

# Heidegger: ensaio sobre a arte



*Olga de Sá*

*Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.  
Orientadora de Pós-Graduação e Pesquisadora do Programa de Estudos Pós-Graduados em  
Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.*

Para Heidegger, a missão do poeta é situar-nos *junto às origens*, no sentido do ser, pois ele se limita com o mistério.

Se, em todo lugar e sempre, é essa a missão do poeta, ela significa mais ainda em tempo de crise, nas épocas escuras, sem deuses e sem mitos: o poeta nos torna conscientes de nosso ser, lembra-nos de que nos esquecemos do ser; alerta-nos sobre o *esquecimento do esquecimento*.

Rilke é um poeta da noite e Heidegger lhe consagra o ensaio: “Para que ser poeta? Caminhos que levam a parte nenhuma.”

As primeiras conferências de Heidegger sobre a arte entre 1935-1936, são dedicadas a Hölderling e os últimos escritos, depois de 1950, se encontram reunidos, em sua maior parte, nos **Discursos e Ensaio**s de 1954.

Focalizaremos, aqui, um ensaio que pode servir de introdução aos outros escritos, intitulado: **A origem da obra de arte**. É um longo ensaio em três partes, que retoma ideias de conferências pronunciadas entre 1935-1936, mas só foi publicado em 1950 (em Holwege).

## A ORIGEM DA OBRA DE ARTE

Origem: significa aquilo de *onde e pelo quê* uma coisa é, o que é e como é. Significa procedência de sua essência. Essência: *o que algo é e como é*.

A obra nasce da atividade do artista e *mediante* essa atividade. Transforma o artista em mestre da arte. O artista é a *origem da obra*. A obra é a origem do artista. Nenhum deles é, sem o outro. Não obstante, nenhum deles sustenta, por si só, o outro. *Artista e obra são* cada um, em si mesmo, e em sua referência mútua, *mediante* um terceiro, que sem dúvida é o primeiro, isto é, aquilo de que o artista e a obra recebem seu nome: *mediante a arte*. Mas a arte é só uma palavra, à qual nada de real corresponde. Só existe uma coisa *real na arte*: *as obras e os artistas*. O que seja *a arte*, tem-se que inferi-lo da obra. O que seja uma obra de arte, só podemos sabê-lo a partir da essência da arte. Crê-se que, mediante um exame comparativo das obras de arte existentes, pode inferir-se delas o que seja a arte. Porém, como se tem certeza de que, para tal exame, se tenha realmente, como fundamento, obras de arte, se não soubermos, previamente, o que seja a arte?

A essência da arte não pode obter-se mediante uma soma das características das obras de arte existentes, nem deduzindo-a de conceitos superiores, porque tal dedução pressupõe aquelas determinações, que sejam suficientes para nos garantir, como obra de arte, o que recebemos como tal.

Para encontrar a essência da arte, que se esconde realmente na obra, tome-se a obra real e pergunte-lhe *o que é e como é*.

As obras de arte existem com a mesma naturalidade que outras coisas. O quadro pende da parede como um fuzil de caça ou um chapéu. Por exemplo: o quadro de Van Gogh, que representa um par de botas de camponês.

As obras de arte são também levadas de um lugar

para outro. Todas as obras têm essa condição de *coisa*.

E nem se pense que essa visão seja grosseira e superficial e própria de pessoas que não sabem apreciar a arte. Pois nem sequer a *vivência estética* supera a condição de *coisa*, da obra de arte.

Assim, o pétreo está na obra de arquitetura; o colorido, na pintura; o sonoro, na obra musical. A condição de coisa é tão inelutável, na obra de arte, que deveríamos antes dizer: a obra de arquitetura está na pedra; a pintura, no colorido; a obra musical, no sonoro. A obra de arte, porém, é mais do que a condição de coisa. Este além que existe nela constitui o *mundo do ser artístico* ou sua natureza artística. A obra de arte dá, notoriamente, a conhecer outra coisa, *revela* outra coisa. É alegoria, *alloy agoreúei*. A coisa confeccionada, junta-se algo mais. Juntar se diz em grego *subállein*. A obra é símbolo, descrição de uma coisa sob a imagem de outra. *Allos* = outra; *agoreuein* = falar numa assembleia, proclamar na *agorá*. *Alegoria* e *símbolo* proporcionam a estrutura conceptual, com o qual a obra de arte tem sido, há muito tempo, caracterizada.

