



2. Vincent Van Gogh, *O par de sapatos*, 1886.  
(Óleo sobre tela)

### 3. A Coisa e a Obra

#### 3.1. A Coisa

*“O que resta de grandeza para nós são os desconhecidos – completou.  
Para enxergar as coisas sem feitiço é preciso não saber nada.  
É preciso entrar em estado de árvore.  
É preciso entrar em estado de palavra.  
Só quem está em estado de palavra pode enxergar as coisas sem feitiço.”<sup>18</sup>*

Para Heidegger a arte encontra-se na obra de arte que é acima de tudo uma coisa (*Ding*), tem um caráter de coisa. Mas, o que é uma coisa? Em *Ser e Tempo* uma coisa (*Ding*) tem para Heidegger o caráter de um ser-simplesmente-dado, um objeto de contemplação neutra, em contraste com o apetrecho e com o *Dasein*. Mais tarde, na década de 30, o filósofo desenvolve uma análise mais complexa da coisa, e a questão reaparece então inserida em uma crítica à maneira objetivista de se tratar a obra de arte como um objeto estético, como algo material no qual uma forma estética se adere. Para Heidegger o problema dessa perspectiva estaria em promover a valorização de um certo “sentido” da obra de arte em detrimento da materialidade mesma (a cor, o som, etc) em que ela se encontra constituída enquanto obra.

Todas as obras têm este caráter de coisa (*das Dinghalf*). O que seriam sem ele? Mas talvez fiquemos surpreendidos com esta perspectiva assaz grosseira e exterior da obra. Em perspectivas destas a respeito da obra de arte podem mover-se o vigia e a mulher a dias do museu. Há que considerar as obras tal como se deparam aqueles que delas tem a

---

<sup>18</sup> Manoel de Barros, *Retrato do Artista Enquanto Coisa*.

vivência e as apreciam. Mas também a muito falada experiência estética não pode contornar o caráter coisal da obra de arte. Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro. Há som na obra falada. Há sonoridade na obra musical. O caráter de coisa está tão incontornavelmente na obra de arte, que deveríamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira. O quadro está na cor. A obra da palavra está no som da voz. A obra musical esta no som. Evidentemente, dir-se-á. É certo. Mas o que é este óbvio caráter de coisa na obra de arte?<sup>19</sup>

Ao trazer este aspecto inesperado de coisa para a obra de arte, Heidegger critica a estética por esta promover uma objetivação da obra. Segundo o filósofo, não fazemos justiça à obra se só destacarmos o lado estético, isto é objetivo, sem levarmos em conta o caráter coisal presente nela. Todas as coisas, chamadas naturais ou artificiais, são, antes de tudo, entes disponíveis para o homem no mundo. No trecho abaixo, o filósofo chama atenção para que mesmo um quadro de um famoso pintor, uma chamada “obra-prima”, pode estar em uma parede como o mais banal dos objetos, ou então, embalado como qualquer outra coisa.

O quadro está pendurado na parede, como uma arma de caça, ou um chapéu. Um quadro como, por exemplo, o de Van Gogh, que representava um par de sapatos de camponês, vagueia de exposição em exposição. Envia-se obras como o carvão do Ruhr, os troncos de árvore da Floresta Negra. Em campanha, os hinos de Hölderlin estavam embrulhados na mochila do soldado, tal como as coisas da limpeza. Os quartetos de Beethoven estão nos armazéns das casas editoriais, tal como as batatas na cave.<sup>20</sup>

Para Heidegger um quadro é acima de tudo uma coisa. No entanto, distingue-se de outras coisas que existem no mundo, precisamente, porque não tem em primeiro lugar um caráter instrumental. Em linguagem heideggeriana, não é um apetrecho. Assim, tudo o que na obra está para além do caráter propriamente de coisa, constituiria a sua dimensão artística. Como dito antes, o filósofo é quase provocador ao mostrar que um quadro de um artista como Van Gogh está pendurado na parede da mesma forma que uma simples arma de caça. O quadro por mais fantástico, belo e inovador, é uma coisa. E o que é uma

<sup>19</sup> Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.13.

<sup>20</sup> Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.13.

coisa? O pensamento ocidental, através de três grandes grupos de respostas, tentou dar conta do que é uma coisa e Heidegger reflete sobre tais tentativas. A primeira delas define as coisas como suporte de múltiplas características, propriedades:

Uma simples coisa é, por exemplo, este bloco de granito. É duro, pesado, extenso, maciço, informe, rude, colorido, ora baço, ora brilhante. Tudo o que acabamos de enumerar podemos encontrar na pedra. Tomamos assim conhecimento das suas características. Mas as características indicam que é peculiar à própria pedra. São as suas propriedades. A coisa tem-nas. A coisa? Em que pensamos quando nos referimos aqui à coisa? Manifestamente, a coisa não é apenas o somatório das características, tampouco a acumulação das propriedades através da qual somente surge o todo. A coisa é, como todos julgam saber, aquilo em torno do qual estão reunidas as propriedades.<sup>21</sup>

Aparentemente, este modo de compreender a coisa corresponde ao nosso olhar cotidiano sobre as coisas. Mas esta naturalidade que sentimos vem de um antigo hábito: o hábito de projetar o modo como se concebe a coisa no enunciado sobre a estrutura da própria coisa (o que transpõe, sem que seja nem ao menos perguntado como, a estrutura da preposição —sujeito-predicado— para a coisa, sem que a própria coisa tenha se tornado visível); esta interpretação não é natural e, para Heidegger, afasta a coisa de nós, pois a leva para o campo do discurso. E esta interpretação da coisa como suporte de suas características não vale apenas para a coisa, mas para todo o ente. Por isso, não é suficiente para distinguir o ente coisal do ente não-coisal, ela é geral demais. Este modo de compreender a coisa deve, portanto, ser afastado. Um bloco de granito, por exemplo, pode ter muitas características, como duro ou pesado. Todas as características dele não conseguem dar conta do que ele realmente é em sua essência, ou seja, o que é a coisa granito sem suas propriedades.

