



Griot: Revista de Filosofia

ISSN: 2178-1036

griotrevista@gmail.com

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Brasil

Resende, Carlos Arthur
À procura da origem da obra de arte: Heidegger leitor de Aristóteles
Griot: Revista de Filosofia, vol. 10, núm. 2, 2014, pp. 152-163
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.31977/grirfi.v10i2.614>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=576664779009>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UAEM redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

À PROCURA DA ORIGEM DA OBRA DE ARTE: HEIDEGGER LEITOR DE ARISTÓTELES

Carlos Arthur Resende¹
Universidade Federal Fluminense (UFF)

RESUMO:

No presente trabalho, pretende-se abordar a destruição fenomenológica, operada por Heidegger no ensaio *A Origem da Obra de Arte*, dos termos "matéria" e "forma", tomados da filosofia aristotélica como fio condutor da interpretação do ente enquanto tal e, por conseguinte, também da obra de arte. Para Heidegger, tal par conceitual procede da interpretação do modo de ser do *utensílio*, e, portanto, não diz respeito ao modo de ser específico da *obra*. Como a história da metafísica orientou-se pelos termos "matéria" e "forma" como fio condutor da interpretação do ente como tal, toda estética e toda filosofia da arte estão, para Heidegger, assentadas na compreensão de um modo de ser que é *estranho* à obra. Cabe a desconstrução desses conceitos como primeiro passo no caminho para a essência da obra.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Matéria e Forma; Causa Final; Terra e Mundo; Desvelamento.

IN SEARCH OF WORK-OF-ART'S ORIGIN: HEIDEGGER AS ARISTOTLE READER

ABSTRACT:

In this paper, we intend to address the phenomenological destruction wrought by Heidegger in the essay *The Origin of the Work of Art*, of the terms "matter" and "form", taken from the Aristotelian philosophy as guiding the interpretation of beings as such, and consequently, also the work of art. For Heidegger, this conceptual pair comes from the interpretation of the mode of being of the tool, and therefore doesn't relate to specific way of being of the work. As the history of metaphysics was guided by the terms "matter" and "form" as conducting wire of the interpretation of beings as such, any and all aesthetic and philosophy of art are, for Heidegger, settled in the understanding of a way of being that is strange to the

1. Mestrando em Filosofia pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro – Brasil, sob orientação do professor Bernardo Barros Coelho de Oliveira. Trabalha com o pensamento de Martin Heidegger sobre arte e linguagem. A partir disso, ocupa-se com questões sobre filosofia e poesia.

work. Therefore, it's the deconstruction of these concepts as a first step on the way to the essence of the work.

KEYWORDS: Art; Matter and Form; Final cause; Earth and World; Disclosure.

A já tradicional afirmação de Aristóteles, segundo a qual “a arte imita a natureza” (*he téchne mimeítai tèn phýsin*), é um lugar-comum amplamente usado em discussões acerca do que constitui a atividade artística. Não obstante dois fatos muito importantes serem persistentemente ignorados quando do uso e abuso dessa frase: primeiro, que o sentido grego da palavra *téchne* seja muito mais amplo que o nosso termo “arte”, quase sempre empregado no sentido restrito das belas-artes; e segundo, e talvez ainda mais espantoso, seja o fato de essa afirmação encontrar-se não nos escritos de Aristóteles sobre a Poética ou a Retórica, mas em uma passagem do livro B da *Física* (194 a 21-22). Ambos os fatos dão a pensar que a meditação sobre o que é a atividade artística deve considerar, de início, a relação entre arte e natureza, mas desde o ponto de vista específico da *produção do ente enquanto tal*. Pro-dução quer dizer aqui *poíesis*, poesia pensada em sentido grego de vir a ser do ente na presença, como aparecimento de algo que jazia oculto, em latência. Dessa forma, os termos *téchne* (“arte/técnica”), *phýsis* (“natureza”) e *poíesis* (“poesia/pro-dução”) estão imbricados em uma mesma dinâmica, em um mesmo movimento de eclosão, de manifestação de realidade. Cabe esclarecê-los, portanto, em sua co-pertinência, para que se clareie o contexto e o sentido da afirmação aristotélica sobre o que vem a ser a arte.