## A COISA E A OBRA DE ARTE

O que é, na realidade uma *coisa*, se é *coisa*?

Deve-se caracterizar-se o que é o *ser-coisa* = a “*coisidade*” da coisa. Exemplo de *coisas*: a pedra no caminho, a jarra, a fonte, o leite da jarra, a água da fonte. São coisas que *aparecem*.

Segundo Kant, o conjunto do mundo e até o próprio Deus são *coisas que, porém, não aparecem*, chamadas *coisas em si*. Na linguagem filosófica, *as coisas em si* e *as coisas que aparecem*, todos os seres que de algum modo existem, são coisas.

Sem dúvida, aviões e aparelhos de rádio figuram atualmente entre as coisas mais imediatas, porém, quando se faz referência às coisas últimas, entende-se algo totalmente diferente. Morte e julgamento são coisas últimas.

Em termos gerais, a palavra *coisa* designa, neste caso, tudo quanto não é meramente nada. Neste sentido, a obra de arte é também *coisa*, frente ao existente do modo de ser da obra de arte. E Heidegger hesita em chamar a Deus de *coisa*. Também hesita em chamar *coisa* ao camponês no campo, ao operário, ao mestre na escola. O homem não é uma coisa. Vacila também em chamar coisa ao cervo do bosque, ao escaravelho na grama, ao talo de uma planta. Poder-se-ia pensar o martelo, o sapato, o machado e o relógio, como *coisas* para nós. Contudo, ainda assim não seriam *meras coisas*.

São meras coisas a pedra, o torrão, um pedaço de madeira: o inanimado da natureza e os utensílios. Costuma-se chamar coisas às coisas naturais e às de uso. Dessa forma, no sentido amplo, em que tudo é *coisa*, reduzem-se a (*coisa=res=ens=ente*) *meras coisas* também as mais elevadas e últimas.

O *meras* significa a *pura coisa*, que é simplesmente *coisa* e nada mais; porém *meras* significa ao mesmo tempo: que não passa de coisa, em sentido quase pejorativo.

As *meras coisas*, excluindo os utensílios, é que se consideram *coisas* propriamente ditas. Em que consiste, pois, a condição de *coisidade* destas coisas?

Fundamentando-se nelas se poderá determinar a *coisidade* das coisas. Assim se poderá caracterizar essa realidade quase palpável das obras de arte, em que, contudo, se esconde outra coisa.

As interpretações da *coisidade* da coisa, que dominam amplamente o pensamento ocidental e já se consideram naturais, até o ponto de que atualmente se usam na vida cotidiana, podem reduzir-se a três:

1º - Determinação da *coisidade* da coisa como *substância* com seus *acidentes*; da ideia de substância deriva = a proposta aristotélica de matéria e forma;

2º - Determinação da *coisidade* da coisa como a *unidade de uma multiplicidade* dos dados dos sentidos;

3º - Determinação da coisa como matéria (*hulê*) na qual está compreendida a forma (*morphi*). O permanente de uma coisa consiste em que uma *matéria* coexiste com

uma *forma*. Esta interpretação da coisa invoca sua visão direta; a coisa nos afeta com seu aspecto (*eidos*). Heidegger desconfia também deste conceito de coisa que representa a *coisa* como *matéria informada*. Ele salienta que a distinção entre matéria e forma é o esquema conceitual para, absolutamente, todas as teorias de arte e estética.