A segunda tentativa, ou o segundo grupo aposta na sensibilidade e pensa a coisa como unidade de múltiplas sensações. Ao pensarmos assim demonstramos o pressuposto de que estamos mais próximos das coisas pela mediação da sensibilidade, mas também aí não fazemos justiça as coisas.

---

<sup>21</sup> Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.16

Segundo Heidegger nós não temos sensações, e sim o que chega ao homem são coisas apreendidas pela sua sensibilidade. Não é possível que as coisas se apresentem imediatamente a nós como puras sensações. Quando ouvimos um motor de automóvel, não ouvimos apenas o ruído e sim ouvimos a coisa motor. Para ouvir um mero ruído, para ver uma mera cor, para ter uma mera sensação, temos que deixar as coisas, abstraí-las totalmente. Logo, esta concepção também não consegue dar conta da verdade da coisa.

No conceito de coisa agora referido, não há tanto um ataque à coisa quanto a tentativa exagerada de trazer as coisas a uma imediatez tão grande quanto possível em relação a nós. Mas uma coisa nunca aí chega, enquanto lhe atribuímos o que é percebido na sensação como o seu caráter coisal. Enquanto a primeira interpretação da coisa no-la mantém à distância e demasiadamente afastada de nós, a segunda fá-la vir excessivamente sobre nós. Em ambas as interpretações, a coisa desaparece. Importa, por isso, evitar os excessos destas duas interpretações. A coisa deve deixar-se no seu estar-em-si. Deve apreender-se no caráter de consistência que lhe é própria.<sup>22</sup>

O terceiro grupo define a coisa como matéria enformada. Apesar de esta ser a única definição que poderia se aplicar igualmente bem às coisas da natureza e às coisas do uso, aos apetrechos, o filósofo também vê aqui uma violência à coisa, já que a estrutura matéria e forma não se organiza a partir das coisas, mas na experiência produtora, fabricante de apetrechos. Para o filósofo é a partir da relação utilitária com as coisas que a estrutura matéria e forma se dá. Isto porque é apenas quando o apetrecho vem-a-ser que surge a distinção entre matéria e forma. A forma determina a organização da matéria. Esta organização implica expressamente na escolha da matéria. Um cântaro, que levará água, deve ser impermeável, feito de algum material como o barro, e não de algodão; um machado deve ser feito de um material bastante sólido, como o ferro, e mais uma vez o algodão seria inapropriado aqui. A utilidade, a serventia, é o traço fundamental do apetrecho, e esta serventia apresenta-se na separação entre a forma, que determina o objetivo do ente criado, e a matéria, que possibilita que o ente tenha serventia. Este olhar utilitário também é um “ataque” ao ser-coisa da coisa.

---

<sup>22</sup> Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.19.

Os três modos referidos de determinação da coisa concebem a coisa como o suporte das características, como a unidade de uma multiplicidade de sensações, como matéria enformada. No decurso da história da verdade sobre o ente, as referidas interpretações ainda se combinaram entre si, o que agora não teremos em conta. Nesta combinação, reforçaram ainda a amplitude de que se revestem, de tal modo que valem igualmente para a coisa, para o apetrecho e para a obra. Assim se constitui a partir delas o modo de pensar segundo o qual pensamos não só sobre a coisa, o apetrecho, a obra em particular, mas também sobre todo o ente em geral. Este modo de pensar, que há muito se tornou corrente, antecipa-se a toda a experiência imediata do ente. A antecipação veda a meditação sobre o ser do ente, de que cada vez se trata. É assim que os conceitos dominantes de coisa nos barram o caminho, tanto para o caráter coisal da coisa, quanto para o caráter instrumental do apetrecho, e, a fortiori, para o caráter de obra da obra (*Werkaften des Werkes*).<sup>23</sup>

A metafísica ocidental, da qual a estética é parte, se mostrou incapaz de pensar a coisa. As três concepções de coisa da metafísica (como substância, como objeto percebido pelos sentidos e como matéria enformada) constituem outros tantos modos de violência e agressão à essência da coisa. Para Heidegger estas três formas tradicionais de se pensar a coisa fracassam e é inútil inventar uma quarta. Heidegger quer pensar a coisa, mas também quer respeitá-la. E isso a tradição não fez. Em um outro ensaio o filósofo critica como a coisa nunca pôde ser, aparecer:

Na verdade, porém, a coisa como coisa, continua vedada e proibida, continua reduzida a nada e, neste sentido, anulada. É o que aconteceu e acontece, de modo tão essencial, que não somente já não se permite nem aceita que as coisas sejam, como também que jamais tenham podido aparecer, como coisas.<sup>24</sup>

Segundo Heidegger é preciso compreender que a coisa comporta na sua própria essência uma resistência ao pensamento. A própria coisa não se deixa penetrar, ela não é transparente, não se deixa iluminar pelos conceitos. Seguindo por este caminho, o filósofo classifica as coisas de três formas: A mera coisa, um grão de areia, por exemplo, é despojada de todo caráter de serventia e de fabricação. O apetrecho seria algo trabalhado pelo homem, como um sapato. A obra de arte, *que está por ela mesma*, não têm utilidade prática. Tanto o

<sup>23</sup> Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.23.