Será importante observar também, nesse percurso, que a concepção aristotélica sobre a arte e o pro-duto artístico, fundamentais para nossa compreensão tradicional da obra de arte, se assenta em uma experiência *filosófica*, isto é, em uma experiência da essência do *ente enquanto ente*, que talvez mais encubra do que revele o lugar original da obra de arte. Em um ensaio de 1936 (porém publicado apenas em 1950), intitulado *A Origem da Obra de Arte*, Martin Heidegger procura desconstruir, por detrás de nossas concepções tradicionais da essência da obra de arte, o arcabouço conceitual aristotélico sobre o ente. Tal procedimento procura mostrar que, ao experimentarmos o que seja uma obra de arte com os conceitos tradicionais que nos foram legados pela tradição – tais como “coisa”, “símbolo”, “alegoria”, “forma e conteúdo” –, estamos em verdade presos a uma concepção *metafísica* do ente como tal que, por conseguinte, afasta-nos de uma experiência do estatuto original do fazer artístico. A compreensão desse afastamento deve resultar clara a partir da própria leitura dos termos com os quais Aristóteles trata da arte – a tríade *téchne*, *phýsis* e *poíesis*. Vamos, então, a eles.

Como dito acima, poesia, *poíesis*, significa pro-dução. O modo de produção que é a poesia, porém, não se confunde com o mero fabrico de utensílios, ou de quaisquer objetos que sejam. Não está em jogo, na produção da poesia, apenas o engenho de um sujeito humano que constrói a máquina, que traça a planta e edifica a casa, que planeja e controla a fabricação de todo tipo de instrumento. A pro-dução que está em jogo na poesia possui um sentido, um direcionamento mais essencial, que recolhe em si todos os modos humanos de “fabricação” e “edificação”. Podemos depreender esse sentido através de uma clássica citação de Platão, retirada do diálogo *O Banquete*, no qual o filósofo grego nos diz: “Sabes que poesia é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é ‘poesia’, de modo que as confecções de todas as artes são ‘poesias’, e todos os seus artesãos são poetas” (PLATÃO, 1973, p. 43). Enquanto produção, a poesia é essencialmente um “levar-adiante” (*pro-ducere*), no sentido de consumir a realização de algo, levando o que estava oculto, em latência, à frente, isto é, pondo-o à vista, deixando com que a coisa apareça, manifeste-se. Dessa forma, quando falamos aqui de poesia, não estamos nos referindo nem apenas a um estilo literário dentre outros, nem tampouco, no sentido de produção, ao simples planejar e fabricar artesanal de objetos; poesia é, antes de tudo, o processo ou acontecimento do ser de um ente que vem à vigência.

De fato, para os gregos, os dois modos de produção acima citados, tanto o do artesão que fabrica os objetos mais diversos, como o do poeta que cunha na forma do verso o universo das ações humanas, encontravam-se reunidos na *poíesis* com um único nome: *téchne* – que a tradição traduziu para o latim por *ars*, “arte”, mas que bem podemos traduzir por um cognato direto: “técnica”. A técnica era todo o saber da *poíesis* que fosse concernente ao homem, isto é, o modo como, por meio do homem, dava-se poesia, pro-dução da vigência do ente, seu desencobrimento na presença. Há também o modo de desencobrimento do ente que prescindia do homem, no qual a poesia dava-se “por si”, tendo em si mesma o princípio de seu engendramento, sua causa eficiente: era a *phýsis* – a natureza, enquanto totalidade do ente que vem à presença, que “eclode” (*phýomai*). *Phýsis* e *téchne* são as modalidades da *poíesis*, relativamente à participação (ou não) do homem no processo de condução do ente à vigência no ser. Tomada essa distinção essencial quanto ao modo de vir à vigência do ente, distingue-se também o próprio modo de ser do ente, de acordo com a sua proveniência, pois:

[...] cada ente natural, com efeito, tem em si mesmo um princípio de movimento e de repouso (...). Ao contrário, uma cama, um manto e todo outro objeto desse gênero, enquanto cada um tem direito a esse nome, isto é, na medida em que é um produto da técnica (*apò téchnes*), não possuem nenhuma tendência natural ao movimento, mas somente enquanto eles

possuem esse acidente de estar na pedra ou na madeira ou em qualquer mistura, e sob essa relação... (ARISTÓTELES, 1983, p. 58 – 192 b 13-20, tradução nossa).

