer.” (HEIDEGGER, 2002, p. 16). Isto é aquilo que o grego chama de “poiésis”, produção. A palavra grega “poiésis” tem uma enorme abrangência, referindo-se não só à produção artesanal ou artística, mas,

conforme mostra Heidegger, à “*physis*”, que, sendo o surgir e elevar-se por si mesmo, é uma produção, é “*poiésis*”, e, conforme ele mesmo ainda diz, “é até a máxima *poiésis*” (Id., *Ibid.*, p. 16). Mas o eclodir da produção no artesanato e na arte não é um eclodir em si mesmo, como na “*physis*” (natureza), mas sim em um outro, ou seja, no artesão e no artista. Esta produção se efetua a partir da “*téchne*” (arte).

“*Téchne*”, sendo um modo de produção, é um modo de fazer a coisa aparecer, apresentar-se, é uma forma que conduz a coisa do encobrimento para o desencobrimento. Sendo assim, a técnica pertence à “*aletheia*” (verdade), pois é uma forma de desencobrimento, e pertence também à “*poiésis*”, pois é uma forma de produção. A técnica, portanto, descobre o que não se produz por si mesmo (“*physis*”). O que é decisivo na “*téchne*”, segundo Heidegger, não é o fazer e manusear, que produz a coisa, como um utensílio a ser usado para um determinado fim. O decisivo é o descobrir, que reúne e recolhe (“*legein*”) numa unidade a forma e a matéria e que determina a partir daí o modo de elaboração. Mas o que distingue a “*téchne*” (arte) que produz o artefato daquela que produz a obra de arte?

Conforme já mostramos acima, a obra de arte, no caso a pintura de van Gogh, torna visível não apenas o utensílio, mas o ser utensílio do utensílio, mostrando, para tanto, não só o mundo da existência camponesa, mas também a terra na qual ele se encontra assentado, de maneira plenamente confiável. A arte, nesse sentido, revela, faz ver não só o que aparece, o sapato efetivamente pintado, mas também todo o mundo da existência camponesa e a terra, que a partir dele se mostra. Mas para quem se mostra esse mostrar-se, através da pintura, do combate entre terra e mundo? Ora, para o filósofo, no caso, Heidegger, que é aquele que interpreta a pintura de van Gogh desse modo. No entanto, Heidegger não é nenhum sujeito que efetivamente interpreta, pois não se trata aqui de pôr um intérprete por trás da interpretação, conforme já dizia Nietzsche.

O que há é somente interpretação, que ao constituir-se como a manifestação do ser que se doa, que se faz presente, faz aparecer tanto o intérprete como a coisa interpretada. A interpretação é aqui a obra de filosofia, o texto de Heidegger, que interpreta a obra de van Gogh.

Heidegger procura mostrar o que a obra de arte mostra. A sua obra é também “poiésis”, produção, “téchne”, enquanto um modo de mostrar, de fazer aparecer. Isto significa dizer que van Gogh, ao pintar o seu quadro, mostra, mas não sabe o que mostra? Talvez possamos dizer que sim. Mas o filósofo, como aquele que vê, tem o poder de tornar visível, de evidenciar o que se mostra na obra de arte. Mas a sua obra, que tem tal poder de tornar visível, não é, contudo, obra de arte. Em “Íon”, Platão procura mostrar que o rapsodo é intérprete do poeta, que é intérprete dos deuses. Platão considera então os rapsodos, junto com os poetas, os atores trágicos e cômicos, sábios, do grego “sofós” e “sofia”, que estão associados ao termo sofista. Platão os considera sábios no sentido daqueles que são inspirados por um poder divino, estendendo essa classificação no “Ménon” também para os profetas, os videntes e os políticos. Nesse sentido, os belos poemas cantados pelos rapsodos não são humanos, são divinos, pois provêm dos deuses, são uma concessão divina. Eles, no entanto, não sabem que sabem, e não interpretam a partir de nenhuma “téchne” ou “epistéme”, mas sim de um poder divino.