A esfera da vigência do conceito *matéria/forma* inclui *formalfundo*, que são conceitos universalíssimos, sob os quais tudo cabe. Se, além disso, se subordina a *forma* ao *racional* e a *matéria* ao *irracional*, se se toma o racional como o *lógico* e o *irracional* como o *ilógico*, e se com *esse par de ideias* matéria/forma se casa a relação *sujeito/objeto*, o representar dispõe de uma mecânica conceitual, à qual nada pode furtar-se. Os três mencionados modos de determinar a *coisidade* da coisa concebem a coisa como portadora de atributos; como unidade de uma multiplicidade de sensações; como matéria informada. Além disso, no curso da história da verdade sobre o existente, as mencionadas interpretações se combinaram entre si de



tal forma a poderem ser aplicadas a *meras coisas*.

Essa maneira de pensar, que é comum há muito tempo, se antecipa a toda experiência direta do existente. Por consequência, os conceitos dominantes de coisa obstruem precisamente o caminho, tanto para

1. a condição de “coisidade” das coisas;
2. como também à instrumentalidade do instrumento e
3. mais propriamente, para o quê a obra tem de obra.

Para que se chegue a ver a condição de “coisidade” das coisas, a instrumentalidade dos instrumentos e a condição de *obridade* das obras, é preciso uma relação de distância, deixar que a coisa descansa em si, em seu *ser-coisa*, abstendo-se das antecipações e atropelos próprios daqueles conceitos.

É preciso permitir que o existente seja precisamente o existente que é. O que devemos fazer é encarar o existente, pensar nele mesmo em seu ser, porém, deixando precisamente, que descansa em sua essência, no seu ser. A *coisidade* da coisa resulta particularmente difícil de enunciar como indica a história de sua interpretação. A determinação da coisa pela matéria e forma provém de uma interpretação do ser instrumental do instrumento. Esse existente, o equipamento, apresenta-se de modo especial à representação do homem, porque chegou a *ser*, graças à produção humana. Esse existente, assim familiar em seu ser, tem ao mesmo tempo, uma posição intermediária peculiar entre a coisa e a obra. Passa-se agora à descrição do caráter do modo de ser de um instrumento, sem todavia definir o caminho a ser seguido. Para uma exposição visual desse instrumento escolhe-se o conhecido quadro de Van Gogh: um par de sapatos de camponesa. Conclui-se que os sapatos são um instrumento: servem para cobrir os pés. O ser-instrumento do instrumento consiste em sua utilidade. Os sapatos estão vazios no quadro. Mas pela escura abertura do puído interior do sapato se vislumbra a fadiga dos passos no trabalho. Imagina-se a tenacidade das caminhadas no campo, a umidade do solo, a solidão dos caminhos. No sapato vibra o apagado chamamento da *terra*, seu silencioso presente do trigo maduro e seu inexplicável fracasso nos áridos ermos do campo, no inverno. Através desse instrumento, perpassa uma apreensão sem lamentos pela segurança do pão, a silenciosa alegria por haver vencido mais uma vez a miséria, a angústia ante a chegada do parto e o temor ante a espreita da morte. Este instrumento pertence à terra e é guardado no *mundo* do camponês. Na base deste pertencer protegido, surge o próprio instrumento, em seu descansar em si mesmo. O camponês no uso cotidiano que faz dos sapatos sabe de tudo isso, sem precisar refletir. Sem dúvida o ser-instrumento do instrumento consiste em sua utilidade. Porém essa, por sua vez, descansa na plenitude de um *ser essencial* do instrumento. É o que se denomina segurança ou precisão. Graças a ela, o camponês se amolda, mediante esse instrumento,

ao tácito chamamento da terra; graças à segurança do instrumento, ele se sente seguro de seu mundo. Para ele e para aqueles que com ele vivem, à sua maneira, o mundo e a terra só existem assim: no instrumento.

É a precisão do instrumento que dá ao mundo simples seu amparo e assegura à terra a liberdade de seu embate constante. O ser instrumento do instrumento, a precisão, reúne em si todas as coisas a seu modo e segundo sua amplitude. Sem dúvida, a utilidade do instrumento não é senão consequência essencial de sua precisão. A utilidade vibra na precisão e nada seria sem ela.