<sup>24</sup> Heidegger, *Ensaio e Conferências – A Coisa*, pg.148.

apetrecho, como a obra de arte são frutos do trabalho humano, mas, segundo Heidegger, a criatividade do artista possui afinidade com a criação sem propósitos da natureza.

Na maior parte das vezes as coisas vêm ao nosso encontro sem precisarmos pensar sobre elas. O tipo de coisa mais próximo ao homem é o apetrecho. Para conceber apropriadamente a obra de arte, Heidegger revisa o conceito de apetrecho que constitui a noção chave utilizada em *Ser e Tempo* para definir o modo de ser das coisas, isto é, dos entes diferentes do homem. Logo, o conceito com que *Ser e Tempo* definia o ser das coisas intramundanas era o conceito de apetrecho. Mas, se tentarmos aplicar tal conceito à obra de arte, percebemos que ele é insuficiente. Nos relacionamos toda hora com o apetrecho, estamos tão imersos na lida com coisas como mesas, cadeiras, canetas, que nunca refletimos sobre elas, sobre o seu verdadeiro ser. O apetrecho, pelo menos enquanto funciona bem, não atrai atenção sobre si, ou seja, é no uso que o apetrecho aparece. Ao se parar e pensar sobre o apetrecho, ele deixa de ser apetrecho. O modo de ser do apetrecho residiria então na sua utilidade. O apetrecho possui um caráter instrumental.

Contudo, Heidegger chama atenção para a superficialidade desta resposta, pois a utilidade não é a verdade mais essencial do apetrecho. Para sair deste comportamento utilitário que impomos as coisas Heidegger utiliza um quadro de Van Gogh que se refere a um apetrecho, um par de sapatos. O quadro de Van Gogh deixa o par de sapatos ser o que é, ou seja, a obra de arte deixa-ser, permite que a coisa se desvele. A partir do quadro o ser do apetrecho, do instrumento sapato, se revela. A obra de arte é uma maneira para esse ser aparecer. O que o quadro dos sapatos mostra é a verdade do apetrecho em sua dimensão de mundo. Estávamos à procura do ser do apetrecho, do ser da coisa, a fim de pensar o ser da obra, e a obra ela mesma nos mostrou o que era o ser do apetrecho, inscrevendo-o em seu mundo. Portanto, é pela obra, pela sua capacidade de mostrar, que o apetrecho e talvez a coisidade da coisa podem ser

pensados. A obra de arte assume então uma postura de desvelamento, de acontecimento da verdade.

### 3.2. O Par de Sapatos

Enquanto, pelo contrário, tivermos presente um par de sapatos apenas em geral, ou olharmos no quadro os sapatos vazios e não usados que estão meramente aí, jamais apreenderemos o que é, na verdade, o caráter instrumental do apetrecho. A partir da pintura de Van Gogh não podemos sequer estabelecer onde se encontram estes sapatos. Em torno deste par de sapatos de camponês, não há nada em que se integrem, a que possam pertencer, só um espaço indefinido. Nem sequer a eles estão presos torrões de terra, ou do caminho do campo, algo que pudesse denunciar a sua utilização. Um par de sapatos de camponês e nada mais. E todavia...

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humildade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar vibra o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa a ansiedade pela certeza do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. Este apetrecho pertence à terra e está abrigado no mundo da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo.<sup>25</sup>

A partir deste momento no texto, Heidegger apresenta um complexo processo de construção de um pensar menos analítico e mais próximo do poético, com o intuito de romper com a representação e, conseqüentemente, não se apropriar das coisas: procura-se o “Pensar” em vez de o “Representar”. O filósofo ao falar dos sapatos não os descreve com detalhes, como a cor do couro ou dos cadarços, mas em um estilo mais próximo do poético, ressitua em sua narrativa a utilização deste apetrecho, de modo a mostrar como ele está ligado à

<sup>25</sup> Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.25-26.



vida de uma camponesa, ao seu mundo e à sua terra. Para Heidegger, através do quadro dos sapatos de Van Gogh, o modo de ser próprio do apetrecho se revela, na pintura, e é denominado pelo filósofo confiabilidade (*Verlässlichkeit*). Anterior a própria utilidade existe um contexto, um mundo, no qual este par de sapatos pertence. Segundo o filósofo só há utilidade porque antes existe a confiabilidade. Toda ordem de sentido e toda materialidade estão aqui.