Os entes naturais, isto é, que vem a ser *phýsei*, “por natureza”, tendo a natureza como causa – esses entes têm em si mesmos sua força de engendramento e formação, sua *poíesis*. O ente que é produto da técnica não tende naturalmente ao movimento, ou seja, ele não se forma autonomamente – a árvore, em seu movimento natural, *tende* a sempre engendrar outra árvore, mas não a formar a cadeira ou a mesa. Esses, em sendo produto da técnica, só podem tender ao movimento de alguma forma na medida em que possuem *matéria*, estão na matéria. E mesmo assim, jamais reproduzem a sua *forma* por si mesmos (como a árvore), pois uma cama de madeira, por exemplo, no seu movimento natural, tende na verdade a apodrecer, a decompor-se em lixo (cf. Ibid., p. 60 – 193 a 13-18). Donde conclui Aristóteles que, dentre as coisas produzidas, “nenhuma têm em si mesma o seu princípio de pro-dução” (Idem – 192 b 27-29, tradução nossa), vindo a ser em uma forma apenas mediante a atividade humana – poética ou prática² – ou mediante o acaso ou a sorte, que são causas acidentais do movimento. Em todo caso, percebe-se que as concepções aristotélicas de matéria e forma são fundamentais para a compreensão dos modos de pro-dução do ente, quer como natureza, quer como técnica.

A forma (*eîdos/morphé*) compreende o aspecto, o que é visto e circunscrito pela inteligência (*noûs*) no ente, como aquilo em função de que (*tò hou héneka*) ele é. A forma se articula conceitualmente com o gênero (*génos*) a partir do qual o ente procede. A articulação entre gênero e forma determina o ente em seu “que” (*tí*), como aquilo que responde à pergunta “o que é...?” (*tí éstin;*). Uma vez que se encontra sempre inscrita em um gênero, compete à forma certa universalidade imóvel, permanente – embora também sempre “encarnada” em um singular, compreendida a partir de uma entidade particular e transitória, “material”. A matéria (*hýle*) é algo até certo ponto indeterminado, mas que sabemos que *está apta a receber uma forma*, que se lhe adere e, assim, dá à forma manifestação, surgimento – “aparência”, no vocabulário platônico. Quando o ente vem à presença, vem ao modo do indiviso de matéria e forma, isto é, para Aristóteles: ele vem a ser como *substância* (*ousía*). E considerando que “todas as coisas são substâncias” (Idem – 192 b 33), as causas do ser de um ente podem ser delimitadas considerando o princípio motor da inserção (causa eficiente) da forma (causa formal) na matéria (causa material), tendo em vista um fim (causa final). A técnica tem por fim, para Aristóteles, a consumação de uma forma, sendo que a matéria é trabalhada tendo em vista a forma a ser nela inserida: “Em suma, nas coisas artificiais, nós fazemos a matéria em vista da

² A respeito da distinção aristotélica entre *poíesis* e *práxis*, cf.: *Ética a Nicômaco*, VI, 4 (1140 a 1-24).

obra (*toû érgou héneka*); nas coisas naturais, ela preexiste” (Ibid., p. 64 – 194 b 7-8, tradução nossa). O princípio formador do ente, na técnica, é o homem, que atua como autor da obra; esta, por sua vez, é compreendida como a “formação”, na matéria, de um fim pretendido pela ação humana. E por considerar que o artista, para bem realizar a obra, deve bem conhecer a matéria que vai empregar e a forma a ser fixada, Aristóteles conclui que o físico, ao se dedicar ao estudo da ciência do ser enquanto movimento, a Física, também deve se ocupar da matéria e da forma, pois “se a técnica imita a natureza (*ei dè he téchnē mimeítai tēn phýsin*), em um certo limite, pertence a uma mesma ciência conhecer a forma e a matéria (...), então, deve pertencer à Física o conhecimento das duas naturezas” (Ibid., p. 63 – 194 a 21-26, tradução nossa). O físico imita o homem técnico porque a técnica imita a física, isto é, a natureza. Essa imitação (*mímesis*) não quer dizer aqui a mera reprodução de cópias (como Platão parece ter pensado a respeito do termo)³, mas sim *participação no mesmo processo*, na produção do ente, que o conduz à presença. A arte não produz simplesmente cópias de objetos “reais”, mas é antes, ela mesma, um evento participante no advento da realidade, da eclosão e manifestação do ente como tal.