Cada instrumento se gasta e se consome; porém, ao mesmo tempo, cai em desuso, se desgasta, e passa a ser habitual. Desta maneira, o instrumento desaparece no material ou matéria prima, perde a sua estabilidade, degrada-se em *mero instrumento*. Começa a desaparecer, então, a precisão. Porém, esse desaparecimento ao qual devem os utensílios essa familiaridade cansada é, por si, um testemunho a mais da essência originária do ser instrumento. A tranquilidade do instrumento, que descansa em si, consiste na precisão. Quem nos disse tudo isso foi o quadro de Van Gogh. Na proximidade da obra, está-se de repente, noutra lugar diferente daquele em que se costuma estar. A obra de arte dá a entender o que é realmente o sapato. O quadro de Van Gogh é a manifestação do que é, em realidade, o instrumento: um par de botas de camponês. Esse existente reluz na desocultação de seu ser. Os gregos denominavam alêtheia à *desocultação* do existente. Nós o chamamos *verdade*. Na obra – se nela se produz uma manifestação do existente – no que é e como é, atua um acontecer da *verdade*. Na obra de arte, a verdade do existente *coloca-se*, levanta-se, se põe em obra. Um existente, um par de botas de camponês, *ergue-se na obra* à luz de seu ser. O ser do existente chega à permanência de seu brilhar. Se assim é, a essência da arte é erguer-se na obra, a verdade do existente. Até hoje, a arte tinha a ver com a beleza, não com a verdade. As artes que produzem esta espécie de obras se chamam *belas artes*, diversamente do artesanato que faz instrumentos. A verdade pertence à lógica; a beleza, à estética. Não se quer com isso reviver a opinião, felizmente superada, de que a arte seja imitação do real. Seja como for, a reprodução do existente requer concordância com o existente, adaptação a este, *adaequatio*, dizia Aristóteles, em grego. Também não se quer dizer que o quadro de Van Gogh reproduz um par de botas real e que é uma obra de arte, porque consegue reproduzi-lo. O quadro não é uma cópia da realidade, como produto de reprodução artística. Na obra de arte não se pretende reproduzir cada um dos entes que existem, num dado momento, nem seguramente a essência universal das coisas. Portanto:

1º - fracassa a intenção de captar o caráter de coisa da obra de arte, com auxílio dos conceitos usuais de coisa e supor a realidade da obra primeiramente na base de coisas;

2º - por outro lado, o que se pretende captar com esses conceitos como realidade mais imediata da obra, não pertence, dessa maneira à obra. Toma-se assim a obra, inadvertidamente como instrumento, ao qual se atribui, por acréscimo, uma superestrutura que contêm o artístico. Porém, a obra não é um instrumento provido também de um valor estético, que a ela adere. A obra não é algo dessa espécie, tal como a *mera coisa* não é um instrumento que só precise da característica peculiar do instrumento: ser útil e ter sido fabricado.

A colocação da questão acerca da obra fracassou, porque não se interrogou a obra e sim, em parte a coisa e, em parte, o instrumento. A obra de arte revela, a seu modo, o ser existente. Na obra acontece essa revelação, isto é, o desnudamento, quer dizer, a verdade do existente. Na obra de arte *se ergue em obra* a verdade do existente. A arte é um *erguer-se em obra* a verdade. Que é *erguer-se em obra*, porém? Acaso é acessível a *obra em si*? Para conseguir alcançá-la, seria necessário expulsar da obra todos os acessórios que a convertem em algo distinto dela mesma, para fazê-la descansar exclusivamente em si mesma. A isto se dirige a mais genuína intenção do artista. Heidegger diz que precisamente na grande arte – que é a que importa – o artista é, ante a obra, algo indiferente, quase como um intermediário, que ao criar, se anula a si mesmo para que surja a obra. De *onde* é uma obra? Pertence a que lugar? A obra como tal é unicamente do domínio que se revela por si mesma. Pois *ser obra* tem como essência essa revelação e unicamente esse revelar-se. Na obra *está em obra* o acontecer da verdade. Para saber o que é a verdade e como possa acontecer, tem de fazer-se visível, na obra, o acontecer da verdade. Toma-se como exemplo *um templo* grego que nada imita.