Portanto, a confiabilidade vai se mostrar como mais original do que o ser-disponível próprio à utilidade do utensílio, apetrecho. Cada apetrecho diz respeito a um âmbito de aparição das coisas. A confiabilidade pode ser entendida como uma ligação íntima, profunda entre mundo, que quer dar sentido, e terra, que diz respeito à materialidade em que o mundo recebe acolhida. Todo produzir se dá em um mundo e em uma terra. E a capacidade que a obra de arte tem de abrir-nos um mundo vai diferenciá-la das outras coisas. O mundo é a ordem de sentido, é o que torna possível explicar as coisas. Todo mundo é acolhido por uma materialidade, por uma coisalidade, que é opaca, ou seja, resiste às investidas do mundo. Esta materialidade é a terra. Esses dois momentos se encontram em cada apetrecho que existe, no sapato da camponesa, na pá que ela usa no solo, ou na casa que a abriga. A confiabilidade é a junção de mundo e terra no apetrecho. Sem mundo e terra não haveria produção, fabricação. No quadro de Van Gogh vemos mais que a simples representação de um apetrecho, vemos a tensão entre mundo e terra, a totalidade de um mundo rural que se projeta através da pintura do par de sapatos da camponesa. Para Heidegger este simples par de sapatos pintados nos mostra muito mais do que sua simples forma, cor, material. Eles projetam toda a existência de uma mulher dos campos. Os sapatos, como ele explica, são simples apetrechos, que servem a camponesa por anos, e, que pela força de seus constantes e confiáveis serviços, contribuem para a existência dela neste mundo. O filósofo diz:

O ser-apetrecho do apetrecho reside, sem dúvida, na sua serventia. Mas esta, por sua vez, repousa na plenitude de um ser essencial do apetrecho. Denominamo-la a confiabilidade (*Verlässlichkeit*). É graças a

ela que a camponesa por meio deste apetrecho é confiada ao apelo calado da terra; graças a confiabilidade do apetrecho, está certa do seu mundo. Mundo e terra estão, para ela e para os que estão com ela, apenas aí: no apetrecho. Dizemos “apenas” e estamos errados, porque a confiabilidade do apetrecho é que dá a este mundo tão simples uma estabilidade e assegura à terra a liberdade do seu afluxo constante.<sup>26</sup>

Graças à confiabilidade do apetrecho a camponesa pode lançar-se à terra, e está certa de seu mundo. No apetrecho, mundo e terra *estão-aí*. É a confiabilidade que dá ao mundo a estabilidade e à terra a liberdade. Como dito antes, a utilidade do apetrecho é mera consequência essencial da confiabilidade, que é o ser-apetrecho do apetrecho. E pelo apetrecho, pelo par de sapatos, a camponesa tem um mundo, porque se mantém na abertura do ente. O apetrecho, segundo Heidegger, confere ao mundo uma necessidade e uma proximidade. A confiabilidade torna evidente a terra que é o solo onde repousa o mundo e que ao mesmo tempo instaura um mundo, que repousa na terra. Através desta tela de Van Gogh podemos ter uma experiência filosófica, que não conseguiríamos ter apenas com um par de sapatos real. Assim, a arte, a grande arte, se mostra capaz de revelar o que é mais essencial ao pensamento. A obra de arte revela, nos tira do lugar que habitualmente costumamos estar. E funda o nosso modo de ser. Isso fica ainda mais claro quando o filósofo fala do templo grego, mas antes de percorrer este caminho, vou desviar um momento para refletir sobre as críticas de Schapiro e Derrida a este trecho da obra de Heidegger.

### **3.3. A Crítica de Schapiro**

Seriam estes sapatos mesmo de uma camponesa? Esta passagem do texto de Heidegger gerou polêmica através do professor de estética Meyer Schapiro. Considerado um dos mais influentes críticos e estudiosos de arte, Schapiro dedicou quarenta anos de sua vida acadêmica à arte dos séculos XIX e

---

<sup>26</sup> Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.26.

XX, sendo respeitado como um dos maiores especialistas na obra de Van Gogh. No ensaio *The Still Life as a Personal Object*, Schapiro apresenta uma série de argumentos contestando a maneira como Heidegger reflete a respeito do quadro. Para Schapiro tais sapatos seriam do próprio pintor, e o que Heidegger faz é uma “descrição fantasiosa” da pintura, carregada de um determinado *pathos* político (no caso, nazista).

Alas for him, the philosopher has indeed deceived himself. He has retained from his encounter with Van Gogh's canvas a moving set of associations with peasants and the soil, which are not sustained by the picture itself. They are grounded rather in his own social outlook with its heavy pathos of the primordial and earthy. He has indeed “imagined everything and projected it into the painting.” He has experienced both too little and too much in his contact with the work.<sup>27</sup>

No ensaio de Schapiro temos três críticas mais fundamentais ao texto de Heidegger: A primeira acusa o filósofo alemão de não respeitar a singularidade do quadro, de projetar um *pathos* sobre a obra. Segundo Schapiro ao falar das coisas Heidegger quer respeitá-las, mas na hora de falar da pintura de Van Gogh existe um desrespeito, uma imposição da visão do filósofo sobre a obra. Ao refletir sobre a pintura Heidegger dá a ela duas conotações “falsas”; A primeira é que o sapato seria de um camponês, e a segunda que seria de uma mulher, ou seja, de uma camponesa. Nada na pintura evidencia tais afirmações e aqui Schapiro pode estar certo ao dizer que Heidegger fez projeções de tais imagens no quadro. Os camponeses holandeses na época usavam tamancos e não sapatos de couro. O sapato parece mesmo de um homem da cidade. O porque de Heidegger atribuir o sapato a um camponês, aliás, a uma camponesa, é um mistério. Mistério de certa forma “resolvido” por Schapiro que acusa o filósofo de uma descrição fantasiosa, de uma projeção subjetiva, arbitrária e violenta, carregada de uma subjetividade nazista que pregava a volta aos campos, que glorificava o camponês ariano. Heidegger aqui, ao apelar ao rural, ao mundo camponês, estaria claramente projetando uma ideologia política sobre a obra de

<sup>27</sup> Schapiro. *The Still Life as a Personal Object*, p.138.

arte. Além do mais, para Schapiro, tudo isso poderia ser dito sem a pintura, só com um par de sapatos real.