Já o filósofo, segundo diz Sócrates a Íon, é apenas um homem simples, que nada faz senão dizer a verdade. Mas o que significa para Platão dizer a verdade? Na interpretação crítica que faz da tradição metafísica, Heidegger procura mostrar que a partir de Platão e Aristóteles teve início a “interpretação técnica” do pensar, o que, segundo ele, significa entender o pensamento como um instrumento à serviço do fazer e operar (Heidegger, 1995, p. 26). Nesse sentido, sendo o pensar um pensar para um fazer, encontra-se o pensar fora do fazer, da

ação, da prática (“práxis”) e do produzir (“poiésis”). No entanto, conforme mostra Heidegger, “o pensamento age enquanto pensa” (Id., *Ibid.*, p. 25). Com isto ele quer mostrar que o agir do pensar é tornar visível, fazer aparecer. Os pensadores originários, segundo ele, procuram, ao poetar, sobretudo, pensar, revelando no pensar a sua proveniência, ou seja, o ser.

Se no pensamento, conforme mostra Heidegger, “o ser se torna linguagem” (Id., *Ibid.*, p. 24), isto significa dizer que a linguagem não é apenas um instrumento que visa algo fora do próprio pensar, um veículo para pensar outra coisa fora da própria linguagem, como, por exemplo, um algo, um “ti”, uma essência, que se tornaria acessível por meio da linguagem. O que Heidegger propõe, ao contrário, é trazer a linguagem como linguagem para a linguagem (Heidegger, 2003. p. 210). Isto significa dizer que a linguagem não é instrumento para pensar outra coisa fora dela, como o ser, pois ela própria é pensamento, é ser, “é a casa do ser”, em cuja “habitação mora o homem” (Heidegger, 1995. p. 24). Com isto Heidegger quer mostrar que, ao falar do ser, a linguagem já é fala do ser, ou seja, desde o ser, através do ser. Ao ser compreendido somente como aquilo que se torna acessível por meio da linguagem, o ser é compreendido apenas como ente, como o que pode, por fim, ser desvelado, trazido à luz. Mas, desse modo, o ser deixa de ser pensado como aquilo de onde provém todo desvelar e aparecer.

Esta “interpretação técnica” do pensar corresponde à compreensão metafísica do ser, que, segundo Heidegger, sempre o compreendeu como ente. É a partir dessa interpretação e compreensão que a poesia é afastada do domínio do pensar, que é o domínio da filosofia, pois o poeta, o inspirado, não sabe do seu saber, isto é, não possui ciência (“episteme”) como o filósofo. Possuir esta ciência significa saber da proveniência do saber, que é o saber da essência, do ser, como aquilo que pode ser desvelado pelo pensamento e por seu instrumento, a linguagem.

Contrariamente a esta posição, Heidegger, e antes dele, Nietzsche, vão mostrar a precedência do pensar como poeitar, a partir do resgate do pensamento dos primeiros pensadores (Anaximandro, Parmênides e Heráclito). Em “a sentença de Anaximandro”, de 1946, Heidegger mostra que “o pensar, porém, é poeitar, e não é, na verdade, apenas um modo de poesia, no sentido de obra poética e do canto. O pensar do ser é um modo originário do poeitar. Só nele... a linguagem se torna linguagem.” (Heidegger, 2002, p. 380). Na sequência ele continua: “O pensar é arqui-poesia que precede toda obra poética e também o poético da arte, na medida em que esta vem a ser dentro do domínio da linguagem.”

A poesia, segundo Heidegger, nunca é propriamente apenas um modo mais refinado, elevado ou romantizado da linguagem cotidiana. “Ao contrário”, ele diz, “é a fala cotidiana que consiste num poema esquecido e desgastado, que quase não mais ressoa.” (Heidegger, 2003, p. 24). A poesia, enquanto pensamento originário, tem o sentido de composição (“*Dichtung*”), que diz respeito ao compor-se, ao desvelar-se, ao vir à linguagem do próprio ser. No poema dos primeiros pensadores, o ser, ao se compor, vindo à linguagem, se faz ver como aquilo de onde provém a linguagem. Isto se faz ver num árduo trabalho, numa tenaz luta a partir da qual se dá o “forjar” da própria linguagem. Nesse processo de “forja” se dá o trabalho de “escuta”, desde o qual se coleta e reúne (“*legein*”) aquilo que desde si mesmo se doa (“*logos*”), aquilo que é a dinâmica do nascimento, do súbito abrir-se do real, que os gregos chamavam de “*physis*”. Nessa união do “*legein*” com o “*logos*” ocorre o “*homologein*”, a composição (“*Dichtung*”), a “forja” de um mundo.