No primeiro volume de suas preleções sobre Nietzsche, publicadas em 1961, Heidegger descreve o que seriam, para ele, seis fatos fundamentais retirados da história da estética, mencionados para abrir uma possível compreensão da posição que a arte ocupa no pensamento da vontade de poder, elemento tardio da filosofia de Nietzsche. Embora a palavra “estética”, como termo técnico filosófico, pertença ao ideário da modernidade – e mesmo reconhecendo isso –, Heidegger faz uma afirmação nada ortodoxa sobre a origem da estética como abordagem do pensamento à obra de arte. Ele escreve:

O título “estética”, usado para definir a meditação sobre a arte e sobre o belo, é recente e remonta ao século XVIII. No entanto, a coisa mesma que é denominada de maneira precisa pelo nome, o modo de questionamento da arte e do belo a partir do estado sentimental daquele que frui e daquele que produz, é antiga: tão antiga quanto a meditação sobre a arte e sobre o belo no interior do pensamento ocidental. A meditação filosófica quanto à essência da arte e do belo já *começa* como estética (HEIDEGGER, 2010, p. 73).

A assertiva final de Heidegger é clara: desde que há a meditação filosófica sobre a essência da arte (desde os gregos, portanto), essa acontece como estética, ainda que não sob essa denominação expressa. Dizer que a meditação sobre a essência da arte seja uma “estética” significa considerar a arte e o pro-duto artístico, ou seja, a obra, desde o ponto de vista da *sensibilidade*, da fruição ou criação sensível, perceptível, de um “objeto

³ Cf. *A República*, Livro X, 605 b-c.

belo”. Heidegger inclui, como segundo fato fundamental da história da estética, a cunhagem do par conceitual *hýle-morphé*, “matéria e forma”. De acordo com ele: “Essa diferenciação tem sua origem na concepção do ente que é levada a termo em vista do seu aspecto. Platão é o fundador de tal concepção: aspecto, *eîdos*, *idéa*” (Ibid., p. 74). Ainda que o aspecto aqui visado por Platão seja perscrutado unicamente pela inteligência, trata-se de uma forma de consideração do ente que apreende o seu ser mediante uma “percepção” (*noûs*). Ela tem em vista seu aspecto genérico e inalterável, tal como ele aparece para o intelecto. Do ponto de vista dessa apreensão, o ente se mostra como algo *delimitado*, cujo ser consiste justamente na cunhagem, na forja de uma forma bem delimitada em uma matéria a princípio amorfa. O par conceitual “matéria-forma” parece dizer da estrutura mais básica do ente enquanto tal. A obra de arte, enquanto um ente dentre outros, manteria essa mesma estrutura.

Tal manutenção parece estar de acordo com nossa concepção rotineira da obra de arte. Segundo essa concepção, surpreendemos na obra de arte, de início, um certo caráter de coisa (*Dinghafte*), que compreende sua “materialidade” - algo que a obra tem em comum com qualquer outra coisa, em sua presença, seu mero e simples “estar aí”: como a madeira, que está na árvore, na cadeira ou na escultura talhada. Mas a obra de arte, diferente de qualquer material “bruto”, não seria, para nós, simplesmente um pedaço de matéria. Para nossa consideração mais cotidiana é visível, salta à vista que há algo mais, algo de outro na obra de arte que não é só matéria, mas aquilo que o seu autor “quis expressar”, por assim dizer, ao confeccioná-la. Esse significado impresso na obra pelo seu autor seria algo de outro em relação à pura matéria do qual ela é confeccionada; seria seu “valor artístico”, seu significado *simbólico*. Ele seria expresso quando o artista forja, modela a matéria em vista desse significado, desse símbolo. Por essa concepção, temos que a obra de arte pode ser descrita a partir da seguinte dualidade: um suporte coisal/material que porta um significado simbólico/ideal – uma matéria confinada em uma forma, portanto; uma *matéria enformada*.