Heidegger em março de 1930 visitando Amsterdã viu dois quadros de sapatos de Van Gogh numa exibição. E entre 1930 e 1935 escreveu o ensaio *A Origem da Obra de Arte* no qual, como dito antes, fez uma interpretação bem pessoal dos sapatos de Van Gogh, mas não deixou claro a qual pintura está se referindo, já que o pintor têm mais de um quadro com sapatos. Schapiro então escreve ao filósofo em 1965 para saber de que sapatos ele fala, e chega à conclusão através da resposta que só poderia ser um quadro datado de 1886, cadastrado no catálogo *De la Faille* como o número 255. Este aparente descaso de Heidegger quanto à singularidade da pintura está presente no pequeno artigo de Schapiro, publicado três anos depois.

Professor Heidegger is aware that Van Gogh painted such shoes several times, but he does not identify the picture he has in mind, as if the different versions are interchangeable, all disclosing the same truth. A reader who wishes to compare his account with the original picture or its photograph will have some difficulty in deciding which one to select.<sup>28</sup>

Heidegger pretende ser um pensador que respeita as coisas, mas não respeita a obra do pintor, já que não faz a menor questão no texto de especificar o quadro mencionado<sup>29</sup>. Esta seria a segunda crítica, e a terceira aponta para a falta de respeito também ao artista, à presença de Van Gogh na obra. Para Schapiro os sapatos da pintura seriam do próprio pintor e seriam também uma espécie de “auto-retrato” de Vincent. Portanto, o filósofo perde a presença do artista na obra, do que há de pessoal nestes famosos sapatos. Heidegger não daria atenção nenhuma para a história de vida de Van Gogh e sua relação com os sapatos. Em outro ensaio sobre o pintor Schapiro defende a ligação da obra de Van Gogh com sua história pessoal de luta e sofrimento. Para o esteta a pretensão de realizar uma interpretação puramente filosófica, como a de

<sup>28</sup> Schapiro. *The Still Life as a Personal Object*, p.136.

<sup>29</sup> Van Gogh, segundo Schapiro, têm oito pinturas de sapatos.

Heidegger, perderia a intenção do artista num momento específico de sua vida e o significado autobiográfico que os objetos teriam para o pintor.

Mesmo a escolha de Van Gogh por objetos de natureza-morta, embora possam parecer triviais ou incidentais, dificilmente é indiferente; constitui para ele um mundo íntimo e necessário. Ele precisa de objetividade, do tipo mais humilde e óbvio, como outros necessitam de anjos e deus ou de formas puras; rostos amigáveis, as coisas não problemáticas que ele vê nas proximidades, flores, estradas e campos, seus sapatos, sua cadeira, o chapéu e o cachimbo, os utensílios pousados sobre a mesa, são seus objetos pessoais que se adiantam e se dirigem a ele.<sup>30</sup>

É fato conhecido por todos que Van Gogh, embora genial, era emocionalmente instável. Para Schapiro não podemos falar de sua pintura sem fazer ligação com sua difícil biografia, na qual objetos seriam extensões de si próprio e representariam as qualidades e condições necessárias para sua saúde mental. Como justificativa de sua interpretação em relação aos sapatos Schapiro recorre a uma analogia literária do romance *Hunger* escrito por Knut Hamsun em 1880. Nele o autor fala de seu par de sapatos como um meio de entender sua própria personalidade. Hamsun chega a comparar seu envelhecimento com o de seus sapatos.

As I had never seen my shoes before, I set myself to study their looks, their characteristics, and when I stir my foot, their shapes and their worn uppers. I discover that their creases and white seams give them expression\_impact a physiognomy to them. Somethig of my own nature had gone over into these shoes; they affected me, like a ghost of my other I\_a breathing of my very self.<sup>31</sup>

Os sapatos podem realmente ter pertencido a Van Gogh, ele mesmo mencionou sapatos em suas famosas cartas, mas não há como ter certeza disso. Gaugim, artista que chegou a morar com o pintor, fala dos sapatos de Van Gogh em suas memórias. Tais sapatos podem também ter sido de seu irmão Theo ou de algum amigo.<sup>32</sup> Schapiro é um grande defensor do pensamento

<sup>30</sup> Schapiro. *Sobre um Quadro de Van Gogh*, p.144.

<sup>31</sup> Hamsun. *Hunger*, p.27.

<sup>32</sup> H.R.Graetz, autor do livro *The symbolic language of Van Gogh*, concorda com Schapiro, e acredita que os sapatos poderiam funcionar como um auto-retrato do pintor, mas os identifica também com Theo, onde os sapatos simbolizariam a relação dos dois irmãos. O sapato da

representativo, defende a representatividade das artes. A arte não é apenas da ordem do imaginário, ela fala as coisas. Schapiro defende o rigor teórico no discurso sobre arte, mas no meio de sua crítica bastante objetivista do texto de Heidegger lança mão de uma obra literária, o romance *Hunger*, perdendo o rigor que tanto preza no seu próprio discurso.