Isto pode ser muito bem visualizado através do poema “o ferrageiro de Carmona”, de João Cabral de Melo Neto. Nesse poema, logo no seu início, o ferrageiro assim fala para o poeta:

“Aquilo? É de ferro fundido,
Foi a fôrma que fez, não a mão.
Só trabalho com ferro forjado
Que é quando se trabalha ferro;
Então, corpo a corpo com ele,
Domo-o, dobro-o, até o onde quero.
O ferro fundido é sem luta,
É só derramá-lo na fôrma.
Não há nele a queda-de-braço
E o cara-a-cara de uma forja...”
(MELO NETO, 1988, p. 22-23)

Sendo “poiésis”, a obra de arte permite ver o jogo ontológico de velamento e desvelamento, pertencendo, assim, à verdade. Na arte, portanto, segundo Heidegger, acontece o pôr-se em obra da verdade. Esse pôr-se em obra significa o pôr-se do combate entre mundo e terra, a luta tenaz através da qual um mundo é sempre “forjado”, composto e erguido sobre a terra, que é o alicerce e a fundação do mundo, mas não enquanto substrato e matéria e sim enquanto poder ser, “dynamis”, acontecimento apropriador desde o qual se forja um próprio. A pintura de van Gogh, segundo Heidegger, assinala essa luta, essa dinâmica própria do ser, ao mostrar, de modo extraordinário, o sapato repousando, largado, jogado, numa entrega plenamente confiável ao seu elemento, a terra. A partir do modo como torna visível esse pertencimento pleno do sapato ao seu elemento, a obra faz ver o combate entre mundo e terra como a condição própria e incontornável de toda existência autêntica. Ao tornar a coisa assim visível, a obra a faz ser vista não mais como coisa e sim como arte. Arte, nesse sentido, é o que torna visível. Torna visível não a coisa enquanto um utensílio, mas em seu ser, que não é coisa alguma, substrato algum que se encontre fora ou por detrás do que aparece.

O que se torna visível é o ser utensílio do utensílio, que não é o sapato enquanto um ente dotado de propriedades, mas o mundo da existência camponesa que emerge da entrega confiável da camponesa a terra, ou seja, à dinâmica própria do

ser desde a qual tudo vem à presença. Assim, o que se torna visível não é somente o mundo, mas o mundo como aquilo que só é possível desde a entrega confiável (“Verlässlichkeit”) a terra. Desse modo, a terra também se faz visível como o que se encobre e como o que, nesse encobrir-se, sustenta tudo que vem à presença, ou seja, o mundo. Nesse sentido, a obra de arte que é a pintura de van Gogh não representa a superação da existência cotidiana, dura e tosca da camponesa por meio de um embelezamento que a torne suportável ou aprazível. A obra de arte mostra que esta existência, dura e tosca, é em si mesma bela, pois repousa no pudor do ocultamento da entrega confiável a terra, que é pudor como o que se resguarda e como o que, nesse resguardar-se, permite ao mundo ser. A entrega confiável é o modo próprio de agir como deixar ser. Nessa atividade de entrega ocorre o mistério, o extraordinário, no qual a existência ordinária repousa. A obra de arte, portanto, conforme já mostramos acima, é o que torna visível essa vigência do extraordinário no ordinário.

É através desse modo particular de tornar visível que parece distinguir-se o produzir como criar do produzir ao modo da confecção, que caracteriza o trabalho do artesão. Decerto que o comportamento do artista no criar requer, assim como o produzir do artesão, o trabalho manual. O artista, segundo Heidegger, tem até mesmo um grande apreço pela habilidade no trabalho manual. O grego utiliza o termo “*téchne*” tanto para o trabalho manual como para a arte, e chama tanto os artesãos quanto os artistas de “*technites*”. Isto, no entanto, não é o mais importante e nem nos diz muito, pois a palavra “*téchne*”, segundo Heidegger, não designa nem o fazer do artista nem o do artesão, nem tampouco designa nada parecido com a nossa técnica moderna ou com qualquer fazer prático.