Toda essa concepção usual da obra de arte, tomada em conjunto, é longamente analisada por Heidegger nas primeiras partes do ensaio *A Origem da Obra de Arte*. Diante da constatação da similitude entre a estrutura dual da obra (coisa/símbolo) e do ente como tal (matéria/forma), Heidegger se pergunta pela proveniência ontológica desse par conceitual tão amplamente utilizado, a ponto de ditar a interpretação do próprio ente como tal – como já explicitado, é a substância aristotélica (ou ao menos aquelas substâncias que jazem no mundo sublunar) o indiviso de matéria e forma. À primeira vista, somos tentados a crer, uma vez sendo correta nossa apreciação tradicional sobre a obra de arte, que Aristóteles simplesmente transferiu para os entes em geral o caráter próprio do pro-duto da arte: ser uma matéria enformada. Resta saber, contudo, se esse é de fato o modo

próprio de ser da obra de arte, ou se o par conceitual “matéria/forma” não foi cunhado tendo em vista outra coisa que não propriamente a obra como tal. Em todo caso, parece tornar-se mais clara a afirmação de Heidegger segundo a qual “A meditação filosófica quanto à essência da arte e do belo já *começa* como estética”. Mediante a divisão da obra em um polo “material” e um polo “simbólico”, a obra de arte está livre para entrar no campo da sua pura consideração sensível, na qual o sujeito pode, abstraindo os símbolos presentes sobre a materialidade da obra, atribuir-lhe o devido valor “artístico”, buscando nela apreender também os “sentimentos” de seu autor, que seriam transmitidos para a obra no momento mesmo de sua criação. É dessa forma que “A distinção entre matéria e forma”, escreve Heidegger, “mesmo nas [suas] mais diversas modalidades, é o *esquema conceitual por excelência de toda a teoria da arte e de toda a estética*” (2012, p. 20).

Todo ente é composto de matéria e forma. Uma gota d'água, por exemplo, é uma matéria na qual podemos discernir uma forma, uma certa disposição no espaço dessa mesma matéria que a compõe e que, assim, dá-lhe um contorno, um aspecto. Porém, na gota d'água, a matéria parece estar presente de tal maneira, que ela apaga ou torna mais baça a forma – nela, a matéria sobrepõe-se à forma. Não há uma forma da gota d'água, certamente, como há a forma de um sapato, muito bem delimitada e possível de ser fielmente reproduzida. Pode-se dizer que nos entes *naturais* (tais como a gota d'água), a forma se dá em função da matéria, e que no caso contrário, dos entes levados a cabo pela mão humana (como um sapato), dá-se o inverso: a matéria está em função da forma, pois do que será feito um sapato está de acordo com a prévia concepção e imagem que o sapateiro faz do sapato. Tudo isso está de acordo com a já citada passagem da *Física*, na qual Aristóteles diz que “nas coisas artificiais, nós fazemos a matéria em vista da obra; nas coisas naturais, ela preexiste”. Fazer em vista da obra, significa: tendo em vista *para que* servirá o produto confeccionado, forjar a forma, modelar e cunhar e, desse modo, fazer surgir, aparecer. No ente técnico, a concatenação entre matéria e forma é levada a cabo tendo em vista *para que* utilidade ele será empregado – couro flexível e resistente para o sapato, por exemplo. Dizia-se que matéria e forma são a composição de todo ente – embora parecesse-nos que esse par conceitual tenha sido extraído da natureza da obra: coisa/símbolo. De fato, matéria e forma são conceitos cunhados em vista do modo de ser dos entes técnicos, das obras em geral; mas ainda tendo em vista uma outra coisa: sua *serventia*. O par conceitual “matéria/forma” deita raízes na essência do *utensílio* (cf. Ibid., p. 22). A concatenação entre matéria e forma, visível somente a partir da consideração do ser do utensílio, a partir daí se dissemina para a compreensão do ente como um todo, como observa Heidegger:

Contudo, a concatenação entre forma e matéria, mediante a qual o ser do utensílio é, a princípio, determinado, dá-se facilmente como [sendo] a constituição imediatamente compreensível de cada ente, porque aqui o próprio homem que confeioa está envolvido nisso, a saber, no modo como o utensílio vem a ser (Ibid., p. 23).