### 3.4. Um olhar da Desconstrução

Esta discussão possui uma maior importância do que aparenta, ela vai além da investigação sobre quem seria o dono de tais sapatos; ela entra no âmbito das diferenças entre a filosofia e a história da arte, entre um pensamento que deseja escapar da representação e outro que pretende objetividade. Schapiro recebeu críticas pelo seu ensaio, a mais famosa delas do filósofo francês Jacques Derrida. O pensamento da “desconstrução” de Derrida possui uma forte influência das idéias heideggerianas, especialmente sobre o caráter não-representacional da linguagem. Em 1978 a revista de arte francesa *Macula* publica os dois textos (o de Heidegger e o de Schapiro) mais um novo, um ensaio bem-humorado de Derrida no qual Schapiro é acusado de um “delito dogmático”. Derrida faz excelentes observações sobre a crítica de Schapiro à Heidegger, entre elas, aquela que diz que o filósofo alemão toma uma das pinturas de sapatos de Van Gogh e fala dela sem fazer relação com as demais; Segundo Derrida o próprio Schapiro faz isso ao tecer uma crítica a uma passagem da *Origem da Obra de Arte* sem relacioná-la com o resto do texto e com as demais obras do filósofo alemão.

And if Schapiro is right to reproach Heidegger for being so little attentive to the internal and external context of the picture as well as to the differential seriality of the eight shoe paintings, symmetrical, analogous

---

esquerda, mais dobrado, gasto, seria Vincent, e o da direita, Theo. O cordão do sapato, na visão deste autor, uma espécie de cordão umbilical que ligaria os dois irmãos. Uma teoria interessante, mas como a de Schapiro, também não pode ser provada.

precipitation: that of cutting out of Heidegger's long essay, without further precautions, twenty-odd lines, snatching them brutally from their frame which Schapiro doesn't want to know about, arresting their movement and then interpreting them with a tranquillity equal to that of Heidegger when he makes the "peasant's shoes" speak.<sup>33</sup>

Heidegger nomeia as coisas, mas não é um filósofo da objetividade. Contudo, como sustenta Derrida, ainda é um filósofo que busca o originário. Derrida encontra nos dois textos um desejo de retorno à origem. Schapiro ao contextualizar os sapatos de Van Gogh está buscando a origem objetiva da obra, enquanto Heidegger, com sua análise, busca uma origem mais radical, mais originária. Qualquer pensamento da origem repousa numa certeza, seja ela até mesmo ontológica como a do filósofo alemão. A filosofia de retorno à origem de Heidegger não é uma filosofia do sujeito, mas segundo Derrida pode ser ainda algo mais poderoso. O esquecimento do ser é o esquecimento da origem e para o filósofo francês isso é uma potencialização de uma filosofia do sujeito. O projeto heideggeriano é ainda de retomada, e esta vontade de retornar, esta origem que eles tanto procuram segundo Derrida é inalcançável. Inalcançável porque nunca existiu, o que temos são reconstruções (sempre precárias).

É necessário começar em algum lugar, mas não existe um começo absolutamente justificado (GR, 233; M, 6-7). Não se pode, devido a razões essenciais que deveremos explicar, retornar a um ponto de partida a partir do qual todo o resto poderia se constituir conforme uma ordem das razões (POS, 12) nem segundo uma evolução individual ou histórica (POS, 65-6). Quando muito, podemos dar uma justificativa estratégica para essa medida (GR, 102).<sup>34</sup>

Bennington, na passagem acima, faz uma série de referências à obras de Derrida que tratam do problema da origem, com intuito de esclarecer como "o começo" ao longo dos séculos foi sempre sendo reconstruído, mas nunca alcançado. Derrida aponta para a impossibilidade da origem, como ela está sempre perdida. Para Derrida, diferente de Heidegger, o conceito não pode ser restituído, reduzido ou retornar a sua origem, ao seu momento inaugural. Toda origem já se encontra referida ou suplementada por um conceito. Ela nunca se

<sup>33</sup> Derrida. *The Truth in Painting*, p.285.

<sup>34</sup> Bennington, *Jacques Derrida*, p.19-20.

manifesta como alguma coisa que, enquanto tal, já se encontra presente em algum lugar, livre de todo e qualquer suplemento. Ao contrário, ela sempre se deixa representar pelo suplemento de um conceito que, de uma só vez, promete e adia a sua presença. E, sendo efetivamente isto que ocorre, então não é mais possível pensar em uma origem. Se há algo de originário, trata-se, antes, desta estrutura suplementar, o que Derrida chamou de "suplemento de origem", e não de uma origem dada em si mesma. Isto teria uma implicação teórica e prática. Para Derrida então nos restam as repetições, desde o princípio o que existe é a repetição e com ela o desejo de restituição. Schapiro restitui os sapatos de Van Gogh à Van Gogh, enquanto Heidegger quer restituí-los ao mundo e à terra.

Segundo Derrida tanto Schapiro quanto Heidegger ainda desejam se apropriar das coisas. Mesmo em Heidegger, que abre um caminho muito importante na história da filosofia no sentido de querer formar um pensamento que deixe a coisa ser coisa, ainda há um pensamento apropriador. Derrida acredita que sempre exista um investimento apropriador e temos como tarefa fundamental reconhecer este fato e resistir a ele. Dessa forma caminhamos para um pensamento que verdadeiramente respeite as coisas. De quem são os sapatos? De Van Gogh? Da camponesa imersa na confiabilidade? Derrida, de forma irônica, responde a questão com uma dúvida: Seriam tais sapatos realmente um par, ou dois pés de sapatos diferentes? Se observarmos bem o quadro um dos sapatos parece mesmo virado para o lado, ou seja, é possível ter a impressão que seriam dois sapatos do mesmo pé.