Poder-se-ia dizer que a obra de arte não tem fim, que não visa coisa alguma, que não é produzida visando alguma utilidade. Afirmar isto sobre a obra de arte parece estar correto.

A arte não visa coisa alguma, pois o que ela faz é somente tornar visível. Nesse sentido, a arte assemelha-se a “*physis*” enquanto auto-exposição, auto-produção das coisas vivas, que vêm à emergência desde elas mesmas, sem visar nada a não ser aparecer, mostrar-se. A arte, no entanto, segundo Heidegger, sendo o pôr-se em obra da verdade, mostra a “*physis*” em seu mostrar-se, isto é, torna visível o jogo de exposição e retração que é próprio da “*physis*”. A “*physis*”, em seu jogo, é tanto o mostrar-se, o aparecer de um mundo histórico, como também o resguardar-se, o retirar-se da terra, que, em seu retirar-se, sustenta todo mundo. A “*techne*”, enquanto o saber fazer do artesão, também torna visível, visto que não deve ser confundida com o processo da manufatura, pois, em seu sentido grego, a “*techne*” é, sobretudo, um processo de desvelamento, através do qual se reúnem, de maneira reflexiva, no artífice, por meio do poder reunidor do “*logos*”, que nele atua, a matéria (“*hyle*”), a forma (“*eidos*”), e o modo de fazer a coisa para conduzi-la ao seu fim (“*telos*”). Estes três modos de ocasionar se reúnem no artífice como doação, permitindo-o assim ver antes mesmo de fazer.

Apesar disso, no entanto, o artífice não é propriamente criador, pois ele não cria, não faz surgir o que antes não havia, e assim, não inaugura um mundo, embora desvele algo que vai servir para um determinado fim humano, que terá certa utilidade. A arte, diferentemente, somente faz visível. O que ela torna visível é o acontecimento da verdade, o seu pôr-se em obra. Por fim, para finalizar, acredito que seja oportuno dizer, levando em consideração as palavras de Nietzsche, que não podemos mais acreditar que a verdade continue verdade, quando se lhe tira o véu. Conforme ele diz, no prólogo de “*A Gaia Ciência*”, “hoje é, para nós, uma questão de decoro não querer ver tudo nu, estar presente a tudo, compreender e ‘saber’ tudo” (NIETZSCHE, 2001, p. 15). A verdade, no seu pôr-se em obra, põe-se em obra na obra sendo pela obra resguardada no

pudor do seu ocultamento. A autêntica arte sabe resguardar esse pudor, pois não se propõe a expor tudo à luz, a descobrir aquilo que por boas razões é mantido oculto. Além disso, o pôr-se em obra da verdade não está presente somente no criar da obra, mas também no resguardar da obra criada, que ocorre toda vez que somos retirados da nossa habitualidade e inseridos naquilo que se torna originariamente patente pela obra, que, com o seu poder, nos detém diante da verdade. Naquilo que a obra patenteia, portanto, não cessa de vibrar o que nela está latente. É isto o que a obra põe em obra, torna visível.

Referências bibliográficas

- CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. *Filosofia grega – uma introdução*. 1ª edição. Teresópolis: Daimon Editora, 2010.
- HARADA, Hermógenes. Do mito e da arte. In: *Iniciação à filosofia*. 1ª edição. Teresópolis: Daimon Editora, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- _____. A origem da obra de arte. In: *Caminhos de Floresta*. Tradução de Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- _____. Der Ursprung des Kunstwerkes. In: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. 1980.
- _____. A questão da técnica. In: *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. Die Frage nach der Technik. In: *Vorträge und Aufsätze*. Elfte Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta, 2009.
- _____. A sentença de Anaximandro. In: *Caminhos de Floresta*. Tradução de Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- _____. Der Spruch des Anaximander. In: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. 1980.
- _____. *Carta sobre o humanismo*. 2ª edição. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- _____. *Über den 'Humanismus'*. Zweite Auflage. Bern: Francke Verlag, 1954.
- KLEE, Paul. *Diários*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo e depois*. Rio de Janeiro:

Nova Fronteira, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PLATÃO. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

Notas

1. Conforme a interpretação desenvolvida por Hermógenes Harada em *Iniciação à filosofia*, em seu Capítulo I, *Do mito e da arte*, p 16-18.