Como o próprio homem conduz o ente à desocultação de sua presença, na *téchne*, ele elabora a compreensão do ente como tal através do modelo, do paradigma de ente que lhe é mais próximo: o utensílio, que vem a ser mediante a *téchne*. Um observador atencioso notará que o procedimento de Heidegger consiste aqui na desconstrução de camadas conceituais sedimentadas pela tradição metafísica: a obra de arte (o pro-duto em sentido originário) é compreendido ordinariamente como um suporte material/coisal para um significado simbólico/ideal; essa concatenação de conceitos tem origem na concepção do ente em geral tomado como matéria e forma; por sua vez, matéria e forma somente são pensadas a partir do ser do utensílio, que é *um* produto específico da *téchne*. Poder-se-ia distinguir a obra de arte do utensílio por este último ser dotado de serventia, por ter portanto uma *finalidade* – coisa que, talvez, nos desagrade de dizer sobre uma obra de arte. No vocabulário aristotélico, podemos dizer: o ser utensílio é determinado por uma *causa final* inerente ao ato mesmo de sua criação. Mas isso nos coloca na seguinte posição: a obra de arte está assentada, no fim das contas, sobre a ideia de finalidade do produto confeccionado – utensílio e obra de arte estão no mesmo plano, portanto; têm a mesma proveniência ontológica. Mas essa posição não explica, segundo Heidegger, nem a verdadeira proveniência ontológica do utensílio, nem a real posição da obra de arte.

Observemos agora como Aristóteles remata o capítulo oitavo do Livro II da *Física*, no qual trata da finalidade na natureza, na *phýsis*:

Enfim, é absurdo pensar que não há geração determinada teleologicamente quando não se vê que aquilo que move tenha deliberado. Veja a técnica: ela não delibera; e, certamente, se a arte de construir navios fosse inerente à madeira, ela agiria como a natureza; *se, pois, a determinação teleológica ocorre na técnica, ela ocorre também na natureza*. O melhor exemplo disso é o daquele homem que se cura a si mesmo; a natureza lhe é semelhante. É claro, pois, que a natureza é causa e causa final (ARISTÓTELES, 1983, p. 79 – 199b 26-33, tradução e grifo nossos).

Pela passagem, julgamos que Aristóteles transpôs a causalidade teleológica do âmbito da técnica, no qual ela determina o ser do utensílio, para o âmbito do ente em geral, de todo ente que vem a ser mesmo sem a intervenção humana, o ente natural. Não se explicaria a essência da causa final, portanto, em recorrendo à natureza, mas ao contrário. Aristóteles vai à

técnica para procurar o padrão com o qual medirá o ente em geral: a finalidade. Uma vez que ela não se encontra na natureza, no âmbito mais amplo do ente (pois foi para lá levada tardiamente), onde nos deparamos com a essência da causa final? Certamente escapou a Aristóteles colocar a pergunta pela proveniência ontológica da finalidade, da serventia, provavelmente por considerá-la como evidência predominante no modo de ser do utensílio – evidência tão clara, que Aristóteles não hesitou em ampliá-la para o âmbito dos entes naturais e, com isso, para os entes como um todo. Heidegger, por sua vez, coloca essa questão ainda na primeira parte de seu ensaio sobre a obra de arte, na conhecida passagem da descrição de par de sapatos de camponesa. A escolha de Heidegger por esse utensílio em especial não é, contudo, aleatória. O pensador tem em conta uma tela de van Gogh, que pintou repetidas vezes um par de sapatos de camponês, como forma de apresentação visual do objeto, inicialmente para “facilitar” sua descrição.