... detached from one another even if they are a pair, but with a supplement of detachment on the hypothesis that they don't form a pair. For where do they both\_I mean Schapiro on one side, Heidegger on the other\_get their certainty that it's a question here of pair of shoes?<sup>35</sup>

Derrida, ao analisar o quadro, nota que o par de sapatos está deslaçado e que isso pode ser um sinal de que ele por natureza não pertença a contexto nenhum. Os sapatos simplesmente estariam lá, como algo que resta, ou seja,

---

<sup>35</sup> Derrida. *The Truth in Painting*, p.261.



poderiam ser feitos apenas para restar, permanecer. Restar, restância, são termos muito usados pelo filósofo francês, que emprega estas palavras em outros textos como grafemas ou marcas. A restância é a permanência não presente de uma marca diferencial separada de sua pretensa produção ou origem. Ela funciona independente do originário, do querer dizer do autor ou do pintor. É da estrutura do par de sapatos de Van Gogh não pertencer, apenas restar. Essa postura bastante original de Derrida diante dos famosos sapatos, como dito antes, mostra que desde a origem o que temos são restâncias, rastros. E esse pensamento não pode ser um pensamento da presença, com um encaminhamento restitutivo. Não é possível restituir, a coisa escapa a qualquer restituição. Mas mesmo assim, é preciso que se pense sobre ela.

Restance is never entirely restful, it is not substantial and insignificant presence. I've also got things to do with these shoes, giving them, maybe, even if I were content to say at the end: quite simply these shoes do not belong, they are neither present nor absent, *there are (il y a) shoes, period.*<sup>36</sup>

Em todo trabalho de atribuição, de restituição, de dar sentido as coisas, existe um desejo de apropriação. Mesmo Heidegger que quer resistir à objetivação, ainda tem o desejo de voltar à origem das coisas, ainda nomeia as coisas. Derrida não faz uma crítica ao filósofo alemão, mas ao propor esta nova maneira de pensar o sujeito, traz um pensamento que negocia, que questiona radicalmente sem nunca colocar “a questão”. Derrida põe em questão “a questão” em nome do exercício de questionamento.

### **3.5. Filosofia “versus” História da Arte**

Derrida aponta que muitas coisas estão presentes nesta discussão, inclusive a biografia dos envolvidos. Schapiro teve um grande professor, muito

---

<sup>36</sup> Derrida. *The Truth in Painting*, p.274

estimado, que por ser judeu sofreu muito na Alemanha nacional-socialista. Foi este mesmo professor que apresentou o texto de Heidegger a Schapiro e chamou sua atenção para o possível *pathos* negativo dele. Derrida sugere que possa haver uma solidariedade de Schapiro com seu mestre, que enquanto sofria perseguições, tinha em contrapartida na Alemanha que assistir a ascensão intelectual de Heidegger. Fora todo este aspecto pessoal, existe uma diferença muito grande entre filosofia e história da arte; nem Heidegger nem Derrida querem pensar Van Gogh historicamente, através de um contexto histórico, como faz Schapiro. Os dois filósofos possuem olhares de “não-especialistas” e são novas vozes que falam de arte. Heidegger critica a postura dos estetas que fazem da arte um objeto de investigação, e com isso perdem o que há de mais fundamental na experiência artística.

Assim, as próprias obras encontram-se e estão penduradas nas coleções e nas exposições. Mas estarão elas porventura aqui em si próprias, como as obras que elas mesmas são, ou não estarão antes aqui como objetos do funcionamento das coisas no mundo da arte (*Kunstbetrieb*)? As obras tornam-se acessíveis ao gozo artístico público e privado. As autoridades oficiais tomam a cargo o cuidado e a conservação das obras. Críticos e conhecedores de arte ocupam-se delas. O comércio de arte zela pelo mercado. A investigação em história da arte transforma as obras em objetos de uma ciência. Mas, no meio de toda esta diversa manipulação, vêm as próprias obras ainda ao nosso encontro.<sup>37</sup>

A arte, na condição de bem cultural, ao mesmo tempo que possui valor inestimável, circula como mercadoria sujeita à lei concorrencial da compra e venda. A arte agora estaria dentro de um sistema de relações de produção, consumo e acumulação patrimonial, além daquelas de avaliação crítica e de levantamento histórico, propiciadas pela organização de coleções particulares, galerias comerciais e museus. O quadro de Van Gogh, nos dias de hoje, dificilmente será encontrado fora de um museu. No espaço museológico todas as obras se igualam, como equivalentes de uma mesma atividade humana criadora, e são símbolos do passado que permanece no presente. Nestas obras em exposição não encontramos mais o mundo a que pertenciam e a que deram acesso. Ao nivelarmos todas as obras pela Estética perdemos a temporalidade da

---

<sup>37</sup> Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.31.

arte, ou seja, a existência histórica efetiva de cada obra. Quando os historiadores da arte transformam as obras em objeto de uma ciência, Heidegger chama a atenção para uma factual perda da experiência artística. Para o filósofo a arte supera toda e qualquer experiência representacional, ela escapa das definições científicas, estéticas. Heidegger está interessado no acontecimento da arte e como ela pode nos abrir novas possibilidades. Heidegger não rejeita as explicações técnicas da história da arte, mas pretende dar uma nova visão para a pintura dos sapatos.