O templo está simplesmente em meio a um vale de rochas escarpadas. A obra arquitetônica encerra a estátua do deus e nesse segredo permite que ela seja vista do pórtico aberto do recinto sagrado. Mediante o templo, o deus se faz presente. Esta presença do deus é, em si, a ampliação e a delimitação do recinto, enquanto sagrado. Porém o templo e seu recinto não se desvanecem no indefinido. O templo na sua construção ou o trabalho do templo reúne ao redor de si a unidade daqueles caminhos, nos quais o nascimento e a morte, o funesto e o propício, a vitória e o opróbrio, o perene e o caduco, adquirem a figura e curso da essência humana em seu destino. A imperante amplitude é o mundo dessa nação histórica.

O templo grego realiza nele todo o mundo grego. Repousando sobre a rocha, retira da obscuridade seu próprio suporte e faz aparecer as coisas como são. Sendo símbolo da Terra, ele no-la revela e dela nos aproxima.

A árvore e a grama, a água e o touro, a serpente e o grilo adquirem assim a forma que os distingue e se sublinha o que são. Este surgir e nascer, em conjunto, é o que os gregos denominaram a *physis*, que aclara o próprio templo, aquilo *sobre o quê e no quê* funda o homem sua morada. Heidegger a denomina Terra, que significa

não a representação de uma massa de matéria à parte ou o aspecto meramente astronômico de um planeta. É a realização da verdade, isto é, abertura do ente, desnudar do ente.

É difícil definir a essência da arte, porque as obras de arte que conhecemos foram arrancadas ao mundo de que faziam parte.

Esta revelação da verdade na obra de arte consiste em que a obra de arte abre o mundo e revela a Terra. Sendo símbolo da Terra, ela no-la revela e nos aproxima dela. Mas a obra de arte deixa a Terra ser o que ela é e a Terra é o que não entrega seu segredo ao homem. Toda violação da Terra pela técnica moderna, que nela vê somente número, conduz à sua destruição. *A terra faz quebrar-se contra ela própria, toda tentativa de penetração.* Desde que queiramos analisar a composição química do mármore, o *Moisés* de Miguelangelo desaparece. A arte revela a Terra. Mas respeita seu mistério. A obra de arte é, portanto, a efetividade do combate entre o mundo e a terra.

Heidegger não soluciona o enigma da obra de arte; quer, apenas, que nós o vejamos, claramente.

A arte longe de ser um fenômeno cultural, que se tornou comum como os outros, ou uma super-estrutura acrescentada a um utensílio, é *origem*, no sentido que Heidegger dá a esse termo: *fazer surgir algo, levá-lo a ser a partir da proveniência essencial e pelo jato que jorra.* Na obra de arte, a arte faz jorrar a verdade do ente.

A arte é a origem da obra de arte e, ao mesmo tempo, a *origem do ser-ali histórico de um povo.* A arte é ela mesma, em sua essência, uma origem, um modo insigne de acesso da verdade ao ser, ao acontecimento, isto é, à História.

Para Heidegger, a arte está próxima da Metafísica; a Metafísica questiona o *ser em si mesmo* e a *essência da verdade*, isto é, do desvelamento como tal. A meditação sobre a arte é internamente determinada pela questão do *ser*. A arte vem da *fulguração*, a partir da qual se determina o sentido do ser. A arte e a Metafísica realizam seu objetivo de modo diverso.

A arte é desnudamento da verdade, na obra, através da luta da Terra e do Mundo.

O ser da obra de arte, sua operidade, é um dos modos, segundo os quais a verdade se desdobra. O acontecimento da verdade na obra se efetua no combate que opõe, unindo-os, o escondido e o não-escondido, o aberto e o dissimulado, o mundo e a Terra. O ser da obra de arte é que ele instala um mundo, o levanta e revela, carrega e mantém a Terra na abertura do mundo. A arte é um devir e um advir da verdade.

## REFERÊNCIA:

HEIDEGGER, M. "The Origin of the Work of Art", in: **Poetry, Language, Thought**. London: Harper Colophon, 1971.