E para que serve, afinal, um par de sapatos? Ora, todos sabemos que um sapato serve para calçar os pés. Se temos à nossa frente um par de sapatos qualquer, podemos observar a resistência e flexibilidade de seu material, o conforto ou desconforto de suas formas, se ele folga ou se aperta no dedão do pé. Assim, julgamos se ele bem ou mal nos calça de acordo com sua composição – o que de modo algum nos dá a proveniência de sua serventia, mas apenas a já descrita concatenação entre matéria e forma, compreendida *a partir* da finalidade do utensílio. O que se passa então com a finalidade, com a serventia? Do ponto de vista da obra de van Gogh, por exemplo, parece que nada de diferente podemos extrair; aliás, nem sequer podemos observar, por meio de uma pintura, as propriedades de um sapato. O que se pode ver é que se trata de um sapato de camponesa, ou seja, um sapato para o trabalho no campo. Com ele, a camponesa dedica-se ao cultivo da terra, enquanto caminha pelas plantações. Ela sequer pensa neles ou os considera como tais; os sapatos, enquanto revestem e protegem seus pés do solo rude, integram-se, fazem parte de seu trabalho, de sua lida rotineira junto aos demais utensílios de sua labuta: arado, enxada, pá, regador. “A camponesa”, como nos diz Heidegger, “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” (2012, p. 28, grifo nosso). É *no campo e somente no campo* que aqueles sapatos servem; e só servem quando, tacitamente, estão integrados ao trabalho e aos demais instrumentos da lavoura, que perfazem as ocupações da camponesa. Ela não pensa ou teoriza sobre a utilidade dos sapatos, mas sabe bem o que significa a sua serventia quando caminha com eles sobre a sementeira. Os sapatos, bem como os demais utensílios, servem quando são confiados e integrados a uma *ação*, a um *labor*. Esse labor ou essa ação é a própria realização do “ser camponesa”, que só é ganho, conquistado, no agir, no trabalhar no campo.

Para realizar-se nessa possibilidade de ser, a camponesa lida *junto* aos utensílios do trabalho campestre e *com* os seus familiares, que lhe ajudam no trabalho, na medida em que realiza sua própria possibilidade de ser uma camponesa. Esse horizonte de possibilidades de ser, realizado junto às coisas e com os outros, em função do poder-ser que se é, chama-se: *mundo*⁴. Mais que a simples constatação de propriedades ou características, visíveis em qualquer sapato, a pintura de van Gogh permite que se veja mais: nela se entrevê o mundo, isto é, o horizonte de possibilidades de ser desde o qual eles, os sapatos, podem servir. É estando sob o abrigo de um mundo que o sapato, bem como qualquer outro utensílio, pode ser confiado a uma ação, a um labor. A essência da serventia reside na *fiabilidade* (*Verlässlichkeit*) com a qual o instrumento é investido ao ingressar em um mundo. Mas o utensílio torna-se confiável não apenas porque “está abrigado no *mundo*”, mas também porque “pertence à *terra*” (cf.: Ibid., p. 29).

Aqui cabe uma importante consideração sobre o significado do termo “terra” para o pensamento de Heidegger. Terra, para o filósofo, não é nem o planeta, tampouco o simples “chão firme”, por oposição ao mar. O significado da *terra* para Heidegger, nós talvez possamos apreendê-lo a partir de um fragmento pertencente a um soneto de Rainer-Maria Rilke, que diz:

[...]
Mesmo quando o camponês se afana e trabalha,
Quando a semente se transforma no verão,
Nunca é ele que alcança. É a terra que *presenteia*.
(RILKE, 2005, p. 43).

Por maior que seja o afincamento com que o camponês dedique-se no amanhã da terra, nunca é ele apenas que alcança a planta que nasce e o fruto a ser colhido, como efeito de uma ação particular, mas é a terra que *presenteia*, ela oferta o sustento e nutre o homem à medida da demora deste sobre ela. A terra, como doadora do sustento, mantenedora da existência humana, é aquilo que se pode *cultivar*, demorando-se sobre ela com o cuidado que permite a ela mesma doar os seus frutos. A terra aflui sobre o mundo do camponês (a totalidade das suas possibilidades de ser) como a infinita disponibilidade, sempre pronta, apta a franquear-lhe o existir, conquistado como ação, como labor. Na medida em que abre e mantém o mundo (âmbito do ente já *revelado*, posto a descoberto), a terra mesma se retrai e jamais se abre. E é esse caráter recluso da terra que a mantém em tensão com o mundo e, ao mesmo tempo, fornece-lhe o caráter de *possibilidade de ser*, sempre finita e incompleta, por realizar-se.

⁴ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo* (Trad. bras. de Márcia Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006), primeira seção, terceiro capítulo: “A mundanidade do mundo”, §§ 14-24.

À procura da origem da obra de arte: Heidegger leitor de Aristóteles – Carlos Arthur Resende.