Que significados podemos tirar de um par de sapatos? Heidegger fala em toda sua obra de apetrechos, utensílios, ferramentas. Ele reflete sobre a atitude utilitária que temos diante do apetrecho, como não pensamos neles, ou só pensamos quando estes não funcionam. Mas podemos pensar os apetrechos, os sapatos de uma outra maneira. Um sapato, por exemplo, sempre pertence a alguém, pega a forma do pé desta pessoa, é capaz de lembrá-la até mesmo de alguns lugares por onde passou. Mesmo que tenha associado de uma forma um pouco equivocada a uma camponesa (digo um pouco, pois Van Gogh é tradicionalmente tido como um pintor dos campos), Heidegger está deixando os sapatos irem além do caráter utilitário deles. Os sapatos mesmos não estão no quadro, apenas a representação pictórica destes. O verdadeiro dono dos sapatos também não está lá, mas ao mesmo tempo os sapatos pintados trazem esta questão sobre quem os usou, qual a sua história, porque estão tão gastos. Não podemos responder de maneira precisa, com certeza, como quer Schapiro. Derrida chega a sugerir que tais sapatos podem simplesmente não pertencer a ninguém. Este texto de Derrida é sobre o falar sobre Van Gogh. E ele nos mostra como o pintor escapa. Ele escapa porque é infinito. Van Gogh, ou qualquer outra singularidade, é um foco de disseminação, e sempre escapa. Talvez, no pensamento de Derrida e na sua leitura original do par de sapatos, esteja presente um maior respeito à singularidade de Van Gogh do que em Schapiro ou até mesmo em Heidegger.

O argumento de Schapiro, que toma por norma o ideal de objetividade, não é capaz de dar conta do que de fato está em jogo na reflexão de Heidegger em torno da obra de arte. A pintura de Van Gogh não precisa ter apenas um significado, ela pode estar aberta a inúmeras interpretações. O significado original de 1886 não precisa ser o único significado que ela comporta, porque a pintura traz novas significações de acordo com o tempo, a época, o contexto social, ela é aberta a isso. Porém é preciso saber distinguir entre uma leitura precisa, pertinente, e outra que não tem sentido algum. Uma obra de arte tem uma relativa autonomia e deve sobreviver à época em que foi criada, mesmo assim, é importante ter consciência de que cada obra é também um produto histórico, isto é, reflete a época de que fez parte. A pintura de Van Gogh é parte de nosso mundo, mas também traz nela a época em que foi produzida. Ela continua falando com a gente, porque continuamos usando, e até mesmo pintando sapatos (como pintou de forma tão original o artista americano Andy Warhol).

Heidegger quer superar o pensamento da representação, por isso não vemos na *Origem da Obra de Arte* elementos subjetivos como gênio ou gosto. Esta obra de Heidegger não serviria para fornecer critérios para legitimar a validade estética de obras particulares, como o quadro de Van Gogh. Contudo, os escritos de Heidegger sobre arte, proporcionariam uma compreensão mais autêntica da arte e da poesia, sobretudo, despertariam no leitor uma visão crítica da insuficiência ou incompletude das explicações teóricas nesse campo. Ao criticar a avaliação estética da obra da tradição o filósofo defende que na obra é capaz de *pôr-se em obra* a verdade do ser. Schapiro, defensor da idéia de verdade como adequação, do rigor ao se falar das coisas, não alcança o pensamento de Heidegger e de Derrida. Como dito antes, os dois filósofos querem pensar a arte de uma maneira nova, original. A leitura da obra de arte feita aqui pretende subverter o tradicional conceito de verdade como representação e adequação ao real. Para Heidegger a obra de arte institui a verdade como desocultação do que permanece impensado na representação.

A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra, acontece esta abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra. A arte é o pôs-se-em-obra da verdade.<sup>38</sup>

O par de sapatos pintados por Van Gogh teria manifesto o ser dos entes e do ente enquanto ente, mas não teria sido ele a verdadeiramente instaurar este modo de ser. O passo definitivo para o desenvolvimento da questão da verdade que acontece na obra será dado na passagem para o exemplo do templo grego; antes de passar a ele, Heidegger já anunciara:

Portanto, na obra, não é de uma reprodução do ente singular que de cada vez está aí presente, que se trata, mas sim da reprodução da essência geral das coisas. Mas onde está e como é essa essência geral, para que as obras de arte lhe possam ser conformes? A que essência da coisa é que será conforme um templo? Quem ousaria afirmar o impossível que na obra arquitetônica está representada a idéia do templo em geral? E, todavia, numa tal obra, se é uma obra, é a verdade que está posta em obra<sup>39</sup>

Se havia um limite no exemplo do quadro de Van Gogh, esse limite irá se desfazer com o exemplo do templo grego e várias pontos começarão a ficar mais claros, inclusive o caráter historial da obra. A interpretação da pintura lançou, mas ainda não resolveu, a pergunta por como deve ser pensada a verdade na relação essencial à essência da obra. O próprio Heidegger esclarece acerca do “notável desvio”, reconhecendo que a colocação inicial da pergunta pela obra fora feita, perguntando não pela obra, mas sim em parte por uma coisa e em parte por um apetrecho. Mas este é, segundo ele, o modo de questionamento da estética. Trata-se de um passo no questionamento no qual o importante para Heidegger foi ter chegado a uma primeira percepção de que o caráter de obra da obra, o caráter de apetrecho do apetrecho e o caráter de coisa da coisa só se aproximam de nós “se pensarmos o ser do ente”. O desvio foi necessário e agora de volta ao caminho da arte analisaremos junto com o filósofo um templo grego.

<sup>38</sup> Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.30.

<sup>39</sup> Heidegger. *A Origem da Obra de Arte*, p.28.