Na tensão, que Heidegger nomeia como o confronto, o combate entre terra e mundo (cf. HEIDEGGER, 2012, p. 47) vigora a fiabilidade do utensílio, confiado à ação do existir humano. Em última instância, as noções de serventia e finalidade não são absolutas, mas derivam desse acontecimento primordial: que a terra venha a afluir e irromper no pôr-se a descoberto do mundo. Mas a própria consideração desse acontecimento – e, com isso, o esclarecimento sobre a essência da serventia – só pôde ser conquistada mediante a pintura de van Gogh. Com isso, Heidegger demonstra a verdadeira natureza da obra de arte:

Defrontamo-nos agora com um curioso resultado das nossas considerações – se é que a isso podemos chamar de resultado. Dois aspectos tornam-se manifestos: Por um lado: os meios de apreender o que, na obra, é ao modo da coisa, [i.e.] os conceitos dominantes de coisa, são [para tal] insuficientes. Por outro: aquilo que, com isso, quisermos apreender como a realidade efectiva mais imediata da obra, o suporte ao modo da coisa, não pertence, desde modo, à obra (Ibid., p. 34).

A obra de arte não possui o caráter de um *ente*, constituído pela dualidade matéria (coisa) e forma (símbolo). Ela mesma é um modo de abertura em que se descortina a essência da serventia, posta à base da nossa interpretação cotidiana dos entes. Por isso os conceitos tradicionais com os quais a estética e a filosofia da arte tentaram apreender a obra, todos calcados na dualidade matéria/forma, cunhada por Aristóteles, não foram suficientes para tanto. A obra de arte deve ser compreendida em uma perspectiva *ontológica*, e não *ôntica*. Isso significa: ela não se deixa entrever em seu ser mediante a consideração de “propriedades” que a constituam – como em um utensílio, que se determina pela conjunção entre matéria e forma. Assim a tradição de pensamento que traz por título “Estética” já procurou pensar a obra segundo propriedades e características que nela estivessem presentes, afetando dessa ou daquela forma a sensibilidade humana. Antes disso, a arte se revela *naquilo que nela vem a ser*: a estruturação da contenda entre terra e mundo, que sustenta o existir do homem. Ela (a obra) não é apenas um ente entre outros, mas um modo, e um modo eminente, de revelação, de *desvelamento do ente enquanto tal*. O desvelamento do ente, vindo a ex-pôr-se na presença, Heidegger compreende como o fenômeno da *verdade*. Desse modo: “A arte é o pôr-se-em-obra da verdade” (Ibid., p. 36).

Se a obra de arte torna o ente presente, isto é, conduz o ente ao desvelamento na presença, ela é, em sua essência, *poética* – na acepção grega de poesia, a qual já aludimos no início de nosso texto. “A arte, enquanto pôr-em-obra da verdade, é ditado poético”, escreve Heidegger ao final de seu ensaio (Ibid., p. 80). Retorna-se, aqui, ao caráter originário do acontecimento de ser: a poesia em sentido lato de pro-dução, o descortinamento do ente na presença. Essa concepção foi talvez soterrada

À procura da origem da obra de arte: Heidegger leitor de Aristóteles – Carlos Arthur Resende.

pela própria visão aristotélica sobre o ente, determinada pelo modo de ser do utensílio, transposta do interior da *téchne* para a *phýsis*. Não por acaso a afirmação mais importante de Aristóteles sobre a arte encontrar-se na *Física*, pois foi nessa transposição e conseguinte ampliação do modo de ser do utensílio (matéria e forma dispostas em vista de um fim) que se instituiu como o modo tradicional de abordagem da obra de arte, investigado em seus fundamentos pela hermenêutica heideggeriana. E o que ela pretende, mais que simplesmente descartar a concepção de Aristóteles, é *fundamentá-la* e, assim, abrir caminhos para uma nova compreensão da arte e do fazer artístico.

Referências bibliográficas:

- ARISTÓTELES. *Physique (I-IV)*. Texte établi et traduit par Henri Carteron. Paris: Les Belles Lettres, 1983.
- HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte. In: _____. *Caminhos de Floresta*. Tradução de Irene Borges-Duarte *et al.* 2.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2012.
- _____. *Nietzsche I*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- PLATÃO. O Banquete. In: _____. *Diálogos*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Col. Os Pensadores).
- RILKE, Rainer-Maria. *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2005.